

PER UN'EDIZIONE CRITICA DE LA
«SEGUNDA PARTE DE LA DIANA» DI ALONSO PÉREZ

Fra le opere letterarie il cui destino è stato segnato dall'azione di un interdetto critico, la *Segunda Diana* di Alonso Pérez¹ si distingue per la quantità di pregiudizi e incomprensioni di cui è stata fatta segno sin dalla sua diffusione presso i contemporanei e che ne hanno sistematicamente accompagnato le menzioni all'interno delle storie letterarie o degli studi critici sul romanzo pastorale. Lo studioso che dalla lettura dell'opera riceve, invece, stimoli positivi, tali da suggerirgli di tentarne la riabilitazione, seppur parziale, deve quindi compiere uno sforzo previo: opporre resistenza alle cristallizzazioni di cui è costellata la sua vicenda critica, in quanto rischiano di condizionarne fortemente l'approccio. Purtuttavia, qualora si proceda alla segnalazione dei meriti ricoglegabili all'opera, non si può prescindere da una preliminare rassegna delle accuse che ne hanno decretato i demeriti². Nel caso specifico

¹ Della vicenda biografica di Alonso Pérez si conosce ben poco, o nulla, addirittura, se si esclude l'unica identificazione possibile, che è quella avanzata dal noto studioso del genere pastorale Juan Bautista Avalle-Arce: «La identidad de Alonso Pérez sigue rodeada de misterio. Así y todo, y tras todas las precauciones del caso, quiero adelantar mi propia y teórica identificación. Se trata del doctor Alonso Pérez, natural de don Benito (provincia de Badajoz), quien estudió en Sigüenza, y en octubre de 1562 entró en el Colegio del Arzobispo de la Universidad de Salamanca, donde llegó a ser catedrático, y murió en 1596. Dejó dos obras que bien pueden explicar el antiplatonismo y escolasticismo del novelista Alonso Pérez: *Summa totius meteorologia facultatis et rerum copia uberrima...cui etiam Aristotelei textus in fine Epitome appenditur* (Salamanca, Herederos Juan de Cánova, 1576), y *Epitome in libros Meteorologicos Aristotelis* (Salamanca, Herederos Juan de Cánova, 1576) [...]. Como no conocemos otras obras del novelista Alonso Pérez, a menos de identificarle con su homónimo, catedrático de filosofía natural en Salamanca, para los mismos años, y autor de dos apreciados libros en latín, me parece sostenible la identificación que propongo». Si veda: J.B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española* (1959), Madrid, Istmo, 1974², pp. 136-137.

² Lo si riscontra, di fatto, in ognuno dei lavori – per altro, sparuti – prodotti sulla *Segunda Diana*, a partire dal saggio di Florián Smieja, dove si legge, come esordio, che «El nombre de Alonso Pérez sirve a los críticos e historiadores de la literatura española de cómoda percha para colgar los epítetos más peyorativos...». Si veda: F. Smieja, «“La señora no es para la hoguera”»: el caso de la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez», in *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. di A.M. Gordon - E. Rugg, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 715-718. Cit. a p. 715.

della *Segunda Diana*, le accuse più ricorrenti si addensano essenzialmente attorno a quattro fattori: disarmonia strutturale, insufficienza stilistica, regressività ideologica e discontinuità tematica con *La Diana* di Montemayor.

A dire il vero, contro le bocciature che, sin dalla condanna proferita dal curato del *Don Quijote* in occasione del famoso rogo del cap. VI³, hanno sedimentato nel tempo, ogni tanto si è pur levata qualche voce di dissenso – rispetto a questioni puntuali, non al valore complessivo dell’opera – che ha contribuito a riequilibrare parzialmente il giudizio della critica. Effettivamente, la lettura attenta del testo permette di scorgere aspetti di tutto rilievo che invitano – o, meglio, obbligano – all’approfondimento. Si tratta di componenti non convenzionali per il genere in cui l’opera si iscrive, dietro le quali si scorge la possibilità che la *Segunda Diana* eserciti una funzione di innovazione precipua in seno al fenomeno delle continuazioni della *Diana*. Vale a dire che, pur senza procedere a entusiastici recuperi d’immagine, dette componenti vanno segnalate e prese in esame nella loro operatività, la qual cosa, se valutata nella giusta misura, vale senz’altro a spiegare il successo di pubblico che le cronache editoriali del tempo testimoniano a favore dell’opera (un successo corroborato dalla pubblicazione autonoma di essa in numerose edizioni sino al Seicento inoltrato, svincolato quindi dagli effetti di propagazione dell’originale di Montemayor). Certamente, la concorrenza innescata dall’apparizione, di poco posteriore, della *Diana enamorada* di Gaspar Gil Polo⁴, più degna erede dell’originale lusitano –

³ «Esta que sigue – dijo el barbero – es *La Diana* llamada *segunda* del Salmantino, y éste, otro que tiene el mismo nombre, cuyo autor es Gil Polo. Pues la del Salmantino – respondió el cura – acompañe y acreciente el número de los condenados al corral, y la del Gil Polo se guarde como si fuere del mismo Apolo». M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (1980), ed. di M. de Riquer, Barcelona, Planeta, 1995, p. 79.

⁴ È nota la dichiarazione che chiude il prologo con cui Alonso Pérez presenta l’opera, secondo la quale la sua intenzione di rivedere, emendare e rifinire la stessa sarebbe stata frustrata dalla notizia della imminente pubblicazione di una continuazione (la *Diana enamorada*, presumibilmente, che avrebbe ricevuto il *nulla osta* di approvazione da parte del censore di libri poche settimane dopo la *Segunda parte*): «Yo quisiera cumplir lo que Oracio en el arte poética manda, que por diez años el libro después de acabado, esté en poder de su propio autor, a fin de que siempre se ofrece que borrar, añadir y cortar: pero no ha sido más en mi mano, a causa del temor que tuve de que saldría otra segunda parte primero que esta, por ser cosa de todos tan deseada. Yo te la daré, si Dios fuere servido, y esta impresión se despidiere, más mirada, que por agora no se me ha dado lugar aun para sacarla de su borrador. Enmienda las faltas, y recibe la voluntad, que en todo está aparejada para hacerla tuya». C’è chi non dà credito a quest’affermazione di Pérez (Bayo, per esempio), eppure non c’è motivo di ritenere – se non per gratuita malafede – che il salmantino mentisse e che il carattere affrettato

in primis, perché più fedele –, ha contribuito al destino di inabissamento della *Segunda Diana*, convogliando su di sé il favore tanto del pubblico quanto della critica, come non di rado accade a taluni prodotti letterari che, anche se titolari di qualche primato, sono surclassati da frutti più maturi, finendo per essere relegati nelle seconde file della promozione letteraria (non è il caso, ad esempio, della poesia di stampo italianista del Torquemada, la cui qualità, per quanto non eccelsa, non avrebbe dovuto oscurare il merito di costituire una tra le primissime sperimentazioni dell'endecasillabo sulla scorta dell'esempio di Boscán e Garcilaso?). In altri termini, ciò che andrebbe rivendicato a favore di prodotti come la *Segunda Diana* è che, se un'opera ha attivamente partecipato all'atto di "fondazione" di un nuovo modello letterario, il riconoscimento di tale ruolo basti ad abilitarne l'immagine, senza che giudizi negativi sbrigativamente consolidatisi intervengano a relegarla sistematicamente al rango di cenerentola del genere a cui appartiene.

1. Storia editoriale dell'opera

Fino agli anni settanta del secolo appena trascorso, la vicenda editoriale della *Segunda Diana* sembrava condividere con l'originale di cui è primissima continuazione la coltre di mistero che ammanta la data della *editio princeps*. Così come, difatti, per *Los siete libros de la Diana* di Jorge de Montemayor la data del 1559 appariva – e per qualcuno appare, ancora oggi – discutibile, per l'opera del salmantino l'indicazione della prima pubblicazione veniva fissata al 1564⁵, concomitante, vale a dire, all'uscita della seconda – e più riuscita – continuazione di Gaspar

della stesura, con i difetti che ne derivano al testo – non dipendesse anche da questo fattore concorrenziale. Per la cit. si veda la seguente edizione: *Segunda parte de la Diana de Montemayor por Alonso Pérez. Dirigida al muy Ilustre Señor don Berenguer de Castro y Cervellón, varón de la Laguna, Señor de Castro, vizconde de Illa, Impresa con licencia en Madrid, en casa de Francisco Sánchez, 1585*, Es. R 11641 della Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 4r-v.

⁵ A non voler tener conto dello spartiacque segnato da J. Fitzmaurice-Kelly il quale, nel 1895, proponendo il 1558–59 come data di pubblicazione della *Diana* di Montemayor pose fine alla tesi del Ticknor (la cui indicazione del 1542 fu tesi accreditata per l'intero sec. XIX), si dovrebbe riportare come prima datazione della *Segunda Diana* – sempre di riflesso dalla prima *Diana* – l'indicazione di Gregorio Mayáns y Siscar il quale, riferisce Julián Arribas, «en su *Vida de Miguel Cervantes Saavedra*, publicada en Londres en 1737, sitúa la fecha aún más atrás: en 1545. Dice así: "Más adelante hablando el cura de las tres *Dianas*, es a saber: de la de Jorge de Montemayor que tiene *primera* i *segunda parte*, publicada en Madrid por Luís Sánchez, año 1545 en 12"». Il dato è ripreso dall'introduzione di J. Arribas alla sua edizione de *Los siete libros de la Diana*, London, Tamesis, 1996, p. 7.

Gil Polo. Salvo riscontrare, però, che all'interno di rigorosi studi sul romanzo pastorale un avvicendamento di date accompagna le diverse, seppur non numerose, descrizioni dell'opera, generando confusione mista a scetticismo circa la sua epifania editoriale. Così, ad esempio, José María de Cossío, nella breve analisi che dedica alla componente poetico-mitologica dell'opera, specifica che «esta *Segunda parte de Diana* es de 1565»⁶, divergendo da quanti hanno creduto, con Menéndez Pelayo, che la continuazione avesse ricevuto una sola pubblicazione autonoma, a Valencia, appunto, nel 1564, o, al massimo, un'altra ad Alcalá de Henares nello stesso anno, per poi apparire sistematicamente al seguito della prima parte del lusitano⁷.

Hugo Rennert, invece, raccoglie da Salvá y Mallen la data del 1564, ma riconosce con lui l'originale nell'esemplare di Alcalá⁸.

Una constatazione sorprendente ha ad oggetto i repertori bibliografici in quanto, costituendo, di norma, gli strumenti di partenza per le ricostruzioni degli studiosi, taluni di essi dimostrano, al contrario, di seguire la direzione contraria limitandosi, spesso, a riportare le indicazioni fornite da questi ultimi. Un caso singolare, tuttavia, è costituito dal repertorio di Antoni Palau che, pur candidando il 1564 alla datazione della *princeps*, precisa però che

así consta en todas partes pero quizá sea una edición (usando un término especialmente acertado y preferido por nuestro colega Odriozola) *fantasma*. Nosotros creemos, por ahora, que la primera edición de la mediocre obra de Pérez es la del n. 177949⁹,

vale a dire, addirittura, quella apparsa a Venezia nel 1568. Anche nella bibliografía di Simón Díaz (che essendo ferma alle lettere "Pa" obbliga a consultare la voce intitolata a Jorge de Montemayor) la prima menzione della seconda parte del romanzo è per l'edizione veneziana del 1568¹⁰.

⁶ J.M. de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 209.

