



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Finzioni imperfette. Rabelais, Cervantes, Aristotele e l'ambiguità del romanzo

Carlo Tirinanzi De Medici
(Università di Pisa)*

Abstract

Il contributo indaga da una prospettiva teorica il primato di Rabelais e Cervantes nella nascita del romanzo moderno. Il *Gargantua* e il *Don Chisciotte*, per la loro distanza dai regimi discorsivi della storiografia e del romanzo medievale e cavalleresco, sono qui considerati come promotori di uno spazio finzionale dove si confondono verità e menzogna e si valorizzano la molteplicità, l'eccesso e l'imperfezione. L'obiettivo della ricerca è quello di determinare il contributo dei due autori alla definizione e disciplinamento della forma romanzo.

Parole chiave: Cervantes, Rabelais, Gargantua, Don Chisciotte, romanzo, *fiction*.

The contribution investigates from a theoretical perspective the primacy of Rabelais and Cervantes in the birth of the modern novel. *Gargantua* and *Don Quixote*, due to their distance from the discursive regimes of historiography and the medieval and chivalric novel, are considered here as promoters of a fictional space where truth and falsehood are confused and multiplicity, excess and the imperfection are valued. The aim of the research is to determine the contribution of the two authors to the definition and regulation of the novel form.

Keywords: Cervantes, Rabelais, Gargantua, Don Quixote, novel, *fiction*.



* Questo testo sviluppa una linea di ricerca iniziata nel giugno 2020 grazie a un assegno di ricerca nell'ambito del progetto «Tradurre la *Poetica* di Aristotele» dell'Università di Trento diretto da Paolo Tamassia. Ringrazio Gerardo Acerenza, Massimiliano De Villa, Valentina Nider, Paolo Tamassia e Andrea Binelli per la fiducia accordatami, e in particolare ringrazio Andrea per il supporto, i consigli e l'aiuto intellettuale e materiale. Il presente articolo è stato scritto rielaborando i materiali di una conferenza tenuta presso il FORLab dell'Università di Verona il 6 giugno 2021. Ringrazio gli organizzatori, Stefano Bazzaco e Jacopo Galavotti, e il Coordinatore del Corso di Dottorato in Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo Massimo Natale, che ha coordinato l'iniziativa. Dedico questo testo a F che è perfetta così, così imperfetta.

Le vide originel est amorphe,
stérile, homogène, symétrique. Il est parfait.

Jean Baudrillard, *Le crime parfait*

Introduzione

Se in modo quasi unitario la critica riconosce nel Cinquecento il momento di svolta in cui prende forma il romanzo moderno¹, essa però tende a dividersi sull'opera che inaugura questa forma: Rabelais o Cervantes? Entrambe le posizioni hanno ragioni da vendere: Rabelais apre il testo alla gioia del racconto, potremmo dire (Kundera, 1985; Proguidis, 2019), che implica una liberazione della creatività umana che è connaturata al nostro genere (Bachtin, 2001; Bouchard, 2011). Cervantes ci fa scoprire la dissociazione tra protagonista e mondo (Lukács, 2001), l'esplicita messa in scena di uno spazio antierico e protorealistico alternativo a quello dell'immaginario dominante. Come e più di Rabelais, costruisce un nuovo sguardo del narratore che è anzitutto ironico (Ortega y Gasset, 2000; Zangrando, 2007): ironia che col realismo poi diverrà centrale in diverse teorizzazioni moderne e contemporanee sul romanzo, a partire da quelle del Romanticismo tedesco, ma già evidente nella prima stagione d'oro del romanzo francese (Bautista Naranjo, 2018) e nello sviluppo del *novel* inglese (Watt, 1998, 43-78).

Sia le posizioni che assegnano il primato a Rabelais, sia quelle che l'assegnano a Cervantes, hanno ragione: perché entrambe hanno, in un certo senso, torto. Nell'evoluzione delle forme letterarie, come sempre, la trasformazione è continua; osservando le specie e non gli individui, la "nascita" richiede una certa selezione a posteriori, l'individuazione di un'aria di famiglia, di caratteri che solo all'altezza storica dello studioso appaiono coerenti (Mazzoni, 2011, 78 ss.). Né Rabelais né Cervantes scrissero pensando di dar vita a un genere; entrambi hanno offerto tratti formali e contenutistici che caratterizzano ciò che più avanti si sarebbe chiamato "romanzo". Da questo punto

¹ La cesura nelle forme narrative lunghe che produce ciò che oggi chiamiamo «romanzo» (e cui aggiungo «moderno» per distinguerlo dalle forme di *romance* che portano lo stesso nome e che ne sono per diversi aspetti i precursori, insieme alla famiglia della novella) è ben attestata dalla critica (la ricognizione storica più completa è Mazzoni, 2011; vedi anche Jauss, 1988) e generalmente individuata tra Cinque e Seicento. Alcuni, invece, sottolineano le continuità tra romanzo antico e moderno: tra i più interessanti Doody (2000); Pavel (2014), che però evidenzia anche le sostanziali differenze del romanzo moderno.

di vista la gara alla primazia romanzesca non vede vincitore nessuno dei due, o li vede entrambi. Perché entrambi in effetti condivisero alcune strutture narrative, alcuni gesti intellettuali che caratterizzeranno il romanzo moderno. In questo intervento vorrei mettere in luce questi gesti, collocandoli nel loro contesto storico-artistico e nel quadro della fase della preistoria del romanzo, cioè del periodo precedente a quello nel quale esso diventa ciò che oggi riconosciamo con questo nome e assume la funzione di genere-guida della letteratura occidentale, intorno alla metà del Settecento (Watt, 1998).

In particolare m'interessa arrivare alle strutture profonde che informano questi testi, e in particolare alla struttura fondamentale che permette l'invenzione romanzesca: lo spazio finzionale che produce il testo, e che da esso è prodotto. Per farlo partirò da un punto in comune, la natura doppiamente reattiva dei testi di Rabelais e Cervantes (le parodie di due generi discorsivi: la storiografia e il romanzo tardomedievale). Cercherò di mostrare come questa introiezione di discorsi non è solo polemica e distruttiva, ma finisce per alterare il fondamento stesso dei testi che si trovano vincolati alle premesse epistemologiche – ciò che Foucault chiamerebbe le formazioni discorsive o i giochi di verità, entro le quali i discorsi prendono forma e possono essere pensati – e dunque producono un nuovo spazio formale, che diventa anche concettuale. Uno spazio alternativo tanto alla continuità aletica medioevale, per cui non vi era netta distinzione tra romanzi e cronache, quanto alla dicotomia storia-poesia impostasi attraverso il dibattito sulla *Poetica*. Questo spazio è fondato non sulle idee di decoro e *bienséance* come basi di una verisimiglianza pensata in chiave di idealizzazione ed equilibrio (Tortonesi, 2010), ma al contrario si fonda su contrasti, ambiguità, trasformazioni che riflettono la complessità del reale, risolvendolo in ciò che Francesco Orlando chiama «formazione di compromesso» e Fredric Jameson «forma simbolica». Da questo punto di vista il contributo principale di Rabelais e Cervantes è proprio una messa in forma, che è al contempo uno sviluppo e un disciplinamento, di ciò che oggi chiamiamo *fiction*. Di fatto si vuole suggerire che la nascita del romanzo moderno è legata proprio a questo spazio, che la storia delle due categorie di romanzo moderno e *fiction* moderna è una storia di sviluppo parallelo.

1. Modelli ambivalenti

Il tratto comune più evidente tra le opere di Rabelais e Cervantes è, lo si diceva già prima, l'origine reattiva dei testi esaminati: entrambi gli autori scrivono al secondo grado, tenendo a mente generi letterari e non che funzionano da architesti (Genette, 1981). Dunque alla base c'è un dialogo con diversi generi discorsivi, intendendo questi come forme di sapere istituzionalizzate e formalizzate (come formazioni discorsive: Foucault 1969, 43 ss.), e non (solo) con fonti puntuali, con i quali entrare in dialogo e conflitto. Questa reattività è duplice, indirizzata a due diversi generi discorsivi: la storiografia e il romanzo nella sua linea medioevale-cavalleresca². E su questo si concentra già Matamoro (1987, 95-96) situando la nascita del romanzo moderno all'incrocio di Rabelais, Cervantes e Defoe. In essi riconosce un percorso evolutivo del concetto di verisimile («borghese») e una comune tendenza alla «presa in giro della nobiltà eroica, [al]la decostruzione del mondo tramite la ragione e [al]la rifondazione della storia».

Se «rifondazione della storia» è espressione un po' forte, essa mette in evidenza la natura critica (e criticamente parodica) dei testi in esame: entrambi si strutturano come cronache, presentando un cronista – Alcofrybas e poi Rabelais stesso; Cide Hamete, traduttori, compilatori – e facendo mostra dei dispositivi narrativi e retorici tipici della storiografia medioevale. Ma ciò che raccontano è in entrambi i casi improbabile o anche patentemente falso: la forma non dice niente sul contenuto. D'altra parte, Matamoro ricorda solo metà del cielo: entrambi i testi infatti contestano anche i romanzi, e se del *Chisciotte* non mette conto parlare, *Pantagruelle* nasce sulla scorta delle *Grandes Croniques gargantuines*, delle quali è una derivazione³; queste a loro volta sono una esplicita parodia delle *Grandes Chroniques de Bretagne* di Alain Bouchart (1514) e più in generale di tutti i testi tardomedievali – anche le precedenti *Chroniques de France* (1476) e le *Grandes chroniques* di Robert Gaugin, tradotte in francese proprio nel 1514 – che mischiavano invenzione e storia. Erano

² Utilizzo una simile semplificazione per indicare le continuità tra le forme medioevali e quelle rinascimentali di *romance*. Ciò non implica, ovviamente, che tra i due non vi siano differenze, ma per il discorso che si sta facendo queste ultime sono meno rilevanti delle somiglianze.

³ Sulla natura d'ipotesto delle *Grandes Chroniques*, e sulla loro vocazione parodica, si vedano Huchon (1994); Desrosiers-Bonin (1996).

essenzialmente *romance* accreditantisi come testi storiografici, o – è il caso delle *Grandes Chroniques* – «cronache» che riportavano con intensità maggiore rispetto alle storiografie di pieno Medioevo eventi sovranaturali, epici o fantastici⁴. D'altra parte già Paul Zumthor (1973, 348) rilevava che i romanzi tardomedievali si formano all'incrocio tra le tradizioni della *chanson de geste* e della storiografia scolastica.

Entrambi i modelli, cronache medioevali e romanzi, sono problematici per la loro ambiguità di fondo: si presentano per veri, ma non lo sono. I due generi discorsivi venivano letti in continuità per quanto riguarda il proprio valore aletico, tanto che «le dichiarazioni di veracità ricorrono non solo nei prologhi delle cronache ma anche nei romanzi in prosa medioevali» (Desdroiers-Bonin, 1996, 89)⁵. Questo ovviamente risulta intollerabile per la sensibilità rinascimentale che critica proprio un modello epistemologico che poneva una lettura pienamente fattuale, veridica, di questi testi. La nuova episteme distingue nettamente il vero e l'invenzione, tende a valorizzare «l'autenticità della storia» (DuBois, 1977, 31). È tra Umanesimo e Rinascimento che prende forma il paradigma indiziario (Ginzburg, 1986) che dalla filologia si propaga ad altre discipline umanistiche, a partire dalla storia, valorizzando le prove (Ginzburg, 2000, 51-67, 69 ss.) e costituendosi come alternativo all'idea retorica di storia (Garin, 1986; Bianca, 1997) d'ispirazione ciceroniana, che per *movere* l'uditorio non si negava una spruzzata (se non una colata) d'invenzione (Smalley, 1983, 4 ss.). I due modelli (cronachistico-genealogico e retorico) convivevano e si alimentavano a vicenda, tralignando poi (come dispositivo di controllo, anche politico: Spiegel, 1975) in romanzi, o quasi-romanzi. Così la critica prende forma, come si è detto, duplice: e tanto Rabelais quanto Cervantes infatti parodizzano sia le cronache sia i romanzi. Ed è una scelta non solo distruttiva, anzi è costruttiva. Getta le fondamenta di una costruzione, ancorché, vedremo alla fine, a mosaico. Infatti i testi riproducono una miriade di altri generi discorsivi: i dialoghi rinascimentali (*Gargantua* è anche la trasfigurazione dei trattati sull'educazione del principe; vedremo meglio nel *Chisciotte* le ricostruzioni dei dialoghi poetici); l'epistolografia morale (la lettera di Grandgeule in *Gargantua*, quella di Gargantua in *Pantagruelle*); la

⁴ Si vedano Céard (1980, 1982 e 1988); Huchon (1994, xxi ss.); Desrosiers-Bonin (1996).

