

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Lingua spagnola del dialogo: l'esempio del Sendebar (XIII sec.)

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/84678> since

Publisher:

Esedra Editrice

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

VERONICA ORAZI

LINGUA SPAGNOLA DEL DIALOGO:
L'ESEMPIO DEL *SENDEBAR* (XIII SEC.)¹

Storie di donne. Sulla bocca di tutti. Perché tutti ne parlano, tutti raccontano – in un passaparola pedagogico – di giovani lussuose, mogli bugiarde, vecchie avidi. Storie di donne, appunto, di cui tutti parlano.

Una misoginia strumentale, in realtà; strumentalmente deformata, come nel riflesso di uno specchio concavo; per dire altro, per esprimere e dimostrare altro; controcanto in un dialogo in cui le due parti si oppongono, duellando attorno a un'unica, grande verità, cui solo la sapienza consente di attingere: la capacità di discernere tra verità e menzogna, tra ciò che è giusto e ciò che non lo è.

Ecco, nel *Sendebar*² le due parti sono da un lato la matrigna dall'altro i sette saggi. Lei falsa, avida, lussuosa, icona della negatività femminile così come è veicolata da quel Medioevo che sulla sua carne di donna si è edotto in fatto di falsità, avidità e lussuria, per difendersi dalle sollecitazioni di un corpo catalizzatore delle pulsioni umane (la donna 'sacco di sterco' di Oddone di Cluny: chi abbraccerebbe un sacco di sterco? un involucro – la pelle – così diafano, irrimediabilmente erotizzante, in cui è racchiuso ciò che più disgusta e repelle – muco, umori, escrementi?). Loro sapienti, forti dell'esperienza e del percorso di perfezionamento interiore che li ha condotti all'acquisizione del sapere, fine ultimo dell'opera, meta cui tendere, assoluto centrale nell'esistenza dell'uomo equilibrato e accorto.

Il *Sendebar* è proprio questo: un *vademecum* che attraverso il confronto tra i contendenti, costruito sul dialogo, trasmette gli insegnamenti necessari per raggiungere la sapienza; una sorta di *speculum principis* allestito come se si trattasse di un banco di prova, di una palestra, in cui l'uomo si allena,

¹ Questo contributo è ispirato al saggio di L. SPITZER, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, traduzione di L. Tonelli, Milano, Il Saggiatore, 2007 (ed. orig. *Italienische Umgangssprache*, 1922), i cui assunti teorici costituiscono la base metodologica per l'analisi del *Sendebar* antico-spagnolo qui presentata.

² *Sendebar. Il libro degli inganni delle donne*, Introduzione, edizione critica, prima traduzione italiana e note a cura di V. Orazi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001; poi *Sendebar. El libro de los engaños de las mujeres*, Estudio introductorio, edición crítica y notas por V. Orazi, Barcelona, Editorial Crítica, Colección «Clásicos y Modernos» 11, 2006, da cui si cita.

scorge e si sforza di seguire un percorso di maturazione che lo porterà a diventare sapiente; come l'Infante, che alla fine del suo apprendistato dimostrerà, anch'egli con il dialogo e il racconto di ciò che l'esperienza gli ha insegnato, di aver raggiunto il livello superiore cui solo il saggio può assurgere.

Ed è proprio attraverso il dialogo, lo scambio serrato di battute tra gli interlocutori, tra i protagonisti di questa diatriba verbale, che tutto ciò prende forma e il messaggio dell'opera viene forgiato e piegato a fini comunicativi, per garantire l'efficacia dell'ammaestramento, in un variegato ventaglio di possibilità affiorante fin dalla cornice, con la discussione polemica tra Cendubete – maestro dell'Infante – e i sapienti della corte del re, in un botta e risposta la cui cifra distintiva è una sorta di linguaggio ermetico, per iniziati, un codice di cui solo i saggi possiedono la chiave.

Dialogo, dunque, reso fulcro attorno al quale ruota e dal quale emana il senso multiforme del messaggio e della prospettiva esistenziale ed etica che sottende il testo, la corte e l'ambiente socio-culturale di cui il *Sendebār* è espressione.

Perché, si sa, questo *Libro degli inganni delle donne*, apporta tre novità fondamentali nel panorama letterario ispanico della metà del '200, assieme alle altre due raccolte affini che giungono dall'Oriente nella Penisola grosso modo negli stessi anni, il *Calila e Dimna* e il *Barlaam e Josafat*. Gli elementi rivoluzionari che questo trittico trasmette all'Occidente sono l'uso della prosa per raccontare, l'espedito della cornice narrativa e appunto l'impiego del dialogo. Per la prima volta infatti le storie sono strutturate e correlate (tra di loro e con la cornice che le contiene) sfruttando l'impianto dialogico, la schermaglia tra due o più personaggi che intervengono a turno.