⁷ M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (1905-15), II, Espasa-Calpe Argentina, 1946, dove si legge in nota alla p. 210: «La primera edición de la *Diana* de Alonso Pérez es de Valencia, año 1564. El mismo año fue reimpresa en Alcalá. No creo que volviera a imprimirse suelta, pero acompaña casi constantemente a todas las ediciones y traducciones antiguas de la obra de Montemayor».

⁸ H.A. Rennert, "The Spanish Pastoral Romances", in *PMLA*, VII, 3, 1892, pp. 1-119. Si veda la p. 30. Il dato viene riproposto nel tempo anche da Bayo, Díaz Plaja, Chevalier e altri.

⁹ A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, X, Barcelona, Librería Palau, 1957², p. 97.

¹⁰ J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1966. Le edizioni de la *Diana* di Montemayor occupano i registri n. 1806 fino al n. 1856.

Dalla mappatura di riferimenti editoriali appena fornita risulta chiaro il sigillo di incertezza e di mistero inizialmente impresso alla genealogia dell'opera del salmantino Pérez. Un mistero, tuttavia, che il lavoro di ricerca condotto negli anni sessanta dallo studioso Florián Smieja è riuscito in buona sostanza a dipanare, avendo egli rinvenuto un possibile esemplare della *princeps*, con l'effetto tutt'altro che secondario di aver posto fine al disorientamento prodotto dall'alternanza dei dati¹¹. Accanto a questo, il merito aggiuntivo di Smieja consiste nell'aver rifiutato, testimoniando una serie di edizioni autonome, la teoria dell'inabissamento (sancita sempre da Menéndez Pelayo) che voleva l'opera di Pérez sopravvissuta in una condizione di parassitismo, avendo goduto indirettamente, ed esclusivamente, della fortuna editoriale de *La Diana*.

Lo studioso dell'Università canadese della Western Ontario, in un articolo del 1977¹², in cui annuncia un'edizione della *Segunda parte de la Diana* da lui curata ma poi mai registrata dalle cronache editoriali, riporta come prima edizione, tra le accertate, quella apparsa a Valencia nel 1563. È però Juan Bautista Avalle-Arce a chiarire le circostanze di questo accertamento, in una nota che aggiorna il capitolo sulle continuazioni de *La Diana* nella seconda edizione (1974) della sua *La novela pastoril española*. Alla p. 136 si legge che

La historia literaria ha aceptado como *editio princeps* de la *Diana* de Alonso Pérez la de Valencia, 1564, y así lo hice yo también en 1959. Pero de entonces acá mi buen amigo Florián Smieja descubrió en la biblioteca de la Universidad de Cracovia un ejemplar de una edición de Valencia de 1563.

Allo stesso tempo, Avalle-Arce corrobora il merito della scoperta di Smieja annunciando che

Y a mi vez, yo descubrí ejemplar de esta misma edición (Valencia, 1563) en la Biblioteca del Escorial, signatura 37-VI-21. En estos momentos Smieja prepara

¹¹ Pare che il noto repertorio bibliografico realizzato da F. López-Estrada *et alii* sui libri di pastori sia il solo a raccogliere i risultati del lavoro di Smieja. Si veda: F. López-Estrada-J. Huerta Calvo-V. Infantes de Miguel, *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Grupodis, 1984, pp. 116-119.

¹² F. Smieja, «La señora no es para la hoguera». Alla p. 717 del suo articolo si trova formulato l'invito a cui il presente lavoro è in grado di fornire solo parziale risposta, in attesa che altri studi provvedano a sciogliere il mistero legato alla prima apparizione dell'opera: «Hay todavía muchos enigmas que se solucionarán en parte durante el proceso de edición que vengo preparando y, especialmente, cuando una vez terminada la edición e impresa, llegue a las manos de los eruditos. Entonces se fijarán las ediciones y saldrán ejemplares no conocidos de ediciones señaladas por los bibliógrafos».

edición crítica de la novela de Alonso Pérez a base del texto de 1563¹³.

A questo punto, vale la pena anticipare uno dei risultati acquisiti dal presente lavoro, segnalando che la storia editoriale della *Segunda Diana* può essere integrata dell'indicazione di un nuovo esemplare della edizione valenzana del 1563, conservato presso la biblioteca della University of London e proveniente dalla Collezione privata Eliot-Phelips.

Oltre al contributo relativo a una più probabile datazione della *princeps*, da Smieja proviene anche l'indicazione delle edizioni successive: allo studioso ne constano quattordici¹⁴, più cinque definite come «possibles». Non essendo a conoscenza di altre ricostruzioni aggiornate, l'operazione di ridefinizione della vicenda editoriale della SD¹⁵ a cui ha condotto il presente lavoro avviene necessariamente sulla base di un confronto con la lista prodotta da Smieja. Ebbene, oltre al nuovo esemplare della University of London (sconosciuto almeno sino al catalogo bibliografico elaborato da López-Estrada *et alii*), un'altra novità riguarda la famosa edizione del 1564, di cui Smieja indicava con certezza un esemplare stampato a Burgos da Felipe de Junta, mentre dava per «possibili» gli esemplari di Valencia (si ricorderà, per lungo tempo da molti ritenuta la *princeps*), Salamanca e Alcalá de Henares. Per Menéndez Pelayo, tuttavia, la ristampa di Alcalá non genera dubbio alcuno («La primera edición de la *Diana* de Alonso Pérez es de Valencia, año 1564. El mismo año fue reimpressa en Alcalá»), e su questo punto si può dar ragione all'illustre studioso in quanto è stato possibile rintracciare presso la Biblioteca universitaria Alessandrina di Roma un esemplare alcalaino dovuto ai tipi di Andrés Angulo¹⁶.

¹³ Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, p. 136.

¹⁴ In realtà, Avalle-Arce riferisce di diciassette edizioni segnalategli dallo stesso Smieja, ma il dato non corrisponde all'elenco pubblicato dallo studioso canadese: «La popularidad de la *Diana* de Alonso Pérez queda atestiguada por la lista que me proporciona mi amigo Florián Smieja: diecisiete ediciones entre 1563 y 1662» (Avalle-Arce, *La novela pastoril*, p. 137).

¹⁵ Per ragioni di comodità, a partire da questo momento, la *Segunda Diana* sarà indicata con la sigla SD.

¹⁶ Detto esemplare induce a rilevare una strana discrepanza con una registrazione di Simón Díaz relativa alla *Diana* di Montemayor: dell'opera del lusitano consta una *Segunda edición de los siete libros de la Diana*... per i tipi di Andrés Angulo, Alcalá, 1564, senza riferimento alcuno alla presenza nel volume – localizzato presso la Harvard University – della continuazione di Pérez. I quesiti che ne discendono sono due: lo stesso editore pubblicò le due parti separatamente, visto che l'esemplare romano sembra coincidere con una pubblicazione autonoma? Oppure, c'è un errore di trascrizione, emergente dalla discordanza tra i due titoli, apparendo il secondo decisamente improbabile («Segunda adición [sic!], a los ochos libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor...»)?

L'edizione di Venezia, 1574, è resa nota dalla localizzazione di numerosi esemplari. Tra questi, tuttavia, vale la pena segnalare quello rinvenuto recentemente da Prospero Cerchiara presso la Biblioteca Vescovile di Fossano, di cui lo studioso dà notizia all'interno di un articolo pubblicato sulla rivista elettronica *Artifara*¹⁷, accompagnando la nota con un'edizione facsimile dell'esemplare.

Un'ultima integrazione, infine, concerne un'edizione madrilenza del 1599¹⁸ che non compare nella lista di Smieja e che consta, invece, all'interno di più di un catalogo, anche se non sembra rivestire grossa importanza in quanto riproduce la già nota edizione di Madrid, 1595, per i tipi di Luís Sánchez.

Concludendo, si può riassumere la vicenda editoriale della continuazione di Alonso Pérez attraverso la lista che segue:

- 1563, Valencia, Joan Mey
- 1564, Burgos, Felipe de Junta
- 1564, Valencia e Salamanca
- 1564, Alcalá de Henares
- 1568, Trino e Monferrato
- 1574, Venezia, Comenzini
- 1578, Pamplona, T. Porrallis
- 1581, Anvers, P. Bellerio (consta anche come 1580-81, P. Ballero)
- 1585, Venezia, G. Vincenci
- 1585, Madrid, F. Sánchez
- 1591, Madrid, L. Sánchez
- 1595, Madrid, L. Sánchez
- 1599, Madrid (1595)
- 1602, Madrid, J. Flamenco
- 1614, Barcelona, S. de Cormellas
- 1616, Milano, J.B. Bidelo
- 1622, Madrid, Viuda de A. Martín
- 1624, Lisboa, Craesbeeck
- 1662, Madrid (con *La Diana*, per Smieja è dubbia, per López-Estrada no)

¹⁷ P. Cerchiara, «Un esemplare della *Segunda Diana* di Alonso Pérez nella Biblioteca Vescovile di Fossano», in *Artifara*, n. 5 (gennaio-dicembre 2005), sezione Editiones, <http://www.artifara.com/rivista5/testi/diana.asp>

¹⁸ Simón Díaz, per esempio, la reputa dubbiosa, registrandola nel modo che segue: «n. 1833 – *Los siete libros de la Diana*. Madrid, Luís Sánchez, 1599.

Dal breve *excursus* appena tracciato emerge un dato che offre la validazione definitiva alla scelta di sondare meglio e più a fondo il ruolo svolto dall'opera di Pérez, non solo nella propagazione del modello diano (che si accoda a fenomeni di successo quali le serie di *Amadises* e *Celestinas*), ma anche nel consolidamento del canone romanzesco che nei decenni successivi raggiunse la sua piena maturazione. A questa curiosità viene offerto il suggello da una constatazione di Juan Bautista Avallé-Arce che, a dirla tutta, è responsabile di aver convogliato per prima la nostra attenzione sull'opera del salmantino e di aver sollecitato l'approfondimento a cui si intende procedere:

La *Diana* di Montemayor tuvo un extraordinario éxito inmediato, y, al poco tiempo, se publicó su primera continuación, la *Diana* de Alonso Pérez (Valencia, 1563). La popularidad de la continuación de Alonso Pérez ayuda, en sí, a bosquejar la popularidad naciente del género: tuvo diecisiete ediciones entre 1563 y 1662, con tres reediciones al año de publicarse, 1564, en Valencia, Salamanca y Burgos. No cabe duda de que el ambiente estaba bien caldeado para la exhibición del tipo pastoril. La propia condena cervantina no pudo sobreponerse al gusto mayoritario¹⁹.

2. *Elementi di continuazione e apporti originali della Segunda Diana*

Un'opera che si propone quale continuazione di un modello precedente dispone il suo lettore, in maniera quasi automatica, a un tipo di operazione che si basa sull'intersecazione dell'attività di lettura con la ricerca e la constatazione di effettivi rapporti di corrispondenza tra i due testi; si genera in chi legge, vale a dire, l'aspettativa di un "dialogo" intimo tra le due opere che, nel rendere riconoscibili tematiche, personaggi, dinamiche di svolgimento etc., gli possa procurare l'impressione di 'riconoscere' il testo, di godere di una familiarità che si traduca nel vantaggio di poterlo immediatamente penetrare e a fondo. Al fine di stabilire la reale natura del legame tra le due *Diana*, è necessario verificare se la relazione di corrispondenza sia effettivamente costitutiva del loro rapporto e, eventualmente, su quali elementi essa si impervi. Si tratta di passare in rassegna le diverse componenti di cui si alimenta la SD – da quelle strutturali a quelle ideologiche, stilistiche e argomentali – e di valutare la portata del carattere "continuativo" di essa. È oppor-

Dudosa. No citada por N. Antonio, a quien remiten algunos».

tuno cominciare dal fattore che più di altri suole immediatamente identificare un'opera letteraria: la sua organizzazione strutturale.

