



MATTIA BIANCHI, Graduado en Filología Italiana por la Universidad de Salamanca, trabaja actualmente como profesor en el Área de italiano de dicha institución donde forma parte del Grupo de investigación "Escritoras y personajes femeninos en la literatura". Actualmente se encuentra realizando su Tesis doctoral sobre el papel del dialecto dentro de la literatura italiana.

Sus principales líneas de investigación están ligadas a la literatura escrita en dialecto, al uso del cine en la didáctica del italiano como lengua extranjera y a la querrela de las mujeres, temas sobre los que ha publicado artículos en publicaciones especializadas y sobre los que ha presentado comunicaciones en congresos internacionales.



MARÍA-ISABEL GARCÍA-PÉREZ trabaja en la Universidad de Salamanca, en el Área de Italiano de la Facultad de Filología. Graduada en Estudios Ingleses y Estudios Italianos por la Universidad de Salamanca, ha continuado sus estudios de Posgrado completando su formación con el Máster en Profesor de E.S.O. y Bachillerato, F.P. y Enseñanza de idiomas y un segundo máster en Recursos TIC en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Actualmente, está realizando su Doctorado en la Universidad de Salamanca la presencia de la criminalidad organizada en la literatura italiana y sus correspondientes adaptaciones cinematográficas desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.

AQUILAFUENTE, 280

La vida cultural y la actividad intelectual en la Italia del período del Humanismo y del Renacimiento constituye uno de los momentos más brillantes en la historia del país transalpino. Este extraordinario movimiento de renovación cultural, artística y filosófica selló el momento de ruptura y oposición respecto al pensamiento medieval e inauguró una nueva concepción del hombre y de la difusión del saber que tanto habría de influir en el resto de Europa. El movimiento de renovación cultural que había empezado como un estudio de la antigüedad clásica grecolatina y de las *humanae litterae* en el siglo XV alcanzó su plenitud artística y literaria en la primera mitad del siglo XVI. El presente volumen reúne bajo el título de *Literatura y cultura italianas entre Humanismo y Renacimiento*, las aportaciones de un conjunto de especialistas que desde sus diferentes intereses científicos abordan aspectos relevantes de la cultura y la literatura de un periodo cuya riqueza y amplitud lo convierten aún hoy en un tema de interés extraordinario.

Desde perspectivas críticas diversas, los autores de este volumen profundizan en el conocimiento y análisis crítico de la literatura italiana, la literatura comparada italo-española, la historia de la lengua o la cultura italiana en un sentido amplio dando como resultado un compendio de estudios dirigido a todo aquel que desee ampliar sus conocimientos sobre el universo literario y cultural de este período histórico en Italia.



280

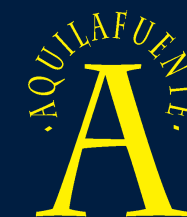
VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN,
LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA, MATTIA BIANCHI,
MARÍA-ISABEL GARCÍA-PÉREZ (Coords.)

LITERATURA Y CULTURA ITALIANAS
ENTRE HUMANISMO Y RENACIMIENTO

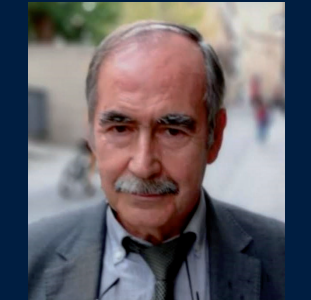


VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA,
MATTIA BIANCHI Y MARÍA-ISABEL GARCÍA-PÉREZ (Coords.)

LITERATURA Y CULTURA ITALIANAS ENTRE HUMANISMO Y RENACIMIENTO



Ediciones Universidad
Salamanca



VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN es Catedrático de Filología Italiana, Decano de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca y Presidente de la Sociedad Española de Italianistas. Es además miembro de diversas asociaciones científicas internacionales y Oficial de la Orden al Mérito de la República Italiana. Desde 1974 es profesor en la Universidad de Salamanca y colabora con otras universidades extranjeras como Profesor Visitante. Se encarga de materias relacionadas siempre con el estudio de la Literatura Italiana y de la Literatura comparada italo-española. Ha sido investigador principal en distintos Proyectos de Investigación de ámbito internacional y entre sus publicaciones principales se encuentran obras como *La cultura italiana en Miguel de Unamuno* (1978); *La literatura Italiana Contemporánea* (1985), *El Siglo XIX italiano* (1988) y artículos como *Il cibo nella letteratura medievale italiana* (2010), *La misoginia nella letteratura italiana: note misogine nel settecento* (2012), *Paesaggi della realtà e paesaggi dell'anima nella poesia ermetica* (2017), entre otros.



LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA es Doctor en Filología Románica en la especialidad de Italiano y Profesor Titular de Filología Italiana de la Universidad de Salamanca donde desarrolla su actividad académica y científica desde 1993. Con anterioridad ha sido profesor en las universidades italianas de Padua y Bérgamo. Ha participado en nueve proyectos de investigación de ámbito nacional y europeo. Su campo de trabajo habitual es la historia de la literatura italiana, las relaciones literarias y culturales entre Italia y España y las relaciones entre cine y literatura italianas. Es autor de numerosos trabajos publicados tanto en España como en Italia y ha impartido seminarios y conferencias en centros de reconocido prestigio, nacionales e internacionales.

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA,
MATTIA BIANCHI Y MARÍA-ISABEL GARCÍA-PÉREZ (Coords.)

LITERATURA
Y CULTURA ITALIANAS
ENTRE HUMANISMO
Y RENACIMIENTO



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 280

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta:

© Emilio Clavijo Cobaleda, 2004

Han colaborado en la corrección y revisión de los textos presentes en este libro:
Giulia Cocuzza, Nadia La Mantia y Caterina Turibio

1ª edición: diciembre, 2019

ISBN: 978-84-1311-203-9

Depósito legal: S 551-2019

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación:

Sara Velázquez García, María Isabel García Pérez y Mattia Bianchi

Impresión y encuadernación:

GRÁFICAS LOPE

Teléfono: 923 19 41 31

Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

Todos los derechos reservados.

*Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



CEP. Servicio de Bibliotecas

LITERATURA y cultura italianas,
entre Humanismo y Renacimiento / Vicente González Martín [y otros 3] (coords.).
— 1a. edición: diciembre, 2019. — Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2019]

272 páginas. — (Aquilafuente ; 280)

Bibliografía al final de cada capítulo

Textos en español e italiano

1. Renacimiento-Italia. 2. Humanismo-Italia. 3. Literatura italiana-Siglo 16o.
I. González Martín, Vicente, editor.

930.85(450)°13/15°:821.131.1°15°

Índice

Las recetas del códice manuscrito de la Real Biblioteca de Madrid RB II 657 Julia BENAVENT	9
Presencia italiana en la biblioteca del conde de Haro María Dolores CASTRO JIMÉNEZ	19
<i>I Ragguagli di Parnaso</i> di Traiano Boccalini come <i>visio mundi</i> Fiammetta D'ANGELO	37
La Commedia dell'Arte: puente tra Cervantes e <i>Don Chisciotte</i> Loreta DE STASIO	51
Il Parnaso: evolución e difusión de un <i>topos</i> literario tra Italia e España Maria DI MARO	67
El verdadero Libro VI de Sebastiano Serlio Fausto DÍAZ PADILLA	81
<i>Marginalia figurata</i> e recepción textual de la <i>Commedia</i> dantesca Giulia FASANO	91
La unidad de tiempo en la producción teatral de Luca Raimondi Irina FREIXEIRO-AYO	103
La doctrina tomista de los trascendentales: una clave de lectura del <i>Don Quijote</i> Dianella GAMBINI	117
Aproximación a las relaciones de sucesos italianas sobre el matrimonio de Carlos V e Isabel de Portugal (1526) Ana María GARCÍA FERRER	143
Algunas consideraciones sobre la figura de Julio César en las vulgarizaciones Linda GAROSI	157

L'italiano trecentesco come lingua madre della cultura e letteratura europea Giuliana Antonella GIACOBBE	173
Suoni ed emozioni nel giardino del <i>Decameron</i> , ponte dei possibili "sconfinamenti" Maria LETTIERO	187
Italia en el Renacimiento europeo: la percepción de Italia en la traducción franco-española de las <i>Novelle</i> de Bandello Isabel MUGURUZA ROCA	199
Perfumar el cuerpo y la ropa en el siglo XVI: las recetas de aguas perfumadas de Conrad Gesner Alba OLMO GÓMEZ	213
Galilei e la luna di cristallo: gli esordi della polemica aristotelica Laura RICCI	225
Las enfermedades masculinas y sus remedios en el siglo XVI José V. ROMERO-RODRÍGUEZ	239
Recetas de tintes para hombres y mujeres del siglo XVI Enia SENDRA VICENS	249
Episodi del petrarchismo politico nel Vicereame di Napoli Sebastiano VALERIO	257