La vicenda è nota: l'Infante è affidato a Cendubete perché lo istruisca, ma il maestro fallisce nel suo intento; incaricato una seconda volta dell'istruzione del ragazzo, alla fine dell'apprendistato il sapiente legge nell'oroscopo del discepolo un pericolo imminente e gli ordina di tacere per sette giorni; la matrigna, appartatasi con il giovane, gli propone di uccidere il re, diventare amanti e regnare insieme; scandalizzato, l'Infante infrange il voto del silenzio e la donna, temendo di essere denunciata, lo accusa di aver tentato di sedurla; il re, allora, in preda all'ira, condanna a morte il figlio. A questo punto inizia la serie di racconti interpolati, narrati a turno dalla matrigna – per convincere il re a confermare la pena – e dai sette saggi – per tentare di dissuaderlo. L'ottavo giorno il giovane è finalmente libero di dare la propria versione dei fatti, si confronta attraverso il dialogo con i saggi e narra

³ Cfr. *Sendebār. Il libro degli inganni delle donne*, a cura di P. Taravacci, Roma, Carocci, 2003, pp. 44-48 dell'*Introduzione*.

cinque racconti, dimostrando di essere diventato sapiente e riabilitando il maestro, mentre la colpevole è condannata a morte.

L'efficacia del mimetismo dialogico, riproposta di dialoghi realistici, è tale che vi è persino chi ha sostenuto un'ipotetica trasmissione orale dell'opera, tanto risulta riuscito l'intento imitativo, la riproduzione fittizia di uno scambio di battute che costituisce la trama linguistica, stilistica e strutturale del testo, nella sua inscindibile unità formata da cornice e racconti implicati. In realtà, non ci troviamo di fronte a tracce di oralità, ma a una perfetta mimesi linguistico-espressiva, costruita e sviluppata in modo ineccepibile.

Vediamo dunque attraverso quali strategie tutto ciò è attuato nel testo e in che modo i dati emersi dall'analisi consentono il recupero del messaggio nella sua complessità, favorendone l'interpretazione e garantendone la ricezione fin nelle minime sfumature.

Nel dialogo i momenti chiave, che ne regolano l'attacco, l'evoluzione, l'apice e la chiusura, identificano altrettante fasi, tutte portatrici di senso, in cui affiorano dati essenziali sul testo e sul messaggio veicolato dal testo. Non sarà casuale, allora, che il dialogo sia articolato in modo peculiare, secondo un certo ritmo, scandito da certe particolarità di volta in volta rinnovate o piuttosto riproposte e infine si concluda in una determinata maniera. L'andamento del confronto tra i vari interlocutori nel suo sviluppo è sempre connotato in modo specifico, grazie a una serie di snodi fondamentali, che rappresentano il culmine di ciascuna fase e preannunciano al contempo la fase seguente, producendo di fatto la concatenazione delle battute e dando vita a un discorso a due o più voci, a seconda del contesto. Allo stesso modo sono decisivi i turni d'intervento degli interlocutori e i rapporti che si stabiliscono tra loro, così come le modalità con cui questi agiscono all'interno di una precisa situazione, ma anche l'uniformità o piuttosto la varietà degli interventi (elementi tutt'altro che fortuiti, ma frutto di una scelta intenzionale dalle profonde implicazioni e ricadute testuali). Possiamo dire quindi che la gestione dello sviluppo del dialogo rappresenta una sorta di concertazione, da cui deriva una comunicazione polifonica, che vede coinvolte in primo luogo tutte le figure implicate, per generare una prospettiva complessa, una particolare profondità prospettica nei casi più 'evoluti', nei quali cioè gli interventi dei personaggi non si collocano tutti sullo stesso piano, non sono investiti tutti della medesima rilevanza nell'economia dell'atto comunicativo, ma si dispongono su vari livelli, il più elevato dei quali è senza dubbio rappresentato dal ruolo, dalla funzione che ogni locutore svolge all'interno del confronto. Tutto ciò è elaborato secondo una sorprendente maturità nel testo analizzato: infatti, il maestro Cendubete, i sapienti della corte, l'Infante, la matrigna, i saggi che contendono con lei e lo stesso sovrano, non si pongono tutti sullo stesso piano nell'impalcatura dialogica che sostiene l'opera, come si vedrà più oltre.