⁵ Sugli stretti legami fra storia e romanzo nel Medioevo occidentale si veda Wolfzettel (2002); per quelli tra storia e finzione Negri (2003).

narrativa di viaggio (il *Quarto libro*; le esplorazioni di Chisciotte e Sancho e la storia del naufragio, il viaggio nelle isole, nel *Chisciotte*), le novelle (inserite esplicitamente da Cervantes e che compaiono occasionalmente in forma non del tutto autonoma in Rabelais, come nel famoso episodio del mondo nella bocca di Pantagruelle), i misteri medioevali⁶, la danza macabra (il carretto della morte: cap. XI della II parte del *Chisciotte*)⁷. La proto-antiquaria e l'erudizione, i testi esoterici e allegorici, persino le opere di Michelangelo (Rigolot, 1985). Sono opere composite, dalla natura mista. Osserviamo la famosa natura mista della forma-romanzo (che per Siti, 2001 è un «genere bastardo»), insomma, tanto a livello formale (commistione di generi discorsivi) quanto tematico: per la commistione di verità e menzogna, di elementi reali e non.

Si veda la geografia di queste opere. Se nel solo *Gargantua* Rabelais utilizza una sessantina di toponimi tutti compresi in un'area di circa 2500 chilometri quadrati (Kaisergruber, 1975), Cervantes è decisamente più reticente. La prima parte del *Chisciotte* si svolge sì nella Mancia, ma senza eccessiva precisione: i nomi esatti sono celati o distorti, da quello del luogo d'origine dell'*hidalgo* al vero nome dell'*hidalgo* stesso (e di Sancho). Rabelais sembra farne un punto d'onore, a situare topograficamente con esattezza le azioni; Cervantes con medesima caparbia evita di dire dove si svolgono le avventure di Chisciotte e Sancho. C'è forse una ragione strutturale per questa divergenza che si può intuire guardando la seconda parte del *Chisciotte*. Qui i toponimi compaiono spesso: la coppia gira per la Spagna, va a Barcellona, sulle rive dell'Ebro, in Aragona, alle Lagunas de Ruidera... cos'è successo?

Se rileggiamo l'inizio della seconda parte, troviamo Sansón Carrasco che corre da Chisciotte portandogli notizia di un libro che racconta le sue avventure: cioè la prima parte del *Chisciotte*. Una strategia metanarrativa che segnala l'inconsistenza di quella stessa avventura, che indica la propria aporia fattuale. Il mondo d'invenzione della prima parte viene inserito in quello della seconda come cosa (assurdamente) autentica cui tutti, nel romanzo, credono (di fatto riproducendo il meccanismo che aveva reso pazzo l'*hidalgo*). Ora che

⁶ Si vedano Hayes (2010); Proguidis (2018) su Rabelais e si veda anche l'episodio della grotta nella II parte del *Chisciotte*.

⁷ D'ora in poi per i testi di Rabelais e Cervantes si darà solo il numero del libro, del capitolo e la pagina dell'edizione di riferimento (rispettivamente: Rabelais, 1994 e Cervantes, 2005). In nota verranno date le traduzioni (per Rabelais l'ed. Newton Compton, per Cervantes Bompiani), con modifiche a cura di chi scrive.

la finzione – la non realtà della prima parte – è diventata in quanto tale parte del mondo chisciottesco, e che come finzione viene riconosciuta dai lettori, possono comparire i toponimi con maggior frequenza. Grazie allo stragemma del libro-nel-libro, il diaframma è salvo: il reale può entrare allora con più forza. In modo analogo in *Gargantua* il combattimento di fra Jean, che è apertamente comico e irrealistico e inverosimile, è accompagnato dalla massima precisione anatomica di cui il medico Rabelais era capace: *spondyles, omoplates, ischies, fauciles, commissure lambdoïde...* i tecnicismi agganciano il Reale che sfugge nei movimenti fantastici della storia, e più questa sfugge al realismo più quelli lo inseguono da vicino.

2. Lo spazio finzionale: ambivalenze e contrasti

Insomma, contrasti esibiti: come quelli tra cronaca e romanzo che organizzano i testi; tra vero e falso con cui i personaggi si confrontano; tra follia e reale, tra Chisciotte e Sancho, tra percezione di Chisciotte e sua cognizione della propria percezione⁸; come quelli tra esagerazione «gigantesca» e quotidiano di Rabelais, o tra erudizione e basso-corporeo. Tali oscillazioni sono evidenti nei testi in esame: il mondo interiore di Chisciotte e la dura realtà; l'apparente realismo di Sancho che però è pronto a credere alle promesse dell'*hidalgo*. Siamo sempre a mezzo tra realtà e invenzione, con confini mobili e porosi, e questa situazione anfibia genera una tensione tra teoria e prassi narrativa (Riley, 1986) portando scompiglio tra i personaggi stessi, che finiscono per pensarla in un modo e agire in un altro: il canonico, il curato, contestano a parole le imperfezioni delle storie, ma ne sono coinvolti. La storia del curioso impertinente piace. Il racconto di Chisciotte delle avventure di un cavaliere affascina. Quando Cardenio si schermisce per l'eccessiva varietà della sua storia (secondo i dettami della poesia: «No os canséis, señores, de oír estas digresiones» *DQ*, I, 27, 269) è il curato stesso a replicare che non deve preoccuparsi perché sono abbastanza piacevoli da meritare la stessa attenzione della storia principale.

⁸ Nel *Chisciotte* vedere è credere (critica alla retorica testimoniale delle cronache): ma appunto ciò che vede, l'*hidalgo* poi non sa interpretarlo, processarlo cognitivamente. Al riguardo si vedano Close (2007, 102); Guiter (1960).

Oscillazioni continue, che sono presenti anche in Rabelais: dalla filosofia (l'ideale erasmiano che regola la vita dei protagonisti) al basso corporeo; dal sovrumano deforme del gigante al quotidiano⁹. Le leggende e gli eroi del passato che determinano dettagli secondari del presente. L'erudizione che si volge in riso. E Rabelais sapeva bene che «invitare al riso, con tutta l'ambiguità di quest'ultimo, è fare la corte alla misinterpretazione» (Heath, 1996, 8). Il narratore inaffidabile perché ubriaco, i sensi allegorici che promette e probabilmente non esistono, riprendono l'elogio erasmiano della follia. L'ambivalenza del testo è amplificata dai dialoghi che presentano posizioni opposte spesso egualmente assurde, ma argomentativamente inattaccabili, o posizioni sensate ma che procedono violando la logica argomentativa (Huchon, 2012) e anche narrativa (Kaisergruber, 1975, 41 ss.), violando le aspettative logiche e quelle del racconto insomma: alla «necessità» (in senso aristotelico: la logica interna) si sostituisce una contiguità: analogica, tematica, elencativa...lo stesso in Cervantes, che offre per ogni avvenimento più di una interpretazione.

I testi oscillano: tra modelli generici, tra formazioni discorsive, tra livelli aletici, tra interpretazioni. Sfoggiano continuamente «dissonanze sorprendenti» (Lebègue, 1952, 204). La contestazione ai due regimi discorsivi primari (storiografia e romanzo), diversamente formalizzata in Rabelais e Cervantes (nel primo a dominare è la cronaca, nel secondo il romanzo cavalleresco), si risolve comunque nella constatazione/creazione di un terzo regime discorsivo¹⁰. Un regime nel quale gli altri possono convivere e scontrarsi: storia e romanzo, ma anche tutti i generi discorsivi citati prima. Uno spazio poroso che sussume gli altri, e nel farlo li trasforma. Lo spazio di ciò che oggi chiamiamo *fiction*.

Questo spazio aveva iniziato a prender forma nel tardo Medioevo (a metà del XII secolo) con le *chansons de geste* e soprattutto con i romanzi (Knapp, 1997, 2005; Wolfzettel, 2002; Haug, 2003; Green, 2009). Esso viene

⁹ Icastica l'immagine che dà il titolo al capitolo di *Mimesis* (Auerbach, 2001) dedicato a Rabelais: il mondo (aggiungerei «contadino», «quotidiano») nella bocca di Pantagruel.

¹⁰ Già Mercedes Blanco in un suo importante saggio sulla verisimiglianza nel *Chisciotte* aveva notato la presenza nel libro cervantino di una «finzione seconda» opposta alla «primaria» dei romanzi di cavalleria, che però *non* si identificava con lo spazio realistico moderno perché ancora vi si ritrovavano «molti eventi improbabili e connessi in un modo che non è quello del quale facciamo esperienza nel quotidiano» (1996, 192).

ripreso da Cervantes e Rabelais che rielaborano, parodizzandoli, proprio i generi discorsivi in cui esso si sviluppa. Nel farlo, contaminando apertamente invenzione e realtà, contribuiscono a dargli forma, gli imprimono una direzione che oggi riconosciamo come tipica della *fiction* moderna, che è frutto di un processo storico ed è diversa dagli esempi antichi, da altre forme coesistenti di finto e più in generale da altri giochi linguistici «non seri». Essa si caratterizza per due elementi: un elevato grado di formalizzazione (i paratesti che la segnalano; i patti di lettura; un certo tipo di strutturazione) e una componente bifronte, d'ambiguità. Quest'ultima la vediamo nei forti contrasti di Rabelais e nelle contraddizioni del *Chisciotte*, ma la sua radice sta in quella che Pavel ha chiamato «doppia referenza», che rende una finzione incardinata in due mondi possibili distinti: quello d'invenzione e quello attuale (il nostro). Perché (tratto formalizzato) i due sono collegati (Eco, 1979, 1994) dal fatto che i primi sono arredati e vengono in parte prodotti grazie alla cooperazione del lettore (Iser, 1987) che li riempie grazie alla sua enciclopedia (Eco, 1984, 1994). Il mondo d'invenzione è dunque fondato su una «doppia referenza» (Pavel, 1992) per la quale i segni che lo creano rimandano tanto all'intra-testo quanto al fuori-testo.

Lo si capisce facilmente. Se sto leggendo un romanzo di fantascienza ambientato su un pianeta lontano che parla di due fidanzati, due alieni con otto tentacoli e branchie, e l'aliena se la prende con l'alieno suo fidanzato perché l'ha tradita, e con un gesto d'ira butta per terra un bicchiere, salvo diverse indicazioni immagineremo che tale bicchiere cadrà subendo un'accelerazione di 9,6 m/s. E salvo diverse indicazioni penseremo che i due alieni, che si amano e sono tristi per quanto si sono fatti, provano certi sentimenti forti e dolci e dolorosi, provano quei sentimenti e non altri, perché quelli sono i sentimenti che proviamo quando amiamo una persona che per noi è speciale, l'unica al mondo, la nostra persona. O, al rovescio, si vedano tutti i lettori ingenui che non distinguono realtà e invenzione nei romanzi e optano per letture «informative», come se i romanzi fossero testi storiografici, racconti di viaggio ecc. Molta letteratura moderna gioca proprio con queste incertezze, che derivano anche da scarse competenze di una parte del pubblico, il quale attiva in modo sbagliato la macchina testuale. Per questo ricondurre al gioco infantile del far finta la mimesi finzionale moderna significa non tenere da conto la differenza tra l'uno e l'altra. Il primo è uno spazio elastico

che tra le altre cose prevede sì la compresenza di due livelli reale e finto (mi muovo nel mondo attuale, ma fingo di non essere dove sono e chi sono), ma non ha la formalizzazione del secondo, non richiede un addestramento per essere compreso, laddove quando la seconda entra in scena, con il romanzo moderno, le sviste (prender per buono il resoconto di un naufrago o la cronaca della peste di Londra) si moltiplicano. La matrice può essere la stessa (sebbene sia difficile da stabilire, nel momento in cui non abbiamo un gruppo di controllo, cioè dei soggetti che non siano stati esposti alle finzioni moderne). D'altra parte anche Aristotele nella *Poetica* rileva che la mimesi nasce sì da una disposizione naturale umana, ma appunto vi nasce e non vi si identifica (Tortonese, 2013, 22 ss.). L'artefatto rappresentazionale (mimetico) non può ridursi alla pura imitazione, e nemmeno ogni rappresentazione ha lo stesso grado di complessità. Nella *fiction* la rappresentazione trasforma, altera più che in altri giochi linguistici basati sul «finto». Ricostituisce uno spazio narrativo ulteriore che contiene e fa vivere altri spazi e permette loro di coesistere, anche nella loro contrastività. Forse: soprattutto nella loro contrastività. Se il bambino che gioca a far finta è contemporaneamente nel mondo attuale e in quello finto che crea, nella *fiction* (nel *fictional world*) gli enti sembrano porre una doppia negazione (non inventato del tutto, non del tutto reale).