La SD si compone di otto lunghi *libros*, un'estensione che il testo raggiunge grazie all'impiego da parte di Pérez della tecnica della *amplificatio*, applicata alla materia già intessuta da Montemayor. Per essere più precisi, Pérez non riprende la narrazione da dove l'ha interrotta l'amico portoghese, ma la fa partire da un punto intermedio, coincidente con il ricovero della piccola comunità di pastori presso il palazzo di Felicia e da lì ne rimbastisce le sorti. Da questo punto di vista, l'«Argumento» che Pérez premette alla propria opera contiene dichiarazioni che le accreditano il merito di aver corretto la prospettiva secondo la quale Montemayor avrebbe voluto concludere il proprio romanzo, una prospettiva che, sostiene il medico salmantino, avrebbe trasgredito irrimediabilmente il precetto del decoro imposto dalle poetiche vigenti:

Por ser esta obrecilla segunda parte de la Diana, no requiere argumento, pues prosigue lo comenzado en su primera, más de lo que en breves palabras diré. Antes que de España se fuese Montemayor, no se desdennó comunicar conmigo, el intento que para hacer segunda parte a su Diana tenía: y entre otras cosas que me dijo fue que había de casar a Sireno con Diana, envidado de Delio. Como yo le dijese, que casándola con Sireno, con quien ella tanto deseaba, si había de guardar su honestidad, como había comenzado, era en algún modo cerrar las puertas para no poder de ella escribir, y que mi parecer era, que la hiciese viuda y requestada de algunos pastores, juntamente con Sireno, le agradó, y propuso hacerlo. De manera que el consejo que a él le di, he yo tomado para mí. Así que a quien esta leyere, no le debe pesar porque Diana enviude, y por agora no se case, siendo de algunos benéritos pastores en competencia requerida, pues queda agradable materia levantada para tercera parte, que saldrá presto a luz, si Dios fuere servido²⁰.

Come si nota, Pérez si riferisce soprattutto alla conclusione della vicenda sentimentale della protagonista Diana, destinata a sposare l'amato Sireno, una volta rimasta vedova di Delio. Un esito che, ben lo sottolinea Avallé-Arce, risulterebbe «anti-bucólico», o addirittura anti-letterario, non rientrando di norma, negli interessi della finzione pastorale, ma neanche in quelli della letteratura amorosa in generale, rinunciare alle implicazioni di un amore infelice, perché non corrisposto, preferendo la sua canalizzazione all'interno dell'istituto del matrimonio²¹.

¹⁹ J.B. Avallé-Arce, «Los pastores y su mundo», studio preliminare a *Jorge de Montemayor. La Diana*, ed. J. Montero, Barcelona, Crítica, 1996, p. XIII.

²⁰ Pérez, *Segunda parte de la Diana*, ff. 5r-v.

²¹ «De ser las cosas como las explica Pérez, Montemayor estuvo a punto de darle un inesperado viraje a su novela [...]. El resultado hubiera sido la novedad absoluta en la litera-

Un esito, tuttavia, che non ha impedito a chi lo ha adottato, Gil Polo, di guadagnarsi il favore del pubblico e della critica nonostante la “sconvenienza” della sua scelta argomentale. Quanto a Pérez, pur acconsentendo alla vedovanza finale di Diana, egli si mantiene ancorato al canone bucolico, ripristinando la contesa dell’amore della protagonista da parte di due nuovi pastori. Il riferimento serve a fornire un dato iniziale: le scollature che sarà possibile riscontrare a livello tematico e strutturale manifestano in realtà più profonde divergenze, di ordine ideologico, nelle quali risiede proprio il coefficiente di originalità dell’opera di Pérez.

Tornando all’organizzazione del testo, si diceva di come l’autore dimostri di aver immediatamente interiorizzato il *modus componendi* del suo modello, amplificando e complicando la materia narrativa al fine di garantire al lettore il piacere della *varietas*. E, difatti, se per i primi due libri l’assetto argomentale sembra ricalcare il *plot* diano – per cui i personaggi che protagonizzano l’azione sono essenzialmente gli stessi (Selvagia, Sireno, Silvano, Felicia, Diana), salvo l’apparizione, per il momento priva di effetti, di qualche nuovo personaggio, quali Firmio e Fausto –, a partire dal libro terzo la scena si popola di protagonisti le cui vicende sono completamente estranee al modello del lusitano. In realtà, i nuovi intrecci sono predisposti dalla inserzione a metà del secondo libro della figura del venerabile Parisiles, personaggio centrale nelle fasi iniziali della narrazione, ma poi relegato sullo sfondo dell’azione successiva. Sarà colei che si scoprirà essere sua figlia, Stela, a ricoprire uno dei ruoli di maggiore protagonismo. Stela è apparsa in compagnia di un’altra ninfa, Crimene, sua amica, e di un giovane il cui nome è Delicio, nei luoghi frequentati dai pastori riuniti in consesso attorno alla maga Felicia. La tecnica adottata da Pérez prevede che a questo punto si sospenda la narrazione al presente per garantire spazio

tura amorosa occidental: una novela destinada a pintar un amor feliz [...]. Alonso Pérez vio esto, que el amor feliz no puede tener historia, y para poder continuar la novela echó mano al más simple de los expedientes: desarmar en parte el andamiaje de la simetría vital construido por Montemayor y comenzar su obra en un punto de origen cercano al de su modelo. Me refiero, claro está, a las relaciones que guardan Pastor, Naturaleza, Amor y Fortuna. Pero obsérvese que esto nos retrotrae a la arbitrariedad programática característica de la pastoril. Ni principio ni fin, sólo parte media, como corresponde a la naturaleza de las ideas allí vertidas» (Avalle-Arce, *La novela pastoril*, p. 106). Lo studioso coglie immediatamente che il dato è frutto della natura aperta del genere, coincidente (nonostante le evoluzioni dai ridottissimi segmenti costituiti dagli idilli teocritei delle origini agli articolati intrecci rinascimentali) con le dimensioni di “quadro” e non di struttura totalizzante.

a una serie di interpolazioni che occuperanno i due libri successivi. Si tratta dell'analessi retrospettiva con cui l'autore ricostruisce la vicenda delle due ninfe, di Delicio e di Partenio, suo amico, il quale ora è assente, ma sarà più avanti recuperato alla diegesi di primo livello, quando si tratterà di conferire uno scioglimento alla vicenda ricostruita nell'arco dei libri III, IV e V. La lunga interpolazione sotto forma di ragguaglio non è a carico di un solo narratore, ma prevede una distribuzione equa tra i tre protagonisti – Delicio, Crimene, Stela – a seconda del frammento di storia che li riguarda, facendo salva, in tal modo, l'alternanza e la moltiplicazione dei punti di vista, tanto quanto l'eshaustività e la veridicità del racconto (solo collegando le tre narrazioni si ottiene la ricomposizione completa della loro storia). Ma nella tecnica compositiva di Pérez l'espedito dell'articolazione su più livelli diegetici non si limita alle deviazioni dal primo livello, bensì, prevede anche un terzo anello, all'interno del quale un nuovo intreccio prende avvio. Siamo al libro terzo, contenente il racconto di Martandro, relativo all'amico Disteo, ma riferito da Delicio, che si ricollegherà con il primo livello quando la storia di Disteo e Dardanea acquisirà rilievo tale da occupare l'intera parte finale dell'opera.

Nell'avvicinarsi di tutte queste voci narranti, pare che dal coro de *La Diana* quasi non si levi nessuna eco che mostri di risuonare poi nella sua continuazione; e, dunque, forse per consapevole desiderio di ovviare a questo tradimento, Alonso Pérez infittisce la sua stesura di momenti di vero dialogo tra la sua *Diana* e la prima. Un esempio valga per tutti: durante la narrazione di Stela, nel libro quinto, circa i tentativi di Partenio di blandire il gigante Gorforosto attraverso la declamazione di un sonetto, Silvano, intento insieme agli altri pastori ad ascoltare il racconto dei nuovi ospiti, interrompe il discorso di Stela per avocare a sé la realtà di quanto viene narrato: richiamando alla mente degli amici le connessioni della vicenda presente con quella che lo ha visto protagonista ne *La Diana* ottiene di integrare quel nucleo narrativo precedente nel nuovo episodio e di suturare, quindi, l'originale con la continuazione²².

²² «O cuánto holgara yo, dijo Silvano, haber oído este soneto en el tiempo que tantas lágrimas inútiles vertí, y tantos ingratos desfavores recibí de la ingrata Diana...». Alla protesta rammaricata di Silvano intervengono, nell'ordine, prima Sireno e poi Dorida, l'affermazione della quale «Ello era muy bien dicho, dijo Dorida, no se trate más deste tiempo pasado, pues ambos con el presente estáis contentos», ha il valore, da un lato, di confermare la coerenza argomentale con *La Diana* in (l'«agua» di Felicia li ha effettivamente guariti dal mal d'amore), ma, dall'altro, tradisce quasi l'impazienza dell'autore di marcare una rottura con il modello e di affermare l'esclusività del "presente" rispetto a quel "tiempo pasado".

Nel libro sesto torna ad imporsi la narrazione al presente, fucina di interessanti novità; la svolta è evidenziata da un elemento interno: un repentino cambio meteorologico, un improvviso temporale, obbliga la compagnia di pastori a ripararsi presso il tempio di Diana. Si imbattono in uno strano personaggio, che ha però la funzione di riallacciare i diversi fili della narrazione, dal momento che si scopre essere amico di Firmio (apparso nel primo libro) e amante di Luztea, la figlia di Corineo, il vecchio «docto pastor» di cui riporta le teorie naturaliste. Rispetto alla staticità che ha caratterizzato la narrazione fino a questo punto (dovuta certamente, alle lunghe interpolazioni retrospettive), gli ultimi libri dell'opera presentano una notevole accelerazione di ritmo. Felicia mantiene la regia degli avvenimenti: ordina spostamenti, dispone condotte e, soprattutto, svela – da narratore onnisciente – dettagli che preparano all'intreccio che gli ultimi Libri ospiteranno, avente per protagonisti Disteo e Dardanea (in realtà, Corineo e sua moglie). Il dinamismo impresso dalla svolta nel ritmo raggiunge la manifestazione più evidente in questa fase della narrazione dove, in uno spazio ristretto, si ritrovano affastellate le storie preannunciate dal testo in tempi diversi. Il giovane innamorato di Luztea riferisce gli sviluppi della contesa tra Firmio e Fausto rispetto a Diana; a esposizione conclusa, fa la sua comparsa in campo Cardenia, abbandonata da Fausto, la quale si unisce alla compagnia in cammino verso il villaggio. L'azione si trasferisce a casa di Felicia dove sopraggiungono Danteo e Duarda, in compagnia di un pellegrino che si fa chiamare Placindo ma che in realtà è Partenio, l'amico fraterno di Delicio, di cui Felicia prepara l'agnizione finale con una messinscena nel patio di casa sua. Il libro settimo amplifica ulteriormente la materia romanzesca, accogliendo la narrazione, ancora una volta di tipo analettico, delle peripezie di personaggi completamente estranei all'ambientazione bucolica. È Placindo-Partenio a farsi carico della relazione.