Tutti questi elementi, all'apparenza solo formali, sono rivelatori invece dei rapporti tra gli interlocutori e tra gli interlocutori e la situazione ritratta dal dialogo. Persino le formule fisse d'apertura e chiusura del discorso nascondono ben altro e ben di più di una piatta variante allocutoria cristallizzata, all'apparenza priva di pregnanza contenutistica. Lo stesso accade con le modalità con cui s'intreccia il dialogo tra due o più personaggi. Ed è ovvio che, se il dialogo dà voce al confronto tra posizioni differenti e persino antitetiche, ogni tratto con cui esso è avviato, sviluppato e concluso mirerà a illustrare posizioni differenti; ogni battuta perorerà una causa, quella del personaggio che di volta in volta interviene, esprimendo la propria posizione e la propria tesi, una peculiare visione delle cose. Il confronto dialogico tra due o più interlocutori, quindi, si conferma una contesa, schermata da un codice comunicativo venato di sfumature diplomatiche necessarie per mantenere il contatto con la controparte, che non escludono una certa aggressività, la critica caustica e pungente, se non sconfinano addirittura in più o meno velate minacce, man mano che la tensione si fa più alta, s'intensifica e sfocia persino in accessi parossistici, che le battute successive dovranno sanare e ricomporre strategicamente per ritornare a un equilibrio che consenta di proseguire nelle schermaglie comunicative. Anche nel *Sendebär*, dunque, il dialogo è contrapposizione, scontro, mediato e mantenuto nei limiti di una contesa sostenibile, durante la quale ogni interlocutore è come se cumulasse un punteggio, che gli consente di avanzare passo dopo passo. Allo stesso modo e specularmente l'altro o gli altri antagonisti retrocederanno, perdendo terreno nella discussione. Si tratta di un gioco di forze, di un delicato equilibrio che trascende il semplice scambio di battute, il cui significato profondo è per lo più diverso da quanto affiora dalle parole proferite. E infatti nell'opera il dialogo è giocato sempre su due piani: quello esplicito e quello implicito; per cui sul piano immediatamente intelligibile, del senso letterale, si sviluppa una diatriba il cui senso potrà essere colto solo sul piano superiore dell'enunciazione implicita, fatta di allusioni e reticenze. I due piani interagiscono, sono correlati, concretizzano il contatto tra i personaggi proprio attraverso una serie di espressioni formulari, che fungono da connettivi; delle vere e proprie formule dialogiche, grazie alle quali il discorso è abbozzato, sviluppato, sostenuto e infine concluso. Così, la raccolta finisce per assumere i contorni di un trattato di diplomazia dialogata, che illustra come si possono sfruttare le armi verbali tipiche dello spagnolo antico e di determinati registri espressivi, riflesso di usi linguistici più vicini alla sfera quotidiana che alla dimensione retorica. In questo quadro, i personaggi coinvolti avvertono l'esigenza irrinunciabile di mediare tra la propria posizione e quella del soggetto cui di volta in volta si rivolgono, per non essere esclusi dal suo orizzonte di attesa, fatto necessario alla comunicazione, certo, ma imprescindibile anche per il mantenimento delle convenzioni che il confrontarsi con gli altri implica:

per ottenere i propri scopi, per raggiungere la meta che si è prefisso, ogni parlante deve arrivare a una momentanea mediazione tra la propria prospettiva e quella della persona cui si rivolge, pena la chiusura del canale di comunicazione, lo scadimento nel rifiuto di fronte a posizioni percepite come troppo rigide e perentorie, mentre al contrario il presupposto del dialogo è la capacità e la possibilità di stabilire e prolungare nel corso dell'intero confronto una sintonia con gli interlocutori. La sintonia – più o meno indotta, più o meno sincera – tra i vari personaggi che intervengono si rivela dunque la *conditio sine qua non* è possibile parlare di dialogo. Si può immaginare, allora, quanto risulterà complessa l'articolazione del *Sendebär*, dove intervengono svariati interlocutori, con competenze e capacità diverse di rapportarsi all'antagonista da fronteggiare: si pensi alla discussione ermetica nella cornice tra Cendubete e i sapienti (il codice iniziatico condiviso), al dialogo tra il maestro e l'Infante (l'apprendistato), ai tentativi falliti di dialogo tra l'Infante costretto al silenzio e il re e i sapienti che lo interrogano (mantenimento dell'impegno col maestro), al tentativo di seduzione della matrigna (misoginia strumentale), al confronto verbale tra questa e i sette saggi (opposizione tra sapere negativo e sapere positivo), che però vede costituirsi una sorta di triangolazione dagli interessanti effetti 'stereofonici', in cui è coinvolto lo stesso sovrano, all'apparenza 'passivo' (rappresenta il prototipo dell'iniziando molto più dell'Infante, cui è affidato un ruolo attivo nella vicenda) e ancora al dialogo polifonico finale tra il giovane libero dal voto del silenzio, il re, i sapienti e Cendubete. Per non parlare dei dialoghi di cui sono costellati i racconti interpolati, che vedono intervenire le figure più disparate, riflesso di categorie e tipi, incarnazione di vizi e virtù, testimonianza dell'esperienza umana, cui danno voce in una dimensione corale, collettiva.

Lo stesso andamento del dialogo è strutturato partendo dalla sintesi della posizione dell'enunciatore; cioè, il parlante inquadra i fatti, nel modo a lui più favorevole, per offrire all'interlocutore una prospettiva di parte, la propria prospettiva, sviluppata poi nel discorso. Questo espediente nel *Sendebär* si carica di implicazioni aggiuntive: il confronto tra la matrigna e i sette saggi si realizza non in modo diretto, ma tramite la mediazione del re, che deve essere convinto, piegato alle ragioni dell'una o degli altri, secondo precise strategie allocutorie, che anticipano e condensano quanto narrato di seguito nel racconto di volta in volta introdotto. Il sovrano si trasforma quindi in campo di battaglia, è lui a rappresentare lo spazio, l'ambito della contesa tra la donna e i consiglieri. Il re con la sua passività, tanto incline ad avallare la versione dell'una o degli altri, in modo altalenante, ondivago, tradisce con la sua incertezza la propria vulnerabilità, l'incapacità di discernere tra bene e male, tra verità e menzogna e dunque l'incapacità di guidare il popolo e il regno, mettendo in crisi la propria immagine di buon governante. Il monarca, paradossalmente, si profila come interlocu-