LA DOTTRINA TOMISTA
DEI TRASCENDENTALI: UNA CHIAVE
DI LETTURA DEL *DON QUIJOTE*
ST THOMAS'S DOCTRINE
OF THE TRASCENDENTALS.
A KEY TO INTERPRETING *DON QUIXOTE*
Dianella GAMBINI
Università per Stranieri di Perugia

Riassunto

L'interpretazione qui proposta della storia di follia di *Don Quijote* prende le mosse dalla dottrina tomista dei trascendentali secondo la quale l'*unum* (unità), il *verum* (verità) e il *bonum* (bene) sono le proprietà dell'essere che Dio elargisce a tutti gli enti. I trascendentali ci indicano che nella realtà si dispiega una fondamentale armonia (proporzione) che raccorda ogni ente creato a Dio e che ordinarsi ad essi nel giusto rapporto (cioè, secondo natura) è tendere alla perfezione, da cui conseguono pace e gioia. In caso contrario, l'ente non trova appagamento perché fuoriesce da ciò che costituisce la sua più intima natura. Analizzando secondo quest'ottica il protagonista del romanzo cervantino, constatiamo che tale armonia si rompe nel capitolo d'inizio e si ricompone in quello finale. Ci sembra, pertanto, che la concezione dei trascendentali di matrice tomista possa proporsi come l'addentellato del principio che riporta a unità gli elementi dell'opera, costituendone l'anima profonda.

Parole chiave: S. Tommaso d'Aquino, trascendentali, Don Quijote, lettura interpretativa.

Abstract

The interpretation here suggested of the story of Don Quixote's madness owes to St Thomas Aquinas's doctrine of the transcendentals, according to which *unum* (oneness), *verum* (truth) and *bonum* (good) are the properties of Being bestowed by God on

all living creatures. Transcendentals show us that in reality there exists a fundamental harmony (proportion) which ties each living being to God, and, to live accordingly in the right relationship (that is, according to nature) means to strive for perfection from which peace and joy derive. Otherwise, living creatures cannot thrive because they find themselves out of what constitutes their innermost nature. By analyzing the protagonist of Cervantes' novel from this perspective, we realize that in the first chapter such harmony is broken, only to be re-established in the final one. For this reason, Aquinas transcendentals model can convincingly prove to be a useful link to the principle which unites all the elements of the work, so constituting its profound spirit.

Keywords: St Thomas Aquinas, transcendentals, Don Quixote, interpretive reading.

L'interpretazione qui proposta della storia di follia di *Don Quijote* prende le mosse dalla dottrina tomista dei trascendentali secondo la quale l'*unum* (unità), il *verum* (verità) e il *bonum* (bene) sono le proprietà dell'essere partecipate da Dio a tutti gli enti¹. Nella coscienza della creatura razionale – l'uomo – i trascendentali si esprimono ancor prima di ogni esperienza conoscitiva pratica.

Sul piano ontologico, l'*unum* può essere spiegato dal fatto che l'ente, in quanto tale, è uno e indiviso in se stesso. Pertanto, non può essere simultaneamente altro da ciò che è (principio di identità e non contraddizione).

¹ Si tratta delle proprietà che “trascendendo (abbracciandoli) tutti gli ambiti in cui l'essere si articola, vengono opportunamente chiamate (non direttamente da S. Tommaso, ma dagli scolastici) *trascendentali*” (Alessi, 2004: 224-225). *Per bonum s'intende ciò che s'appetisce*; e quello che s'appetisce è la perfezione. Il *bonum* è oggetto della volontà mentre il *verum* è oggetto dell'intelletto. Intelletto e volontà sono considerati da S. Tommaso le due facoltà superiori dell'anima. Il Dottore Angelico definisce *ente* tutto ciò che esiste. Dio, che è essere ed essenza, non rientra propriamente nella categoria degli enti, ma si pone come l'*Ipsum esse subsistens*. Tutti gli enti creati hanno invece l'essere per partecipazione. Pur non avendo lasciato una trattazione organica specificamente dedicata all'argomento dei trascendentali, il suo pensiero al riguardo può essere attinto ricorrendo a varie opere, per es., *De Veritate*, *De Potentia*, *Summa Theologiae* [d'ora in poi *S. T.*].

Il *verum* è l'ente in rapporto all'intelletto. La verità dell'ente è *ante rem (in mente Dei)* e *in re*: dunque, nella partecipazione è la sua intelligibilità. Su tale presupposto si fonda l'obiettività della conoscenza dell'ente da parte dell'intelletto dell'uomo, il quale instaura con il medesimo una corrispondenza.

Sul piano ontologico, il *bonum* si riferisce al fatto che ogni ente tende all'attualizzazione di sé, ossia alla perfezione della sua forma (*perfectio prima*) e del suo fine (*perfectio secunda*)². Nel compimento dell'ente (*consummatio*), allorché si realizza la seconda perfezione, si attua anche il massimo della bellezza³.

Riguardo alla bellezza, è una perfezione divina da collocarsi nell'orizzonte dei trascendentali giacché appartiene anzitutto a

² Per *forma* S. Tommaso intende il principio strutturante l'ente reale (la *res*). Nel caso dell'ente uomo, è l'intelletto o anima intellettiva (*S. T.*: I, q. 76, a. 1). L'Aquinate distingue nella *res* due perfezioni: la prima e la seconda (cfr. *S. T.*: I, q. 73, a. 1). Dire che l'ente reale ha realizzato la perfezione prima, significa affermare che esso è compiuto secondo la forma nella quale esiste. Il dinamismo insito nella forma si placa solo nella piena attualizzazione di sé dell'ente stesso. La perfezione seconda, invece, riguarda l'agire dell'ente, che è sempre un agire per un fine. La perfezione seconda completa il perfezionamento di cui è capace l'ente ed è al vertice di tutta la perfezione possibile, che, tuttavia, non può mai essere piena per nessun ente finito, onde l'*integritas* che caratterizza la perfezione, nel senso pieno del termine, la si può attribuire solo a Dio, che è lo *Ens Perfectissimum*. La perfezione limitata della quale è capace ciascun ente, è quella a lui propria.

³ Che nella *consummatio* l'ente manifesti tutta la sua bellezza, lo si deduce dalle riflessioni di S. Tommaso sul significato del *settimo giorno* nel processo della creazione. Osserva M. Savarese, studiosa del pensiero estetico dell'Aquinate, citando la *S. T.*: I, q. 73, a. 1: "Il sesto giorno la creazione è compiuta. Il settimo giorno Dio si riposa e ne fruisce: questo fatto, se poi ci darà preziose indicazioni sul bello, già ora indica che la compiutezza della *perfectio secunda* non fa altro che esprimere appieno le potenzialità della prima e porta con sé il «riposo»: essa è legata con la *Pax* in cui si manifesta la *proportio* del cosmo. Tra *perfectio prima* e *secunda* c'è convenienza, l'una corrisponde all'altra, l'una non è compiuta senza l'altra, l'altra la completa" (Savarese, 2014: 89). Invece, prosegue Savarese, la perfezione finale dell'universo deve essere intesa in chiave *escatologica* e sarà rappresentata dal realizzarsi della Visione Beatifica: "l'ultima perfezione, che è il fine di tutto l'universo, è la perfetta beatitudine dei santi; questa ci sarà nel compimento ultimo dei tempi [*quae erit in ultima consummatione saeculi*]. La prima perfezione, d'altra parte, che consiste nell'integrità dell'universo, ci fu nella prima formazione delle cose. E questa è assegnata al settimo giorno (*S. T.*: I, q. 73, a. 1)" (Savarese, 2014: 89).

Dio e in lui si identifica con il suo essere⁴. J. Maritain la definisce “lo splendore di tutti i trascendentali riuniti” (1980: 130). Rifulge nell’ordine creaturale⁵ – sia in natura sia, per *imitatio*, nell’arte – dove risulta dal congiungersi di tre caratteristiche necessariamente correlate:

in primo luogo integrità o perfezione: poiché le cose incomplete, proprio in quanto tali, sono deformi. Quindi [si richiede] la debita proporzione o armonia [tra le parti]. Finalmente chiarezza o splendore: difatti diciamo belle le cose dai colori nitidi e splendenti (*S. T.*: I, q. 39, a. 8)⁶.

⁴ Il concetto *trascendentale* del bello non compare esplicitamente in S. Tommaso e va ricostruito all’interno della sua complessa dialettica di *bonum-verum-pulchrum* (cfr. Mondin, 2004: 48-52; Mantovani, 2005; Eco, 2012: 263-525; Savarese, 2014).

