



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



***L'Amadís de Gaula* e il romanzo cavalleresco. Continuazioni e imitazioni dell'*Amadís*. Il *Palmerín de Olivia* e la fortuna dei libri di cavalleria**

Carmelo Samonà*

§

***L'Amadís de Gaula* e il romanzo cavalleresco**

Coi libri di cavalleria il genere sentimentale non ha più che un tenue legame di parentela: è il rapporto di un singolo frutto dal colore uniforme con una smisurata, policroma paternità. Entro certi limiti, il romanzo sentimentale non è che una modulazione curiosamente «deviata» nell'immensa tastiera del mondo cavalleresco. Il cavaliere invincibile, che per qualche tratto depone le armi e si concentra su una morbosa e complicata passione, diventa l'eroe di un romanzo sentimentale; se prende di nuovo elmo e lancia e corre a violare castelli, sconfiggere draghi e giganti e raggirare astutissimi maghi, torna a essere il protagonista di un romanzo cavalleresco.

Vi sono, però, divergenze più profonde di una semplice ripartizione di contenuti (l'amore ai Leriani, le imprese agli Amadigi). Per cominciare, una ripartizione così netta non risponde a verità. Al contrario: nei libri di cavalleria la materia sentimentale non è solo presente, ma dominante: è il motore e il perno della vita del cavaliere, la condizione esistenziale attorno a cui ruotano e trovano ragion d'essere le sequenze delle mirabolanti avventure: i draghi, i giganti e i cavalieri malvagi non sono altro che ostacoli sul cammino che porta alla donzella, o alla dama. Ed anche questo è, come nei romanzi sentimentali, un amore-servizio, un dono intero di sé. Ma su un registro diverso: qui l'amore è ancora l'«avventure» per definizione, ed è reso, o lasciato indenne, alla sua originaria sostanza ideale. Il rapporto con la tradizione cortese è dunque, in questo senso, più diretto e più limpido.

Ed è anche meno soggetta a contaminazioni letterarie diverse la vocazione artistica di chi racconta. Scompare il «mixtum compositum» di cornici allegoriche, epistole, sermoni, acutezze boccacesche. Non c'è che la «materia di Bretagna», con

* Saggi pubblicati originariamente in Alberto Varvaro – Carmelo Samonà, *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici* (Milano, Edizioni Accademia, 1972), Milano, BUR, 1993, cap. VI *La narrativa: stilizzazione e tramonto della civiltà cortese*, pp. 195-214. Ringraziamo la famiglia, in particolare Giuseppe Samonà, per la generosità e l'entusiasmo con cui ha assecondato questa iniziativa.

la sua miniera di suggestioni e di favole, con la sua geografia fantastica e i suoi mirabolanti itinerari. Autorità che non si mette in discussione, essa riappare, nei libri di cavalleria spagnoli, con olimpica trasparenza: fino ad un certo punto, anzi, vi è solo recuperata e fedelmente trascritta sulla scia di originali perduti.

E si tratta, inizialmente, di una sola opera e di un unico eroe: i famosi *Cuatro libros del muy esforçado e virtuoso caballero Amadís de Gaula*, che Garci Rodríguez de Montalvo rielabora e in parte compone dopo il 1492, e che si danno alle stampe per la prima volta a Saragozza nel 1508. Benché sconosciuti nei dettagli, i legami di questo romanzo con antichi modelli castigliani, e forse anche portoghesi e francesi, non sono dubbi: tanto più che i primi tre libri formano, appunto, il rimaneggiamento di un testo primitivo che circolava manoscritto fin dall'epoca dei Trastámara e di cui conosciamo da poco solo alcuni frammenti.

Va detto subito, però, che è altrettanto evidente la volontà di ammodernamento del nuovo autore. Lo si è notato nel capitolo precedente (al quale rinviamo per una migliore informazione sulla genesi del romanzo): ogni ipotesi di lettura troppo decisamente orientata verso il Medioevo falserebbe la nostra prospettiva, rischiando, oltretutto, di farci perdere di vista le ragioni profonde della fortuna cinquecentesca. Ciò che abbiamo dinanzi è un rimaneggiamento della fine del XV secolo: è chiaro che non possiamo accostarci all'*Amadís* se non nella forma in cui è arrivato sino a noi, frutto tardivo da crepuscolo medievale, avvolto nella menzogna – o nell'etichetta – di una trascrizione fedele della vecchia cavalleria.

Del resto, è subito la lingua del revisore-autore Montalvo a dar prova di una sensibilità più moderna, con la squisita riscrittura dei primi tre libri e con l'invenzione, almeno parziale, del quarto: fatiche che rivelano un'esperienza di stile gotico-fiorito in sordina, come sottoposta a un delicato esercizio di snellimento; e che portano, per l'intero *Amadís* – quale che sia stato il peso dell'intervento di Montalvo sull'originale perduto – a una forte unità di stile e di impianto romanzesco.

Anche la mole ponderosa (quattro libri divisi in 135 capitoli complessivi, con un prologo per ciascun libro) sta in funzione di un disegno preciso. In confronto, il romanzo sentimentale si presenta con una snellezza un po' ambigua, che tradisce se stessa all'interno dell'opera, invischiandoci nelle zone morte dei suoi «relatos», soffocandoci con le cadenze gotiche delle sue lettere e delle sue perorazioni: è come un edificio di piccole proporzioni, carico, però, di un vistoso mantello di fregi platereschi. L'*Amadís* ha una lunghezza regolata, una pesantezza compatta e paradossalmente ariosa. Persino la logorrea dei sentimenti e delle virtù, che pure non gli manca, è chiusa in recinti di calcolata eloquenza, che l'autore dispone lungo l'arco del racconto limitandone, di volta in volta, il contagio sulle altre parti. Vi notiamo una retorica interna, connessa con l'ideologia cavalleresca, piuttosto che una retorica di abbellimento o di sostegno dell'azione. E si capisce: nell'economia di quest'opera l'azione, ossia il racconto delle avventure, che procede in terza persona e in un passato remoto tra fiabesco e cronistico, rappresenta qualcosa di più di un filo conduttore, com'era nella *Cárvel* o nel *Grisek*: è il volto e insieme il motore del romanzo.

