

Università degli Studi di Torino

Scuola di Dottorato



Corso di Dottorato in Lettere
Curriculum: Letterature e culture comparate

Ciclo XXXV

Tesi di Dottorato

**Il poema eroicomico di Cervantes:
un'analisi della teoria letteraria del *Persiles***

Tutor:
Prof. Guillermo Carrascón

Dottorando:
Carlo Basso

SSD: L-LIN/05
L-LIN/07
L-FIL-LET/14

Anno Accademico 2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE.....	9
IL ROMANZO GRECO E LA TEORIA LETTERARIA DEL CINQUECENTO	23
1.1 Il romanzo greco e il romanzo bizantino.....	23
1.1.1. Il <i>corpus</i> e le caratteristiche del romanzo greco.....	23
1.1.2. La riscoperta del XVI secolo.....	25
1.1.3. Il romanzo bizantino e il <i>Persiles</i>	30
1.2. Il romanzo greco nella cultura del Cinquecento.....	34
1.2.1. La teoria letteraria aristotelico-oraziana del Cinquecento.....	35
1.2.2. Il romanzo greco nella teoria letteraria.....	38
1.2.3. Il paradigma delle <i>Etiopiche</i> nella <i>Philosophía antigua poética</i>	52
IL GENERE DEL <i>PERSILES</i>	55
2.1. Il «genere teorico» e il «genere storico»	55
2.2. La teoria letteraria cervantina e il <i>Discurso del Canónigo</i>	60
2.3. Verso una definizione del genere: <i>Fábula mentirosa-historia verdadera</i> vs <i>fábula verdadera-historia fingida</i>	69
2.4. Il poema epico in prosa secondo Pinciano e il <i>Persiles</i>	79
IL «DISCURSO DEL CANÓNIGO» DEL <i>PERSILES</i> : IL RACCONTO DI PERIANDRO	87
3.1. La struttura del racconto e le critiche alla teoria letteraria implicate	89
3.1.1. L'unità nella varietà e l'interpretazione allegorica.....	89
3.1.2. La rottura dell'unità d'azione e la fondazione dell'"unità d'eroe".....	90
3.1.3. L'ampiezza delle digressioni.....	91
3.1.4. I limiti della varietà	92
3.1.5. Il problema della verosimiglianza	92
3.1.6. Il meraviglioso.....	93
3.1.7. <i>Ordo artificialis</i> vs <i>ordo naturalis</i>	94
3.1.8. La sospensione	95

3.1.9. La peripezia e i limiti della verosimiglianza	97
3.1.10. La <i>brevitas</i> delle narrazioni	98
3.2. Una possibile schematizzazione	99
L'UNITÀ E LA VARIETÀ: UNA DIFFICILE ARMONIZZAZIONE	103
4.1. Il problema dell'unità: la linea ariostesca e la linea aristotelica.....	103
4.2. Unità e varietà nel <i>Persiles</i>	116
4.2.1. L'intercalazione di storie nel romanzo bizantino	116
4.2.2. Una lettura aristotelica delle azioni del <i>Persiles</i>	120
LA TEORIA DELLA VEROSIMIGLIANZA E IL MERAVIGLIOSO	135
5.1. Il problema della verosimiglianza	135
5.2. Il "meraviglioso esotico".....	145
5.2.1 Il Settentrione europeo nel Cinquecento	145
5.2.2. Fattucchiere e i lupi mannari	148
5.2.3. I mostri marini	156
5.3. Una discesa negli inferi resa verosimile: l'episodio di Soldino	158
LA PERIPEZIA.....	165
6.1. Gli elementi del racconto	165
6.2. Peripezie aristoteliche nel <i>Persiles</i> : alcuni esempi.....	166
6.2.1. Il salto con il cavallo	166
6.2.2. Il «vuelco del navío»	167
6.2.3. La fuga dal palazzo di re Policarpo	169
6.2.4. Il sacrificio di Auristela.....	172
6.2.5. Feliciano e la restituzione dell'onore perduto.....	174
6.2.6. Ruperta e Croriano: dalla tragedia alla commedia	177
6.2.7. Il ferimento dell'eroe.....	178
L'AGNIZIONE	183
7.1. Le tipologie di riconoscimento.....	183
7.2. Riconoscimento per segni	187

7.2.1. «De otra debe ser esta prenda que no mía»	190
7.2.2. Gli <i>gnorismata</i> degli eroi del <i>Persiles</i>	194
7.3. Riconoscimento per atti.....	198
7.3.1. Periandro eroe ironicamente epico	199
7.3.2. Il ritorno a casa di Antonio.....	201
7.4. Riconoscimento per parole dette: le agnizioni della coppia protagonista	202
7.4.1. La <i>retardatio agnitionis</i> di Persiles e Sigismunda	203
7.4.2. Primo riconoscimento di Persiles e Sigismunda	205
7.4.3. Secondo riconoscimento di Persiles e Sigismunda	207
7.5. Considerazioni finali	209
NARRATORE E PERSONAGGI.....	211
8.1. Il modello di Eliodoro	212
8.2. Il narratore del <i>Persiles</i>	219
8.3. I personaggi del <i>Persiles</i>	227
8.3.1. I commenti alla narrazione di Periandro	228
8.3.2. Altri commenti metanarrativi	232
IL TESTO E I SUOI SIGNIFICATI	243
9.1. I quadretti allegorici del <i>Persiles</i>	243
9.1.1. L'allegoria nel Cinquecento	243
9.1.2. La regata delle barche allegoriche.....	251
9.1.3. L'isola paradisiaca.....	252
9.1.4. Considerazioni generali.....	254
9.2. La religione nell'opera: le figure eremitiche	256
9.2.1. Gli 'sposi vergini' del <i>Persiles</i> : Renato ed Eusebia	260
9.2.2. L'elezione della vita eremitica: le ragioni di Rutilio.....	268
9.2.3. Soldino, l'eremita profeta.....	271
9.3. Il tema del matrimonio	281
9.3.1. Matrimoni clandestini	287

9.3.1a. Matrimoni clandestini <i>stricto sensu</i>	289
9.3.1b. Matrimoni clandestini <i>lato sensu</i>	293
9.3.2. Matrimoni officiati da laici.....	300
9.3.2a. Matrimoni officiati da laici in presenza di sacerdoti	301
9.3.2b. Matrimoni officiati da laici in assenza di sacerdoti	303
9.3.3. <i>Miscellanea</i>	306
9.3.4. Una possibile lettura.....	313
9.4. Brevi considerazioni sull'astrologia e sulla magia	319
9.4.1. L'astrologia giudiziaria	319
9.4.2. Incantatori e magia nera	326
COMMISTURE ESTETICHE	331
10.1. «Ut pictura poesis»	331
10.1.1. Teoria dell'ecfrasi.....	334
10.1.2. Il «lienzo».....	337
10.1.3. I ritratti: funzione poetica e funzione riconoscitiva.....	342
10.1.4. Il ritratto di via dei Banchi.....	347
10.1.5. Il museo del clérigo e la <i>lonja</i> di Hipólita	349
10.2. «Ut musica poesis».....	352
10.2.1. Sonetti nel mondo settentrionale: il canto di Manuel de Sosa, Rutilio e Policarpa....	354
10.2.2. La <i>mimesis</i> musicale: Feliciano de la Voz.....	363
10.3. «Lo trágico y lo cómico mezclado»	365
CONCLUSIONI.....	371
BIBLIOGRAFIA.....	379
Testi letterari	379
Studi critici	385

INTRODUZIONE

Annunciato nella “Dedicatoria al Conde de Lemos” del *Don Quijote* del 1615 come il libro che «ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento»¹, il «gran *Persiles*»² verrà pubblicato solo nel 1617, l’anno successivo alla morte di Miguel de Cervantes (1547-1616), con il titolo di *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia se(p)trional*. Dopo un notevole successo editoriale, testimoniato da sei edizioni nello stesso anno di pubblicazione e dalla rapidità con cui l’opera viene tradotta (nel 1618 compare la traduzione francese, l’anno successivo l’inglese, nel 1626 l’italiana), la ricezione europea dell’opera osserva una flessione costante, in controtendenza rispetto al crescente successo del *Quijote*. Come notava Rudolph Schevill, la critica letteraria dell’Ottocento aveva iniziato a svalutare il *Persiles* a partire almeno dalla stroncatura di George Ticknor nel secondo volume della sua *History of Spanish Literature* (1849)³. Fu lo stesso Schevill a farsi carico di riportare l’attenzione sulla profondità culturale dell’opera, svelando la fitta trama di dialoghi intertestuali con autori classici, in particolare Virgilio ed Eliodoro⁴, e a realizzare il primo tentativo di edizione critica moderna dell’opera,

¹ Le citazioni del *Don Quijote* (1605; 1615) sono sempre tratte da: Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, a cura di Francisco Rico, Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española, Barcelona 2015² (1ª ed., 2004), pp. 547-548.

² Cervantes affianca l’aggettivo “gran” al nome della sua ultima opera in due occasioni: nel 1614, citandola all’interno del *Viaje del Parnaso* («Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique | para dar a la estampa al gran *Pirsiles*, | con que mi nombre y obras multiplique» Miguel de CERVANTES, *Poesías*, a cura di Adrian J. Sáez, Cátedra, Madrid 2021² (1ª ed., 2016), IV, vv. 46-48, p. 322), e nel 1615, annunciando la sua prossima pubblicazione nel “Prólogo al lector” delle *Ocho comedias y ocho entremeses* («Luego irá el gran *Persiles*, y luego *Las semanas del jardín*, y luego la segunda parte de *La Galatea*, si tanta carga pueden llevar mis ancianos hombros», Miguel de CERVANTES, *Entremeses*, a cura di Nicholas Spadaccini, Cátedra, Madrid 1990, p. 95). L’opera è anche citata nel prologo alle *Novelas ejemplares* (1613) tra le *novelas* «más propias, ni imitadas ni hurtadas» che «van creciendo en los brazos de la estampa»: «tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza», Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, a cura di Jorge García López, Real Academia Española, Madrid 2013, p. 19.

³ Cfr. Rudolph SCHEVILL, *Studies in Cervantes. I. “Persiles y Sigismunda”*: I. Introduction, in «Modern Philology», 4.1, 1906, pp. 1-24. La posizione critica espressa da Ticknor ritorna anche nella *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882) di Marcelino Menéndez Pelayo, che indubbiamente contribuì alla svalutazione dell’opera. Il grande critico scrisse che «sin embargo, cuando en su vejez hizo un libro de aventuras, especie de novela bizantina, imitación de Heliodoro, tejida de casos maravillosos, no dudó, sin duda por debilidad senil, en acudir a los prestigios algo pueriles de la magia, y colocó en las regiones del Norte, por él libremente fantaseadas, hechiceras y licántropos que mudan de forma mediante la efusión de sangre», Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, 8 vv., CSIC, Madrid 1992, vol. 2, p. 392.

⁴ Mi riferisco ai tre pionieristici studi: Rudolph SCHEVILL, *Studies in Cervantes. I. “Persiles y Sigismunda”*: I. Introduction, cit.; ID., *Studies in Cervantes. I. “Persiles y Sigismunda”*: II. The Question of Heliodoros, in

condotto insieme ad Adolfo Bonilla⁵. Alcuni anni più tardi, Cesare De Lollis riabilitava la figura dell'autore del *Persiles*, avvertendo che «non è il caso di parlare di senilità. E neanche di soffocazione del genio da parte della controriforma»⁶ ma avanzava feroci critiche all'opera postuma di Cervantes, a cui dedicava il capitolo più ampio del suo volume *Cervantes reazionario* (1924), indicando tra i limiti dell'opera il fatto che:

Nel *Persile e Sigismonda* il problema d'una forma d'arte ch'egli mirava a risolvere sia pure, secondo la sua intenzione, nell'interesse d'uno altamente sociale, si esaurì nelle questioni formali ad esso inerenti e precluse al genio di Cervantes la via della vita. L'edificio grandioso costruito secondo le norme d'un'edilizia aristocratica, dove l'eleganza vorrebbe risultare dalle eliminazioni e la visibile unità delle linee, qualità sociali che sono a spese della natura, e che perciò convenivano all'Italia cinquecentesca e alla Francia secentesca, non ebbe ad accogliere che ombre. (p. 226)

Le “norme d'un'edilizia aristocratica”, che sono ovviamente le norme della teoria letteraria aristotelica cinquecentesca, condizionavano, nella lettura di De Lollis, il processo creativo di Cervantes che, desiderando produrre l'opera d'arte ideale – una via di mezzo tra *romance* ed epica in prosa, contrappunto ‘creativo’ alla fase ‘distruttiva’ del *Quijote* – si sarebbe trovato costretto a incanalare la propria smisurata creatività dentro regole troppo stringenti. Sono gli ultimi retaggi di una prospettiva ancora legata ai pregiudizi ottocenteschi, un Cervantes autore dotato di un genio sterminato ma, a differenza di Dante (il paragone è di De Lollis), incapace di sfruttarlo consapevolmente. Se l'opera del critico italiano aveva il pregio di porre l'attenzione sull'estetica letteraria di Cervantes, su cui pesava il giudizio forse troppo severo di Menéndez Pelayo⁷, fu solo con la pubblicazione de *El pensamiento de Cervantes* di Américo Castro, avvenuta l'anno successivo (1925), che l'approccio alla

«Modern Philology», 4.4, 1907, pp. 677-704; ID., *Studies in Cervantes. I. “Persiles y Sigismunda”: III. Virgil's Aeneid*, in «Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences», 13, 1908, pp. 475-548.