⁵ Come è scritto *In librum Beati Dionysii De Divinis Nominibus Expositio*, S. Tommaso considera la bellezza nel mondo, somigliante alla *pulchritudo* divina partecipata nelle cose (cfr. cap. IV, lect. V, 337).

⁶ Occorre tener presente che il pensiero medievale, immerso nella visione cristiana della vita, non separava il mondo sensibile dall’intelligibile, il materiale dallo spirituale, intendendo sempre tutto all’insegna dell’unità del creato, opera di Dio onnipotente. Nel sistema speculativo di S. Tommaso, la questione della bellezza e del godimento che essa procura al soggetto percipiente è affrontata secondo questa prospettiva. Del principio di *integritas sive perfectio* abbiamo detto. L’Aquinata evidenzia che una delle caratteristiche dell’essere umano, preclusa all’animale, è quella di poter apprezzare la bellezza delle cose sensibili quale valore a loro intrinseco: il bello in sé e per sé, che ci piace perché è bello. “All’uomo sono stati dati i sensi – scrive – non soltanto per procurarsi il necessario alla vita, come gli altri animali, ma anche direttamente per conoscere. Difatti, mentre gli animali gustano i dati sensibili solo in ordine agli alimenti e ai piaceri sensuali [sesso], l’uomo soltanto gusta la bellezza medesima delle cose sensibili per se stessa” (*S. T.*: I, q. 91, a. 3). Fra i sensi, la vista e l’udito – posti al servizio della ragione – sono quelli massimamente conoscitivi (*S. T.*: I-II, q. 27, a. i), e cioè i più capaci di cogliere la *debita proportio* fra Dio e le creature: una proporzione che investe tutta la realtà (sia dal punto di vista qualitativo sia quantitativo, esprimibile matematicamente) per il fatto di essere strutturata in base a un ordine stabilito dal suo Creatore. Dunque ci può essere proporzione (rapporto) della creatura a Dio non solo nell’atto intellettuale, l’atto del soggetto che conosce la realtà (il vero è *consonantia* tra l’intelletto e la cosa conosciuta) ma anche tra il senso e il *sentito*. Il terzo costituente del bello è lo *splendor*, da intendersi come la luce nella quale la *proportio* delle creature si perfeziona secondo il fine loro proprio. La luce viene considerata nella sua capacità di

I trascendentali ci indicano che nella realtà si dispiega una fondamentale armonia (proporzione) che raccorda ogni ente creato a Dio e che ordinarsi ad essi nel giusto rapporto (cioè secondo natura) è tendere alla perfezione, da cui conseguono gioia e pace⁷. In caso contrario, l'ente non trova appagamento perché fuoriesce da ciò che costituisce la sua più intima natura.

Analizzando secondo quest'ottica il protagonista del romanzo cervantino, constatiamo che tale armonia si rompe nel capitolo d'inizio e si ricompone in quello finale. Quando Alonso Quijano sgancia il sé dal sé per trasmutarsi nell'ente fittizio don Quijote (I-1), smette di tendere verso ciò che è bene per lui (*bonum*); il suo agire non volge alla realizzazione della forma e del fine che gli si addicono. Sta qui il dramma umano, manifestato dalla condizione di follia: dividere ciò che Dio ha unito costitutivamente nella sua creazione. La perfezione a lui propria si compirà allorché l'hidalgo recupererà il senno e tornerà ad essere se stesso, agendo in modo conseguente; forse, non a caso, in prossimità del momento in cui la sua vita definitivamente si consuma (II-74). Al destarsi dal sonno dopo sei giorni di malattia, don Quijote proclama di essere Alonso Quijano *el Bueno*. Rientrato nell'ordine ontologico, perviene alla *consummatio*⁸, rifulgendo la sua bellezza nel mirabile riposo della morte.

Per questo ci pare che la dottrina dei trascendentali di matrice tomista e la concezione del bello di ispirazione tommasiana

manifestare le cose, vale a dire di permettere la visione e la conoscenza: “C'è quindi un nesso tra le due distinte realtà della luce solare e della luce interiore, proveniente dall'intelletto [...]. Nella sua capacità di mostrare, la luce appartiene più propriamente alle realtà spirituali. Tutto ciò che è manifesto è *clarum* [...]. La *ratio* della *claritas* è, allora, la sua «manifestatività», sia sensibile che intelligibile” (Savarese, 2014: 72-73). Il piacere estetico, che coglie la bellezza sensibile nella vita, viene dunque inserito nella gerarchia o scala di valori che l'intelletto deve riconoscere nella realtà; scala di valori concepita finalisticamente, ovvero in funzione del fine ultimo della nostra vita, stabilito da Dio.

⁷ L'opera di perfezione della persona umana, in stretta collaborazione con la grazia divina operante in lei, porta alla “assimilazione dell'immagine al suo *exemplar* [che] si manifesterà in una graduale semplificazione ed intensificazione della gioia sempre più simile al *gaudium* pieno che è Dio” (Steiner, 2002).

⁸ Cfr. n. 3.

possano proporsi come l'addentellato del principio che riporta a unità gli elementi dell'opera, costituendone l'anima profonda.

L'argomento sarà sviluppato nel prosieguo. Per intanto, l'implicazione della Scolastica di indirizzo tomista nella lettura critica del *Don Quijote* rende necessario esporre le circostanze per le quali Cervantes poté riferirsi al pensiero che essenzialmente la connota. Nel panorama culturale europeo del '500, pur sostanziato da correnti speculative tendenti a consolidare la prospettiva immanentistica, la Scolastica costituiva un riferimento molto importante: l'insegnamento così come la conoscenza erano saldamente imperniati attorno ai principi di tale sistema. Inoltre, occorre tener conto che si era in piena stagione di scoperta di nuovi mondi in Occidente e in Oriente, di *conquista* americana e di contrasti fra cattolici e protestanti. In tale secolo e nel successivo, i principi della filosofia di S. Tommaso riguardanti l'essere, la natura dell'anima e il processo conoscitivo vennero elaborati⁹ e servirono a sviluppare un'antropologia che divenne cardine per fondare, da un lato, il riconoscimento dell'umanità e della razionalità degli Indios, dall'altro, per controbattere la concezione dell'uomo formulata dai teologi luterani secondo i quali il peccato originale ha distrutto il libero arbitrio e la capacità conoscitiva, sicché il soggetto non può comprendere l'essenza delle cose, la verità, né indirizzare la volontà al bene¹⁰.

Stante questo contesto, e tornando a Cervantes, la critica ha evidenziato la presenza di concetti tecnici della speculazione di

⁹ La Scuola di Salamanca e il Concilio Tridentino rilanciarono la dottrina dell'Aquinate verso le più alte vette della speculazione dogmatica, morale, metafisica, politica, ecclesiologica e sacramentaria ad opera di insigni filosofi, teologi, esegeti e controversisti (de Vitoria, Soto, Cano, Báñez, Juan de Santo Tomás, Suárez, Di Vio, Bellarmino). La Scolastica salmantina dette un contributo fondamentale a varie branche del sapere. Il diritto, l'economia, la politica si riferirono ad essa e alla sua capacità di orientamento etico-pratico per affrontare le sfide e i problemi religiosi, etico/morali e politici che erano sorti con la scoperta e l'appropriazione di nuove terre. Sulla Scuola di Salamanca, cfr. Belda Plans (2000); Pena González (2009).

¹⁰ La matrice nominalista (occamista) della teologia di Lutero non permette di fondare la conoscenza della realtà (e quindi la realtà antropologica).

metodo tomista nella sua produzione¹¹, che riflette l’eredità della cultura rinascimentale coniugata con le istanze del barocco¹².

Il cervantista Morón Arroyo scrive: “para entender los rasgos de los personajes del Quijote es imprescindible conocer la antropología escolástica” (2005: 297), puntualizzando di seguito: “el catolicismo, como dogma y como ética, es el trasfondo ideológico de la obra de Cervantes, pero no es su tema” (2005: 300).

Già scorrendo le prime pagine del *Don Quijote*, si osserva che nel descrivere la perdita di senno di Alonso Quijano, Cervantes ricorre ai termini con cui l’antropologia scolastica designa le facoltà dell’anima coinvolte nel processo conoscitivo: “imaginación”, “fantasía”, “memoria”, “entendimiento”, e le loro operazioni e risultati: “juicio”, “razones” o “razonamientos”¹³.

