

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il denaro corruttore. Ideologie e rappresentazioni ispaniche: dal "Libro del Buen Amor" (XIV sec.) alla "Celestina" (1499)

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/135622> since 2016-06-21T08:04:06Z

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)

Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano
- 29 -
fondati da Gianfranco Folena

Letteratura e denaro

Ideologie metafore rappresentazioni

Atti del XLI Convegno Interuniversitario
(Bressanone, 11-14 luglio 2013)

a cura di Alvaro Barbieri e Elisa Gregori

Questo volume è stato stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi linguistici e letterari
dell'Università degli Studi di Padova

ISBN 88-6058-048-X
© 2014 Esedra editrice s.r.l.
via Palestro, 8 - 35138 Padova
Tel e fax 049/723602
e-mail: esedraeditrice@fastwebnet.it
www.esedraeditrice.com

INDICE

ALVARO BARBIERI, ELISA GREGORI <i>Premessa</i>	IX
NICOLÒ PASERO <i>Delle cose che crescono con il loro uso, e di altre ancora</i>	1
FRANCESCO MOSETTI CASARETTO <i>Letteratura mediolatina e denaro</i>	11
CARLA PICCONE <i>«Vincit amor census». Il denaro nelle commedie elegiache</i>	33
ANDREA GHIDONI <i>Imagery della ricchezza nelle chansons de geste</i>	47
MARCO INFURNA <i>Come si sposa un eroe epico. Ostentazione e sperpero di ricchezza nella canzone di gesta di Aymeri de Narbonne</i>	55
TIZIANO PACCHIAROTTI <i>Sull'“impresa” cavalleresca e le sue implicazioni mercantili. «Li premiers vers» dell'Erec et Enide</i>	65
LUCILLA SPETIA <i>Il denaro, il tempo, il lavoro, la carità. Sistemi di valori e realtà materiali nell'Yvain di Chrétien de Troyes</i>	81
SONIA MAURA BARILLARI <i>«Disme doner ne me vint onches a gré». La tematica socio-economica nel Jeu d'Adam</i>	95
MARIO MANCINI <i>Roman de la rose: oro o Età dell'oro?</i>	113
POALO CANETTIERI <i>Il Fiore e il fiorino</i>	129

CORNELIA KLETTKE	
<i>Il vaglio di beni terreni e celesti. Etica economica ed “economia dell’anima” nella Commedia di Dante</i>	155
HELMUT METER	
<i>Il denaro e la Fortuna nel Decameron. Su alcune novelle della seconda giornata</i>	191
VINCENZA TAMBURRI	
<i>Letteratura e povertà. Il Sacrum commercium sancti Francisci cum domina Paupertate</i>	211
ANNAMARIA ANNICCHIARICO	
<i>Lui/Lei e il denaro nel Medioevo catalano. Fra Curial e Güelfa e la Faula de Neptuno i Diana</i>	221
VERONICA ORAZI	
<i>Il denaro corruttore. Ideologie e rappresentazioni. Dal Libro del Buen Amor alla Celestina</i>	235
MICHAEL RYZHIK	
<i>Motivi pecuniarii nei volgarizzamenti giudeo-italiani</i>	247
LUCIA BERTOLINI	
<i>Ideologia e sentimento del denaro nelle opere latine e volgari di Leon Battista Alberti</i>	257
IVANO PACCAGNELLA	
<i>«Le ruberie della usura». Monti di pietà, predicazione, mercato e letteratura</i>	275
MAURO CANOVA	
<i>«Dog coins gold». L’impossibile tragedia del denaro e il Timon of Athens di William Shakespeare</i>	293
ANTONIO IURILLI	
<i>«Dichiarare li rovesci con li scrittori e li scrittori co’ rovesci». Monete e scrittura storica</i>	311
BRUNO CAPACI	
<i>Il quartese dello scrittore. Scrittori appagati, scrittori ben remunerati e scrittori paganti. Autore e homo oeconomicus nel secolo dei Lumi</i>	321
ROBERTO DE ROMANIS	
<i>Canone e copyright. Una delle tante storie di denaro</i>	331

MARIA LUISA WANDRUSZKA Nathan il saggio (1779). <i>Mercato e verità</i>	345
FABIO DANELON «Nei Promessi sposi si parla sempre di denaro». <i>Il denaro del/nel romanzo di Alessandro Manzoni</i>	357
PATRIZIA ZAMBON <i>La committenza. Scrittori, pubblico, riviste nella temperie risorgimentale. Note da Nievo</i>	369
ELISA GREGORI «Une pluie d'or». «Liquidità» dei personaggi balzachiani	383
LUCA PIETROMARCHI <i>Flaubert: l'educazione commerciale</i>	393
PIERLUIGI PELLINI <i>Denaro liquido e capitale anonimo. Zola verso il Novecento</i>	401
ANDRÉ WEBER <i>Calcolo e follia. Il sottofondo mitico del mondo finanziario in L'argent di Zola</i>	419
IGOR TCHEHOFF <i>Le metafore concettuali del denaro in Il paese di cuccagna di Matilde Serao</i>	427
MARIALUIGIA SIPIONE «Star male oggi per non star peggio domani». <i>Denaro ed etica ne La malora di Beppe Fenoglio</i>	439
ADONE BRANDALISE «Acheronta movebo». <i>Simbolico e reale nella Filosofia del denaro di Georg Simmel</i>	449
TOMMASO MEOZZI <i>Il denaro come vertigine spaziale e implosione in Le mosche del capitale di Paolo Volponi</i>	457
EMANUELE ZINATO «Sesterzo energetico». <i>Scrittura e denaro in Paolo Volponi</i>	465
GERHILD FUCHS <i>La Pianura Padana di Gianni Celati «dove i quattrini hanno fatto intorno a sé la terra bruciata»</i>	479