La vicenda è di stampo cortigiano, si svolge presso la corte del re Rotindo nelle Eolie e ha come protagonisti addirittura due discendenti del Re Eolo (qui mito, storia e leggenda risultano fusi in maniera sorprendente, anche se alquanto bizzarra). Il nucleo centrale del racconto è costituito dall'amore di Disteo per Dardanea, ostacolato dalla rivalità del primo con Sagastes, fratello di Dardanea. Tuttavia, il meccansimo della proliferazione diegetica si riattiva all'interno di questo filone quando, raggiunto un momento apicale (l'incontro furtivo tra i due amanti nell'alloggiamento di lei), una nuova interruzione vale a intercalare la storia d'amore concorrenziale di Sagastes e Beldamiso per la

bella Marte. Naturalmente, i due filoni sono destinati a ricongiungersi in un unico intreccio, attraverso una gamma di espedienti – duelli, agguati, travestimenti, fughe – nota ai frequentatori di finzioni bizantine, cavalleresche o sentimentali. Il finale del romanzo è contrassegnato da un ritmo sempre più incalzante; esso denota un'accelerazione nella stesura (giustificata, forse, dalla preoccupazione espressa dall'autore nel prologo di battere sul tempo eventuali concorrenti) che, tuttavia, finisce per sfuggire al controllo della mano autoriale, dal momento che l'alternanza di interruzioni e riprese dei racconti per bocca di terzi si fa talmente serrata da disorientare il lettore di fronte al continuo avvicendamento di presenze note e meno note alla sua memoria. Verso la fine del libro settimo, la compagnia di pastori che ascolta Placindo viene distratta dalla comparsa di Martandro, l'amico di Disteo introdotto nel libro terzo e poi uscito dalla narrazione di primo livello. Egli realizza una nuova cesura tra i diversi livelli diegetici in quanto spiega di essersi deciso a cercare Felicia per richiederne l'aiuto nella ricerca di Disteo e Dardanea. L'ultimo Libro, l'ottavo, prende l'abbrivo da un cambio di voce narrante: adesso è Martandro che si riallaccia al racconto di Placindo e lo prosegue. La sua relazione, in parte basata sulla testimonianza diretta, in parte su notizie ricevute dai protagonisti, ragguaglia circa le sorti della relazione tra Disteo e Dardanea: il loro destino di fuga dalla Trinacria e, soprattutto, la procreazione dalla loro unione di Delicio e Partenio, i nuovi accoliti della comunità di pastori. Il cerchio della narrazione sembra chiudersi con questa rivelazione finale, ma in realtà una serie di questioni rimane aperta e non riceve nessuno scioglimento nel finale. Al contrario, la soglia estrema del romanzo ospita un colpo di scena che riporta la narrazione al punto in cui si arrestava il racconto di Montemayor, o lo fa avanzare di poco, lasciando aperta ogni possibilità di sviluppo ulteriore: Felicia comunica a Silvano e Selvagia che Delio, marito di Diana, è morto e li invita a raggiungere Sireno al villaggio dove è impegnato nella competizione con Firmio e Fausto, resa aspra dal favore che Diana accorda ad entrambi.

Dalla sintesi piuttosto schematica della struttura di cui Alonso Pérez ha dotato la sua opera è possibile far discendere due considerazioni, atte entrambe a disabilitare, anche se solo in parte, le reiterate accuse di disarmonia e di eterogeneità eccessiva di cui essa vien fatta segno²³. In

²³ Un'accusa condivisa, stavolta, tanto dall'iniziatore del genere quanto dal suo continuatore, in quanto anche *La Diana* ha suscitato giudizi di dissenso circa l'inserzione (dovuta all'autore o meno) dell'*Abencerraje* al centro della sua architettura o la tecnica di interpola-

primo luogo, è possibile riconoscere dietro la pratica sincretistica della fusione di materiali – frutto spesso della libera adattamento delle fonti, di cui Pérez fa vanto personale nel noto prologo²⁴ – una tendenza alla innovazione e alla sperimentazione, a tratti temeraria, di nuove vie narrative, anche se sulla scorta di tentativi negli stessi anni intrapresi anche da altri. In altri termini, è pur vero, ad esempio, che Montemayor ha già intessuto *La Diana* di elementi che hanno fatto compiere alla pastorale in prosa il balzo dalla condizione di statico quadro d'idillio a dinamica rappresentazione romanzesca, basata sulla contaminazione delle forme, ma essa appare lì iniziativa ancora esitante, mentre Pérez, probabilmente intuendo il potenziale incoativo insito nella formula di Montemayor, ne manipola le combinazioni interne fino a dargli forma compita, salvo, poi, commettere l'imprudenza di sovraddosare le componenti costitutive esaurendo precipitosamente quel potenziale d'effetti che pure era stata sua intuizione precipua. Rispetto, ad esempio, al deciso slittamento compiuto dall'opera nella sua evoluzione finale, da romanzo pastorale a «novela cortesana», c'è da dire che, per quanto anche su questo punto in molti vedano in Montemayor un precursore (Chevalier²⁵ e López-Estrada, su tutti), resta indubbio che è Pérez a imprimere la svolta decisiva verso l'imminente consacrazione dell'«avventura urbana», avendo fortemente intuito che un inesorabile destino di dissoluzione stava per abbattersi sui «libros de caballerías». A dirla tutta, al di là del carattere più o meno infruttuoso delle intuizioni di

zione dei diversi episodi narrativi, di fattura e genere diversi, non ricomposti in un disegno ultimo che preveda come risultato il loro scioglimento finale. Tuttavia, mentre per il capolavoro del lusitano la critica ammette quasi unanimemente la giustificazione per la quale la storia di Abindarráez e Jarifa doveva servire a bilanciare meglio la disarmonia tematica dell'opera a favore delle componenti che avrebbero maggiormente accontentato il gusto e le aspettative del pubblico (secondo quanto detto prima, la predilezione per il genere cavalleresco), conferendo, così, maggiore equilibrio all'opera, a Pérez, invece, non è fatta concessione di attenuante alcuna, neanche rispetto alla vicenda di chiara impronta «cortesana» che occupa l'ultima parte dell'opera e che costituisce forse l'azzardo maggiore dell'autore in direzione del consenso del lettore.

²⁴ «De una cosa quiero que vayas advertido, porque conozcas si Idiota podrá dar su embajada, o badajada, que en casi toda esta obra no hay narración, ni plática, no sólo en verso, mas aun en prosa, que a pedazos de la flor de Latinos y Italianos hurtado, y imitado no sea: y no pienso por ello ser digno de reprehensión, pues ellos lo mesmo de los Griegos hizieron»: Pérez, *Segunda parte de la Diana*, f. 4r.

²⁵ «Pienso en los amores de don Felis, Felismena y Celia [...] Esta atmósfera, todos la conocemos: es la de tantas comedias urbanas de Lope, la de tantas novelas cortesanas. Pero con cuarenta o sesenta años de anticipación, según los casos». Chevalier, «*La Diana* de Montemayor y su público», p. 48.

Pérez, andrebbe riconosciuto alla SD il merito di costituire il tentativo – fra i primissimi tentativi – di integrare il coevo panorama narrativo di una formula romanzesca che inglobasse, su basi eteroclite, “tradizione” (la teoria e la pratica amoroze di cui si fanno portavoce taluni personaggi aderiscono strettamente al codice che alimenta il genere della «novela sentimental», mentre per quanto attiene a duelli, rivalità e la sfera del meraviglioso il richiamo è, naturalmente, all’ambito cavalleresco) e “innovazione” (oltre alle vicende di tipo cortigiano, la commistione di tutto il romanzo con materiale bizantino – pellegrinaggi, fughe, peripezie varie –, sino alla riabilitazione di schemi argomentali classici – segnatamente plautini – integrati, però, della recente lezione di rimaneggiamento da parte di Juan de Timoneda).

Ciò che vizia la formula all’origine dell’esecuzione è la mancata calibratura delle dosi, delle proporzioni dei costituenti, favorendo come esito che taluni di essi, i più innovativi, si imponessero sugli altri all’interno di una cornice – quella bucolica – che, a rigore, neanche li prevedeva. E, tuttavia, viene da chiedersi se l’autoconsegna al disequilibrio in cui sembra concludersi la sperimentazione “pereziana” non abbia intimamente a che fare con un più ampio mutamento di atteggiamento, nell’artista rinascimentale della seconda metà del Cinquecento, di cui tale rinuncia all’equilibrio e alla proporzione costituiscono un’ampia traccia, essendo proprio quegli elementi destinati a costituire, di lì alla fine secolo, i caratteri precipui di un’estetica nuova, quella manierista, fondata precisamente sulla delegittimazione della misura come principio regolatore dell’arte e di cui, paradossalmente, un conservatore come Alonso Pérez funge da inconsapevole anticipatore.

La seconda delle considerazioni più su annunciate, con funzione riabilitante, è in rapporto di complementarietà con la precedente e, difatti, ai fini della sua esplicitazione è sufficiente spostare l’attenzione dagli aspetti strutturali–argomentali dell’opera al sostrato teorico che ne contrassegna la funzionalizzazione.

Il richiamo è alla questione attorno alla quale viene edificata l’accusa di conservatorismo ideologico rivolta a Pérez circa la teoria amorosa di cui permea la sua narrazione. Naturalmente, l’accusa riceve fondamento se l’opera viene messa in relazione con il precedente di Montemayor che, rispetto alla tradizione bucolica, marca una decisiva progressione realizzando, per primo, una sutura perfetta tra il carattere idealista dell’ambientazione pastorale e la dottrina neoplatonica dell’amore – per quanto, non rigorosamente ortodossa – a cui quell’idealismo appare congeniale. Come si sa, la cifra specifica della pratica filografica monte-

mayorana risiede nell'adesione a un idealismo neoplatonico – che lo spinge sino a riportare interi passaggi dei dialoghi di Leone Ebreo – integrato di un residuo di ideologia cortese, dal momento che egli ammette, quale componente consustanziale all'esperienza erotica, la sofferenza, tutta irrazionale, procurata all'amante dal desiderio. In ciò si distanzia non poco dall'imperante versione italiana del neoplatonismo che, come è noto, nella sistemazione bembiana prevede che solo l'amore, inteso come virtù, debba tendere all'esercizio attivo di volontà, libera e non condizionata dal desiderio concupiscente, esercizio reso possibile dall'autonomia dell'intelletto. Pertanto, l'amante viene indotto a superare la sofferenza, a elevarsi all'ideale denudando la propria anima da tutti gli accidenti del reale. È il modello che Montemayor, vicino alla lezione marchiana e alla tradizione precedente che guarda a Sannazaro, mostra di non riuscire ad assimilare completamente. Altra soluzione è quella adottata da Gil Polo²⁶ che, per certi aspetti, propone una visione più compiuta rispetto al lusitano, nel senso che, consapevole del fatto che l'idealismo neoplatonico all'italiana presenta il limite di non potersi tradurre in morale pratica, con la conseguenza, spesso, di risultare inverosimile, richiede all'amante di resistere alla sofferenza – ammettendola, quindi – sottoponendo stoicamente l'appetito irrazionale al controllo della ragione, con l'obiettivo di canalizzare la doppia pulsione nell'istituto del matrimonio, consacrazione ultima (ma inammissibile per l'idealista platonico), tutta terrena, del vincolo d'unione amorosa. Ora, prima che Gil Polo contribuisca al dibattito filografico con la sua formula di compromesso (tra l'imperante idealismo, quindi, trascendente la fisiologia erotica, e la richiesta, in ambito spagnolo – mai troppo propenso all'adozione integrale del neoplatonismo italiano proprio per sua suprema esigenza di combinare la teoria con la pratica etica – di direttive più realistiche), la refrattarietà endemica delle lettere e del pensiero spagnoli alla sola contemplazione platonica della bellezza si manifesta già con Alonso Pérez, nella teoria filografica del qua-