¹¹ “Es cierto que la impronta escolástica en la idea cervantina de la mente humana y sus facultades es particularmente llamativa cuando Cervantes echa mano de [...] las doctrinas de las potencias del alma [...]. Pero también se advierte esa impronta en el uso de la terminología escolástica para nombrar las facultades cognitivas de la mente humana: entendimiento, imaginación, fantasía, memoria, los cinco sentidos, y sus operaciones y resultados, como concepto, juicio y razonamiento o discurso en el caso del entendimiento, y la de representación o de representar en el caso de la imaginación y de la memoria” (López Calle, 2018: 4). S. Muñoz Iglesias elenca le espressioni ricorrenti nelle dispute filosofico-teologiche degli Scolastici che si rinvergono nel *Don Quijote* (1989: 118-121).

¹² Educato nel clima del Rinascimento e della Controriforma, segnato dalla riscoperta di Platone, dalla *rilettura* del pensiero di *Aristotele e dalla fioritura della Scolastica salmantina*, Cervantes mostra nella sua produzione di conoscere gli indirizzi filosofici, le dottrine estetiche e gli autori di maggior circolazione e rilevanza nella temperie. Utile per comprendere l’ambiente culturale in cui scrisse, Pérez Martínez (2012). Per una lettura di spunti anche di tipo neoplatonico in Cervantes cfr. ad es. Melczer (1987-88: 315-325), Gallegos (1994: 127-144).

¹³ Nell’antropologia scolastica, la conoscenza comincia dall’esperienza del reale attraverso i cinque sensi esterni. Questi trasmettono gli stimoli ai sensi interni, preposti alle seguenti funzioni: 1) il senso comune (“sentido común”) confronta i vari tipi di percezione sensoriale e li unifica; 2) la fantasia (“fantasía”) – o immaginazione (“imaginación”) – fissa in immagini (*phantasmata*) le percezioni che da questo ha ricevuto; 3) per apprendere i dati intenzionali non sensibili, come l’utile e il dannoso, occorre l’estimativa (“estimativa”), che nell’uomo è cogitativa (“cogitativa”) o ragione particolare, perché li coglie con una specie di ragionamento; 4) per conservare questi dati occorre la memoria (“memoria”), che percepisce anche il passato come passato e che nell’uomo è reminiscenza, capace di evocare il passato con una specie di

Sono frequenti vocaboli come “*invención*” e “*ingenio*”, appartenenti ad una tradizione retorica nella quale si era prodotta una “*fusión de la escolástica con el humanismo*” (Morón Arroyo, 2005: 34). In questa si sottolineava il valore creativo dell’*ingenio*, reinterprestando la *inventio* della retorica classica (il reperimento degli argomenti del discorso) come creazione e invenzione, ma si evidenziava anche la necessità di applicare il *juicio* alla materia immaginaria per non abbandonarla alla deriva della gratuità e del capriccio. L’esercizio dell’*ingenium* doveva sempre essere misurato dal *iudicium* (razionalità)¹⁴.

Nel Prologo, l’autore afferma che il suo libro vuol essere “*hijo del entendimiento*” (Cervantes, 2005: 15), la facoltà conoscitiva che ha per oggetto il vero. Analogamente dunque all’idea tomista,

sillogismo. Nella fase più alta della conoscenza, l’intelletto (“*entendimiento*”) coglie nel *phantasma* l’universale e, facendolo corrispondere all’ente di realtà, distingue con il giudizio (“*juicio*”) se è vero o falso, oltre che se è appetibile (buono) o meno (non desiderabile ai fini del *bonum*). La capacità intellettuale del ragionamento (che genera “*razones*”, “*razonamientos*”) segna un ulteriore passo dell’attività conoscitiva in quanto aggiunge caratteristiche etiche all’ente. Per comprendere il modo in cui l’Aquinata struttura l’elaborazione conoscitiva partendo dal sensibile, cfr. Fabro (1941; 1942).

¹⁴ Nella trattatistica barocca ricorre il concetto secondo cui l’intelletto cerca il vero mentre l’ingegno opera avendo per principale oggetto il bello, ed è fondamentale l’idea che la fantasia senza l’intelletto sarebbe pazza, perché confonderebbe il vero con l’immaginario. Nel discorso retorico, come in quello letterario, le due facoltà sono ritenute complementari. Nel *Don Quijote* [d’ora in poi *DQ*] troviamo riferimenti alla questione (Cervantes, 2005: 513-514, 606). In termini sentenziosi, se ne può apprezzare un campione in *Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza* di B. Gracián: “Era la Verdad legítima esposa del Entendimiento, pero la Mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo, derribarla de su felicidad [...]. Comiença a desacreditarla de grosera, desaliñada, amarga y necia [...]. Viéndose la Verdad despreciada, y aún perseguida, acogióse a la Agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio. «Verdad amiga – dixo la Agudeza [...] – estimadme este consejo – que os hagáis política. Vestíos al uso del Engaño, disfraçaos con sus mismos arreos, que con esso yo os aseguro la Vitoria». Abrió los ojos la Verdad, dio en andar con artificio, usa desde entonces las invenciones, introdúzese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lexos lo que está muy cerca, propone en estraño sujeto lo que quiere condenar en el propio, apunta a uno para dar en otro, deslumhra las passiones, desmiente los afectos, y por ingenioso circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención” (1642: Discurso XXXXVI). Sul tema, cfr. Allegra (1992).

cui abbiamo accennato, del fondamento metafisico della conoscenza, e tutt'altra cosa rispetto ai libri di cavalleria, a causa delle cui fandonie ed “entricadas razones” (2005: 32), Alonso Quijano “vino a perder el juicio” (Cervantes, 2005: 33) e “Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros [...] y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo” (Cervantes, 2005: 33).

Considerando il significato di questi termini nel lessico filosofico e retorico dell'epoca e il reticolo di interrelazioni soggiacente ai rispettivi concetti, Morón Arroyo focalizza la portata dell'*ingenio* e del *juicio* nell'agire dell'autore e del suo personaggio protagonista:

La locura de don Quijote consiste en que se le queda suelto el ingenio – la capacidad de imaginar y de ilusionarse – porque pierde el juicio, o sea, la capacidad de distinguir entre ilusión y realidad. Los libros de caballerías son hijos de esta fantasía sin juicio, como el ingenio de don Quijote. El entendimiento de Cervantes pretende manifestarse en su función creadora, como ingenio («raro inventor»), y en su función selectiva, como juicio [siendo el entendimiento] a) la clave desde la cual el autor define la locura del caballero, b) la voz del autor que informa de la realidad frente a las falsificaciones de la fantasía de don Quijote [...], y c) el criterio desde el cual el autor decide si un relato es aceptable o digno de rechazo (Aroyo, 2005: 32, 34).

La sequenza narrativa a cui appartiene il brano del *Don Quijote* sopra citato (I-1) è determinante per attivare l'ipotesi esegetica. Apprendiamo che il nobiluccio di campagna Alonso Quijano trascorre lunghi periodi d'ozio leggendo romanzi cavallereschi. Dimentica le attività della vita quotidiana come la caccia e l'amministrazione, vende le terre per acquistarli, discute con gli amici dei loro inverosimili eroi con ragionamenti così lammiccati che finisce per perdere il giudizio. Si immedesima a tal punto in quei campioni da scordarsi di sé e imporsi un'identità fasulla: sarà il cavaliere errante don Quijote de la Mancha. Compie lo stesso rito di ribattezzamento con lo scheletrito ronzino – ai suoi occhi ancor più eccezionale dei destrieri di Alessandro Magno e del Cid

– affibbiandogli il pomposo appellativo di Rocinante. Il fatto si ripete con una rozza villana dei paraggi, Aldonza Lorenzo, che il sedicente don Quijote crede e proclama principessa Dulcinea del Toboso, alla cui bellezza pretende che tutti rendano omaggio. Poi, insaccato in una ridicola armatura d'altri tempi, è pronto a compiere gesta eroiche per acquistare fama e gloria eterna. Andrà per il mondo a riparare torti ed oltraggi, dedicando le imprese alla “señora de sus pensamientos” (Cervantes, 2005: 36) e “señora de mi alma” (Cervantes, 2005: 83), come nella miglior tradizione del *fin'amor*. Ma con una differenza significativa rispetto a quello: nell'amor cortese, che ha per protagonisti un cavaliere e una dama avvinti dal desiderio, l'impraticabilità dell'unione è imposta dalla regola secondo la quale “cessa di essere amore ciò che si converte in realtà” (Fauriel, 1847: 512). Nel caso del romanzo cervantino, l'impossibilità dell'incontro risiede nel perpetuo scontro fra l'illusione di cui don Quijote è prigioniero e la realtà quotidiana. La regina ideale e incomparabile del suo cuore è ignara di tutto: non è se non una *imago* distorta di Aldonza, prodotta dal delirio della fantasia del Cavaliere.

Non sfugga nella bislacca operazione demiurgica sui nomi la possibile intenzione parodica verso il nominalismo che, proprio in opposizione al realismo scolastico, concepiva gli universali come puri nomi e non come strutture ontologiche presenti sia nelle cose, sia, prima, in Dio¹⁵.

