La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea

a cura di

Caterina De Caprio

La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea

Giornate di studio 19 e 20 gennaio 2006

Palazzo Du Mesnil

a cura di

Caterina De Caprio

Una novella napoletana di María de Zayas y Sotomayor: *La fuerza del amor*

Augusto Guarino

María de Zayas y Sotomayor è indubbiamente la maggiore narratrice spagnola del Siglo de Oro. Frequentò assiduamente gli ambienti letterari della prima metà del Seicento, ottenendo giudizi laudatori da scrittori come Lope de Vega e Pérez de Montalbán. Le sue due raccolte di novelle, *Novelas amorosas y eyemplares* (1637) e *Desengaños amorosos* (1647), ebbero un'accoglienza ampiamente favorevole e un notevole successo presso il pubblico di lettori, come testimoniano le varie ristampe, che si succedono fino alla metà del secolo XVIII. Questo netto profilo di scrittrice di tutto rispetto, confermato dalla sostanziale qualità e originalità dei suoi testi narrativi, contrasta con l'oblio in cui era caduta la sua opera per più di due secoli. Soltanto in tempi relativamente recenti le sue novelle sono state oggetto di un rinnovato fervore critico, sia per le loro pregevoli caratteristiche strutturali, che fanno di María de Zayas una degna erede del filone aperto in Spagna dalle *Novelas ejemplares* cervantine[1], che soprattutto per l'appassionata difesa proto-femminista che attraversa tutta la sua opera[2].

Nata nel 1590 a Madrid da doña María de Barrasa e Fernando de Zayas y Sotomayor, un gentiluomo al servizio del conte di Lemos, l'autrice con tutta probabilità seguì la famiglia quando questa si trasferì a Napoli dal 1610 al 1616 nel periodo di viceregno del *Conde*. Nella capitale dell'Italia meridionale María de Zayas, già ventenne, poté entrare in contatto con un ambiente letterario che vantava la presenza di scrittori spagnoli di primo livello, alcuni dei quali selezionati dallo stesso Lemos prima della partenza, come i fratelli Bartolomé e Lupercio Leonardo de Argensola o il drammaturgo Mira de Amescua, o soggiornanti a Napoli

per i più vari motivi, come Juan de Tassis conte di Villamediana[3]. Assidua fu anche la collaborazione, favorita tra l'altro dallo stesso Conde de Lemos, dei letterati iberici con gli intellettuali napoletani, anche attraverso la creazione dell'accademia degli Oziosi, alla quale parteciparono, oltre allo stesso Basile, scrittori del calibro di Giovan Battista della Porta[4].

Mi piace immaginare che in qualcuno dei cenacoli letterari napoletani frequentati dal futuro autore de *Lo cunto de li cunti*, magari quello animato da Luigi Caracciolo duca di Stigliano, María de Zayas abbia potuto conoscere l'ancora giovane Giovan Battista Basile, con il quale avrebbe avuto in comune in seguito almeno l'appassionata frequentazione – sia pure con stile e modalità del tutto diverse – del genere della narrativa breve. Curiosamente l'edizione principe della prima raccolta narrativa della Zayas, le *Novelas amorosas y ejemplares*, esce nel 1637 quasi contemporaneamente alle stampe, peraltro postume, del *Pentamerone* del Basile[5].

Sia nelle *Novelas amorosas* che nella sua successiva collezione *Desengaños amorosos*, María de Zayas fa talvolta riferimento alla città di Napoli, come nella novella *El castigo de la miseria*, alla fine della quale una coppia di giovani imbroglioni vi si reca per intraprendere una felice carriera di prostituta e prosseneta, o nel *Desengaño octavo* della seconda raccolta, nel quale il giovane gentiluomo don Alonso prosegue nella capitale del Viceregno la sua traiettoria di scelleratezze[6]. Solo nella quinta novella della sua prima opera, tuttavia, *La fuerza del amor*, l'ambientazione e i personaggi sono completamente partenopei.

I riferimenti a Napoli della scrittrice sono stati generalmente interpretati come convenzionali e di seconda mano, tanto da lasciare un dubbio sull'effettiva sua conoscenza della città[7]. La mia opinione, al contrario, è che *La forza dell'amore* mostri quanto María de Zayas non solo

conoscesse direttamente gli ambienti di cui scrive, ma fosse anche riuscita a entrare in sintonia con una certa atmosfera culturale specifica della cultura napoletana[8].