SIMONA CARRETTA

*Il romanzo dinanzi all'«epoca del pragmatismo». Da Money di Martin Amis
a Cosmopolis di Don DeLillo* 491

REMO CESERANI

*Romanzi dalle capitali dell'alta finanza. In particolare su Capital
di John Lanchester* 503

Indice dei nomi 511

VERONICA ORAZI

IL DENARO CORRUTTORE
IDEOLOGIE E RAPPRESENTAZIONI
DAL *LIBRO DE BUEN AMOR* ALLA *CELESTINA*

Come è noto, il topico del denaro corruttore, connesso con cibo e sesso, veicola istanze realistiche dissacranti rispetto ai modelli elevati e produce un abbassamento scoronizzante e/o demistificatore dei valori alti, arrivando a coinvolgere il basso corporeo e gli elementi scatologici, in una logica utilitaristica che intacca ogni tipo di idealizzazione e lascia emergere gli aspetti più degradati e degradanti di un reale ineludibile.

Da questa prospettiva, per inquadrare il tema nelle forme e nei modi in cui viene riespresso in ambito ispanico, l'*Enxiemplo de la propiedat que el dinero ha* nel trecentesco *Libro de buen amor* (LBA, quartt. 490-513) di Juan Ruiz e la *Celestina* di Fernando de Rojas (1499) si rivelano rappresentativi della peculiare reinterpretezione concretizzatasi in quest'area, che innesta su aspetti condivisi e generalizzati specificità proprie di questo ambito linguistico-culturale.

Da un lato il LBA, pur aprendo l'*enxiemplo* con accenni agli elementi topici sul potere corruttore del denaro, ne connota la rappresentazione sfruttando in modo strategico tratti concreti, connessi con la mentalità e le pratiche del tempo, riverberandone una visione (iper-)realistica, modellata secondo una prospettiva testimoniale (poco importa se fittizia), il cui protagonista è un *yo* che mira a conferire veridicità alla pretesa esperienza personale, cui fa da controcanto la personificazione del denaro tratteggiata con pennellate vivide, riflesso della realtà contingente.

Dall'altro lato, la *Celestina* di Rojas inquadra il tema nella dimensione urbana e borghese ormai sostituitasi a quella cortese di ascendenza medievale, presentandosi come operazione fortemente letterarizzata, in cui la componente realistica contrasta con situazioni e valori che la *novela sentimental* e i *libros de caballerías* tentano artificiosamente di tenere in vita; l'opera attinge al teatro umanistico e alla commedia elegiaca e, tramite questi, al teatro plautino e terenziano, in cui i tipi letterari del servo venale e della mezzana avida giocano un ruolo chiave, in una prospettiva che anche in questo caso aderisce al concetto di 'descrizione delle cose così come sono'.

Il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz¹ (secondo terzo del XIV sec.) sovrverte

il genere della pseudo-autobiografia amorosa,² con ammiccamenti al filone pseudo-ovidiano,³ e narra le (dis)avventure amorose del protagonista-seduttore (un arciprete, da non confondere con l'autore, poiché si tratta di un falso autobiografismo), costellate di rimandi alle fonti più disparate, per fare sfoggio di abilità compositiva, come si legge nel prologo. Il *Libro* esprime una grande varietà tematica, formale e tonale e una forte spinta trasgressiva, sviluppata parallelamente alla componente didascalica, confermata dal ribaltamento dell'autobiografia amorosa fittizia, del canone della pastorella nelle quattro *serranas*,⁴ dal riflesso della poesia goliardica (*Cántica de los clérigos de Talavera*, battaglia di *Carnaval e Cuaresma*, ecc.), del genere fabliaulistico (nell'episodio di Pitas Payas), della tradizione ovidiana e pseudo-ovidiana,⁵ dal reimpiego del *planctus*.⁶ L'effetto che ne risulta è il costante oscillare fra testo didascalico con spunti di trasgressione e testo trasgressivo celato dietro una maschera edificante, oscillazione voluta, come affermato nel prologo.

Ben presto, però, emerge la commistione di elementi di ascendenza occidentale e orientale: a livello strutturale, se il genere dell'autobiografia

¹ Cfr. JUAN RUIZ ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. critica a cura di M. CICERI, Lemmario e Indice dei nomi di V. ORAZI, Modena, Mucchi Editore, 2002, poi JUAN RUIZ ARCIPRESTE DE HITA, *Libro del buon amore*, Studio introduttivo, edizione critica, traduzione italiana e note a cura di M. CICERI, cura editoriale di V. ORAZI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, da cui si cita.

² ANDREA CAPPELLANO, *De Amore*, JEAN RENART, *Roman de Guillaume de Dole*; GERBERT DE MONTREUIL, *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*; JAKEMES, *Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*; ULRICH VON LICHTENSTEIN, *Frauendienst*; DANTE, *Vita Nova*; NICOLE DE MARGIVAL, *Dit de la Panthère*. Cfr. F. RICO, *Sobre el origen de la autobiografía en el «Lba»*, in «Anuario de Estudios Medievales», IV, 1967, pp. 301-325; D. CLARCKE, *Juan Ruiz and Andreas Capellanus*, in «Hispanic Review», XL, 1972, pp. 390-411; R. W. BURKARD, «Pseudo Ars amatoria»: *A Medieval Source for the Don Amor Lecture in the Lba*, in «Kentucky Romance Quarterly», XXV, 1978, pp. 385-398; cfr. anche P. O. GERICKE, «Mucho de bien me fizo con Dios en limpio amor»: *Doña Garoza, Andreas Capellanus y el amor cortés en el Lba*, in «Explicación de Textos Literarios», VI, 1977-1978, pp. 89-92; D. O. WISE, *Reflexions of Andreas Capellanus' «De reprobatio Amoris» in Juan Ruiz, Alfonso Martínez and Fernando de Rojas*, in «Hispania», LXIII, 1980, pp. 506-513; D. POLLONI, *Amour et clergie. Un percorso testuale da Andrea Cappellano all'Arcipreste de Hita*, Bologna, Patron, 1995.