Ed ecco il punto. Alonso Quijano, cambiandosi in don Quijote, infirma l'*unum*. L'errore dell'hidalgo consiste nel trasmutarsi in un ente fittizio creato a capriccio. L'operazione artificiante lo *sproporziona* rispetto alla creatura che è secondo il progetto di Dio. Don Quijote sarà un cavaliere errante, intendendo l'aggettivo nel duplice significato di “errore” e di “erranza”. Fallirà nel realizzarsi perché è un frutto dell'illusione di Alonso; andrà in giro a compiere imprese che non avranno alcun successo. Questo ci mostra la parabola narrativa e il suo finale.

L'alienarsi dall'identità fa il paio con lo sganciamento dalle dimensioni dello spazio e del tempo: l'hidalgo si disancora dall'ambiente (rapporto con i propri luoghi, la famiglia, gli

¹⁵ In contrasto con il realismo scolastico, il nominalismo negava l'identità legata all'*ontos* ed affermava quella nominale.

amici), la sua persona svapora in un personaggio anacronistico, che sembra uscito dalle pagine di una letteratura cavalleresca passata di moda.

Poiché i trascendentali sono indissolubilmente uniti, la “vulnerazione” dell’*unum* pregiudica gli altri.

Senza il giudizio, Alonso non è più in grado di distinguere il *verum* e confrontare le invenzioni dell’ingegno con la realtà. Le immagini fantastiche che porta impresse nella mente si impongono sulla percezione del mondo esterno e si sovrappongono ad esso. Quando le circostanze si prestano ad essere lette come avventure eroiche nello stile di quella letteratura, la follia si scatena ed egli diventa una furia: così avviene negli episodi dei molini a vento (I-8) e degli orci scambiati per giganti da abbattere (I-35), nella vicenda degli armenti mutati in pericolosi eserciti (I-18), nell’impresa della bacinella di un innocuo barbiere trasfigurata in un elmo magico da conquistare (I-21). Sono azioni generate da fenomeni che la moderna scienza classifica come illusioni¹⁶. Lo scudiero Sancho Panza, ben piantato per terra col suo buon senso, è il personaggio che Cervantes affianca al protagonista per richiamarlo alla retta visione delle cose e farlo desistere, senza successo, dalle gesta più assurde:

- ¡Válgame Dios! – dijo Sancho –. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?
- Calla, amigo Sancho – respondió don Quijote –; que las cosas de la guerra, más que otras, están sujetas a continua mudanza: cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene: mas, al cabo al cabo, han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada (Cervantes, 2005: 77).

¹⁶ La scienza psicologica afferma che un’illusione è una percezione sensoriale che non trova adeguata corrispondenza con la realtà, stante che i sensi sono ingannati da una particolare configurazione di quest’ultima. Si differenzia dalla allucinazione perché negli stati allucinatori ciò che si percepisce non è presente in alcuna forma nella realtà (in quel dato momento). Le illusioni possono coinvolgere tutti i sensi. Nel *Don Quijote* si trovano frequenti casi di illusioni ottiche.

Le imprese che compie don Quijote sono talmente insensate e inconciliabili col mondo esterno che la realtà ha sempre ragione contro di lui e, dopo qualche divertente scompiglio, essa continua indifferente e integra. Ai vari guai provocati o subiti dal Cavaliere, è dato, con stoico umorismo, l'aspetto di una formidabile e spassosa baraonda. Spesso capitano alterchi e bastonature; le persone s'infuriano quando don Quijote s'intromette nei fatti loro con le sue manie cavalleresche; altre volte assecondano le bizzarrie del personaggio per trarne sollazzo. Non ci sono mai conseguenze serie, sviluppi tragici o scosse che dischiudano l'orizzonte del problematico. In ciò risiede la grande differenza con la pazzia dei personaggi shakespeariani, tormentati dal dubbio e dalle contraddizioni. Il libro è tutto un giuoco in cui la follia diventa ridicola di fronte a una realtà ben fondata, che non cede di un grado quando don Quijote l'affronta lancia in resta.

Leggendo il fenomeno secondo la prospettiva dei trascendentali, le azioni del "cavaliere inesistente" – prendiamo a prestito un titolo di Calvino – non possono penetrare nel cuore delle cose: proprio perché compiute da un personaggio che non ha realtà, sono necessariamente inincidenti, ineffettuali.

A tale riguardo, Erich Auerbach osserva:

La difficoltà consiste nel fatto che nell'idea fissa di don Chisciotte nobiltà, purezza, redenzione vanno unite a una completa dissennatezza. Una tragica lotta per l'ideale può concepirsi soltanto quale lotta assennata contro la realtà effettiva per scuoterla e non darle requie, così da provocare contro l'idealità assennata una resistenza altrettanto assennata [...] La volontà idealistica dev'essere con la realtà esistente almeno in tale consonanza da poterla colpire, sicché le due si aggrappano l'una all'altra e nasca un vero e proprio conflitto. L'idealismo di don Chisciotte non è di questa specie, non si basa su una visione della realtà effettiva (Auerbach, 2015: 1197).

Vittima dell'illusione, don Quijote è così saldo nella sua idea fissa che nessuno dei ridicoli risultati o fallimenti a cui è sistematicamente votato lo fa desistere. Una volta raccapezzatosi,

riprende a battaglia. L'incrollabile fede nell'ideale cavalleresco¹⁷ lo irrigidisce nel contegno dell'eroe indomito disposto a tutto soffrire, a tutto sacrificare per raddrizzare torti e riparare offese¹⁸. E quando la situazione esterna viene a trovarsi in un'opposizione insanabile con l'illusione, gli ingredienti del meraviglioso appresi dai romanzi gli si offrono come potenti armi. Il ricorso quasi istantaneo, per così dire automatico, alla spiegazione degli incantesimi per le sconfitte che subisce, non lo fa sentire un fallito, lo preserva dalla disperazione e dalla tragedia e, in termini di economia narrativa, consente alla favola di proseguire¹⁹.

Per ciò che riguarda il terzo trascendentale, il *bonum* ontologico di Alonso viene inficiato nel momento in cui questi, identificandosi con don Quijote (oltre all'*unum*, ha leso il *verum* in quanto il Cavaliere è una falsificazione della fantasia), si allontana dal piano etico/morale con scelte contraddittorie al piano salvifico divino. Il protagonista inizia a vivere in funzione di Dulcinea, dichiarandola "señora de mi alma" (Cervantes, 2005: 83). A causa delle concezioni cavalleresche neoplatoniche dell'amore come via di realizzazione, la esalta come fosse una dea al punto da invocare la protezione prima di ogni impresa. Il sentimento di cristiano rimprovero del pastore Vivaldo per questo comportamento è evidente nel dialogo che appartiene al capitolo 13 della I parte:

- Una cosa, entre otras muchas, me parece muy mal de los caballeros andantes, y es que, cuando se ven en ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura, en que se vee manifiesto peligro de perder la vida, nunca en aquel instante de

¹⁷ "Caballero andante soy [...] de aquellos que, a despecho y pesar de la mesma envidia, y de cuantos magos crió Persia, bracmanes la India, ginosofistas la Etiopía, ha de poner su nombre en el templo de la inmortalidad para que sirva de ejemplo y dechado en los venideros siglos, donde los caballeros andantes vean los pasos que han de seguir, si quisieren llegar a la cumbre y alteza honrosa de las armas" (Cervantes, 2005: 510).

¹⁸ "Soy un caballero de la Mancha, llamado don Quijote, y es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios" (Cervantes, 2005: 173).

¹⁹ Il *climax* dell'illusione/disillusione è l'incontro con Dulcinea, la cui bruttezza – grazie al geniale e pietoso inganno di Sancho – sarà attribuita a un incantesimo perpetrato contro di lei (*DQ*, II-10).

acometella se acuerdan de encomendarse a Dios, como cada cristiano está obligado a hacer en peligros semejantes; antes se encomiendan a sus damas, con tanta gana y devoción como si ellas fueran su Dios, cosa que me parece que huele algo a gentilidad.

- Señor – respondió don Quijote –, eso no puede ser menos en ninguna manera, y caería en mal caso el caballero andante que otra cosa hiciese (Cervantes, 2005: 114).

Dulcinea è davvero, come dice il Cavaliere, la “señora deste cautivo corazón” (Cervantes, 2005: 38).