⁵ Cfr. Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Rudolph Schevill e Adolfo Bonilla y San Martín, 2 vv., Bernardo Rodríguez, Madrid 1914, in particolare l'introduzione del tomo uno.

⁶ Cesare DE LOLLIS, *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, a cura di Silvio Pellegrini, Sansoni, Firenze 1947, p. 222. La prima edizione dell'opera di De Lollis fu pubblicata a Roma, dall'Istituto Cristoforo Colombo, nel 1924.

⁷ «Cervantes tenía doctrinas literarias; pero oso decir que estas doctrinas, sobre nada nuevas, tampoco eran adquiridas por esfuerzo propio, ni descendían de propias observaciones sobre sus libros, sino que eran las mismas, exactamente las mismas que enseñaba cualquier Póetica de entonces», Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, 2 vv., CSIC, Madrid, 1940, vol. 2, p. 267. La prima edizione, in otto volumi, apparve a Madrid tra il 1883 e il 1889.

teoria letteraria cervantina venne rivoluzionato completamente. Castro, infatti, contrastava l'idea che i principi letterari rappresentassero un «elemento adventicio que se superponga a la labor de su fantasía y de su sensibilidad, sino al contrario, parte constitutiva de la misma orientación que le guiaba en la selección y construcción de su propia senda. La teoría y la práctica son inseparables aquí»⁸. L'attenzione rivolta all'estetica letteraria di Cervantes costituisce un passaggio cruciale nell'interpretazione del *Persiles* ed è probabilmente William Atkinson nel 1947 il primo a correlare la teoria letteraria con il modello delle *Etiopiche*, individuando nella *Philosophía antigua poética* (1596) di Alonso López Pinciano la fonte teorica dell'epica in prosa cervantina e nell'opera di Eliodoro il modello pratico⁹. La teoria letteraria di Cervantes venne successivamente indagata nel suo complesso nel fondamentale *Cervantes' Theory of the Novel* (1962) di Edward C. Riley¹⁰ e, all'interno del *Persiles*, da Alban K. Forcione nel 1970, per il quale «it is only against this background of literary theorizing that we can properly understand Cervantes' undeniably high literary aspirations in the conception of the *Persiles*, his desire to rival Heliodorus, his theorizing concerning the possibility of the purification of the romance of chivalry and the creation of the epic in prose»¹¹. Sulla questione del genere letterario dell'opera si interrogò Tilbert Stegmann, che propose nel 1971 l'interpretazione del *Persiles* come realizzazione dell'epica in prosa ideale¹² e, nel 2001, Maria Alberta Sacchetti, che affrontò una complessa revisione della questione¹³. Nello stesso anno in cui Atkinson portava l'attenzione sulla complessità strutturale dell'opera, Joaquín Casaldueiro pubblicava il suo *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»* (1947), un'opera destinata a imprimere una radicale direzione alla

⁸ Américo CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid 1925, p. 23.

⁹ Mi riferisco al breve ma pionieristico studio di William C. ATKINSON, *The enigma of the Persiles*, in «Bulletin of Spanish Studies», 24, 1947, pp. 242-253.

¹⁰ Farò riferimento al fondamentale studio di Riley citandolo nell'edizione spagnola: Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes* [*Cervantes's Theory of the Novel*, 1962], trad. es. di Carlos Sahagún, Taurus, Madrid 1981³ (1ª ed., 1972). Farò spesso riferimento anche al successivo studio: Edward C. RILEY, *Teoría literaria*, in Edward C. RILEY e Juan Bautista AVALLE-ARCE (a cura di), *Suma Cervantina*, Tamesis Book Limited, Londra 1973, pp. 293-322.

¹¹ Cfr. Alban K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton University Press, Princeton 1970, p. 87.

¹² Cfr. Tilbert DÍDAC STEGMANN, *Cervantes' Musterroman «Persiles»; Epentheorie und Romanpraxis um 1600*, Hartmut Ludke Verlag, Amburgo 1971. Secondo il critico «In seiner Theorie stand Cervantes entscheidend unter dem Einfluss seiner Zeit; und ebenso beim Schreiben des *Persiles*. Beim *Quijote* jedoch, der sich theoretisch nur schwer einordnen liess, war Cervantes Freiheit zu unkonventioneller Entfaltung seines Erzähltalents gegeben», p. 177.

¹³ Cfr. Maria Alberta SACCHETTI, *Cervantes' Los trabajos de Persiles y Sigismunda. A study of Genre*, Tamesis, Londra 2001.

storia della critica dell'opera. Lo studioso interpretò il cammino di Persiles e Sigismunda come un'allegoria del viaggio dell'umanità verso Dio, in una sorta di percorso di purificazione in vista del matrimonio finale. Di fatto, affermava Casaldüero, «en el *Persiles* queda realizado el ideal de la Contrarreforma»¹⁴. La tipologia di eroi che Periandro e Auristela rappresenterebbero secondo questa lettura venne efficacemente sintetizzata da Antonio Vilanova con la formula di “peregrino andante”: «es evidente» – scriveva il critico – «que el peregrino andante que aparece como héroe novelesco del *Persiles* de Cervantes constituye el perfecto ideal del caballero cristiano de la Contrarreforma»¹⁵. Come ha notato Carlos Romero¹⁶, questa lettura – in un certo modo autorizzata dallo stesso modello letterario, le *Etiopiche*, frequentemente lette in chiave allegorica¹⁷ – era stata precorsa nella seconda metà dell'Ottocento dall'eccentrico critico Nicolás Díaz de Benjumea, che presentava l'opera in questi termini:

el *Persiles* representa ser una alegoría de la peregrinación de la humanidad desde los primitivos tiempos salvajes, cuya primera escena se coloca en los antros de la tierra y en las oscuridades de la ignorancia hasta llegar por medio de sucesos los más extraños y varios a la cúspide de la luz que busca, y en torno de la cual ha girado como buscando su centro y su reposo. *Peri-andro* y *Auri-stella*, son nombres simbólicos que bien expresan esta idea, y ambos personajes son uno realmente. La estrella y centro que la humanidad busca, es al fin, la fe, y por eso la peregrinación termina en Roma, asiento y estrella del catolicismo. Llegada la caravana a la capital del mundo cristiano, profesada la religión, hecha confesión general y besado el pie al Pontífice, todo está alcanzado, los deseos satisfechos, el ideal conseguido.¹⁸

Questa lettura di carattere allegorico-esoterico, che interpretava l'ultima opera di Cervantes come monumento narrativo al topico della *peregrinatio vitae* e paradigma della narrativa

¹⁴ Joaquín CASALDUERO, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Sudamericana, Buenos Aires 1947, pp. 225-226.

¹⁵ Antonio VILANOVA, *El peregrino andante en el «Persiles» de Cervantes*, in «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 22, 1949, pp. 97-159, p. 148.

¹⁶ Carlos ROMERO MUÑOZ, *Introducción*, in Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid 2002², p. 55.

¹⁷ Un'ottima panoramica sulle letture allegoriche del romanzo greco e del *Persiles* è stata recentemente proposta da Isabel LOZANO-RENIEBLAS, *Hermenéutica, alegoría y anagogía en Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, in Randi Lise DAVENPORT e Isabel LOZANO-RENIEBLAS (a cura di), *Cervantes en el Septentrión*, Idea, New York 2019, pp. 149-174. Si veda inoltre il capitolo dedicato del presente studio.

¹⁸ Nicolás DÍAZ DE BENJUMEA, *La verdad sobre El Quijote: novísima historia crítica de la vida de Cervantes*, Imprenta de Gaspar, Madrid 1878, p. 333.

della Controriforma, contraddistinse anche l'edizione di Avalle-Arce del 1969, che presentava l'opera come una *novela*¹⁹ *bizantina* cristianizzata: «el 'omnes sumus peregrini super terram' bíblico repercute en cada página casi del *Persiles*, y cristianiza efectivamente, de esta manera, a la novela bizantina»²⁰. Sull'onda dell'interpretazione di Avalle-Arce si collocava lo studio di Forcione a maggior carattere esegetico, *Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»* (1972)²¹ e, più recentemente, il lavoro di Michael Armstrong-Roche, *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»* (2009)²². L'autorevole edizione critica di Carlos Romero (1996 e 2002) si situava all'interno di questo filone proponendo una lettura più moderata dell'allegorismo, senza però negare che «Cervantes escribe una obra amena que es, *al mismo tiempo*, calibrada exaltación de un catolicismo no puesto en entredicho por el paso de los años»²³. La lettura controriformistica dell'opera, che ha incontrato anche autorevoli voci di dissenso²⁴, è stata fortemente messa in discussione dal monumentale volume *Le «Persiles» décodé, ou la «Divine Comédie» de Cervantes* (2005) di Michael Nerlich²⁵. Questa proposta critica ha suscitato un vivace dibattito a causa del contenuto controverso che, rovesciando l'interpretazione cattolica tradizionale, leggeva nell'opera un supposto “protestantesimo” di fondo e una complessa rete di allegorie astronomiche. La proposta interpretativa di Nerlich si colloca dunque tra le letture allegoriche dell'opera, tra le quali è possibile segnalare anche quelle di Ruth El Saffar (1984 e 1990), che vedeva nel *Persiles* il dispiegarsi di un processo

¹⁹ Sarebbe, a rigore, più opportuno parlare, ricorrendo alla lingua inglese, di *romance*. Cfr. il capitolo sul genere del *Persiles* di questo studio (§2.1.).

²⁰ Juan Bautista AVALLE-ARCE, *Introducción*, in Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid 1969, p. 25.

²¹ Alban K. FORCIONE, *Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton University Press, Princeton 1972.

²² Michael ARMSTRONG-ROCHE, *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, University of Toronto Press, Toronto 2009.

²³ C. ROMERO MUÑOZ, *Introducción*, cit., p. 59 (il corsivo è nel testo). Relativamente all'allegoria, annota Romero che «este nivel de lectura no sólo no constituye un “capricho” (o, peor, una regresión, una vuelta atrás de la crítica de nuestros días), sino, más bien, la necesaria consideración de un aspecto del objeto – en nuestro caso, literario –, sin duda alguno previsto por los autores durante milenios. Por supuesto, todavía en la época de Cervantes... y por el propio Cervantes», p. 55 n. 8 (i corsivi sono nel testo).

²⁴ Cfr. in particolare Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *La ideología de Cervantes: El paradigma «Persiles»*, in «Insula», 467, 1985, pp. 1, 12-13, Mercedes BLANCO, *Literatura e ironía en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, in Giuseppe GRILLI (a cura di), *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Gallo, Napoli 1995, pp. 625-635 e Mauricio MOLHO, *Algunas observaciones sobre la religión en Cervantes*, in Carlos ROMERO MUÑOZ, Donatella PINI MORO e Antonella CANCELLIER (a cura di), *Atti delle Giornate Cervantine*, Unipress, Padova 1995, pp. 11-24.

²⁵ Michael NERLICH, *El «Persiles» descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes [Le «Persiles» décodé, ou la «Divine Comédie» de Cervantes, 2005]*, trad. sp. di Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid 2005.

di fusione alchemica volto all'unione di due esseri distinti in uno solo²⁶, e la lettura neoplatonica proposta da Diana de Armas Wilson (1991) che, pur ancora in una lettura cristiano cattolica, ravvedeva nel *Persiles* una grande allegoria dell'amore e della separazione dei sessi, basata sul mito platonico dell'androgino²⁷.

Accanto a questa principale linea interpretativa "seria" dell'opera²⁸, si è sviluppata una corrente interpretativa che ha variamente posto l'accento sul possibile valore comico, ironico o addirittura parodico degli enunciati. Anche questa lettura può essere individuata *in nuce* nelle posizioni di Díaz de Benjumea che, dopo l'interpretazione allegorica del *Persiles*, proponeva queste considerazioni:

Bajo cierto aspecto, esta obra pudiera considerarse como el *anti-Quijote*, hecho por el mismo autor que concibió el espíritu y pensamiento independiente del caballero andante, enamorado de la razón y prendado de su ideal individual Dulcinea; pero como no es posible imaginar antítesis tan notoria, preciso es suponer, o que es un desenlace, por decirlo así, impuesto por los hechos históricos en que el autor no hace más que consignar el hecho, o que Cervantes, ya en los últimos años de su vida y aleccionado por la prueba y experiencia que había tenido en la expresión de sus ideales, no quiso afrontar en el declive de su vida los peligros de la exposición de su ideal en una nueva producción literario-filosófica. Las proporciones y transcendencia del plan de esta obra, son colosales, como no podía menos de esperarse del autor del *Quijote*, y por lo mismo hay que suponer, que motivos poderosos influyeron en darle un desenlace que dista mucho de la idea y de la independencia que caracterizan su genio elevado y superior. ¿Será que esa solución envuelve la sátira en su enunciación misma? Cuestión es esta para tratada en otro lugar y aquí solo indicamos observaciones generales sobre el espíritu y contexto de la obra. Pero no se pierda de vista que el autor del

²⁶ Ruth EL SAFFAR, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California Press, Berkeley 1984 e EAD., *Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lovers' Labors*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», X.1, 1990, pp. 17-33.

²⁷ Diana de ARMAS WILSON, *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton University Press, Princeton 1991.

