

Alberto Conte

Cervantes e i generi letterari: novella, tempo della narrazione, parodia in «Quijote» I 20

Si analizzerà qui un testo secondo prospettive critiche ispirate all'ultimo volume di Cesare Segre uscito in vita: *Opera critica* (2014). Si faranno convergere due linee di indagine: quella genealogica, ivi indicata nella sezione *Le rivelazioni delle fonti: intertestualità e interdiscorsività*, e quella strutturale tracciata in un'altra sezione, *Strutture formali e strutture mentali*, che è la più ampia e annovera studi considerati dall'autore stesso, in quella sede, tra i suoi «meglio riusciti». Le due proposte, esemplificate in 21 saggi sui 63 della raccolta, costituiscono forse l'indicazione metodologica più cospicua del suo bilancio. L'opera scelta, il *Don Chisciotte*, è tra quelle più studiate dal maestro e l'episodio in questione consente anche di sfiorare diversi ambiti, tra quelli da lui più frequentati: testi e generi letterari; romanzo, novella e loro rapporti; la beffa e il comico; filologia romanza, letteratura spagnola e comparatistica; oralità e scrittura; opere medievali come tasselli per capire meglio quelle moderne.

Nell'oscura notte con cui si apre il capitolo 20 della Prima parte del *Quijote*, don Chisciotte e Sancio Panza si addentrano in un bosco sinistro, sotto alti alberi le cui foglie sussurrano al vento: l'uno tiene il ronzino per la briglia, l'altro tiene il somaro per la cavezza. Si odono gran colpi e stridori di ferri e catene, che spaventerebbero chiunque, tranne don Chisciotte. Lo scudiero, temendo che l'*hidalgo* lo lasci solo per intraprendere una nuova avventura, di nascosto gli lega le zampe del cavallo; poi prova a distrarlo e promette di divertirlo, nella veglia, «contando cuentos» fino all'alba. Inizia dunque un racconto. Una storia verissima – garantisce – che egli stesso ha avuto occasione di ascoltare:

I) un capraio si è innamorato di una pastora, inizialmente non corrisposto; dopo qualche tempo è lei a innamorarsi di lui, che però comincia a odiarla e scappa con il gregge;

II) il pastore, in fuga con le capre, giunge a un fiume in piena e trova un pescatore, che con la sua barchetta può traghettare un animale alla volta. Sancio invita don Chisciotte a tenere il conto delle capre che «el pescador va pasando, porque si se pierde una de la memoria, se acabará el

cuento»; dopo un po', quando don Chisciotte ammette di aver perso il conto, lui coglie l'occasione per interrompersi, nell'attesa che tutte siano passate. «Dígote de verdad» – chiosa don Chisciotte – «que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla ni dejarla jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida».

La narrazione è bipartita: l'inquadramento della vicenda con le premesse (I) è seguito, dopo un'interruzione dell'*hidalgo*, da un episodio preciso (II). Che un simile racconto e tale modo di raccontarlo siano inauditi, è affermazione di don Chisciotte: intriso com'è di letteratura, si rischierebbe di credergli. Ma si può verificare quanto sia ironico¹.

I.a. Un racconto nella storia portante

Dal punto di vista della sua funzione, la storiella serve a scongiurare un pericolo (1) e s'inserisce in un dialogo tra i due protagonisti della storia portante (2), che sono in viaggio (3). Intercalare racconti in un'azione principale è consueto nella tradizione illustre delle raccolte novellistiche².

1. Raccontare per ritardare o per impedire il compiersi di un'azione dannosa è comune nella novellistica medievale, occidentale e di ascendenza orientale: si sospende la storia principale e si lascia posto a racconti interpolati³. Nelle *Mille e una notte*, l'arte che consente a Sheherazade di salvarsi la vita ogni notte consiste nel saper incatenare una storia all'altra e nel sapersi interrompere al momento giusto. In occidente, tra gli esempi più rappresentativi: il *Liber de septem sapientibus*⁴;

1 Il *Quijote* si cita secondo il testo critico di Francisco Rico (2004). Fra le traduzioni italiane, si rinvia per comodità a quella di F. Carlesi, in Segre – Moro Pini 1974 (è di Segre l'*Introduzione*, pp. IX-LVI; redazione ampliata: Segre 2014b; *Note e Bibliografia* di Donatella Moro Pini). Per un primo quadro su fonti e fortuna dell'episodio: Rodríguez Marín 1933, pp. 125-159. Le annotazioni bibliografiche rispondono a un criterio di economia: si privilegiano quelle più strettamente funzionali all'impostazione critica proposta; a quelle più recenti si rimanda anche per un quadro più completo della bibliografia pregressa.

2 I diversi tipi di inserimento in una cornice novellistica sono stati classificati secondo la funzione che una certa storia portante assegna a quelle interpolate (con qualche incertezza, dovuta talvolta al concorso di finalità diverse) e secondo l'intensità dell'interazione: oltre al pionieristico studio di Šklovskij 1976, pp. 73-99, con riferimento soprattutto alla tradizione novellistica italiana vd. Picone 1988, in particolare alle pp. 4-5 nota 5; inoltre Lacarra 1979 (parzialmente trad. in Picone 1985, pp. 205-229); Rizzo Nervo 1999; Pioletti 2003. Sul *Quijote* e sul relativo procedimento degli inserti (ora «a schidionata», ora con *entrelacement*) vd. Segre 2014b, pp. 1150-1155 (= Segre – Moro Pini 1974, pp. XVII-XXII). Per un quadro sulla *narratio brevis* romanza medievale: *GRLMA* V; Picone 1985 (ristampa aggiornata dell'*Introduzione*: Picone 2012). Utili anche dati sul racconto nel medioevo: *Sendebär* e *ThEMA*.

3 Per questo tipo di incorniciamento, Jolles 2003 parla di *Halserszählung*, cioè racconto-capestro.

4 Il cosiddetto ramo occidentale della complicata tradizione dell'opera si lega a due versioni latine: una, forse del sec. XII, ebbe ampia diffusione ma è perduta; l'altra, di Giovanni di Altaselva, è databile a cavallo tra il sec. XII e il XIII ed è tradata con il titolo di *Dolopathos* (ed. Hilka 1913). Con il ramo orientale si connette la versione castigliana, forse del 1253, nota come *Sendebär* (dal nome del saggio istitutore del principe), o *Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres* (ed. Lacarra 1989; ed. e trad. it. Orazi 2001), tradotta da un originale arabo perduto per iniziativa dell'infante Fadrique, fratello di Alfonso X: vd. almeno Lacarra 1996 e Gómez Redondo 1998, pp. 214-234. Enorme la fortuna europea: al ramo occidentale appartengono versioni in francese (oltre alla versificazione di Herbers, ci sono il *Roman des Sept Sages* e tre gruppi di volgarizzamenti in prosa), italiano (con diffusione toscana e settentrionale, prevalentemente veneta: chiara la sintesi in Segre – Marti 1959, pp. 511-512), inglese, svedese, olandese, gallese. Vd. Minervini 2003, pp. 476-477. Sulla diffusione dei racconti e sulla fortuna dell'opera vd. Chauvin 1892-1922, vol. VIII.

in prospettiva parodica, e anche allo scopo non secondario di divertire, il *Decameron*⁵.

2. In altre opere novellistiche medievali, la storia portante è costituita da un dialogo tra due personaggi: l'uno trasmette all'altro un insegnamento, attraverso apologhi frammisti a sentenze e proverbi, come nella *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonsi⁶, nel *Dialogus Salomonis et Marcolfi*⁷, nel *Calila e Dimna*⁸, nel *Conde Lucanor* di Juan Manuel; oppure si cerca di cambiare una situazione, come nel *Barlaam e Josaphat*⁹.

3. Racconti intercalati possono essere il mezzo per alleggerire un viaggio¹⁰: se ne annoverano esempi nella Bibbia, nella letteratura classica¹¹ ecc.; è significativa, poi, l'incidenza

5 Vd. Picone 1988, pp. 12-16, e in particolare Picone 2008b, soprattutto alle pp. 76-80, sulle analogie tra la cornice del *Decameron* e quella delle *Mille e una notte* (tradotte tardi in Europa, si ritiene comunque che ne siano giunti echi non solo orali nell'occidente medievale: proprio la novella-cornice, per es., è replicata nel *Novelliere* di Sercambi). Sui complessi rapporti individuati da Jolles tra cornice e novelle nel *Decameron* vd. anche Fichera 2016.

6 Edizione: Hilka – Söderhjelm 1911; trad. it.: Leone 2010, con testo a fronte. La *Disciplina* è l'opera più significativa, in latino, dello spagnolo Pietro Alfonsi, ebreo convertito al cristianesimo nel 1106, medico di Alfonso I d'Aragona e di Enrico I d'Inghilterra. Nella tenue cornice narrativa un padre, prossimo alla morte, propone una serie di massime e racconti esemplari al figlio, per dargli una formazione mondana. È modello della prima novellistica spagnola e costituisce una fondamentale mediazione tra la novellistica orientale, giudeo-araba, cui attinge, e quella occidentale, favorita dal particolare incrocio di culture maturato nella penisola iberica (Lacarra – Paredes 2006). Il precoce e vasto successo è testimoniato dall'imponente tradizione manoscritta, dalle numerose traduzioni (due francesi in versi [A e B] dell'inizio del sec. XIII e una in prosa del XIV; il frammento di un volgarizzamento toscano degli ultimi lustri del XIII è edito in Segre – Marti 1959, alle pp. 255-263; vd. pure la relativa Scheda Tlion [P. Divizia]; una traduzione castigliana è nel *Libro de los Exemplos por A.B.C.* di Clemente Sánchez, dell'inizio del XV; è stata tradotta anche in catalano [1483], tedesco, inglese, irlandese, ebraico) e dalle collezioni che hanno continuato ad attingervi (dai *Castigos e documentos del rey don Sancho IV* al *Conde Lucanor* di Juan Manuel, alle raccolte di *exempla* diffuse dalla fine del XII sec. in ambienti cistercensi e dalla prima metà del XIII in quelli francescani e domenicani ecc.). Sull'origine e sulla propagazione della *Disciplina* e dei suoi racconti: Chauvin 1892-1922, vol. IX; Schwarzbaum 1961, 1962, 1963. Per un quadro sintetico sull'opera, anche in relazione con altre collezioni orientali diffuse nella penisola iberica: Leone 2010, soprattutto alle pp. XXXIV-XL (con utili indicazioni bibliografiche). Sulla tradizione manoscritta e sui volgarizzamenti: Hilka – Söderhjelm 1911, 1912 e 1922 (per le versioni francesi; su di esse vd. il progetto *Etude et édition des traductions françaises médiévales de la «Disciplina Clericalis» de Pierre Alphonse* dell'Université de Genève); Lacarra 1996b; Reinhardt – Santiago-Otero 1996; inoltre Tolan 1993.

7 Edizione: Benary 1914. La cornice è ambientata alla corte del re Salomone, che si oppone allo smalzato Marcolfo. L'opera è da ritenersi anche uno dei fondamenti della tradizione gnomica medievale (Schulze-Busacker 2012, pp. 56, 65-67).

8 È un «libro composto dai dotti, ed elaborato dai saggi, e acconciato da gente d'intelletto», come dichiarato in apertura; i capitoli si presentano come un dialogo tra un re e un filosofo, che lo consiglia tramite esempi in forma di racconti, i cui protagonisti sono per lo più animali umanizzati (come i due sciacalli del titolo). Ogni capitolo (tranne il IV) è una storia indipendente, che a sua volta può fungere da cornice per altri racconti. Dalla versione araba di Ibn al-Muqaffa' (trad. it. in Borruso – Cassarino 1991), che circolava nella penisola iberica, discende la traduzione castigliana fatta realizzare da Alfonso X il Savio verso il 1251 (edizioni: Cacho Blecua – Lacarra 1984, Döhla 2008; vd. almeno Paredes Núñez 1992 e Lacarra 1996). Tra il 1253 e il 1305 l'ebreo convertito Giovanni da Capua traduce in latino una versione ebraica, con modifiche e con il titolo di *Directorium humanae vitae* (poi nuovamente tradotto in castigliano: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Zaragoza 1493, quindi 1531). Un'altra versione latina, il *Liber Kalile et Dimne*, è allestita nel 1313 da Raymond de Béziers. Sulla diffusione del libro (tradotto anche in Germania nel sec. XV) e sulle fonti: Chauvin 1892-1922, vol. II.

9 Anche il *Barlaam*, nella cui versione cristianizzata il vecchio eremita converte il principe Josaphat con parabole, racconti, esempi e insegnamenti, ha un successo straordinario in occidente, a partire dalla versione latina del sec. XII (e in seguito all'inclusione nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais e nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, a loro volta fonte di compilazioni di *exempla* per i predicatori). Da una versione latina discende quella castigliana (edizioni: Moldenhauer 1929; Keller – Linker 1979). Oltre a Lacarra 1979, pp. 47-76, vd. Varvaro 2004a (a cui fa riferimento Picone 1988: sulla cornice vd. ivi, pp. 17-20) e Creazzo 2003. Sulle fonti e sulla circolazione dei racconti del *Barlaam*: Chauvin 1892-1922, vol. III.

10 E l'itinerario può anche coincidere con un percorso iniziatico del protagonista: Picone 1988, pp. 20-26.

11 In *Luca* 24, 13-35, è discorrendo con due discepoli in viaggio che Cristo fa loro dimenticare la

soprattutto nella narrativa breve medievale di ascendenza orientale (per esempio nelle *māqāmat* arabe e ispano-semitiche della penisola iberica¹², a cui è riconducibile il *Libro delle delizie* del medico e filosofo ebreo barcellonese Ibn Zabara¹³). Ragguardevole realizzazione di questo tipo di cornice sono i *Canterbury Tales* di Chaucer¹⁴.

A livello tipologico-strutturale, questo inserimento nella storia più direttamente riferita a don Chisciotte e a Sancio ha dunque paralleli significativi nella tradizione delle illustri raccolte novellistiche medievali con cornice¹⁵. L'insieme delle analogie concerne la struttura dell'opera e il rapporto funzionale racconto / cornice: pur senza dichiarare la derivazione da una fonte precisa, svela comunque un nesso con quella produzione letteraria¹⁶.

I.b. L'esordio

«Érase que se era ...»: a questa usuale locuzione d'avvio¹⁷ segue una sentenza:

«el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...»¹⁸.

distanza percorsa per arrivare a Emmaus. Apuleio, *Metamorfosi* I 1 (ed. Robertson 1972), indica come propria dell'argomento trattato nel suo romanzo la peculiarità di passare da una storia all'altra (con «desultoriae scientiae stilo»): l'azione principale, cioè la vicenda di Lucio-asino, lascia infatti spazio a numerosi racconti inseriti (tra i quali, al centro dell'opera, la favola di Amore e Psiche); proprio all'inizio, aggregandosi a due viandanti, Lucio chiede di esser reso partecipe della storia che l'uno sta raccontando all'altro (e che è la prima novella intercalata), perché «iugi quod insurgimus aspritudinem fabularum lepida iucunditas levigabit» (I 2); e aggiunge alla fine: «Sed ego huic et credo hercules et gratas gratias memini, quod lepidae fabulae festiuitate nos avocavit, asperam denique ac prolixam viam sine labore ac taedio evasi. Quod beneficium etiam illum vectorem meum credo laetari, sine fatigatione sui me usque ad istam civitatis portam non dorso illius sed meis auribus pervecto» (I 20); quindi: «Is finis nobis et sermonis et itineraris communis fuit» (I 21). Su altre generiche corrispondenze nella tradizione classica, da Eliodoro a Petronio, vd. Usher 2001, pp. 68-69.