Se l’inclinazione naturale ad amare è sempre buona perché viene da Dio, tuttavia non ogni scelta d’amore è conforme al bene. Per due creature che si desiderano, buono è quell’amore che concorre alla loro perfezione ontologica. Ma don Quijote e Dulcinea non hanno essere²⁰ e per di più il sentimento del Cavaliere rappresenta un caso di delirio idealizzato su un oggetto sconveniente²¹, alla cui volontà il personaggio si sente totalmente sottomesso. Ciò è quanto di più contrario al pensiero di Dio, che ha creato l’essere umano libero, conferendogli la dignità di soggetto dotato della padronanza dei suoi atti.

Da qui la necessità del dileguo dei due enti fittizi dalla vita di Alonso affinché egli torni a comportarsi secondo le indicazioni della propria natura e sia salvato dallo squilibrio.

Dio avrà pietà di lui. Nel finale del romanzo, in cui sono narrati la malattia, il testamento e la morte, assistiamo al riordinamento dell’identità (*unum*) e del giudizio (*verum*) e ad un’esemplare tensione finale al compimento ontologico (*bonum*). Non sfugga quanto è scritto all’inizio del cap. 74:

Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya,

²⁰ Al parlare di uno degli effetti dell’amore, S. Tommaso parla della “unione reale, che chi ama cerca con la cosa amata. Codesta unione corrisponde a un’esigenza dell’amore” (*S. T.*: I- II, q. 28, a.1).

²¹ “L’amore di un bene conveniente perfeziona e arricchisce chi ama; mentre l’amore di un bene non conveniente è dannoso e nocivo” (*S. T.*: I- II, q. 28, a. 5).

llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba (Cervantes, 2005: 1148).

Si presti attenzione all'uso del termine *acabamiento*. Come riporta il *Diccionario Histórico de la Lengua Española* della RAE, *acabamiento*, oltre a *extinción*, possiede le accezioni di *cumplimiento*, *perfección*, *finalidad*²², che si accordano con il senso di perfezione ontologica espresso dal lemma *bonum* inteso come trascendentale.

Certamente Alonso Quijano ha errato col pensiero dietro i fantasmi dell'immaginazione e, da don Quijote, ha peccato di *furor*, vanagloria e “bondad ilusa y utópica” (Morón Arroyo, 2005: 207), ma è stato mirabile per idealità, *charitas* ed umiltà. Così il protagonista sarà graziato:

¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! [...]. En fin, sus misericordias no tienen límite, ni las abrevian ni impiden los pecados de los hombres²³ [...]. Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías [...]. Yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, *Alonso Quijano el Bueno*²⁴. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi *verdad* volverme a la estimación que de mí se tenía (Cervantes, 2005: 1149, 1152)²⁵.

Il Cavaliere si sveglia dopo sei ore di *sueño* (la figura del mondo è fatta di illusioni e disinganni, ammoniva Calderón ne *La vida es sueño*), al termine di sei giorni di malattia (vi è corrispondenza cronologica fra la palingenesi di Alonso e la

²² “Nebrija (1494): «Acabamiento de obra: perfectio, confectio»; Fernández de Moratín, L. (1793). *Cartas* (1867 II) 130: «No pierdas de vista las bulas, y lleva hasta su fin y acabamiento ese negociado, hasta que nada quede que hacer»” (s. v.).

²³ Il passo potrebbe mostrare la risonanza delle dispute post-luterane sul problema della grazia, che avevano trovato in Spagna una ricaduta cruciale nella speculazione teologica molinista.

²⁴La forma con l'appellativo *el Bueno* si trova nel capitolo finale dove è ripetuta per cinque volte.

²⁵ I corsivi nel passo sono nostri per indicare le proprietà trascendentali ristabilite.

creazione divina). Si sente prossimo alla morte. Rinnege le deprecabili letture cavalleresche, Alonso Quijano el Bueno chiederà di confessarsi e al capezzale sarà attorniato dai familiari, i famigli e gli amici di sempre. Ricostituito nell'essere, può disfarsi dell'avere. Svanito il fantasma di Dulcinea, nel testamento nominerà come eredi le persone reali che ama, aggiungendo una singolare quanto comica condizione: la nipote perderà il patrimonio se deciderà di sposare un conoscitore di quei libri che lo hanno reso folle.

Nella *consummatio* del finale, colui che fu cavaliere errante abbandona il mondo nel suo letto, con un senso di mirabile pace: “Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote” (Cervantes, 2005: 1153).

Il cerchio narrativo si chiude con il ristabilimento delle proprietà che Dio partecipa all'ente – l'*unum*, il *verum*, il *bonum* –, in un sistema che si offre con una prospettiva di armonia, compiutezza, finalismo (*pulchrum*). È questo il dato che, spostandoci sul terreno della ricerca del principio di costruzione del romanzo, permette di formulare un'ipotesi di corrispondenza di tale principio alla concezione artistica d'ispirazione tommasiana²⁶.

²⁶ I tre tratti configuranti la bellezza esposti da S. Tommaso rappresentano nel loro insieme i criteri formali che consentono di identificare l'esteticità di un'opera d'arte. Riflessioni in Eco (2009) e in Di Vuono (2007). L'*integritas* è l'adeguamento dell'oggetto a sé, o meglio a ciò che deve essere nel rispetto delle esigenze della propria forma, è *perfectio*, nella misura in cui è perfetta realizzazione di ciò che la cosa doveva essere, adeguandosi così all'idea che di essa preesiste *in mente Dei*. Perché un oggetto artistico possieda *integritas*, è dunque necessario che esista in esso un perfetto equilibrio, o meglio, che di nulla manchi e in nulla ecceda, riflettendo in tal senso quel fine dell'*utilitas* che pervade l'arte medievale. Il principio di *proportio* riscontrabile nell'estetica tomista, rappresenta il concetto maggiormente diffuso tanto nell'età antica, quanto nell'età medievale. Rimanda all'idea di perfezione e armonia che dal trascendente si riflette nell'immanente. Con il variare delle epoche e della sensibilità estetica dei fruitori, variano i canoni della *proportio*, i rapporti matematici che la reggono, ma continua ad essere un paradigma seminale della definizione del bello. Per l'Aquinate, la *proportio* è principalmente la convenienza della materia alla forma, ovvero la modalità con cui la materia si sottomette alle esigenze della forma sino a comporsi in una

Concentriamoci sui criteri che, per l'Aquinate, permettono di definire la bellezza di un'opera d'arte e correliamoli ai pronunciamenti di estetica che si rintracciano nell'opera cervantina.

Abbiamo accennato all'inizio che, secondo il Dottore Angelico, Dio è bellezza che partecipa universalmente la propria perfezione. Tale perfezione, pur essendo di natura propriamente spirituale, è capace, però, di informare la materia. S. Tommaso afferma che ci sono due generi principali di bellezza: "una è la bellezza dello spirito e un'altra la bellezza del corpo" (*In librum Beati Dionysii De Divinis Nominibus Expositio*: c. IV, l. V, n. 339). Esponendo la natura della prima, precisa che è identificata anche all'*honestum*:

Come si può rilevare dalle parole di Dionigi, il bello, ossia decoroso, viene costituito e dallo splendore e dalle debite proporzioni: infatti egli afferma che Dio è bello «come causa dello splendore e dell'armonia di tutte le cose». Pertanto la bellezza del corpo consiste nell'avere le membra ben proporzionate, con la luminosità del colore dovuto. Parimente la bellezza spirituale consiste nel fatto che il comportamento e gli atti di una persona sono ben proporzionati secondo la luce della ragione. Ora, questo, come abbiamo già detto, è il costitutivo

sostanza individua e autonoma. Il problema, tuttavia, non è solo quello del rapporto delle parti tra loro, e delle parti col tutto, ma è anche il problema dell'adeguamento, o meglio della *convenientia* dell'oggetto alla sua funzione, in relazione a quella finalità che le è propria. La *claritas*, infine, si riallaccia alla *consonantia*, o meglio costituisce un'altra *species* di *proportio*, nella misura in cui rappresenta il mezzo, attraverso il quale la bellezza di una cosa si manifesta al soggetto che la percepisce. Difatti, se pur la cosa è ontologicamente predisposta alla bellezza, è necessario che per essere riconosciuta tale, venga focalizzata dal soggetto che la percepisce. Perché ciò avvenga si deve necessariamente realizzare una nuova *consonantia*, una nuova armonia fra soggetto e oggetto, e questa è appunto la *consonantia* che si verifica per mezzo della *claritas*. In Tommaso d'Aquino dunque, conseguentemente a quanto fino ad ora è stato detto, la bellezza di una cosa dipende dalla perfetta adeguazione della sua materia alla forma, che si riflette tanto nell'armonia delle sue parti, quanto nell'armonia delle parti con il tutto. Un oggetto è bello quando nulla manca, e nulla viene aggiunto a ciò che gli concerne, e dal punto di vista puramente formale, rivela la perfezione che deriva dal possesso di *integritas* e *proportio* attraverso la *claritas*, che si fa strumento di conoscenza.

dell'onestà che s'identifica con la virtù, la quale ultima modera tutte le cose umane [secondo ragione]. Dunque l'onestà s'identifica con la bellezza spirituale. Infatti Sant'Agostino ha scritto: «Chiamo onestà la bellezza intelligibile, che noi propriamente diciamo spirituale» (S. T.: II-II, q. 145, a. 2).