tore secondario, perché le sue battute sono in pratica degli interruttori linguistici di base, volti semplicemente a consentire lo sviluppo graduale del vero dialogo e del vero confronto, che è quello tra l'Infante, il maestro, i sapienti e la matrigna, in un'alternarsi delle parti di grande efficacia strategica e comunicativa. Anche questa passività del re, però, ha una sua funzione precisa, come il suo oscillare assurdo da una posizione all'altra in modo irriflessivo, sospinto dalla sollecitazione del momento, a seconda che l'ultimo racconto sia stato narrato dalla donna fedifraga o dal sapiente accorto: la condotta del sovrano, proprio per la sua instabilità, dimostra la rilevanza del percorso di perfezionamento interiore che porta alla sapienza, al di fuori del quale si resta in balia delle impressioni illusorie, incapaci di orientarsi e – cosa ancora più grave per un governante – di orientare la corte e il regno. L'incapacità del re denuncia tutta la gravità del permanere al margine di questo percorso e sottolinea quanto l'acquisizione del sapere e il suo uso corretto e ortodosso rappresentino una tappa irrinunciabile, certo per il sovrano ma in fin dei conti per ogni individuo. È evidente, allora, che il re non è solo un testimone, ma una figura irretita, l'incerto garante della richiesta degli interlocutori, di cui in maniera indotta assume a fasi alterne la posizione, che in realtà è del parlante di turno, il quale esercita la sua influenza sull'ascoltatore.

Il dialogo, però, nel *Sendebâr* si rivela anche sommamente insidioso per chi ha la parola e quindi nella tattica comunicativa si ricorre spesso allo sviamento, per muoversi su un terreno più sicuro, in cui la diplomazia (qui la lusinga) permetterà di limitare i rischi. E ciò accade sia nella cornice sia nei racconti interpolati. Nella cornice, infatti, è per prudenza, in una situazione d'estremo pericolo, che la donna e i consiglieri decidono d'intervenire narrando storie per inclinare il giudizio del re, nell'intento di salvarsi, appunto, massima emergenza concepibile (inutile ricordare lo stratagemma arcinoto del narrare per guadagnare tempo e avere salva la vita, esemplificato in modo mirabile nella vicenda di Sherazade nelle *Mille e una notte*). Negli *exemplos*, in modo analogo, un personaggio viene colto in flagrante (una donna o un saggio corrotto, a seconda di chi stia raccontando) e cerca quindi di scampare al pericolo sviando la conversazione, servendosi della propria abilità suasoria nel giustificarsi.

Naturalmente, tra gli elementi che regolano l'economia dell'esposizione, intervengono anche la mimica e l'intonazione, le quali contribuiscono in modo decisivo alla formulazione del messaggio, sia complessivo, sia di ogni singolo intervento. Il testo in questo senso offre spunti davvero interessanti: la perorazione spesso è multimodale, enfatizzata da 'forme espressive', quali appunto la gestualità o la particolare sfumatura della verbalizzazione (il tono, gli accenti, l'intonazione, ecc.). Si tratta di elementi che assolvono una funzione amplificatrice, che contribuisce a connotare con precisione l'enunciato; di espedienti connessi con la strategia persuasiva,

come la reticenza o l'eufemismo, in un contesto caratterizzato da una situazione di repressione o inibizione (qui indotte dai rapporti gerarchici tra i personaggi). Per interpretare correttamente il dialogo, sarà necessario conoscere le convenzioni allocutorie e diplomatiche condivise dagli interlocutori, che privilegeranno l'allusività e le espressioni implicite, perché nel caso del *Sendebär* il rischio incombente su tutti i personaggi obbliga alla massima capacità di mediazione e al ricorso a tutte le convenzioni basate sulla reticenza, sul non detto; insomma, su tutti quegli stratagemmi espressivi atti a schermare il messaggio, perché sarebbe troppo rischioso esplicitarlo in modo diretto. Questa 'diplomazia dialogica' si pone di rado su un livello formale e concettuale complesso (come accade nel confronto tra Cendubete e i maestri, su cui si tornerà più oltre), ma anzi è costruita a partire dal linguaggio comune. Infatti, i meccanismi, la valenza delle tecniche di esposizione, dell'impiego delle interiezioni, delle esclamazioni, delle pause o delle interruzioni, ma anche della mimica, rispondono a schemi linguistici propri del registro 'basso' e non sono connotati in senso retorico o raffinato: non si ricerca il pregio artistico-letterario, il bel pezzo di oratoria forbita, al contrario si mira a riprodurre in modo realistico, credibile ed efficace un comune dialogo basato sulla lingua comune.

Come accennato, il *Sendebär* presenta una doppia cornice, anch'essa articolata in forma dialogica, in cui le parti dialogate assolvono una funzione peculiare: inquadrare i rapporti di potere, sia tra il sovrano e le sue mogli, sia tra questi, i consiglieri e i sapienti. Si tratta di dialoghi dalla funzione connotativa, che identificano i diversi piani su cui si giocano le relazioni tra i personaggi. Nella cornice, però, il dialogo serve anche per identificare un altro piano referenziale, si direbbe il piano referenziale per eccellenza all'interno dell'opera: la centralità del sapere e la dimensione superiore in cui si colloca il saggio, in virtù della sua sapienza, espressa nel confronto criptico tra i *maestros* della corte.