²⁶ È David Darst a chiarire, riprendendo le analisi di Solé-Leris e Avallé-Arce, che Gil Polo, esponendo una teoria in termini di conflitto tra Eros e Agape, dove la ragione predomina sulla passione, fa compiere all'amore inteso come passione pagana e incontrollata un'evoluzione verso la concezione cristiana, la cui consacrazione ultima è il matrimonio in quanto istituzione divina. I personaggi della pastorale ora compiono un movimento che va dall'*amor sensitivus* al più alto *amor rationalis*. In altri termini, pur rimanendo platonico, Gil Polo – e, come lui, anche il Lope dell'*Arcadia* – ammette la sofferenza d'amore se occasione di esercizio di *virtus*, in senso stoicista, basata sul principio del *sequere naturam*. Si veda: D. Darst, «Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel», in *Hispania*, 52 (1969), pp. 384-392.

le pare recuperare nuovo terreno la concezione aristotelica per cui l'amore, inteso come appetito concupiscente, corrompe l'intelletto allogato nell'anima e si manifesta come malattia attraverso la sofferenza che attanaglia l'amante. Effettivamente, un esempio diretto di tale atteggiamento si può riscontrare in una sorta di parodia del perfetto amante offerta dall'autore nel libro VI. Le coordinate per screditare gli argomenti dell'ignoto avventore in cui si imbatte la compagnia di pastori diretta al tempio di Diana ci sono tutte: innanzitutto, vestito di una pelle di iena, cinta da tralci di vite e una corona d'alloro sul capo, il personaggio evoca nel lettore la figura del selvaggio o del folle penitente (un proto-Cardenio) che obbliga immediatamente alla diffidenza; inoltre, a esposizione conclusa, la platea reagisce al suo discorso con una risata corale, volta a coprire di ridicolo lui e la concezione di cui è stato latore. Causa di tale esito è la lunga esposizione cantata della sua esperienza d'amore. Presentandosi quale «el más feliz que ha nacido entre aquellos que sirven a Cupido», riferisce di un amore che sembra alimentarsi, anche se in forma ibridata, di qualche postulato platonico: non patisce pene, né è vittima di «celos», prescinde persino dalla bellezza fisica dell'amata perché, canta:

Otro Cupido reina en mis entrañas,
que aquel hijo de Venus niño ciego.
Diversas son sus obras y sus mañas,
Diversa condición, placer y juego.
No trampas, no ficciones, no marañas,
No quema cual aquel estotro fuego.
No puede este mi amor salir de quicio,
Por no estar asentado en algún vicio.

A dire il verò, però, non sempre il testo della SD sembra percorrere in maniera così netta la direzione di un reazionario scolasticismo²⁷. An-

²⁷ Questa l'interpretazione piuttosto restrittiva di Avalle-Arce rispetto alla quale Smieja propone, più opportunamente, di considerare le diverse istanze interne all'opera, che non è possibile giudicare in maniera univoca, in quanto corrispondono a una visione complessa dell'amore: «Es cierto que encontramos poco neoplatonismo formal en el libro de Pérez. La razón, creo yo, hay que buscarla en su actitud menos idealista. El amor aparece más complejo, con rasgos que no encajan bien en las teorías de León Hebreo. Para conformar el ilusorio mundo pastoril de la ficción bucólica con el gusto cambiante del lector se requieren retoques. Sin embargo, no veo ninguna actitud filosófica inequívoca y clara. Antes creo entrever aproximaciones ambivalentes y confusas, multifacéticas y vagas, a la complejidad que es el amor para el hombre, que sabe que, siendo provechoso, es paradójico, capaz de cambio, influido por la realidad vital». Smieja, *La señora no es para la boguera*, p. 716.

zi, la compresenza di componenti ascrivibili alle diverse tendenze manifeste nella letteratura dell'epoca colloca l'autore in una posizione che non tradisce del tutto la svolta segnata da Montemayor, mentre anticipa Gil Polo nella centralità assegnata all'idea di "amor casto" vincolato al matrimonio, venendo così a coincidere con il gusto eteroclitico del pubblico. Il ruolo che attende di essere assegnato a Pérez, semmai, è quello di un autore quanto mai in linea col suo tempo, nel senso che se l'ideologia di cui si fa portavoce risulta inattuale è perché inattuale, reazionaria e antiprogressista è la mentalità di cui la sua opera è mera – e concomitante – espressione. Nessuna regressione, quindi, ma confusione e varietà di atteggiamenti che sono diretta espressione della transitorietà del momento. D'altronde, anche in rapporto al successo di pubblico del capolavoro di Montemayor, negli ultimi anni si è fatta spazio una riflessione che tende al ridimensionamento del contributo apportato dal neoplatonismo rispetto a tale questione. È imprescindibile il riferimento allo studio di Maxime Chevalier come al lavoro che ha ridotto alla giusta proporzione l'azione di tale componente, contro chi – soprattutto Moreno Báez, il più convinto assertore di ciò – vede invece nella sola adesione alla filosofia neoplatonica la matrice progressista dell'opera, autorizzando a considerare in forma pregiudiziale, come attardate e ancorate a modelli già superati, le narrazioni che non vi aderiscono nello stesso grado. Come dimostra lo studioso francese, difatti, lo straordinario favore accordato dal pubblico dell'epoca al romanzo pastorale si deve al sapiente temperamento di componenti eterogenee (è soprattutto il matrimonio con la materia cavalleresca e cortigiana, e senza trascurare il suo carattere di «novela de clave», così come la seduzione operata dall'alternanza dei versi alla prosa), quale fattore che «abre camino a una forma literaria de magnífico porvenir»²⁸, piuttosto che alla strutturazione di essa su due soli temi esclusivi quali «el amor platónico» e il «mito pastoril».

Dalla tessitura di tali considerazioni emerge, a riconferma di quanto esposto più su in relazione alle componenti strutturali dell'opera, che il merito del salmantino sarebbe di aver saputo abilmente riconoscere i segni di nuove tendenze attive sul fronte della composizione e di nuove aspettative sulla linea della ricezione, tendenze e aspettative che di lì a poco si sarebbero consolidate in una epocale svolta di gusto.

²⁸ M. Chevalier, «La *Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI», in *Creación y público en la literatura española*, ed. J.F. Botrel - S. Salaün, Madrid, Castalia, 1974, pp. 40-55. Cit. a p. 48.

Ma, se quindi si ammette con Chevalier che in fondo la concezione platonica dell'amore non ebbe la risonanza che gli riconosce la critica²⁹, e che opere miliari quali i *Dialoghi* di Leone Ebreo, *Gli Asolani* del Bembo e il *Cortegiano* del Castiglione in realtà non esercitarono in modo pervasivo la funzione di divulgare presso i lettori – i meno raffinati, probabilmente, ma certamente i più numerosi – i principi della loro filosofia dell'amore (come al contrario sostiene Menéndez y Pelayo), allora si può ben ritenere che la scelta di Pérez di mantenersi all'interno di una concezione forse più "popolare" dell'amore non vada tacciata di inopportuno conservatorismo quanto, piuttosto – in questo caso, come in precedenza – di perfetta aderenza alla mentalità vigente presso il lettore dell'epoca. D'altra parte, Montemayor seppe strizzare l'occhio al gusto imperante quando integrò nella finzione pastorale le meraviglie e gli incantesimi di sapore cavalleresco, unitamente agli ambienti urbanamente cortigiani, ma in fatto di ideologia amorosa non sembra aver fatto scuola se dagli imitatori più vicini fino agli epigoni quasi ultimi del genere pastorale (Gaspar Mercader, ad esempio, o Gonzalo de Saavedra) la scelta predominante fu quella di «eliminar de sus novelas el idealismo platónico»³⁰ e di tendere verso una filografia più pragmatica. Se ne deduce che sul romanzo pastorale pesa un destino analogo a quello toccato in sorte alla picaresca: dopo il momento di fondazione operato da Montemayor, si ritorna presto al modello dell'*Arcadia*, così come la progenie del romanzo picaresco inaugurato dall'anonimo del *Lazarillo de Tormes* e dal *Guzmán de Alfarache* ha quasi immediatamente tradito la lezione dei modelli, fraintendendone e ignorandone le direttive più profonde. Concludendo, su un piano almeno i due primi attori delle storie di Diana risultano paritari: Alonso Pérez, con capacità indubbiamente inadeguate rispetto al modello, e per aspetti con ricaduta diversa per il consolidamento del genere, condivide con Montemayor lo sforzo nel rintracciare e inseguire la voga letteraria come garanzia di successo, entrambi sperimentando moduli che, coincidendo nella selezione dei contenuti, divergono invece sul piano delle teorie – amorose, di poetica etc. – a cui ancorano questi ultimi.

Le considerazioni che la questione della teoria amorosa ha appena sollecitato all'analisi offrono il destro alla segnalazione di un'altra com-

²⁹ In quanto «los escritores que definen la teoría del amor platónico tienen pocos lectores» e «estos hombres [i lettori] hacen relativo aprecio de la literatura de inspiración platónica»: Chevalier, «La *Diana* de Montemayor y su público», pp. 41-42.

³⁰ Chevalier, «La *Diana* de Montemayor y su público», p. 43.

ponente distintiva del testo di Pérez, destinata ad accrescere la sua progressiva acquisizione d'identità esclusiva. L'assenza più su registrata nell'ambito specifico della teoria filografica, ossia, l'assenza di idealismo, è suscettibile di tramutarsi, su più grande scala (che si estende sino a ricomprendere il testo intero), in una presenza, di un elemento a quell'idealismo opposto e fortemente pervasivo della narrazione. A una disamina attenta dell'intera opera, difatti, emergono aspetti che senza troppe riserve consentono di segnalare una certa tendenza realista, tralaltro, in prima istanza rilevata già da Avalle-Arce («El abandono de la intención idealizadora promueve en acto simultáneo la acentuación de los elementos realistas»³¹), anche se in riferimento limitato alla sola questione erotico-sentimentale e senza offrirle sviluppo critico ulteriore. Senza voler necessariamente leggere in detti aspetti una scelta deliberata da parte dell'autore, a cui corrisponderebbe l'assegnazione (arbitraria) di una posizione teorica consapevole, si può tuttavia rilevare che essi consistono in una serie di incongruenze, atte a mettere definitivamente in crisi il testo con il genere, e quindi, il codice, in cui esso pretende di iscriversi.

Si parta da un fattore che attiene alla modalità dell'esposizione: l'autore si manifesta costantemente preoccupato di garantire verosimiglianza al racconto, attraverso l'adozione di una serie di cautele e di precauzioni che egli affida ai personaggi incaricati, di volta in volta, della narrazione. Ad esempio, di contro alla tendenza di questo tipo di narrazioni a non regolare la distribuzione delle informazioni tra i personaggi secondo criteri di verosimiglianza, per cui spesso non risultano giustificate al lettore le conoscenze, o meglio, l'onniscienza di cui essi si fanno latori nel testo, la ninfa Stela, a cui è affidata la narrazione della storia di Crimene, precisa che ella offrirà agli ascoltatori un racconto parziale, in quanto può riferire solo ciò a cui ha assistito in prima persona. Parimenti, quando nel libro VII gli astanti partecipano al racconto di Placindo circa la sua mediazione negli amori di Disteo e Dardanea, riferendo di tutto quanto verificatosi anche in sua assenza, l'obiezione mossa dal vecchio Parisiles raccoglie in via anticipata, naturalmente a scopo precauzionale, la perplessità che legittimamente si sarebbe prodotta nel lettore comune:

Con licencia de ti, Señora Felicia, dijo Parisiles, y de todos los demás, querría preguntar cómo estando tú fuera oías esas razones a ellos que dentro las pasaban.

³¹ Avalle-Arce, *La novela pastoril*, p. 115.