Il realismo – che sta al centro del territorio della *fiction* moderna – esprime al massimo grado questa caratteristica. Esso è uno spettacolo acrobatico: deve restare in equilibrio tra l'adesione alla realtà e la trasformazione di questa. È qui che la doppia referenza caratteristica della *fiction* moderna (Pavel, 1992) si esprime con massima forza, dato che il testo si presenta (apparentemente) come del tutto aderente al mondo attuale, così mettendo il sistema semantico in tensione più di altri modi finzionali. Che ci si appoggi alle teorie lukácsane del tipico, o a qualsiasi altra idea di realismo, sono sempre presenti l'idea di uno scarto su cui il testo realista prende forma (Bertoni, 2007) e quella di una messa in sordina di tale scarto. La referenzialità non viene cancellata, ma – parzialmente – elusa attribuendo un valore ulteriore, differenziale, ai significati globali (in altre parole: è il sistema locale del testo che crea le serie di significati e connotazioni dei suoi elementi). L'insieme dei

codici utilizzati dal testo prende forma di sistema bifronte¹¹, che da un lato rimanda allo spazio del loro uso quotidiano; dall'altro è interno e organico allo spazio d'invenzione. Le parole con cui interpretiamo la realtà sono quelle predilette dal realismo proprio perché questa duplice natura è più evidente. Le scelte di Rabelais e Cervantes divergono per questo: mentre l'esagerazione rabelaisiana è travolgente, mentre le dimensioni delle vicende (oltre che dei personaggi) e gli avvenimenti hanno una piega fiabesca e francamente assurda, Cervantes si muove nel solco di una maggior misura dell'invenzione (Blanco, 1996). Proprio per questo, allora, Rabelais può concedersi l'utilizzo di toponimi precisi, può collocare esattamente nello spazio la sua vicenda. Perché la forma di questa vicenda è apertamente assurda. Proprio la maggior adesione al concreto-reale di Cervantes lo obbliga a distaccare la propria storia da una eccessiva precisione topografica.

3. Menzogna poetica, verità storiografica, finto romanzesco

Oggi lo spazio finzionale è per definizione avulso dal giudizio aletico. Non c'è «vero» o «falso» nel racconto d'invenzione, perché è tutto «finto». Quando e se emergono gli altri poli, abbiamo forme a bassa finzionalità (Tirinanzi De Medici, 2012; 2015). Nondimeno, da che esistono le finzioni, l'umanità tende a riportarle alla dimensione dell'attuale, del concreto, ossia della propria esperienza. Le favole umanizzano gli animali, dando agli uditori l'impressione che anche lo spazio non-umano non possa che tornare all'umano (e dunque viene sempre interpretato, elaborato). L'idea che *de nobis fabula narratur* è intrinseca all'idea di favola. Parafrasando Calvino, non attualizzare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare. Da questo punto di vista si genera un conflitto tra due percezioni del fatto narrativo (racconto una storia inventata, questa storia inventata ha in qualche misura sempre una relazione col mondo, per quanto mediata) che il romanzo moderno, a dominante realistica¹², allo stesso tempo amplifica e seda. Amplifica perché rafforza il conflitto: questo racconto sembra la realtà. Seda perché il

¹¹ Qui, di nuovo, anche l'idea di «doppia referenza» della finzione narrativa secondo Pavel (1992).

¹² La dominante realistica del romanzo moderno prende, com'è ovvio, forme diverse a seconda delle diverse altezze storiche.

conflitto (è reale o no?) viene oscurato proprio dalla nascita del concetto moderno di finzione, in base al quale su una determinata categoria di testi si può legittimamente sospendere il giudizio. In altri termini: un processo dialettico, nel quale ciò che viene tolto (negato) permane come impronta, assenza, fantasma, riconfigurando (risemantizzando) il testo. Non è vero, non è falso: è finto.

La comune critica all'ambiguità delle forme storiografiche tardomedievali di Rabelais e di Cervantes si muove nel solco di questa nascente consapevolezza del ruolo della finzione, che non si situa nella dicotomia vero-falso. Dunque il finto al centro dei romanzi: e questo, per la sensibilità rinascimentale, è un bel problema, perché sembra totalmente estraneo alle coordinate culturali ed epistemologiche del tempo, che vanno verso una separazione netta.

Così nelle teorizzazioni poetiche rinascimentali ispirate ad Aristotele si modifica la percezione del rapporto istituito dalla letteratura tra universale e particolare: già Aristotele risolve questa dicotomia con la funzione della *mimesis*, che agisce come universale organico al reale, astrazione o depurazione di questo dagli accidenti. L'*eikós* (ciò che viene tradotto con «verisimile») ha una componente di conoscenza (e intelligenza) condivisa, validata dall'esperienza collettiva (Riu, 2005), e per questo può staccarsi dal particolare che lo genera e cui rimanda (Tortonesi, 2013, 38) passando per le *endoxai*, le verità «che si sanno» e che sono già state vagliate e accettate dalla collettività. È un concetto strutturale diremmo oggi, un modello insomma che riferisce a un altro modello. Dunque, modellizzazione della mimesi e modellizzazione del reale: il rapporto tra i due forma l'*eikos*.

Anche grazie alla costante influenza del pensiero oraziano e ciceroniano (Herrick, 1946; Ford, 2002) l'idea maggioritaria nel Cinquecento è quella di una natura essenzialmente retorica della mimesi¹³, che dunque ha come scopo primario la persuasione (specie morale: Alfano, 2001a). Da questo punto di vista diventa centrale (può adesso diventare centrale) il livello di cosa si rappresenta: se la modellizzazione cui attende la verosimiglianza è interessata non al reale, ma alla qualità etico-morale, diverrà importante scegliere

¹³ Sul ruolo della retorica si vedano Fumaroli (1980), Ford (2002), Mack (2011).

oggetti della rappresentazione *spondaioi*, migliori (o se mai peggiori: comunque la modellizzazione va nel senso di una chiarificazione e linearizzazione morali, l'*omoion*, cioè il simile a noi, viene messo da parte: Alfano, 2001b). Si vede dunque che la poesia prende la strada dell'idealizzazione, diventa un'«arte dell'allontanamento», per dirla con Pavel (1992), dal reale. Si capisce dunque perché tutto sommato la poesia diventi più vicina alla menzogna e venga contrapposta alla verità fattuale, qui appoggiandosi al celebre passo della *Poetica* (1451b, 5-6) che però voleva dire una cosa un po' diversa, cioè riconosceva il surplus di conoscenza della mimesi rispetto alla storia in quanto capace di astrarre (modellizzare) l'accidente e perciò era considerata «più filosofica». Insomma si predilige la menzogna fattuale che però rimandi a una verità ulteriore, di ordine superiore. Non ideale come nell'epoca postri-nascimentale, cioè non assoluta.

Il rapporto aristotelico universale/particolare subisce insomma uno slittamento e diviene un rapporto ideale/reale. Si forma un polo trascendente che prolunga il senso assoluto, sovrastorico e sovraperonale, che era proprio dell'allegorismo medioevale. Non solo il verosimile diventa retorico e persegue finalità morali, ma in tale ottica anche altri elementi si configurano in modo contrastivo rispetto al polo negato. Ad esempio, l'organizzazione strutturale narrativa (l'intreccio) deve sottolineare l'opposizione tra storia, che procede cronologicamente, e poesia, che inizia allora *in medias res*; finendo così per stabilire lo statuto di realtà del testo in base all'organizzazione formale dello stesso. La poesia si sposta sempre più dal lato dell'ideale (Jossa, 1996; Tortonese, 2013) e dunque del fattualmente falso. In uno spazio poetico dominato dalla lezione (neo)aristotelica, dunque, i giochi sembrano fatti. Alla storia lo spazio del vero, alla poesia quello del falso, della menzogna (che poi è un vero superiore, perché extraumano, assoluto: in tal senso, un vero allegorizzante), in una divisione dei compiti e dei regimi discorsivi di riferimento: alla storiografia la contingenza, ma il vero del *factum*; alla poesia la trascendenza, e il vero del concetto.

Menzogna poetica e verità storica, potremmo dire.

Osservato con queste lenti, il problema esula dalla fattualità, dalla validità filologica o indiziaria del testo storiografico, e la critica alla storiografia medioevale diventa anche un modo per affermare il valore differenziale non

tanto della doppia dicotomia vero/falso-particolare/universale, quanto piuttosto dello spazio finzionale rispetto a quella stessa doppia dicotomia. Nel saggio dedicato al problema della verisimiglianza, Paolo Tortonese (2013) ha indicato con acume il nesso tra verosimile neoclassico e ideale. Stando a questa ricostruzione, proprio questo nesso espunge la forma romanzo dall'alveo della poesia per ricondurlo al polo opposto, quello della storia, con cui si mette in rapporto (Esmein, 2004; Mazzoni, 2011). Se il quadro generale è più che condivisibile, anche in una prospettiva di media durata (leggi: lo sviluppo del realismo, del moderno *novel*), è però da indicare che questo rapporto con la storia, specie nei momenti iniziali della storia del romanzo moderno, non è più diretto rispetto a quello con la poesia. Lo si è visto: i bersagli di Rabelais e Cervantes sono duplici. La loro critica è bifronte e segnala uno scarto tanto dalla storia quanto dalla poesia. Ciò è evidente nei riferimenti ironici a Luciano di Rabelais: si ispira alla *Storia vera* per il *Quarto libro* mentre per tutto il tempo dichiara la propria trasparenza; richiama *Sul modo di scrivere la storia* e ne viola tutte le regole (Lauvergnat-Gagniere, 1978). E diventa ancora più esplicito nel *Chisciotte*, che sembra sottolineare anche negli inserti metapoetici la sua anomalia rispetto al sistema aristotelico bipartito: poesia o storia? La risposta è: nessuna delle due, appunto un terzo spazio narrativo, quello della *fiction*, dove però entrambi gli spazi primari sopravvivono (trasformati, come vedremo).

Apparentemente il *Chisciotte* sembra sostenere l'opposizione verità/finzione rinascimentale¹⁴. Le citazioni di Don Chisciotte dai romanzi cavallereschi per spiegare e interpretare quanto accade intorno a lui smontano proprio il principio di contiguità tra i due generi discorsivi: egli usa in modo patentemente erroneo (e comico), come appoggio referenziale, testi privi di tale valore. Ma è sempre così comico, ed è sempre così erroneo? Prendiamo il discorso nel quale il canonico di Toledo condanna i romanzi cavallereschi (*DQ*, I, LXVII-L): la linea d'attacco è quella del rifiuto della natura composita dei romanzi (sia ontologicamente sia formalmente). Infatti oltre a riconoscere

¹⁴ Il rapporto di Cervantes con la poetica rinascimentale e la *Poetica* di Aristotele (con relativi addentellati su mimesi, rappresentazione, epos e dibattito sui romanzi) è stato ampiamente studiato e non è possibile rendere conto di tutta la bibliografia in un saggio come questo, il cui scopo è di natura più teorica che storico-critica. Tra i molti studi, i più rilevanti per il discorso che si sta facendo, oltre a quelli citati *infra*, sono Forcione (1973); Bognolo (1988); Riley (1988); Porqueras Mayo (1989); Maestro (1998); Hutchinson (2005); Quint (2005, 3-56); Cerrón Puga (2006); Serés (2013); Fuchs (2015).

problemi di struttura, di verosimiglianza (intesa già in senso classicista, come rappresentazione del mondo come dovrebbe essere) e di ammaestramento morale – questioni inerenti alla normatività poetica – il quarto punto riguarda il mancato rispetto della verità storica:

«¿Y cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises y aquella turbamulta de tanto famoso caballero, tanto Emperador de Trapisonda [...]» (*DQ*, I, XLIX, 503)¹⁵.

La commedia – e lo stesso poi si dice per il romanzo – altera i fatti e li confonde. Se nella poetica tardorinascimentale e controriformista il dato storico è autorizzato anche nella poesia, esso va comunque orientato sulla base di «ciò che si sa»: altrimenti, appunto, confondendo i fatti confonde il lettore (e pertanto diventa poesia immorale, cioè da respingersi). Nella replica Chisciotte adotta tre linee di difesa che mirano apparentemente a sostenere la continuità storiografia-romanzo di stampo medioevale. La prima riguarda l'*eikós* aristotelico, il senso comune, «ciò che si sa», dato che ci sono persone

[...] que casi se acuerdan de haber visto a la dueña Quintañoña, que fue la mejor escanciadora de vino que tuvo la Gran Bretaña. Y es esto tan así, que me acuerdo yo que me decía una mi abuela de partes de mi padre, cuando veía alguna dueña con tocas reverendas: «Aquella, nieto, se parece a la dueña Quintañoña»; de donde arguyo yo que la debió de conocer ella, o por lo menos debió de alcanzar a ver algún retrato suyo (*DQ*, I, XLIX, 506)¹⁶.

Poi si passa alle prove, al paradigma indiziario:

Pues ¿quién podrá negar no ser verdadera la historia de Pierres y la linda Magalona, pues aun hasta hoy día se ve en la armería de los reyes la clavija con que volvía al caballo de madera sobre quien iba el valiente Pierres por los aires, que es un poco mayor que un timón de carreta? .. Y junto a la clavija está la silla de Babieca, y en

¹⁵ «Possibile che un intelletto umano possa intendere che è esistita al mondo quell'infinità di Amadigi, quella turba di tanti cavalieri famosi, tanti imperatori di Trebisonda [...]. Si veda anche Close (2007, 95 ss.)»