²⁸ Utilizzo questa espressione per convenzione, come fa Isabel Lozano-Renieblas, cfr. ID., *Las lecturas del Persiles*, in Jean-Pierre SÁNCHEZ (a cura di), *Lectures d'une œuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Editions du temps, Nantes 2003, pp. 9-20. Persino i più strenui difensori del carattere serio del *Persiles* hanno notato la presenza 'anche' di una componente comica. Ciò che cambia è il rilievo che viene conferito a questa componente e la prospettiva con cui viene interpretata.

Persiles es el mismo sutil, ingenioso y profundo que hoy cada día más nos sorprende y admira con sus invenciones.²⁹

Significativamente, Díaz de Benjumea spostava il discorso sul piano dell'enunciazione. Anche Américo Castro, nel suo *Pensamiento de Cervantes*, evidenziava chiaramente l'attitudine ironica del narratore all'interno del *Persiles*³⁰, e Stanislav Zimic, nel 1970, analizzava come l'arma dell'ironia fosse diretta a colpire il romanzo bizantino e il modello delle *Etiopiche*³¹, secondo una chiave di lettura accolta anche da Mercedes Blanco³². Amy Williamsen si è spinta ancora oltre, analizzando il *Persiles* attraverso l'approccio letterario della teoria del caos come una parodia del romanzo greco-bizantino, esattamente come il *Quijote* rispetto al romanzo cavalleresco³³, lettura corroborata da altri studiosi come Jesús Maestro, che ha analizzato l'importanza dello statuto del "riso" all'interno dell'opera³⁴ e Jean-Marc Pelorson, che ha suggerito di leggere l'opera come un romanzo «pastiche», «parodia irónica» del modello di Eliodoro³⁵. In opposizione a questo filone interpretativo,

²⁹ N. DÍAZ DE BENJUMEA, *La verdad sobre El Quijote: novísima historia crítica de la vida de Cervantes*, cit., pp. 333-334, il corsivo è mio.

³⁰ L'eminente critico presenta, a titolo d'esempio, l'osservazione con cui il narratore commenta l'episodio del salto con il cavallo di Periandro (II, 21): «La reducción irónica de la fantasía engañosa está finamente realizada. El lector atento sonríe ante la malicia cervantina, y sabe a qué atenerse. Periandro goza de nuestra simpatía, y no merece que se le obligue a confesar una mentirilla de mayor o menor bulto. Ni quiso Cervantes que Periandro pusiera él mismo en duda lo verídico de su relato, como hubo de hacer Don Quijote con las fantasías de la cueva de Montesinos. No hace falta; la actitud crítica del autor queda aquí patente como en cien casos más», A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, cit., p. 110.

³¹ Stanislav ZIMIC, *El Persiles como crítica de la novela bizantina*, in «Acta Neophilologica», 3, pp. 49-64. «Al leer el *Persiles*, sin embargo, se insinúa repetidas veces la impresión de que la entrega al modelo bizantino por parte de Cervantes no fue tan completa ni tan dócil como se está sugiriendo. En efecto, si por una parte se dice que el *Persiles* es la mejor novela española de tipo bizantino, por otra parte se podría decir que es, simultáneamente, también una consciente e ingeniosa crítica de las debilidades más destacadas de aquel género literario; si por parodia comprendemos la crítica literaria en forma de ficción, se podría hasta decir que en el *Persiles* hay interferencias paródicas, directamente alusivas a la novela bizantina en general y a la *Etiópica* en particular», p. 49.

³² M. BLANCO, *Literatura e ironía en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, cit., ID., *El renacimiento de Heliodoro en Cervantes*, in «eHumanista/Cervantes», 5, 2016, pp. 103-138 e ID., *Heliodoro en Cervantes: artificios griegos y parejas divinas entre dos mundos*, in Jörg DÜNNE e Hanno EHRLICHER (a cura di), *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes*, Reichenberger, Kassel 2017, pp. 19-43.

³³ Cfr. Amy R. WILLIAMSEN, *Co(s)mic Chaos: Exploring Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Juan de la Cuesta, Newark 1994. Due anni dopo, González Rovira riproporrà invece con convinzione il collocamento del *Persiles* nel genere del romanzo bizantino, cfr. Javier GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid 1996.

³⁴ Jesús GONZÁLEZ MAESTRO, *La risa en el Persiles*, in Jean-Pierre SÁNCHEZ (a cura di), *Lectures d'une œuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Editions du temps, Nantes 2003, pp. 157-201.

³⁵ «en definitiva, más que parodia, es el galicismo 'pastiche' el que mejor conviene para definir el intento cervantino con respecto a Heliodoro», Jean-Marc PELORSON, *El desafío del Persiles*, Presses universitaires du Midi, Tolosa 2003, p. 38.

Isabel Lozano Renieblas ha proposto alla fine degli anni '90 una lettura in chiave ironica senza che questo implicasse una parodia del genere greco-bizantino: «Cervantes se distancia de Heliodoro, modernizando el género. Para Cervantes, superar el modelo lleva implícito el respeto por el género, pero, al mismo tiempo, al modernizarlo, lo dilata hasta irritar sus leyes sin llegar a quebrantarlas», precisando che «por esto el *Persiles* es una estilización, pero, a pesar de la distancia o la ironía, no llega a ser una parodia»³⁶. Sulla scorta dell'interpretazione di Isabel Lozano e della lettura seria ed edificante dell'opera, Miguel Alarcos Martínez ha proposto un'analisi del dispiegarsi nel *Persiles* delle convenzioni del romanzo greco-bizantino cogliendo l'ironia dell'opera ma senza conferire il valore di parodia o di critica nei confronti del modello, individuando una dimensione metaletteraria o «*metapoética*, consistente en la renovación de convenciones y clichés, así como un revisionismo *metagenérico*, en consonancia con los criterios de la “hiperbolización ironizante”, con que Cervantes asume y modula la herencia recibida, creando una alternativa novelesca de aventuras y amores, en absoluta concordancia con el código ideológico de su tiempo»³⁷.

L'attenzione alla componente metanarrativa anima l'edizione critica del *Persiles* di Aldo Ruffinatto (1996). Sottraendo l'opera al dibattito legato alla lettura allegorica e all'ideologia controriformistica, l'ispanista italiano focalizza la propria attenzione sulla geniale architettura del romanzo, che riflette intorno al principio di verosimiglianza e alla messa in discussione dei modelli, proponendo due distinti approcci all'opera:

Il *Persiles* ammette e richiede almeno due letture: una segmentale, attenta soprattutto allo sviluppo delle varie vicende, alla qualità delle avventure e delle esperienze (*trabajos*) vissute dai personaggi, alle attese generate dalla tensione narrativa, e così via; un'altra, soprasedimentale, pronta a cogliere i risvolti parodistici disseminati con dovizia lungo il percorso narrativo e a sfruttare appieno l'intensità dei messaggi implicati lanciati dall'autore

³⁶ Isabel LOZANO-RENIEBLAS, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 1998, p. 16.

³⁷ Miguel ALARCOS-MARTÍNEZ, *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2014, p. 263, il corsivo è nel testo.

ad un pubblico esperto, disposto ad accettare sul piano intellettuale un rapporto di divertentissima complicità.³⁸

Questa attenzione ai meccanismi dell'opera può rientrare in quella che Isabel Lozano definisce «lectura estética», volta a restituire centralità all'opera come prodotto di leggi che traducono, mediante categorie estetico-letterarie, l'immaginazione del lettore: «esa traducción se da mediante categorías estetico-literarias: el género, los grandes símbolos – como el viaje y la aventura –, el discurso o el sistema de referencia interna»³⁹. Nel concreto, la lettura proposta dalla studiosa prevede la ricollocazione dell'opera all'interno della sua dimensione di «libro de entretenimiento» – così come Cervantes lo aveva presentato nella *Dedicatoria* del secondo *Quijote* – che si iscrive in un contesto letterario che rivendica il piacere della lettura come puro intrattenimento⁴⁰, aspetto che richiede al critico di approcciarsi all'opera «liberado de la pesada carga de la ejemplaridad sea moral, ideológica o artística»⁴¹. Come la stessa studiosa afferma nel suo saggio accluso all'edizione critica della Real Academia Española approntata per il quattrocentenario del *Persiles* (2017), «esta lectura se opone a la lectura aristotélica, que cifra en la verdad y en la ideología (el catolicismo tridentino) los elementos esenciales de la obra, y contradice la lectura seria y edificante»⁴². Tuttavia, come giustamente ricorda Muñoz Sánchez, “libro de entretenimiento” «es sinónimo de “literatura”, es su forma de vindicar un estatuto

³⁸ Aldo RUFFINATTO, *L'avventura infinita di Persiles e Sigismonda*, in Miguel de CERVANTES, *Le avventure di Persiles e Sigismonda. Storia settentrionale*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 9-58, p. 51. Cfr. anche ID., *Dedicado a Cervantes*, SIAL, Madrid 2015, in particolare il capitolo: *El «Persiles» y su doble lectura*.

³⁹ Isabel LOZANO-RENIEBLAS, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca 2014, p. 30. La tesi di Isabel Lozano, già anticipata in EAD., *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, cit. è volta a dimostrare che la «actitud [de Cervantes] ante el género de la novela helenística es ponerlo a prueba irritando sus leyes [...]. Se propuso, en definitiva, adentrarse en ese resbaladizo dominio en el que se confunden la seriedad y la risa, tensando los resortes de un género que tenía los días contados, y que Cervantes supo llevar hasta el mismísimo umbral de la novela de educación, aunque conteniéndose en los dictados de las leyes de la aventura», EAD, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, cit., p. 48.

⁴⁰ Augustin Redondo, studiando la letteratura di intrattenimento “barocca”, evidenzia come nel *Persiles* «esa capacidad creadora ilustrada por una historia polifacética que utiliza los recursos de los “relatos bizantinos”, pero que usa de la transgresión con frecuencia y renueva el arte de contar, es lo que, en última estancia, crea ese “placer del texto” que hace del *Persiles* un “libro de entretenimiento” peregrino y particularmente logrado», Augustin REDONDO, *El Persiles, «libro de entretenimiento» peregrino*, in Alicia VILLAR LECUMBERRI (a cura di), *Peregrinamente peregrinos, Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid 2004, pp. 67-102, p. 92.

⁴¹ I. LOZANO-RENIEBLAS, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, cit., p. 30.

⁴² EAD., *La última novela de Miguel de Cervantes*, in Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Laura Fernández (testo critico e storia del testo), Ignacio García Aguilar (note a piè di pagina), Carlos Romero Muñoz (note complementari) e Isabel Lozano Renieblas (studio critico), Real Academia Española, Espasa, Madrid 2017, pp. 443-502, p. 452.

privilegiado para la ficción, para la novela, en la vida del hombre como un pasatiempo, como una experiencia de placer estético, que esconde la más alta ambición intelectual, puesto que es al mismo tiempo una experiencia moral y cognoscitiva»⁴³. L'estetica letteraria contemporanea a Cervantes, infatti, non distingueva tra letteratura d'evasione e letteratura edificante: come si avrà modo di dimostrare nelle pagine successive, per la trattatistica umanistica e rinascimentale di matrice aristotelico-oraziana e, in certa misura, platonica, nessuna operazione letteraria poteva prescindere dal *miscere utile dulci*.

Nel presente elaborato vorrei quindi proporre una lettura dell'opera di tipo estetico che metta in dialogo la teoria letteraria cinquecentesca con i suoi modelli letterari (Eliodoro e il romanzo greco e bizantino in primo luogo e l'infinità di echi intertestuali che l'opera contiene). La rilevanza inusitata che viene accordata al lettore a partire dal Cinquecento rende questa figura centrale all'interno del testo letterario. Questo aspetto è fondamentale nel *Don Quijote*, che è un romanzo incentrato *su un lettore* di libri di cavalleria (Don Quijote) circondato *da lettori* (lettori di libri di cavalleria o, nella *Segunda parte*, addirittura lettori del primo *Quijote* e dell'apocrifo di Avellaneda):

el *Quijote* no es sino la novelización de ese magno debate que el humanismo suscita alrededor del problema (con implicaciones morales, pero también políticas y teológicas) de la lectura; problema agravado con el desarrollo de la imprenta a lo largo del siglo XVI. La historia de Don Quijote (en la entrega de 1605) es la novela de un "ingenio" afectado por la lectura; de la misma manera que el *Quijote* de 1615 es la novela de aquellos que han leído – y han interpretado – el *Quijote* del 1605.⁴⁴

⁴³ Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ, «*El mejor de los libros de entretenimiento*». *Reflexiones sobre Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional, de Miguel de Cervantes*, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares 2018, p. 55

⁴⁴ Javier BLASCO, *Cervantes, raro inventor*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2005, p. 104. In un contributo successivo, Blasco – confrontando il lettore implicato nelle opere di Cervantes con lo spettatore implicato in *Las Meninas* di Velázquez – afferma che «Frente al tipo de lector crédulo que representa don Quijote, la novela de Cervantes exige un lector participativo y crítico, que todo lo somete al tamiz de su propia experiencia; que está dispuesto a interpretar por sí mismo los acontecimientos que se le cuentan, sin dejarse influir por la interpretación quizás interesada del narrador; y que sabe, finalmente, que las verdades, lejos de ser absolutas, son producto de la perspectiva en que se halla quien las mira», ID., *La narrativa cervantina entre romance y novela. La invención de la novela y la caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan*, in Florencio SEVILLA (a cura di), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato 2013, pp. 363-408, p. 386.