Pues desde agora, respondíó Placindo, para adelante quiero que todos estéis advertidos que unos a otros nos contamos lo que acerca deste negocio aconteció, y con esto presupuesto proseguiré³².

Va da sé che tale tentativo di rendere il racconto il più realistico possibile si avvale del conforto teorico di un principio di poetica quale è il principio del decoro e, difatti, Pérez vi si ancora soprattutto nella costruzione dei suoi personaggi, quando sopprime la pratica dell'analisi del sentimento amoroso (ampiamente osservata, invece, nella restante produzione pastorale, tanto che per qualcuno l'oggetto di essa si riduce a detta analisi) per l'inadeguatezza della categoria dei pastori a discorrere, in termini elevati, di un fenomeno la cui teorizzazione è ad essi estranea³³.

Accanto a questa istanza di verosimiglianza che regola l'esposizione (non scevra, in ogni caso, di più d'una deviazione), si colloca la ricorrenza di elementi che attengono alla quotidianità degli individui, spesso alla sua parte più triviale o, comunque, extrabucolica, con l'effetto, quindi, di connotare nuovamente il testo in senso antidealistico e persino prosaico: si pensi, ad esempio, all'invito che Felicia muove alle ninfe Stela e Crimene affinché praticino le abluzioni prima della scena epulare (a tal proposito, sorprende l'abbondanza di dettagli con cui si riferisce nel testo dei contenuti di pranzi, cene, banchetti etc):

El lavarse esta zagala (señaló a Stela) quede a mi voluntad, para cuando yo se lo rogare, porque como es hora de comer, no querría daros mala comida, que cierto más bocados os quitara la fealdad de su gesto, que el asco de su suciedad³⁴,

sino alla precisazione, di gusto gratuitamente prosaico, di cui si arricchisce l'azione di un personaggio: «fingiendo necesidad de su cuerpo, Partenio se apartó» (erano questi gli elementi che aveva a mente Avallé-Arce nell'affermare che «Pérez supo pastorilizar elementos que Montemayor no supo»?). Anche lo spazio concesso alla pratica della maldicenza risulta alquanto incompatibile con l'armonia di rapporti

³² Pérez, *Segunda parte de la Diana*, f. 242v.

³³ Difatti, quando nel libro I prende avvio il confronto tra Firmio e Selvagia sulle cose d'amore, il primo si limita a riportare i discorsi di un amico 'esperto' in materia. Altrimenti, l'atteggiamento diffuso rispetto alla questione erotica in termini analitici è di una generale reticenza da parte dei pastori.

³⁴ Pérez, *Segunda parte de la Diana*, ff. 72v-73r. Nessun idillio pastorale, dove la bellezza è premiata quale attributo quasi esclusivo della donna, avrebbe osato connotare di «suciedad» una ninfa, seppur come espediente atto a preludere allo svelamento successivo (al lavaggio) di splendide fattezze.

che impera di regola sull'universo pastorale: è il caso di quando Felicia, ad esempio, intendendo mettersi al riparo dalle dicerie, evita per questo di rimanere in compagnia del solo vecchio Parisiles:

Felicia dijo: Parisiles amigo, yo sé que a esta gente moza les pesa, porque estamos tú y yo aquí, a causa de que por tener respeto a nuestra ancianidad no tienen la conversación y pláticas que entre mozos se usa, por tanto si te parece, demos lugar a ellos y tomémosle tú y yo, que no menos nos serán a nosotros agradables nuestros pasatiempos que a ellos los suyos. Mas porque es gente maliciosa, vénganse con nosotros Crimene y Stela. Todos se rieron desto, y luego, sin más respuestas, Felicia y los tres se fueron por de fuera de aquel prado³⁵.

In direzione analoga vanno taluni elementi contenutistici che però hanno ricadute anche sul piano formale: s'intuisce, ad esempio che il sovrabbondante ricorso alla pratica epistolare risponde all'esigenza di innalzare il coefficiente di verosimiglianza della narrazione, per l'alto valore documentale-testimoniale di cui la lettera – come forma di comunicazione consuntiva, ovvero come sistema di inserzione nel testo di un'azione non 'agita' direttamente in campo – gode per sua natura (si pensi al ruolo che la «carta» indirizzata da Lazarillo a Vuestra Merced ricopre sul piano della ricercata veridicità del testo). L'ancoraggio di questo espediente alla realtà extraletteraria risiede, inoltre, nella circostanza della lettera come pratica sociale, molto coltivata nel Rinascimento, tanto da acquisire carattere di vera e propria voga, testimoniato – sottolinea la Dollmeyer³⁶ – dalla «publicación de muchos manuales de epístolas». Pérez dimostra di essere estremamente consapevole dei vantaggi offerti da quest'impiego, tanto da incrementarlo in notevole misura rispetto allo stesso Montemayor e tanto, soprattutto, da candidare se stesso agli occhi della critica quale precursore del romanzo epistolare³⁷. Costituisce quasi un paradosso il fatto che la ricerca di vero-

³⁵ Pérez, *Segunda parte de la Diana*, ff. 86r.-v.

³⁶ C. Tonkinson Dollmeyer, «Lienço y çumo, tinta y papel: verosimilitud en la *Diana* de Alonso Pérez», in *Hispanófila*, 3 (2004), pp. 3–16. Quanto al quoziente di realismo insito nell'oggetto «carta», chiarisce la studiosa: «Las cartas, además, aportan verosimilitud a la obra y reflejan la mayor autoconciencia literaria que muestra Pérez [...]. Los comentarios editoriales de los remitentes y la descripción más frecuente y más diversa tanto de los instrumentos utilizados en la composición de las cartas como de la forma de envío añaden realismo a la obra y nacen de la autoconciencia del autor» (p. 3).

³⁷ È di questo parere proprio la Dollmeyer la quale, dopo aver ratificato che «en la *Diana* de Montemayor, hay ocho referencias al acto de escribir por parte de los remitentes de Pérez, siendo la culminación la creación de una metaficción epistolar, Pérez se refiere a los instrumentos de escribir en cinco ocasiones – Montemayor en una sola ocasión – y a la manera de remisión de las cartas en once ocasiones comparada con dos referencias en la prime-

simiglianza insita nell'inserzione di una pratica che ha la sua vidimazione nella realtà finisca per esporre il testo al rischio opposto di inverosimiglianza, dal momento che, a rigore (ignorando per un istante la circostanza del mascheramento in abito pastorale di una parte dei personaggi – cortigiani – interessati dalla questione), i protagonisti di questi idilli bucolici non dovrebbero poter (per loro illetterarietà) maneggiare «tinta y papel», sempre in virtù dell'adesione al principio del decoro più su rilevata proprio in relazione all'etopea dei personaggi.

L'istanza pseudorealista riscontrata nella *Diana* del salmantino non esaurisce il catalogo delle sue spie con la serie di elementi rilevati in precedenza; essa, difatti, si alimenta anche di strumenti ad efficacia obliqua, vale a dire, che non palesano una loro caratteristica verosimiglianza ma agiscono indirettamente, quasi *ex contrario*, sulla componente idealista dell'ambiente rappresentato, boicottando, esautorando, denigrando le isotopie emblematiche di essa. Poderoso strumento di depotenziamento dell'idealismo bucolico – e dell'armonia, la partecipazione, l'affiatamento di cui esso è fomite interno all'opera – è senza dubbio il «riso» che accompagna le azioni dei pastori più in linea con la tipologia testuale che li anima. Inizialmente presenza poco più che sospetta, la risata – ma è più opportuno parlare di derisione – ricorre con una tale frequenza all'interno della SD da alimentare la convinzione che a questa componente sia delegata una funzione eversiva, che venga impiegata come strumento, appunto, di disattivazione della pretesa plausibilità dell'idealistico mondo pastorale. Il riso, difatti, fa capolino con certa sistematicità all'interno di situazioni che tematizzano proprio i fondamenti ideologici del genere. Un esempio è offerto dall'apparizione, già richiamata in precedenza, di quel pastore che si presenta alla piccola comunità silvana quale “amante perfetto”. L'esposizione della propria visione dell'amore (intitolata a un ideale di perfe-

ra *Diana*» (p. 4), conclude che «La atención que Pérez les presta a todos los detalles de la epistolaridad atestigua su sofisticación como autor, más conciente que Montemayor de la contribución de ellos a la verosimilitud. Pérez responde a una práctica social y a una creciente moda literaria y así conduce hacia el advenimiento de la novela epistolar» (p. 13). La studiosa si era occupata già in precedenza di Pérez, proprio in relazione al suo contributo alla codificazione del genere epistolare, in un più incisivo articolo dal titolo: «Evolución hacia la novela epistolar: la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, 1 (2002), pp. 15-25. Alle pagine iniziale e finale di esso veniva già esplicitato che «la *Diana* de Pérez constituye un escalón importante en la evolución de la novela epistolar [...]. El discurso epistolar de la *Diana* de Pérez, en particular, sirve de enlace que conduce a la eliminación total del marco narrativo, para dejar que las cartas triunfen para formar una entidad propia a través de las cuales se basa la novela epistolar».

zione, in cui non trovano spazio né sofferenze né sospetti), piuttosto che essere accolta con valore esemplare, suscita negli astanti una sola reazione: «no pudieron detener la risa a la amonestación del pastor». Una circostanza analoga vede il pastore Carizo (libro VI) anch'egli deriso dall'intera compagnia mentre è intento a corteggiare la disdegnosa Cardenia: «se holgaron mucho y rieron no medianamente, cuando Carizo dijo en su canto...», dove a essere promosso oggetto di scherno è l'attività consustanziale all'intero genere: la comunicazione d'amore, lo scambio verbale, l'unica modalità, quasi, che questa tipologia di testi conosce per la realizzazione dell'interazione amorosa. Come si può notare, la risata è sempre corale, collettiva, e a detrimento di un valore o di una condotta di cui si fa portavoce un singolo (tranne, forse, per l'ilarità suscitata da un intervento burlesco di Sireno durante una conversazione, nel libro V: «Todos se rieron de lo dicho por Sireno»). In un'altra occasione, invece, a mediare l'ilarità della solita compagnia (quasi un tribunale, chiamato a giudicare la medesima realtà di cui sono membri, quasi a suggerire al lettore, surrettiziamente, che di finzione si tratta) è addirittura una scena di stampo cortigiano-cavalleresco (non va dimenticato che del romanzo di cavalleria la pastorale costituisce una diramazione, o forma subordinata, nella ricostruzione della Gerhardt, anche se con un'operatività inizialmente ristretta al teatro di matrice italianista). Ebbene, nel libro VII della SD, la compagnia è raccolta intorno a Placindo, il personaggio incaricato di riferire la vicenda pregressa di Disteo e Dardanea (si tratta della storia di stampo cortigiano interpolata nella finzione pastorale che prelude all'agnizione degli amici Delicio e Partenio) e, mentre l'uditorio è intento all'ascolto, un rumore cattura l'attenzione di tutti:

Así como Placindo iba los agradables amores de Disteo y Dardanea contando, todos volvieron los ojos al ruido que un caballo y su señor hacían. Este por tomarse, que suelto sin freno andaba, y aquel por no venir a sus manos, que la libertad le aplacía. Visto por Placindo con alegre gesto se levantó y dijo “Sabia Señora y noble compañía, suplicoos por agora me perdonéis, que no me sería a bien tenido, si no fuese a ayudar a aquel caballero, para que su caballo cobre”. Y sin más se fue, *quedando todos riendo*, y aun condoliéndose, de como los había dejado tan a secas por tan ligera causa³⁸.