12 Opere originariamente di scrittori arabi, le *māqāmat* si diffondono nella penisola tra la fine del sec. XII e il XIII, e la codificazione avviene nell'ambito della cultura semitica in contatto con quella occidentale. Nei testi più rappresentativi del genere, quali quelli di Hamadhancî e Harîrî, si tratta di «narrazioni in prosa rimata (con annesse citazioni liriche e discussioni morali o erudite) che gravitano attorno a due personaggi-cardine [...]: quello del "pícaro" imbroglione e fanfarone» e quello «del suo occasionale compagno di viaggio, che registra le mirabolanti imprese del "pícaro", alle quali ha assistito di persona» (Picone 1988, pp. 22-23); il viaggio dell'autore con il compagno, maestro di furberie e anche abilissimo oratore, è occasione per un susseguirsi di storielle, aneddoti e sentenze, oltre che per discussioni di grammatica, filosofia, letteratura.

13 Trad. it. Piattelli 1984. Nella cornice del viaggio si alternano racconti, favole, aforismi, enigmi, discussioni filosofiche e mediche. Anche se i primi manoscritti pervenutici sono quattrocenteschi e non si conoscono traduzioni medievali integrali, il *Libro* (del sec. XII, s.m.) ha avuto diffusione negli ambienti bilingui e trilingui della Spagna medievale e nel resto d'Europa. Lida de Malkiel 1966, pp. 32 ss., ne evidenzia analogie con il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, ma è scettico Rico 1967. Per una rapida sintesi sulle caratteristiche della *maqāma* e sulle affinità del *Libro delle delizie* con la *Disciplina clericalis*: Leone 2010, pp. XXXVIII-XXXIX (alla cui bibliografia si rimanda). Quanto al novellar camminando, la cornice del *Novelliere* di Sercambi è il viaggio di una brigata di uomini e donne in fuga per la peste.

14 Sulla cornice viatoria: Picone 2008c, pp. 258-259, e Picone 2004 (cui si rinvia per la bibliografia).

15 In occidente il filone è ben caratterizzato già dai primi secoli dell'era volgare, in concomitanza con la tradizione orientale nella penisola iberica. È nota l'importanza che le versioni castigliane di opere come *Calila e Dimna*, *Sendebâr*, *Barlaam* ecc. hanno avuto per l'elaborazione della prosa letteraria (Menéndez Pidal 1951, pp. 363-368; Castro 1954; Bossong 1982; Brasa Díez 1984; Galmés de Fuentes 1985; Lacarra – López Estrada 1993, pp. 105-195; Funes 1999, pp. 162-171; utile sintesi anche in Orazi 2001, pp. 5-38).

16 Si può parlare di un'alta concentrazione di marche di *interdiscorsività* (sul termine vd. Segre 2014c).

17 La formula, con cui abitualmente principano i racconti popolari (Rodríguez Marín 1933, p. 136 nota 13), si trova anche in apertura di alcuni testi letterari spagnoli di fine XVI-inizio XVII sec. (cfr. la lista in Chevalier 1992a, pp. 331-336).

18 Di ascendenza biblica (*Prov* 11 27), è diffusissima (Singer 1995-2002, s.v. *Schlecht*, 4.3.1, Bd. 10,

Nel *Quijote* il frequente ricorso a sentenze e proverbi caratterizza la saggezza dello scudiero¹⁹, ma qui l'accostamento di *sentencia* e racconto fa scorgere ulteriori implicazioni. Come dice lo stesso Sancio, infatti: «el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quiera, que fue una sentencia...».

Il legame è antico. Limitandosi al medioevo occidentale:

come si è accennato, la trasmissione di un insegnamento si realizza proprio con l'interposizione di sentenze e proverbi tra apologhi e racconti che li illustrano, nella storia portante di molti celebri libri novellistici²⁰;

oltre che nell'antica *Disciplina clericalis*, narrazioni esemplari si alternano a sentenze e proverbi in varie collezioni didattico-morali castigliane in prosa della metà del Duecento, di ambito gnomico²¹: *Libro de los buenos proverbios* (florilegio da fonti diverse; adattamento, forse dal latino e tramite l'ebraico, da un originale arabo), *Bocados de oro* (da una raccolta araba, con una cornice narrativa), *Libro de los cien capítulos* (o *Dichos de sabios*), *Flores de filosofia*, *Segundo y Adriano* (la cui cornice è più sviluppata a sfavore dei proverbi), *Castigos e documentos del rey don Sancho IV* ecc.;

nelle letterature europee, *sententiae*, *proverbia*, *dicta*, *biaus dits*, *bei parlari* ecc. intessono racconti di ogni sorta, spesso costituendo parte essenziale della trama (che può esserne un'espansione narrativa esemplare)²²;

396-397; cfr. pure ivi, s.v. *Gut* 1.2, *Suchen* 5.1). Una sentenza accompagna, come qui, la locuzione esordiale anche in altre opere letterarie coeve al *Quijote*, o di poco precedenti (Chevalier 1992a, soprattutto alle pp. 334 ss.: «Érase el que se era, el mal que se vaya, y el bien que se venga»; «Érase que se era, y el bien para nosotros sea, el mal para la manceba del abad»; «Érase que se era, que norabuena sea, el bien que viniere para todos sea, y el mal vaiyase a volar» ecc.); sono formule usuali, e all'epoca disprezzate dai colti, in sintonia con l'ironica chiosa di don Chisciotte alla fine del racconto (ivi, p. 342): «tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia que nadie pudo pensar en el mundo [...]».

19 Sancio si esprime con un vasto campionario di *refranes*, sulla cui presenza nel *Quijote* vd. almeno: Gaos 1987, III, pp. 324-328 (lista completa); Colombi 1989; Ruiz Villamor – Sánchez Miguel 1999; su quelli di Sancio vd. almeno Rosenblat 1971, pp. 35-43. Nelle *auctoritates* di Sancho si è visto l'equivalente popolare delle citazioni letterarie di don Chisciotte (Segre 2014b, pp. 1172-1173 = Segre – Moro Pini 1974, p. XLI).

20 È così già nelle raccolte con cornice che si diffondono dalla penisola iberica, dalla *Disciplina clericalis* (che ai racconti mischia proverbi e sentenze) al *Conde Lucanor* (con calcolata struttura: il *Libro de los enxemplos*, seguito dalle massime del *Libro de los proverbios* e dal *Tractado de doctrina*). Sulla cornice del *Conde Lucanor*, dove Lucanor e Patronio sono puri tramiti della morale del racconto, vd. Varvaro 2004b. Significativo anche il *Dialogus Salomonis et Marcolfi*, nella cui cornice narrativa s'intercalano sentenze di natura biblica, proverbi ed episodi burleschi.

21 Su questa produzione vd. almeno Haro Cortés 2003.

22 Oltre che nei *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo, è così nella favola esopica, negli *exempla* mediolatini e romanzi, nel racconto morale, nel *fabliau* e nel *dit* antico francesi, nella novella italiana ecc. La tradizione retorica e grammaticale medievale prevede proverbi o espressioni proverbiali in esordio e in fine, per evidenziare la moralità delle favole (sulla correlazione tra favola e proverbio è fondamentale Carnes 1988; in particolare, per l'area iberica, vd. la panoramica di Bizzarri 2004, soprattutto al cap. 7); nel sec. XVI si afferma la consuetudine delle *fabulas anotadas*, con un incremento di proverbi a sintetizzare la lezione espressa (Lacarra 2002). Fin dagli esordi, la novella italiana (già con il nucleo più antico del *Novellino*, il cosiddetto *Ur-Novellino*, forse duecentesco) offre esempi di trame sviluppate intorno a una sentenza, un proverbio o un *motto*, che ne sono parte costitutiva (Segre 1993c, p. 114); Chiecchi 1975-1976, pp. 141 e 147, ne sottolinea il rilievo nel *Decameron*, in cui l'impiego «mediato, nient'affatto popolare», forma i «principi orientativi della lettura» dell'opera.

nei codici, sentenze e massime si affiancano e si alternano sovente ai racconti, anche senza una storia portante che li connetta. Alcuni manoscritti greci trasmettono, insieme a favole esopiche, una collezione di proverbi attribuiti a Esopo. Fra i più importanti testimoni della prosa italiana antica, la prima sezione del ms Panciatichiano 32 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (di un copista forse ancora attivo alla metà del Trecento), con il titolo di *Libro di novelle e di bel parlare gentile tramanda exempla e novelle* (poi confluite nel *Novellino* vulgato)²³, ma anche sentenze (ai paragrafi 59, 66, 71, 78, 80, 83) [ff. 9r-43r], cinque capitoli dei *Fiori e vita di filosafi*, tra cui i *Detti di Secondo* (ff. 43v-47r), e ventitré del *Libro di Sidrach* (ff. 47r-50v) senza particolare interesse narrativo²⁴. Nel ms II III 343 della stessa biblioteca (composito; sec. XIV ex. - XV in.)²⁵, chi ha copiato alcune *Vite di filosofi* e novelle (ff. 71v-86v), fra le novelle L e LI del *Novellino* tramanda due sentenze, una delle quali è anche nel Laurenziano Plut. 90 sup., 89 (accanto a due novelle del *Novellino*). In area iberica: fra i testimoni del *Calila e Dimna* castigliano, per es., il ms Salamanca, Biblioteca Universitaria, 1763 (composito; sec. XV)²⁶ tramanda anche altre opere didattiche o sapienziali di contenuto prevalentemente (ma non solo) paremiografico (tutte dello stesso copista; più tardi il titolo: *Dichos y hechos delos filosofos antiguos ...*): nella prima unità codicologica (fino al f. 69) i *Bocados de oro* e il *Libro de los cien capítulos*; nella terza (ff. 86-137) la *Vida de Segundo*, *Poridat de las poridades*, il *Libro de los buenos proverbios* e *Calila e Dimna*.

Dunque la *sentencia*, che ricalca un protocollo introduttivo tipico della narrazione orale ed è in sintonia con la riconosciuta saggezza “popolare” dello scudiero, «viene aquí como anillo al dedo» nel contesto, ma rivela anche l’ulteriore eco di una cospicua tradizione letteraria, retorica ed esemplare; sentenze e proverbi, cui tanto spesso si affida Sancio, pur aderendo a un diffuso fenomeno linguistico popolare, fanno anche intravedere la mediazione retorica del fenomeno stesso²⁷. Il richiamo è in forma parodica: la *sentencia*, infatti, è attribuita a «Caton Zonzorino romano»; *Zonzorino* è storpiatura da *zonzo* «sciocco, insulso» e sta per «Censorino», cioè il Censore, divenuto, anche grazie alla vastissima produzione didattica dei cosiddetti *Disticha*

23 Il debito verso l'*exemplum* omiletico affiora sia in alcune sequenze tematicamente omogenee dell'Ur-*Novellino* (tra quelle più connotate in prospettiva esemplare: i paragrafi 17-21 della redazione panciatichiana, sulla lussuria; o 37, 38, 40, sul tema *de contemptu mundi*; 50-54 ecc.), sia in singoli microtesti la cui fonte è sicura (tra i tanti, i paragrafi 23, 24 ecc.). La raccolta è stata successivamente rimaneggiata, soprattutto (ma non solo) nell'ordinamento e nel numero delle novelle, con aggiunte ed esclusioni che – senza eliminare del tutto la componente esemplare – ne hanno comunque alterato l'assetto primitivo. Edizione di riferimento (anche per la numerazione dei paragrafi): Conte 2001, pp. 163-264; sulla tradizione testuale e sui rimaneggiamenti subiti dalla raccolta fino alle edizioni cinquecentesche vd. ivi, soprattutto alle pp. 267-280 (importanti anche i lavori del maestro, dall'edizione della forma cinquecentesca [Segre – Marti 1959, pp. 793-881] fino agli ultimi studi: Segre 1998a e 1998b).

24 Descrizione: Bertelli 2002, n. 128, pp. 169-170. Datazione: Conte 2013b, pp. 61-62 nota (con discussione della bibliografia pregressa). Ultima edizione del ms: Ciepielewska-Janoschka 2011 (con descrizione alle pp. 2-3).

25 Descrizione: *Mostra di codici* 1957, pp. 125-126.

26 Descrizione: Lacarra 1984; Cacho Blecua – Lacarra 1984, pp. 59-61; *Catálogo de manuscritos* 2002, pp. 99-101; Bizzarri 2010, pp. 39-40.

27 È così pure per le sentenze e i proverbi sparsi nel *Decameron*, dove può anche essere un interprete popolare, o un subalterno, a pronunciare una sentenza di progenitura nobilissima (Chiecchi 1975-1976, p. 151).

Catonis, modello di sapienza universale²⁸. È dunque una raffinata finzione di oralità, che echeggia una tradizione colta.

II.a. L'antefatto: come non raccontare una novella

L'esilissima *fabula* del primo segmento narrativo è l'alterna vicenda amorosa del capraio e della pastora. Oltre ai nomi, si precisano aspetto fisico, localizzazione e circostanze, con un'ampia profusione di particolari²⁹; Sancio rassicura reiteratamente sull'autenticità dei fatti³⁰; si ha un'esagerata moltiplicazione di marche retorico-stilistiche peculiari della novellistica³¹ e ci sono pure continue ripetizioni³². Da una parte, l'accumulo dei dettagli e la replica di parole e sintagmi rallentano il ritmo³³, ostacolando l'evoluzione dell'intreccio; dall'altra, tale abbondanza rimane infeconda, anche nello sviluppo del secondo segmento, che al primo risulta semplicemente accostato senza una connessione intima. Le interruzioni di don Chisciotte, pessimo ascoltatore, acquiscono la decelerazione del racconto³⁴. Dunque il ritmo è rallentato, l'intreccio ha scarso

28 I *Disticha Catonis* sono il più famoso dei manuali scolastici, di vario contenuto etico; sono diffusissimi, oltre che in latino, negli idiomi romanzi: francese, provenzale, catalano, veneziano, lombardo ecc.; ovviamente in versioni spagnole: *el Catón*, i *Castigos y exemplos de Catón* in *cuaderna vía*, forse della fine del sec. XIII e stampati in *pliegos sueltos* ancora nel sec. XVI. Sulla circolazione: Roos 1984; Schulze-Busacker 2012, pp. 60-65. Sul gioco verbale consistente nella storpiatura del nome: Alonso 1948. Sul richiamo di Sancio a un'autorità tradizionale, con effetti comici: Molho 1976, pp. 241-244.

29 La vicenda si svolge in Estremadura; la pastora, di nome Torralba, «hija de un ganadero rico», «era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes»; il motivo per cui l'amore del pastore, Lope Ruiz, si muta in odio verso di lei fu «una cierta cantidad de celillos que ella le dio, tales, que pasaban de la raya y llegaban a lo vedado»; quando egli fuggì, incamminandosi «por los campos de Extremadura, para pasarse a los reinos de Portugal», la Torralba lo seguiva «a pie y descalza desde lejos, con un bordón en la mano y con unas alforjas al cuello, donde llevaba [...] un pedazo de espejo y otro de un peine y no sé qué botecillo de mudas para la cara». Anche nel seguente nucleo narrativo del gregge al guado abbondano i dettagli: il pastore arrivò al fiume Guadiana, in piena, e si dispiacque molto, «porque veía que Torralba venía ya muy cerca y le había de dar mucha pesadumbre con sus ruegos y lágrimas; mas tanto anduvo mirando, que vio [...]»; inoltre «el desembarcadero de la otra parte estaba lleno de cieno y resbaloso, y tardaba el pescador mucho tiempo en ir y volver».

30 Chi gli raccontò la storiella, gliel'aveva garantito: «quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo». Non manca il riferimento alla bontà e alla *delectatio* del racconto: quel che gli sarebbe rimasto da dire dopo l'interruzione, assicura alla fine Sancio, «era de mucha virtud y contento».

31 Gli effetti di realismo e le marcate istanze di veridicità ne sono una componente caratterizzante.

32 Sancio inizia: «había un pastor cabrerizo, quiero decir que guardaba cabras, el cual pastor o cabrerizo [...] se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba; la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico ...». Lo rimprovera infatti don Chisciotte, perché va «repetiendo dos veces lo que v[a] diciendo»; e lo dichiara Sancio, poco dopo: «como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba la pastora». L'andamento ripetitivo ha riscontro nell'andare e venire del secondo segmento: «tardaba el pescador mucho tiempo en ir y volver. Con todo esto, volvió por otra cabra, y otra, y otra ...»; si inquieta ancora don Chisciotte con lui: «no andes yendo y viniendo de esa manera». Il ritmo binario è tipico del racconto orale: Bandera 1975, pp. 120-121.