Alla luce di queste affermazioni, osserviamo quanto commenta don Quijote sulla bellezza:

Advierte, Sancho – respondió don Quijote –, que hay dos maneras de hermosura: una del alma y otra del cuerpo; la del alma campea y se muestra en el entendimiento, en la honestidad, en el buen proceder, en la liberalidad y en la buena crianza, y todas estas partes caben y pueden estar en un hombre feo; y cuando se pone la mira en esta hermosura, y no en la del cuerpo, suele nacer el amor con ímpetu y con ventajas. Yo, Sancho, bien veo que no soy hermoso, pero también conozco que no soy disforme; y bástale a un hombre de bien no ser monstruo para ser bien querido, como tenga los dotes del alma que te he dicho (Cervantes, 2005: 1033-1034).

Occorre poi tener conto del concetto tommasiano secondo cui Dio elargisce la bellezza “alle sue creature e compie questo in due modi: facendole belle e donando ad alcune di loro il potere di produrre cose belle” (Mondin, 2004: 51). L'uomo è dunque in grado di produrre bellezza. Torna qui in acconcio parlare dell'arte e dell'*artifex*.

L'Aquinate dà dell'arte la seguente formula definitoria: “*Ars est recta ratio factibilium*”²⁷, dove *facere* è da intendersi nel significato del *poiein* greco.

Eco, partendo dall'asserto “L'arte imita nella sua operazione la natura” (S. T.: I, q. 117, a. 1), sottolinea che, nella visione del Dottore Angelico, l'*ars*

imita la natura, ma non perché copi servilmente ciò che la natura le offre a modello. Nell'imitazione dell'arte c'è invenzione, rielaborazione: l'arte congiunge le cose disgregate e separa quelle congiunte, prolunga l'opera della natura, fa come la natura produce, e ne continua il *nisus* creativo (2012: 471).

²⁷ “L'arte è la retta norma dell'operare” (S. T.: I-II, q. 57, a. 4).

Essa si esercita sui dati offerti dalla natura costituendoli in nuove forme, in una sorta di bricolage continuo che si avvale delle regole naturali. Parte sempre da una materia che la precede: non crea, ma seleziona; combina e coordina elementi che non perdono la loro qualità individuale. La forma artistica, quindi, non è dotata di un valore ontologico superiore alle forme naturali, ma si pone a un particolare livello di dipendenza ontologica per il quale, pur conservando la sua dignità, non può gareggiare con la creazione divina né può assurgere a situazioni di autonomia metafisica²⁸.

Ciò che l'*artifex* realizza è un lavoro intellettuale di *compositio* dove è fondamentale l'atto di giudizio che discrimina la realtà o meno della cosa (vera o falsa), la sua appetibilità o la sua negatività. Intesa in questo modo, l'attività di composizione è assolutamente diversa da quella della fantasia libera, che consiste in una spontanea, "anarchica" aggregazione di elementi esperiti: "un'operazione psichica, la quale esercitata a scomporre e a ricomporre, forma varie immagini di cose non sempre percepite dai sensi" (*S. T.*: I, q. 84, a. 6).

Torniamo così al tema della fantasia della letteratura eroico-amorosa, rincreasevole perché manca di misura e di senno ed eccita i sensi suscitando stolte passioni. Il fenomeno dell'incontrollato fantasticare è connesso a quello dello stravolgimento delle forme e delle leggi vigenti in natura. I romanzi cavallereschi sono bolle iridescenti di fandonie e desideri, tempestate da creature ed eventi irreali: maghi e streghe, mostri e chimere, spade dagli strani poteri, paesaggi incantati, carri di fuoco che volano, castelli che veleggiano, enormi distanze coperte in un batter d'occhio. Una costruzione fantasmagorica di mondi illusori. Nel *Don Quijote*, invece, le forme cui l'attività

²⁸ Per l'Aquinate, la limitazione di possibilità dell'arte è data dal fatto che "I corpi naturali sono principio di quelli artificiali: l'arte infatti opera a partire dalla materia messa a disposizione dalla natura" (*La sentenza di Tommaso d'Aquino sul "De anima" di Aristotele*: I, II, c. I, n. 412a11). Dunque la forma artistica si costituisce in un processo operativo che imita il processo creativo naturale e si stabilisce in una consistenza ontologico-strutturale che mima la consistenza delle forme naturali. L'*artifex* non trae idea da un suo iperuranio ma, attraverso l'esperienza, giunge a concepire le possibilità di un'entità non data in natura, e tuttavia realizzabile attraverso l'uso di oggetti naturali e mediante operazioni compositive analoghe alle operazioni di natura.

dell'autore mette capo non sorgono *ex nihilo*, ma poggiano su una concreta realtà organica preesistente e quando alcuni fenomeni si mostrano inaderenti (giganti, elmi fatati, cavalli che volano...) le voci narrative si affrettano a precisare che si tratta di illusioni o di falsificazioni – frottole o artifici – predisposte usando la pazzia del cavaliere per lo spasso dei presenti.

Seguitando l'analisi, S. Tommaso sostiene che il fine del processo operativo dell'*artifex* consiste nel realizzare la forma concepita con probità, armonia e compiutezza²⁹. L'esteticità del prodotto è conseguenza di questa operazione in quanto la bellezza è un momento della vita e la vita è un tendere alla perfezione, a Dio come causa finale: “ogni cosa che tende alla perfezione, tende a somigliare a Dio” (*Summa contra Gentiles*: l. III, c. 21)³⁰. La bellezza consegue alla perfezione dell'operazione artistica come indice di compiutezza e in ciò manifesta la sua *claritas*.

Nel cuore del pensiero estetico tomista vi è il principio che l'opera bella è finalizzata vuoi a un diletto, per la sua forma ben concepita, vuoi a una comunicazione educativa³¹.

Quando l'opera eccedesse questa proporzione ispirando passione invece di diletto o comunicando la menzogna invece della verità cui è destinata, ciò spiccherebbe come una stonatura, una disarmonia che è disvalore estetico. Le mancherebbe la dovuta proporzione al Tutto, all'Armonia, che in ultimo termine è Dio.

Se ripercorriamo il brano del cap. 47 della I parte in cui il canonico discetta di libri di cavalleria con il curato e don Quijote, constatiamo che vi è coerenza con i principi estetici suesposti:

Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías [...] cuentos disparatados, que atienden solamente a

²⁹ L'esteticità dell'opera consegue alla perfezione dell'operazione artistica come indice di compiutezza. Le varie parti dell'opera artistica si tendono in un tutto adeguato a quel fine che lo ha postulato (cfr. Maritain, 1973: 65 ss.).

³⁰ “*Unumquodque autem tendens in suam perfectionem tendit in divinam similitudinem*”.

³¹ Il bene – che nel soggetto in cui esiste s'identifica con il bello, pur se da questo differisce concettualmente – tende a diffondere ovunque il proprio essere (cfr. *S. T.*: I, q. 5, a. 4). Rispetto alla dimensione educativa, sono sempre utili Maritain (1973; 1980).

deleitar, y no a enseñar; al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente [...] el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. Pues ¿qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo, y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique? [...] ¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardia, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias [...]? Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren³², escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quién consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada (Cervantes, 2005: 513-514).

Vogliamo riflettere su un importantissimo punto di questo passo: “tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera”. Ricordiamo che nella letteratura e nell’arte barocca c’è una profusione di programmati inganni ed artifici che fungono da strumento conoscitivo della verità, la quale “appare spenta dove

³² Cfr. n. 14.

la si ripete stancamente, e viva invece dove la si contraddice, ma in nome suo” (Givone, 2008: 21).

A nostro avviso, ciò spiega perché, diversamente dai romanzi cavallereschi che non seguono il canone classicistico della verosimiglianza, nell’opera cervantina il piano reale sia fatto coesistere con quello fantastico: la contraddizione fra i due è essenziale all’emergere del principio di verità coglibile dall’intelletto³³. Riteniamo che tale programma concettuale, svolto giocando su quel filo sottile che esiste fra reale e immaginario, sovrintenda al modo in cui sono costruiti il fondale del romanzo, il personaggio protagonista e il suo discorso.