Nella prima cornice intervengono il re e una delle sue novanta mogli, la più saggia e avveduta. Le battute che i due scambiano servono per definire in modo positivo la prima figura femminile che apre l'opera. Da subito, dunque, la conversazione si stabilisce tra due interlocutori posti su livelli diversi: la moglie è subalterna al sovrano, come sottolineano le battute, ed esordisce con una domanda premurosa, seguita da affermazioni che esprimono sottomissione e disponibilità a condividere le pene del consorte, per poi passare alle rassicurazioni (terrene: il re è amato dal popolo; trascendenti: il re gode della protezione divina). Il sovrano, toccato da queste parole, prorompe in elogi della moglie, per passare a illustrare la causa dello sconforto: la mancanza di un erede. La donna ribatte annunciando che dispenserà un buon consiglio, ribadendo l'opportunità di invocare la protezione di Dio, enfatizzando la complicità e la disponibilità a condividere col marito l'impegno (la preghiera) per sollecitare la grazia e avere un erede,

assoggettandosi alla volontà divina, che non lascerà disattesa la preghiera dei due. E infatti la moglie darà al re l'erede tanto atteso. Ogni elemento in questo dialogo, il registro espressivo, le sfumature di senso, la sintassi, l'uso dei tempi e dei modi verbali, è impiegato per sottolineare la posizione subalterna della sposa e la supremazia del sovrano. Lo stesso meccanismo regge i rapporti tra il monarca, i consiglieri e i sapienti. Infatti, quando il re si rivolge loro, ordina, dispone, oppure li interroga, sollecitandoli a dispensare il loro sapere. Il sovrano insomma è superiore a tutti, come dimostra il dialogo, ma è comunque sottoposto al volere divino e alla superiorità della conoscenza, prerogativa del saggio.

Tutto ciò è ribadito da un altro dialogo contenuto nella cornice, funzionale alla predisposizione dei rapporti gerarchici all'interno dell'opera, grazie al quale il lettore si affaccia al livello superiore in cui si muovono i sapienti, che interagiscono tra loro ricorrendo a un linguaggio criptico ed ermetico: solo chi possiede il sapere può partecipare al confronto tra iniziati e intenderli; per contro, chi non condivide col sapiente il suo grado di conoscenza resta escluso da questa dimensione comunicativa. Quando il re ordina ai saggi di istruire l'Infante, i quattro sapienti e Cendubete iniziano una diatriba impenetrabile, esprimendosi in modo oscuro, all'apparenza persino incongruente,⁴ mentre in realtà si tratta di espressioni dense e allusive, ellittiche e simboliche. Ciò è dovuto al cambiamento radicale del registro espressivo, perché cambia il piano gnoseologico su cui si muovono i sapienti, che possiedono la conoscenza e dunque sono in grado di parlare tra loro sfruttando un linguaggio iniziatico, che solo i detentori del sapere possono penetrare (pp. 50-56). Così, Cendubete riceve l'incarico di istruire l'Infante, ma alla fine dell'apprendistato il maestro legge nell'oroscopo del discepolo che, se egli non tacerà per sette giorni, sarà in pericolo di vita.

In questo punto inizia la seconda parte della cornice ed entra in scena un'altra delle novanta mogli dell'harem del re. Se la prima moglie era saggia e incarnava il sapere positivo, la seconda è avida, lussuriosa e falsa e – oltre a condensare una serie di topici misogini - rappresenta la sintesi del sapere negativo, usato in senso egoistico per tornaconto personale. I dialoghi tra la matrigna, l'Infante, il re e i sapienti sono volti a dimostrare tutto ciò. Ancora una volta, il dialogo è utilizzato per connotare i personaggi o meglio le funzioni che i personaggi rappresentano. Infatti, interloquendo col sovrano, la matrigna mostra sottomissione, ma stavolta si tratta di una sottomissione affettata, insincera, che nasconde altro: la donna si offre di far parlare l'Infante, ma quando si trova sola con lui gli propone di diventare amanti, uccidere il vecchio re e prendere il potere. Il giovane risponde in modo violento alla donna, la quale capisce di essere in pericolo di vita

⁴ Cfr. *Sendebar*, edición de M.J. Lacarra, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 68-72.

e accusa l'Infante di aver tentato di sedurla (ricorrendo già alla gestualità: grida, si graffia e si strappa i capelli). A questo punto intervengono i consiglieri, per cercare di dissuadere il re dal condannare a morte il giovane, mentre la matrigna interverrà per far confermare la condanna.

E qui si conclude la doppia cornice iniziale, nella quale i dialoghi servono a dimostrare che il sapere positivo è incarnato dalla moglie saggia del re e dai consiglieri che difenderanno l'Infante, mentre il sapere negativo è sintetizzato nella figura della matrigna, che perverte la conoscenza a fini utilitaristici; allo stesso modo, il percorso di perfezionamento interiore e l'acquisizione del sapere sono illustrati dall'Infante, mentre il sovrano riflette le difficoltà di questo percorso, per cui a causa della credulità e dell'incapacità di discernimento oscillerà pericolosamente (per sé, per l'Infante, per i consiglieri, ma anche per il popolo e il regno, posto che la sua incertezza pregiudica la capacità di buon governo) tra giustizia e ingiustizia. È il dialogo a definire i personaggi e la loro interazione. Per cui, al di sopra di ogni cosa sta la divinità: Dio sovrasta tutto e tutti e la stessa conoscenza è in realtà un dono del cielo – o quanto meno è propiziata dal cielo –, oltre che il culmine di un percorso iniziatico di perfezionamento interiore. Al di sotto di Dio c'è il sapere – tema centrale dell'opera e del suo messaggio – e il sapiente che lo ha acquisito. Ma in realtà anche il sapere è soggetto a insidie incombenti, perché può essere pervertito e piegato a scopi egoistici e infatti la contrapposizione tra le due mogli del sovrano e tra la matrigna e i consiglieri riflette la natura ancipite della conoscenza, positiva se usata in modo ortodosso, negativa se corrotta dall'utile personale. Al di sotto del sapere c'è il re. Gli altri personaggi principali, la moglie avveduta, la matrigna malvagia, i sapienti, i consiglieri e lo stesso Infante si trovano sia al di sopra del sovrano in virtù del sapere (positivo o negativo) sia al di sotto di lui, perché in posizione gerarchicamente subalterna (come dimostrano le modalità espressive e l'andamento del dialogo) e da ciò si inferisce che l'unico mezzo per elevarsi persino al di sopra del re e del potere è la conoscenza, emanazione della grazia superiore (come afferma il prologo, p. 42).