La forza dell'amore, che come ciascuna delle dieci novelle si finge raccontata da una narratrice infradiegetica (in altri casi, un narratore) per intrattenere una gentildonna lievemente inferma, ha come tema l'amore giovanile e il successivo infelice rapporto coniugale tra la nobildonna Laura Carafa e il giovane aristocratico Diego Pignatelli. La vicenda ha una precisa ambientazione cronologica proprio negli anni del Viceregno del Conte di Lemos, il quale interviene anche nello scioglimento della vicenda[9]. La prima fase della novella è rappresentata dalla presentazione della protagonista e dal racconto dell'incontro con il giovane nobiluomo, da cui scaturisce un periodo di corteggiamento e il conseguente consenso alle nozze da parte delle famiglie.

Nobile, bella, virtuosa, la giovane Laura è orfana di madre, circondata dalle attenzioni e dall'affetto non solo del padre Antonio ma anche dei fratelli maggiori Carlo e Alessandro. Anche se modesta e schiva, Laura si vede quasi obbligata a partecipare a qualcuna delle occasioni festive tanto frequenti nella capitale del Viceregno. María de Zayas non tralascia, a questo proposito, di fare alcune annotazioni di costume, mettendo a confronto le usanze napoletane (e più in genere italiane) e quelle spagnole:

> Era consuetudine a Napoli che le donzelle partecipassero alle feste e alle serate di gala che avevano luogo nel palazzo del vicerè e nella case private dei nobili. In altri paesi d'Italia simili usanze sono ritenute sconvenienti; infatti, nella maggior parte di essi, alle giovani donne viene perfino vietato di andare a messa; e nonostante gli sforzi delle autorità ecclesiastiche e secolari, non vi è possibilità di derogare a questa legge che per molte è divenuta costume (p. 178)[10].

L'autrice sembra dunque individuare in Napoli un ambiente culturale a metà strada tra l'estremo rigore italiano e un atteggiamento più mondano e disinvolto tipico della società spagnola. È proprio ad una di queste feste che Diego Pignatelli conosce Laura e se ne innamora, iniziando così una fase di corteggiamento. Quella stessa sera fa subito in modo di parlarle e di dichiararsi mentre danzano insieme una *gagliarda*[11]. Laura però risponde sdegnata, cosa che non scoraggia più di tanto il giovane pretendente che, nei giorni successivi, comincia a girovagare intorno alla casa dell'innamorata, finché nel corso di una serenata notturna, ella rompe gli indugi e gli comunica di corrispondere al suo amore. Al rumore sono però accorsi i due fratelli di Laura i quali ingaggiano con Diego e il suo servo un duello, nel quale l'innamorato è lievemente ferito. L'incidente del duello del pretendente con i parenti della dama, motivo peraltro tipico sia della narrativa che della drammaturgia spagnola del Siglo de Oro, non ha qui conseguenze tragiche, ma permette anzi la rivelazione dei sentimenti di Diego per Laura, che riscontrano il consenso delle nobili famiglie.

Tutto sembra dunque risolversi nel lieto fine di un matrimonio d'amore e conforme al decoro sociale, con il quale in genere culminavano le novelle e soprattutto le *comedias* spagnole del tempo. L'originalità di María de Zayas, in questa come in altre novelle, sta però nell'addentrarsi nella quotidianità della vita coniugale che si rivela ben meno rosea di quanto gli orizzonti idilliaci della letteratura del tempo promettessero. Poco dopo il matrimonio dei due giovani aristocratici, don Diego riannoda i rapporti con Nise, una sua precedente amante, finché la sposina finisce per risultargli «fastidiosa perché era sua moglie, noiosa perché era gelosa e disprezzabile perché gli veniva a noia» (p. 185)[12]. A nulla valgono le suppliche di Laura allo sposo e perfino un suo incontro, in una chiesa, con Nise, dalla quale riceve una risposta sprezzante.

Diego non solo disprezza sempre più la giovane consorte, ma di fron-

te ai suoi rimproveri in una occasione la picchia selvaggiamente ed è quasi sul punto di ucciderla:

> colto da un accesso di collera infernale, si scagliò contro di lei e cominciò a picchiarla, tanto che le perle dei suoi denti presero l'aspetto di coralli, irrorati com'erano dal sangue fatto sgorgare dalle mani violente del marito. Poi, non ancora soddisfatto, don Diego afferrò la daga, per porre fine con essa al giogo che riteneva tanto dannoso (p. 190)[13].