Se con il *Quijote* Cervantes romanza il problema del ‘lettore’ all’interno dell’opera, mostrando le implicazioni e i limiti interpretativi, vorrei dimostrare come con il *Persiles* romanzi in un certo senso il problema dello ‘scrittore’ o, più in generale, dell’arte della scrittura e della rappresentazione mimetica della realtà, mettendo alla prova la teoria aristotelica e i modelli letterari allo scopo di sondarne i limiti e le contraddizioni. Al lettore spetta approcciarsi a questa «*mesa de trucos*» creata dall’autore, osservandola con quella lettura che Ruffinatto definisce «soprasegmentale, pronta a cogliere i risvolti parodistici disseminati con dovizia lungo il percorso narrativo e a sfruttare appieno l’intensità dei messaggi implicati lanciati dall’autore ad un pubblico esperto, disposto ad accettare sul piano intellettuale un rapporto di divertentissima complicità»⁴⁵. L’analisi di questo testo straordinariamente ricco e complesso, che riflette costantemente su se stesso – potremmo infatti definirlo, con Muñoz Sánchez, un “metaromanzo”⁴⁶ – richiede l’inscindibile considerazione tanto del romanzo greco-bizantino quanto della teoria letteraria cinquecentesca ed in particolare del lavoro teorico di Pinciano che ne rappresenta l’anello di congiunzione⁴⁷. Mi allineo del tutto alle considerazioni di Ana Baquero che, al termine di un’analisi narratologica delle storie secondarie, definisce il *Persiles* come «una obra que pretendía competir con uno de los pocos modelos narrativos admitidos en la poética del momento, admirado y valorado por los cultos», aggiungendo che:

debe ser, en definitiva, desde esta perspectiva panorámica de estudio que tenga en cuenta la situación tanto de la teoría como de la práctica literaria de la época – y las constantes

⁴⁵ A. RUFFINATTO, *L’avventura infinita di Persiles e Sigismonda*, cit., p. 51.

⁴⁶ Muñoz Sánchez, esaminando le frequenti metalessi del narratore, afferma significativamente che: «de resultas, el *Persiles*, como el *Quijote*, se convierte en una metanovela, puesto que por un lado se consignan los trabajos de los protagonistas y las historias de otros personajes: la narración de la historia, y por otro su proceso de comunicación, en el que se atiende a la composición, creación, reconstrucción y transmisión de la trama por parte del narrador. De modo que podemos decir que el *Persiles* se compone de dos canales supraestructurales: uno esencialmente narrativo, conformado por el nivel primario (la trama medular) y el secundario (las historias laterales), y otro metanarrativo (los comentarios del narrador)» J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, *El mejor de los libros de entretenimiento*, cit., p. 236. Amy Williamsen, a questo proposito, afferma: «the continual violations of narrative “norms” marks the texts as a work of metafiction», EAD., *Co(s)mis Chaos*, cit., p. 165.

⁴⁷ Sulla teoria letteraria del Cinquecento e sul lavoro di Pinciano si tratterà ampiamente nelle pagine seguenti. La preminenza della teoria letteraria è giustamente sottolineata da Lucía Megías: «más que escribir una obra dentro de uno de los géneros más prestigiosos – y uno de los más exitosos – del momento, con el *Persiles* Cervantes se introduce en uno de los debates literarios más interesantes y fructíferos que se están desarrollando en estos momentos; un debate que enfrenta a los aristotélicos con los que quieren entender la literatura más allá de los géneros tradicionales que había estudiado el filósofo en su *Poética*. Un debate que tiene como finalidad la de situar a la novela en el complejo universo literario de su época, dominado por la poesía, ya fuera lírica, narrativa o dramática», José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *La plenitud de Cervantes. Una vida de papel*, EDAF, Madrid 2019, p. 252.

fluctuaciones del escritor respecto a la sujeción o desviación de éstas –, desde donde, modestamente creo, puede entenderse el último experimento narrativo cervantino.⁴⁸

L'arma fondamentale attraverso cui si manifesta il pensiero cervantino è l'ironia, intesa come «dialogo tra un enunciato presente e uno assente evocato»⁴⁹. Concordando con Zimic e, più recentemente, Pelorson e Sacchetti⁵⁰, ritengo che il mondo possibile del romanzo greco-bizantino costituisca l'enunciato assente evocato ma ritengo che sia oggetto di ironia anche la teoria letteraria aristotelico-oraziana del Cinquecento. Il romanzo greco (in particolar modo le *Etiopiche* di Eliodoro e, in misura minore, *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio) entra inoltre nelle riflessioni di teoria letteraria come modello e questo richiede di considerare – triangolarmente – la ricezione da parte di Cervantes non soltanto del testo classico *tout court* ma anche dell'apparato teorico delle poetiche a lui contemporanee che ergevano il romanzo greco a prototipo dell'epica in prosa. Secondo Sacchetti, il *Persiles* è indirizzato «to expose the *engaño* of another form of escapist literature, the romance in its Byzantine form, just as he wrote *Don Quijote* to dispel the artificiality and the illusionment of the romances of chivalry»⁵¹. Ritengo che Cervantes voglia svelare con il *Persiles* un altro *engaño*, relativo all'asservimento alla teoria letteraria. Tra i tanti poeti che costellano la produzione cervantina e che riflettono frequentemente su questo aspetto, forse il più rappresentativo è il poeta spiantato del *Coloquio de los perros*, l'ultima delle *Novelas ejemplares* (1613), di cui il cane Berganza riferisce le buffe lamentele:

⁴⁸ Ana Luisa BAQUERO ESCUDERO, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Academia del Hispanismo, Vigo 2013, p. 195.

⁴⁹ Bice MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2018², p. 241. Del resto, accogliendo la prospettiva di Gardini, «la letteratura è il non scritto di cui lo scritto è un richiamo o, se vogliamo, un'ombra; la letteratura non consiste nelle parole scritte, ma in quello che le parole scritte suggeriscono e presuppongono; la letteratura è una mancanza perennemente rinnovata dalle parole; è desiderio di “altro ancora”, perché quello che c'è sulla pagina non basta, non può essere tutto», Nicola GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014, p. 235.

⁵⁰ Come scrive Pelorson: «Las normas de la novela de aventuras edificante se ven transgredidas por esta ironía corrosiva, subyacente a la sucesión de los acontecimientos. [...] los dos virtuosos amantes también son dos mentirosos que han engañado a Arnaldo y a todo el mundo. Bien mirado, la trama sencilla que parece revelar el relato de Seráfido no es la de un cuento maravilloso o tradicional, ni la de una novela edificante», J.-M. PELORSON, *El desafío del Persiles*, cit., p. 84. È interessante come Georges Güntert, riflettendo sulle principali linee di interpretazioni del *Persiles*, noti che precisamente questa doppia lettura dell'opera testimoni l'ironia costitutiva della stessa: «¿Es de extrañar que los críticos del Persiles continúen divididos en dos bandos: el de quienes prefieren la lectura idealista y el de quienes, buscando las ambivalencias y las contradicciones, la rechazan? En realidad, la aporía forma parte del fundamento sobre el que se erige el Persiles: su concepción misma es irónica», Georges GÜNTERT, *La pluridiscursividad del Persiles*, Christoph Strosetzki (a cura di), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2011, pp. 37-50, pp. 48-49

⁵¹ M. A. SACCHETTI, *Persiles. A study of Genre*, cit., p. 94.

el poeta se comenzó a quejar lastimosamente de su fortuna, y, preguntándole el matemático de qué se quejaba, respondió que de su corta suerte. “¿Cómo, y no será razón que me queje -prosiguió-, que, habiendo yo guardado lo que Horacio manda en su *Poética*, que no salga a luz la obra que, después de compuesta, no hayan pasado diez años por ella, y que tenga yo una de veinte años de ocupación y doce de pasante, grande en el sujeto, admirable y nueva en la invención, grave en el verso, entretenida en los episodios, maravillosa en la división, porque el principio responde al medio y al fin, de manera que constituyen el poema alto, sonoro, heroico, deleitable y sustancioso; y que, con todo esto, no hallo un príncipe a quien dirigirle? Príncipe, digo, que sea inteligente, liberal y magnánimo. ¡Mísera edad y depravado siglo nuestro!” “¿De qué trata el libro?”, preguntó el alquimista. Respondió el poeta: “Trata de lo que dejó de escribir el arzobispo Turpín del rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la *Historia de la demanda del Santo Brial*, y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno”. (pp. 617-618)

Contrariamente a quanto riteneva De Lollis, Cervantes non era condizionato dalle «norme d’un’edilizia aristocratica» ma era invece ben consapevole dei rischi per la creatività associati ad un pedestre asservimento della letteratura alle norme della teoria letteraria. Per questa ragione, intendo dimostrare come egli affronti con il *Persiles* la difficile sfida di sondare i confini dei principi letterari aristotelici e i limiti della rappresentabilità, svelandone l’inganno a chi accoglie l’invito alla cooperazione interpretativa.

CAPITOLO 1.

IL ROMANZO GRECO E LA TEORIA LETTERARIA DEL CINQUECENTO

1.1 Il romanzo greco e il romanzo bizantino

1.1.1. Il *corpus* e le caratteristiche del romanzo greco

Tra il I sec. a.C. e il V sec. d.C., nelle aree di dominazione romana ma di lingua e cultura greca, fiorì un genere letterario in prosa di argomento d'amore e d'avventura, abitualmente definito 'romanzo greco'⁵². I testimoni di questa produzione narrativa pervenuti completi, o in massima parte, sono cinque: *Le avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone di Afrodizia, probabilmente il più antico tra questi, essendo databile tra il I e il II sec. d.C.⁵³; *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e *Abrocome e Anzia (Efesiache o Racconti efesii)* di Senofonte Efesio, composti intorno al II sec. d.C.⁵⁴; *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, databile tra il II e III sec. d.C.⁵⁵ e le *Etiopiche* di Eliodoro di Emesa, l'opera più tarda, composta tra il III e IV sec. d.C.⁵⁶. A questo elenco andrebbero aggiunte alcune opere di cui sono sopravvissuti pochi frammenti papiracei, tra cui il *Romanzo di Nino e Semiramide*, che retrodaterebbe al I

⁵² La terminologia con cui convenzionalmente ci si riferisce a questi testi, 'romanzo greco' – ma anche 'ellenistico' o 'bizantino' – non è criticità. In primo luogo, come risulta del tutto evidente, ricorrere alla pur polimorfica categoria di 'romanzo' per definire testi di epoca antica e di lingua greca è una scelta anacronistica ed etimologicamente erronea e anche la scelta degli aggettivi 'greco', 'ellenistico' e 'bizantino' presenta una serie di problemi di ordine storico e culturale: all'apogeo di questo genere letterario, l'epoca ellenistica era ormai tramontata e l'epoca propriamente bizantina non era ancora iniziata, inoltre 'romanzo bizantino' si presta ad ulteriori fraintendimenti in quanto è l'abituale etichetta con cui si designa la narrativa in prosa a imitazione del romanzo greco fiorita a Bisanzio nel tardo Medioevo e poi in Spagna nel XVI secolo; l'aggettivo 'greco' è certamente più preciso anche se non esente da criticità – soprattutto se si considera che nessuno scrittore era originario della Grecia continentale – e sarebbe forse più corretto parlare di 'storie in prosa di lingua greca'. In ogni caso, l'utilizzo del termine 'romanzo' è giustificato dai teorici della letteratura cinquecenteschi che, accostando la narrativa greca alla narrativa cavalleresca (*roman, romanzo o romance*), hanno legittimato l'utilizzo della terminologia anche per le opere greche, tanto più che le trame di origine antica (la «materia di Roma») rientravano già sotto l'ombrello del 'romanzo' fin dal tardo Medioevo (cfr. Guido MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011). Pur con tutti i limiti sinteticamente descritti, in nome di una maggiore chiarezza terminologica, mi sembra opportuno operare la seguente scelta: da ora in avanti utilizzerò sempre 'romanzo greco' per fare riferimento alla produzione narrativa in lingua greca fiorita tra il I sec. a.C. e il IV sec. d.C. e 'romanzo bizantino' (o '*novela bizantina*') per fare riferimento ai testi spagnoli pubblicati nella seconda metà del XVI sec. a imitazione del romanzo greco.

⁵³ Renata RONCALI, *Introduzione*, in CARITONE DI AFRODISIA, *Il romanzo di Calliroe*, a cura di Renata Roncali, BUR, Milano 2019, pp. 5-51, in particolare p. 17.

⁵⁴ Federica CICCOLELLA, *Nota bibliografica*, in ACHILLE TAZIO, *Leucippe e Clitofonte*, a cura di Federica Ciccolella, dell'Orso, Alessandria 1999, pp. 43-46 e Renzo NUTI, *Nota*, in SENOFONTE EFESIO, *Abrocome e Anzia (i racconti efesii)*, a cura di Renzo Nuti, in Quintino CATAUDELLA (coord.), *Romanzo antico greco e latino*, Sansoni, Milano 1993, pp. 181-249, in particolare p. 183.

⁵⁵ Maria Pia PATTONI, *Schede informative sull'autore e sull'opera*, in LONGO SOFISTA, *Dafni e Cloe*, a cura di Maria Pia Pattoni, BUR, Milano 2018, pp. 119-189, in particolare pp. 122-124.