¹⁶ «[...] che quasi ricordano di aver visto la governante Quintañoña, che è stata la miglior mescitrice che abbia mai avuto la Gran Bretagna. E io stesso ricordo che mia nonna paterna, quando vedeva una governante con cuffia rispettabile, mi diceva: “Quella, nipote, sembra la governante Quintañoña!”, dal che deduco che aveva dovuto conoscerla o, almeno, averne visto un suo ritratto».

Roncesvalles está el cuerno de Roldán, tamaño como una grande viga. De donde se infiere que hubo Doce Pares, que hubo Pierres, que hubo Cides y otros caballeros semejantes [...] (*DQ*, I, XLIX, 506)¹⁷.

Qui la «prova» è un elemento rinascimentale, proprio quello che toglie credibilità alle cronache medioevali: un empirismo in nuce. Se la prima linea di difesa tutto sommato passa sotto silenzio, questa seconda invece sortisce un buon effetto e sembra mettere in scacco il canonico: egli stesso, di fronte alla «mistura di verità e menzogne» («mezcla [...] de verdades y mentiras»), riconosce la difficoltà nel discernere i livelli («No puedo yo negar [...] que no sea verdad algo de lo que vuestra merced ha dicho»). Se, ragionevolmente, non nega che esistano dei riscontri fattuali dei quali non è a conoscenza, questo dubbio viene rivoltato da Chisciotte per convincerlo che quanto ha detto è vero. E ci riesce: «Todo puede ser», risponde il canonico all'insistenza dell'*hidalgo*. Può essere come quest'ultimo dice: il canonico non nega che il bischero possa essere nell'armeria, solo che lui non l'ha visto. Poi certo tornerà all'attacco («puesto que conceda que está allí, no por eso me obligo a creer las historias de tantos Amadises»), ma che sposti l'attenzione sul fatto che se quella storia è vera ciò non implica siano vere anche le altre (ovvero, sposta le bandierine), è segno che, sul punto, ha vinto Chisciotte ed è più prudente una ritirata strategica.

Ma ha vinto anche la continuità medioevale che Chisciotte crede di sostenere? Non c'è da esserne troppo certi. Infatti il canonico si convince per mezzo di un elemento indiziario, *moderno* come la prova (Ginzburg 1979; 2000). E inoltre Chisciotte prosegue con la terza linea di difesa:

Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, [...] ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron? (*DQ*, I, L, 509)¹⁸.

¹⁷ «Chi potrà negare, poi, che la storia di Pierres e della bella Magalona sia vera, se ancora oggi, nell'armeria reale, si vede il bischero su cui girava il cavallo di legno che il coraggioso Pierres usava per volare tra le nubi e che è un po' più grande del timone di una carretta? E vicino al bischero c'è la sella di Babieca, mentre a Roncisvalle si conserva il corno di Orlando, grande come una trave, donde si deduce che si sono esistiti Dodici Pari e un Pierres, un Cid e altri simili cavalieri [...]».

¹⁸ «I libri stampati con licenza dei re e con l'approvazione dei destinatari, [...] sarebbero tutti falsi? Non

Da una parte Chisciotte (riprendendo quasi alla lettera le obiezioni del locandiere)¹⁹ sottolinea l'omogeneità paratestuale delle due serie, d'invenzione e storica, e denuncia implicitamente la loro indistinguibilità, vecchia questione che ancora oggi arrovella i narratologi (esiste un tratto testuale che sia un segnaposto di finzionalità?). Dall'altra evidenza i dettagli delle storie che ne rafforzano il senso di verità. E si noti che nell'elenco di figure che Chisciotte cita si parte con personaggi di romanzi (Floripes, Guy di Borgogna), poi eroi epici (Ettore, Achille, i dodici pari di Francia, re Artù, Tristano e Isotta, Ginevra e Lancillotto), poi dei personaggi storici della corte di Aragona, infine eroi storicamente esistiti e relativamente recenti (Suero de Quiñanones, Luís de Falces). Non c'è soluzione di continuità: dalla pura invenzione, all'invenzione storicizzata dell'epos – e alla sua derivazione amorosa –, alla storia nazionale, alla (quasi) contemporaneità: dalla poesia alla storia.

Se la convinzione chisciottesca (tutto è vero) è al fondo prerinascimentale (i romanzi *sono* storia, non esiste una distinzione netta tra i due regimi, tra i due generi discorsivi) ciò che sta dimostrando è una cosa un po' diversa dalla storicità dei romanzi cavallereschi: il canonico lo ha notato quando ha evidenziato la «mezcla [...] de verdades y mentiras» (ci torneremo). E lo evidenzia Chisciotte con le prove, con il senso comune, con l'attenzione ai dettagli concreti, segnalando il trapasso da un estremo all'altro: qui non tutto è vero, ma alcune cose sembrano vere. Sta mettendo in luce l'esistenza di uno spazio che sembra vero ma non lo è. Sembra vero? Forse, o forse non troppo... Sicuramente però non sembra poesia per come questa veniva intesa all'epoca: il curato aveva già rilevato l'inverosimiglianza (in un'ottica controriformata) di questi testi.

basta, a dimostrarne la verità, che essi ricordino il padre, la madre, la patria, i parenti, l'età, il luogo e le imprese, descritte punto per punto e giorno per giorno, compiute dal tale o dai tali cavalieri?»

¹⁹ Il locandiere è un popolano, tendenzialmente rozzo, un po' come Sancho: ma condivide con Chisciotte la convinzione che quanto ha letto nei libri sia realmente accaduto. La similitudine è oggetto di ironia dei personaggi, e certo rimanda alla natura semplicità dell'*hidalgo*. Tuttavia l'obiezione è tutt'altro che stupida. Come quella di Chisciotte, si concentra sul principio che avrebbe messo in luce Searle, ovvero che non è possibile distinguere per qualità intrinseche un testo narrativo di finzione da uno fattuale: «Bueno es que quiera darne vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparateys mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas, y tantos encantamientos, que quitan el juicio!» (*DQ*, I, 32, 325).

Il canonico contesta i romanzi perché non si conformano all'insieme della poesia aristotelicamente intesa. Al pari di Rabelais, ne contesta una lettura – un uso – para-storiografico, perché non sono storia e però, rispetto a quanto poteva pensare il medico di Montpellier, non sono poesia. Rabelais fa qualcosa di simile quando costruisce i suoi protagonisti su criteri antiepici, rifiutando così la natura «poetica» del proprio testo. E se *Pantagruel* metteva in luce proprio l'assurdità delle pretese veridiche di cronache romanzesche o romanzi semi-cronachistici, il canonico sottolinea in primo luogo come il romanzo cavalleresco sia un genere difforme dalla griglia formata attraverso il dibattito cinquecentesco sulla *Poetica* di Aristotele.

Questa difformità compare nella stessa composizione del *Chisciotte*. Lo si vede nei continui metariferimenti all'infrazione dei principi di poetica da parte del testo e in particolare all'idea di decoro, di equilibrio.

4. Decoro e follia

Si segnala inoltre un altro aspetto, connesso al precedente, riguardante Sancho, il terragno e concreto Sancho, che sembra essere nella sua disposizione esagerato, irreali, tanto che il colloquio tra lui e la moglie viene giudicato apocrifo dal «traduttore», perché in esso «parla con uno stile diverso da quello che ci si poteva aspettare dal suo corto ingegno e dice cose così sottili che non è possibile che le sapesse» (*DQ*, II, 5, 581).

Ciò che viene evidenziato qui è la violazione del nesso tra livello socio-culturale del personaggio e suo comportamento: è una violazione del decoro, che nel Cinquecento diviene progressivamente un elemento centrale della verisimiglianza, cioè del *proprium* della poesia (Rebhorn, 2000).

Senza entrare nel dettaglio della questione, peraltro trattata magistralmente da Giancarlo Alfano (2001a, 2001b), basti qui ricordare che il nesso tra decoro e verosimile diventa fortissimo e ineludibile. Il verosimile (*l'eikos*) non è più solo questione, come in Aristotele, di opinione (validata dall'esperienza collettiva), ma quell'opinione dev'essere concorde alle stesse conoscenze morali che si hanno su quel personaggio – o sulla classe cui quel personaggio appartiene –, con la tradizione poetica, e con l'idea (connessa

alle finalità educative della poesia) di esemplarità²⁰.

In tal modo, con vario grado, la rilettura rinascimentale della *Poetica* finisce per mettere in luce che il verosimile segna il limite di ciò che può essere rappresentato secondo le regole del decoro e perciò di ciò che la poesia può rappresentare. E di cosa si occupa la poesia per i tardorinascimentali? Essenzialmente, dell'ideale, di ciò che dovrebbe essere.

Un nesso intricato che finisce per determinare stile, genere, modello, principio classificatorio (Hall, 1943, 181). Alfano ha giustamente sottolineato

l'importanza decisiva della categoria del *decorum*, perché con essa i problemi linguistici, stilistici, di griglia dei generi e di modelli testuali venivano raccolti intorno alla questione generalissima delle "convenzioni" letterarie, della storicità delle regole del verosimile e della rappresentazione (2001a, 96).

Nei neoaristotelici controriformati e più in generale nella seconda metà del Cinquecento i due elementi vanno insieme: il senso comune è a sua volta idealizzante (Pavel, 1992). È davvero «ciò che dovrebbe essere» (secondo un ordine assoluto, extraumano: parallelo alla verità del senso allegorico medioevale, tendente all'Idea o all'Assoluto).

Lo si vede chiaramente anche nella reazione del canonico – portatore di posizioni rigidamente neoaristoteliche (Forcione, 1970, 92 ss.) – alla novella del curioso impertinente:

[...] no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible (*DQ*, I, 35)²¹.

Non è corrispondente al decoro del marito, a ciò che questi dovrebbe fare: pertanto è contrario alla buona verosimiglianza e non si può nemmeno immaginare. Si tratta della stessa critica che settant'anni dopo verrà

²⁰ Sul *decorum* tra Umanesimo e Rinascimento si veda Havu (2021).

²¹ «[...] non è possibile immaginare un marito così sciocco da voler fare, come Anselmo, un'esperienza così costosa! Se il caso riguardasse uno spasimante e la sua dama, ancora ancora, però, marito e moglie, ha un non so che di impossibile!».

mossa alla *Princesse de Clèves*: il comportamento della protagonista è inverosimile perché non corrisponde alle *bienséances*, che sono di fatto l'evoluzione in senso ipermoralistico del decoro (Duprat, 2010; Tortonese, 2013; Genette, 1968). Altrove è il narratore stesso a sottolineare le violazioni del decoro: ogni volta che Sancho si mostra arguto e penetrante, ciò lascia tutti (anche il narratore) sorpresi, perché un contadino non dovrebbe avere tale finezza intellettuale. E si ricordi che per lo stesso motivo vengono soppressi i capitoli sull'amicizia tra Ronzinante e l'asino di Sancho (*DQ*, II, 12), mentre lo stesso Chisciotte, nella sua follia, cerca sempre di riportare il reale a quel canone di decoro che ha costruito sui suoi romanzi. Quando, in *DQ*, I, 38 descrive le misere condizioni dell'uomo d'armi, opposte a quelle dei cavalieri erranti di cui ha letto, sta egualmente rilevando la discrasia tra ideale (morale) e reale.

All'inizio del romanzo Don Chisciotte si mostra indeciso sul modello d'amore cavalleresco da seguire: se quello folle di Orlando o quello malinconico di Amadigi. L'*hidalgo* opta per quest'ultimo, poiché egli «sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más» (*DQ*, I, 25, 235-6). Senza far danni. Senza esagerare. Il libro che contiene Chisciotte – e in questo momento di lucidità Chisciotte stesso – vuole fare altro, non vuole «fare danni», vuol riuscire gradito a tutti, come leggiamo nella prefazione: perché senza eccessi.

Non ci riuscirà: e l'idea stessa di riportare nel reale l'immaginario sarà la causa, perché la dismisura, l'enormità dei sentimenti e delle gesta cavalleresche sono, per la dimensione umana in cui si muovono l'*hidalgo* e il suo riluttante scudiero, eccessive. La follia di Chisciotte sta nel violare questa norma di decoro: fa danni, esagera. Il libro seguirebbe lo stesso destino, se non intervenisse il narratore Cervantes, nella prefazione e nel finale, a tirare le briglie, a ricondurre la follia di Chisciotte a ciò che è: follia, esagerazione. Il contrario del *decorum*.

E non solo: già l'idea di dover scegliere come comportarsi, di dover decidere tra molteplici modelli amorosi, mette in crisi l'idea morale di decoro, mostrando che non vi sia una possibilità, ma molte e potenzialmente in conflitto. Il gesto (comico) di Chisciotte che sceglie, e sceglie la follia meno pericolosa, meno esagerata, ci ricorda che quella è, comunque, una scelta e che ci sono più modelli.