Segue la serie di racconti interpolati, narrati alternativamente dalla matrigna e dai consiglieri per inclinare il re al rigore o alla clemenza. In queste storie il dialogo, a differenza di quanto emerge dall'analisi della cornice, non serve a connotare i personaggi che compaiono nei vari racconti, ma a fissare concetti e ciò ne influenza la costruzione e lo sviluppo, che nelle storie è organizzato in modo diverso rispetto alla cornice, adesso secondo un'articolazione precisa e potremmo dire standardizzata.

Il primo consigliere si presenta al cospetto del re per narrare le sue due storie e s'inginocchia, con un gesto di riverenza ripetuto da ciascun sapiente, a conferma dell'atto di sottomissione verbale. Poi si rivolge al sovrano chiamandolo *Señor* come tutti gli altri, ribadendo i rapporti di potere vigenti. Quindi sintetizza in una frase il monito che esprimerà nel racconto

e annuncia che narrerà un *exemplo* su ciò. Il re, incuriosito, dà ordine di procedere con la narrazione (al consigliere: «di agora e oírte lo e» p. 64, «¿Cómmo fue eso?» pp. 72, 82, 88, 98, 106; alla matrigna: «¿Cómmo fue eso?» pp. 70, 78, 96, 104), ammettendo implicitamente di aver bisogno di essere ammaestrato, forse più dell'Infante, perché se il giovane deve diventare sapiente, il sovrano deve diventare un governante giusto. Accettando l'offerta di ammaestramento, il re ribadisce la superiorità del sapere e per riflesso del sapiente che lo possiede, il quale si può permettere di incalzare il sovrano con i suoi moniti, pur restando un sottoposto e conservando dunque nel suo discorso e nelle sue azioni elementi propri del registro espressivo dell'ossequio e del rispetto dell'autorità. Quando il saggio di turno inizia il suo racconto, apre la narrazione con espressioni quali «oí dezir» (pp. 64, 68, 82, 90, 98, 100, 108, 110), «fiziéronme entender» (p. 74) o «dixiéronme» (p. 114), che rimandano alla necessità di trasmissione della conoscenza. Infatti, una delle sfumature con cui la tematica del sapere viene sviluppata nel testo è appunto il concetto che esso è produttivo solo se trasmesso, se condiviso con gli altri, perché il sapere appannaggio esclusivo di chi lo detiene si isterilisce e diventa inutile, non contribuendo al bene comune. Il sapere, dunque, oltre a dover essere impiegato in modo ortodosso, deve essere messo al servizio della comunità. Anche questo attacco stereotipato e fisso, da esordio formulare, ha tratto in inganno alcuni studiosi, che vi hanno visto una conferma della trasmissione orale dell'opera,⁵ da escludere. La formula al contrario sottolinea la necessità di divulgazione del sapere e al contempo si rifà a una sorta di *auctoritas* gnomica, perché l'insegnamento attraverso la narrazione di exempla gioca un ruolo non trascurabile in questo filone della letteratura spagnola medievale (ma non solo), ben più fondatamente dell'origine remota dalla raccolta, il cui supposto nucleo primordiale sarebbe costituito dalle parabole dei monaci buddisti. Il consigliere passa poi al secondo racconto, di taglio misogino, per mettere in guardia il re dagli inganni delle donne e, per estensione, del mondo. L'intervento si apre con la solita apostrofe al sovrano (*Señor*), della cui funzione si è già detto, seguita dal consueto «oí dezir» o altra formula affine e dalla sintesi della morale del racconto, per proseguire con la storia vera e propria, alla fine della quale il consigliere si rivolge al sovrano nel modo consueto («Señor»), ribadendo la valenza esemplare della narrazione e ricordandone la finalità. A questo punto il sovrano revoca la condanna a morte del figlio.