⁵⁶ Aristide COLONNA, *Nota biografica*, in ELIODORO, *Le etiopiche*, a cura di Aristide Colonna, UTET, Torino 2006² (1^a ed., 1987), pp. 23-25.

sec. a.C. la comparsa del genere letterario⁵⁷, le *Incredibili avventure al di là di Thule* di Antonio Diogene e le *Storie babilonesi* di Giamblico, quest'ultime due databili intorno al II sec. d.C.⁵⁸ ed epitomate nella *Biblioteca* del patriarca Fozio⁵⁹. Fortemente vicina alle tematiche del romanzo greco, ma sorta in ambito latino, è la *Storia di Apollonio Re di Tiro* (II-III sec. d.C.), che godrà di ampio successo durante il Medioevo⁶⁰. Accanto a queste opere è possibile collocare testi che presentano significative affinità e un probabile sguardo ironico nei confronti dei romanzieri greci, come l'anonimo *Lucio e l'asino* (I-II sec. d.C.), la *Storia vera* (II sec. d.C.) di Luciano di Samosata e, in ambito latino, il *Satyricon* di Petronio (I sec. d.C.) e le *Metamorfosi* di Apuleio (II sec. d.C.).

I romanzi greci d'amore e d'avventura sono caratterizzati da una struttura narrativa ricorrente descritta in modo impeccabile da Michail Bachtin:

Un giovane e una fanciulla in età di *matrimonio*. La loro origine è *ignota, misteriosa* (non sempre; questo momento manca, ad esempio, in Tazio). Essi sono dotati di *straordinaria bellezza*. Sono anche straordinariamente *casti*. *Inaspettatamente* si incontrano; di solito a una *fiesta* solenne. Si accendono di reciproca *improvvisa e istantanea* passione, invincibile come il fato, come un'incurabile malattia. Però il loro matrimonio non può avvenire subito. Esso incontra degli ostacoli che lo *ritardano*. Gli innamorati sono *divisi*, si *cercano*, si *trovano*; di nuovo si *perdono*, di nuovo si trovano. I soliti ostacoli e le solite avventure degli innamorati: il rapimento della promessa sposa alla vigilia delle nozze, il *rifiuto dei genitori* (se ci sono) che predestinano per gli innamorati un altro fidanzato e un'altra fidanzata (*false coppie*), la fuga degli innamorati, il loro viaggio, la tempesta, il *naufragio*, il salvataggio miracoloso, l'assalto dei *pirati*, la *cattura* e la *prigionia*, l'attentato all'innocenza dell'eroe e dell'eroina, il sacrificio purificatore dell'eroina, le guerre, le battaglie, la *vendita in schiavitù*, le *morti presunte*, i *travestimenti*, il riconoscimento-non

⁵⁷ Alceste ANGELINI, *Nota*, in ANONIMO, *Il romanzo di Nino*, a cura di Alceste Angelini, in Q. CATAUDELLA (coord.), *Romanzo antico greco e latino*, cit., pp. 3-28, in particolare pp. 5-6.

⁵⁸ Roberta SEVIERI, *Introduzione*, in ANTONIO DIOGENE, *Le incredibili avventure al di là di Thule*, a cura di Roberta Sevieri, La Vita Felice, Milano 2013, pp. 7-37, in particolare p. 37 e Renzo NUTI, *Nota*, in GIAMBILICO, *Le storie babilonesi*, a cura di Renzo Nuti, in Q. CATAUDELLA (coord.), *Romanzo antico greco e latino*, cit., pp. 251-265, in particolare p. 253.

⁵⁹ FOZIO, *Biblioteca*, a cura di Nigel Wilson e trad. it. di Claudio Beveggi, Adelphi, Milano 1992, pp. 195-210 e 271-280.

⁶⁰ Sull'*Apollonio* come prototipo del romanzo d'avventure, erede della tradizione greco-bizantina, cfr. Maria Luisa MENEGHETTI, *Il romanzo nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 2010, in particolare il capitolo due, "Gli albori".

riconoscimento, i presunti tradimenti, le prove della castità e della fedeltà, le false accuse di delitti, i processi giudiziari, le verifiche giudiziarie della castità e della fedeltà degli innamorati. I protagonisti trovano i loro parenti (se questi erano incogniti). Una grande funzione è svolta dagli incontri con amici inattesi o nemici imprevisi, dalle divinazioni, dalle predizioni, dai sogni fatidici, dai presentimenti, dai filtri soporiferi. Il romanzo termina con la felice unione degli innamorati in matrimonio.⁶¹

Questo schema dei principali momenti dell'intreccio accomuna, con pochissime variazioni, tutti i romanzi greci conosciuti e, di riflesso, i romanzi bizantini sorti a loro imitazione. Se considerati singolarmente, i motivi letterari tradiscono le principali influenze di cui il romanzo greco risente e da cui per molti versi dipende: la poesia d'amore, l'epica, la storiografia, la retorica, la commedia e la tragedia. Considerando il prodotto narrativo nel suo complesso, si può osservare che nel romanzo greco, come nota Bachtin, «gli elementi dei vari generi letterari hanno acquistato un nuovo carattere e particolari funzioni e quindi hanno cessato di essere ciò che erano negli altri generi». Nato sotto il segno della polifonia, il romanzo greco sorprende per la sua straordinaria unità e coerenza interna che implica l'elaborazione e la piena padronanza da parte dei romanzieri greci di un nuovo cronotopo, il 'tempo romanzesco d'avventura', che sarà alla base del romanzo d'avventura fino all'epoca moderna⁶². Questa solidità concettuale e strutturale del romanzo greco, unita ad una serie di ragioni di ordine letterario, storico e culturale che approfondiremo nelle prossime pagine, sarà alla base del grande successo arriso a questo genere letterario nell'Europa di area romanza (ma non solo) a partire dalla metà del XVI secolo.

1.1.2. La riscoperta del XVI secolo

Il mondo bizantino continuerà a conoscere Eliodoro e Achille Tazio per conoscenza diretta tanto che, a partire dal XII secolo si assiste alla nascita di un genere letterario diretto continuatore del romanzo greco, il romanzo bizantino (di Bisanzio). I principali autori di

⁶¹ Michail BACHTIN, *Estetica e romanzo [Voprosy literatury i estetiki, 1975]*, trad. it. di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001, pp. 234-235, i corsivi sono nel testo.

⁶² Intendo 'cronotopo' nell'accezione di Bachtin come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura e concorre a descrivere i modi di padronanza artistica del tempo e dello spazio nell'opera letteraria, cfr. il capitolo "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica", in M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 231-405; per il romanzo greco in particolare, cfr. le pp. 233-258. In merito alla monologia del romanzo greco, discostandomi da Bachtin, condivido l'opinione di Fusillo che attribuisce, almeno ai romanzi greci della seconda fase, una chiara apertura polifonica, cfr. Massimo FUSILLO, *Romanzo greco. Polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia 1989, in particolare il capitolo "Matrici, modelli, riscritture".

questa stagione letteraria, Teodoro Prodromo, Costantino Manase e soprattutto Niceta Eugenio, si ispirano in particolare alle *Etiopiche*, creando un genere che godrà di molta popolarità nell'impero bizantino, ma che rimarrà quasi totalmente confinato all'area grecofona dell'Europa⁶³. Solo intorno alla metà del Cinquecento, contemporaneamente all'esplosione degli studi intorno alla *Poetica* di Aristotele e alla *Ars poetica* di Orazio⁶⁴, la letteratura occidentale riscopre il romanzo greco. In realtà, non era del tutto ignoto in precedenza: il Poliziano, ad esempio, ne fu un attento lettore⁶⁵; inoltre, racconti di ispirazione chiaramente "bizantina", come quelli narranti gli amori di Florio e Biancifiore – da cui deriverà il *Filocolo* di Boccaccio – e la storia di Apollonio re di Tiro, furono popolarissimi nel Medioevo, così come numerose novelle dello stesso Boccaccio e il *Libro del caballero Zifar* presentano tratti bizantini. Tuttavia, fu indubbiamente solo attraverso le prime edizioni a stampa e, soprattutto, le prime traduzioni che il romanzo greco iniziò a godere di una circolazione massiva e capillare in tutta Europa. Gioverà dunque fornire alcune indicazioni per contestualizzare il panorama editoriale del romanzo greco, tenendo soprattutto in considerazione l'ambiente italiano e spagnolo⁶⁶.

Il primo romanzo greco a circolare a stampa fu l'opera di Eliodoro. Ritrovata fortunosamente nel 1526 nella biblioteca del re Mattia Corvino, l'*editio princeps* è data alle stampe a Basilea, nel 1534. Nel 1547 viene pubblicata la prima traduzione in lingua romanza (in francese), ad opera di Jacques Amyot e, nel 1554, esce la prima traduzione spagnola, anonima, condotta sulla versione francese⁶⁷. La prima traduzione italiana verrà data alle stampe nel 1556. Nel

⁶³ L'unico testo che ebbe una certa fortuna editoriale nel XVI secolo fu *Gli amori di Ismine e Isminia* di Eustazio Macrembolita, fortemente debitore di *Leucippe e Clitofote*, che sarà tradotto dal greco da Lelio Carani e pubblicato a Firenze nel 1550 e ristampato a Venezia nel 1560 e 1566.

⁶⁴ Sul dibattito intorno alla *Poetica* di Aristotele e alla *Ars poetica* di Orazio che si sviluppa lungo tutto il XVI secolo e sulla ricezione nella teoria letteraria del romanzo greco, cfr. il relativo capitolo del presente studio (§1.2.).

⁶⁵ Della lettura di Poliziano del codice Laurenziano Conv. soppr. 627 – il codice principe del romanzo greco, che contiene quasi per intero la tradizione testuale ed è *codex unicus* di Senofonte Efesio e di Caritone – ne è testimone la *Miscellaneorum centuria prima*, dove vengono citati, tradotti in latino dal grande umanista, passi di Senofonte Efesio, di Longo Sofista e di Eliodoro, cfr. Nuzio BIANCHI, *Romanzi greci ritrovati. Tradizione e riscoperta dalla tarda antichità al Cinquecento*, Stilo, Modugno-Bari 2011, in particolare pp. 69-88.

⁶⁶ I dati cronologici offerti nelle pagine seguenti si basano principalmente, per l'ambito italiano, su N. BIANCHI, *Romanzi greci ritrovati*, cit. e, per l'ambito spagnolo, su J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., confrontando e comprovando di volta in volta le informazioni.

⁶⁷ Menéndez Pelayo nel suo fondamentale studio *Orígenes de la novela* (1905-1915) assicura l'esistenza di una parziale traduzione ad opera di Francisco de Vergara, probabilmente eseguita direttamente sul testo greco. È plausibile che la traduzione non venne portata a termine a causa della morte dell'umanista, cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Gredos, Madrid 2008, p. 519 ed Emilio CRESPO GÜEMES, *Introducción*, in HELIODORO, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, a cura di Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid 1979, p. 46.

1587 esce la fortunata traduzione spagnola di Fernando de Mena, che riscuoterà parecchio successo editoriale. Nel 1544 viene pubblicata la prima e parziale traduzione latina di *Leucippe e Clitofonte*, mutila dei primi quattro libri dell'opera, che costituirà la base per la prima traduzione italiana, ad opera di Lodovico Dolce, pubblicata nel 1546 con il titolo di *Amorosi ragionamenti*⁶⁸. Questo testo sarà a sua volta la fonte della prima traduzione spagnola del romanzo, la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* (1552)⁶⁹ di Alonso Núñez de Reinoso, opera che – come avremo occasione di approfondire più avanti – presenta una serie di innovazioni rispetto alla trama di Achille Tazio che consentono di considerarla il primo romanzo bizantino spagnolo, anche se, nelle parti più propriamente originali, l'opera scivola verso altri generi letterari, avvicinandosi agli schemi tipici dei libri di cavalleria e del romanzo pastorale. Nel 1551, Angelo Coccio traduce nuovamente, ma direttamente dal greco, *Leucippe e Clitofonte*⁷⁰, una fortunata traduzione più volte ristampata nel corso del XVI e XVII secolo. Nel 1554 compare l'edizione integrale in latino e solo nel 1601 l'edizione del testo greco. In terra spagnola, se si esclude l'ipotetica traduzione di Quevedo, di cui non si hanno prove certe⁷¹, occorrerà aspettare il 1617 per incontrare la traduzione integrale del romanzo di Achille Tazio, condotta da Diego de Ágreda y Vargas sul testo italiano di Coccio, con diversi interventi censori e rielaborazioni⁷². Negli stessi anni in cui veniva pubblicata l'*editio princeps* delle *Etiopiche*, Annibal Caro aveva eseguito traduzione di *Dafni e Cloe*, prima traduzione conosciuta di un romanzo greco in lingua romanza, che tuttavia verrà data alle stampe molto più tardi, nel 1786. La prima edizione a stampa è in francese (1559) e la *princeps* è del 1598. Il motivo dello scarso

⁶⁸ Ludovico DOLCE [ACHILLE TAZIO], *Amorosi ragionamenti. Dialogo nel quale si racconta una compassionevole storia d'amore di due amanti*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1546.

⁶⁹ Come la traduzione di Dolce, anche la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* viene pubblicata nella stamperia veneziana di Giolito ed è, allo stesso modo, mutila dei primi cinque libri.