L'aggressione alla donna è interrotta solo dall'intervento in suo soccorso del padre e dei fratelli; a malapena il padre, ascoltando le suppliche di Laura, riesce a impedire al figlio Carlo di uccidere Diego. I familiari, tuttavia, abbandonano il palazzo e la città per non vedere ulteriormente maltrattare la figlia, recandosi nei loro possedimenti di Pietrabianca[14].

Abbandonata al proprio malessere, a Laura non resta che riporre le proprie speranze nelle forze soprannaturali, ricorrendo a una fattucchiera che le promette di farle recuperare il perduto amore del proprio marito. Questo motivo corrisponde indubbiamente a un interesse più ampio di María de Zayas per elementi soprannaturali, e peraltro il trattamento fornito in questa occasione è del tutto in linea con una tradizione letteraria spagnola (dalla *Celestina* al Cervantes del *Dialogo dei cani*) tendente a sottolineare l'aspetto ingannevole e non reale della *hechicería* più che quello propriamente stregonesco e demoniaco[15]. L'intervento della fattucchiera non ha infatti un'efficacia sullo svolgimento degli eventi, se non in quanto causa di un comportamento anomalo di Laura. María de Zayas, però, è attenta a rilevare il carattere specificamente napoletano della superstizione e della stregoneria:

> Laura aveva sentito dire che in quella regione vi erano donne che sapevano preparare filtri d'amore con cui riuscivano a far innamorare le persone più indif-

> ferenti [...] diede quindi ordine che le conducessero una di quelle fattucchiere: accade spesso, infatti, che le persone appassionate cadano in questo inganno. A Napoli, simili superstizioni godono di tale libertà che le fattucchiere fanno pubblicamente i loro incantesimi e raggiri; e ne fanno tanti e in apparenza talmente veritieri da venire spesso presi sul serio (pp. 190-91)[16].

È tuttavia significativa la causa che l'autrice adduce per questo generalizzato ricorso alle pratiche religiose, e cioè l'assenza a Napoli dello strumento repressivo dell'Inquisizione:

> Invano i sacerdoti e i Vicerè si affannano a vietare queste pratiche, dal momento che non esiste freno dell'Inquisizione e che le altre punizioni non le spaventano. In Italia poi, si sa, il castigo più consueto è quello di punire il borsellino[17].

Non è difficile immaginare che in queste parole riecheggino discorsi ascoltati dalla giovane María negli ambienti spagnoli di Napoli all'epoca del Conde de Lemos, quando ancora si rimpiangeva il fallito tentativo del viceré don Pedro de Toledo di imporre alla città l'Inquisizione spagnola, ma anche la sincera perplessità per una società (quella italiana, ma forse con una probabile allusione anche a quella della madrepatria) in cui i reati sono soliti esaurirsi nel pagamento di una pena pecuniaria. È anche questa atmosfera di rilassatezza dei costumi che permette alla Zayas una certa deriva della novella verso toni macabri, che trovano una precisa ambientazione nel contesto napoletano. La condizione che la fattucchiera ha posto alla nobildonna per la riuscita dell'incantesimo è infatti che ella si procuri di persona «qualche pelo della barba e dei capelli e qualche dente di un impiccato» (p. 191). Combattuta tra il difficile e indecoroso compito affidatole e la voglia di recuperare l'amore del marito, Laura infine si risolve a tentare l'impresa, uscendo sola «nella notte più scura e tenebrosa di tutto quell'inverno» (p. 193) per raggiungere a piedi un *humilladero*, una cappelletta fuori città dove sono esposti

i cadaveri dei condannati a morte. Qui María de Zayas mostra di avere una buona conoscenza dei luoghi e delle consuetudini della Napoli del tempo:

> Laura si incamminò per la strada di Nostra Signora dell'Arco – immagine di culto molto devoto in quel regno –, che è la stessa strada che porta a Pietra Bianca. A un miglio da Napoli, su un lato del cammino principale, e a un tiro di sasso da questo, si trova una cappella lunga una cinquantina di piedi e larga altrettanto. La porta dà verso la strada e di fronte alla porta si trova un altare con un'immagine sacra dipinta sulla parete. La cappella è alta uno stadio e mezzo e, in basso, al posto del pavimento, è stato ricavato un fosso profondo quattro, che occupa quasi tutta la superficie della cappella. Il fosso è circondato da un basamento in muratura, di mezza vara di larghezza, per consentire il passaggio all'interno della cappella (p. 194)[18].