³ La figura della mezzana riflette tratti presenti nel *De nuncio sagaci*, nel *Pamphilus*, nel *De tribus puellis*, nel *De vetula*.

⁴ V. ORAZI, *Irradiazioni trasgressive: 'serrana' ruiziana contro pastorella provenzale*, in *Irradiazioni linguistiche e culturali in area romanza*, a cura di G. DEPRETIS, Torino, Trauben, 2012, pp. 110-119.

⁵ Cfr. V. ORAZI, «Letteratura europea e Medio Evo latino»: *la prospettiva ispanica*, in *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, XXXVII Congresso Interuniversitario del Circolo Filologico-Linguistico Padovano, Bressanone-Innsbruck, 13-16 luglio 2009, a cura di I. PAC-CAGNELLA, E. GREGORI, Padova, Esedra, 2011, pp. 353-362.

⁶ Nel lamento funebre con epitaffio per Trotaconventos, la mezzana. Cfr. V. ORAZI, *Il reimpiego del 'planctus' nella Spagna medievale*, in «Lachrymae». *Mito e metafora del pianto nel Medioevo*, a cura di F. MOSETTI CASARETTO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 303-323.

amorosa fittizia si presta a inanellare una serie di narrazioni, anche il rapporto con la letteratura araba ed ebraica – *maqamat*⁷ e *mahberet*⁸ – rimanda a un modello narrativo diffuso (con struttura autobiografica, miscelanea e aperta, che ingloba temi vari, attesta un costante impegno formale, una compiaciuta ingegnosità, esprime un fine latamente didascalico, ecc.), sebbene sia da escludere il ricorso a fonti orientali dirette.⁹ Allo stesso modo, il tipo dell'*alcahueta*, incarnato dalla vecchia *Trotaconventos*, da un lato si rifà ad antecedenti autorevoli (a partire dalla tradizione classica – la Dipsa ovidiana – e mediolatina – la mezzana della commedia elegiaca);¹⁰ dall'altro lato, ricorda alla figura letteraria ma anche reale della *casamentera*, caratteristica delle culture semitiche e mediterranee in generale. Tuttavia, le fonti identificabili rimandano quasi sempre alla dimensione occidentale, che certo avrà comunque assorbito tratti culturali e letterari della tradizione orientale.¹¹

Procedendo nella lettura, ci si rende conto che l'opera è retta dall'intento di sostenere un'ambiguità divertita, per suscitare nel lettore un senso di incertezza circa il vero messaggio della narrazione (testo didascalico con aperture trasgressive o testo trasgressivo mascherato da un didascalismo di facciata?): il fine ultimo pare quello di generare ambiguità, sfruttando l'ironia,¹² la comicità parodica, che affiora in maniera appena accennata o si impone in modo sfacciato.¹³ Per produrre questo effetto, Juan Ruiz tratta le fonti secondo strategie compositive diverse: assume modelli trasgressivi,

⁷ Serie di racconti brevi in prosa rimata, in voga dall'XI sec.; rappresentano le origini della narrativa e si collocano a cavallo tra realtà e finzione, con innesti fittizi e rielaborazioni di episodi di vita reale, il cui intento è lo sfoggio di abilità compositiva e linguistico-formale; cfr. IBN HAZM, *Il Collare della Colomba: sull'amore e gli amanti*, versione dall'arabo di F. Gabrieli, Bari, Laterza, 1949.

⁸ Variante ebraica delle *maqamat*; YOSEF BEN MEIR BEN ZABARRA, *Libro de los Entretenimientos*, a cura di M. FORTEZA REY, Madrid, Editora Nacional, 1983, seconda metà del XII, ebreo catalano che scrive sulla scia dell'enorme successo delle *maqamat* di Al-Hariri; poi JUDÁ BEN SHÉLOMO, AL-HARIZI, *Tahkemoni = Las asambleas de los sabios*, conosciuto anche come *Libro delle battaglie*, a cura di C. DEL VALLE RODRÍGUEZ, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

⁹ Si rilevano solo deboli affinità con opere quali *Il Collare della Colomba* del cordobese Ibn Hazm (994-1064), *El libro de las delicias* dell'ebreo barcellonense Yosef ben Meir ibn Zabarra (XII sec.) o altre versioni ispano-arabe e ispano-giudaiche di *maqamat* e *mahberet*.

¹⁰ Si ricordino almeno: *Pamphilus, De nuncio sagaci, De tribus puellis, De vetula, Miles gloriosus, De uxore cerdonis, Alda, Baucis et Traso, Babio*; cfr. *Commedie latine del XII e XIII sec.*, a cura di F. BERTINI, Genova, Università di Genova, 1976-1998, 6 voll.

¹¹ Américo Castro formula la 'tesi orientalista', ridimensionata da Claudio Sánchez Albornoz, cui si oppone la 'tesi occidentalista' di Leo Spitzer, posizione estremizzata da Francisco Rico che liquida gli argomenti degli orientalisti. María Rosa Lida avvicina le due posizioni e Francisco Márquez Villanueva arriva alla loro sintesi definitiva: l'arte, la cultura di Juan Ruiz è *mudéjar* (arabizzata), frutto della convergenza tra Oriente e Occidente.