⁷⁰ ACHILLE TAZIO, *Dell'amore di Leucippe et di Clitophonte. Nuouamente tradotto dalla lingua greca*, Gualtiero Scoto, Venezia 1551. Il *colophon* di questa edizione reca l'indicazione «nuouamente stampato da Piero et fratelli de Nicolini da Sabio, 1550», dettaglio lascia supporre che l'opera fosse già stata pubblicata l'anno precedente dai fratelli Nicolini da Sabio e ristampato l'anno successivo da Gualtiero Scoto, tuttavia di questa impressione non esistono esemplari.

⁷¹ L'ipotesi di una traduzione di Quevedo era stata portata avanti da Menéndez Pelayo, sulla base di un ambiguo riferimento di Quevedo stesso nel *Anacreón castellano*, cfr. Javier GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., pp. 25-26. È certa, invece, la licenza per l'impressione di una traduzione di *Leucippe e Clitofonte* concessa a José Pellicer nel 1628 e probabilmente mai pubblicata.

⁷² ACHILLE TAZIO, *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*, trad. sp. di Diego de Ágreda y Vargas, Juan de la Cuesta, Madrid 1617. Su questa traduzione, cfr. in particolare Antonio CRUZ CASADO, *Diego de Ágreda y Vargas traductor de Aquiles Tacio (1617)*, in Juan PAREDES NÚÑEZ e Andrés SORIA OLMEDO (a cura di), *Actas del VI Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada* (Granada, 13-15 marzo 1986), Universidad de Granada, Granada 1989, pp. 285-292.

successo editoriale di *Dafni e Cloe*, come dimostra Nuzio Bianchi riportando la corrispondenza tra gli editori della *princeps*, è in gran parte dovuto al contenuto dell'opera, giudicato eccessivamente contrario ai buoni costumi. Gli scrupoli degli editori motivano, dunque, il ritardo con cui il testo di Caro venne dato alle stampe, anche se c'è motivo di credere che circolò in forma manoscritta e, probabilmente, non fu l'unica traduzione cinquecentesca del romanzo di Longo⁷³.

Tra i testi considerati mancano all'appello i romanzi di Caritone e Senofonte, che non saranno editi fino al XVIII secolo (*Abrocome e Anzia* viene pubblicato nel 1723, *Cherea e Calliroe* nel 1750)⁷⁴.

Uno sguardo alle trame delle due opere principi del genere letterario rende ancora più evidente le peculiarità di questi testi. Le *Etiopiche* – o, dal nome dei due protagonisti, *Teagene e Cariclea* – prende avvio con un giustamente celebre inizio *in medias res*: una banda di predoni giunge su una spiaggia e vede una distesa di cadaveri e uomini agonizzanti. Al centro di questo spettacolo truculento, seduta su un masso, compare in scena la bellissima Cariclea che, abbigliata come Artemide, contempla un giovane di altrettanta bellezza, Teagene, che giace ferito ai suoi piedi. Da questo punto in avanti, prende avvio una narrazione estremamente intricata, di cui sarebbe impossibile ricostruire qui lo sviluppo. Dal punto di vista della *fabula*, la storia incomincia quando la regina Persinna, moglie del re etiope Idaspe, dà alla luce una meravigliosa bambina di pelle bianca, Cariclea. Il colore della pelle è spiegato con il fatto che, durante il concepimento, lo sguardo di Persinna si era posato su un quadro di Andromeda, tuttavia, per evitare una comprensibile accusa di tradimento, Persinna decide di affidare la bambina al sacerdote di Delfi, Caricle, dotandola di un anello con una pietra particolare, la Pantarbe, e di un rotolo riportante la sua storia, che fungeranno da oggetti di riconoscimento (*gnorismata*). Crescendo in Grecia come sacerdotessa di Iside a fianco del padre adottivo Caricle, la bellissima Cariclea, consacrata alla dea e convinta di intraprendere la strada della castità, incontra, durante i giochi pitici, un giovane tessalo, Teagene, e, durante la solenne processione inaugurale i due giovani, chiamati a scambiarsi un cielo, si innamorano al primo sguardo. Aiutati dal sacerdote Calasiris, i due giovani

⁷³ N. BIANCHI, *Romanzi greci ritrovati*, cit., pp. 101-119.

⁷⁴ Bianchi motiva questa assenza in ragione del fatto che il già citato codice Laurenziano Conv. soppr. 627 fosse l'unico contenente i testi di Caritone e Senofonte, situazione che li rendeva scarsamente accessibili, cfr. *ivi*, p. 89, nota 1.

fuggono via mare e approdano in Egitto, il luogo in cui si svolgerà la maggior parte della trama: i giovani, prima separati e poi insieme, vivono varie peripezie e, prigionieri della regina Arsace che vorrebbe combinare un matrimonio incrociato, riescono a mantenere la castità e la fede reciproca. Giunti come prigionieri di guerra in Etiopia, nel momento in cui Cariclea e Teagene stanno per essere immolati alla divinità, inizia il progressivo riconoscimento della protagonista, che si darà a conoscere dapprima alla madre e poi al padre. L'opera termina felicemente con il matrimonio tra i due giovani.

La trama di *Leucippe e Clitofonte* è senz'altro più lineare. Nella città di Sidone, la famiglia del giovane Clitofonte ospita la bellissima Leucippe, di cui il protagonista si innamora. Dopo avere scoperto di essere ricambiato e, dopo un fallito tentativo notturno di Clitofonte di godere di Leucippe, i due giovani fuggono via nave facendo voto di castità fino al loro matrimonio. Approdati ad Alessandria, Leucippe è oggetto del desiderio di alcuni pirati che la rapiscono e per dissuadere Clitofonte dall'inseguirli, simulano la sua decapitazione. Sconsolato per l'apparente morte della propria amata, Clitofonte decide di seguire ad Efeso una giovane vedova, Melite, che si era innamorata di lui. Pur non corrispondendo al suo amore e mantenendo la propria castità, il protagonista giunge nell'enorme villa di campagna di Melite dove incontra, tra gli schiavi in servizio, una irriconoscibile Leucippe, provata dalla cattività e con i capelli rasati. Solo alla sera, da una lettera scritta da Leucippe stessa, Clitofonte scoprirà la reale identità dello schiavo incontrato nel pomeriggio ma l'incontro tra i due è impedito dall'improvviso ritorno di Tersandro, il marito di Melite che era stato creduto defunto. Sorpreso Clitofonte a godere dei cibi della propria casa e della compagnia della moglie, lo fa imprigionare nelle segrete della villa con l'ingiusta accusa di usurpazione del tetto e del talamo coniugale. Nottetempo, Melite raggiunge il protagonista nelle stanze dove era segregato e, disperata per essere stata così a lungo rifiutata da lui, pronuncia uno struggente monologo, supplicandolo di concedersi una sola volta in cambio di un aiuto per la fuga. Incredibilmente, Clitofonte accetta la proposta di Melite⁷⁵ e successivamente, vestendo gli abiti della donna, fugge dalla villa, venendo però catturato in città e nuovamente imprigionato con l'accusa di adulterio. Nel frattempo, Tersandro, invaghitosi della bellezza di Leucippe, aveva invano tentato di godere della giovane, che riesce a fuggire rifugiandosi

⁷⁵ L'incredibile comportamento di Clitofonte, che lo rende un eroe controverso, è censurato da Ágreda y Vargas: nella sua traduzione spagnola, infatti, viene eliminata la scena del tradimento e Melite si limita ad aiutare Clitofonte a fuggire.

in un tempio. Sul finale del romanzo, comprovata l'innocenza di Clitofonte e la verginità di Leucippe attraverso la prova della graticola, i due innamorati possono finalmente sposarsi. Melite, invece, decide di abbandonare la vita con Tersandro e fuggire da Efeso in cerca di nuove avventure. Il personaggio di Melite – che si sottrae agli stereotipi che, inevitabilmente, accompagnano la coppia dei protagonisti – è di grande efficacia e il lettore non può fare a meno che empatizzare con lei, partecipare delle sue sofferenze e comprendere il suo comportamento controverso. Probabilmente per questa ragione, Núñez de Reinoso deciderà di approfondire le potenzialità narrative di questo personaggio, battezzato “Isea” nella sua traduzione.

Sulla scorta essenzialmente di questi due testi si sviluppa in Spagna, dalla seconda metà del XVI secolo alla seconda metà del XVII secolo, quello che si suole definire ‘romanzo bizantino’.

1.1.3. Il romanzo bizantino e il *Persiles*

Con l'espressione romanzo bizantino (*novela bizantina*)⁷⁶ si intende un complesso di opere letterarie che si iscrivono *grosso modo* tra il 1552, anno di pubblicazione del *Clareo* di Núñez de Reinoso, e il 1657, anno di pubblicazione dell'ultima parte del *Criticón* di Baltasar Gracián, opera che conserva ancora evidenti tratti bizantini⁷⁷. Nel secolo che intercorre tra queste due opere vengono pubblicati i testi che si è soliti ascrivere a questo genere letterario: la prima (1565) e la seconda versione (1582) della *Selva de aventuras* di Jerónimo de Contreras e soprattutto il *Peregrino en su patria* (1604) di Lope de Vega e *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) di Miguel de Cervantes. Sull'onda del successo di questi due testi nascono alcuni epigoni, come l'anonimo *Los amantes peregrinos, Angelia y Lucenrique* (rimasto manoscritto), la *Historia de Hipólito y Aminta* (1627) di Francisco de Quintana,

⁷⁶ L'utilizzo convenzionale della nomenclatura “*novela bizantina*” deve certamente la sua popolarità e la lunga pervicacia nella critica letteraria al convinto utilizzo che ne fa Menéndez Pelayo in tutta la sua produzione critica. Al pari di “romanzo greco”, anche questa scelta terminologica non convince completamente, sia per il riferimento anacronistico al genere romanzo, sia per la nebulosa e fraintendibile indicazione geografica. Per una disamina sull'evoluzione della terminologia, cfr. Ana Luisa BAQUERO ESCUDERO, *La novela griega: proyección de un género en la narrativa española*, in «RILCE: Revista de filología hispánica», 6.1, 1990, pp. 19-45. Considerando comunque l'efficacia della terminologia, per convenzione – come già anticipato – in questa sede continuerò a riferirmi con “romanzo bizantino” a quel complesso di opere sorte nella Spagna tra la seconda metà del XVI e la prima metà del XVII sec. sul modello del romanzo greco.

⁷⁷ In realtà l'influenza del romanzo bizantino può essere riscontrata, anche con una certa evidenza, in opere successive, come il prosimetro allegorico *Segunda parte de León prodigioso: entendimiento y verdad, amantes philosophicos* di Gómez de Tejada (1673), almeno fino al '700 inoltrato, cfr. J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., pp. 373-392.

l'*Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* di Juan Enríquez de Zúñiga ed *Eustorgio y Clorilene, historia moscóvica* di Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa, entrambi del 1629, e un'opera di difficile collocazione, ma di chiari tratti bizantini, come il *León prodigioso* (1636) di Cosme Gómez de Tejada. Oltre a questi testi, secondo la ben nota ibridazione di generi letterari che contraddistingue la Spagna del primo *Siglo de Oro*, atmosfere e motivi di chiara provenienza bizantina sono presenti nella *novela corta* – come ad esempio nel *Patrañuelo* (1567) di Timoneda e nelle *Novelas ejemplares* (1613) di Cervantes⁷⁸ – e nel teatro, come in molte commedie di Lope de Vega⁷⁹.

Le due opere che circoscrivono questo periodo, il *Clareo* e il *Criticón*, presentano caratteristiche che le contraddistinguono come opere di confine, a cavallo tra diversi generi letterari. La *Historia de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* è, fino al capitolo XX, una traduzione libera degli *Amorosi ragionamenti* di Dolce – e dunque una traduzione indiretta di *Leucippe e Clitofonte* – ma, nella seconda parte, si avvicina ad altri generi letterari. L'attribuzione all'opera dell'etichetta di primo romanzo bizantino si deve, storicamente, a Menéndez Pelayo ma, più opportunamente, potrebbe essere definita un romanzo di avventura o sentimentale⁸⁰. A prescindere dallo scarso successo editoriale – oltre a non essere mai stata ristampata, il *Clareo* fu impresso a Venezia e dunque, giocoforza,

⁷⁸ È il caso, ad esempio, delle *patrañas* I, *Argentina y Tolomeo* e IX, *Ceberino y Rosina* di Timoneda e della novella *El amante liberal* di Cervantes. Tra gli autori di novelle anteriori a Cervantes, presentano evidenti tratti bizantini anche alcuni racconti di Pedro de Salazar, come il *cuento* di Faustina (V) e quello di Paulo e Ovidiana-Archiopina (VI). Elementi di chiara ascendenza bizantina sono presenti anche nella novella di *Ozmín y Daraja* intercalata nella prima parte del *Guzmán de Alfarache* (1599). Per una disamina dei principali elementi novellistici del XVI secolo, cfr. José FRADEJAS LEBRERO, *Trayectoria de la novela corta en el siglo XVI*, a cura di David González Ramírez, Accademia University Press, Torino 2018 e il breve ma eccellente contributo di A. L. BAQUERO ESCUDERO, *La novela griega: proyección de un género en la narrativa española*, cit.