33 La sua massima concentrazione è invece peculiare della *brevitas*: la *narratio brevis*, il cui scopo è *delectare*, deve infatti essere «chiusa», cioè sintetica e lineare, senza interruzioni o ritorni del racconto su se stesso.

34 Don Chisciotte incita ad andare avanti («Sigue tu cuento»; «Pasa adelante»); anche nel secondo segmento: «Haz cuenta que las pasó todas [...], no andes yendo y viniendo de esa manera», fa domande («Luego ¿conocístela tú?»), commenta il modo di raccontare («Si de esa manera cuentas tu cuento [...]») o il comportamento

sviluppo, la *fabula* è inconsistente: la coincidenza di questi elementi sposta l'attenzione sulla *performance*. Per don Chisciotte, il compagno è un incapace. Più che disordine, però, è un'infrazione sistematica, quindi parodica, di alcune delle regole di base del racconto: potenziamento marcato della *veritas*, infrazione della linearità, allentamento esagerato della durata; si alterano alcuni dei tratti più peculiari della *narratio brevis*, chiaramente riconoscibili nella distorsione. Quello di Sancio si presenta così come il racconto di un «professionista a rovescio»: sul piano tecnico, un *contracuento*, un'anti-novella.

II.b. Il novellatore-professionista incapace

Il novellatore incapace ha una certa fortuna letteraria. Si è soliti ricordare due novelle italiane, ambientate l'una a Firenze, l'altra nel relativo contado:

Novellino LXXXIX, molto succintamente, racconta di un «uomo di corte», «grandissimo novellatore» che a una cena in una casa fiorentina comincia «una novella che non venia meno» ed è rimproverato perché non sa concludere: «Quelli che t'insegnò cotesta novella, non la t'insegnò tutta. [...] Perché non t'insegnò la restata», cioè la fine³⁵;

Decameron VI 1 è una più articolata variazione sul tema. Madonna Oretta passeggia nel contado con altre dame e cavalieri: quando uno della compagnia, offertosi di narrare una novella per alleviarle il cammino come se la portasse a cavallo, si dimostra incapace di concluderla, è tacitato con un'arguta replica. Il cavaliere fa una proposta raffinata («quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo», 7), anche se si dimostra incapace di realizzarla; la gentildonna, che coglie il senso della metafora, l'interrompe finemente, riprendendo con un gioco di parole la metafora («questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, perché io vi priego che vi piaccia di pormi a piè», 11)³⁶.

Le affinità sono generiche, ma indubbie, soprattutto a livello tipologico-strutturale. Si può continuare:

le due novelle raccontano una – fallimentare – dilatazione del tempo narrativo (la cui

della protagonista («Ésa es natural condición de mujeres [...] desdeñar a quien les quiere y amar a quien las aborrece»). È sua abitudine interrompere, come fa anche con i caprai in I 12 e in altre occasioni.

35 Si cita da Conte 2001. È nota anche una corrispondenza con il *Libro di motti* del ms Riccardiano, 2197: «Diceva M. Niccolò a M. Gualtieri Rinaldini, sollazzandosi di lui, e facendolo dire, quando cominciava alcuna cosa: ditela tosto cotesta novella innanzi, che voi la dimentichiate» (Biagi 1912, p. 432 num. 6).

36 Edizioni di riferimento: Branca 1980; Quondam – Fiorilla – Alfano 2013. *Decameron* VI 1 è rimaneggiata, con puntuali recuperi testuali, da Sercambi (Rossi 1974, 120; Sinicropi 1995, 121); anche la sua novella «si costruisce sulla base verbale apprestata dalla metafora “andare o montare a cavallo”, interpretata come invito ad alleviare la monotonia del viaggio mediante la narrazione di novelle» (Sinicropi 1995, to. II, p. 962). Nel Cinquecento, proprio VI 1 è assunta come modello per antonomasia del racconto fallimentare (Carapezza 2014).

massima concentrazione è invece tra le competenze più proprie di un narratore)³⁷. Sono due «metanovelle»: dentro un racconto ce n'è un altro (di cui non importa l'argomento), e quello di *Decameron* VI 1, mentre ritrae un narratore incapace, sottintende un'ars narrandi a rovescio³⁸; il protagonista – lo dice Filomena – procede storpiando i nomi (come Sancio, che si richiama a Catone *Zonzorino*), poi «or tre e quatro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando» (9); infrange cioè sistematicamente una collaudata tecnica, come Sancio nell'antefatto. L'analogia è anche sul piano macrotestuale: all'inizio di una giornata sulla parola salvifica e all'eloquenza³⁹, l'autore Boccaccio racconta che Filomena racconta una novella in cui qualcuno racconta male una novella (in viaggio); così Cervantes, «secondo autore» dell'opera, racconta che l'autore presunto (Cide Hamete) racconta come Sancio racconta male una novella (al compagno di viaggio)⁴⁰;

quello di Sancio e quello del cavaliere di *Decameron* VI 1 sono racconti *in itinere*: in viaggio, qualcuno offre il proprio talento affabulatorio⁴¹. Una prospettiva di lettura è suggerita dai possibili modelli narrativi di VI 1. Si è indicato un racconto del *Libro delle delizie* di Zabara (III 7), che ha anche avuto circolazione autonoma⁴²: il protagonista chiarisce una sua frase enigmatica («Porta tu me, e io porterò te») tramite una novella, da cui si ricava che raccontare una storia al compagno è come portarlo a cavallo, alleggerendogli la fatica del viaggio; «chiunque va col suo compagno e gli racconta fatti e parole, e gli espone indovinelli e proverbi, lo porta e lo conduce, e gli rende meno gravosa la stanchezza della strada»⁴³. Connessioni strutturali e funzionali, pur nella diversa realizzazione, si sono segnalate anche con l'avvio delle *Metamorfosi* di Apuleio⁴⁴, dove

37 Il controllo del ritmo è così peculiare che anche la minima alterazione si nota, particolarmente nella concentrazione di un racconto breve. Nella tecnica narrativa di Sancio, dall'andamento ripetitivo e non lineare, Baquero Goyanes 1977, alle pp. 63-64, rileva un eccesso caricaturale basato su strutture iterative-intensificative, che sono caratteristiche del racconto folklorico orale e della tradizione novellistica illustre, dove normalmente mirano a un *crescendo* nell'azione (ne offrono esempi le collezioni di area iberica: *Disciplina clericalis*, *Calila e Dimna*, *Sendebâr*; efficace anche l'*enxemplo* XI del *Conde Lucanor*, racconto raffinato, sulla cui genealogia e diffusione vd. pure Segre 1966). Con Baquero Goyanes 1977 concordo sulla matrice letteraria e non orale dell'episodio; diversamente da lui (ivi, p. 65) non ritengo però che l'alterazione parodica di questa modalità (qui con effetti di *diminuendo*, rallentamento e addirittura arresto dello sviluppo narrativo) sia invenzione di Cervantes, perché c'è *Decameron* VI 1, antecedente paradigmatico (la cui prospettiva – come si è rilevato – è già ironico-caricaturale).

38 Sull'importanza della novella in questa prospettiva: Almansi 1972; Baratto 1974, pp. 74-76; Stewart 1973-1975; Fido 1988; Bruni 2000.

39 Infatti «si ragiona di chi con alcun leggiadro motto ... si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno» (*Decameron* VI, *Introduzione* 1, che riprende V, *Conclusione* 3); e VI 1 è appunto una novella di «pronta risposta».

40 Sull'ironica autoriflessività dell'autore nel *Quijote*: Winter 1998, pp. 197 ss.

41 Sulla valenza metanarrativa della metafora del viaggio nella novella di Oretta: Fasano 1996.

42 Il racconto confluisce nella *Compilatio singularis exemplorum*, raccolta francese di *exempla* in latino databile alla fine del Duecento: ed. Hilka 1913a, pp. 4-6. Il riscontro è segnalato da Freedman 1975-1976; prima di lui si era indicato solo un riscontro paremiografico (Scherillo 1914, p. 285: «Facundus in itinere comes pro vehiculo est»); la sua pista è seguita da Picone, che sottolinea la funzione emblematica della riscrittura nel macrotesto del *Decameron*.

43 Si cita da Picone 2008c, p. 263.

44 Il legame è argomentato da Usher 2001, soprattutto alle pp. 69-81, che sulla scorta di Fido 1988, p. 84 nota, non esclude (in ragione di una rete di analogie non casuali e perciò significative) riverberi dall'*exordium* del testo latino, il quale contiene anche una dichiarazione di poetica («At ego tibi sermone isto milesio varias fabulas

l'azione portante è subito interrotta dalla favola raccontata da Aristomene: il protagonista, Lucio, l'apprezza come sollievo nel viaggio, ma il compagno di Aristomene ne contesta a più riprese assurdità e difetti (I 1-20). Pur mancando riscontri testuali precisi, è significativa la rete di affinità a livello ambientale-metaforico, e l'alta frequenza di interruzioni da parte del compagno di viaggio insoddisfatto accomuna i due passi⁴⁵.

Sono elementi paradigmatici della tradizione novellistica letteraria, con essi la prestazione dello scudiero rivela un insieme di coincidenze che difficilmente può considerarsi casuale.

III. *Il cuento de las cabras e la sua genealogia*

Il commento finale di don Chisciotte sull'inaudita assurdità rivela tutta l'ironia se si indaga sulla genesi del secondo nucleo, quello cioè del gregge al guado. Rispetto a questo segmento, che è il culmine del racconto, la vicenda amorosa del capraio e della pastora sembra rimanere «esterna»⁴⁶. La storia del gregge da traghettare è diffusa e la prima attestazione è quella dell'*exemplum* XII della *Disciplina clericalis*, che riassumo⁴⁷:

conseram [...]. En ecce praefamur veniam, siquid [...]»).

45 Le *Metamorfosi*, pubblicate in castigliano già intorno al 1525 (poi in edizione espurgata, dopo l'inserimento nell'Indice dei libri proibiti del 1559) e modello del romanzo picaresco, sono note a Cervantes, come dimostrano *El coloquio de los perros* e l'episodio della lotta di don Chisciotte con gli otri scambiati per giganti (*Quijote* I 35). Qui dunque non stupirebbe una suggestione anche da Apuleio (sulla sua importanza nella narrativa spagnola e in Cervantes: Bambeck 1974; Quiroga Salcedo 1975; Sesé Sanz 1997; Guarino 2001). Per una sintesi, anche sui riverberi da Apuleio nel romanzo picaresco e nel *Lazarillo de Tormes*, vd. almeno Giorgi 2013 (con ulteriori rinvii bibliografici).

46 Si è solo evidenziato un parallelo fra l'altalenante passione di Lope e Torralba e l'andirivieni del pescatore al guado (Bandera 1975, pp. 112-125). Torralba è «una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes», una donna virile e sgraziata che richiama le «serranas» del viaggio nella Sierra del *Libro de Buen Amor* (Segre – Moro Pini 1974, p. 1268 nota 13): nella sequenza dell'Arcipreste de Hita (str. 950-1042) quattro sezioni narrative sono seguite ciascuna da una «cántica de serrana», nella seconda delle quali (str. 987-992) è il protagonista – come qui – a sottrarsi alla donna (sul relativo rapporto parodico con il genere della pastorella occitana vd. almeno: Le Gentil 1963; Deyermond 1970; Orazi 1996). Nella loro alterna vicenda sentimentale, caricaturale riverbero della storia di Grisóstomo e Marcela (*Quijote* I 12-13), Bandera 1975 vede la parodia di una tipica storia di «amor pastoril», secondo uno schema che nella letteratura di area iberica è ampiamente diffuso; a un'ascendenza popolare pensa invece Cobelo 2009, pp. 2098-2100. Per quella prima sezione del racconto di Sancio non pare individuabile una fonte precisa, anche se il suo schema di base ha più riscontri letterari. Qualunque sia la linea di derivazione, la loro vicenda amorosa e i relativi dettagli non si interconnettono a livello di intreccio con il nucleo delle capre al guado, di cui non alterano schema narrativo e *fabula* (che rimangono quelli della tradizione).

47 Un elenco di riscontri tematici del racconto è nella nota di Rodríguez Marín 1933, pp. 143-144. Vd. inoltre: Aarne – Thompson – Uther 2004, 2300; Thompson, H 1111 («Task: carrying hundreds of sheep across stream one at a time»), Z 11 «Endless tales», Z 12 («Unfinished tales»); Tubach, 4310 («Sheep carried over stream»); Goldberg 1998, p. 210. Dall'*exemplum* della *Disciplina* discendono direttamente due versioni castigliane: un racconto del *Libro de los Exemplos por A.B.C.* di Clemente Sánchez («Fabulator excusat a tedio et labore», dove si afferma che «Oyr fablillas es revelamiento de cuydados e pensamiento», con riferimento erroneo a «San Gregorio en el *Diálogo*»: ed. Baldissera 2005, 156, pp. 135-136) e uno dell'*Esopete ystoriado* («La fabula .viiij. delas ovejas», in Burrus – Goldberg 1990, pp. 144, 159-160 nota 12). L'*exemplum* XII («de rustico») ha una funzione centrale nell'opera, vertendo su principio, tecnica e finalità della narrazione (Foehr-Janssens 2005); sulla sua fortuna: Schwarzbaum 1962, pp. 22-24; Bizzarri 1993; Leone 2010, p. 152. Nelle varie attestazioni, tutte derivate dalla *Disciplina*, il racconto ha protagonisti diversi, ma la struttura è la stessa.

un re era solito farsi raccontare ogni notte delle favole da un suo favolatore; una volta, non riuscendo a dormire, continuava a chiederne finché non ne volle un'ultima, che fosse più lunga delle altre. Il favolatore, assonato, iniziò il racconto del pastore al guado con il suo gregge, e astutamente l'interruppe dicendo che avrebbe ricominciato solo quando fosse stato traghettato l'intero gregge; così poté finalmente dormire.

La struttura della storiella e la manipolazione del tempo narrativo sono le stesse.

Il fatto che nell'episodio del *Quijote* la dimensione dell'oralità sia ripetutamente marcata⁴⁸ invita a considerare la tradizione folklorica orale quale possibile tramite cui Cervantes abbia attinto il ben noto racconto: valorizzano questo aspetto, per esempio, F. Rodríguez Marín⁴⁹, A. Alonso⁵⁰, Á. Rosenblat⁵¹, M. Chevalier⁵², Mac E. Barrick⁵³, M. Molho⁵⁴, J.S. Paredes Núñez⁵⁵, P. Berrio Martín Retortillo⁵⁶, S. Cobelo⁵⁷ e generalmente i commentatori del romanzo. Tuttavia, la circolazione orale moderna della storiella⁵⁸ non mi pare un argomento persuasivo; inoltre il dilemma tra «narrazione orale» e «narrazione scritta» caratterizza la novella fin dalle origini e ne resta consistente traccia anche nella sua codificazione letteraria, compiutasi in Italia tra la fine del Duecento e il primo

48 Così Sancio: «me esforzaré a decir una historia»; «como digo de mi cuento»; «De la misma manera que yo lo cuento [...] se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarle de otra»; «quien me contó este cuento me dijo [...] que podía bien, cuando lo contase a otro [...]»; «la causa fue, según malas lenguas [...]». Sull'abilità di Cervantes nella resa di meccanismi che sono anche tipici dell'oralità, vd. recentemente Sanfilippo 2006, con rinvio a Pedrosa 2005.

49 Rodríguez Marín 1933, p. 143 nota 19.

50 Alonso 1948.

51 Rosenblat 1971, pp. 33-56, evidenzia spropositi, strafalcioni e «naturalidad» del linguaggio di Sancio, in cui «a veces el habla popular y el habla literaria se entrecruzan» (pp. 55-56).