Sequenza ininterrotta di imprese cavalleresche, itinerari percorsi sulla mappa di un'Europa geograficamente labile e indefinita: ecco gli elementi che formano la

struttura dell'*Amadís*; una struttura che non pone limiti, in certo senso, allo spazio e al tempo dei suoi eroi. Siamo più vicini, in questo, al *Caballero Cifar* e alla *Gran conquista de ultramar*. Dei poemi di Chrétien de Troyes e del ciclo brettone, archetipi ovviamente dimenticati, resta l'idea-matrice dell'avventura senza tempo, dal tracciato misteriosamente tortuoso e imprevedibile. L'autore è a un passo dal realizzare il libro «infinito»: la sua selva di imprese sembra fino a un certo punto assecondare il miraggio di un'esistenza eroica, minuziosa e priva di scadenze. Ma è un gioco troppo allettante, che contrasta con gli ideali di armonia del neoplatonismo e con la disciplina della nuova cultura umanistica. E viene arginato: il discorso fluente e paradossale si coordina, l'assurdo della favola è imbrigliato con redini robuste di capitoli, avvertenze, riepiloghi, suture, conclusioni. L'*Amadís* finisce per avere un suo principio e un suo termine, e una strategia di racconto che traccia una linea sicura fra i due punti. Il dramma del revisore è in questa tentazione di libertà, giudiziosamente, caparbiamente umiliata dal rigore di un'ideologia esatta. L'immagine del cavaliere esemplare diviene vincolante; eccita, sì, la fantasia più ardita grazie al ritmo esuberante delle avventure e alla loro gratuità, ma corrisponde anche a una struttura romanzesca mediocrementemente tesa alla perfezione, e dunque finita.

L'*Amadís* oscilla fra questi due poli d'attrazione, i cui momenti ideali e formali si confondono: la cavalleria come viaggio nell'arbitrio fantastico, come peripezia illimitata, che si proietta nelle forme di un vasto poema in prosa percorso da lusinghe irrazionali; e l'etica del cavaliere, che tende a dare alle azioni un ordinamento rigido e solenne, e si rispecchia in un'adeguata disciplina di stile. Romanzo dell'abbandono all'incanto del mito, dunque, e compendio di virtù cavalleresche. È come se Montalvo riunisse in sé, in un unico testo, le due anime di Guillaume de Lorris e di Jean de Meung, il momento magico della rivelazione nel giardino e quello didascalico che «spegne il profumo della rosa».

Fin dalla nascita Amadís si presenta come l'«eletto»; ma la sua esistenza è già immersa nel rischio e nel mistero. Nasce da un amore segreto, quello del re Perión di Gaula e di Elisena d'Inghilterra, e come figlio della colpa è nascosto in una cesta e abbandonato alla corrente di un fiume. Raccolto da Gandales di Scozia, che lo alleva presso di sé, diviene un cavaliere perfetto, il cui «servizio» è suggellato dall'idillio con Oriana, figlia di Lisuarte re di Gran Bretagna, e da una promessa di amore eterno. Nel nome di lei l'eroe comincia a correre le prime avventure vittoriose, mentre, riconosciuto dai genitori, è reintegrato nel suo nome e nei diritti al trono di Gaula.

Siamo appena a metà del primo libro, e vediamo che l'autore ha già tolto dai codici della favola gli ingredienti di più sicuro effetto: l'origine segreta, la reiezione dal nucleo familiare, il miracoloso salvataggio, l'agnizione. Da questo momento il racconto non fa che avanzare in progressione, moltiplicando numericamente gli spunti iniziali, dilatandone gli effetti nello spazio e nel tempo: è una gigantesca variazione su tema, che sembra poter procedere all'infinito e si ricompone di volta in volta nella cornice del sistema ideologico di partenza. Pensiamo agli episodi salienti dei primi tre libri: l'incantesimo nel castello di Arcalaus e il suo scioglimento ad opera della maga Urganda «da sconosciuta»; l'avventura con la regina Briolanja, che cura l'eroe ferito e si innamora di lui, ricevendone promesse di aiuto e suscitando la gelosia di Oriana; il viaggio all'Insula Firme, con le prove dei leali amanti e della

stanza vietata; il messaggio di rifiuto di Oriana e la disperazione dell'eroe, che si ritira alla Peña Pobre col nome di Beltenebros per consiglio dell'eremita Andalod; il duello col Drago nell'isola del Diavolo; la contesa col re Lisuarte e il viaggio a Costantinopoli alla corte dell'Imperatore. Montalvo può aver levigato lo stile e introdotto modifiche marginali in tutta questa selva di personaggi e di eventi; ma è certo che si è mosso su materiali collaudati da una lunga tradizione fiabesca, e con meccanismi non meno scoperti e ricorrenti, lungo il romanzo, di quelli del *Grisel* o della *Cárcel de amor*.

Il più importante di questi, forse, è il meccanismo dell'impedimento. Ed è facile notarlo. Quasi tutte le azioni di Amadís sono legate a una condizione di divieto o di ostacolo, nel cui superamento si celebra la virtù dell'eroe, dopo che si è rimesso in gioco ogni volta il mito della sua invincibilità. Non pensiamo solo alla rete di ostruzioni, incantesimi e diaframmi che sono alla base della cavalleria a un livello normativo (come, ad esempio, le prove dei leali amanti o della camera vietata, ostacoli per così dire rituali, codificati da una legge). Esiste, nel romanzo, un genere d'impedimento che si svolge a un livello implicito, una componente di difficoltà affidata in apparenza al caso, e in realtà calcolata con estrema precisione. E la sua incidenza nel racconto è grande. Il ventaglio di soluzioni che ne deriva è come una specie di intelaiatura simbolica dell'opera.

Un primo caso è quello in cui l'ostacolo si esaurisce nell'atto stesso del suo superamento. Mentre Amadís percorre un itinerario qualunque, si leva contro di lui un numero imprecisato di antagonisti – nemici naturali e umani o forze soprannaturali – che egli abbatte di volta in volta a prezzo di difficoltà piccole o grandi. È lo schema più elementare dell'avventura: in base ad esso potremmo definire la struttura del romanzo come quella di un viaggio interrotto: interrotto infinite volte e infinite volte ripreso. E i margini d'invenzione e di arricchimento che si aprono all'autore attraverso la componente dell'ostacolo sono, fin qui, assai modesti: restano chiusi, praticamente, nell'ambito delle singole avventure. Un punto di rottura continuamente ricucito, uno choc sistematicamente placato e dotato di conforto e di premio è qualcosa che tende non ad accentuare ma a codificare anche le difficoltà più immaginose, e a disarmarle della loro potenziale capacità di scompiglio.