¹² Cfr. R. AYERBE-CHAUX, *La importancia de la ironía en el «Lba»*, in «Thesaurus», XXIII, 1968, pp. 218-240.

¹³ Cfr. A. D. DEYERMOND, *Some Aspects of Parody in the «Lba»*, in *Lba Studies*, London, Ta-

satirici, talvolta percorsi da una sensualità spessa, cui aderisce;¹⁴ sovverte modelli seri;¹⁵ oppure applica modelli elevati a una materia bassa, con conseguente effetto dissacrante e comico.¹⁶

La reinterpretazione ruiziana del topico del denaro corruttore costituisce una dimostrazione ulteriore di questa tecnica. *L'Enxiemplo de la propiedad que el dinero ha* (quart. 490-513) si apre con tre quartine (490-492) che ripropongono il tema in termini generalmente condivisi e sfumati in senso parodico, da cui emerge una vena anticlericale che verrà sviluppata nei versi successivi.

Nella quart. 490 si legge che il denaro fa del *torpe* (infame) un *omne de prestar* (persona fidata), fa correre lo zoppo e parlare il muto, con un chiaro rovesciamento dissacrante: è Pietro che in nome di Cristo, guarisce lo zoppo, il quale balza in piedi e inizia a camminare e saltare nel Tempio (cfr. At, 3, 1-11) ed è Cristo che operando miracoli fa recuperare l'udito ai sordi e la parola ai muti (cfr. Mc, 7, 31-37). Persino il monco vuole afferrare il denaro, in una climax comica, generata dall'assurdità della situazione, che enfatizza il potere assoluto del denaro. Il crescendo esordiale continua: il denaro rende lo sciocco, il rozzo contadino un nobile sapiente (491), più si è danarosi e più si ascende socialmente e, per contro, chi non ha averi non è padrone nemmeno di se stesso, secondo una prospettiva realistica ma ancora astratta. Subito, però, si apre un primo scorcio più concreto (492), il cui fine è la tirata anticlericale: chi ha denaro avrà consolazione, piacere e allegria e riceverà beni e favori dal Papa, compirà il paradiso, otterrà la salvezza, poiché più si possiede più si ottiene, con uno scoperto riferimento alla simonia e al commercio di cariche.

Dalla quart. 493 la struttura testuale cambia e dal narratore impersonale

mesis Books, 1970, pp. 53-78; A. D. DEYERMOND, *Juglar's Repertoire or Sermon Notebook? The «Lba» and a Manuscript Miscellany*, in «Bulletin of Hispanic Studies», LI, 1974, pp. 217-227; A. LABERTIT, *Note pour une sémiotique et une poétique de la parodie dans le «LBA»*, in *Le Moyen Âge en Espagne: Les littératures préhispaniques et la survivance des thèmes médiévaux en Amérique Latine*. Actes du X^e Congrès National, Saint-Étienne, Université, 1975, pp. 31-40; M. CICERI, «Lba»: *un problema ancora insoluto*, in «Quaderni di Lingue e Letterature», XVIII, 1993, pp. 263-276.

¹⁴ Il *fabliau*, la commedia elegiaca, il contrasto, la produzione goliardica, certa narrativa breve orientale, ecc. Cfr. E. BRAIDOTTI, *El erotismo en el «Lba»*, in «Kentucky Romance Quarterly», XXX, 1983, pp. 133-140; L. JENARO-MAC LENNAN, *Sobre el texto del «Pamphilus» en el «Lba»*, in «Revista de Filología Española», LXVIII, 1988, pp. 143-151.

¹⁵ L'autobiografia amorosa fittizia, la pastorella occitanica, il racconto di matrice semitica, ecc. Cfr. S. D. KIRBY, *JR's «Serranas». The Archipriest-Pilgrim and Medieval wild-Women*, in *Hispanic Studies in Honour of A. D. Deyermund: A North American Tribute*, Madison, HSMS, 1986, pp. 151-169; V. ORAZI, *Irradiazioni trasgressive*, cit.

¹⁶ Come il reimpiego del *planctus*: nel lamento funebre per la mezzana Trotaconventos, il compianto è sviluppato in modo ortodosso, ma è riferito a una figura il cui ruolo e la cui identità denunciano la deformazione dei topici caratteristici del modello assunto; cfr. V. ORAZI, *Il reimpiego del 'planctus' nella Spagna medievale*, cit.

si passa a un soggetto narrante, un *Yo* testimone diretto che denuncia il potere corruttore del denaro, alternandosi col Denaro personificato e contrapposto all'accusatore, in una sorta di dibattito che scivola verso l'alterco. Così, con l'attacco *Yo vi...* (493), la tirata anticlericale viene sviluppata secondo una modalità sempre più concreta, con rimandi oggettivi, radicati in una quotidianità la cui veridicità è garantita da quel *Yo vi* iterato più volte; l'autore gioca sulla confusione indotta tra io-autore e io-protagonista, entrambi arcipreti, figure la cui denuncia risulta credibile, in virtù di esperienze personali che lo *status* sociale di entrambe ha consentito loro di fare.