Anche se nella descrizione della cappella e della sua allocazione è sospettabile il ricorso dell'autrice a un testo compilativo[19], la sua minuzia è funzionale sia all'intenzione realistica di precisa ambientazione culturale della vicenda che al manifestarsi di una dimensione orrida e soprannaturale che porterà allo scioglimento della vicenda:

> Sulle pareti, ad altezza d'uomo, o forse meno, sono infissi dei ganci di ferro. I criminali giustiziati, dopo essere stati impiccati nella pubblica piazza, vengono portati in quella cappella e appesi a quei ganci. Man mano che i loro corpi si decompongono, le ossa cadono nella fossa la quale, essendo luogo consacrato, funge da tomba. In quel momento, si trovavano appesi ai ganci sei banditi, giustiziati pochi giorni prima (p. 194)[20].

Laura, nonostante la determinazione che le dà la forza del suo amore, trascorre varie ore nella cappella senza riuscire a conseguire il proprio scopo; c'è evidentemente qualcosa di sovrannaturale che ostacola il suo proposito e che non tarda a manifestarsi in forma ancora più clamoro-

sa. Proprio mentre la donna è nella cappella, suo fratello Carlo, a poche miglia di distanza nel suo palazzo di Pietrabianca, ha un soprassalto notturno che interpreta come presagio di pericolo per la sorella:

> Don Carlo, che si trovava nel letto quando Laura era entrata nella cappella, si svegliò di soprassalto, colto da un'improvvisa e crudele sensazione di panico, e si mise a gridare così forte che pareva lo stessero ammazzando [...] recuperata la calma si alzò dal letto e dicendo «mia sorella si trova in pericolo» cominciò a vestirsi in fretta, mentre dava ordine che gli sellassero un cavallo [...] montó in sella e partí al galoppo alla volta di Napoli[21].

Se l'incubo premonitore è giustificato dall'amore fraterno da sempre esistito tra Laura e Carlo, deve ancora manifestarsi un segno provvidenziale di ulteriore forza, perché l'incontro tra i due fratelli si produce grazie al comportamento quantomeno anomalo del cavallo:

> Corse talmente veloce che all'una si trovò di fronte alla cappella. Qui il cavallo si arrestò di colpo, come se all'improvviso si fosse tramutato in una statua di bronzo o di pietra. Don Carlo provò a farlo proseguire, ma era inutile tentare di piegare l'ostinazione del cavallo: era impossibile farlo avanzare o indietreggiare. Ogni volta che lo spronava affinché si muovesse, il cavallo nitriva in modo spaventoso. A questo punto don Carlo, ricordandosi della cappella, volse lo sguardo in quella direzione, e come vide la debole luce che sua sorella reggeva in mano, pensò che si trattasse di qualche fattucchiera. Quindi, incuriosito, provò a vedere se il cavallo era disposto ad andare in quella direzione. Non appena fece questo tentativo, il cavallo, senza alcuno sforzo, obbedì al volere del padrone[22].

Il ricongiungimento con il fratello, favorito da quello che viene considerato una sorta di miracolo[23], riporta Laura nel seno della sua famiglia d'origine e determina il ricorso alla massima autorità della città, il vicerè Pedro Fernández de Castro, Conte di Lemos, di fronte al quale viene portato il suo caso. La vicenda si risolve con la convocazione al

Palazzo vicereale del marito scellerato, il quale, mostrandosi contrito, dichiara di voler abbandonare la sua vita di vizi per ricongiungersi alla moglie. Laura però rifiuta di riunirsi al marito, chiedendo licenza per ritirarsi in un convento, nel quale – afferma la narratrice infradiegetica Nise – vive ancora una santa esistenza[24]. È proprio in quel luogo e dalla voce della stessa protagonista che Nise afferma di avere appreso la storia, che ha raccontato fedelmente:

> Ho sentito questa storia proprio dalle sue labbra, e riferisco questo racconto, che è veritiero, affinché tutti possano sapere fino a che punto può giungere la forza dell'amore[25].

Giunto alla fine del racconto, il lettore – così come gli stessi destinatari infradiegetici – potrebbe chiedersi quale sia il suo senso esemplare, a partire dal titolo che l'autrice ha scelto e che viene richiamato dalla stessa narratrice infratestuale. Che tipo di *amore* è quello che in questa novella dimostra la sua *forza*? E quale lezione se ne può poi ricavare?