⁷⁹ Il testo di riferimento fondamentale per il romanzo bizantino in Spagna è ancora oggi: J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit. Per un'analisi della poetica bizantina e la schematizzazione della struttura tipica di questi testi, si vedano anche i due coincisi, ma significativi, articoli di Antonio CRUZ CASADO, *Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones*, in Sebastián Neumeister, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986)*, 2 vv., Vervuert, Berlín e Frankfurt am Main, 1989, v. 1, pp. 425-431 e ID., *Para una poética de la narrativa de aventuras peregrinas*, in Manuel GARCÍA MARTÍN (a cura di), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, 1990)*, 2 vv., Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1993, v. 1, pp. 261-268. Per quanto riguarda il teatro, Julián GARCÍA BARRERA, *La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático*, in «Anuario Lope de Vega», 12, 2006, pp. 141-152 e Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega*, in Germán Vega GARCÍA LUENGOS et al. (a cura di), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón (Actas selectas del congreso del TC/12, Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013)*, Ayuntamiento de Olmedo-Universidad de Valladolid, Olmedo-Valladolid 2015, pp. 331-338.

⁸⁰ Per un articolato *status quaestionis*, cfr. José JIMÉNEZ RUIZ, *Introducción*, in Alonso NÚÑEZ DE REINOSO, *Historia de los amores di Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, a cura di José Jiménez Ruiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga 1997, pp. 7-83, in particolare le pp. 14-29.

scarsamente conosciuto in Spagna – e dalla originalità solo parziale dell’opera, è opportuno comunque segnalare alcune importanti e interessanti innovazioni realizzate da Reinoso: il personaggio di Isea – trasposizione della Melite di *Leucippe e Clitofonte* – diventa il narratore dell’intero romanzo, diversamente dall’opera di Tazio in cui era Clitofonte (=Clareo, nel romanzo di Reinoso) a narrare la vicenda. Questo comporta un vero e proprio terremoto narrativo: il *Clareo* perde la focalizzazione sulla coppia protagonista (Leucippe=Florisea e Clitofonte=Clareo) per seguire le loro vicende dal punto di vista esterno di Melite=Isea. Se da un lato si mantiene la narrazione in prima persona, come nell’originale greco, dall’altro lato il narratore, per diversi capitoli, non è più omodiegetico né, tantomeno, autodiegetico, come in *Leucippe e Clitofonte*. Inoltre, nei capitoli che abbandonano il dialogo intertestuale con la traduzione del Dolce, Reinoso molto originalmente decide di sviluppare le potenzialità diegetiche del personaggio di Melite, che in *Leucippe e Clitofonte* erano rimaste inespresse, rendendola protagonista, insieme al cavaliere Felesindos, di una serie di avventure di carattere cavalleresco e sentimentale. Come sostenne Menéndez Pelayo, il testo di Reinoso costituirà un modello importante per Cervantes, sia a livello di contenuti sia, forse in misura ancora maggiore, come costruzione di macchina narrativa.

Se nel *Clareo* la difficoltà di classificazione risiedeva nella compresenza, spesso molto sfumata, di elementi tipici del romanzo bizantino, del libro di cavalleria, del romanzo sentimentale e persino del romanzo pastorale, l’ibridazione di generi letterari si fa ancora più evidente nell’opera che chiude idealmente questa stagione creativa, il *Criticón*. Pubblicata in tre parti (1651, 1653 e 1657), la struttura dell’opera di Baltasar Gracián si sottrae a ogni forma di definizione ma, come evidenzia ampiamente González Rovira, deve molto all’influenza del romanzo bizantino⁸¹.

⁸¹ Cfr. J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., pp. 351-371. Del resto, è lo stesso Gracián a svelare i suoi debiti nei confronti di Eliodoro nel prologo «A quien leyer», nel quale dichiara di aver tratto, tra le altre cose «los empeños de Heliodoro», Baltasar GRACIÁN, *El Criticón*, a cura di Santos Alonso, Cátedra, Madrid 2020, p. 63. In questo prologo è anche significativo il riferimento a «las mordacidades de Barclayo» (*ibidem*), cioè John Barclay, autore dell’*Argenis* (1621) opera scritta in latino e profondamente influenzata dal romanzo greco che godrà di straordinaria diffusione in tutta Europa, tanto da essere tradotta in spagnolo già nel 1626 da Pellicer. Riferimenti ad entrambi gli autori sono presenti anche nella *Agudeza y arte de ingenio* (1642; 1648) e saranno accomunati nel *Discurso XLV (De la agudeza por desempeño en el hecho)*: «de estos ingeniosos empeños va entretejiendo el culto y sazonado Apuleyo la entretenida novela de Psique, tan cultamente relatada; y el griego Heliodoro la de Cariclea, dando que imitar al inglés Barclayo en su *Argenis*, y a otros muchos», Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Austral, Buenos Aires 1942, p. 286. Più avanti, si domanderà «¿qué cosa más ingeniosa y perfecta que el *Argenis* de Barclayo?» (*Discurso LV, De la agudeza compuesta, fingida en común*, p. 333). Nella prima versione del trattato del 1642 sono assenti i

È all'interno di questo clima letterario, dunque, che Cervantes elabora il suo romanzo bizantino, il *Persiles*. Sul modello delle *Etiopiche*, l'opera prende avvio con un magistrale inizio *in medias res* in cui la voce del barbaro Corsicurbo irrompe nella scena, risuonando all'interno della prigione sotterranea dove sono rinchiusi svariati prigionieri tra cui Cloelia – la balia di Sigismunda – e un bellissimo giovane, che si rivelerà essere Persiles. Come per il *Etiopiche*, anche per il testo di Cervantes sarebbe quasi impossibile riassumere per intero l'intreccio – basti considerare che i fili della narrazione vengono riannodati solo a due capitoli dalla fine, nel capitolo 12 del quarto libro) –, per cui sarà sufficiente ricordare che i due protagonisti del romanzo sono i principi delle fittizie isole settentrionali di Thule e Frislanda⁸² Persiles e Sigismunda, che il lettore imparerà a conoscere sotto il falso nome di Periandro e Auristela. I due personaggi che, come vuole la tradizione sono di una bellezza straordinaria, si innamorano a prima vista ma un ostacolo impedisce la loro unione: Sigismunda è promessa sposa al fratello di Persiles, Maximino, che si è innamorato di lei per averne visto l'immagine in un ritratto. Grazie alla mediazione della madre di Periandro, la regina Eustoquia, i due innamorati scappano dall'isola di Thule e, fingendosi fratelli, intraprendono un percorso dalle terre Settentrionali fino a Roma, in compagnia di vari personaggi che incontreranno strada facendo, con lo scopo di allontanarsi il più possibile da Maximino e potersi sposare. I primi due libri del romanzo sono quelli di ambientazione propriamente settentrionale, caratterizzati da popolazioni barbare, pirati, eventi meravigliosi, naufragi e rapimenti, ed è in questi luoghi che, per sfuggire a uomini che, di volta in volta, vorrebbero insidiarla, Auristela inventa sostanzialmente un 'voto' di castità che potrà sciogliere solo una volta giunta a Roma. Il terzo libro invece, ambientato in Spagna, Provenza e nord Italia, è stato definito un «Decameron itinerante»⁸³ in quanto presenta una nutrita serie di novelle che imbastiscono la trama narrativa, presentate, per dirla con Šklovskij, «a schidionata»⁸⁴. Nel quarto libro, infine, l'ambientazione è costituita dalla sola

riferimenti a Barclay, cfr. Baltasar GRACIÁN, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, a cura di Emilio Blanco, Cátedra, Madrid 1998.

⁸² La geografia del Settentrione e le ragioni di teoria letteraria dietro a questa ambientazione saranno oggetto specifico di trattazione più avanti in questo studio, nel capitolo dedicato al verosimile e al meraviglioso (§5).

⁸³ Jean BABELON, *Cervantes y lo maravilloso nórdico*, in *Miguel de Cervantes Saavedra. Homenaje de «Ínsula» en el cuarto centenario de su nacimiento*, «Ínsula», Madrid 1947, pp. 117-130, p. 117.

⁸⁴ Nel capitolo sulla costruzione del racconto e del romanzo, Šklovskij definisce in questi termini la costruzione a 'schidionata': «in questo tipo di composizione una novella-motivo, compiuta in se stessa, ne segue un'altra, e il tutto è collegato dalla presenza di un unico protagonista» e attribuisce successivamente questa struttura al *Don Quijote*, Viktor ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa [O teorii prozy, 1925]*, trad. it. di Maria Olsoufieva, De Donato editore, Bari 1966, p. 95.

città di Roma e dal suo immediato circondario. Secondo la narrazione che gli stessi Persiles e Sigismunda hanno inventato per motivare il loro viaggio, Roma è la meta designata in quanto Città Santa, luogo in cui Auristela potrà sciogliere il proprio voto di castità, rinnovare la propria fede cattolica e finalmente sposarsi con Periandro. Tuttavia, la scenografia del quarto libro non è la Roma papale, bensì la Roma del popolino, caratterizzata da vicoli e sobborghi, prostitute e tutori della legge corrotti. Ciò non impedirà ai due protagonisti – nonostante alcuni vacillamenti di Auristela, su cui torneremo più avanti – di convolare a nozze, offrendo così al romanzo una perfetta chiusura in linea con il genere letterario di riferimento⁸⁵.

1.2. Il romanzo greco nella cultura del Cinquecento

Volendo analizzare gli elementi del *Persiles* provenienti dal romanzo greco che Cervantes rovescia nel suo gioco ironico è necessario adottare una precisa prospettiva di studio che miri non soltanto ad analizzare *tout court* gli elementi narrativi presi nel loro aspetto meramente strutturale ma, tenendo in considerazione i principi teorici applicati da Cervantes, analizzi in che modo il romanzo greco si innesta all'interno di questa teoria e in che modo e con quali scopi i suoi artifici e procedimenti vengono utilizzati nel *Persiles*. Per fare ciò occorre ricapitolare, sia pure per sommi capi, i principali aspetti del dibattito teorico del Cinquecento in Italia e in Spagna, studiare la ricezione del romanzo greco da parte dei trattatisti e individuarne le linee interpretative mantenendo sempre focalizzata l'attenzione sui trattatisti conosciuti da Cervantes e sulla “teoria del romanzo” da lui elaborata.

⁸⁵ Da ora in avanti, tutte le citazioni testuali tratte dal *Persiles* seguiranno il testo stabilito dalla recente edizione del quattrocentenario, curata dalla Real Academia Española (RAE): Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Laura Fernández (testo critico e storia del testo), Ignacio García Aguilar (note a piè di pagina), Carlos Romero Muñoz (note complementari) e Isabel Lozano Renieblas (studio critico), Real Academia Española, Espasa, Madrid 2017. Per favorire la leggibilità, mi limiterò ad indicare il libro in numeri romani, il capitolo in numeri arabi e la pagina corrispondente dell'edizione RAE. A fianco dell'edizione appena citata, mi sono servito anche di altre edizioni critiche autorevoli come sostegno critico e per contrastare il testo, in particolare: ID., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid 1969; ID., *Les travaux de Persille et Sigismonde. Histoire septentrionale*, trad. fr. e cura di Maurice Molho, José Corti, Paris, 1994; ID., *Le avventure di Persiles e Sigismonda. Storia settentrionale*, trad. it e cura di Aldo Ruffinatto, Marsilio, Venezia 1996; ID., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid 2002² (1^a ed., 1997). Ogni qual volta faremo riferimento ad una posizione critica espressa in una delle edizioni, per sinteticità indicheremo solo il nome del curatore tra parentesi (ed. Avallé-Arce; ed. Molho; ed. Ruffinatto; ed. Romero; ed. RAE).

1.2.1. La teoria letteraria aristotelico-oraziana del Cinquecento

Tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI secolo, la teoria poetica dell'Europa occidentale venne profondamente influenzata dalla riscoperta della *Poetica* di Aristotele o, per meglio dire, dalla sua maggiore circolazione favorita dalla stampa e dalla traduzione prima latina e poi toscana. In precedenza la *Poetica* poteva essere letta attraverso la mediazione della versione araba, con commento, di Averroè (uno dei *Commentarii medi*), su cui era stata condotta la traduzione latina di Hermannus Alemannus (metà del XIII secolo). La traduzione presentava tuttavia errori, anche macroscopici, come risultato dall'essere basata su un testo arabo che, a sua volta, Averroè aveva tradotto da una versione siriana dell'originale greco. Nemmeno con la traduzione latina di Guglielmo di Moerbeke (fine XIII sec.), che operò una revisione attraverso testo greco, la *Poetica* esercitò un influsso determinante all'interno della teoria letteraria medievale. La diffusione capillare di questo testo si verificò di fatto solo con la comparsa della stampa. Nel 1481 viene pubblicata a Venezia la traduzione dall'arabo al latino di Hermannus Alemannus e nel 1498, sempre a Venezia, l'importante traduzione di Giorgio Valla. Occorreranno ancora dieci anni per assistere alla pubblicazione della *editio princeps*, quando il testo greco verrà incluso nella prestigiosa collana aldina dei *Rhetores graeci* (vol. 1, 1508). Nel 1529 appare uno dei primi trattati di poetica di probabile matrice aristotelica, le prime *Quattro divisioni della Poetica* di Gian Giorgio Trissino e nel 1536 il trattato *Della poetica* di Bernardino Daniello, ma sarà solo con la pubblicazione postuma della traduzione latina di Alessandro de' Pazzi (1536, ma eseguita negli anni Venti del secolo) e la prima traduzione in volgare da parte di Bernardo Segni (*Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina*, 1549) che esploderanno gli studi intorno alla *Poetica*. Nel giro di poco più di vent'anni vengono dati alle stampe commenti di alto livello teorico tra cui quelli di Francesco Robortello (*Aristotelis de arte poetica explicationes*, 1548), Vincenzo Maggi (*In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes*, 1550), Giovan Battista Giraldo Cinzio (*Discorso de i romanzi*, 1554), Giovan Battista Pigna (*I romanzi*, 1554), Alessandro Piccolomini (*Annotazione nel libro della Poetica di Aristotele*, 1560), Giulio Cesare Scaligero (*Poetices libri septem*, 1561), Trissino (la *Quinta e sesta divisione della Poetica*, 1562), Antonio Sebastiani detto il Minturno (*L'Arte poetica*, 1564), Lodovico Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570) e Alessandro Piccolomini (*Il libro della Poetica di Aristotele, tradotto di greca lingua in volgare con una epistola ai lettori del modo di tradurre*, 1572). Verso la fine degli anni

'80 del secolo vengono pubblicati il commento di Francesco Patrizi (*Della poetica*, 1586) e l'opera forse più rappresentativa di questa stagione di riflessioni, i *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* di Torquato Tasso, pubblicati nel 1587, ma in realtà elaborati durante il periodo di maggiore intensità del dibattito, gli anni '60. Questo testo che, come è noto, costituisce il fondamento della teoria letteraria tassiana, sarà ulteriormente rielaborato e pubblicato nel 1594 con il titolo di *Discorsi del poema eroico*⁸⁶.