Dunque come da un lato si utilizza il «metodo Turpino» (Zatti, 2000, 176 ss.) e il sistema a scatole cinesi dei narratori (Maestro, 1995) per distanziare le pretese di credibilità del cronista e perciò la valenza storiografica (di *questo* testo, certo: ma implicitamente anche delle cronache *tout court*), dall'altra si contesta anche l'appartenenza del *Chisciotte* all'area della poesia proprio con le violazioni al decoro (in senso neoaristotelico). Qui forse Cervantes riprende Alonso López Pinciano, che nella sua *Philosophía antigua poética* (1598) mostra una idea altalenante di decoro e per certi versi anticipa l'idea moderna di *fiction* (Zaragozá, 2014). Da un lato riconferma la *stiltrennung* classicista (con tanto di riferimento a Virgilio):

Estilo bajo será [...] que tuviere las palabras *proprias* y comunes, y que si usare de algunas figuras sean tomadas de cosas humildes y bajas, como por exemplo se vé en Virgilio en la Egloga Tercera [donde] el lenguaje es lleno de metáforas humildes y *convenientes á la cosa* (Pinciano, 1898, 264, corsivi miei).

Parole «appropriate», metafore «convenienti alla cosa»: decoro come rispondenza tra codice, modello e status del personaggio. D'altra parte questo decoro può anche inficiare lo stesso verisimile se diventa eccessivo: Hugo, che tra tutti i personaggi del dialogo è quello che più rappresenta le idee dell'autore, dice più avanti, mentre commenta l'uso dei versi: «por guardar el decoro de la gravedad, perdió la verisimilitud del lenguaje, que los yambos más aparejados eran para la plática verisímil» (Pinciano, 1898, 347). Il decoro nel suo legame con lo stile deve essere sorvegliato e anche, ove necessario, mitigato, altrimenti si perde quel sottile equilibrio. Pinciano così riconosce che il decoro classicista-neoaristotelico non può essere un principio assoluto – ne consente la violazione in funzione dell'*admiratio* e anche per quei casi della vita giudicati eccezionali. Lo stesso sosterrà Carvalho nel *Cisne de Apolo*, altra possibile fonte teorica di Cervantes (Riley, 1980, 222). Almeno parzialmente sceverato dalla morale, il decoro torna come

criterio «retorico», che crede vero ciò che universalmente riconosciuto; si presenta come concordia, non contraddizione, con ciò che generalmente si sa sulle persone e le cose, ed è simile, perciò, ai requisiti di non contraddizione con la Storia, la Scienza ed il vero empirico, nella loro doppia valenza di riferimento

vincolante ad un fondamento, e di alibi fornito a giustificazione della finzione (Bognolo, 1989, 125).

Anzitutto allora il decoro è un fatto di misura. Esso si spiega tramite la «concordancia» o «consonancia»: stando al *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) “consonar” significa «ser dacuerdo con otro»; “concordar” è «hazer concordia». L’inverso è il “disparate”, cioè «lo mismo que dislate [...], cosa *despropositada*, la cual no se hizo o dijo con el modo debido y con cierto fin», e “disparar” vale «no tener paridad ni igualdad con la razon». A sua volta «dislate» è «un hecho desproporcionado, que a nadie puede parecer bien». «Disparate» è dunque uno squilibrio, una sproporzione, che non può che essere pazzia. L’eccessivo, la follia: la follia come eccesso. Che va rifuggita anche nella dimensione artistica, in quanto è l’opposto esatto del decoro. Così il curato parlando del mancato rispetto delle unità aristoteliche nelle commedie: «¿qué mayor *disparate* puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera scena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?» (*DQ*, I, XLVIII, 495, corsivo mio)²². Da contrastarsi, in tal caso, l’«intendimiento», il «juicio» (Varo Zafra, 2016, 255). Accordo regola armonia giudizio... concetti che rimandano a un equilibrio, a una *proporzione* appunto. Orazianamente, *est modus in rebus*.

Proporzione, equilibrio, costantemente insidiati dalla pazzia. Di Don Chisciotte, certo, ma anche di tutti gli altri, che non si comportano come dovrebbero (Sancho, Sansón Carrasco...). Solo le figure d’autorità (il canonico, il curato ecc.) fanno (e a volte però non pensano) quel che dovrebbero. Eppure il testo cervantino si muove costantemente verso il mondo virtuale della poesia, di ciò che non accade nella Storia, nel reale, nell’equilibrata costruzione artificiale, per poi sottrarsi a esso. Mostra l’esagerazione poetica per condannarla, però poi la brama. Insiste sulla necessità di equilibrio, ma poi dà spazio all’esagerazione. Sul letto di Chisciotte morente, e finalmente scervo dalla sua follia, gli si chiede di tornare a essere il folle che vede ciò che non c’è. Ma la follia è scomparsa, e Chisciotte muore – è vero che *post hoc* non implica il *propter hoc*, tuttavia la tristezza

²² «Cosa c’è di più assurdo in una commedia di un bambino in fasce nella prima scena del primo atto che si ripresenta adulto e con barba nella seconda?».

degli amici che sembrano pensare che solo la follia tiene in vita l'*hidalgo*, autorizza più di un sospetto verso il ruolo che Cervantes stesso assegna a quella pazzia, a quello sforzo immaginativo. Il contrasto tra i due piani – virtuale e reale, smisurato e misurato – è ovviamente parte integrante del, e anzi struttura il testo. Il *Chisciotte* è dunque un desiderio di misura a fronte di una constatazione di dismisura, di imperfezione e volo dell'immaginazione, di *disparate*. Nei testi di Rabelais i contrasti s'ingigantiscono, il testo assume caratteri di smisuratezza assai marcati, come abbiamo già visto (è qui che Bachtin vede il dialogismo romanzesco): oppone un'utopia (*Thelème*) di equilibrio in una realtà squilibrata, ma il movimento è lo stesso. La follia del reale, insomma.

Dunque, un mondo d'invenzione imperfetto, folle... come la realtà. Né poesia né storia, né vero né falso. Come funziona il finto, allora? Come viene concettualizzato? Di norma, riprendendo le posizioni di Austin (e prima di Wittgenstein) lo si considera un enunciato privo di valore di verità (o di referenza, anche se appunto si è visto sopra che una referenza parziale gli enunciati finzionali ce l'hanno). Ma forse non è esattamente così. Torniamo a Rabelais e ai suoi dialoghi surreali, sempre imperfetti perché non conformi alla logica argomentativa. Nel prologo del *Quarto libro* Giove ha difficoltà a risolvere una lite tra Pierre Ramus e Pierre Gallard, accademici, che rappresenta la contesa tra – il romanzo che anticipa la vita... e la critica – aristotelici e antiaristotelici (Ramus fa parte di questi ultimi). Bacco, interpellato, ricorda che c'era stato un caso analogo: un cane fatato che catturava sempre la preda, e una volpe fatata che sfuggiva sempre al predatore.

Le cas fut rapporté à vostre conseil. Vous protestatez non contrevenir aux Destins. Les Destins estoient contradictoires. La verité, la fin, leffect de deux contradictions ensemble feut declairée impossible en nature. Vous en suastez d'ahan. De vostre sueur tombant en terre nasquirent les chous cabutz. Tout ce noble consistoire par default de resolution Categorique encourut alteration mirifique: et feut en icelluy conseil beu plus de soixante ed dixhouict bussars de Nectar. Par mon advis vous les convertissez en pierres. Soubdain feustes hors toute perplexité: soubdain feurent tresves de soif criées par tout ce grand Olympe (*Gargantua*, IV, Prologue, 528)²³.

²³ «Il caso fu presentato al consiglio vostro. Voi proclamaste che non si contravvenisse al destino. I

La contraddizione non si può risolvere in natura. Ma altrove sì, forse. Di fronte alla sottigliezza filosofica, che rischia di cadere nel sofisma, Bacco oppone la libertà del linguaggio, la sua «permissività» (de Rocher, 1980, 416), utilizzando figure retoriche d'ambivalenza (i due Pierre diventano due *pierres*, pietre; Tournon, 2019). Addirittura secondo Mawy Bouchard (2011) ciò diventa una «profanazione» della scrittura (e del suo portato religioso, il dominio di un senso ulteriore: nel Medioevo la scrittura è sempre Scrittura).

Allora non è solo una critica alla sofistica, ai «sorbonnards», ma a un sistema rigido. E il francese come lingua si oppone anch'esso alla rigidità del latino (Bouchard, 2011). Non è il monologismo, qui, sotto attacco: è una cosa più profonda, è l'esistenza di un senso strutturato. Di una lettura allegorica, univoca e definitiva del testo. Così i riferimenti abbondanti a una interpretazione esoterica (dal celebre midollo del *Prologo a Gargantua*) sono sia citazioni dell'ermeneutica «verticale», allegorica, tardomedievale e rinascimentale, sia loro parodie, perché manca del tutto la chiave di lettura, come per le *Fanfeluche* o le promesse nel *Prologo di Gargantua*. Ridicolizzando l'allegoria Rabelais inizia a sottolineare la variabilità del senso, l'opera come affastellatrice di sensi, insomma la concezione semiotica moderna che condurrà alla nascita dell'ermeneutica letteraria (Szondi, 1975), un primo vagito della scuola del sospetto che a questo punto appare strettamente legata proprio alla polisemia finzionale²⁴. In modo analogo, i riferimenti a forme miste (qui la rilevanza di Luciano come manipolatore di verità e forme: Camerotto, 2016; 2020), e l'affastellarsi di generi (dai misteri, ai romanzi tardomedievali, alle opere sapienziali ed erudite, alla cronaca) rimandano alla complessità di una realtà che sta esplodendo, subissando il soggetto di punti di vista, modi di lettura, discorsi potenzialmente in conflitto tra loro.

destini erano contraddittori. Comporre due verità, due fini, due effetti contraddittori fu dichiarato impossibile in natura. Voi sudaste per l'affanno. Dalle gocce di sudore cadute a terra, nacquero i cavoli cappucci. Tutto questo nobile concistoro, per mancanza di risoluzione categorica fu preso da sete mirifica talché in quel consiglio furono bevuti più di settantotto barili di nettare. Per mio consiglio voi convertiste cane e volpe in pietre. Subito sparì ogni perplessità, subito per tutto il nostro grande Olimpo fu gridato: tregua alla sete!».

²⁴ E forse è proprio questa polisemia del testo finzionale a contribuire alla nascita di un'ermeneutica del sospetto? Domanda interessante. Se l'ermeneutica letteraria *precede* la scuola del sospetto, se la polisemia diventa tratto strutturale del romanzo, forse si potrebbe indagare in questa direzione.

Tutto dunque sembra tendere a sviluppare i potenziali paradossi di un'enunciazione che è sempre opaca, incerta – di qui i molti giochi di parole: e il motto di spirito innocente è sempre una violazione dell'ordine fondamentale dell'uomo, la sua logica aristotelica, diurna, non-contraddittoria. Ambiguità, dunque, e incertezza. Di senso, di forma. Le opposizioni nette rischiano di diventare sterili e di affossare tutto (i due contendenti davanti a Giove, l'effetto distruttivo che hanno su tutto l'Olimpo): al contrario, estrarre la molteplicità del senso e delle significazioni implica aprire strade inaspettate che contaminano le apparenti opposizioni nette creando l'«inatteso del senso», potremmo dire – qualcosa di imprevisto che entra in ciò che credevamo di sapere. Ricompongono, insomma, tramite opposte esacerbazioni, un insieme, per quanto instabile. La cosa più interessante è che per denunciare la continuità (medioevale) tra cronaca e romanzo questi autori non creino testi unitari, ma compositi. I diversi generi discorsivi si mischiano, ma non si omogeneizzano. Vengono negati e in quella negazione sopravvivono, trasformando il testo e trasformando se stessi (sembra davvero una *aufhebung* hegeliana). Altro che punto di equilibrio tra poesia e storia aristotelicamente intese, come vorrebbe Riley (1996) per il *Chisciotte*. Qui è un costante evitare l'equilibrio, desiderato e negato. Ma non, come dice Gagliardi (2004), per mostrare la «scissione» tra poesia e storia, quanto per evidenziare l'insufficienza di entrambe.

Nel modo in cui *Chisciotte* tiene testa al canonico si vede l'ambivalenza tipica della riflessione poetica di Cervantes. Il pazzo ragiona bene, e anzi abbiamo visto che è in grado di mettere in scacco il suo interlocutore. D'altra parte il curato stesso i libri di cavalleria li conosce bene: certo, li ha letti «spinto da un gusto ozioso e falso», ma questo mettere le mani avanti nasconde qualcosa. Ancora ambivalenza e da parte di chi apparentemente non ha dubbi su cosa si debba leggere.