Inizia, quindi, la serie di accuse: alla corte papale di Roma tutti rendono omaggio al denaro, lo onorano con grande solennità, tutti si inchinano davanti a lui; quindi del Denaro (personificato) si dice che ordina priori, vescovi, abati, arcivescovi, dottori, patriarchi e alte cariche (494), con un'ulteriore allusione al traffico simoniaco; ai chierici sciocchi fa ottenere *denidades* (titoli-incarichi); fa della verità menzogna e viceversa (in un'inquietante prospettiva di mondo al contrario); consente di prendere i voti agli abbienti, considerati dotti, mentre chi non ha beni viene respinto e giudicato incolto (495); riesce a pervertire giudizi e sentenze ed è in combutta con gli avvocati nel condurre cattivi processi e fare pessimi accordi; per denaro si stabilisce l'innocenza o la colpevolezza, si ottiene l'indulgenza; insomma, Juan Ruiz descrive un vero e proprio mercato delle assoluzioni (in senso giuridico e religioso) (496); di fatto, il denaro ha il potere di spezzare le catene, togliere i ceppi e liberare dal carcere e solo chi non ha soldi finisce ammanettato (497).

Davvero il denaro fa cose meravigliose in tutto il mondo, con un evidente sovvertimento del concetto, venato di amara ironia e di sarcasmo: in questo caso le 'meraviglie' si traducono in prodigi negativi, che consistono nell'assolvere i colpevoli (persino dalla condanna a morte) e far giustiziare gli innocenti, nel perdere le anime dei giusti e salvare i peccatori (498); per mancanza di denaro (con cui difendersi) il povero perde la casa e la vigna, i beni mobili e immobili (con un suggestivo impiego di tecnicismi giuridici: *muebles* e *raíces*), perché il denaro sovverte tutto, si insinua ovunque e consente di stabilire alleanze fraudolente, richiamate da un'immagine efficace (dove c'è il denaro si strizza l'occhio) che ben descrive l'ammiccamento complice tra chi strumentalizza e si fa strumentalizzare per denaro (499). Il testo riprende poi l'accento esordiale al cambiamento di stato: i paesani sciocchi diventano cavalieri e i villani diventano nobili conti; chi è abbiente se ne va in giro *loçano* (apprezzato), tutti baciano la mano al denaro (500), con voluta insistenza sull'agiatezza come strumento di riconoscimento sociale.

La personificazione occupa anche le quartine successive: il Denaro ha le case migliori, le più costose e le più belle, affrescate e con alti soffitti, possiede castelli, *eredades* (proprietà), ville turrette, può comprare tutto (501); gusta le pietanze più squisite e diverse, veste nobili panni, abiti dorati; indossa

gioielli preziosi, ornamenti sofisticati, monta nobili cavalcature (502).

Dopo aver sciorinato una sequela di oggetti concreti, citati strumentalmente, i versi ispessiscono la tirata anticlericale: i monaci quando predicano condannano il denaro e le sue tentazioni, ma poi per denaro rimettono i peccati, assolvono e intercedono per i ricchi peccatori (503) e tutto ciò avviene perché la *cupiditas, radix omnium malorum*, ispira la brama di beni e di potere, così come la brama sessuale; il denaro inoltre fomenta l'avidità, che finisce per indurre alla falsità: anche se in pubblico i monaci condannano il denaro, in convento lo nascondono in vasi e tazze; con il denaro soddisfano le loro esigenze (*menguas e raças*); hanno più nascondigli (*condesijos*) di tordi e gazze, con una similitudine con il mondo animale che rende più vivido il paragone (504-505). Anche i frati non accettano denaro ma tengono bene d'occhio chi ne dispensa (*parçioneros*) e grazie ai loro *despenseros* se ne appropriano con prestezza, rivelandosi anch'essi ipocriti e falsi (505). Insomma, monaci, chierici e frati, servi di Dio, quando "fiutano" che il ricco sta per morire e sentono i suoi quattrini tintinnare, si accapigliano per riuscire a impossessarsene: vogliono spuntarla e accaparrarsi il malloppo (506-507).

In questo quadro strutturato con andamento iterativo (a cominciare dalla frequenza delle occorrenze del termine *dinero*) viene inserito con una pennellata veloce un altro topico connesso al tema: a ogni donna sono graditi beni e ricchezze e non si è mai vista una bella che amasse la povertà. La morale è che il denaro nobilita anche il più modesto degli amanti (508), ma lo spazio per la condanna misogina qui è davvero strumentale, citato solo per completezza: non è infatti questo il genere di corruzione che l'arriprete vuole sondare, concentrato com'è sul senso sociale di questo degrado, che qui è identificato con la condanna del potere corrotto. Di fatto, le figure tirate in ballo rimandano alle gerarchie ecclesiastiche e alle cariche pubbliche: il Denaro è *alcalde* e giudice stimato, consigliere e fine avvocato, *alguazil* e *merino* (ancora due tecnicismi giuridici) coraggioso e valoroso; tiene le redini di tutti i mestieri/uffici (509).

Il crescendo culmina con un'apostrofe del *Yo* al lettore, che il discorso diretto enfatizza in modo efficace: «En suma te lo digo, tómallo tú mejor: el dinero, del mundo es grand rebolvedor». Queste parole concretizzano un altro gioco di opposti, per sottolineare in modo enfatico il potere illimitato del denaro, posto che «toda cosa del siglo de faze por su amor» (510) ed è in grado di cambiare il mondo (ancora un esempio di rovesciamento, riflesso dell'immagine del mondo al contrario). Nell'epilogo viene ripreso il topico anti-femminile, per completezza d'informazione: la donna che brama qualcosa diventa *falaguera* (lusighiera) e per gioielli e denaro abbandonerà la retta via. La climax conclusiva sintetizza questa onnipotenza: elargire rompe la roccia e fende il legno (511), perché il denaro abbatte muri e torri, soccorre in caso di pena e difficoltà, non c'è servo che non *aforre* (renda ricco), mentre chi non ha resta al palo (512); insomma, il denaro

rende facili le cose difficili... (513).