Ma non siamo che ad una delle componenti del romanzo. C'è, accanto a questo, un genere di impedimento più complesso, che interferisce a lungo sul destino del cavaliere. È quando l'ostacolo si presenta come una forza deviante, perlopiù nascosta o indipendente dalla volontà e partecipazione dell'eroe: una forza che invece di interrompere frontalmente e istantaneamente il suo cammino, ne modifica la rotta, ne sconvolge i tempi e gli obbiettivi previsti. Si pensi alla circostanza della nascita. Pur figlio di una principessa e di un re, Amadís è soggetto, nascendo, a una clandestinità forzata che opera un primo spostamento nel suo destino. La cesta portata via dalla corrente del fiume, a parte le associazioni bibliche (Mosè salvato dalle acque), simboleggia questa deviazione dalla sede naturale, è come l'archetipo dei futuri andirivieni dell'eroe: dal salvataggio nel mare ha inizio la lunga fase del recupero e della rivalsa sull'impedimento – in questo caso è il divieto a godere della propria personalità legittima – fino al riconoscimento definitivo da parte dei genitori. Più tardi, l'incontro con Briolanja impegna l'eroe in una vendetta o «servizio»

collaterale, coinvolgendolo in un'impresa che diventa, essa stessa, impedimento al rapporto primario con Oriana e fonte di difficili prove, ritiri ed esilii in vista del ritorno alla primitiva integrità.

Naturalmente anche in questi casi c'è un ampio margine di soluzione scontata. Ma si è messa in moto una macchina di sbarramenti e di inganni, che alimenta il mistero globale dell'opera. Nella prima serie di ostacoli, l'autore riesce a stento a rendere credibile la finzione che vi sia un'alternativa di disfatta; invano egli si sforza di colorire di incertezza ogni contesa ingaggiata da Amadís; la frequenza del meccanismo di rivalsa è tale, l'immediatezza del recupero così disciplinata, che si determina una vera e propria coazione a ripetere da parte dell'eroe. Nell'altra serie di ostacoli invece – quelli che vengono incontro al cavaliere nei suoi rapporti coi genitori, con Oriana e Briolanja, col re Lisuarte o con la maga Urganda «la sconosciuta» – i conflitti e le conseguenti fatiche si incrociano e si susseguono per interi libri, creando nel lettore autentici meccanismi di identificazione e di attesa.

E si capisce che al motivo dell'impedimento si affianchi l'altro, non meno decisivo, della *verità apparente*. Non si tratta solo di magie e di incantesimi. Il mondo dell'*Amadís* è fino a un certo punto un mondo di situazioni precarie anche nel senso dell'identità dei volti e degli oggetti: è un teatro popolato di fantasmi, o di immagini che se sono reali si dispongono comunque a un'esistenza illusoria, si preparano a continui mutamenti, abbandoni, recuperi di stati precedenti. L'eroe stesso si presenta come una certezza ambigua, come un perno misteriosamente unitario e cangiante, solido e vacillante; il suo cammino è seminato di false parvenze, di segni impropri e fallaci, di notizie sbagliate che procurano equivoci e ordiscono inganni attorno a lui. Incontra i propri genitori senza sapere chi siano; si batte con cavalieri anonimi ignorando che sono i suoi fratelli; egli stesso è creduto morto per lungo tempo; e in varie fasi del racconto cambia abiti e nome: è Amadís de Gaula, Doncel del mar, Beltenebros, Caballero de la Verde Espada, Caballero Griego. La polisemia che Cervantes farà propria nel *Quijote* a un livello, ormai, di metalinguaggio, qui si presenta ancora con la forza di un codice favolistico di grande effetto: espediente, sì, ma suscitatore di rivelazioni e di sorprese, di giochi di specchi e di scioglimenti felici e liberatori.

Eppure, questo universo che sembra raccomandare tutto il suo senso e il suo fascino a una verità esoterica, a una morale non spiegata e non attingibile, ha in serbo le pezze d'appoggio che occorrono a trasformare il «non finito» in una verità conclusa, a tutto tondo. Non tardiamo a scoprire che l'autore dissemina di aspettative e di incertezze la sua mitologia cortese con l'abilità di uno stregone smaliziato e conciliante invece che con la severità di un ministro del culto. E questo, anzitutto, al livello della narrazione.

Nell'*Amadís* è già in qualche modo in atto la figura dell'autore onnisciente, che ha nel pubblico il suo diretto e naturale interlocutore. È lui, l'autore, che interviene ad arbitrate gli scontri incerti, che riassume a inizio di libro o capitolo il già narrato, che crea l'espediente del «passo indietro» («Voglio che sappiate», dice, «in quale circostanza Amadís aveva composto questa canzone», oppure: «Torniamo al punto in cui lasciammo Oriana», e così via); e mentre riapre il discorso e riaccende il mistero su nuove apparizioni, offre delucidazioni e avvertenze rassicuranti su quelle diseguate

più indietro. Non sta dentro al racconto in qualità di finto personaggio come nel romanzo sentimentale; ma ha l'autorità mediatrice che gli viene dal distacco con cui guarda l'opera: egli non nasconde di manipolarla dall'alto di una consapevolezza globale, creando una finzione di oggettività su una materia volutamente fantastica.

È così che si gettano alcune premesse di quella che sarà la commedia «degli inganni» nel teatro barocco e persino del futuro romanzo di cappa e spada, del moderno romanzo d'avventure a puntate. La tecnica consiste nel disegnare un evento in ogni suo tratto particolare senza svelarne subito il senso, di mettere in azione personaggi dalla falsa identità che compiono gesta precise e tuttavia misteriose, così che resti sempre una parte di verità nascosta a qualche personaggio o ai lettori, e che gli uni o gli altri siano tratti per qualche tempo in inganno. E sono, però, grovigli apparenti, labirinti artificiali: fanno parte di un congegno in cui gli ostacoli saranno sempre rimossi, i personaggi riavranno il loro nome perduto, il cammino tortuoso sarà spianato più in là.

Certo, in questo disordine sempre frenato e ricomposto, c'è spazio perché l'artista allenti le briglie del suo rigore e disegni sequenze ancora piene di emozione infantile per l'ignoto, di esuberanza descrittiva del mostruoso, del mirabolante, del peregrino. Nasce il cosiddetto lirismo narrativo dell'*Amadís*. Sul filo di una cronaca di eventi meticolosa ed oggettiva si aprono intervalli di contemplazione attonita dinanzi a misteri non svelati, si assiste a coinvolgimenti della natura reale nell'irreale del mito. Ciò si può dare con pochi tratti e con un ritmo temporale conciso, quasi da romance, come quando Amadís neonato scende dal fiume al mare ed è tratto in salvo da una nave che passa di là «mentre si fa giorno chiaro», e si dice di lui che verrà chiamato «Amadís – senza tempo»; o può annidarsi nel simbolismo elementare delle descrizioni di incantesimi e di sogni (stupendi, nella brevità del tocco, i sogni di Perión, che immagina che uno sconosciuto getti a mare il suo cuore, com'egli farà poi del figlioletto Amadís [I, 1]; e quello stesso di Amadís dopo la lettura del messaggio di Oriana [II, 2] e nel ritiro con Andalod [II, 5]: fantasie fulminee, che rivelano angosce profonde e desideri repressi); o può esplodere, infine, e diramarsi in un realismo magari di gusto plateresco, con cui si ferma e si scompone il mito senza disarmarlo interamente ma finendo per rendere accessibile il misterioso o l'orrido con la violenza delle gradazioni, con la minuzia generosa del dettaglio naturale e fisico.