52 Chevalier 1981, pp. 882-883, annovera la storiella (l'unica tra quelle della prima parte del *Quijote*) tra i racconti folklorici dell'opera appartenenti alla tradizione orale dei secoli XVI e XVII (ivi, p. 883). Lo stesso studioso segnala e analizza otto casi di *cuentecillos* tradizionali incorporati in novelle nel *Quijote*, dandone la seguente definizione: «El cuentecillo es un relato breve, de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda – o, a la inversa, una bobada –, pero que, en todo caso, produce, o intenta producir, efecto jocoso» (Chevalier 1975, p. 9; vd. pure Chevalier 1990).

53 Barrick 1976, p. 105. In particolare nei racconti di Sancio (I 20, II 13, II 31) egli vede autentici esempi di «traditional folktale tradition» (Barrick 1976, p. 137), pur notando che in molti casi si conserva anche una possibile fonte letteraria (ivi, pp. 114-115). Nel caso di I 20 mi pare che la convergenza degli indizi qui raccolti delinea piuttosto una genealogia letteraria.

54 Molho 1976, in particolare alle pp. 217-231: consapevole che il racconto, a partire dalla *Disciplina clericalis*, ha ampia diffusione anche letteraria, egli ritiene Sancio un «artista del pueblo».

55 Paredes Núñez 1991 distingue tra *cuento* (cioè racconto popolare tradizionale, stilisticamente poco sorvegliato), *historia* (racconto tradotto dall'italiano) e *novela* (narrazione scritta): in *Quijote* I, per es., con *cuento* ci si riferisce alla storia di Grisóstomo e Marcela (I 12-13, di ascendenza letteraria), o a quella raccontata dal capraio Eugenio (I 51); con *novela* si indica *El curioso impertinente* (I 33-35, di ascendenza letteraria), cioè un racconto che i protagonisti trovano scritto (Paredes Núñez 1991, pp. 413, 414). A suo parere, quello di Sancio è un «cuento popular tradicional» (è anche il significato di *conseja*); tuttavia qui la distinzione mi pare meno sicura: don Chisciotte vi si riferisce con i termini *consejas* («narrazioni orali») o *cuento*, ma anche *historia*; e non si può credergli ciecamente, dal momento che assicura che la storiella dello scudiero e quel modo di raccontarla sono inauditi, mentre ne conosciamo numerosi antecedenti, per cui vd. *infra*. Sull'oscillazione terminologica relativamente al racconto breve in castigliano vd. anche González Ramírez 2013.

56 Berrio Martín-Retortillo 1991.

57 Cobelo 2009, pp. 2099-2100.

58 Vd. per es. Rodríguez Marín 1933, pp. 143-144: «Siendo yo niño, me solía contar este cuento para dormirme una antigua criada de mi casa [...]. Pero en la versión de mi antigua sirvienta [...] no eran cabras [...]»; o Chevalier 1981, p. 883: «su extensa difusión en la tradición oral moderna no permite dudar de que fuera en efecto relato oral en la España del Siglo de Oro».

Trecento⁵⁹:

se *novella*, nel testo del *Novellino*, indica sempre «racconto orale», cioè «non letterario»⁶⁰, nelle rubriche (non originarie, ma presenti già in alcuni manoscritti trecenteschi e nelle edizioni) si riferisce ai microtesti della raccolta e significa «narrazione scritta», quindi ormai letteraria⁶¹, così come nei titoli traditi (*Libro di novelle e di bel parlare gentile*, secondo il ms ritenuto più antico; *Le ciento novelle antike*, secondo l'editio princeps)⁶²;

se le novelle, nel *Decameron*, sono presentate in una finzione di oralità, comunque Boccaccio «si mostra ben conscio del suo impegno letterario: “queste cose tessendo, né dal Monte Parnaso né dalle Muse non mi allontanano quanto molti per avventura s'avvisano (Intr. alla Giornata IV, 36)”»⁶³.

Nel racconto di Sancio, anziché una discendenza dalla tradizione orale, mi pare di vedere piuttosto il richiamo (già comune, nella produzione letteraria, al tempo di Boccaccio) a una delle componenti primitive del racconto novellistico⁶⁴. I riverberi qui messi in luce convergono verso una ben definita tipologia di antecedenti, tutti letterari⁶⁵. Del resto, anche se Sancio si presenta come analfabeta illetterato, portavoce della cultura orale e della saggezza popolare, in altri passi del romanzo non mancano segni del ricorso, proprio per lui, a precise fonti erudite, pur finemente dissimulate⁶⁶.

59 Nel racconto di Sancio può dunque vedersi il fine richiamo a una componente intrinseca della novella, senza che si debba presupporre la tradizione orale. Sulle peculiarità della novella letteraria: Pabst 1967; Neuschäfer 1969 (con particolare attenzione al *Decameron*); Segre 1993c (per il quale la codificazione letteraria è avviata, in forma embrionale, in Italia dal *Novellino*), 2005 e 2006.

60 Per es., in *Novellino* LXXXIX (cui rinvia Segre 1993c, p. 112) il protagonista comincia appunto a raccontare una *novella*; in *Novellino* XXI l'imperatore fa ripetutamente raccontare la *novella*, cioè lo straordinario accadimento cui la corte ha appena assistito; ecc.

61 Per es.: «Qui conta una novella di messere Ruberto», LXII; «Qui conta una bella novella d'amore», XCIX (cui rinvia Segre 1993c, pp. 112-113).

62 È nel 1525 che *Le ciento novelle antike* sono proposte dal primo editore, Carlo Gualteruzzi, come modello autorevole di prosa antica. La sua qualità letteraria è ormai definitivamente riconosciuta anche grazie ai lavori di Segre: con lui si supera la posizione della vecchia critica che «aveva visto nei racconti del *Novellino* degli schemi da sviluppare oralmente, così come facevano i predicatori per gli *exempla* rinvenuti nei loro repertori» (Segre 1993c, p. 113).

63 Ivi, p. 118. L'opzione definitiva di Boccaccio per il termine *novella* rispecchia comunque una scelta già invalsa per una narrazione scritta (Segre ricorda pure Francesco da Barberino, che nel *Reggimento e costumi di donna* ha fatto la stessa opzione).

64 Il *Decameron*, «con i suoi narratori e la loro scarna vicenda», si connette a sua volta con il «filone più illustre della novellistica» (Segre 1993c, p. 118), cioè quello delle raccolte con cornice (*Disciplina clericalis*, *Calila e Dimna*, *Sette savi*, *Barlaam* ecc.) la cui immensa fortuna in occidente ha decisivo impulso dalla penisola iberica, straordinaria frontiera di culture.

65 Interferenze con una tradizione orale non si escludono, ma non sono dimostrabili, e gli elementi in nostro possesso non rendono necessario presupporle.

66 Per es. ciascuno dei tre «casi» che Sancio giudica con eccezionale sagacia durante il governo dell'isola Barataria (*Quijote* II 45) ha una tradizione scritta, come inequivocabilmente rimarcato da Chevalier 1974, 1989 (in particolare a p. 70), 1992 (alle pp. 603-604). Aggiungerei che ha antecedenti letterari anche il racconto di II 13, dove Sancio riferisce della straordinaria acutezza di due suoi antenati: chiamati a giudicare un vino, l'uno trovò che sapeva di ferro, l'altro di cuoio; solo in seguito si sarebbe rinvenuta, sul fondo della botte, una chiavicina legata a un cartellino di cuoio. Sulla diffusione di simili prove d'intuito nella letteratura orientale e occidentale, romanzesca, novellistica ed esemplare medievale, rinvio per comodità a Conte 2013a, soprattutto alle pp. 350 ss. e alla relativa bibliografia. È somigliante un'intuizione di Amleto, che a un banchetto rifiuta le vivande, tra cui un idromele che si

Com'è noto, il racconto del gregge si trova anche in un'antica novella italiana, la XXXI del *Novellino*, che dal citato *exemplum* della *Disciplina* discende tramite una delle versioni francesi in versi⁶⁷: l'ambientazione è attualizzata e la localizzazione è definita (il racconto del gregge è attribuito a un *novellatore* assonnato, che solitamente allietta Ezzelino III Romano nelle lunghe notti invernali), ma non è alterata la sostanza. Ci sono corrispondenze, anche testuali, proprio con il racconto di Sancio⁶⁸:

solo nei due testi c'è il pescatore;

«mas tanto anduvo mirando, que vió un pescador que tenía junto a sí un barco, tan pequeño, que solamente podían caber en él una persona y una cabra» ha riscontro in «Stando alla riva, vide un pescatore povero con un burchiello a dismisura piccolino, sì che non vi capea se non il villano e una pecora per volta», con la proposizione principale seguita da una consecutiva («tan [...] que», «sì che [...]»);

la barchetta può trasportare una persona con un animale soltanto (non due, diversamente da tutte le altre attestazioni);

«caber» riecheggia «capea» (contro *ferre*), «vió» richiama «vide»;

«... que no acabarás de pasarlas en un año» ripete «Ché le pecore non sarebero passate in uno anno»; la frase, con l'indicazione della durata di un anno, non compare altrove⁶⁹.

Queste identità testuali, lessicali e sintattiche, non hanno riscontro nel testo latino, né nella versione francese da cui la novella italiana discende, né in altre trasposizioni romanze: non possono essere casuali, anche in considerazione della brevità del testo, e paiono già da sole indizio di una contiguità stretta. Quindi le marche dell'oralità (mediata, come si è detto) riguardano semmai la realizzazione del racconto, mentre la sua genealogia è tutta letteraria.

Che Cervantes conoscesse il racconto della più antica raccolta italiana non è inverosimile⁷⁰:

il *Novellino* è ripetutamente pubblicato in Italia già nel Cinquecento⁷¹;

scoprirà esser estato preparato con l'acqua di una sorgente in cui erano delle spade arrugginite, o con miele di api nate nel ventre di un morto (Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum*, ed. Olrik – Ræder 1931-1957, III vi 17-20; trad. it. in Koch – Cipolla 1993, pp. 156-158); nell'*Exemplo* I di Sercambi (*De Sapientia*), uno dei tre protagonisti capisce che un vino viene dalla vigna accanto al cimitero (vd. Sinicropi 1995, to. I, p. 80, sulla propagazione del tema). Che l'ingegnosità e il buon senso di Sancio siano coerenti con il carattere di saggezza popolare che gli viene riconosciuto (Riquer 1967, p. 155) non contrasta con il fatto che in alcuni casi, come qui, sia sicura una discendenza letteraria.

67 Besthorn 1935, pp. 70-71, dimostra la derivazione dalla versione B, cioè il cosiddetto *Chastoiement d'un père à son fils* (ed. Hilka – Söderhjelm 1922, vv. 1249-1286, già pubblicato in Barbazan – Méon 1808, to. II, pp. 39-183, alle pp. 89-92).

68 Per un'analisi contrastiva, e sull'ipotesi di un legame, vd. Conte 1997.

69 Già Besthorn (senza riferimento al *Quijote*) nota che quest'ultimo passo di *Novellino* XXXI (presente nella redazione cinquecentesca, ma non nei manoscritti più antichi) non si trova nella tradizione della *Disciplina clericalis* e delle sue traduzioni (comprese quelle castigliane).

70 E sulle relazioni di Cervantes con l'Italia vd. ora Ruta 2013.

71 Per di più presentato nell'epistola dedicatoria dal primo editore come modello del «nuovo gusto della lingua antica». Del 1571 è l'edizione Sessa; del 1572 la più famosa, quella di Vincenzio Borghini, che sostituisce varie novelle, ma non quella di Ezzelino. Difficile dire con sicurezza se il *Novellino* sia fonte diretta o indiretta, poiché è stato

numerosi elementi della versione di *Quijote* I 20 coincidono con quelli che nell'insieme caratterizzano la novella italiana già a partire dalla prima codificazione scritta, e che distinguono le più vetuste raccolte autoriali dalle collezioni di *exempla*⁷²: non c'è una moralità esplicita⁷³; sono curati i particolari e la localizzazione, che è per lo più precisa e attuale⁷⁴; i dialoghi sono parte costitutiva⁷⁵; ha rilievo l'astuzia⁷⁶; al comico rinviano la tecnica narrativa, con le esagerazioni, le reiterate interruzioni del primo segmento e il dialogo con don Chisciotte⁷⁷. Se si considera la coerenza testuale⁷⁸, cioè il disegno complessivo dell'episodio (la prestazione di Sancio, la furbizia, il rallentamento e l'interruzione del racconto, il contesto⁷⁹), il comico risulta organico e funzionale: è una componente «strutturale», già chiara nel Centonovelle boccacciano (che l'*Introduzione* alla

spesso usato anche dai compilatori cinquecenteschi di novelle e facezie.

72 Dalle compilazioni esemplari si differenziano il *Decameron* e il *Novellino* (non solo la raccolta vulgata cui si riferisce Segre 1993c, pp. 113-114, ma anche il nucleo più antico); sul rapporto delle due opere con la tradizione esemplare vd. in sintesi Conte 2013b, pp. 53-54.

73 Essa è invece rilevante negli *exempla* mediolatini, dove è espressa, e in alcune *summae* può anche determinare i raggruppamenti (*de avaritia, de luxuria* ecc.). Nella *Disciplina*, l'*exemplum* XII è raccontato dal maestro al discepolo che lo ha appena invitato a non interrompere una sfilza di racconti sull'astuzia delle donne.

74 Nell'*exemplum* XII della *Disciplina*, per esempio, si tratta genericamente della storia di un pastore e del suo gregge, raccontata da un *fabulator* a un re. Caratteristici della *novella*, invece, sono proprio gli «effetti di realtà ottenuti con localizzazioni precise e verosimili, con riferimenti a personaggi della storia e della cultura anche contemporanea» (Segre 1993c, p. 114).

75 La novella dà risalto alla parola, che già nel *Novellino* può anche intendersi, retoricamente, come discorso ben costruito e risolutivo: il Prologo dichiara l'interesse per la «lingua» come prima spia dell'«abbondanza del cuore», per i «fiori di parlare» e i «belli risposi»; molte novelle culminano con un motto arguto, una risposta brillante che può risultare sia soluzione «modernamente antidogmatica di situazioni», sia prova di vivacità e prontezza di spirito (Segre 1993c, p. 114). Così è, soprattutto, nella sesta giornata del *Decameron*. I dialoghi non solo animano il racconto, ma possono contribuire a far procedere l'azione, imprimendo un'accelerazione al ritmo narrativo (vd. Conte 2013a, p. 356, con un esempio da *Novellino* III). Qui, come si è visto, la strategia di Sancio (che interagisce abilmente a suo vantaggio con la reazione di don Chisciotte) ha addirittura un'implicazione «strutturale» nell'economia dell'episodio, che tocca il vertice con l'arresto del racconto: proprio con la sua *eloquenza* di segno inverso ottiene il risultato, riuscendo a trattenere don Chisciotte. Ed è indicativo che l'apice della breve novella XXXI coincida con l'unico scambio dialogico: «E Azzolino disse: – Va oltre. – E lo favolatore rispuose: – Lasciate passare le pecore, poi conterò il fatto».

76 L'intento di trattenere don Chisciotte si realizza su più livelli: l'espedito di decelerare il racconto fino a interromperlo va di pari passo con quello di legare le zampe di Ronzinante nel buio. La novella italiana fin dalle origini valorizza l'abilità nella soluzione di circostanze avverse: accanto a saggezza e intelligenza, si apprezzano ingegno e astuzia, che possono culminare nella beffa (come al massimo grado di rendimento, nella settima decade del *Decameron*, su cui vd. Segre 1974³); su questa componente della novella vd. Segre 1993a.

77 È comica anche l'analoga circostanza di *Quijote* II 31, dove Sancio racconta un'altra storiella, in modo simile: i duchi infatti si divertono, mentre il prete e don Chisciotte continuano a interromperlo e disapprovano («Gran gusto recibían los duques del disgusto que mostraba tomar el buen religioso de la dilación y pausas con que Sancho contaba su cuento, y don Quijote estaba consumiendo en cólera y en rabia»).