E questa ambivalenza non viene in alcun modo ridotta, anzi il testo nasce da tale compresenza. Che se si sussume, si sussume solo simbolicamente, nello sviluppo del testo. Il quale è davvero *disparate*, una *mezcla* di generi letterari, discorsivi. Esattamente come accade in Rabelais. Entrambi i libri si compongono di altri libri, di altre voci. Senza che ciò necessariamente produca il dialogismo cui guardava, applicando uno spirito più moderno – kantiano –, Bachtin. Il quale aveva ragione nel sottolineare la

natura antidogmatica della forma-romanzo, riferendosi anche all'utilizzo parodico di formule che pertengono a regimi discorsivi (e generi) distinti: cronaca e romanzo, storia e poesia. La compresenza di questi regimi è l'elemento strutturale cui corrispondono sul piano della superficie testuale gli altri dispositivi narrativi tipici dei due discorsi. E la loro compresenza smonta, invalida entrambe le strutture di senso e le premesse epistemologiche che tali regimi discorsivi implicano. In tal modo il testo esula da entrambi, si oppone a entrambi. Lo spazio nuovo della *fiction* è anzitutto una mediazione, un processo di sintesi di altri spazi, altri generi discorsivi e relative strutture di senso, ossia modi di vedere il mondo.

Da questo punto di vista pare confermata e in certo senso ampliata l'intuizione orlandiana della letteratura come formazione di compromesso (Orlando, 1987): il testo riassorbe le oscillazioni e le ambivalenze, senza necessariamente silenziarle, ma comunque sussumendole in una forma che diventa risoluzione simbolica di un conflitto reale (Jameson, 1990). E prima che nella forma questa struttura di mediazione è nelle premesse semantiche su cui la forma viene edificata, nello spazio della finzione appunto. La *fiction* che si sta creando coi (proto)romanzi qui trattati sembra essere un tentativo di saldare, compattare, il *disparate*. La doppia negazione dei due generi discorsivi è doppia *aufhebung*, che toglie ma lascia l'impronta di ciò che ha tolto così che esso permanga, anche nell'assenza, in ciò che viene dopo.

I testi di Cervantes e Rabelais propongono allora proprio questo mondo possibile «poroso» (Lavagetto, 2003), che va dal polo della Storia a quello della Poesia, ma non si identifica con nessuno dei poli stessi. Stanno sperimentando con uno spazio narrativo differente, ambiguo, che per Cervantes si situa se non in aperta opposizione quantomeno in contrasto continuo con l'idealtipo neoaristotelico-controriformato di poesia. Qualcosa di simile avviene per Rabelais, se è vero che i protagonisti, e in particolare Panurge, si sviluppano come figure anti-epiche, cioè opposte al tipo di poesia alta secondo il classicismo. Figure, quelle rabelaisiane, che sembrano rispettare le norme ideali e però poi le ribaltano, le disattendono. E l'opera rabelaisiana può crescere proprio grazie a questi scarti, a questo non conformarsi all'epica, alla letteratura di fatto per come era intesa. Un nuovo spazio, allora, cui puntano tanto Rabelais quanto Cervantes. E i due

non lo teorizzano: echianamente, lo narrano, con diversi gradi di consapevolezza. Che non è mai piena se come abbiamo visto nel finale del *Chisciotte*, quando sul suo letto di morte l'*hidalgo* abiura alla sua fede roman-cavalleresca, gli astanti sembrano cercare di convincerlo a rimanere nella sua follia; e se l'impeto con cui, in chiusa, il narratore taglia la questione sembra come un tentativo di autocensura, di rinunciare al *disparate* e conformarsi alla norma poetica. Ma in tutta la seconda parte il mondo stesso sembra spingere Chisciotte nelle braccia della follia, quella follia che pure (a parole) sanziona. Il testo, di nuovo, il romanzo fa resistenza. Come a dire: ci sono più cose nel mondo (di carta) di quante ne contempi la tua *Poetica*.

Cervantes tuttavia, in modo forse più consapevole di Rabelais ma similmente a quest'ultimo, non si spinge a illustrarci la dimensione finzionale «moderna» che sta prendendo forma (per questo anch'egli narra e non teorizza): insomma fa come Montale e ci dice solo ciò che il suo romanzo non è. E però lo *sa*, lo sa meglio di Rabelais: grazie alla *Poetica*.

Ma perché non può teorizzarlo, questo nuovo spazio? Non per debolezza concettuale: abbiamo molte prove della sua competenza come i dialoghi metapoetici del *Chisciotte*, le osservazioni nel *Viaje del Parnaso* e soprattutto la prassi rigorosamente neoaristotelica del *Persiles*. Anzi, è significativo che mentre scrive quest'ultimo stia componendo la seconda parte del *Chisciotte*. Se mai è che ancora non esistono le categorie concettuali per definirlo. E non esistono perché ancora non si è pienamente formato: come il concetto di «romanzo» o «novel» a quest'altezza storica ancora non esiste per come lo intendiamo oggi, anche l'esatta posizione in rapporto al sistema letterario, al sistema dei generi e allo stesso spazio della narrazione cui pertiene questa forma che si chiamerà romanzo, e che oggi chiamiamo *fiction*, non è ancora definita. Il sistema culturale del tempo prevede un'opposizione secca, che tende a irrigidirsi in epoca controriformistica. La censura sulle «favole» (Prosperi, 2001) sta arrivando, e certe idee forse già cominciano a non essere chiaramente pensabili. In Rabelais lo spazio finzionale (che pure già emerge come elemento mediatore) è meno evidenziato perché gli manca la nettezza della teorizzazione rinascimentale. Gli manca, insomma, l'alternativa netta, tra poesia e storia che invece

può avere Cervantes. Egli sembra definire con maggior precisione lo spazio della *fiction* perché può osservarlo in modo contrastivo avendo in mente la *Poetica*: che divenuta punto di riferimento per la teoria letteraria rinascimentale, complica (irrigidisce, creando non pochi grattacapi a chi vuole giustificare queste forme agli occhi del sistema letterario vigente) eppure chiarifica il quadro (proprio perché pone un'alternativa secca).

5. Un mondo imperfetto

Dunque, la teoria rinascimentale e poi controriformistica vede due poli nettamente separati: poesia e storia. E qui emerge invece un polo instabile, *disparate*, composito, quello della *fiction*. Si tratta di una delle critiche mosse nel dialogo teorico tra Chisciotte e canonico: le forme ibride sono volgari perché non hanno misura, non hanno equilibrio: «Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias* que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar» (*DQ*, I, XLVII, 489-90)²⁵.

Le milesie, forme miste che appaiono squilibrate («cuentos disparatados»). Nell'obiettivo (divertire e non insegnare) e nel fatto che essi contengono «stramberie smisurate» («desaforados disparates»), opposte esplicitamente alla «concordancia» delle storie «buone» come gli apologhi. Mentre invece la forma ibrida di moda a fine Cinquecento, oggetto dell'ultima grande polemica cinquecentesca – quella intorno al *Pastor fido* di Guarini (1580) –, la tragicommedia, è anch'essa alla ricerca di una misura, di una sua qualche *concordancia*. Il Guarini, nel difendere la possibilità di commistione generica da cui nasce la sua opera, sostiene la validità degli ibridi artistici, citando come esempio quelli naturali (il mulo), la fusione metallurgica e anche la pratica pittorica di mescolare colori per ottenerne di nuovi. Tuttavia pur nella sua difesa resta piuttosto cauto, e sembra porre un limite preciso a questa capacità ibridante della letteratura: Henke sottolinea

²⁵ «A mio parere, questo tipo di scrittura e composizione rientra nel genere di favole che chiamano milesie, racconti strampalati che si propongono soltanto di dilettere e non di insegnare».

[...] the degree of care and formal control that Guarini requires for his playwright of tragicomedy. If tragicomedy is like the generation of a sterile mule from a donkey and a horse, Guarini may be subtly suggesting that hybridisation can go too far – that additional generic mixtures need to go back to integral forms for their constituent parts (2020, 337).

Anche qui dunque la forma mista è sottoposta a un disciplinamento che la renda «capace di schivare gli esiti dell'eccesso sia tragico che comico assorbendo invece la temperanza della dizione musicale» (Angelini, 1992). Una maggior misura, un maggior decoro. In generale, i teorici tardorinascimentali faticano a riconoscere la natura mista di alcuni testi, in particolare dei romanzi (Duclos-Mounier, 2008, 185; Mounier, 2007). In Francia si tenta di stabilire una categoria apposita, quella del «Roman fabuleux» (Huchon, 2005), ma esso è comunque attento al decoro (Jacques Amyot utilizza il termine per le *Etiopiche* ma lo associa a regolarità, verosimiglianza, misura, insomma a una forma di controllo)²⁶. Non è un caso che sostenitori dei romanzi si pongano spesso su posizioni più o meno apertamente antiaristoteliche (per esempio Giuseppe Malatesta in *Della Nuova Poesia*, 1589, e *Della poesia romanzesca*, 1596)²⁷. Essi tentano spesso di nobilitare il genere riconducendolo proprio nell'alveo della poesia, ma si trovano di fronte all'impossibilità di ricondurre quella forma ai dettami aristotelici. Il *disparate* sfugge da tutte le parti, e più si stringono le dita, più esso scappa via. Pigna (*I romanzi*) riconosce questa difficoltà proprio notando che una differenza primaria tra epica e romanzo sta nel fatto che quest'ultimo tende a mischiare vero e falso. Anche Baïf sottolinea la natura deforme e «folle» delle opere romanzesche con termini che sembrano quelli del curato: «*Fables folles*», insomma il *disparate* cervantino²⁸.

²⁶ Si veda per contrasto la definizione di romanzi più irregolari: «[dans] la plus grande partie des livres de ceste sorte, qui ont anciennement esté escriptz en nostre langue, outre ce qu'il n'y a nulle erudition, nulle cognoissance de l'antiquité, ne chose aucune (à brief parler) dont on peust tirer quelque utilité, encore sont ilz le plus souvent si mal cousuz et si esloignez de toute vraysemblable apparence, qu'il semble que ce soyent plustost songes de quelque malade resvant en fieüvre chaulde, qu'inventions d'aucun homme d'esprit et de jugement» (Amyot, 1549, s.p.).

²⁷ In ciò forse vale ancora la polemica di metà Cinquecento relativa alla possibilità di fare poesia in prosa, tenet stabilito a partire da una lettura restrittiva della *Poetica*, che infatti verrà progressivamente ridimensionata. Sul dialogo *Della Nuova Poesia* si veda Bognolo (2016, 5-20).

²⁸ Il *fictum*, che è il punto di caduta tra i due poli del vero e del falso per Pigna, non funziona come la

Non è solo un problema di posizione aletica; il *disparate* è anche una composizione squilibrata: ciò che volgarmente diremmo un «mischione». Ed è questo mischione che caratterizza i libri di Rabelais e Cervantes. Nei libri di cavalleria la follia e l'assurdità si devono, alla fine, proprio al fatto che si tratta di testi che

ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología, ni le son de importancia la medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica, ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento (*DQ*, I, *Prólogo*, 13)²⁹.

Risalta allora quel «contrasto [...] radicale tra un reale assente e opaco e [...] l'intelligibilità della finzione» (Blanco, 1996, 198). La *mezcla* è qui una trama, un tessuto di fili di colori diversi. Un'arlecchinata, una composizione che fa risaltare le differenze dei suoi elementi costitutivi, e anche la sua incoerenza di fondo, la sua imperfezione. Il nesso follia (*disparate*) e costruzione a mosaico ritorna in altri punti del testo³⁰ e diventa un marchio di fabbrica nella seconda parte:

[...] don Quijote y Sancho se retiraron a su aposento, dejando a don Juan y a don Jerónimo admirados de ver la mezcla que había hecho de su discreción y de su locura, y verdaderamente creyeron que éstos eran los verdaderos don Quijote y Sancho, y no los que describía su autor aragonés (*DQ*, II, LIX, 1004)³¹.

fiction moderna, in modo analogo a come il finto, oggi, non è la *fiction*. Potremmo considerare quest'ultima come una regione, un sottoinsieme specializzato e formalizzato del primo.

²⁹ «Nelle favolose stramberie che vi si leggono non entrano né le puntualità del vero, né le osservazioni dell'astronomia, né hanno importanza le misure geometriche, né la confutazione degli argomenti di cui si serve la retorica, né qualsivoglia predica in cui si intreccino le umane con le divine cose, ché è un genere di tessuto di cui non deve vestirsi nessun intelletto cristiano».

³⁰ Per esempio *DQ*, I, XLVI, 479: «jamás llegó la sandez de Sancho a tanto, que creyese no ser verdad pura y averiguada, sin mezcla de engaño alguno, lo de haber sido manteado por personas de carne y hueso, y no por fantasmas soñadas ni imaginadas, como su señor lo creía y lo afirmaba».

³¹ «[...] don Chisciotte e Sancho si ritirarono nelle loro stanze, lasciando don Juan e don Jerónimo ammirati di vedere il mischione che aveva fatto con la sua discrezione e la sua pazzia, e davvero pensarono che quei due fossero proprio i veri don Chisciotte e Sancho e non quelli di cui parlava il suo autore aragonese».