L'analisi dei versi dedicati al potere corruttore del denaro, nella rivisitazione ruiziana riporta alla luce una tecnica compositiva e una variazione sul tema peculiari: come accennato, nel testo il topico astratto e generalizzato si combina in modo originale col realismo, con tratti che rimandano alla concretezza enfatizzata dalla (pseudo-)testimonianza diretta. Per amplificare questo meccanismo, l'autore si serve di un *Yo* che si abbandona a una reprimenda caustica, espressione di un forte anticlericalismo. Elemento ancor più interessante e di forte coesione è il fatto che l'arciprete-testimone che così si esprime illustra tutto questo parlando del ruolo chiave della mezzana, figura emblematica del LBA, tradizionalmente avida e interessata, strategica sia nel testo ruiziano che – ancor di più – nell'opera di Rojas, che ne perfeziona il profilo e ne fissa in modo definitivo le caratteristiche tipologiche in ambito ispanico.

La *Celestina*¹⁷ (1499) di Fernando de Rojas, *bachiller* dell'Università di Salamanca e giudice a Talavera de la Reina, rimanda a quel teatro da leggere di matrice umanistica che l'autore conosceva, come conferma l'inventario della sua biblioteca, dove figurano opere umanistiche e filosofiche¹⁸ utilizzate per la redazione della *Tragicomedia*. Il testo si snoda attorno alla passione del cavaliere Calisto per la gentildonna Melibea: grazie alla mezzana Celestina, con la complicità dei servi dello stesso Calisto, i due diventano amanti; dopo il secondo incontro però Calisto muore e Melibea si suicida. In precedenza i servi avevano ucciso Celestina, rifiutatasi di spartire la ricompensa per il buon esito dell'impresa, ed erano stati catturati e giustiziati a loro volta. Nel testo il conflitto viene presentato come il motore degli eventi (secondo la massima eraclitea citata nel prologo e tratta dal *De remediis utriusque Fortunae* petrarchesco: «Omnia secundum litem fiunt»): l'esistenza (e questo scorcio corrotto di esistenza) è considerata una battaglia senza requie, cui segue la ferma condanna degli istinti irrazionali e incontrollati (qui la brama di denaro e la brama sessuale), che conducono inesorabilmente alla morte. L'epilogo sintetizza tutto ciò nel lamento funebre di Pleberio sul corpo esanime della figlia Melibea,¹⁹ costruito in termini densamente retorici (inannellando esempi di stoicismo di fronte alla morte

¹⁷ F. DE ROJAS, *La Celestina*, a cura di D. SEVERIN, Madrid, Cátedra, 1987, da cui si cita. Sull'opera cfr. almeno lo studio datato ma sempre fondamentale di P. N. DUNN, *Fernando de Rojas*, New York, Twayne, 1975.

¹⁸ Cfr. S. GILMAN, *The Spain of Fernando de Rojas*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 430-456.

¹⁹ Cfr. J. A. FLIGHTNER, *Pleberio*, in «Hispania» (USA), XLVII, 1964, pp. 79-81; B. W. WARDROPPER, *Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition*, in «Modern Language Notes», LXXIX, 1964, pp. 140-152; O. H. GREEN, *Did the «World» «Create» Pleberio?*, in «Romanische Forschungen», LVII, 1965, pp. 108-110; C. FRAKER, *The Importance of Pleberio's Solilo-*

di un figlio e offrendo una carrellata di vittime d'amore), in cui di tanto in tanto spicca un proverbio popolare («nuestro gozo en el pozo»), come spesso si rileva nell'opera, teso a smorzare la tensione drammatica.

Come è noto, la *Celestina* è ambientata in un contesto urbano e borghese, che sancisce la dissoluzione dei valori cortesi medievali: Calisto col suo comportamento snatura e dissacra l'immagine dell'innamorato protagonista della *novela sentimental* e, pur esprimendosi come un amante cortese stereotipato, è mosso dalla stessa brama sensuale dei servi e della mezzana; nonostante non condivida l'avidità di queste figure, coincide con loro nel considerare il denaro uno strumento per raggiungere i propri fini: infatti paga la ruffiana per ottenere i favori di Melibea (ulteriore infrazione del codice cortese: qui non si tratta evidentemente di liberalità ma della possibilità di comprare qualunque cosa); quando si incontra nottetempo con Melibea nel suo giardino allunga le mani (atto XIV, Melibea: "aunque habre tu lengua quanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden", battuta che fa tracollare la situazione e rivela fino a che punto le dichiarazioni di Calisto ripropongano in modo superficiale quelli che ormai sono solo *clichés*, simulacro di una cortesia ormai inesistente).

In un quadro simile, la mezzana si rivela subito la figura chiave del testo, ereditando e affinando tratti di ascendenza varia: gli elementi più prossimi sono da indentificare con la tradizione autoctona di matrice semitica (araba ed ebraica) che rimanda alla già ricordata figura della *casamentera* (reale prima ancora che letteraria) e alla Trotaconventos ruiziana; ma la peculiare connotazione di *Celestina*, una ruffiana mezza strega e fattucchiera, deriva anche dal profilo fissato da Alfonso Martínez de Toledo nel suo *Arcipreste de Talavera* – 1438 – (e nella contigua area catalana dallo *Spill* di Jaume Roig, 1460 ca.), riflesso della realtà del tempo, come confermano le disposizioni giuridico-legislative che condannano le pratiche e le attività di questi soggetti reali e stabiliscono le pene da comminare loro. Tuttavia, come accennato, molto rimanda alla tradizione classica, mediata da quella mediolatina e quindi umanistica, a conferma dell'operazione di forte letterarizzazione del tema del denaro corruttore, nel momento in cui viene riproposto in una dimensione urbana e borghese, antitetica rispetto ai codici culturali