Si vedano due passi indicativi, che metteremo l'uno accanto all'altro per i loro contenuti opposti: la descrizione della torre e del giardino di Apolidon (IV, 3), dove tutto è grazia e splendore misterioso, e quella del Drago (III, 11) dove ogni parola suona letteralmente (giacché anche di suoni si tratta) cupa minaccia ed orrore. Ecco la torre:

[...] questa torre era situata nel bel mezzo di un giardino, tutto ricinto da un alto muro fatto di bellissima pietra di taglio cementata con bitume; il giardino era il più bello che si potesse vedere, adorno d'alberi e d'altre piante d'ogni sorta, con fontane d'acqua dolcissime. E c'erano alberi che producevano frutta per tutto l'anno, ed altri ricoperti di bei fiori. Torno torno correivano lungo il muro porticati ricchissimi, chiusi da reti dorate, attraverso le quali si poteva scorgere lo spettacolo di tutta quella verzura; e si poteva girare senza uscire di sotto il porticato tutto attorno al giardino, nel quale si entrava soltanto attraverso alcune porte. Il pavimento era

lastricato con pietre candide come cristallo, alternate con altre rosse e trasparenti come rubini, ed altre ancora di svariati colori, che Apolidon aveva fatto portare da certe isole che si trovano dalla parte di oriente, dove nascono appunto le pietre preziose, e dove si trovano una quantità d'oro e altre cose strane e diverse da quelle che si possono vedere qua da noi e in altri paesi; e quest'oro e tutte le altre cose sono prodotte dal gran calore del sole che là batte continuamente. Codeste isole, però, non sono abitate che da bestie feroci, sicché nessuno mai vi si era recato fino ai tempi del dottissimo Apolidon, che con il suo ingegno aveva costruito certe macchine, mediante le quali i suoi uomini avevano potuto compiere il viaggio senza correr pericolo di perdersi. [...] Ai quattro lati della torre, scendevano da un'alta catena di monti quattro fonti d'acqua che la ricingevano da ogni parte, incanalate in tubazioni di metallo; e l'acqua poi zampillava così in alto attraverso certi piloni di bronzo dorato terminanti in grifi e teste d'animali, che fin dalle finestre del primo piano si poteva attinger l'acqua che si raccoglieva in tonde vasche dorate che erano incastrate alla sommità dei piloni stessi. E con i getti di queste quattro fontane si poteva irrigare tutto il giardino¹.

Ed ecco il terribile Drago dell'isola del Diavolo, nato dall'amore incestuoso del gigante Bandaguido con sua figlia:

[... questa bestiaccia] aveva il corpo e la faccia tutti ricoperti di pelo, e recava addosso certe scaglie sovrapposte le une alle altre, così robuste che nessun'arma le poteva trapassare; i piedi e le gambe erano grossi e forti, e dalle spalle si partivano due ali tanto grandi che la ricoprivano fino ai piedi. Non erano fatte di piume e penne ma di un cuoio nero come pece, lucente, villosa e così spesso che nessun'arma vi poteva far breccia. E con queste ali si copriva come avrebbe fatto un uomo con lo scudo. Di sotto le ali uscivano braccia robustissime a guisa di zampe di leone, tutte ricoperte di squame più piccole di quelle del corpo, e terminanti in mani fatte a mo' di artigli d'aquila, con cinque dita e unghioni così forti che non c'era cosa al mondo talmente dura che, una volta afferrata, non ne uscisse a brani. Di denti ne aveva due in ciascuna mascella, così robusti e lunghi che le uscivano un buon braccio dalla bocca; gli occhi erano grandi, rotondi e d'un colore vermiglio, ardente come di bragia, talché vi si poteva scorgere da assai lontano quand'era notte e tutti fuggivano lungi da lei. Saltava e correva con tanta leggerezza che non c'era cervo al mondo che potesse sottrarlesi grazie alla velocità delle gambe; mangiava e beveva raramente, ed anzi per qualche tempo poteva rinunciare del tutto al cibo e alla bevanda, senza provare sofferenza alcuna per la privazione. L'unico suo divertimento a spasso consisteva nell'uccidere uomini e altri esseri viventi; e quando si imbatteva in leoni e anche in orsi che tentavano in qualche modo di difendersi, montava in una collera spaventosa e gettava fuori dalle nari un orrido fumo che pareva fatto di fiamme ardenti, e mandava rauche urla che atterrivano chiunque le udisse. Così ogni essere vivente fuggiva dinanzi a lei come fosse la morte stessa, e inoltre tramandava una puzza talmente pestifera e nauseabonda che avvelenava ogni cosa all'intorno. Incuteva tale terrore quando faceva stridere le squame che la ricoprivano sbattendole l'una contro l'altra, o digrignava i denti o agitava le ali, che pareva fremere e rabbrivire la terra intera.

Sono i due poli ideali del romanzo, secondo il classico antagonismo fiabesco: il Bene e il Male in assoluto; l'Insula Firme e l'Insula del Diavolo, Apolidon-Oriana e Bandaguido-Endriago, il benefico porto della saggezza e dell'amore e l'autentica paura del peccato, della punizione e dell'annientamento; insomma, la natura come dolcezza e come minaccia, in uno stile in cui la realtà descritta come oggettiva sembra essere veramente, nella sua dimensione di favola, il sogno. Fino ad un certo punto siamo indotti a pensare che all'origine di queste descrizioni stiano vere e proprie

¹ Questa e altre citazioni dell'*Amadis de Gaula* sono tolte dalla traduzione di A. Gasparetti (Torino, 1965).

fantasie oniriche di appagamento e di terrore, le quali trattengono ancora, sulla carta, qualche traccia dell'emozione che il ricordo ne porta con sé durante la veglia.