Don Quijote è messo ad agire in un mondo abitato da figure che sono tipiche della vita spagnola dell’epoca cervantina: un popolo minuto di pastori indigenti, contadini operosi, barrocciai laboriosi, commercianti e osti furbi e bricconi, presentati nella vivezza dell’esistenza quotidiana. Il carattere realistico della scena in cui si muove il Cavaliere resta integro: le persone e i fatti della vita ordinaria si pongono continuamente in contrasto con la sua folle rappresentazione e narrazione dei fenomeni di questo mondo e, dall’antinomia, il vero acquista un più netto risalto. Lo stesso don Quijote non è mai sottratto alla sua esistenza quotidiana: egli continua ad essere un nobile di campagna che ha perduto il cervello, vestito in modo stravagante. Non è una figura immaginaria alla stregua di Orlando, Amadigi o Palmerín. Il *phantasma* del Cavaliere errante cammina sulle gambe dell’hidalgo di paese ed è su questa base di realtà che possono poggiare, in modo del tutto naturale, la sconfitta dell’insostanzialità del primo e l’affermazione della consistenza ontologico-strutturale del secondo.

Ci pare che questa strategia di convivenza delle due dimensioni si applichi anche all’elemento della follia, di cui la manifestazione linguistica è espressione essenziale. Se analizziamo i discorsi di don Quijote, constatiamo che egli non è semplicemente un dissennato. Laddove non gli si parli di cavalleria, o la realtà non sia trasfigurata in teatro di gesta, nel valutare le situazioni manifesta prudenza ed equilibrio come doti che derivano dall’esperienza e dalla meditazione sulle cose. Parla con una così grande conoscenza

³³ Su questi concetti, cfr. Stella (2018).

del cuore e con tanta saggezza che lo stesso Sancho arriva a dire: “yo tengo a mi señor don Quijote por loco rematado, puesto que algunas veces dice cosas que, a mi parecer, y aun de todos aquellos que le escuchan, son tan discretas y por tan buen carril encaminadas, que el mesmo Satanás no las podría decir mejores” (Cervantes, 2005: 845); sulla stessa linea, le considerazioni di Don Diego de Miranda: “le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos” (Cervantes, 2005: 715).

Continuando a riflettere sulle configurazioni discorsive, è evidente che, quando domina la pazzia, i ragionamenti chisciotteschi sono sragionamenti per via del giudizio fallace sulla realtà da cui il Cavaliere parte. Le sghembe argomentazioni, tuttavia, non sono invalide dal punto di vista della logica, cosa che ben presto impedirebbe al personaggio di comunicare e interagire, provocando conseguenze *inenarrabili*, nel senso che la storia non potrebbe andare avanti quand’anche non avesse il fine anagogico che vi abbiamo rintracciato.

A ben considerare, tutto il discorso narrativo del *Don Quijote* appare costruito in conformità con il principio della retorica imperante nel barocco aurorale: l’invenzione deve presiedere al *movere*, la disposizione al *docere* e l’elocuzione al *delectare*. I tre ingredienti sono ben dosati e composti nel romanzo, dove le paradossalità chisciottesche operano come potenti stimoli alla riflessione in quanto fanno scoprire un modo nuovo di organizzare le cose del mondo per poi arrivare a giudicarne la natura vera o falsa, la loro appetibilità o negatività. Ed è indubbio che nella polifonia delle voci narranti, quella del Cavaliere sovrasta le altre nel dire il vero scherzando³⁴, *proprio more*, con spassosa genialità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alessi, A. (2004). *Sui sentieri dell’essere. Introduzione alla metafisica*. Roma: LAS.

³⁴ Sull’argomento, cfr. Bonazzi (2017).

- Allegra, A. (1992). L' "Agudeza" di Baltasar Gracián tra metaforica e pragmatica. In Mastrangelo Latini, G.; Almanza Ciotti, G. e Baldoncini, S. (a cura di), *Studi in memoria di Giovanni Allegra* (pp. 27-57). Pisa: Gruppo Editoriale Internazionale.
- Auerbach, E. (2015). Dulcinea incantata. In Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia*. Con un saggio di Erich Auerbach. Traduzione, introduzione e note di V. Bodini. Illustrazioni di G. Doré (pp. 1189-1212). Vol. 2. Torino: Einaudi.
- Belda Plans, J. (2000). *La Escuela de Salamanca y la renovación de la teología del siglo XVI*. Madrid: BAC.
- Bonazzi, N. (2017). *Dire il vero scherzando. Moralismo, satira e utopia nei Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini*. Milano: FrancoAngeli.
- Cervantes, M. de (2005). *Don Quijote de la Mancha*. A cura di A. Bleca e A. Pozo. Madrid: Espasa Calpe.
- Di Vuono, L. (2007). La visio aesthetica di Tommaso D'Aquino. *Letteratura e Filosofia*, 24. Recuperato da <http://www.larengodelviaggiatore.info/2007/09/la-visio-aesthetica-di-tommaso-daquino/> [Data di consultazione: 09/07/2018].
- Eco, U. (2012). *Scritti sul pensiero medievale*. Milano: Bompiani.
- Fabro, C. (1941). *La fenomenologia della percezione*. Segni: Editrice del Verbo Incarnato.
- Fabro, C. (1942). *Percezione e Pensiero*. Segni: Editrice del Verbo Incarnato.
- Fauriel, C. (1847). *Histoire de la poésie provençale*, vol. 1. Leipzig: W. Engelmann.
- Gallegos, J. L. (1994). Don Quixote as Lover: A Neoplatonic Paradigm. *Indiana Journal of Hispanic Literature*, V, pp. 127-144.
- Givone, S. (2008). *Storia dell'estetica*. Bari: Laterza.
- Gracián, B. (1642). *Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza*. Por Lorenzo Gracián [pseudónimo]. Madrid: Juan Sánchez.
- López Calle, J. A. (2018). La filosofia antropológica del Quijote. *El Catoblepas*, 182. Recuperato da <http://www.nodulo.org/ec/2018/n182p04.htm> [Data di consultazione: 09/07/2018].

- Mantovani, M. (2005). Il pulchrum nell'orizzonte dei trascendentali dell'essere in S. Tommaso d'Aquino. *PATH*, 4 (2), pp. 377-394.
- Maritain, J. (1973). *La responsabilità dell'artista*. Brescia: Morcelliana.
- Maritain, J. (1980). *Arte e scolastica*. Brescia: Morcelliana.
- Melczer, W. (1987-1988). Neoplatonismo y el Quijote. *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, 315-325.
- Mondin, B. (2004). Introduzione. In S. Tommaso d'Aquino, *Commento ai Nomi Divini di Dionigi e testo integrale di Dionigi*. Vol. 1; Capp. 1-4 (pp. 5-52). Bologna: ESD.
- Morón Arroyo, C. (2005). *Para entender el Quijote*. Madrid: Rialp.
- Muñoz Iglesias, S. (1989). *Lo religioso en el Quijote*. Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso.
- Pena González, M. A. (2009). *La Escuela de Salamanca. De la Monarquía hispánica al Orbe católico*. Madrid: BAC.
- Pérez Martínez, A. (2012). *El Quijote y su idea de virtud*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RAE, Diccionario Histórico de la Lengua Española. Recuperato da <http://www.rae.es/diccionario-historico-de-la-lengua-espanola> [Data di consultazione: 09/07/2018].
- S. Tommaso d'Aquino. (1929) *Summa contra Gentiles seu De Veritate Catholicae Fidei*. Taurini-Romae: Marietti.
- S. Tommaso d'Aquino. (1949-1972). *La Somma Teologica*. Traduzione e commento a cura dei Domenicani italiani; testo latino dell'edizione leonina. 35 voll. Firenze: Salani.
- S. Tommaso d'Aquino. (1950). *In librum Beati Dionysii De Divinis Nominibus Expositio*. Cura et studio fr. Ceslai Pera o. p. cum introductione historica Sac. Petri Caramello et synthesi doctrinali Prof. Caroli Mazzantini. Taurini-Romae: Marietti.
- S. Tommaso d'Aquino. (2012). *Lo specchio dell'anima. La sentenza di Tommaso d'Aquino sul "De anima" di Aristotele*. Testo latino a fronte. A cura del Progetto Tommaso. Cinisello Balsamo (Milano): Ed. San Paolo.
- Savarese, M. (2014). *La nozione trascendentale di bello in Tommaso D'Aquino*, con presentazione di A. Strumia e prefazione di G. Ventimiglia. Roma, Italia: EDUSC.

DIANELLA GAMBINI

- Steiner, C. M. (2002). La gioia segno di vita autentica in Tommaso d'Aquino. Recuperato da <http://www.frachristiansteiner.eu/tommaso-d-aquino.html> [Data di consultazione: 09/07/2018].
- Stella, A. (2018). *Il concetto di "relazione" nell'opera di Severino a partire da "La struttura originaria"*. Milano: Guerini e Associati.