Questa «mezcla» è tipica del romanzo, e l'imitatore non l'ha colta. Interessante che il *sequel* stia già fidelizzando il suo pubblico insistendo sulle proprie qualità uniche, ma ora quel che interessa è che Cervantes invece, per quanto in modo forse irriflesso, si rendeva conto di ciò che stava facendo. Anche se ancora non aveva un nome per questo: anche se non riconosce questo testo come «una nuova provincia letteraria», come farà Fielding centotrent'anni dopo nel *Tom Jones*.

Dunque, lo spazio finzionale prende forma anche grazie a Cervantes e Rabelais. Lo abbozzano, per così dire, come uno scultore fa con il blocco di marmo quando vi intravede la figura che poi farà emergere col cesello: esplorano questo spazio e ne evidenziano alcune caratteristiche che diverranno centrali della nostra percezione della *fiction*. Questo non vuol dire che i due autori facciano esattamente la stessa cosa. Rabelais è più interessato a irridere la contiguità aletica di storiografia e romanzo: si muove all'inizio del percorso rinascimentale, quando la nuova concezione empirista è ancora in formazione. L'altro bersaglio è la rigidità intellettuale medioevale (i «sorbonnards») cui opporre la flessibilità dell'invenzione. Da questo punto di vista intuisce e sfrutta l'elasticità della *fiction*, la sua natura bifronte e ambigua. D'altra parte Cervantes distingue nettamente il suo testo dalla poesia. Esso, dice, non è come i romanzi cavallereschi, e va bene: ma ancor più non è come l'epopea, non è come la trattatistica vorrebbe che fosse. Il problema della verità (della fattualità) del testo è ora relativo a un reale che non si conforma alle prescrizioni e sembra sfuggire da tutte le parti. L'effetto di *mezcla* suscitato dal testo fa risaltare queste contraddizioni che l'idea neoaristotelica della poesia vorrebbe sopire.

L'avvicinamento alla storiografia di queste opere, e dunque del romanzo moderno, si connette alla contraddizione alla base di una cultura che muta, di una nuova episteme che nasce (Gargano, 1988, 28 ss.): ideale e particolare, poesia e storia. La strutturazione del testo – il *come*: il codice, l'aspetto semiotico – è essenzialmente storiografica, il *mythos* – il *cosa* – inverosimile (per *disparate* o per patente assurdità o entrambe). Il vero storico, il falso poetico, insieme. Il contrasto tra i due piani rende più evidente il gioco e lo esplicita. Mossa probabilmente nata dalla natura reattiva dei testi, ma che ha un vantaggio forse inaspettato che segnerà la storia del romanzo: i lettori, ancora non avvezzi a questo patto di lettura, rischierebbero di cadere

in errore e «chisciottizzarsi»; indicare l'assurdità del narrato è un'indicazione di lettura: ma non facciamo sul serio...

Progressivamente la storiografia diverrà il contendente naturale del romanzo, che si pone in una posizione molto più prossima a questa che non all'idea tardorinascimentale e d'*ancien régime* di poesia derivata dai dibattiti sulla *Poetica*. Ma la natura duale – invenzione e realtà – occuperà il centro dello spazio romanzesco solo più tardi, e continuerà per molto tempo (si pensi ai travestimenti romanzeschi di fine Seicento e primo Settecento, fino a Defoe) a essere pensata al massimo come alternativa tra vero e falso. E la realtà contribuisce con le sue ambiguità, le sue incongruenze, le sue imperfezioni. Il romanzo cervantino insiste nel segnalare le proprie imperfezioni rispetto all'ideale perché lo vede meglio, vede meglio la poesia per come la intendono i trattatisti neo- e post-aristotelici. E allo stesso tempo però così evidenzia anche le *imperfezioni del reale*. Gli scarti, gli imprevisti. Ci dice che è la realtà a essere imperfetta e la sua rappresentazione deve portare una traccia di quella imperfezione, di ciò che sfugge alla ragione, come un segno di un mobile spostato dopo tanti anni o la cicatrice che ricorda un'unghia che era entrata nella pelle dell'avambraccio (questo vuoto è l'*aufhebung*). Certo, a quest'altezza la teoria poetica prevede lo spazio dell'imperfezione, della *regio dissimilitudinis* (Mazzoni, 2011, cap. 3), ma tale spazio è riservato alla storia — al racconto delle cose così come sono accadute. Qui invece siamo, da questo punto di vista, nel falso, in ciò che non è accaduto. Cervantes ci dice che la macchina letteraria romanzesca sembra sempre un po' scassata: e forse non può essere altrimenti.

Conclusione. Finzioni (e vite) imperfette

Dunque, alla base della *fiction* sta quella *mezcla* che il testo prova a ricomporre e a saldare, transcendendo il reale ed evitando l'empireo idealizzante del «vero» poetico. E c'è di più. Interpretazioni sbagliate, dialoghi surreali farciti di aporie e fallacie logiche, mancata conformazione del mondo (proto)finzionale alle attese. Rabelais individua questa confusione, le ambivalenze in cui tutti ci troviamo immersi, gli errori che commettiamo.

La sua narrazione nasce dalla trasformazione, dal disvelamento che non

è mai totale e che può sempre essere revocato in dubbio. Dall'instabilità propria dell'interpretazione non allegorica: ed è in tal senso che il ruolo di Panurge è funzionale allo sviluppo narrativo, perché questo narratore che parla tante lingue in una *mezcla* incomprensibile ogni volta che racconta o agisce finisce per indossare una maschera ma poi se la toglie (Glaucer, 1966; Beaujour, 1969) mostrando lo *scarto* del reale – quel «che c'è sotto»: la scuola del sospetto –; è l'unico personaggio del tutto inaffidabile³² perché Panurge come il reale è sempre in parte inconoscibile e incomprensibile (Marrache, 2003, 29-33) caotico, impreveduto e qui è quel reale che dà il carburante al racconto e consente di dispiegarlo in modo sintonico e non pericoloso perché siamo in uno spazio *finto*, dove quegli errori non ci fanno male e c'è sempre un possibile rimedio con il riso, con lo scarto dell'invenzione che trova soluzioni inaspettate (e spesso paradossali: come il problema dei due Pierre visto prima). E Cervantes passa il tempo a segnalare quel che non va nella sua opera: ironia, certo, e confusa percezione della novità del proprio lavoro, un modo per dire che le avventure dell'*hidalgo* non sono poesia. Ma anche per individuare quello scarto fondamentale rispetto all'iperuranio poetico: che questo mondo sublunare è inconcludente, pieno di cose che non vanno.

Allora la *fiction* moderna qui inizia a prendere davvero forma: non più elemento puramente giocoso, passatempo, ma racconto del mondo tramite una trasfigurazione: la doppia referenza; la messa in luce della propria natura composita. E per l'attenzione all'imperfezione del mondo. Ragionamenti sbagliati, errori (non l'*hamartia* aristotelica: le sviste, piuttosto), abbagli. La stessa esistenza di Chisciotte si caratterizza proprio per il suo errore interpretativo, ma alla fine è quell'errore che muove la macchina romanzesca.

«Vray est qu'icy peu de perfection / Vous apprendrez», dice Alcofrybas nell'apostrofe «Aux lecteurs» di *Gargantua*. La perfezione di ciò che dovrebbe essere, cioè della poesia: e la perfezione di ciò che è stato, che ha assunto una forma definita e assoluta, anche quando non avrebbe dovuto essere proprio così, quando le cose sarebbero dovute andare meglio: perché Chisciotte non

³² «Il semble donc qu'à plus d'un titre la fâcherie soit un trait essentiel du personnage de Panurge : elle le définit, elle lui dicte un discours spécifique, elle le distingue enfin de ses compagnons. C'est une tendance éminemment panurgienne» (Marrache, 1996, 57). Danielle Kaisergruber (1975, 41) ha osservato che è proprio il fatto che Panurge possa «riservare delle sorprese» che permette d'instaurare «uno spazio [...] “romanzesco”», cioè interno alla logica finzionale moderna.

meritava i morsi dei pastori, né la gabbia. Perché, come dice Paul Auster, l'imprevisto accade e non si può che accoglierlo. Ecco, la finzione, lo spazio che inizia a prendere forma in questi romanzi e che diverrà la finzione romanzesca, si situa al di fuori di quella perfezione forse. Non tollera il bianco o il nero. La scissione che tra i nostri contemporanei, secondo Massimo Recalcati (2010), è tanto comune, tanto che le patologie della scissione come gli stati *borderline* hanno sostituito per diffusione quelle della rimozione come le nevrosi, ha un risvolto valoriale e cognitivo (nello specifico, ciò che in psicologia si chiama *splitting*, ovvero la tendenza a valutare situazioni e persone in un'ottica di tutto-o-niente: o un fatto è positivo o è negativo *in toto*, un individuo è o un santo o il male...) che dunque preordina, dà forma al nostro rapporto con il mondo. Ma questa tipologia di rapporto, fondata sull'alternativa netta, è solo con difficoltà assorbita dal romanzo. Il quale, vuoi con l'ironia, vuoi con il prospettivismo, ma ancora più, alla radice stessa della sua possibilità di esistenza, con l'utilizzo di quella particolare forma d'invenzione narrativa che è la *fiction*, rigetta i contorni troppo netti. L'imperfezione – il *disparate* – dunque come matrice finzionale, correlato alla costitutiva ambivalenza – la *mezcla* – della *fiction*. Di qui anche, forse, la costante accusa d'immoralità, non del tutto ingiusta se si assume il punto di vista per il quale fa premio la verosimiglianza come *bienséance*, cui vengono sottoposti i proto-romanzi. E però è proprio questa impurità, questa imperfezione che «dà lo spunto all'invenzione, all'immaginazione, alla creatività» (Lahiri, 2015). Non per opporre un ingresso «diretto» nel testo del mondo attuale, un'opposizione a una costruzione algida (Benedetti, 1999), ma perché quell'impurità è premessa della costruzione stessa. Che questa impurità venga epurata in un'utopia di perfezione, come nell'ideale modernista dell'Opera «totale» o assoluta³³, non toglie

³³ E anche qui, come per Calvino, ci sarebbe da discutere sull'effettiva singolarità significativa creata dall'opera, argine di ordine in un mondo che va in pezzi e diventa incomprensibile. Come per Calvino, le grandi forme moderniste racchiudono una porzione di imperfezione, forse, il granello che inceppa il meccanismo perfetto. Così il prospettivismo radicale di Woolf mette in crisi l'idea che il testo si tenga per davvero. Infatti l'ultima pennellata di Lily su cui il romanzo si chiude in verità è casuale, e la scena è modalizzata, virtualizzata dalla congiunzione comparativa «as if»: «With a sudden intensity, *as if* she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre» (Woolf, 2000, 226, corsivo mio). Insomma l'ordine è inficiato nella sua stessa costruzione; così nella polisemia estrema dell'*Ulisse* l'idea che ci sia un Senso viene meno. L'accumulo di sensi dello schema Linati infatti, se da un lato sembra riprendere le *correspondances* baudelairiane, dall'altro nella sua ipertrofia sembra mettere in crisi questa rete, così come la natura analogica di tali corrispondenze ne destruttura implicitamente la possibilità che esse abbiano

che lo spazio finzionale alla sua base nasce da uno squilibrio, da una tensione tra reale e inventato, tra *modello* del reale e fantasia *modellizzata*. Accogliere l'imperfezione e l'imprevisto, anche se rivelano l'esagerazione, le contraddizioni del reale e della vita, lo scarto tra ciò che dovrebbe essere e ciò che è. Tra ciò che è che tra ciò che pensavamo fosse, tra ciò che sembrava perfetto e invece non lo era. Ma la perfezione è solo nel vuoto, mentre è scoprendo le imperfezioni del reale e della vita, osservandole tutte senza sconti o illusioni, che queste possono essere integrate e così il reale essere conosciuto. Certo: la *fiction* è anche in una certa misura un disciplinamento della fantasia, e lo si vede in molta narrativa d'invenzione ottocentesca³⁴. Pure, questo disciplinamento è sempre incompleto o messo in crisi: come nel «secolo serio» (Moretti, 2001), da Stendhal col suo melodrammatico al grottesco del *Sosia* dostoevskijano o dei *Viceré* di De Roberto (il bambino-uccello), il romanzenesco (l'avventura, l'incredibile...) ritorna sempre, così il tentativo di strutturare quello spazio narrativo (che produce il centro realista della regione del romanzo moderno) non è mai totalmente compiuto.

§

davvero una logica (sull'analogia, si veda Prete, 1986). E si pensi ai finali tirati via, alle storie che si dilatano senza senso e direzione (Mazzoni, 2011).

³⁴ Franco Moretti ha insistito molto su questo aspetto: tra i diversi esempi si pensi anche solo a Moretti (1999).