Ma si guardi bene. I due passi hanno in comune anche i valori superlativi della tradizione favolistica: il Bene è supremo bene in ogni sua parte, il Male è il più tenebroso e perverso dei mali. Si capisce che l'artista ha avuto in mente, per il Drago, l'angoscia un po' ingenua e minuziosa, fra alata e canina, del demonismo figurativo del tardo Medioevo; e per il giardino, accanto alle allegorie bibliche e cortesie (si pensi, per esempio, alle «*cuatro fuentes*» dell'introduzione dei *Milagros* di Berceo) un cromatismo di pietre preziose e un'ariosità di acque correnti e verzure che risente forse un poco di architetture arabe oltre che di castelli e di torri cristiane. E però, in entrambi i casi, rinvii più concreti a funzioni e associazioni pratiche attualizzano il clima rarefatto, atemporale del sogno, ne riducono il mistero. Sono i richiami alle spade di eventuali guerrieri che si spezzeranno contro le dure scaglie del drago; sono, per il giardino e la torre, i dettagli tecnici di «tubazioni», «piloni» e «vasche», che danno all'allegoria un sapore di moderna ingegnosità artigianale, mentre fra le pieghe di quell'atmosfera favolosa, quasi da Alhambra, si insinua un gusto neoplatonico di calcolate simmetrie e di equilibri perfetti.

Da un lato, dunque, il lirismo dell'*Amadís* (o meglio, la sua esuberanza di stile, lirica o descrittiva che sia) ha il valore di un ritorno all'irrazionale della favola, all'incontro primordiale col mito; dall'altro mette in evidenza proprio i limiti di questa secolare attrazione. L'abbiamo già osservato: quella che esce dalla penna di Montalvo è una favola tarda, incline alla stilizzazione; così anche nei momenti di maggiore libertà fantastica lascia trasparire i segni di una cultura ordinatrice, orientata verso un concetto più umanistico e platonico del bene e del male: un concetto che vede fusi il Bene e il Bello, e disegna un amore idealizzato, univoco e soggetto a un codice inflessibile, e un Male che è l'opposto della bellezza e dell'amore ed è il disordine del peccato nell'orrore figurativo delle immagini che lo rappresentano; qualcosa che finisce per imbrigliare il mito e renderlo obbediente a un pedagogismo esemplare, dalle prospettive concrete e con precise implicazioni sociali.

In altri termini: si parte dalla favola e si arriva a codici di comportamento reali. Un moralismo abile, mondano, talvolta ironicamente bigotto è l'arma con cui l'autore gestisce questo meccanismo, d'altronde abbastanza elementare. L'*Amadís* finisce per essere, in qualche modo, il romanzo delle tentazioni proibite. Prendiamo, per esempio, la componente dell'erotismo: sarà come entrare in un giardino di meraviglie nascoste, di spiragli immediatamente richiusi ed occultati. L'autore scrive per lo stesso ambiente puritano e rigido di un San Pedro, di un Flores: e come questi, purga il racconto dalla spregiudicatezza di cui è ricco invece, ad esempio, il *Tirant lo Blanch*. Non che sia insensibile ai conflitti amorosi che gli propone la materia brettonica: ma li lascia allo stato latente, nascosti dietro l'artificio dell'edificazione morale o di un leggiadro intrattenimento. E il risultato è di un'ambiguità sconcertante. Il romanzo è tutto percorso da una sensualità trattenuta, che un velo di ipocrita reticenza rende, appunto, più provocante col pretesto di nasconderla e di punirla. Inutilmente cercheremmo scene d'amore narrate più che per pochi cenni: meno di una paginetta quella, famosa, di Amadís e Oriana nel giardino; poche righe le altre; e a volte anche con dichiarate censure; per esempio: «Galaor s'ebbe la donzella tutta la notte a suo

piacimento; e non c'è bisogno che vi sia raccontato, perché di simili occasioni non del tutto conformi a onestà è giusto che si parli appena, considerando tutto questo di poco conto, come merita di esser considerato».

Ma è un velo che scopre lembi di desiderio negli eroi, fugaci ammicchi e compiacimenti nei personaggi secondari. Guendalín strizza l'occhio ad Amadís che si appresta a rimaner solo con Oriana, come Darioleta s'era rallegrata alla vista della futura madre di Amadís in camicia da notte. Spesso, un preannuncio discreto insinua più di quello che una scena dettagliata direbbe:

Come tutto tacque in palazzo, Darioleta si alzò, e prese Elisena, così ignuda come se ne stava nel suo letto, con la camicia e con indosso un mantello, ed uscirono entrambe in giardino. La luna splendeva nel cielo, e la damigella guardò la sua signora e, scostando i lembi del mantello, le osservò il corpo e le disse ridendo: «Signora, è nato fortunato il cavaliere che stanotte vi avrà».

Questo scorcio delizioso è il frutto, in fondo, del divieto che l'autore si è imposto: più avanti egli riassumerà la scena d'amore lungamente annunciata con queste sole parole: «perdette la sua castità, e di lì innanzi fu donna»; e ci regalerà, in cambio, un lungo sermone sui pericoli che corrono le giovinette nubili.

Insomma gli impulsi repressi affiorano sotto mentite spoglie. Se non sfociano nei complicati rituali sado-masochisti della *Cárcel de amor*, possono dar luogo, come avviene qui, a una trama di lusinghe e di calcolati appostamenti, di trepidi stati d'attesa e di censure bugiarde. Non solo: possono favorire, per contrasto, stati passionali e reazioni a un livello prosaico e particolaristico, che abbassano di tono, in qualche modo, la ferrea logica del «servizio d'amore». Si pensi alla gelosia che esplose in Oriana in seguito all'impegno assunto da Amadís verso Briolanja: la purezza dell'eroe, la gentilezza e la nobiltà della nuova dama sono fragili barriere ideali dinanzi all'occasione di sfogo femminile che si presenta all'eroina del romanzo. Il tema dell'*altra* donna, luogo comune di tanta letteratura cortese, già più volte presente, in sordina, nella «novela sentimental», è sviluppato qui come un vero e proprio espediente romanzesco che interferisce a lungo sull'unione dei due protagonisti. Oriana rimarrà la principessa eletta, Amadís il cavaliere dalla sublime costanza; pure, qualcosa della loro intemerata aristocrazia si scuote in questo andirivieni di equivoci e di proteste, di rotture e riaccostamenti; quasi che dal tronco generoso della purezza dell'eroe voglia fiorire, per contrasto, un ramo capriccioso di litigi e di schermaglie amorose, più vicino, nei toni, a una moderna triangolazione borghese che a un conflitto di eroi ed eroine da favola. È evidente che l'autore ha pensato qui alle sue lettrici, giocando su uno scadimento calcolato dell'unione cortese a legame dai toni domestici e coniugali: una dimensione che avvicina gli eroi al loro pubblico e crea rapide identificazioni, salvo a ricomporre più tardi, immancabilmente, l'autorità e le distanze del mito.