78 Segre ha saggiato le potenzialità metodologiche del concetto di coerenza testuale e nostrandone applicazioni e vantaggi nell'interpretazione e nella valutazione artistica dell'opera letteraria; basti rinviare alla sezione *Strutture formali e strutture mentali* del suo Meridiano (Segre 2014, pp. 1055-1418): Segre 2014a, per esempio, mette in luce l'organicità e la funzionalità del comico nel disegno complessivo di *Decameron* II 7.

79 Nel capitolo, l'imprevisto sviluppo della storia portante dopo la sospensione è tra le vette comiche dell'opera, e perfino i due protagonisti non trattengono le risate scoprendo che ad averli spaventati per tutta la notte sono colpi dei magli di gualchiera: «Cuando don Quijote vio lo que era, enmudeció y pasmose de arriba abajo. Miróle Sancho y vio que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho, con muestras de estar corrido. Miró también don Quijote a Sancho y vio que tenía los carrillos hinchados y la boca llena de risa, con evidentes señales de querer reventar con ella, y no pudo su melancolía tanto con él, que a la vista de Sancho pudiese dejar de reírse; y como vio Sancho que su amo había comenzado, soltó la presa de manera que tuvo necesidad de apretarse las ijadas con los puños, por no reventar riendo. Cuatro veces seosegó, y otras tantas volvió a su risa, con el mismo ímpetu que primero; [...]».

prima giornata ascrive proprio al genere comico⁸⁰) e (con incidenza minore, ma già netta) in numerose novelle del *Novellino* (ma non nell'*exemplum*)⁸¹.

La distanza del racconto di Sancio dall'*exemplum* è perciò in sintonia con la svolta segnata, secoli prima, dalla codificazione della novella in Italia: già nel *Novellino* la storiella del gregge, svincolata dalla cornice della *Disciplina*, non ha più un'esplicita funzione didattico-dimostrativa e appartiene a una sequenza che culmina con un testo decisamente comico, cioè quello della «novissima risposta» data da una donna a Imberaldo del Balzo, che le ha chiesto da che parte una cornacchia avesse la coda (XXXIII)⁸². L'episodio cervantino è orientato su quel genere: oltre alla rete di sistematici richiami alla tradizione delle affermate raccolte novellistiche, qui ci sono le coincidenze con *Novellino* XXXI (intrecciate con il *topos* di *Decameron* VI 1) ed è significativa la presenza di caratteri paradigmatici della novella italiana⁸³; la coerenza degli echi (a livello di temi, strutture e funzioni) autorizza a vedervi una presenza modellizzante, di rilievo «strutturale». Nell'episodio Cervantes potenzia l'aspetto della riflessione sulle strategie diegetiche⁸⁴, con interventi sistematici sul ritmo in ognuno dei due segmenti narrativi⁸⁵; e lascia scorgere il sangue nobile del racconto nell'eccezionale concentrazione di elementi letterari (tra cui la stessa finzione di oralità).

IV. La novella italiana in Cervantes

Del resto, il rapporto di Cervantes con i novellieri italiani dei primi secoli è noto e studiato. Egli stesso, nel *Prologo al lettore delle Novelas ejemplares*, rivendica a sé il primato del genere in castigliano:

yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjas, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas⁸⁶.

80 Picone 2008a, p. 41. L'ironia è cifra narrativa peculiare del *Decameron*, quale «condizione prospettica del narratore e condizione dinamica della narrazione»: Chiecchi 1975-1976, p. 158.

81 Sulla componente comica nella novella italiana dei primi secoli, con un incremento dal *Novellino* al *Decameron*, vd. Segre 1993a.

82 C'è anche un intento mimetico, nella resa del dialogo tra i due protagonisti in provenzale. Sulla fonte vd. Meneghetti – Segre 2000.

83 Il genere non è trascurato dai trattatisti del Cinquecento, da Francesco Bonciani a Sansovino, sui quali vd. Carapezza 2011 e 2014, oltre al classico Vega Ramos 1993.

84 Il narratore gioca sull'interferenza fra tempo reale e tempo narrativo: l'alterazione del ritmo del racconto induce alla riflessione (in chiave parodica) sul potere dell'affabulazione. La *performance* retorica a rovescio e l'omogeneità degli echi letterari evidenziano un sistema che appare fortemente connotato, rivelando perciò un'intenzionalità chiara.

85 Prima il rallentamento è dato soprattutto dall'eccesso di particolari realistici e dal ritmo binario della sintassi; poi finiscono per coincidere tempo narrativo (quello del racconto di Sancio) e tempo «reale» (quello dei protagonisti del romanzo).

86 Prima delle sue *Novelas ejemplares* (1613) e delle *Noches de invierno* (1609) di Antonio de Esclava, si pubblicano in castigliano traduzioni, o imitazioni, di novelle italiane: alla fine del sec. XV si traduce il *Decameron* (vd. Hernández Esteban 2002), che Cervantes può comunque aver letto anche in italiano; nel 1551 *La Zucca* del Doni;

Pur non menzionando mai Boccaccio (verosimilmente perché il *Decameron* era incluso nell'*Índice* di Valdés) e pur prendendone le distanze nella premessa, ne fa comunque il punto di partenza, indirettamente e ripetutamente con riferimenti inequivocabili, anche se impliciti⁸⁷.

Quanto al *Quijote* – per citare solo due esempi indicativi – Segre ha mostrato l'ascendenza letteraria dell'episodio dei letti scambiati (I 16), che segue uno «schema ben collaudato dalla novellistica», a partire da Boccaccio⁸⁸; recentemente Menetti ricorda lo stampo novellistico del *Curioso impertinente* (I 32-35), storia letta dal curato con tanto di commento metanarrativo, esempio di «narrazione argomentativa su un tema estremo, tipico della novella» italiana⁸⁹.

V. Novelle nel Quijote

a. Loro funzione

Neuschäfer ha elaborato preziosi spunti per una lettura del *Quijote* alla luce del mutuo riflesso tra novelle inserite e azione principale⁹⁰; poiché in particolare la Prima parte «si compone per oltre la metà di *novelitas intercaladas* ossia di “novelle inserite”, cosa che viene spesso

nell'ultimo quarto del XVI i *Detti e fatti piacevoli e gravi* di Guicciardini, le *Piacevoli notti* di Francesco Straparola, gli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio (traduzione parziale, di cui Cervantes verosimilmente disponeva: Eisenberg 2001, p. 89), una selezione di novelle di Bandello (anch'essa, probabilmente, posseduta da Cervantes: Eisenberg 2001, p. 89). Sulla fortuna di Boccaccio in Spagna si vedano: Bourland 1905; Farinelli 1929; Arce 1975 e 1978; Alvar 2001; Hernández Esteban 2001; Valero Moreno 2010; Ruffinatto 2011; Neuschäfer 2014. Sulle traduzioni spagnole dei novellieri italiani vd. Rubio Áquez 2013, soprattutto alle pp. 43-48, e la banca dati *Proyecto Boscán*. Sulla loro ricezione spagnola vd. Muñoz Sánchez 2015, p. 544; sul loro peso nelle *Novelas ejemplares*: Darconza 2009; Carrascón 2013 e 2014 (con particolare attenzione a Bandello); Gargano 2013; Muñoz Sánchez 2013; Rubio Áquez 2013. Utili aggiornamenti bibliografici in Menetti 2017. Vd. pure Segre 1979, sulla trasformazione di alcune novelle del *Novellino* e del *Decameron* in Lope de Vega (nel cui *Llegar en ocasión*, tra l'altro, s'intercalano novelle durante il viaggio di Otavio e dei masnadieri, come sottolineato ivi, pp. 114-115).

87 Vd. Neuschäfer 2002 e 2008, e Muñoz Sánchez 2013 (vi si rinvia anche per la bibliografia). Inoltre, per es., la novella del *Celoso extremeño* si collega con l'*exemplum* della moglie che inscena il suicidio nel pozzo, diffusissimo a partire dalla *Disciplina clericalis* (XIV) e rielaborato nel *Decameron* (VII 4): qui «Cervantes sembra raccogliere l'eredità di Pietro Alfonsi insieme alla tradizione novellistica italiana» (Leone 2010, p. 155); sulla circolazione di questo racconto, vd. Lacarra 2001 (alle pp. 408-409 un'analisi contrastiva tra *Decameron* VII 4 e il *Celoso extremeño*). È tuttora importante, sull'influsso della poetica neoaristotelica, Vega Ramos 1993.

88 Segre 1993b annovera coincidenze significative, sia tematiche che strutturali, tra l'episodio e vari antecedenti. Rodríguez Marín 1933, pp. 45-46 nota 20, ha solo indicato, nella concatenazione «el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo...», una peculiarità del «cuento acumulativo», ampiamente diffuso e tipico (anche se non esclusivo) del parlato; così pure Barrick 1976, p. 105 (con rinvio a Thompson, Z 41) e Moner 1988, p. 120. Nel riscrivere un racconto che ha un'illustre tradizione letteraria, l'autore dissimula, anche ricorrendo a procedimenti linguistico-stilistici più peculiari dell'oralità.

89 Menetti 2017, pp. 67 ss. Per il contenuto si rimanda all'*Orlando furioso*, XLII-XLIII, ma l'intrigo è tipicamente novellistico e «la matassa novellistica italiana [...] può essere considerata una fonte secondaria rispetto al tema-titolo sulla curiosità» (ivi, p. 71, con rinvii a Cabani – Poggi 2007 e Güntert 2015, che sottolinea l'originalità della riscrittura).

90 Neuschäfer 1999 e 2002; più in generale, sulla sua struttura e sul procedimento degli inserti nell'azione principale, vd. Segre 2014b, pp. 1150-1158 (= Segre – Moro Pini 1974, pp. XVII-XXV) e, sulla complessità della costruzione narrativa del *Quijote*, Segre 2006.

ignorata»⁹¹, la natura del rapporto offre a suo giudizio indicazioni sul ruolo giocato dal modello novellistico: la storia principale va letta come «una azione a cornice dove sono introdotte tutte queste “novelle inserite”», e questa base strutturale consente di mettere in relazione *Quijote* e *Decameron*, nel quale si possono vedere «il corrispondente modello narrativo e le sue funzioni»⁹².

b. Il cuento de las cabras nell'opera

Insieme a queste considerazioni, più indizi dimostrano che il racconto di Sancio è notevole, fra gli altri inserti del *Quijote*:

il serrato dialogo con l'*hidalgo*, che l'interrompe continuamente, implica fra l'azione portante e la novellina un grado d'interferenza elevato, che per di più spicca, essendo quest'ultima brevissima;

il capitolo 20, ben inserito nello sviluppo dell'opera⁹³, è un passaggio importante nella caratterizzazione di Sancio⁹⁴. Legare nel buio le zampe del cavallo di don Chisciotte e raccontargli una storia sono la prima, duplice prova di scaltrezza dello scudiero, che comincia a ingannare il compagno, come farà in seguito (già a partire da I 21); è uno snodo nell'evoluzione del suo rapporto con l'*hidalgo*, con cui andrà progressivamente compenetrandosi e da cui finirà per affrancarsi: è dunque determinante nell'intrigo⁹⁵. Questo è il suo primo racconto, ed è anche l'unico da lui narrato nella Prima parte⁹⁶;

il passo è richiamato altrove. Poco più avanti c'è il racconto di Cardenio: inizia al capitolo

91 Neuschäfer 2002, p. 90. Sono intercalati vari racconti ed episodi, più o meno connessi con l'azione principale: la *novela* del *Curioso impertinente* [I 33-35] (ambientata a Firenze, è «una storia d'adulterio a tre che inizia come se fosse presa direttamente dal *Decameron*», in particolare dalla settima decade, anche se lo schema narrativo è alterato; sulla sua connessione con la storia portante e sulla sua speciale posizione vd. Neuschäfer 2002, pp. 59-75); le storie di Grisóstomo e Marcela [I 12-14, sulla cui interazione con la storia portante vd. *ivi*, pp. 49-59], di Cardenio e Dorotea [I 24, 27-29, 36, su cui vd. *ivi*, pp. 75-89], del Cautivo [I 39-41, su cui vd. *ivi*, pp. 89-96], di doña Clara e don Luis [I 42-43], di Leandra [I 51]. Per Neuschäfer, parte della critica avrebbe per lo più sottovalutato le novelle inserite, i cui temi e protagonisti sono diversi da quelli dell'azione principale (e il cui livello stilistico è «più ricercato», anziché basso e comico come quello della storia portante: Neuschäfer 2002, p. 92). Per una rassegna sull'annosa questione della pertinenza delle storie intercalate nel *Quijote* vd. Neuschäfer 1999, pp. 9 ss.

92 Neuschäfer 2002, p. 90. Il ricorso agli innesti è in sintonia con le formulazioni della poetica aristotelica di Alonso López Pinciano, tese alla valorizzazione del romanzo di intrattenimento (Neuschäfer 2002, p. 12), e con l'ammirato modello dell'*Orlando furioso* (Segre 2006a, p. 21); come si è visto, ha riscontro anche nella tradizione novellistica letteraria.

93 Baquero Goyanes 1977, pp. 68-69.

94 Riquer 1967, pp. 96-97 e 115, mette in luce qui l'affiorare della personalità dello scudiero, che nel romanzo si delinea progressivamente attraverso riflessioni e commenti, oltre che attraverso la sua maniera di raccontare (e ha appena detto, proprio alla fine di I 19, il primo dei suoi numerosi proverbi sparsi in tutta l'opera: «váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza»).

95 Maturazione della personalità e affinamento dell'ingegno si manifestano sia nel suo comportamento (sempre più critico verso don Chisciotte) che nel suo controllo linguistico-stilistico del linguaggio: vd. Rodríguez-Luis 1965-1966, pp. 389 ss. e, in sintesi, Moro Pini in Segre – Moro Pini 1974, p. 1268 nota 10.

96 Gli altri sono rispettivamente in *Quijote* II 13 e II 31. Non mi soffermerò sul primo dei due, perché è di carattere diverso (si inserisce in un dialogo di Sancio con uno scudiero, cioè un suo pari, non con don Chisciotte; non si interrompe ed è lineare); sul secondo vd. *infra*.

24 con un riferimento esplicito proprio alla prestazione di Sancio⁹⁷, poi è interrotto⁹⁸, quindi riprende al cap. 27 e lì si conclude⁹⁹. Anche nell'ultimo, tormentato e ridicolo racconto dello scudiero, al palazzo dei duchi (II 31), il ritmo è rallentato da un accumulo di particolari, ripetizioni e sospensioni¹⁰⁰. Che I 20 sia significativo, non pare essere sfuggito ad Avellaneda: nel capitolo 21 del *Quijote* apocrifo lo richiama infatti esplicitamente don Chisciotte, quando lo scudiero si accinge a raccontare la storia del re e della regina che arrivano con delle oche a un fiume e improvvisano un ponticello di legno, su cui potranno farle passare una dietro l'altra; poiché ci vorranno almeno due anni prima che sfilino tutte, il racconto si interrompe¹⁰¹;

97 Prima di iniziare, Cardenio dice infatti: «habeisme de prometer de que con ninguna pregunta ni otra cosa no interromperéis el hilo de mi triste historia; porque en el punto que lo hagáis, en ése se quedará lo que fuere contando». E a don Chisciotte viene in mente proprio «el cuento que le había contado su escudero, quando no acertó el número de las cabras que habían pasado el río, y se quedó la historia pendiente». Per una comparazione dei due racconti, in cui lo stesso procedimento narrativo risponde a una diversa intenzione (nel secondo, l'interruzione mira a stimolare l'attenzione del lettore), vd. Baquero Goyanes 1977, pp. 55-61; anche Rodríguez-Luis 1965-1966, p. 389 nota 14, evidenzia analogie con il racconto di Sancio; Paredes Núñez 1991, pp. 415-416.