Qui a fare le spese dell'ironia profusa nel testo è l'espedito stesso della narrazione, vale a dire, la funzione del «relatar», che è elemento

³⁸ Pérez, *Segunda parte de la Diana*, f. 265v.

strutturale, e pertanto imprescindibile, del genere pastorale, e lo è tanto di più in questo romanzo, nel quale la modalità con cui si fa progredire l'azione è in buona parte affidata proprio alle narrazioni indirette (unitamente alle lettere, come si è visto), di tipo completivo prevalentemente, sottoforma di 'storia riferita', con il risultato di connotare il testo di una certa staticità, la stessa che l'autore intende, probabilmente, compensare con l'accelerazione di ritmo finale e con la moltiplicazione dei filoni di cui si intesse l'intreccio (decrese il carattere di «historia» a vantaggio della «peripecia»).

La frequenza con la quale si ride, insomma, dei soggetti o degli oggetti narrati (proprio in quanto, come si è visto, è sempre il pubblico di ascoltatori-spettatori ad essere investito dall'ilarità rispetto a ciò che ascolta o a cui assiste) potrebbe costituire la spia di una volontaria sottrazione di credito da parte del testo rispetto all'ambiente rappresentato, la cui componente precipua, senza dubbio, è l'idealismo idillico che lo innerva.

Questa tendenza a pilotare l'opera verso canali di maggiore realismo si ripercuote su un'altra componente essenziale alla narrazione pastorale, anche questa mutuata dal modello cavalleresco: la componente del meraviglioso, qui sottoposta a un'azione di ridimensionamento rispetto alle altre *Diana*. Se è vero difatti che, nel libro VI, Pérez fa somministrare a Sireno il beverage magico preparato da Felicia – per la seconda volta, dopo il precedente montemayorano – al fine, stavolta, di procurargli l'oblio della schiva Diana, è altrettanto vero che in generale il ricorso ai mezzi del soprannaturale risulta veramente ridotto in questa continuazione, proprio in concordanza con la tendenza più segnalata. E, tuttavia, ciò contrasta con un aspetto non irrilevante della stessa opera, suscettibile di generare un problema, se non di incoerenza, di parziale incongruità tra taluni contenuti e le idee che li sottendono. Il riferimento va al sovrabbondante impiego della mitologia, probabilmente sollecitato (oltre che da un'ansia, nell'autore, di esibire l'erudizione personale, tralaltro già manifesta nel prologo) dalla logica di compensazione a cui Pérez sottomette il testo, per cui al sacrificio di taluni costituenti corrisponde, strategicamente, il sovraccaricamento di altri.

Accanto ai diversi elementi di ascendenza mitologica spesso impiegati senza alcuna funzione concreta (ad esempio, l'«amanecer mitológico», la cornucopia di Diana di cui si riassume la storia, il «cayado» istoriato, la storia del sacrificio del dio Pan etc.), due sono i momenti, in particolare, in cui storie mitologiche di notevole diffusione acquisiscono grande pro-

tagonismo a livello di narrazione. Nel primo caso, si tratta di una *Fábula de Pitón, Dafne y Apolo*, narrata nel II libro dal venerabile Parisiles al manipolo di pastori raccolti intorno a lui per ascoltarne il racconto. L'inserzione risponde, effettivamente, a un'ostentazione piuttosto gratuita da parte dell'autore delle proprie competenze in fatto di tradizione mitologica; purtuttavia, opera, anche su questo terreno, la sua attitudine alla manipolazione dei materiali nel segno dell'amplificazione e della complicazione, tanto dei contenuti quanto delle forme. Difatti, con questa *Fábula* egli viene ad unificare in un solo componimento due nuclei favolistici (l'uccisione di Pitone da parte di Apollo e l'amore per la figlia di Peneo, vendetta di Cupido per l'affronto ricevuto da Apollo), disposti, inoltre, secondo uno schema metrico decisamente articolato. Ciò può costituire un merito a condizione che, come segnala José María de Cossío – tra i più accaniti detrattori del salmantino – la «fábula» venga valutata «habida cuenta de que está escrita, si no en la infancia, en la adolescencia del género entre nosotros»³⁹ e, tuttavia, il carattere di sperimentazione apprezzabile a livello di struttura esterna non sembra trovare nel suo svolgimento interno un degno contrappunto⁴⁰.

Decisamente più degna di nota è la seconda delle interpolazioni mitologiche, non solo per la migliore qualità del trattamento a cui è sottoposta la materia, ma anche per il ruolo che la storia stessa ricopre nello svolgimento del romanzo. Mentre la favola narrata da Parisiles si colloca in uno spazio interamente extradiegetico, Pérez rifunzionalizza il mito del Ciclope Polifemo, innamorato di Galatea, intercalandolo nella diegesi di primo livello, facendo in modo che i protagonisti si integrino nella comunità dei pastori e che la vicenda che li riguarda riceva sviluppo nel presente della narrazione. Come si ricorderà, l'inserzione avviene nella forma dell'analessi, affidata al racconto della ninfa Crimene la quale, nel libro IV, viene sollecitata dagli amici pastori a svelare la natura della sua relazione con Stela e Delicio. Il ragguaglio di Crimene si estende sino alla fine del libro IV, per poi cedere, nel libro successivo, la parola a Stela per la parte del racconto che riguarda questa personalmente. Stavolta, il lavoro testuale dell'autore convoglia su di sé un

³⁹ Cossío, *Fábulas mitológicas*, p. 206, in cui lo studioso ricostruisce la complessa serie di strofe e di metri impiegati da Pérez.

⁴⁰ Così conclude la sua valutazione de Cossío: «Si la estructura externa de la fábula ha merecido, a mi entender, notarse, no así la felicidad del desempeño. Lentitud, falta de vigor y colorido, ausencia de plasticidad e ineficacia en los fragmentos más patéticos son los defectos más sensibles, aparte la torpeza técnica en el manejo del verso que cualquiera puede comprobar. Acaso en los que más se aventaja es en los que ensaya la rima interior».

giudizio critico sorprendentemente positivo, da parte, tra gli altri, del già menzionato Cossío, il quale esprime persino rammarico per il mancato riconoscimento del suo pregio⁴¹. Rispetto all'evoluzione che il mito ha conosciuto all'interno della cultura occidentale⁴², la versione adottata da Pérez ricalca molto da vicino il modello ovidiano, con un gigante, Gorforosto, che è ancora mito silvano (non marino, come invece decide il suo secolo, il Cinquecento), anche se, come segnala Avalle-Arce, «El final es distinto del de la fábula clásica, pues el novelista, por asociación de ideas y temas, pasa del Polifemo ovidiano al Polifemo homérico, y Partenio termina encerrado en su cueva en la misma forma que Ulises y sus compañeros»⁴³. Esso, soprattutto, è simbolo della potenza dell'amore, le cui manifestazioni ricomprendono anche l'enorme sofferenza che attanaglia il gigante ma che ha l'effetto, tuttavia, di umanizzarlo prodigiosamente. Sebbene lo schema di fondo riproduca il triangolo drammatico dell'amore concorrenziale, con il novello ciclope innamorato di Stela, a sua volta amata da Delicio, per cui quest'ultimo diventa bersaglio della brutale gelosia del primo, non

⁴¹ «La condenación que pesa sobre esta novela desde que Cervantes la arrojó al corral de los condenados por mano del ama, ha oscurecido este trozo, que es de las mejores imitaciones que poseemos del fragmento ovidiano. Desde luego la creo superior a las de los traductores en verso de las *Metamorfosis*. Retóricamente puede hacérsele objeciones, pero hasta en los trozos en que descubre Alonso Pérez su escasa pericia de versificador les salva no sé qué favor de sentimiento del tema [lo studioso continua con una serie di esemplificazioni]. Perdida siempre en el fárrago de esta *Diana* no ha merecido la atención de la crítica este trozo, que, aparte su valor poético, juega su papel en la evolución del tema. Tan sólo Menéndez y Pelayo, a lo que se me alcanza, paró mientes en este fragmento, si bien su elogio es tan parco que se reduce a decir que “es lo más tolerable que se encuentra en la parte poética” de este libro. Si mi opinión valiera, sustituiría lo de tolerable por agradable», pp. 207-210.

⁴² Può forse risultare utile ripercorrere, brevemente, i passi compiuti dal mito ciclopico nella sua epifania occidentale: a partire dalla elaborazione omerica nel IX libro dell'*Odissea*, nella quale prevale la componente ferina, brutale e minacciosa del personaggio, il tipo ideale tracciato da Omero viene sottoposto da Euripide a un trattamento di concretizzazione, basato sulla sottrazione di illusione mitologica e un accrescimento dei tratti individuali della persona, e facendo accompagnare i suoi aspetti più deformati da una sottile ironia. Il processo di umanizzazione compie il passo definitivo con l'inserzione della favola amorosa di Galatea e Aci, fino alla sua trasformazione in amante e musico ad opera di Filosseno da Citera. L'ironia torna nella versione inaugurata dagli idilli di Teocrito, dove prevale l'elemento amoroso, poi ripreso da Callimaco e da Filostrato di Lemno. La sua presenza nella poesia latina si distingue per la componente allegorica che in più di un'occasione Virgilio conferisce alla sua figura, poi cara agli autori medievali sino a Petrarca. Ovidio, com'è noto, raccoglierà nel libro XIII delle *Metamorfosi* l'ingombrante figura – sempre meno epica perché sempre più sentimentale – per esaurire con tinte nuove e suggestive la sua progressiva umanizzazione.

⁴³ Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, p. 114.

mancano alla caratterizzazione del gigante le tinte ironiche di stampo teocriteo, dal momento che Gorforosto si attribuisce, con somma sicumera, avvenenza e attrattiva tali da rovesciare, negandola in superficie, la sua proverbiale abiezione (confermata, invece, sul piano profondo dell'ironia). L'effetto comico, naturalmente, è garantito dal tono patetico della sedicenza:

[...] Sal pues Stela mía, sal del río
mira bien que te estoy aquí aguardando,
no quieras desdeñar el ruego mío,
que con pena y dolor te estoy llamando.
Yo no entiendo con qué desdén, o brío
mis ruegos quieres ir menospreciando,
soy rico, soy ligero y valeroso
y más que sobre todos soy hermoso.

Míreme agora, agora en una fuente⁴⁴,
que corre muy quieta, clara y pura
míreme desde el pie hasta la frente,
y cierto que me agrada mi figura
Júpiter vuestro Dios omnipotente
no tiene tal grandeza ni estatura,
ese dios de vosotras tan honrado
a quien yo obedecer ha desdeñado.

Mira cuanto cabello me hermosea,
que mi rostro feroz está esparcido
juzgarás que algún bosque mi hombro sea,
según la sombra dél le ha escurecido.
No pienses que a mi cuerpo es cosa fea,
en ser de duras cerdas bastecido,
feo es al árbol, cuando el despoja,
el seco Otoño su verdura, y hoja.

El caballo sin crin cuál estaría?
y con ella, y con cola está adornado,
sin pluma el ave qué parecería?
la lana es hermosísima al ganado.

⁴⁴ In questa strofa (f. 180r.) l'ironia si conclama in aperta comicità, dal momento che sulle orme del mito di Narciso – evocato nell'emblematica scena del rispecchiamento alla fonte –, ideale di bellezza perfetta, il «fiero pastor» compone addirittura il proprio autoritratto. L'effetto comico (accresciuto dopo da un'iperbolica comparazione con Giove, che il gigante traduce nella supremazia propria rispetto al dio pagano) raggiunge qui un *climax* che la serie di strofe precedenti, ben sedici, è andata preparando nel corso della canzone, attraverso l'enumerazione dei beni e delle qualità personali che secondo Gorforosto l'amata Stela dovrebbe stimare sufficienti ad ammetterne la corte.