E, del resto, tutta la storia di Amadís è, a ben guardare, storia di una perfezione morale continuamente minacciata e ristabilita, di un istituto etico soggetto al turbamento di forze devianti e ricondotto all'armonia primitiva. Ecco: Amadís nasce da un amore illecito, e lo riscatta, egli stesso, con l'apprendistato cortese e col reinserimento in una famiglia nel frattempo legittimata dal matrimonio. Ama Oriana

e gode di lei segretamente, ma più profonda del desiderio è la costanza, per sé, del «servizio». Quando protegge Briolanja fino a sfiorare la rottura con la dama eletta, espia questa apparenza di colpa nel ritiro della Peña Pobre e ritrova così l'integrità perduta. E che cosa fa, in sostanza, affrontando e uccidendo il drago? Castiga simbolicamente l'incesto, ristabilisce cioè l'ordine etico-sociale contro il peccato e lo scandalo, divenendo l'artefice di un supremo esorcismo a sfondo religioso. Sulle convenzioni giuste dell'eroe pesa questa continua imminenza di infrazione e di disordine, che sentiamo rivolta ai cavalieri-lettori del XVI secolo, eccitati prima dal rischio che si profila, rassicurati poi dalla vittoria finale dell'istituzione. Il V libro, quello dovuto, almeno in parte, alla fantasia di Montalvo, è come il consuntivo di queste premesse: Amadís andrà a giuste nozze con Oriana, si circonda di una corte raffinata lasciando spesso le armi, pur riluttante, a favore della caccia, si dedicherà infine al buon governo dello stato, come un principe rinascimentale che amministra saggiamente le proprie mansioni.

Tutto ciò è il riflesso di una situazione culturale in movimento. Con l'*Amadís de Gaula*, la cavalleria codifica i suoi simboli, esplicita la sua morale «per pochi» negli ingranaggi scoperti di un racconto «per molti». Nel momento in cui cessa l'attualità sociale del servizio cortese, comincia la sua vita libresca come modello, la sua attualità di secondo grado. Nasce, nella forma di un romanzo fantastico, il primo manuale moderno del cavaliere perfetto: espressione, già, di quella cultura umanistica e neoplatonica che affinerà l'arte del «modello» nei diversi piani etico-pratico, politico e religioso durante il Cinquecento.

Continuazioni e imitazioni dell'*Amadís*. Il *Palmerín de Olivia* e la fortuna dei libri di cavalleria

Con queste prerogative il genere cavalleresco si afferma nel nuovo secolo, in infinite edizioni e riduzioni, e in più lingue, dilagando in Spagna, in Francia, in Italia, in Inghilterra.

Per lunghi decenni l'*Amadís de Gaula* rimane un esemplare unico e ineguagliato. Dà luogo a numerose continuazioni e storie parallele, ma conserva, lui solo, la responsabilità di quel particolare messaggio. Appena il ciclo che si è chiuso con la fine del IV libro viene riaperto da nuove avventure, e un ciclo diverso, con un eroe d'altro nome, si affianca a quello di Amadís, l'equilibrio precario fra modello etico e favola si spezza, in certo modo per sempre. Comincia un'altra storia, dei libri di cavalleria come proliferazione di ingredienti di successo: ha inizio quello che può definirsi il primo e più vistoso fenomeno di moda letteraria della cultura moderna.

La ragione prima di questa fortuna è in germe nello stesso *Amadís*. È nel miraggio del racconto senza fine, che insinua e pretende un rinnovamento ciclico del mito col perpetuarsi della stirpe dell'eroe. Amadís invecchia, o cambia lentamente volto passando, come accade nel IV libro, dalle avventure in armi al governo dell'isola. Ma da Oriana ha avuto un figlio, Esplandián, che verso la fine del IV libro è già adolescente e si dice destinato a imprese maggiori di quelle del padre. Un'opera che si chiude con questo preannuncio contiene un incentivo per i lettori e un chiaro

invito ai continuatori e agli editori.

Il primo a rendersene conto è lo stesso Montalvo: è lui che dà alle stampe nel 1510 un quinto libro intitolato, appunto, *Las Sergas de Esplandián*, dopo aver preparato il terreno a una continuazione in questo senso nel III e nel IV libro. Il disegno della grande saga è collaudato: da questo momento una lunga genealogia di cavalieri invincibili è alle porte. Basta l'elenco dei protagonisti (otto generazioni di eroi da Perión a Esferamundi) e la distanza che corre fra la data di edizione nel primo *Amadís* e quella del romanzo sull'ultimo suo discendente – quasi quarant'anni, senza contare gli ulteriori epigoni cinque e secenteschi in edizioni e rifacimenti soprattutto stranieri² – per aver un'idea di quanto sappia reggere la formula felice della dinastia, prima che il pubblico borghese e cortigiano del XVI secolo si decida a farla tramontare con un semplice calo d'interesse, e con qualche anticipo sulla definitiva condanna emessa dal curato e dal barbiere nel VI libro del Quijote.

Lo spazio aperto dai lettori a questa diffusione è così ampio che accanto alla saga degli Amadigi e dei Lisuarte possono fiorirne altre simili, e qualcuna diventare, come quella principale, un'ottima occasione di lavoro per gli stampatori. Alla crescita verticale, insomma, per partenogenesi di eroi e di leggende relative, possono affiancarsi famiglie secondarie, realizzando una crescita competitiva o parallela.

Il caso più noto e importante è quello che si inaugura nel 1511 con la prima edizione del *Palmerín de Olivia* (opera, forse, di una scrittrice rimasta sconosciuta). Fin dai primi capitoli, e dall'intreccio nel suo complesso, si capisce che la fortuna del nuovo personaggio è basata inizialmente su un calco di motivi e di situazioni dell'eroe maggiore. Vi ritroviamo il tema dell'origine precaria e clandestina (anche Palmerín nasce da amori segreti e scappa per miracolo alla morte), la rivalsa sull'impedimento con una serie di avventure vittoriose (investito cavaliere, l'eroe compie innumerevoli imprese spostandosi in vari paesi d'Europa), e poi l'agnizione e il lieto fine, con relativa consacrazione regale e prospettive di governo saggio (un governo che sarà, in questo caso, nientemeno che l'Impero d'Oriente, con uno spostamento del tema della corte di Costantinopoli da occasione laterale, com'era nell'*Amadís*, a centro e termine ultimo della carriera dell'eroe).