98 Il meccanismo narrativo è lo stesso della storiella di Sancio, anche se quella è più stringata e – diversamente dal racconto di Cardenio – non conclusa. Come in I 20, anche qui don Chisciotte interrompe («Con que me dijera vuestra merced al principio de su historia [...]») o invita a proseguire («dos veces le dijo don Quijote que prosiguiese su historia») e si inquieta («respondió con mucha cólera [...], y arrojele como tenía de costumbre») ecc. Interrompere e riprendere dopo diverse pagine, per tener viva l'attenzione del lettore, è comune (oltre che in altri luoghi cervantini, anche nella produzione romanzesca spagnola del sec. XVII: Baquero Goyanes 1977, pp. 56-57). Al limite del procedimento degli inserti, che nel *Quijote* si appendono al filo dell'azione principale fermandola senza deviarla (Segre 2014b, p. 1153 = Segre – Moro Pini 1974, p. XX), c'è l'*entrelacement* tipico del romanzo cavalleresco medievale in prosa (e dell'*Orlando furioso*) in cui invece gli inserti, anziché opporvisi, integrano la trama principale e la rafforzano, componendo in mosaico una pluralità di vicende (vd. l'indagine di Lot 1954, cap. 2); «desde el punto de vista narrativo, lo que más asimiló [da Ariosto] fue la técnica de la interrupción y el engarce, junto con la intercalación de relatos ajenos a la trama» (Segre 2002, p. 27).

99 L'intero *embroglio*, di cui Cardenio è protagonista con Dorotea, Fernando e Luscinda, si espande nei capitoli 28-29, con appendice nel 36.

100 Le modalità sono analoghe a quelle di I 20: l'esile racconto è introdotto da un proverbio («que a buen salvo está el que repica, como se verá por la obra»); l'insistenza sui particolari ne rende estenuante l'avvio («convidó a un hidalgo de mi pueblo, muy rico y principal, porque venía de los Álamos de Medina del Campo, que casó con doña Mencía de Quiñones, que fue hija de don Alonso de Marañón, caballero de hábito de Santiago, que se ahogó en la Herradura [...]»); si susseguono interruzioni, qui a più voci (don Chisciotte interviene ancor prima che il compagno cominci, e poi: «Tú das tantos testigos [...]. Pasa adelante y acorta el cuento, porque llevas camino de no acabar en dos días» ecc.; il prete: «Hasta ahora [...] más os tengo por hablador [...]»; «Adelante, hermano [...], que camino lleváis de no parar con vuestro cuento hasta el otro mundo»; «Por vida vuestra, hijo, que volváis presto de Tumbleque, y que sin enterrar al hidalgo, si no queréis hacer más exequias, acabéis vuestro cuento»; la duchessa: «No ha de acortar tal [...]»); c'è la solita insistenza sulla veridicità («les contaré un cuento que pasó en mi pueblo»; «lo que quiero decir [...] es tan verdad, que [...]»; «este tal hidalgo, que yo conozco como a mis manos, porque no hay de mi casa a la suya un tiro de ballesta [...]»; «por más señas dicen que hizo una muerte de un ángel, que yo no me hallé presente, que había ido por aquel tiempo a segar a Tumbleque ...»). Diversamente da I 20, però, la storia si conclude. Come nota Baquero Goyanes 1977, p. 66, Sancio racconta qui «con parecido lujo de idas y venidas, de reiteraciones y de sinuosidades, en forma tal que desespera a alguno de sus oyentes».

101 Già prima che Sancio incominci, don Chisciotte teme un altro racconto strampalato e rammenta la «frialdad» della «necia historia» di Lope e Torralba (banale, con quella femmina che cerca chi la fugge e fugge chi la cerca) e della nauseante vicenda delle capre. Come in *Quijote* I 20, anche qui si accumulano iterazioni e amplificazioni, il cui impiego, che pare alla critica ormai meccanico, è grottescamente esagerato, mentre lo sviluppo è reso ancora più faticoso dalle solite interruzioni (qui variate a più voci): «Érase, como digo, bolviendo a mi cuento, señores de mi alma, un rey y una reyna, y este rey y esta reyna estaban en su reyno; y todos al que era macho llamaban el rey, y a la que era hembra la reyna. Este rey y esta reyna tenían un aposento [...]; en el qual tenían el rey y la reyna muchos reales amarillos y blancos, y tantos, que llegavan hasta el techo. Yendo días y viniendo días, dijo el rey a la reyna: “Ya veys, reyna deste rey, [...]”» (ed. Riquer 1972, II, pp. 167-168). Per una sintetica analisi contrastiva dei due racconti vd. Baquero Goyanes 1977, pp. 61-62 e 67-68.

la coerenza dell'insieme dei riverberi da archetipi illustri e la funzionalità della loro combinazione autorizzano a interpretarli come una marca fortemente strutturale dell'episodio;

nella prospettiva intertestuale, affiorano altri dati rilevanti. Il *Quijote*, si sa, è anche un «itinerario dell'autore stesso entro i generi letterari del tempo e le offerte tecniche di questo repertorio»¹⁰²: vi si può vedere una sorta di trattato letterario, in cui pure la novella è ben rappresentata¹⁰³. Da questa angolazione, I 20 appare importante anche in base a ulteriori rilievi. a) Il diverbio tra i due protagonisti sul modo di raccontare sposta l'attenzione del lettore dalla *fabula* alla tecnica narrativa. b) Ci sono affinità, non contenutistiche, ma precise a livello di strutture e funzioni, con *Metamorfosi* I 1-20 e *Decameron* VI 1: un racconto, che dovrebbe alleviare un viaggio, è ripetutamente interrotto¹⁰⁴; Apuleio, che nell'azione portante intercala novelle, dichiara la sua poetica nell'esordio¹⁰⁵ e subito inserisce un racconto (I 2-20), preceduto dal rimprovero del compagno ad Aristomene, che pretenderebbe di narrare «verba [...] tam absurda tamque immania» (I 2; analogamente, don Chisciotte alla fine dichiara inauditi la storiella e la maniera di raccontarla); come si è ricordato, è questione di poetica anche in *Decameron* VI 1 (senza riferire il contenuto della novella nella novella, si descrive un modo di narrare che è lo stesso di Sancio). c) Le due novelle sono in posizione forte: quella latina avvia l'opera, mentre quella italiana è una novella-cardine, che rispecchia *en abîme* la cornice in cui si avvicendano i dieci narratori e apre la centralissima giornata assegnata alla parola salvifica e all'eloquenza¹⁰⁶. In *Quijote* I 20 si trovano dunque elementi che hanno rilevanza strategica in quegli antecedenti, dove gli autori riflettono sulla poetica e dialogano con i modelli presentando un racconto nel racconto¹⁰⁷; la convergenza delle

102 Segre 2014, p. 16. Vi si mescolano il romanzo cavalleresco (di cui il *Quijote* è parodia), il genere pastorale, il romanzo d'avventura, la novella, il dialogo letterario, la poesia d'amore, i *romances* (Segre 2006a, p. 21; Segre 2014b, p. 1156 = Segre – Moro Pini 1974, p. XXIII).

103 Zimic 2003 individua proprio nelle novelle intercalate una galleria di generi narrativi, dal romanzo bizantino a quello pastorale, dalla novella italiana al racconto moresco. Del resto, anche il *Decameron* può intendersi come una complessa teoria del racconto (Picone 2008a, p. 29).

104 Già all'inizio, la prima favola inserita nelle *Metamorfosi* è rallentata da interruzioni di chi ascolta, inviti a proseguire, critiche sulla veridicità: «Parce – inquit – in verba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo» (I 2); «Ne – inquit – istud mendacium tam verum est [...]» (I 3); «me vera comperta memorare, nec vos ulterius dubitabitis [...] quod ibidem passim per ora populi sermo iactetur quae palam gesta sunt» (I 5). E alla fine: «Nihil – inquit – hac fabula fabulosus, nihil isto mendacius absurdus» (I 20). Qui è l'uditore a interrompere qua e là la storia (che è ben condotta), mentre in *Decameron* VI 1 è incapace il narratore (che viene definitivamente fermato dall'interlocutrice); del racconto di Sancio (non concluso, come quello del cavaliere a Oretta) si è detto.

105 Si riferisce al «sermone ... milesio» e all'arte di intrecciare «varias fabulas», si dice «rudis locutor», rivendica la desultorietà del proprio stile e degli argomenti trattati ecc. (*Metam* I 1).

106 Sulla sua importanza nel *Decameron* vd. Picone 2008c e Picone 2004, pp. 26-31; Surdich 2002, pp. 167-170. Picone sottolinea che anche il racconto del *Libro delle delizie*, cui la novella è stata rapportata, ha la stessa funzione e si trova ugualmente al centro dell'opera; riconnettendosi con quella narrazione, VI 1 instaurerebbe un dialogo con l'intero *Libro*, da considerarsi perciò un modello immanente: evidenziando come «il sottile gioco di specchi fra cornice e racconto inserito [...] si rivelerà fondamentale» nel *Decameron*, Picone valorizza la complessità della riscrittura boccacciana e vede il *Libro delle delizie* come una «presenza modellizzante» nel Centonovelle (Picone 2008c, p. 264). Siccome mancano corrispondenze testuali con il racconto semitico (e non è chiaro per quale via Boccaccio avrebbe attinto al testo ebraico), per Freedman 1975-1976 il tramite potrebbe essere stato l'*exemplum* della *Compilatio*, che ne discende. Le connessioni evidenziate da Usher con l'*exordium* delle *Metamorfosi* arricchiscono di ulteriori suggestioni la prospettiva del dialogo con gli antecedenti.

107 Alcuni elementi che distinguono la novella di Boccaccio dal testo latino (Usher 2001, p. 81)

analogie sembra mostrare un disegno preciso nell'episodio cervantino, che perciò può leggersi come riflessione ironica e ricca di suggestioni;

inoltre sono i protagonisti dell'azione principale del macrotesto, cioè don Chisciotte e Sancio, a sostituire dell'esile cornice di *Novellino XXXI* (Ezzelino e il favolatore); al culmine del racconto inserito, il tempo della narrazione coincide con quello che per loro è reale¹⁰⁸, ed è l'ennesimo affioramento di quell'interferenza fra letteratura e vita che è peculiare del *Quijote*.

Se poi si considera il rilievo strutturale che hanno le novelle nella Prima parte, la funzione di I 20 appare nodale: vi si rispecchia la componente autoriflessiva e metapoetica che permea l'intera opera¹⁰⁹, e il sistema di riverberi dai paradigmi della novellistica fa intravedere Cervantes, «secondo autore» dell'opera, alle prese con la tecnica narrativa¹¹⁰. La funzionalità dell'episodio sul piano strutturale, la fitta rete di richiami su quello genealogico e la consistenza della prospettiva metapoetica dichiarano che non si ha qui solo un semplice *cuentecillo* che interrompe l'azione principale, ma una delle chiavi di lettura del *Quijote*: si declina un'*ars narrandi* a rovescio attraverso il dialogo con gli archetipi di un genere letterario, e nella discussione fra i due protagonisti si delinea un parallelo fra l'autore presunto e il «secondo autore», alle prese con l'itinerario narrativo e le strategie retorico-stilistiche. Proprio dove è massima la somiglianza di oralità, la raffinata riscrittura dichiara così la fedeltà all'ideale di letteratura: oltre al testo-fonte del racconto (*Novellino XXXI*), si scorgono sistematici riferimenti all'origine della novellistica occidentale, intimamente connessa con quella orientale; insieme a queste suggestioni, l'elaborata simulazione orale svela l'originalità della poetica cervantina.

Sigle e abbreviazioni

Aarne – Thompson – Uther 2004 = H.-J. Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of A. Aarne and S. Thompson*, 1-3, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Actas II CIAC 1991 = *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989), Barcelona, Anthropos.

Almansi 1972 = G. Almansi, *Lettura della novella di madonna Oretta*, in «Paragone-Letteratura», XXIII.270, pp. 139-143.

Alonso 1948 = A. Alonso, *Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho*, in «Nueva Revista de Filología Hispanica», II, pp. 1-20.

l'accomunano a *Quijote* I 20: sono due, anziché tre, gli interlocutori nell'azione portante in cui è inserita la novella; risponde a un'alterazione sistematica del canone la modalità del racconto, che è «fieramente» guastato e non si conclude.

108 La dilatazione del tempo è data qui dal concorso di abilità (quella del narratore di *Nov XXXI*) e professionalità a rovescio (quella del cavaliere di *Decameron VI 1*).

109 Su questo aspetto costitutivo del romanzo vd. Winter 1998, cui rinvia Neuschäfer 1999, p. 11.

110 Lo stesso «secondo autore» talvolta «contesta o limita le affermazioni delle sua fonte» presunta, appunto Cide Hamete (Segre 2014b, p. 1150 = Segre – Moro Pini 1974, p. XVI), instaurando uno sdoppiamento parallelo a quello di Sancio e don Chisciotte.

- Alvar 2001 = C. Alvar, *Boccaccio en Castilla: entre recepción y traducción*, in Hernández Esteban 2001, pp. 333-350.
- Arce 1975 = J. Arce, *Seis cuestiones sobre el tema «Boccaccio en España»*, in «Filología Moderna», LV, pp. 473-489.
- Arce 1978 = Id., *Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica*, in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. Atti del Convegno internazionale (Firenze-Certaldo, 22-25 maggio 1975), a cura di F. Mazzoni, Firenze, Olschki, pp. 63-105.
- Baldissera 2005 = Clemente Sánchez, *Libro de los exemplos por A.B.C.*, edizione critica, studio introduttivo e note a cura di A. Baldissera, Pisa, ETS.
- Bambeck 1974 = M. Bambeck, *Apuleyo y la lucha de Don Quijote contra los cueros de vino*, in «Prohemio», V. 2-3, pp. 241-252.
- Bandera 1975 = C. Bandera, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Prólogo de R. Girard, Madrid, Gredos.
- Baquero Goyanes 1977 = M. Baquero Goyanes, *El cuento sin desenlace*, in *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, I, pp. 55-69.
- Baratto 1974 = M. Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Vicenza, Neri Pozza (rist. Roma, Editori Riuniti, 1984).
- Barbazan – Méon 1808 = É. Barbazan – D.-M. Méon, *Fabliaux et Contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XV^e siècles, tirés des meilleurs auteurs*, Paris, Crapelet.
- Barrick 1976 = Mac E. Barrick, *The Form and Function of Folktales in «Don Quijote»*, in «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 6, pp. 101-138.
- Berrio Martín-Retortillo 1991 = P. Berrio Martín-Retortillo, *Simplicidad, ingenuidad y temperamentalidad en el lenguaje de Sancho*, in *Actas II CIAC 1991*, pp. 501-510.
- Benary 1914 = *Salomon et Marcolfus. Kritischer Text mit Einleitung, Anmerkungen, Übersicht über die Sprüche, Namen- und Wörterverzeichnis*, hgg. von W. Benary, Heidelberg, Winter.
- Bertelli 2002 = S. Bertelli, *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Tavarnuzze-Impruneta, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- Besthorn 1935 = R. Besthorn, *Ursprung und Eigenart der älteren italienischen Novelle*, Halle, Niemeyer.
- Biagi 1912 = G. Biagi, *Il libro di motti di Messer Vanni Giudice*, in *Studii dedicati a Francesco Torraca nel XXXVI anniversario della sua laurea*, Napoli, Perrella, pp. 429-432.
- Bizzarri 1993 = H.O. Bizzarri, *La palabra y el silencio en la literatura sapiencial de la Edad Media castellana*, in «Incipit», XIII, pp. 21-49.
- Bizzarri 2004 = H.O. Bizzarri, *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Laberinto.
- Bizzarri 2010 = «*Secreto de los secretos*». «*Poridat de las poridades*». *Versiones castellanas del Pseudo-Aristóteles «Secretum secretorum»*. Estudio y edición de H.O. Bizzarri, València, Publicacions de la Universitat.
- Borruso – Cassarino 1991 = Ibn al-Muqaffa', *Il libro di Kalila e Dimna*, a cura di A. Borruso e M. Cassarino, Roma, Salerno Editrice.
- Bosson 1982 = G. Bosson, *Las traducciones alfonsíes y el desarrollo de la prosa científica castellana*, in *Actas del coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal (Madrid, 31 de marzo a 2 de abril de 1978)*. Edición a cargo de W. Hempel y D. Briesemeister, Tübingen, Niemeyer, pp. 1-14.
- Bourland 1905 = C.B. Bourland, *Boccaccio and the «Decameron» in Castilian and Catalan Literature*, in «Revue Hispanique», XII, pp. 1-232.
- Branca 1980 = G. Boccaccio, *Decameron*. A cura di V. Branca, Torino, Einaudi.
- Brasa Díez 1984 = M. Brasa Díez, *Alfonso X el Sabio y los traductores españoles*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 410 (agosto), pp. 21-33.
- Bruni 2000 = F. Bruni, *Come «non» si racconta una novella nel «Decameron»: madonna Oretta (VI.1)*, in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia,

Marsilio, pp. 3-11.