Le variazioni sono minime negli interventi dei saggi: tutti si genuflettono al cospetto del re (l'ultimo, il settimo, «omillósele al rey», che possiamo considerare un'espressione sinonima), tranne il quinto consigliere, che

⁵ Cfr. nota 3.

prorompe in una perorazione tesa quando la matrigna minaccia il suicidio mostrando del veleno. L'apparente mancanza di riverenza è dovuta in realtà al precipitare della situazione e supplita dalle parole accorate del sapiente, che si dilunga sul monito contenuto nel racconto. La gestualità, la mimica rituale è rilevante anche nell'azione dei sapienti, i quali in segno di omaggio si inginocchiano alla presenza del sovrano; ma se nel loro caso il gesto rimanda a una sorta di protocollo (all'etichetta di corte, ammantata di significati pregnanti, come l'autorevolezza dell'interlocutore, il suo ruolo preminente all'interno dei rapporti di potere), resta comunque il fatto che sempre di un gesto si tratta, sebbene non acquisisca il rilievo della mimica cui ricorre la matrigna. Tutti poi si rivolgono al re chiamandolo *Señor*, e non poteva essere altrimenti, sia quando iniziano sia quando concludono le storie. In questa sorta di conferma dell'autorità gerarchica va riconosciuto il marcatore dell'apertura e della chiusura degli *exemplos*, che ne delimita il perimetro, circoscrivendoli in modo netto. Tutti, infine, nell'esordio e nella glossa conclusiva di ciascun racconto indicano se esso mira a sanzionare l'agire irriflessivo (il primo *exemplo* di ciascun consigliere; pp. 64, 72, 82, 86, 88, 96-98, 106) o la frodolenza femminile (il secondo *exemplo* di ciascun consigliere; pp. 70, 76, 94, 98, 104, 110, 112, 118).

Anche la peculiare struttura del dialogo tra la matrigna e il re si ripete quasi identica. Rispetto all'azione dei consiglieri, però, gli interventi della donna enfatizzano la gestualità e non presentano espressioni che rimandano a un ammaestramento riportato, trasmesso al sovrano, posto che la donna parla in virtù della sua astuzia e del suo sapere perverso, insiti in lei come i vizi che la caratterizzano (avidità, falsità e lussuria) e non si fa portavoce di un sapere acquisito a compimento del percorso di perfezionamento interiore che porta alla conoscenza. Quando il secondo giorno la donna si presenta al cospetto del re per narrare il racconto con cui contrasta le due storie di ciascun consigliere (a riprova del suo ascendente) piange («llorando», p. 70), si rivolge al sovrano nel modo consueto («Señor», p. 70), sottolineando il rapporto di subordinazione rispetto all'interlocutore, sintetizza la morale della storia che si accinge a narrare (necessità della punizione esemplare, a monito degli altri, p. 70) e annuncia che riporterà un *exemplo* sull'argomento (p. 70); il re allora la invita a proseguire («¿Cómmo fue eso?», p. 70) e la donna inizia semplicemente a raccontare («dixo...», p. 70), senza alcun riferimento alla trasmissione del sapere. Finita la storia si rivolge di nuovo al consorte («Señor», p. 70) e ribadisce la morale del racconto (opportunità della condanna per evitare il peggio, p. 70). Il terzo giorno piange e grida («lloró e dio bozes», p. 78), racconta una storia per screditare i confidenti, anticipando la morale del racconto prima di iniziare a narrarlo e ribadendola dopo l'epilogo, rincarando la dose con la minaccia di suicidio («yo me mataré con mis manos», p. 80). Il quarto giorno, conclusa la storia, invoca l'aiuto di Dio contro i consiglieri infidi (p. 86).

Il quinto giorno minaccia indirettamente il suicidio, affermando che dopo la sua morte i consiglieri porteranno il re alla rovina ed egli dovrà rendere conto a Dio per non aver fatto giustizia e, per enfatizzare quanto detto, mostra un'ampolla di veleno (p. 96). Il sesto giorno, nella sintesi moraleggiante che precede la narrazione, mette ancora in guardia il re dai cattivi consiglieri (p. 104) e nell'epilogo invoca l'aiuto divino contro di loro (p. 106). Il settimo giorno infine la donna arriva lamentandosi («quexándose») e annunciando di volersi ardere viva; elargisce i propri averi ai poveri, fa portare molta legna, si siede sulla pira e ordina di appiccare il fuoco. A questo punto il re manda a morte il figlio (p. 110). In questo caso, la mesinscena organizzata dalla donna la esime persino dal narrare e lo scambio di battute si riduce alla minaccia di suicidio e alla reazione del monarca. Siamo all'apice della tensione: l'ottavo giorno l'Infante può parlare e per evitare il peggio la matrigna potenzia la propria azione attraverso il gesto, l'atto, la minaccia, non più solo verbale ma concreta e tangibile.