Ed è immediata, come per Montalvo, anche l'attrattiva della «continuazione». La nascita di un erede emulo del proprio padre dà materia, appena un anno dopo, a un secondo libro, il *Primaleón* (1512), che racconta le imprese dei due figli di Palmerín de Olivia, Primaleón e Polendos, e gli amori di Flérida, loro sorella, con Don Duardos d'Inghilterra. Il nuovo autore, anch'egli rimasto anonimo, dedica ora ampio

² Già nel 1510 appare un sesto libro dedicato a Florisando, nipote di Amadís, che si dice tradotto dal «toscano» da un tal Páez de Ribera. Poco dopo (1514), con un settimo libro su Lisuarte de Grecia figlio di Esplandián, entra in scena il più esuberante e tenace inventore di trame della tarda cavalleria, quel Feliciano de Silva, cortigiano, paggio del duca di Medina Sidonia, che si nasconderà dietro l'anonimato o la finzione di autori immaginari anche nei romanzi successivi. Dopo un ottavo libro apparso nel 1526, ad opera del baccelliere Juan Díaz, anch'esso su Lisuarte de Grecia e sulla vecchiaia e morte di Amadís, sarà il Silva che darà alle stampe nel '30 un nono libro, su Amadís de Grecia figlio di Lisuarte, nel '32 e nel '35 un decimo e un undicesimo, sui figli di Amadís de Grecia, Florisel di Niquea e Anaxartes, e infine collaborerà, forse, a un dodicesimo (1546) su Silves de la Selva, figlio di Florisel e fratello di Rogel de Grecia, padre, a sua volta, dell'ultimo eroe della serie, Esferamundi.

spazio all'intreccio sentimentale, con note di attualità improntate a un realismo più franco e familiare, e con riferimenti a personaggi viventi, secondo uno schema simile a quello della *Questión de amor*. Con ciò assicura larga popolarità ai suoi personaggi e in particolare a Don Duardos, cui vedremo che lo stesso Gil Vicente intollererà una delle sue commedie più felici. Più tardi sarà proprio il figlio di Don Duardos e di Flérida a continuare la dinastia, divenendo protagonista di un altro libro famoso, il *Palmerín de Inglaterra*, composto dal portoghese Francisco de Morais Cabral e dato alle stampe in un primo tempo nella versione spagnola di Luis Hurtado (1547).

Di romanzo in romanzo, abbiamo percorso l'intero arco del regno di Carlo V. Come si vede, nati in pieno autunno del Medioevo, i libri di cavalleria mettono radici sotto l'impero, fino a lambire, con le loro traduzioni e ristampe, l'età di Cervantes. È una lunga fioritura, che non si può spiegare solo con le attrattive di una felice formula romanzesca. Pensiamo al periodo storico: sono gli anni del primato spagnolo in Europa, della grande crisi eterodossa e dei rapidi mutamenti del gusto nelle arti e nei modi di vita. Se l'*Amadís* e il *Palmerín* reggono a queste ondate innovatrici e si adattano a situazioni e a ceti sociali diversi, è evidente che il loro messaggio riesce a soddisfare esigenze più profonde di un semplice bisogno di godimento o di evasione. In realtà, tutto ciò che riguarda la fortuna di queste opere – quello che oggi chiameremmo un alto indice di gradimento, le censure di parte, le risonanze indirette, le notizie di letture più o meno nascoste ecc. – concorre a metter assieme la storia di una mentalità sociale che altrimenti non potrebbe essere scritta, e di cui conviene sottolineare qui alcuni aspetti più generali.

Cominciamo dalle testimonianze dei numerosi detrattori. Sui vari romanzi pesa, dal loro apparire, una riserva di natura morale, che ha un'impronta tipicamente erasmiana: quella dell'offesa della verità. L'*Amadís* e il *Palmerín* sono additati come veicoli di corruzione perché si fondano su castelli di menzogne. E il rifiuto degli umanisti e dei teologi è praticamente unanime, come di chi senta insidiato il ristabilimento di un ordine etico da un'ondata di disordine e di licenza, un'ipotesi di armonia e di decoro da una tempesta di contenuti inverosimili e difformi. Ma è proprio questa interferenza che acquista un particolare significato nel nuovo assetto sociale.

In verità, c'è una contraddizione profonda fra queste censure raffinate e severe e la complessità di stimoli che si nasconde dietro il mito della risorta cavalleria. Intanto, anche a livello di élite, una certa ammirazione trapela in singoli casi per le qualità dello stile: Juan de Valdés, per esempio, non vorrà negarla all'*Amadís de Gaula*, che più tardi lo stesso Cervantes risparmiò dalla falce della biblioteca di Don Chisciotte assieme al *Palmerín de Inglaterra*. E vedremo che non solo i cortigiani e i guerrieri, ma i teologi e i mistici, da Carlo V a Ignazio di Loyola a santa Teresa, si confesseranno lettori dei romanzi incriminati, come se fosse, per i loro tempi, un passaggio obbligato dell'esperienza, una tappa magari un po' degradante, ma inevitabile, del loro cammino intellettuale. Ancora: è sintomatico che allo scadere del regno di Carlo V il genere si dimostri disponibile a un certo tipo di riduzione «a lo divino», più conforme ai nuovi orientamenti culturali, assimilando santi e divinità alla cerchia dell'eroismo cortese (come accade nel *Caballero del Sol* [1552] di Pedro Hernández de Villaumbrales o nella *Caballería de la Rosa Fragante* [1554] di Jerónimo

de San Pedro). Questa divinizzazione (i cui presagi erano chiaramente in luce già nell'*Amadís*) segna in qualche modo il tramonto del romanzo cavalleresco primitivo proprio con la sua definitiva assimilazione all'ideologia di stato. Ma non è né il primo né il più importante aspetto della vitalità del genere. Nel rapporto fra l'*Amadís* e i suoi lettori esiste una condizione di necessità più autentica, una trama di identificazioni e di associazioni che si fanno tanto più stringenti quanto più sembrano esaurirsi i legami fra quelle storie mirabolanti e la vita reale.