quy, in «Romanische Forschungen», LVIII, 1966, pp. 515-529; F. P. CASA, *Pleberio's Lament for Melibea*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», LXXXIV, 1968, pp. 20-29; C. RIPOLL, *El planto de Pleberio: aproximación estilística*, in «La Celestina» a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro, New York, Las américas, 1969, pp. 167-187; P. N. DUNN, *Pleberio's World*, in «Publication of the Modern Language Association», XCI, 1976, pp. 406-419; D. HOOK, «¿Para quién edificué torres?»: a Footnote to Pleberio's Lament, in «Forum for Modern Language Studies», XIV, 1978, pp. 25-31; D. HOOK, «Fons curarum, fluvius lachrymarum»: Three Variations upon a Petrarchan Theme (Christine de Pisan, Fernando de Rojas and fray Luis de Granada), in «Celestinesca», VI, 1, 1982, pp. 1-7; A. D. DEYERMOND, *Pleberio's Lost Investment: the Wordly Perspective of «Celestina», Act 21*, in «Modern Language Notes», CV, 2, 1990, pp. 169-179.

del medioevo cortese: dalla Dipsa ovidiana, alle mezzane del teatro di Plauto e Terenzio, attraverso la loro reinterpretazione nella commedia elegiaca²⁰ e nel teatro umanistico. Lo stesso vale per i servi, che incarnano inoltre l'anti-tipo del servitore fedele, che era quasi un confidente per l'amante della *novela sentimental* e per il cavaliere dei *libros de caballerías*.

Così, mezzana e servi vengono descritti come soggetti avidi, corruttori e corruttibili (Celestina corrompe Pármeno – il servo di Calisto – promettendogli beni e denaro, che spilleranno al suo padrone), quindi inclini alla falsità; anche in questo caso, entrambi i tipi (la mezzana e il servo) dimostrano come la *cupiditas* sia *radix omnium malorum*; di fatto, la bramosia in loro si manifesta in ogni possibile variante: brama di denaro, di beni e di ricchezze; brama di ascesa o di riconoscimento sociale, brama sessuale (le “ancelle” di Celestina sono in realtà delle prostitute, che vengono usate per irretire i servi; Celestina osserva le sue ragazze “in azione” e ricorda con rimpianto ed eccitazione i tempi in cui poteva ancora avere una vita sessuale, ormai negata dalla vecchiaia e dal decadimento fisico). Persino Centurio, il ruffiano-sicario pusillanime e interessato che compare nei cinque atti (XV-XIX) che Rojas aggiunge nella *Tragicomedia*, contribuisce alla letterarizzazione del tema, presentandosi come rivisitazione del soldato fanfaronone, del *Miles gloriosus* dell'omonima commedia elegiaca²¹ e prima ancora del teatro plautino: sperando di ottenere i favori di una delle “ragazze” di Celestina e anche una ricompensa materiale, Centurio, un codardo millantatore mosso dalla brama sessuale e dall'avidità, accetta di uccidere i due amanti, responsabili secondo le “ancelle” della mezzana della morte della loro padrona, accoltellata dai servi di Calisto per essersi rifiutata di spartire con loro una catena d'oro donatale in ricompensa dei suoi servigi; appena le giovani se ne vanno, però, lo pseudo-sicario spaventato inizia a pensare a quale strategemma potrà inventare per sottrarsi all'impegno preso.

La ricollocazione del tema nella dimensione dell'astrazione letteraria culmina nella prospettiva neo-stoica della condanna degli eccessi, espressa nel compianto di Pleberio per la figlia suicida, ricollegandosi alla citazione della massima eraclitea nell'esordio, tratta dal *De remediis* pretrarchesco:²² posto che non esistono ostacoli concreti all'unione dei due amanti, essi si rovinano con le loro stesse mani, abbandonandosi alla brama sessuale, agli appetiti sfrenati.²³

²⁰ Anche per Rojas il *Pamphilus* è un testo chiave nell'elaborazione del tipo mezzana, sia per la struttura testuale dialogica, che per il superamento della prospettiva strettamente ovidiana, attraverso motivi, riflessioni e introspezioni amorose da romanzo cortese; cfr. M. R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de “La Celestina”*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 36.

²¹ XII sec., attribuita ad Arnolfo di Orléans.

²² FRANCESCO PETRARCA, *De remediis*, II, A-2-3.

Così, la forte letterarizzazione del tema del denaro corruttore nella *Celestina* si profila attraverso vari elementi che denunciano la volontaria operazione di astrazione colta.

In primo luogo, va ricordata la prospettiva neo-stoica che emerge strategicamente in due punti chiave del testo: nel prologo, con le citazioni e i rimandi al *De remediis* petrarchesco e a Eraclito, nell'epilogo con il *planctus* di Pleberio, dottamente costruito con un'irrealistica carrellata di personaggi vittime d'Amore, nel momento in cui il padre si lascia andare al dolore e proferisce il compianto sul corpo esanime della figlia suicida. Esordio ed epilogo si profilano quindi come la nota di attacco e la battuta conclusiva di quest'orchestrazione costruita secondo precisi intenti di letterarizzazione, quasi si trattasse di due poli tra i quali si inseriranno altri elementi affini, la cui funzione è appunto quella di enfatizzare quanto le due parentesi, iniziale e conclusiva, contengono al loro interno. Così, nel corso dello sviluppo dell'azione, a questi tratti si affianca il riverbero della tradizione classica, mediata dalla commedia elegiaca e dal teatro umanistico, su cui si innesta l'apporto del filone medievale ispanico e in particolare del LBA e dell'*Arcepreste de Talavera* di Alfonso Martínez de Toledo.