Concluso il periodo di silenzio imposto al giovane dal maestro, si ritorna alla cornice e la vicenda si ricollega alla doppia narrazione-contenitore dell'esordio. Anche questa parentesi finale è articolata sfruttando il dialogo, come tutto il testo. L'Infante, libero ormai di parlare, si reca dal re, riproponendo il consueto protocollo, a conferma dei rapporti gerarchici, a partire dalla gestualità: giunto dal padre si prostra davanti a lui («omilló-sele», p. 120), rivela la verità e chiede di convocare i sapienti, perché desidera parlare alla loro presenza. È questo il momento chiave dell'opera: il giovane deve dimostrare di aver compiuto il percorso di perfezionamento interiore che consente di assurgere allo *status* di sapiente. Ribadendo che la sapienza è un dono celeste, il re ringrazia Dio per avergli impedito di uccidere il figlio; e se è vero che in realtà sono stati i sapienti a dissuaderlo con i loro *exemplis*, va comunque ricordato che la sapienza è frutto di un percorso iniziatico propiziato della grazia, per cui le parole del sovrano rimandano al ruolo decisivo dell'elemento trascendente nell'acquisizione della conoscenza. Ricompare infine Cendubete, maestro dell'Infante, che rientra nella consueta gerarchia di potere («omillome, señor», p. 120). Rimproverato dal sovrano per la sua assenza, il maestro sottolinea che l'esito positivo della vicenda si deve a Dio e condanna ancora una volta la decisione e l'azione affrettate, specie su istigazione di una donna (a conferma dell'uso strumentale della misoginia, impiegata per condannare il sapere negativo, pervertito a fini utilitaristici). Il giovane, d'altra parte, ha fatto bene a rispettare le indicazioni del maestro e tacere. Il re allora interroga i saggi, chiedendo loro di chi sarebbe stata la colpa se avesse fatto uccidere il figlio: sua, dell'Infante, del maestro, della matrigna. Si alzano i quattro maestri già intervenuti nell'esordio e ciascuno addossa la responsabilità a una delle figure chiave della cornice (il re, il maestro, la donna, l'Infante). Questo meccanismo si ripete dopo il primo racconto del giovane: i

quattro saggi sono di nuovo interpellati e ognuno dà una risposta diversa, poi interviene l'Infante e offre la risposta risolutiva, dimostrando come la sapienza acquisita gli consenta di elevarsi persino al di sopra dei saggi della corte. Tutto ciò è espresso ancora una volta attraverso il dialogo, che non vede più confrontarsi due interlocutori (il re e il sapiente di turno, il re e la matrigna, l'Infante e il maestro), ma torna ad assumere il profilo di una vera e propria orchestrazione, in cui intervengono i quattro saggi, Cendubete, l'Infante e lo stesso re. Come era avvenuto nella parte iniziale della cornice, con il confronto tra i sapienti e il maestro che ricorrevano a un linguaggio criptico e oscuro, anche nell'epilogo si ripropone la stessa organizzazione polifonica del dialogo, che acquisisce una speciale profondità. Così, interviene Cendubete, per ricordare che la maggiore dimostrazione di sapienza è la parola (*dezir*); quindi l'Infante rende grazie a Dio e dimostra al padre e ai presenti di essere diventato sapiente e di aver compiuto il percorso di perfezionamento interiore. Il giovane dà prova di ciò narrando cinque racconti, vertenti sui limiti del sapere (il primo sull'imponderabilità degli eventi, il secondo e il terzo sulla sapienza innata, il quarto sul sapere positivo e ben impiegato, il quinto - frutto di una sostituzione - ribadisce il taglio misogino che si ispessisce nella rielaborazione antico-spagnola, ritornando sulla lussuria e sulla falsità della donna e illustrando la natura del sapere negativo e male impiegato). Il ragazzo si rivolge al padre nel modo consueto (*Señor*, pp. 128, 132, 146), afferma di riferire una lezione tramandata («dizen», pp. 124, 128; «oí dezir», pp. 128, 132, 144) e il re ordina di procedere con la narrazione («¿Cómomo fueron éstos más sabios que tú?», p. 128; «Pues di», p. 132; «¿Cómomo fue eso?», pp. 134, 144). Solo a conclusione del penultimo e dell'ultimo racconto della raccolta (il quarto e il quinto dell'Infante) il giovane ricorre a una glossa finale, che sintetizza la morale del racconto: nell'epilogo della penultima storia, sul sapere positivo e ben impiegato, conclude dicendo «- Señor, non te di este exemplo sinon porque sepas las artes del mundo» (p. 144), passando dal taglio strumentalmente misogino al vero scopo delle narrazioni (della cornice e interpolate) e cioè il monito a guardarsi dai pericoli e dalle insidie del mondo. Nell'ultimo racconto, poi, l'Infante ribadisce la negatività del sapere innato della donna e sono le sue stesse parole a chiudere l'opera, per cui il dialogo si prolunga sino all'epilogo: «- Señor, non te di este exemplo sinon que non creas a las mugeres, que son malas: que dize el sabio que aunque se tornase la tierra papel e la mar tinta e los peces d'ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres» (p. 146), citando ancora una volta, persino nel finale, un'*auctoritas* gnomica («dize el sabio»), che rimanda a espressioni simili, rilevate tanto spesso nell'esordio dei singoli racconti interpolati. Ciò conferma ancora una volta che non si tratta di tracce di oralità, ma del concetto centrale di necessità di trasmissione del sapere, pena il suo sterimento.

Il *Sendebār*, dunque, riflette le caratteristiche e il funzionamento di quei meccanismi che fanno del dialogo un congegno complesso, espressione del delicato confronto tra gli interlocutori, la cui articolazione si sviluppa secondo modalità già in parte consolidate all'epoca, in una Spagna che fa sua la concezione della centralità del sapere e traduce in realtà lo scambio interculturale. Una Spagna sostenitrice della *translatio studiorum* e prossima a quella cultura orientale (in cui la tradizione narrativa dei 'Sette saggi' nasce e si sviluppa) che apporta all'Occidente attraverso il 'ponte' iberico un bagaglio di opere e conoscenze di cui l'attività culturale della corte alfonsina e degli ambienti ad essa vicini ha lasciato una testimonianza forse insuperata in quell'area.