C'è chi legge nei libri di cavalleria innanzitutto un'affascinante occasione di rischio: una specie di vendetta dell'irrazionale sulla misura, sul «cuidado», sulla verosimiglianza. L'*Amadís* e il *Palmerín* si affermano proprio perché contravvengono al monito degli umanisti, perché suggeriscono con le loro «menzogne» un ampliamento della sfera del possibile. Valori come il meraviglioso, la violazione di certi limiti spazio-temporali, la scoperta dell'ignoto, la realizzazione dell'incerto, assumono un particolare significato in un'epoca in cui l'impero spagnolo sembra spostare continuamente in avanti i propri confini fino a varcare, con la scoperta dell'America, l'oceano stesso. E ciò non tanto, come generalmente si afferma, per un'analogia simbolica fra la grandezza delle imprese militari spagnole e quelle dei cavalieri cortesi, ma piuttosto perché le avventure fantastiche si fanno in qualche modo garanti della utopia politico-religiosa che l'impero reale, invece, materialmente delimita e moralmente si prepara ad umiliare. In altri termini: il romanzo cavalleresco incontra il favore dei lettori perché riaccende la speranza nella possibilità dell'impresa perfetta ogni volta che i guerrieri-cortigiani e i cavalieri-burocrati di Carlo V la deludono, istituzionalizzando, riordinando, riducendo l'ambito delle singole conquiste.

Nello stesso tempo, il meccanismo dell'avventura esercita una profonda influenza sul costume a un livello di psicologia elementare, incoraggiando, come diremo meglio nei capitoli successivi, gli aspetti antipragmatici e tendenzialmente astratti dell'«hidalguía». Abbiamo visto che nell'*Amadís* la componente della «difficoltà» non nasce solo dal capriccio del caso: contiene una morale e genera da sé un codice di comportamento. Amadís sa che è l'ostacolo a consacrarlo cavaliere perfetto dinanzi agli altri: questa consapevolezza lo sollecita spesso a cercare l'avventura non solo per il valore etico di difesa della giustizia o di soccorso dei deboli, ma per la gloria che promette come impedimento in sé. Comincia a farsi strada l'idea che la dimostrazione del coraggio dà fama indipendentemente dall'importanza degli altri valori in gioco.

È il momento in cui si determina nell'eroe-hidalgo la scissione dalla realtà come terreno di conquista oggettiva: qualcosa che affiora come ideale aristocratico nei primi lettori-cortigiani dell'*Amadís* e poi si diffonde, con la fortuna dell'opera, alla stregua di un ideale borghese, suggellato da un particolare concetto di «honra». Quando, verso il 1530, in uno dei suoi stupendi memoriali dall'America, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca addurrà a motivo essenziale della pericolosa esplorazione della Florida il timore che, se non lo facesse, «su *honra anduviese en disputa*», la sua logica è molto simile a quella che spinge Amadís a varcare i confini dell'Insula Firme o del castello dove pensa che stia rinchiuso il drago. Testimonianze di questo tipo se ne troveranno infinite durante il Cinquecento, e si annideranno in generi letterari diversi

e in mansioni sociali di vario livello.

Più si va avanti negli anni e più è chiaro che un simile condizionamento non riguarda solo un'élite o, magari, l'intera casta nobiliare. Al contrario: il sentimento della «seconda cavalleria» (per usare un'espressione di Hauser) si sposta alla metà del secolo verso la piccola nobiltà e i ceti medi: si prepara a vestire i panni dello scudiero del *Lazarillo*, del maturo gentiluomo della Mancha. Se, per un momento, ci mettiamo dal punto di vista meno privilegiato letterariamente, guardando cioè soprattutto alle imitazioni e continuazioni dell'*Amadís*, avremo un'idea precisa dell'estensione del fenomeno. I vari epigoni e discendenti, infatti, pur muovendosi sulla falsariga dell'eroe prototipo e tenendosi perlopiù a un livello di decorosa mediocrità, introducono elementi nuovi, di contenuto e di stile, che finiscono per dar vita a un genere ben differenziato, modulato sulle esigenze e sui gusti di una società che non ha più nulla a che vedere con quella cortese.

Vi sono almeno due sviluppi che val la pena di considerare in questi romanzi tardi. Da un lato, si determina, rispetto al modello, una sorta di spirale della perfezione e dell'invincibilità del cavaliere (*Amadís* era più coraggioso di Perión, *Esplandián* lo sarà più di suo padre, e così via); dall'altro, con un meccanismo quasi opposto, si accentua l'elemento prosaico, il tocco virtualmente borghese e familiare, e talvolta triviale, delle avventure e degli amori. È il prezzo che si paga alla continua, incessante ripetizione e variazione tematica imposte dalla popolarità. Il favoloso, come spirale dell'assurdo, cresce con un ritmo che è inversamente proporzionale alla solennità del messaggio. Più le imprese si fanno inverosimili, i giganti smisurati, i confini da varcare peregrini, e più l'intima grandezza degli eroi si deteriora. Ma qui è il punto: il segreto del successo sta anche nello scadimento del mito, nel rendere accessibile e vulgato un ideale che era sorto in un'aura di iniziazione e di intangibilità. Rompendo l'equilibrio aristocratico del modello, mettendone in crisi la composta pedagogia morale, questi romanzi ne accentuano alcuni aspetti conflittuali che l'élite del XVI secolo non è in grado di capire (e relega, perciò, fra i prodotti di una cattiva e dannosa letteratura), mentre un pubblico più vasto, o gli stessi detrattori fuori del loro ambito professionale, vi si accostano con interesse e spesso con voluttà.

Assistiamo, forse, per la prima volta, ad alcuni meccanismi tipici del «feuilleton». Questo svelamento del mistero cortese, le cui gratifiche si estendono, finalmente, come quelle di un ideale popolare, anche ai ceti non aristocratici (tutti, leggendo, possono sentirsi eroi e immaginarsi autori di imprese straordinarie e di avventure gentili) è uno dei primi grandi risultati della nuova letteratura a stampa. Ed è, naturalmente, un'arma a doppio taglio: la diffusione editoriale si dimostra anche un efficace veicolo di declassamento e, in definitiva, di liquidazione del prodotto culturale. Scrittura e lettura consumano rapidamente il mito, favorendone la spirale iperbolica, imponendo alla lunga una serie di slittamenti caricaturali, di deformazioni del gesto e della parola.

Passano pochi decenni, e il manierismo e Cervantes sono alle porte. Non è un caso che *Don Chisciotte*, disponendosi per ultimo all'esercizio della cavalleria errante, faccia riferimento sempre a dei libri piuttosto che agli eroi in quanto tali. Il suo sublime paradosso sarà possibile anche perché c'è stato, alle sue spalle, questo

processo di dilatazione dell'assurdo e di livellamento borghese del mito, dovuto alla grande fortuna editoriale del XVI secolo.

§