Burrus – Goldberg 1990 = *Esopete ystoriado (Toulouse 1488)*. Edition, Study and Notes by V.A. Burrus and H. Goldberg, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Cabani – Poggi 2007 = M.C. Cabani – G. Poggi, *Peccati di curiosità («Furioso» XLII-XLIII – «Quijote» I, 33-35)*, in «Studi mediolatini e volgari», LII, pp. 5-31.

Cacho Blecua – Lacarra 1984 = *Calila e Dimna*, edición de J.M. Cacho Blecua y M.J. Lacarra, Madrid, Castalia.

Carapezza 2011 = S. Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED.

Carapezza 2014 = S. Carapezza, *Da Oretta a Griselda: Boccaccio nella trattatistica cinquecentesca sulla novella*, in «Parole rubate», Fascicolo 10 (Dicembre), pp. 133-156 (in rete: <http://www.parolerubate.unipr.it>).

Carnes 1988 = P. Carnes (Ed.), *Proverbia in Fabula. Essays on the Relationship of the Fable and the Proverb*, Bern-Frankfurt-New York-Paris, Lang.

Carrascón 2013 = G. Carrascón, *Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes*, in *Las «Novelas ejemplares» en su IV centenario*. Actas del Congreso Internacional en honor de Aldo Ruffinatto, Turín, 5-7 de marzo de 2013 [= «Artifara», n. 13bis], pp. 285-305 (in rete: <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/466/385>).

Carrascón 2014 = Id., *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, in «Edad de Oro», XXXIII, pp. 56-67 (in rete: <https://revistas.uam.es/edadoro/article/viewFile/48/46>).

Castro 1954 = A. Castro, *Acerca del castellano escrito en torno a Alfonso el Sabio*, in «Filología romanza», I.4, pp. 1-11.

Catálogo de manuscritos 2002 = *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, II. *Manuscritos 1680-2777*, Salamanca, Ediciones Universidad.

Chauvin 1892-1922 = V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes, publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, 1-12, Liège, Vaillant-Carmanne, Leipzig, Harrassowitz.

Chevalier 1974 = M. Chevalier, *Literatura oral y ficción cervantina*, in «Prohemio», V, pp. 161-196.

Chevalier 1975 = Id., *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

Chevalier 1981 = Id., *Huellas del cuento folklórico en el «Quijote»*, in *Cervantes: su obra y su mundo*. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes, Dir. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, pp. 881-893.

Chevalier 1989 = Id., *Sancho Panza y la cultura escrita*, in *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, edited by D. Fox, H. Sieber, R. Ter Horst, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, pp. 67-73.

Chevalier 1990 = Id., *Cervantes y el cuento tradicional*, in *Guanajuato en la geografía del «Quijote»*. Actas del Tercer Coloquio Cervantino Internacional (1989), Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, pp. 111-122.

Chevalier 1992 = Id., *Cinco proposiciones sobre Cervantes*, in Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, I, pp. 597-606.

Chevalier 1992a = Id., *Fórmulas de cuentos tradicionales en textos del Siglo de Oro*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XL (num. 1), pp. 331-342.

Chiecchi 1975-1976 = G. Chiecchi, *Sentenze e proverbi nel «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», IX, pp. 119-168.

Ciepielewska-Janoschka 2011 = «*Viaggio d'oltremare*» e «*Libro di novelle e di bel parlar gentile*». Edizione interpretativa, a cura di A. Ciepielewska-Janoschka, Berlin/Boston, De Gruyter.

Cobelo 2009 = S. Cobelo, *A pastora Torralba – conto popular ou paródia?*, in *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da Associação Brasileira de*

- Hispanistas (Belo Horizonte, 2008)*, ed. S. Rojo *et al.*, Belo Horizonte, Faculdade de letras de UFMG (Universidade federal de Minas Gerais), pp. 2093-2103.
- Colombi 1989 = M.C. Colombi, *Los refranes en el «Quijote»: texto y contexto*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica.
- Conte 1997 = A. Conte, *Favolatori assonnati e novellatori nel pecoreccio. Cervantes e il «Novellino»*, in «La parola del testo», I, pp. 314-323.
- Conte 2001 = *Il Novellino*, a cura di A. Conte, Prefazione di C. Segre, Roma, Salerno Editrice.
- Conte 2013a = A. Conte, «*Naturalia mutari non possunt*»: «Novellino» III, *Servasanto da Faenza e le metamorfosi “esemplari” di un tema novellistico*, in «Strumenti critici», XXVIII, pp. 349-361.
- Conte 2013b = Id., *Il «Novellino», il «Decameron» e il primato della novella: intertestualità e cronologia*, in «Filologia e critica», XXXVIII, pp. 33-66.
- Creazzo 2003 = E. Creazzo, *La cornice del «Barlam e Josaphat»*, in *Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti tra Oriente e Occidente*. Atti del IV Colloquio Internazionale (Vico Equense, 26-29 ottobre 2000), a cura di G. Carbonaro, E. Creazzo, N.L. Tornesello, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 341-358.
- Darconza 2009 = G. Darconza, *Cervantes e la nascita della novela in Spagna*, in *La novella europea. Origine, sviluppo, teoria*. Atti del convegno internazionale (Urbino, 30-31 maggio 2007), a cura di M.G. Dallapiazza e G. Darconza, Roma, Aracne, pp. 129-138.
- Deyermond 1970 = A.D. Deyermond, *Some Aspects of Parody in the «Libro de Buen Amor»*, in *Libro de Buen Amor Studies*, ed. by G.B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis Book, pp. 53-78.
- Döhla 2008 = H.-J. Döhla, *El libro de Calila e Dimna (1251). Edición nueva de los dos manuscritos castellanos, con una introducción intercultural y un análisis lexicográfico árabe-español*, Versione elettronica della tesi dottorale, Universität Zürich (in rete: <https://www.zora.uzh.ch/17989/1/CalilaV.pdf>).
- Eisenberg 2001 = D. Eisenberg, *Los autores italianos en la biblioteca de Cervantes*, in A. Villar Lecumberri (Ed.), *Cervantes en Italia*. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (X-CIAC), Academia de España en Roma, 27-29 septiembre 2001, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, pp. 87-92.
- Farinelli 1929 = A. Farinelli, *Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)*, in Id., *Italia e Spagna*, 1-2, Torino, Bocca, I.
- Fasano 1996 = P. Fasano, *Il cavallo di madonna Oretta. Viaggio e racconto nel «Decameron»*, in *Una lezione sempre viva. Per Mario Baratto, dieci anni dopo*, a cura di F. Bruni, S. Maxia, M. Santagata, Roma, Bulzoni, pp. 195-216.
- Fichera 2016 = G. Fichera, *Il salto di Jolles fra gli stili del «Decameron»: dalla cornice alle novelle, e viceversa*, in «Cahiers d'études italiennes», 23, pp. 125-135.
- Fido 1988 = F. Fido, *L'ars narrandi di Boccaccio nella sesta giornata (1976)*, in Id., *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul «Decameron»*, Milano, Angeli, pp. 73-89.
- Foehr-Janssens 2005 = Y. Foehr-Janssens, *Un assemblage nouveau: les histoires sur la ruse des femmes dans la «Disciplina clericalis» de Pierre Alphonse*, in Rossi – Darmstätter *et al.* 2005, pp. 225-252.
- Freedman 1975-1976 = A. Freedman, *Il cavallo del Boccaccio: fonte, struttura e funzione della metanovella di madonna Oretta*, in «Studi sul Boccaccio», IX, pp. 225-241.
- Funes 1999 = L. Funes, *El surgimiento de la prosa narrativa en Castilla: un enfoque histórico-cultural*, in *Studia Hispanica Medievalia IV*. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (Buenos Aires, agosto 21-23, 1996), Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 162-171.
- Galmés de Fuentes 1985 = A. Galmés de Fuentes, *Alfonso X el Sabio y la creación de la prosa literaria castellana*, in *Estudios alfonsíes. Jornadas: lexicografía, lírica, estética y política de Alfonso el Sabio*, coord. por J. Mondéjar, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Ciencias de la Educación, pp. 33-58.
- Gaos 1987 = *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición crítica y comentarios de V.

Gaos, 1-3, Madrid, Gredos.

Gargano 2013 = A. Gargano, «*Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana*»: Cervantes e le Novelas ejemplares, in *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, a cura di L. Innocenti, Pisa, Pacini, pp. 102-119.

Giorgi 2013 = G. Giorgi, *Apuleio e la nascita del romanzo moderno: «Lazarillo de Tormes» e «Quijote»*, in *La fortuna di Apuleio nelle letterature romanze. Giornata di studi tra Università e Scuola* (Ferrara, 26 febbraio 2013) [in rete: www.sifr.it/seminari/abstract_apuleio_sifrsuola_ferrara.pdf], pp. 8-13.

Goldberg 1998 = *Motif-index of medieval Spanish folk narratives*, by H. Goldberg, Tempe, Arizona State University.

Gómez Redondo 1998 = F. Gómez Redondo, *Histoire de la prosa medieval castellana*, I, Madrid, Cátedra.

González Ramírez 2013 = *Del término al género: el rastro de la «novela» desde Boccaccio hasta Cervantes*, in I. Colón Calderón – D. González Ramírez (Coords.), *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, coord., Universidad de Málaga («Anejo XCV de “Analecta Malacitana”»), pp. 123-144.

GRLMA V = *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Vol. V. *Les formes narratives brèves*. Dir. W.-D. Lange, to. 1/2, fasc. 2: *Les formes narratives brèves en Espagne et au Portugal*, fasc. 3: *Les formes narratives brèves en Italie*, Heidelberg, Winter, 1985 e 1991.

Guarino 2001 = A. Guarino, *Las huellas del asno. Presencia de Apuleyo en la narrativa española del siglo XVI*, in *Modelli, memorie, riscritture*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Cassino, 10-12 maggio 2000), a cura di G. Grilli, Napoli, IUO, pp. 43-59.

Güntert 2015 = G. Güntert, «*El curioso impertinente*»: *Nuevas perspectivas críticas*, in «*Anales Cervantinos*», XLVII, pp. 183-208.

Haro Cortés 2003 = M. Haro Cortés, *Literatura de castigos en la Edad Media: libro y colecciones de sentencias*, Madrid, Laberinto.

Hernández Esteban 2001 = *La recepción de Boccaccio en España*. Actas del Seminario Internacional Complutense, 18-20 de octubre de 2000. Edición: M. Hernández Esteban, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense [= «Cuadernos de Filología Italiana», Número extraordinario].

Hernández Esteban 2002 = M. Hernández Esteban, *La traduzione castigliana antica del «Decameron»*, in Picone 2002, pp. 63-87.

Hilka 1913 = Johannis de Alta Silva *Dolopathos sive De rege et septem sapientibus*, hgg. von A. Hilka, Heidelberg, Winter.

Hilka 1913a = *Neue Beiträge zur Erzählungsliteratur des Mittelalters (Die «Compilatio singularis exemplorum» der Hs. Tours 468, ergänzt durch eine Schwesterhandschrift Bern 679)*, von A. Hilka, in «90. Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für Vaterländische Cultur. Sitzung für neuere Philologie im Jahre 1912», Breslau, Aderholz, pp. 1-24.

Hilka – Söderhjelm 1911 = *Die «Disciplina clericalis» des Petrus Alfonsi*, hgg. von A. Hilka und W. Söderhjelm, I. *Lateinischer Text*, Helsingfors, Druckerei der finnischen Literaturgesellschaft.

Hilka – Söderhjelm 1912 = *Die «Disciplina clericalis» des Petrus Alfonsi*, hgg. von A. Hilka und W. Söderhjelm, II. *Französischer Prosatext*, Helsingfors, Druckerei der finnischen Literaturgesellschaft.

Hilka – Söderhjelm 1922 = *Die «Disciplina clericalis» des Petrus Alfonsi*, hgg. von A. Hilka und W. Söderhjelm, III. *Französische Versbearbeitungen*, Helsingfors, Druckerei der finnischen Literaturgesellschaft.

Jolles 2003 = A. Jolles, *Il «Decameron» di Boccaccio*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini. Premessa di E. Raimondi, Milano, Bruno Mondadori, pp. 57-116.

Keller – Linker 1979 = *Barlaam e Josafat*. Edición crítica de J.E. Keller y R.W. Linker, Madrid, CSIC.

- Koch – Cipolla 1993 = Sassone Grammatico, *Gesta dei re e degli eroi danesi*, a cura di L. Koch e M.A. Cipolla, Torino, Einaudi.
- Lacarra 1979 = M.J. Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española.
- Lacarra 1984 = Ead., *Un fragmento inédito del «Calila e Dimna» (Ms. P)*, in «El Crotalón», I, pp. 679-706.
- Lacarra 1989 = *Sendebár*, edición de M.J. Lacarra, Madrid, Cátedra.
- Lacarra 1996 = Ead., *Las primeras traducciones castellanas del «Calila e Dimna» y del «Sendebár»*, in «Crisol», XXI, pp. 7-22.
- Lacarra 1996a = Ead. (coord.), *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Lacarra 1996b = Ead., *Ecos de la «Disciplina clericalis» en la tradición hispánica medieval*, in Lacarra 1996a, pp. 275-289.
- Lacarra 2001 = Ead., *De la mujer engañadora a la malcasada ingeniosa. El cuento de «El pozo» («Decamerón» VII, 4) a la luz de la tradición*, in Hernández Esteban 2001, pp. 393-414.
- Lacarra 2002 = Ead., *Fabulas y proverbios en el Esopo anotado*, in «Revista de poética medieval», XXIII, pp. 297-329.
- Lacarra – López Estrada 1993 = M.J. Lacarra y F. López Estrada, *Orígenes de la prosa*, Madrid, Júcar.
- Lacarra – Paredes 2006 = M.J. Lacarra – J. Paredes, *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Comares.
- Le Gentil 1963 = P. Le Gentil, *À propos des «Cánticas de Serrana» de l'Arciprêtre de Hita*, in *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*, hgg. von H. Meier und H. sckommodau, Frankfurt am Main, Klostermann, pp. 133-141.
- Leone 2010 = Pietro Alfonsi, *Disciplina clericalis*, a cura di C. Leone, Roma, Salerno Editrice.
- Lida de Malkiel 1966 = M.R. Lida de Malkiel, *Dos obras maestras españolas: El «Libro de buen amor» y «La Celestina» (1961)*, Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- Lot 1954 = F. Lot, *Étude sur le Lancelot en prose (1918)*, Paris, Champion.
- Menéndez Pidal 1951 = G. Menéndez Pidal, *Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», V, pp. 363-380.
- Meneghetti – Segre 2000 = M.L. Meneghetti – C. Segre, *Guilhem, Barral e la cornacchia (per la fonte di «Novellino», XXXIII)*, in «Siculorum Gymnasium», N.S., a. LIII.1-2 [= *Studi in onore di Bruno Panvini*], pp. 313-323.
- Menetti 2017 = E. Menetti, *L'eredità europea della novellistica italiana: Cervantes e Shakespeare*, in *In ricordo di Davide De Camilli. Novelle e racconti: teoria secolare, prassi novecentesca*. A cura di A. Casadei, M. Ciccuto, G. Masi [= «Italianistica», XLVI.2], pp. 55-72.
- Minervini 2003 = L. Minervini, *Materia d'Oriente*, in *Lo spazio letterario del Medioevo, 2. Il Medioevo volgare*, dir. P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, vol. III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, pp. 463-502.
- Moldenhauer 1929 = G. Moldenhauer, *Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberische Halbinsel*. Untersuchungen und Texte, 1-2, Halle, Niemeyer.
- Molho 1976 = M. Molho, *Cervantes: raíces floklóricas*, Madrid, Gredos.
- Moner 1988 = M. Moner, *Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos*, in «Edad de Oro», VII, pp. 119-127.
- Mostra di codici* 1957 = *Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine*, Firenze, Sansoni.
- Muñoz Sánchez 2013 = J.R. Muñoz Sánchez, *«Le quali cose ciascuna per sé e tutte insieme» / «Así de todas juntas como de cada de una de por sí». Del Decamerón de Boccaccio a las Novelas ejemplares de Cervantes*, in «Anales Cervantinos», XLV (dec.), pp. 175-216.
- Muñoz Sánchez 2015 = Id., *La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el «Decamerón» de Lope de Vega*, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a cura di G. Carrascón e C. Symbolotti, Torino, Accademia University Press, pp.