Le letture recenti della novella, nel soffermarsi prioritariamente sull'aspetto indubbiamente notevole di rivendicazione femminile[26], hanno tralasciato di notare il bilanciamento realizzato dall'autrice di motivi insoliti (l'intervento della strega e il comportamento di Laura) e propriamente sovrannaturali con l'esibita proposizione di elementi referenziali, quasi a perseguire un «effetto di realismo» funzionale non solo a una poetica del verosimile, ma anche all'orientamento della dimensione interpretativa della vicenda che, come vedremo tende a esaurirsi in una lettura più ideologica che *esemplare*.

Si è già notato come María de Zayas sia attenta a ricondurre alcuni atteggiamenti dei protagonisti a un'atmosfera culturale propria alla cultura napoletana del primo Seicento. Ciò che forse sfugge al lettore contemporaneo, e che doveva essere molto più chiaro al destinatario originale, è l'altrettanto preciso radicamento della vicenda nel tessuto sociale della nobiltà ispano-napoletana del tempo.

Diego Pignatelli e Laura Carafa, infatti, pur essendo personaggi di fantasia che non hanno un preciso riscontro referenziale, vengono presentati tuttavia come appartenenti a due delle famiglie più illustri dell'aristocrazia del tempo. Di Diego si dice che è «de la noble casa de los Duques de Monteleón» (p. 146), ossia che ha il rango di Grande di Spagna, essendo quello di Monteleone di Calabria (l'attuale Vibo Valentia) uno dei ducati concessi dall'imperatore Carlo V alla nobiltà italiana, precisamente nel 1527 a Ettore Pignatelli Carafa. Questo ultimo elemento è significativo di come tra la famiglia Pignatelli e i Carafa ci fosse già da tempo una politica di alleanze matrimoniali. Proprio nel periodo del soggiorno di María de Zayas a Napoli è duca di Monteleone Ettore Pignatelli (che fu vicerè della Catalogna nel periodo 1603-1612 e che morirà a Madrid nel 1622), sposato appunto con la nobildonna Caterina Caracciolo.

Anche per quanto riguarda don Antonio, il padre di Laura, l'autrice ci dice che non solo è del lignaggio dei Carafa, ma anche signore di "Piedra Blanca", che coincide poi con il territorio dove si svolge l'episodio notturno che conduce allo scioglimento della vicenda. Fuorviato da un toponimo non più in uso, il lettore odierno potrebbe pensare a un nome di fantasia. Si tratta al contrario di una località sita tra la città di Napoli e il borgo di Portici, chiamata fin dall'antichità prima Leucopetra e poi Pietrabianca per l'abbondante presenza di pietra pomice. Curiosamente, proprio negli anni in cui María de Zayas intraprendeva la propria carriera letteraria, il luogo cambiò il nome in quello che possiede ancora oggi di Pietrarsa, a causa della spaventosa eruzione del 1631 che lo ricoprì di lava, facendo oltre quattromila vittime. Effettivamente i Carafa erano signori di Torre del Greco e di Portici fin da primo Quattrocento; dal 1630 al 1644 detenne quei possedimenti la celebre Anna Carafa principessa di Stigliano, moglie del viceré Ramiro de

Guzmán duca di Medina de las Torres, oltre che nipote del Luigi Caracciolo mecenate di Basile, la quale morì nel suo palazzo di Portici (o, secondo altri cronisti, proprio a Pietrabianca).

Questi specifici riferimenti spiegano anche la minuzia di María de Zayas nella descrizione del luogo della cappella, posta a metà strada tra Napoli e Pietrabianca, all'inizio della deviazione che conduce verso il Santuario di Madonna dell'Arco, oggetto di una devozione popolare che i vicerè spagnoli incoraggeranno durante tutta la durata del loro dominio. La scrittrice sta dunque alludendo a luoghi familiari alla società italo-spagnola della Napoli seicentesca, caratterizzata da una peculiare mescolanza di devozione e superstizione popolare, così come da un'alternanza di estremo rigore morale ed evidente rilassatezza dei costumi. È su questo sfondo che va interpretata la molteplice azione dell'*amore* sulla vicenda.