El varón tan hermoso no sería,
si de barba estuviese despojado,
así que no me afea barba y vello,
pues mucho más hermoso estoy con ello...⁴⁵.

L'ansia contaminatrice che investe la penna di Alonso Pérez fa sì che la versione da lui offerta della favola ovidiana entri nell'indotto di un meccansimo di prolungata *mise en abyme* per cui, se già la *Diana* montemayorana operava come sottotesto della SD, la materia diana di quest'ultima viene inabissata a sua volta dalla storia della creatura mitica che, ancora a sua volta, si integra – per poi rimanerne sullo sfondo – con la storia archetipica dei gemelli, qui inverata, come si è visto, nelle figure di Delicio e Partenio. Dietro la funzionalizzazione letteraria del motivo opera il mito dioscuro, in cooperazione con la sua traduzione che i Menecmi plautini offrono alle scene teatrali. Coordinando questo con il mito ciclopico, Pérez ottiene di sdoppiare la figura del pseudo Aci nella coppia di gemelli e, quindi, di allargare a un quadrato l'originario triangolo della contesa amorosa.

L'arricchimento che da questa fusione deriva alla vicenda sancisce, però, la deviazione definitiva dal canale argomentale tracciato dalla prima *Diana*, in quanto (sebbene proprio Montemayor impieghi, mediandolo presso Pérez, il motivo dei gemelli, per la sospensione – proprio in termini di *suspense* – che esso è capace di conferire alla vicenda, anche se con dinamiche che il salmantino sceglie di non seguire) a partire dall'irruzione in campo di Delicio, Stela e Crimene (con il recupero, più tardi, di Partenio, in persona e non solo come oggetto di narrazione) il *plot* di estrazione diana perde la capacità performativa che le derivava dalla sua originaria condizione di modello, per finire a costituire lo sfondo dal quale i suoi protagonisti assistono, piuttosto passivamente, alla sfilata dei nuovi avventori, i racconti dei quali o le peripezie in diretta dei quali diventano occasione per loro, quasi unica ormai, di intervenire nel testo, con la funzione – ridottissima – di commentare, sostenere, censurare o sollecitare l'azione altrui.

Chissà che, inoltre, la virata dall'originale diano – ma, più in generale, dalla materia pastorale nel suo complesso – non sia consentita da un'ulteriore contaminazione tematica. Si tratta della relazione amicale che molto saldamente lega Delicio e Partenio, e che funge da falsa riga utile all'autore per ammantare la misteriosa relazione di parentela fra i

⁴⁵ Pérez, *Segunda parte de la Diana*, ff. 180r. e v.-181r.

due, al fine di palesarla solo con l'agnizione posta in chiusura di opera. Gli esiti prodotti dal vincolo di amicizia, tuttavia, sono dotati di un coefficiente stereotipico non minore degli altri filoni indicati. Tolte le connessioni argomentali con la vicenda plautina (straordinaria somiglianza, separazione, peregrinazione e ricongiungimento dei fratelli gemelli), ad alimentare di specialissima concordia l'interazione tra i due si ritrova il tema de «los dos amigos», di tradizione letteraria lungamente radicata e a carattere sovranazionale, e di cui proprio lo studioso Avalle-Arce ha ricostruito la serie di attestazioni in area iberica⁴⁶. Sebbene la rifunzionalizzazione nelle diverse epoche o nelle diverse tradizioni letterarie produca l'effetto di imprimere delle variazioni al *topos*, il nucleo tematico di fondo si mantiene costante. Esso è costituito dal vincolo di solidarietà che induce gli amici a posporre qualsiasi altro bene o attività personale alla salvaguardia della relazione amicale⁴⁷, all'interno della quale l'amico, vero *alter ego*, è garanzia di completezza e di rafforzamento della propria identità. La perfetta simmetria dei loro rapporti (traducibile in affinità elettiva, *sympàtheia* emotiva, conformità dei caratteri, etc.) fa di essi un modello di concordia con valore esemplare, tanto da guadagnare al legame una fama proverbiale. Ciò basta a spiegare, in termini di attestazione d'amicizia, il gesto

⁴⁶ J.B. Avalle-Arce, «El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria. Segunda perspectiva)», in *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975. L'autore individua in successione le seguenti testimonianze del tema in area iberica (fino al 1624, ma si indicano qui fino a *La Galatea*): *Disciplina clericalis*, *El libro del caballero Cifar* (1300 ca.), *El libro de los exemplos*, por A.B.C. di C. Sánchez de Vercial (1400-1421), *La vida del Ysopet* (1489) traduzione, in parte, delle favole esopiche, il *Dechado de la vida humana moralmente sacado del juego del axedrez* (1549) di M. de Reina, la *Segunda Diana* di A. Pérez (1564), *El Patrañuelo* di J. de Timoneda (1567), l'esempio portoghese delle *Histórias de proveito e exemplo* (1575) di G. Fernandes Trancoso; né rimangono estranee al filone alcune commedie di Lope de Vega e di Tirso de Molina. In relazione alla versione del tema offerta dalla SD, segnatamente, il critico afferma che: «La sustancia medular de esta historia intercalada viene de un viejísimo cuento tradicional que se remonta, en sus versiones europeas, al segundo relato de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso. Mas Alonso Pérez borda tales arabescos alrededor de la materia tradicional que resulta difícil reconocerla» (Id., *La novela pastoril*, p. 113). Una lettura dello speciale legame che unisce Delicio e Partenio, i «fratelli amici» della SD, alla luce delle dinamiche del raddoppiamento identitario, è contenuta in un altro lavoro di chi scrive, di recente pubblicazione, incentrato su una particolare configurazione del tema del Doppio all'interno della narrativa spagnola del *Siglo de Oro*. Si veda: F. Gherardi, «Un cuerpo parecemos y una vida». *Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d'Oro*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, in part. le pp. 130-140.

⁴⁷ Sulla portata degli effetti esercitati dal vincolo amicale alle origini della cultura occidentale e, quindi, sulla matrice sociologica della questione, si veda: Luigi Pizzolato, *L'idea di amicizia nel mondo classico antico e cristiano*, Torino, Einaudi, 1993.

di generosità estrema prodotto da Partenio nel tacere il proprio amore per Stela, al fine di favorire la conquista dell'amico fraterno Delicio⁴⁸, e con esso tutte le iniziative intraprese dai due intitolate a una scelta di armonia, atta a eludere ogni sorta di conflitto (anche quello di norma generato dalla selezione di un medesimo oggetto di desiderio, qui susunto nella più vantaggiosa sintonia con l'altro sé). Le implicazioni connesse alla scelta di Pérez di sovrapporre le due linee tematiche (gemelli e amici), sfruttando le coincidenze ideologiche che regolano le due situazioni secondo modalità analoghe (i gemelli, come gli amici, sono il simbolo archetipico dell'equilibrio e della simmetria affettiva) hanno una conseguenza inattesa per le cristallizzazioni che alimentano i giudizi negativi sui protagonisti della SD: a fronte della artificiosità, unita a staticità, di cui spesso vengono tacciati i personaggi di Pérez, la coppia investita della doppia specularità (gemellare, per la nascita congiunta, e amicale, per reciproca elezione) testimonia una complessità che ricompensa non poco il lettore rispetto a quella taccia. Altrimenti detto, Delicio e Partenio, molto spesso intenti a manifestare in soliloquio o nella confessione a terzi i loro moti interiori più intimi e convulsi, risultano dotati di una notevole sostanza psicologica che, paradossalmente, proprio il carattere altamente codificato delle strutture che governano le loro azioni (in principio, predicibili e riconoscibili in virtù dei due schemi stereotipici impiegati) si trasforma agli occhi e alla penna di Alonso Pérez in un comodo binario sul quale procedere allo scandaglio dei loro animi.

Quanto appena precisato in relazione alla tramatura centrale del complesso intreccio dianeo (centrale e predominante, data la consistente estensione della storia dei «*fingidos pastores*», corrispondente a buona parte del testo) testimonia una volta di più l'istanza autonomistica che anima la SD rispetto all'originale di Montemayor, un'istanza che prende progressivamente corpo nel corso della narrazione, fino a tradursi in decisa insubordinazione, quanto a schemi narrativi (tematizzazioni estranee o variate rispetto al modello), sostrato teorico (il *non placet* al neoplatonismo ortodosso), tecniche di narrazione (le interruzioni elevate a principio costruttivo, sulla scorta – o in anticipo –

⁴⁸ In questa evoluzione sembra essere ricalcato uno schema della prima *Diana*: Silvano rinuncia a Diana a favore di Sireno quando apprende che il rivale è ricambiato e gli diventa, da allora, amico. Un discrimine importante, naturalmente, risiede nel carattere precostituito dell'amicizia di Delicio e Partenio, che offre una giustificazione sul piano ideologico a tutta la vicenda.

del romanzo cavalleresco e bizantino) e fedeltà al genere (deviazione incontrollata dalla materia bucolica). Insomma, se ne può concludere che quando si legge – ad esempio, in Bayo – che Pérez «no supo imitar» Montemayor bisogna considerare che, effettivamente, egli non volle ‘imitare’ l’originale, sotto la cui egida opportunamente e opportunisticamente si pose; anzi, alla luce delle verifiche operate, non è arbitrario dedurre che egli non volle neanche ‘continuare’ *La Diana* di Montemayor, se è vero che, a lettura conclusa, l’unica impressione fortemente emergente dal testo, e incidente nel lettore, è che non di imitazione, né di continuazione si tratti, ma di vera e propria ‘riscrittura’.

Flavia Gherardi
Università di Napoli

Bibliografia

- Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española* (1959), Madrid, Istmo, 1974².
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria. Segunda perspectiva)», in *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975».
- Bayo, José Marcial, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970².
- Chevalier, Maxime, «La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI», in J.F. Botrel - S. Salaün (a cura di), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 40-55.
- Cossío, José María, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- Darst, David H., «Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel», in *Hispania*, 52, (1969), pp. 384-392.
- Fosalba, Eugenia, *Estudio sobre la difusión de la Diana en los siglos XVI y XVII*, tesi dottorale, Bellaterra (Barcelona), Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.
- Gherardi, Flavia, «Un cuerpo parecemos y una vida». *Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d'Oro*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, II, Espasa-Calpe Argentina, 1946.
- Moreno Báez, Enrique (ed.), Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Editora Nacional, (1955), 1981².
- Osuna, Rafael, «Un caso de continuidad literaria: la *Silva amoena*», in *Thesaurus*, XXIV, 3 (1969), pp. 377-407.

- Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, X, Barcelona, Librería Palau, 1957².
- Pizzolato, Luigi, *L'idea di amicizia nel mondo classico antico e cristiano*, Torino, Einaudi, 1993.
- Rennert, Hugo A., «The Spanish Pastoral Romances», in *PMLA*, VII, 3 (1892), pp. 1-119.
- Silés-Artés, José, *La estructura de la novela pastoril*, tesi dottorale dell'Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1970.
- Smieja, Florián, «“La señora no es para la hoguera”: el caso de la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez» (1963?), in A.M. Gordon - E. Rugg (a cura di), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 715-18.
- Solé-Leris, Amadeus, «The theory of love in the two *Dianas*: a contrast», in *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV, 1958, pp. 65-9.
- Solé-Leris, Amadeus, *The Spanish Pastoral Novel*, Boston Twayne, 1980.
- Tonkinson Dollmeyer, Celia, «Evolución hacia la novela epistolar: la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, 1 (2002), pp. 15-25.
- Tonkinson Dollmeyer, Celia, «Lienço y çumo, tinta y papel: verosimilitud en la *Diana* de Alonso Pérez», in *Hispanófila*, 3 (2004), pp. 3-16.