Bibliografia citata

- Alfano, Giancarlo, *Dioniso e tiziano. La rappresentazione dei 'simili' nel Cinquecento tra decorum e sistema dei generi*, Roma, Bulzoni 2001.
- , «Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla *Poetica* di Aristotele», *Filologia e Critica* 26 (2001), pp. 187-209.
- Amyot, Jacques, «Le Proësme du translateur», in *L'Histoire Æthiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien et de Chariclea Æthiopienne*, Paris, Groulleau, 1549.
- Angelini, Franca, «Il "Pastor fido" di Battista Guarini», in *Letteratura Italiana. Le Opere*, vol. II, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 2001 [1956].
- Bachtin, Michail M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 2001 [1965].
- Bautista Naranjo, «Esther, Cervantes y su Don Quijote como modelo ejemplar en los albores de la narrativa francesa moderna: Sorel, Scarron y Furetière», *RILCE* 34.1 (2018), pp. 11-34.
- Beaujour, Michel, *Le jeu de Rabelais*, Paris, L'Herne, 1969.
- Benedetti, Carla, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Bianca, Concetta, «Una finestra sulle postille di Valla a Quintiliano», *Interpres* 16 (1997), pp. 240-244.
- Blanco, Mercedes, «Vraisemblable et réel dans le Quichotte», *La licorne* 39 (1996), pp. 189-217.
- Bognolo, Anna, «L'immaginazione regolata (*Imitación, verisimil, fábula* nella *Philosophía antigua poética* di Alonso López Pinciano)», *Studi ispanici* (1989), pp. 101-128.
- , «"Il costume di scrivere alla romanzesca": il dialogo *Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso* (1589) di Giuseppe Bastiani Malatesta», *Historias Fingidas* 6 (2018), pp. 5-20.
- , «El "modo romanzesco": el difícil camino de la prosa de ficción en el Renacimiento», in *Entre historia y ficción: formas de la narrativa áurea*, ed. David González Ramírez et al., Ediciones Polifemo, 2020, pp. 45-61.

- Bouchard, Mawi, «Parce que le rire est le propre... du roman? La profanation romanesque de l'écriture à la Renaissance», *Études françaises* 47, 2 (2011), pp. 39-53.
- Camerotto, Alberto, «La verità della satira (secondo Luciano di Samosata)», in *Nuda veritas*, a cura di A. Camerotto e F. Pontani, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 147-170.
- , «Vizi e virtù della manipolazione», *Rhesis* 10, 1 (2020), pp. 154-167.
- Céard, Jean, «L' Histoire écoutée aux portes de la légende: Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas», in *Études seiziémistes offertes à Monsieur le Professeur V.L. Saulnier*, Genève, Groz, 1980, pp. 91-109.
- , «Rabelais et la matière épique», in *La Chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, éd. E. Baumgartner, Saint-Père-sous-Vézelay, Musée Archéologique régional, 1982, pp. 1259–1276.
- , «Rabelais lecteur et juge des romans de chevalerie», in *Rabelais en son demi-millénaire*, ed. J. Céard e J. C. Margolin, Genève, Droz, 1988, pp. 227-248.
- Cerrón Puga, María Luisa, «Ariosto, Cervantes y el jacque mate a las caballerías», *Critica del texto* 9, 1-2 (2006), pp. 213-237.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), ed. Francisco Rico, Madrid, RAE 2005.
- Close, Anthony, *Cervantes y la mentalidad cómica del su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Desrosiers-Bonin, Diane, «Les Chroniques gargantuines et la parodie du chevaleresque», *Études françaises* 32, 1 (1996), pp. 85-95.
- Doody, Margaret, *La vera storia del romanzo*, Palermo, Sellerio, 2009.
- DuBois, Claude-Gilbert, *La conception de l'histoire en France au XVIe siècle*, Paris, Nizet, 1977.
- Duclos-Mounier, Pascale, «La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance», *Seizième Siècle* 4 (2008), pp. 173-193.
- Duprat, Anne-Marie, *Vraisemblances*, Paris, Champion, 2010.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- , *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- , *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

- Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton UP, 1970.
- Ford, Andrew, *The Origins of Criticism*, Princeton, Princeton UP, 2002.
- Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Genève-Paris, Droz, 1980.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir* (1969); trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1980.
- Fuchs, Barbara, «Suspended Judgments: Skepticism and the Pact of Fictionality in Cervantes' Picaresque Novels», *Modern Language Quarterly* 76, 4 (2015), pp. 448-463.
- Gagliardi, Antonio, *Cervantes e l'umanesimo*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2004.
- Gargano, Antonio, «Introduzione all'edizione italiana», in Riley, Edward C., *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 7-31.
- Garin, Eugenio, *Lorenzo Valla e l'umanesimo*, in *Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano*, a cura di O. Besomi e M. Regoliosi, Padova, Antenore, 1986, pp. 1-17.
- Genette, Gérard, «Vraisemblance et motivation», *Communications* 11 (1968), pp. 5-21.
- , *Introduzione all'architetto*, 1981, Parma, Pratiche Editrice, 1981.
- Glaucer, Alfred, *Rabelais Créateur*, Paris, Nizet, 1966.
- Gilio, Andrea, *Topica poetica*, Venezia, 1580.
- Ginzburg, Carlo, «Spie. Radici di un paradigma indiziario», in Id., *Miti emblematici spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.
- , *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Giorgi, Giorgetto, «Epoica e romanzo nelle poetiche italiane e francesi del Cinquecento», in *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, a cura di E. Mosele, F. Fasano, M. Schena, 1999, pp. 141-150.
- Green, Dennis H., *The Beginnings of Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge UP, 2009.
- Hall, Vernon, «Decorum in Italian Renaissance Literary Criticism», *Modern Language Quarterly* 4, 2 (1943), pp. 177-143.
- Haug, Walter, *Die Wahrheit der Fiktion*, Tübingen, Max Niemer, 2003.
- Hayes, Bruce, *Rabelais' Radical Farce*, Farnham, Ashgate, 2010.

- Havu, Kaarlo, «Erasmus and Juan Luís Vives on Rhetorical Decorum and Politics», *The Italianist* 64, 5 (2021), pp. 1151-1172.
- Heath, Michael J., *Rabelais*, Tempe, Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1996.
- Henke, Robert, «Genre Decorum as a Precondition of Genre Bending», *The Italianist* 40, 3 (2020), pp. 327-341.
- Herrick, Marvin T., *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, U. of Illinois Press, 1946.
- Huchon, Mireille, «Introduction», in François Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, pp. iii-xxxiv.
- , «Le roman, histoire fabuleuse», in *Le Roman français au XVIe siècle, ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, dir. Michèle Clément e Pascal Mounier, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 51-67.
- , «Rabelais allegoriste», *Revue d'Histoire littéraire de la France* 112, 2 (2012), pp. 277-290.
- Hutchinson, Steven, «Anagnórisis in las novelas de Cervantes (DQ, I, 42)», in *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. Anthony Close, Madrid-Frankfurt, Verduert, 2006, pp. 345-350.
- Iser, Wolfgang, *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Jameson, Fredric, *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990.
- Jauss, Hans Robert, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Boringhieri, 1988.
- Jossa, Stefano, *Rappresentazione e scrittura*, Napoli, Vivarium, 1996.
- Kahn, Victoria, *Prudence and Skepticism in the Renaissance*, Ithaca, Cornell UP, 1985.
- Kaisergruber, Danielle, «De la structure à la lecture: Rabelais», *Pratiques: linguistique, littérature, didactique* 5 (1975), pp. 23-43.
- Knapp, Fritz Peter., *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik*. 1, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1997.
- , *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik*. 2, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005.
- Lahiri, Jumpa, *In altre parole*, Parma, Guanda, 2015.

- Lauvergnat-Gagniere, Christiane, «Rabelais lecteur de Lucien de Samosate», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 30 (1978), pp. 71-86.
- Lavagetto, Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Lebègue, Raymond, «Rabelais et la parodie», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 14, 1 (1952), pp. 193-204.
- Lukács, György, *Teoria del romanzo*, Milano, SE 2001 [1916].
- Mack, Peter, *A history of Renaissance rhetoric*, Oxford, Oxford UP, 2011.
- Maestro, Jesús G., «Aristóteles, Cervantes y Lope. El arte del nuevo: de la poética especulativa a la poética experimental», *Anuario Lope de Vega* 4 (1998), pp. 193-208.
- , «El sistema narrativo del Quijote: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 15, 1 (2005), pp. 111-141.
- Marrache, Myriam, «Les “fascheries” de Panurge», *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 42 (1996), pp. 49-6
- , *“Hors toute intimidation”: Panurge, ou, la parole singulière*, Genève, Droz, 2003.
- Matamoro, Luís, «La verosimilitud: historia de un pacto», *Cuadernos Hispanoamericanos* 444 (1987), pp. 83-101.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi 1999 [1988].
- , «Il secolo serio», in *Il romanzo*, vol. 1. *Le forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi 2001, pp. 689-725.
- Mounier, Pascale, *Le Roman humaniste: un genre novateur français (1532-1564)*, Paris, Champion, 2007.
- Negri, Antonella, «L'architettura testuale della “Geste Francor” fra recupero epico e scarto novellistico», in *Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente*, a cura di G. Carbonaro, E. Creazzo e N. L. Tornesello, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 279–293.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
- Ortega y Gasset, José, *Meditazioni sul Chisciotte*, Napoli, Guida, 2000.
- Pavel, Thomas, *Mondi d'invenzione*, Torino, Einaudi 1992.

- , *Le vite del romanzo*, Udine, Mimesis, 2014.
- Pinciano, Alonso López, *Filosofía antigua poética* (1598), Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1898.
- Pohlenz, Max, «To prepon: Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes», *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Goettingen* 16 (1933), pp. 53-9.
- Porqueras Mayo, Alberto, «Cervantes y la teoría poética», in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 83-98.
- Prete, Antonio, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Proguidis, Lakis, *I misteri del romanzo*, Udine, Mimesis, 2020.
- Prosperi, Adriano, «Censurare le favole», in *Il romanzo*, vol. 1. *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino 2001, pp. 71-106.
- Quint, David, *Cervantes' Novel of Modern Times*, Princeton, Princeton UP, 2005.
- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994.
- Rasmussen, Jens, *La prose narrative française du XV siècle*, Copenhagen, Munksgaard, 1958.
- Reborn, Wayne, «Outlandish Fears: Defining Decorum in Renaissance Rhetoric», *Intertexts* 4, 1 (2000), pp. 3-38.
- Recalcati, Massimo, *L'uomo senza inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 2010.
- Riley, Edward C., *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Rigolot, Francois, «Leda and the Swan: Rabelais's Parody of Michelangelo», *Renaissance Quarterly* 38, 4 (1985), pp. 688–700.
- Riu, Xavier, «Eikós nella *Poetica* di Aristotele», *I quaderni del Ramo d'oro online* 5 (2012), pp. 96-111.
- Rocher, Gregory de, «The fusion of Priapus and the Muses : rabelaisian metaphors in the Prologue to the “Quart Livre”», *Kentucky Romance Quarterly* 27 (1980), pp. 413-420.
- Screech, Michael A., «The First Edition of “Pantagruel”», *Études rabelaisiennes* 15 (1980), pp. 31-41.

- Serés, Guillermo, «Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del “romanzo”», in *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, dir. A. Bégue, E. Herrán Alonso, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013, pp. 79-109.
- Siti, Walter, «Il romanzo sotto accusa», in *Il romanzo. 1. La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi 2001, pp. 129-192.
- Smalley, Beryl, *Storici nel Medioevo* (1974), Napoli, Liguori, 1983.
- Spiegel, Gabrielle M., «Political Utility in Medieval Historiography: A Sketch», *History and Theory* 14, 3 (1975), pp. 314-325.
- Szondi, Peter, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Torino, Einaudi, 1975.
- Tirinzani De Medici, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2012.
- , «L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: *Presente e Piove all'insù*», *Between*, V, 10 (2015).
- Tortonese, Paolo, *L'homme en action*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Tournon, André, «Le paradoxe ménippéen dans l'œuvre de Rabelais», *Réforme, Humanisme, Renaissance* 89, 2 (2019), pp. 59-72.
- Varo Zafra, Juan, «Proprietad y desatino. Notas sobre lo indecoroso apropiado en el *Quijote*», *Atlante* 5 (2016), pp. 229-254.
- Watt, Ian, *L'ascesa del romanzo borghese*, Milano, Bompiani, 1998 [1957].
- Wolfzettel, Friedrich, «Historizität und “Roman”», in *Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter*, eds. F. P. Knapp M. Neisser, Berlin, Duncker & Humblot, 2002, pp. 92-113.
- Zangrando, Stefano, “Lo spirito del romanzo, o l'Europa di Rabelais e Cervantes”, *Lo Squaderno* 4 (2007): *Europe: political and biographical insights into a weird creature*, eds. P. Blokker e A. Mubi Brighenti, 31-35.
- Zaragozá, Marina Mestre, «La Filosofía antigua poética de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción», *Criticón* 121-122 (2014), pp. 57-72.
- Zatti, Sergio, *Il “Furioso” fra epos e romanzo*, Pisa, Pacini Fazzi, 1990.
- Zumthor, Paul, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973.