Questi aspetti e il procedimento di letterarizzazione nel trattamento del tema del denaro corruttore risultano ancora più sorprendenti se si considera che la *Celestina* registra il consolidamento della dimensione umanistico-rinascimentale e borghese, dopo il declino dell'ideologia cortese che la *novela sentimental* e i *libros de caballerías* tentano invano, per superfetazione enfatica, di mantenere in vita. L'opera di Rojas riflette un mutamento socio-culturale già ben avviato e consolidato, persino in ambito ispanico, il cui riflesso è intensificato dall'emergere di aspetti crudi, scoronizzanti e scatologici connessi col basso corporeo e con la spinta parodizzante e/o satirica.

Nonostante questo o forse proprio per questo, la strategia dell'autore risponde a un meccanismo di segno opposto: non ci si trova di fronte all'irruzione della componente materiale, (iper-)realistica, dissacrante, a una condanna espressa nei termini duri e concreti che l'atmosfera, il mutamento della sensibilità, dell'immaginario collettivo, dei codici culturali e prima ancora del contesto storico e socio-politico avrebbero facilitato e incoraggiato. Tutt'altro: in un simile contesto rinnovato l'autore sembra cercare una "via di fuga" da questo complesso sistema di (non-)valori, mettendo in atto un articolato e ricco meccanismo, che si traduce appunto nella proiezione del tema in una dimensione letterarizzata, per astrarsi da quella stessa realtà borghese, urbana e antropocentrica (di contro a quella cortese, feudale e teocentrica) servendosi di citazioni e rimandi letterari

²³ Cfr. D. O. WISE, *Reflexions of Andreas Capellanus' «De reprobatio Amoris» in Juan Ruiz, Alfonso Martínez and Fernando de Rojas*, cit., pp. 506-513.

alla classicità, alla produzione mediolatina e umanistica e agli antecedenti medievali ispanici.

È per questo che il LBA ruiziano e la *Celestina* di Rojas si rivelano i testi chiave nell'analisi delle ideologie e delle rappresentazioni ispaniche del tema del denaro corruttore; è proprio attraverso gli originali meccanismi antitetici messi in atto dalle due opere e gli intenti che li determinano che esse si rivelano strategiche per la messa a fuoco delle peculiarità tipiche di quest'area, che ne caratterizzano in modo netto la produzione letteraria nelle sue diverse fasi.

In questo caso, il LBA presenta un tema astratto, generalizzato, tipico e per questo onnipresente, per il cui sviluppo il rischio di scadere nel convenzionalismo vuoto è forte; Juan Ruiz riesce in modo brillante a evitare questa insidia, connotando la sua personale reinterpretazione del tema in modo peculiare, modulandolo nel senso della concretezza realistica, enfatizzata dalla (pseudo-)testimonianza diretta, espressione dalla vena anticlericale. Per contro, nella *Celestina* il tema è ancorato alla nuova dimensione borghese e urbana, di cui vengono riflessi gli aspetti più bassi e sordidi, sebbene trascendendoli intenzionalmente grazie al processo di letterarizzazione con conseguente astrazione colta, realizzato sfruttando una serie di antecedenti autorevoli, dal teatro classico, alla commedia elegiaca, al teatro umanistico, al neostoicismo e oltre.

In entrambi i testi, l'anello di congiunzione, lo snodo, è rappresentato dalla figura della mezzana, sintesi tipologica del concetto di *cupiditas radix omnium malorum* (brama di beni e di ricchezze – dunque di denaro – e di ascesa o di riconoscimento sociale, ma anche brama sensuale). Si tratta di una figura funzionale alle specifiche riespressioni del tema, secondo strategie e percorsi antitetici: come l'analisi dei versi conferma, nel LBA si assiste al passaggio dal tema astratto al suo concreto radicamento nella realtà del tempo; mentre nella *Celestina* dallo spaccato altrettanto concreto della dimensione urbana e borghese ritratta nel suo scadimento si passa all'astrazione colta, frutto del processo di letterarizzazione.

Nel LBA la dimensione medievale e cortese è in qualche modo ancora vigente (specie in ambito ispanico), l'autore ha bisogno di una giustificazione per comporre e la dimensione feudale fa ancora da sfondo coi suoi meccanismi socio-politici e culturali alle vicende (più o meno) fittizie narrate nei versi dell'arciprete. In un simile scenario, lo spazio per la trasgressione, seppure camuffato, ammantato di un (poco convincente) didascalismo è garantito, proprio come spinta opposta a quei codici culturali cortesi, feudali e medievali, in cui l'opera si inserisce e che intende trasgredire sfruttando il sovvertimento parodico o satirico o anche semplicemente ludico. Nella *Celestina*, invece, l'affiorare del realismo crudo, delle pulsioni più basse, dei vizi più sordidi, non più celati ma assunti nel testo,

in un'ambientazione borghese e urbana, viene contrastato trascendendo questa nuova realtà con una spinta che fa del richiamo e del recupero della tradizione e di fonti letterarie del passato un'operazione colta che mira alla letterarizzazione del tema. Il mondo medievale e cortese in cui si muove e opera Juan Ruiz è finito, secondo quanto emerge dalla prospettiva spietata e inclemente della *Celestina*, compensata da Rojas attraverso il bilanciamento ottenuto col ricorso ad autorevoli fonti letterarie del passato.