539-555.

Neuschäfer 1969 = H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München, Fink.

Neuschäfer 1999 = Id., *La ética del «Quijote». Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos.

Neuschäfer 2002 = Id., *Cervantes e il modello della novella (a proposito delle novelle inserite nel «Don Chisciotte»)*, in Picone 2002, pp. 89-97.

Neuschäfer 2008 = Id., *Cervantes y Boccaccio*, in «Revista de estudios Cervantinos», IX, pp. 1-19.

Neuschäfer 2014 = Id., *Von der novella zur novela. Cervantes und die frühneuzeitliche Boccaccio-Rezeption in Spanien*, in *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hgg. von A. Aurnhammer und R. Stillers, Wiesbaden, Harrassowitz, pp. 103-112.

Olrik – Ræder 1931-1957 = Saxonis Grammatici *Gesta Danorum*, recognoverunt et ediderunt J. Olrik & H. Ræder, 1-2, Hauniæ, Levin & Munksgaard.

Orazi 1996 = V. Orazi, *Le «Serranas» di Juan Ruiz: l'opposizione al canone della pastorella occitanica*, in *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del Convegno di Roma [Associazione ispanisti italiani], 15-16 marzo 1995*, vol. I, Roma, Bulzoni, pp. 15-30.

Orazi 2001 = *Sendebarr. Il libro degli inganni delle donne*, a cura di V. Orazi, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Pabst 1967 = W. Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, Winter.

Paredes Núñez 1991 = J. Paredes Núñez, *Los cuentos del «Quijote»*, in *Actas II CIAC 1991*, pp. 411-416.

Paredes Núñez 1992 = J. Paredes Núñez, *La estructura del cuento medieval: el marco narrativo*, in *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, 5-9 octubre 1987)*. Coord. por J.M. Lucía Megías, P. García Alonso, C. Martín Daza, 2 voll., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, II, pp. 609-618.

Pedrosa 2005 = J.M. Pedrosa, *Sancho Panza cuentacuentos*, in «Tantàgora», I, pp. 14-18.

Piattelli 1984 = Ibn Zabara, *Il libro delle delizie*, a cura di E. Piattelli. Prefazione di S. Noja, Milano, Rizzoli.

Picone 1985 = M. Picone, *Il racconto*, Bologna, Il Mulino.

Picone 1988 = Id., *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e critica», XIII, pp. 3-26.

Picone 2002 = *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati.

Picone 2004 = Id., *Il «Decameron» come macrotesto: il problema della cornice*, in *Introduzione al «Decameron»*, a cura di M. Picone e M. Mesirca, Firenze, Cesati, pp. 9-33.

Picone 2008 = Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Ravenna, Longo.

Picone 2008a = Id., *Autore / narratori*, in Picone 2008, pp. 27-50.

Picone 2008b = Id., *Dalle «Mille e una notte» al «Decameron»*, in Picone 2008, pp. 67-80.

Picone 2008c = Id., *La novella-cornice di madonna Oretta (2000)*, in Picone 2008, pp. 257-268.

Picone 2012 = Id., *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, Bologna, Il Mulino.

Pioletti 2003 = A. Pioletti, *Della tipologia della cornice narrativa, in Poetica medievale tra Oriente e Occidente*, a cura di P. Bagni e M. Pistoso, Roma, Carocci, pp. 13-27.

Quiroga Salcedo 1975 = W.O. Quiroga Salcedo, *Ecos de Apuleyo en el «Quijote»*, in «Romanica», VIII, pp. 107-118.

Quondam – Fiorilla – Alfano 2013 = G. Boccaccio, *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Milano, Rizzoli.

Reinhardt – Santiago-Otero 1996 = K. Reinhardt, H. Santiago-Otero, *Pedro Alfonso. Obras y*

bibliografia, in Lacarra 1996a, pp. 19-44.

Rico 1967 = F. Rico, *Sobre el origen de la autobiografía en el «Libro de buen amor»*, in «Anuario de Estudios Medievales», IV, pp. 301-325.

Rico 2004 = Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por F. Rico, con la colaboración de J. Forradellas, estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 1-2 [anche in Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición y notas de F. Rico, Madrid, Alfaguara («Edición del IV centenario», Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española)].

Riquer 1967 = M. de Riquer, *Aproximación al «Quijote»*, Barcelona, Teide.

Riquer 1972 = A. Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de M. de Riquer, 1-3, Madrid, Espasa-Calpe.

Rizzo Nervo 1999 = F. Rizzo Nervo, *Percorsi della cornice narrativa*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*. Atti del III Colloquio Internazionale (Venezia, 10-13 ottobre 1996), a cura di A. Pioletti e F. Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 251-259.

Robertson 1972 = Apulée, *Les Métamorphoses*. Texte établi par D.S. Robertson, Paris, Les Belles Lettres, 4^a ed.

Rodríguez-Luis 1965-1966 = J. Rodríguez-Luis, *Dulcinea a través de los dos «Quijotes»*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XVIII, pp. 378-416.

Rodríguez Marín 1933 = Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II, Edición y notas de F. Rodríguez Marín, Madrid, Espasa Calpe, 1933³.

Roos 1984 = P. Roos, *Sentenza e proverbio nell'Antichità e i «Distici di Catone». Il testo latino e i volgarizzamenti italiani, con una scelta e traduzione delle massime e delle frasi proverbiali latine classiche più importanti o ancora vive oggi nel mondo neolatino*, Brescia, Morcelliana.

Rosenblat 1971 = Á. Rosenblat, *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos.

Rossi 1974 = G. Sercambi, *Il novelliere*, a cura di L. Rossi, 1-3, Roma, Salerno Editrice.

Rossi – Darmstätter *et al.* 2005 = *La circulation des nouvelles au Moyen Age*. Actes de la journée d'études (Université de Zürich, 24 janvier 2002), publiés par L. Rossi, A. Darmstätter *et al.*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Rubio Árquez 2013 = M. Rubio Árquez, *Los novellieri en las «Novelas ejemplares» de Cervantes: la ejemplaridad*, in *Las «Novelas ejemplares» en su IV centenario*. Actas del Congreso Internacional en honor de Aldo Ruffinatto, Turín, 5-7 de marzo de 2013 [= «Artifara», n. 13bis], pp. 33-58 (in rete: <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/393/299>).

Ruffinatto 2011 = A. Ruffinatto, *El «Decameron» desde el otoño de la Edad Media castellana hasta Cervantes*, in *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, 1-3, a cura di A. Baldissera, G. Mazzocchi, P. Pintacuda, Pavia, Ibis, III, pp. 295-310.

Ruiz Villamor – J.M. Sánchez Miguel 1999 = J.M. Ruiz Villamor – J.M. Sánchez Miguel, *Refranero popular manchego y los refranes del «Quijote»*, Ciudad Real, Diputación Provincial.

Ruta 2013 = M.C. Ruta, *Cervantes e l'Italia. Un furto di parole in corso*, in «Parole rubate / Purloined Letters», 8 (Dicembre), pp. 97-124 (in rete: http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo8_pdf/F8-7_ruta_italia.pdf).

Sanfilippo 2006 = M. Sanfilippo, *Per una «lettura» di un racconto orale: Sancio tra capre e favole («Quijote», I, 20)*, in Sarmati – Trecca 2006, pp. 329-347.

Sarmati – Trecca 2006 = *I mondi possibili del Quijote*, a cura di E. Sarmati e S. Trecca («Critica del testo», IX.1-2).

Scherillo 1914 = G. Boccaccio, *Il Decamerone*, a cura di M. Scherillo, Milano, Hoepli.

Schulze-Busacker 2012 = E. Schulze-Busacker, *La Didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier.

Schwarzbaum 1961 = H. Schwarzbaum, *International Folklore Motifs in Petrus Alfonsi's «Disciplina clericalis»*, in «Sefarad», XXI, pp. 267-299.

Schwarzbaum 1962 = Id., *International Folklore Motifs in Petrus Alfonsi's «Disciplina clericalis»*,

- in «Sefarad», XXII, pp. 17-59 e 321-344.
- Schwarzbaum 1963 = Id., *International Folklore Motifs in Petrus Alfonsi's «Disciplina clericalis»*, in «Sefarad», XXIII, pp. 54-73.
- Segre – Marti 1959 = *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Segre 1966 = C. Segre, *Negromanzia e ingratitudine (Juan Manuel, il «Novellino» e Ludovico Ariosto)* (1964), in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri Lischi, 1966, pp. 111-118.
- Segre 1974 = Id., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi.
- Segre 1974a = Id., *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella Giornata VII del «Decameron»* (1971), in Segre 1974, pp. 117-143.
- Segre 1979 = Id., *Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni* (1977) e *Appendice. Due racconti del «Novellino» nel «Llegar en ocasión» di Lope de Vega* (1978), in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, cap. 8, rispettivamente alle pp. 97-109 e 110-115.
- Segre 1993 = Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi.
- Segre 1993a = Id., *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento* (1991), in Segre 1993, pp. 85-97.
- Segre 1993b = Id., *Da un letto all'altro: un tema novellistico* (1990), in Segre 1993, pp. 98-102.
- Segre 1993c = Id., *La novella e i generi letterari* (1989), in Segre 1993, pp. 109-119.
- Segre 1998 = Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Segre 1998a = Id., *Sull'ordine delle novelle nel «Novellino»* (1983), in Segre 1998, pp. 91-100.
- Segre 1998b = Id., *È possibile un'edizione critica del «Novellino»?*, in Segre 1998, pp. 101-108.
- Segre 2002 = Id., *Introducción a L. Ariosto, Orlando furioso*. Edición bilingüe de C. Segre y M.^a de las Nieves MunPiz MunPiz. Traducción de Jeronimo de Urrea (1549), 1-2, Madrid, Catedra, I, pp. 9-34.
- Segre 2005 = Id., *Per una definizione della novella*, in Rossi – Darmstätter *et al.* 2005, pp. 21-27.
- Segre 2006 = Id., *Conclusioni*, in *Incontro di culture. La narrativa breve nella Romania Medievale*. Atti del Seminario internazionale di Verona, 29-30 maggio 2006, a cura di R. Brusegan e M.J. Lacarra [= «Medioevo romanzo», XXX], pp. 371-376.
- Segre 2006a = Id., *I mondi possibili di «Don Chisciotte»*, in Sarmati – Trecca 2006, pp. 17-26.
- Segre 2014 = Id., *Opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile, con un saggio introduttivo di G.L. Beccaria, Milano, Mondadori.
- Segre 2014a = Id., *Comicità strutturale nella novella di Alatiel* (1972), in Segre 2014, pp. 1055-1071.
- Segre 2014b = Id., *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel «Don Chisciotte»* (1974), in Segre 2014, pp. 1145-1190.
- Segre 2014c = Id., *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia* (1982), in Segre 2014, pp. 573-591.
- Segre – Moro Pini 1974 = Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di C. Segre e D. Moro Pini. Traduzione di F. Carlesi, Milano, Mondadori, 1974.
- Sesé Sanz 1997 = J.C. Sesé Sanz, *Corresponciones entre Apuleyo y Cervantes*, in *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al prof. Luis Gil*, al cuidado de J.M. Maestre Maestre *et al.*, Cádiz, Universidad, pp. 297-310.
- Singer 1995-2002 = *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*. Begründet von S. Singer, hgg. vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 1-13 [e *Quellenverzeichnis*], Berlin-New York, De Gruyter.
- Sinicropi 1995 = G. Sercambi, *Novelle*, Nuovo testo critico con studio introduttivo e note, a cura di G. Sinicropi, 1-2, Firenze, Le Lettere.
- Šklovskij 1976 = V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi.
- Stewart 1973-1975 = P.D. Stewart, *La novella di madonna Oretta e le due parti del «Decameron»*,

in «Yearbook of Italian Studies», III, pp. 27-40.

Surdich 2002 = L. Surdich, *Esempi di «generi letterari» e loro rimodellizzazione novellistica*, in Picone 2002, pp. 141-177.

Thompson = S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*. Revised and enlarged edition, 1-6, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

Tolan 1993 = J. Tolan, *Petrus Alfonsi and his medieval Readers*, Gainesville, University Press of Florida.

Tubach = F. Tubach, *Index exemplorum. A Handbook of medieval religious Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1981.

Usher 2001 = J. Usher, «Desultorieta» nella novella portante di madonna Oretta («Decameron» VI, 1) e altre citazioni apuleiane nel Boccaccio, in «Studi sul Boccaccio», XXIX, pp. 67-103.

Valero Moreno 2010 = J.M. Valero Moreno, *Decameron hispano: del manuscrito a la imprenta*, in «Haipax», 3, pp. 97-115.

Varvaro 2004 = A. Varvaro, *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice.

Varvaro 2004a = Id., *Forme di intertestualità. La narrativa spagnola tra Oriente e Occidente* (1985), in Varvaro 2004, pp. 501-514.

Varvaro 2004b = Id., *La cornice del «Conde Lucanor»* (1964), in Varvaro 2004, pp. 515-524.

Vega Ramos 1993 = *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neorristotélica ante el «Decamerón»*, Cáceres, Asociación de Estudios sobre el Renacimiento Europeo y Tradición Clásica.

Winter 1998 = U. Winter, *Der Roman im Zeichen seiner selbst. Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstpräsentation im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Narr.

Zimic 2003 = S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del «Quijote»* (1998), Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Siti web

Etude et édition des traductions françaises médiévales de la «Disciplina Clericalis» de Pierre Alphonse, dir. scientifique Y. Foehr-Janssens, G. Eckard, O. Collet. Banca dati consultabile all'indirizzo <https://www.unige.ch/lettres/mela/recherche/disciplina/>

Proyecto Boscán. Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas (hasta 1939), Ideación y coordinación: M. de las Nieves Muñoz Muñoz y C. Calvo Rigual. Banca dati consultabile all'indirizzo <http://www.ub.edu/boscan>

Sendeban (Bases de Datos Bibliográficas. Universidad de Zaragoza. Departamento de Filología Española. Responsables: J.M. Cacho Bleca y M.J. Lacarra). Banca dati consultabile all'indirizzo <http://155.210.12.154/clarisel/index.htm>

ThEMA - Thesaurus Exemplorum Medii Aevi, dir. J. Berlioz, M.-A. Polo de Beaulieu, P. Collomb. banca dati consultabile all'indirizzo <http://gahom.ehess.fr/index.php?58>

Tlioni DB. Tradizione della letteratura italiana online, Dir. C. Ciociola. Banca dati consultabile all'indirizzo <http://www.tlioni.it>

Alberto Conte, *titolo in inglese???*

Abstract???

Keywords: ???