All'esordio l'amore assume l'aspetto convenzionale di una forza che spinge i due giovani a forzare i limiti del decoro per giungere all'unione, lecita, nel matrimonio. Non è tuttavia irrilevante che anche questa prima fase porti Diego, con il duello con i fratelli di Laura, a una situazione di pericolo, dalla quale esce con una ferita lieve, ma in ogni caso versando il suo nobile *sangue*. In seguito, paradossalmente, la *forza dell'amore* sembra essere quella che lega Diego alla sua precedente amante, che rischia di distruggere il suo rapporto coniugale e portarlo all'omicidio. Centrale appare tuttavia il vincolo amoroso che lega Laura al marito, che fa sì che ella impedisca al fratello di vendicarsi delle percosse da lei subite (che in un'etica nobiliare sono un'offesa all'intera famiglia) e soprattutto che adotti comportamenti impropri del proprio rango e della propria fede religiosa, oltre che oggettivamente rischiosi, ai quali ella si sottrae solo attraverso un intervento prodigioso.

Va notato che l'intervento soprannaturale è limitato alla premoni-

zione avuta nel sonno da don Carlo e allo strano comportamento del cavallo, mentre non ha un reale effetto sullo snodo narrativo che riguarda i due coniugi: don Diego si mostra pentito a causa della fuga della moglie e dell'intervento dell'autorità vicereale, eventi che si sarebbero potuti produrre a prescindere dai prodigi (di cui forse l'uomo non è neanche a conoscenza). Il doppio prodigio serve piuttosto a influire sui sentimenti di Laura: se la forza dell'amore l'ha condotta quasi sul punto di commettere un sacrilegio, l'intervento sovrannaturale l'ha portata a un radicale disinganno:

> La bella dama terminò il suo racconto aggiungendo di essere profondamente delusa dal mondo e dagli uomini, e che non desiderava più struggersi per loro poiché, pensando a quello che aveva fatto, e a dove era stata, non finiva mai di provare orrore (p. 196)[27].

Lo scioglimento sembrerebbe dunque smentire il tema presentato dal titolo, nel sottolineare semmai il carattere distruttivo della pulsione amorosa. L'apparire del duplice prodigio è tuttavia a sua volta la manifestazione di un altro tipo di amore. L'aspetto più esibito, ma al tempo stesso più artificioso, è quello della *riconversione* sul piano divino della passione di Laura: «voleva dedicare a Dio, che è un'amante ben più riconoscente, ciò che aveva fatto per un ingrato» (p. 197)[28]. Questo spostamento nella dimensione religiosa appare però una scappatoia convenzionale, che rinvia semmai alla realtà sociale del convento come unico rifugio delle donne dell'epoca, definito dalla stessa Laura «l'unico luogo sacro e in grado di alleviare la miseria alla quale le donne sono soggette» (p. 196)[29].

Il vincolo affettivo che prevale è in realtà un altro, quello che rimanda all'appartenenza familiare e di rango. È in virtù dell'intervento dei fratelli, all'esordio della novella, che viene rivelato e ricondotto all'istituzione matri-

moniale l'interesse che Diego manifesta per Laura. È ancora grazie all'accorrere dei suoi familiari che ella si sottrae alla violenza di Diego. E infine, è il legame di particolare affetto che la unisce a Carlo che attiva quella sorta di telepatia che permette al fratello di salvarla da quell'*abisso* in cui sta per cadere. E inoltre, il comportamento del cavallo, che nei secoli era assurto a figura emblematica, quasi animale totemico, della famiglia Carafa[30], rappresenta un simbolo trasparente per il lettore spagnolo dell'epoca di una passionalità che può essere domata e guidata[31].

La forza degli affetti familiari, rafforzata da una consapevolezza del rango di appartenenza, è dunque prevalente sulle pulsioni individuali. In questo la novella della Zayas manifesta una morale non molto diversa da quella veicolata dalla novella cervantina *La forza del sangue*, alla quale è stata più volte accostata, e che appunto narra di una giovane disposta a sposare il giovane nobiluomo che l'ha stuprata sette anni prima, in virtù del fortuito avvicinamento avvenuto in seguito tra le due famiglie d'origine[32].

Per Laura la riaffermazione del vincolo familiare è però funzionale alla riscoperta di una dignità personale, di un amor proprio che le fa desiderare di sottrarsi alle offese a cui le consuetudini sociali sottopongono le donne. Il *cavallo* dei Carafa, che l'ha portata via dall'orlo dell'abisso, non può tuttavia ricondurla a casa, ma solo lasciarla al riparo nella quiete del convento.