Muovendo dalle prescrizioni aristoteliche, commistionate con i precetti della cosiddetta *Ars poetica* di Orazio⁸⁷, questa straordinaria stagione di riflessioni teoriche, la cui influenza si riverserà in tutta Europa, contribuisce a stabilire e codificare principi estetici destinati ad avere enorme risonanza nella letteratura europea per i secoli a venire, come le ben note unità di spazio, di tempo e di azione per la tragedia, la questione della conciliazione dell'unità e della varietà e il principio di verosimiglianza⁸⁸.

Se la diffusione capillare della *Poetica* e dell'*Ars poetica* consente agli intellettuali cinquecenteschi di avere un'autorità teorica a cui ricorrere per analizzare la letteratura, la

⁸⁶ Sulla teoria letteraria del Rinascimento italiano e sulla fusione della *Poetica* aristotelica con l'*Ars poetica* oraziana è fondamentale il monumentale studio di Bernard WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vv., The University of Chicago Press, Chicago 1961, curatore anche della preziosa collana Laterza che ha editato buona parte di questi trattati: Bernard WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vv., Laterza, Bari 1970-1974, cfr. anche la *Nota critica generale*, in ID., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., vol. 1 (1970), pp. 541-562. Sulle origini della teoria letteraria, con particolare attenzione al contesto spagnolo, il testo di riferimento è Antonio GARCÍA BERRIO, *Formación de la Teoría Literaria moderna*, 2 vv., Cupsa, Madrid 1977 (primo tomo), Universidad de Murcia, Madrid 1980 (secondo tomo). Il primo volume, *La tópica horaciana en Europa* è dedicato a definire i fondamenti della teoria letteraria a partire dall'*Ars poetica* di Orazio; il secondo volume, *Teoría poética del Siglo de Oro* affronta la complessa evoluzione della teoria letteraria dopo la "riscoperta" della *Poetica* aristotelica, in particolare all'interno della trattatistica e della produzione letteraria iberica. Una buona introduzione all'argomento, che tenga conto del contesto culturale e letterario italiano cinquecentesco è invece Walter MORETTI e Renato BARILLI, *La letteratura e la lingua, le poetiche e la critica d'arte*, in Nicola BADALONI, Renato BARILLI, Walter MORETTI, *Cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma*, Laterza, Bari 1986, pp. 117-190; intorno al dibattito tra epos e romanzo, si veda Stefano JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Vivarium, Napoli 1996, capitolo terzo "Tra teoria e prassi: dal «romanzo» al «poema eroico»" e ID., *Fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma 2002. Per una trattazione relativa all'evoluzione della riflessione letteraria intorno al concetto di "romanzo", cfr. Enza BIAGINI, *Racconto e teoria del romanzo*, Einaudi, Torino 1983, in particolare il primo capitolo "Appunto sulle «forme della narrazione poetica» nel Cinquecento".

⁸⁷ Sulla fusione della *Poetica* aristotelica con l'*Ars poetica* oraziana cfr. B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, cit., vol. 1, capitolo 4.2: "Ars poetica: the confusion with Aristotle", pp. 111-155 e A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la Teoría Literaria moderna*, vol. 1, *La tópica horaciana en Europa*. Come edizione di riferimento per le citazioni dell'*Ars poetica* assumo: Quinto ORAZIO FLACCO, *De Arte Poetica Liber*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, Salerno Editrice, Roma 1993, pp. 1061-1129.

⁸⁸ Come è noto, le prescrizioni indicate nella *Poetica* erano riferite alla tragedia e, in misura minore, all'epica. Tuttavia, il rapporto tra unità e varietà e soprattutto il principio di verosimiglianza, estrapolati dal contesto tragico ed epico, diventeranno uno dei problemi che gli autori di romanzi dovranno confrontarsi fino almeno al Novecento inoltrato, cfr. E. BIAGINI, *Racconto e teoria del romanzo*, cit., in particolare il terzo capitolo "Racconto e teoria del romanzo".

materia di discussione la fornisce l'azione dirompente dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, che fin dalla sua pubblicazione (definitiva nel 1532) godette di enorme successo. La forte componente meravigliosa e l'architettura narrativa così distante dai principi aristotelici che regolavano l'unità e la varietà della materia letteraria suscitò un certo scandalo nei lettori più esigenti, che criticavano la vorticosa struttura dell'intreccio e il proliferare di narrazioni scollegate dall'azione che dà il titolo all'opera, Orlando pazzo per amore, che invece risulta essere uno dei tanti filoni narrativi del *Furioso*. Tali considerazioni indussero Gian Giorgio Trissino – già autore di un testo normativo fortemente condizionato dalla *Poetica* (le *Divisioni* del 1529) – ad elaborare un poema epico, *L'Italia liberata dai Goti* (1547-48), che si proponeva di applicare le norme aristoteliche in dichiarata antitesi con il romanzo cavalleresco⁸⁹. Lo scarso successo arriso all'opera e la mancanza di godibilità rispetto all'*Orlando furioso* apparvero fin da subito indicativi delle fondamentali differenze tra le due opere, inducendo i teorici cinquecenteschi a riflettere su quali fossero gli aspetti positivi del capolavoro di Ariosto e a tentare una loro sintesi con i principi aristotelici⁹⁰. Giraldo Cinzio e Giovan Battista Pigna proposero – con profonde differenze – di ascrivere l'opera alla tradizione dei *romances* di cavalleria, conferendo per la prima volta una dignità letteraria e una teoria specifica a questa tipologia di narrazioni. Torquato Tasso fu invece il più radicale oppositore alla linea del *romanzo* e strenuo difensore della linea unitaria per cui

⁸⁹ Nella dedica dell'opera a Carlo V si legge «né solamente nel costituire la favola di una azione sola, e grande, e che abbia principio, mezzo, e fine, mi sono sforzato servare le regole d'Aristotele, il quale elessi per maestro, sì come tolsi Omero per Duce, e per Idea; ma ancora, secondo i suoi precetti, vi ho inserito in molti luoghi azioni formidabili, e misericordiose, e v'ho posto recognizioni, rivoluzioni e passioni, che sono le parti necessarie de le favole; e con ogni diligenza mi sono affaticato servare il costume conveniente a la natura de le persone introdotte in questo poema, e la prudenza e l'artificio de i sermoni, ovvero discorsi, che vi si fanno, e la maestà, e moralità de le sentenze che vi sono emulate altre cose utili e dilettevoli. [...] Avendo io, adunque, Clementissimo et Invittissimo Imperatore, con i precetti di Aristotele, come ho detto, e con la Idea di Omero, composto questo mio eroico poema, cosa che non si è fatta più ne la nostra lingua italiana [...] mi è paruta cosa conveniente, e quasi debita, dedicarlo e mandarlo a V. Maestà», Gian Giorgio TRISSINO, *La Italia liberata da Gotthi*, Valerio e Luigi Dorici, Roma 1547, *Dedica*, s.n. (ff. 5-7).

⁹⁰ La differenza di godibilità e di fama tra le due opere è perfettamente riassunto da questo passo di Torquato Tasso, che riporta le ragioni dei sostenitori della legittimità della molteplicità delle azioni nei poemi: «Veggendosi che l'Ariosto, partendo da le vestigie degli antichi scrittori e delle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovinisce sempre nella sua fama e vola glorioso per le lingue de' mortali; ove il Trissino, d'altra parte, che i poemi d'Omero religiosamente si propose d'imitare e dentro i precetti d'Aristotele si ristinse, mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezzato quasi da nessuno, muto nel teatro del mondo, è morto alla luce degli uomini, sepolto a pena nelle librerie e nello studio d'alcun letterato se ne rimane», Torquato TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in ID., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Riccardo Ricciardi, Verona 1959, II, p. 372. Utilizzo questa edizione per tutte le citazioni delle opere teoriche di Tasso (*Discorsi dell'arte poetica* e *Discorsi del poema eroico*). Sulla ricezione di Ariosto nel Cinquecento, cfr. Daniel JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso* [*Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando Furioso*, 1991], trad. it. di Teresa Praloran, Mondadori, Milano 1999.

tutte le narrazioni lunghe in prosa o in poesia potessero essere ricondotte alla categoria del “poema epico” (o “eroico”), compreso – al netto di tutti i limiti costruttivi e di utilizzo del meraviglioso – l’*Orlando furioso*. Fino alla *Gerusalemme liberata*, tuttavia, non esisterà per i teorici un modello di poema eroico moderno in grado di rivaleggiare con la magnifica costruzione narrativa dell’opera di Ariosto. Per la prosa si farà strada, come modello epico, le *Etiopiche* di Eliodoro.

1.2.2. Il romanzo greco nella teoria letteraria

Le ragioni del rinnovato successo arriso al romanzo greco nella seconda metà del XVI secolo risiedono molto probabilmente nella sua costitutiva congenialità con gli ideali religiosi ed estetici della Controriforma. Come è ben noto, il periodo del Classicismo sviluppa una certa ostilità verso la letteratura, in particolare verso i libri di cavalleria, accusati di diffondere comportamenti illeciti e contrari alla morale e di mescolare verità e menzogna. Questa condanna di impronta neoplatonica fu portata avanti con decisione dai circoli erasmisti spagnoli, in particolare da uno dei principali esponenti, Juan Luis Vives⁹¹, e divenne ben presto una costante lungo tutto il Cinquecento⁹².

Guido Mazzoni individua le radici profonde di questo sospetto nei confronti della validità dell’arte nella *Repubblica* di Platone, definendo l’influenza sottotraccia di questa visione come ‘platonismo estetico’⁹³. Il nuovo clima culturale segnato prima dalla Riforma protestante e poi dalla Controriforma cattolica, in cui «il platonismo estetico cristiano genera

⁹¹ La condanna di Vives, espressa nel *De Institutione Feminae Christianae* (1523) e ripresa nel *De disciplinis* (1531), abbraccia tutta la letteratura di intrattenimento. La critica è invece meno severa in un altro grande protagonista di questa stagione, Juan de Valdés. Tuttavia, nel *Diálogo de la lengua* (1535), manifestando un nuovo gusto estetico nell’approcciarsi alla letteratura, non nasconde una certa insofferenza per la mancanza di verosimiglianza e di introspezione psicologica dei libri di cavalleria, preferendovi un testo come la *Celestina*, che invece non era sfuggito alla condanna di Vives. Per la critica della letteratura profana di intrattenimento nell’ambiente erasmista, cfr. l’imprescindibile volume di Marcel BATAILLON, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI [Érasme et l’Espagne, 1937]*, trad. sp. di Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1966² (1ª ed., 1950), in particolare il capitolo XII (“La estela del erasmismo en la literatura profana”).

⁹² Senza scomodare il luminoso esempio del *Don Quijote*, critiche all’immoralità dei libri di cavalleria sono ben documentate lungo tutto il Cinquecento e anche Santa Teresa, come testimoniato dal secondo capitolo della sua autobiografia, cade nella tentazione e ne subisce gli effetti negativi: «[Mi madre] era aficionada a libros de caballerías, y no tan mal tomaba este pasatiempo, como yo lo tomé para mí [...] Desto le pesaba tanto a mi padre, que se había de tener aviso a que no lo viese. Comencé a quedarme en costumbre de leerlos, y aquella pequeña falta, que en ella vi, me comenzó a enfriar los deseos, y comenzar a faltar en lo demás; y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio [...]. Comencé a traer galas, y a desear contentar en parecer bien, con mucho cuidado de manos y cabellos y olores, y todas las vanidades que en esto podía tener, que eran hartas, por ser muy curiosa», TERESA DE JESÚS, *Su vida*, Espasa-Calpe, Buenos Aires 1946, p. 23.

⁹³ Cfr. Guido MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 123 *et passim*.

una censura preventiva e un *corpus* di regole, implicite o esplicite, che influenza la scrittura e la ricezione dei romanzi», si fondava su tre principi:

una concezione pedagogica e moralistica dell'arte: la mimesis diffonde conoscenze utili e schemi di comportamento virtuoso, nonché quella sapienza mobile delle cose umane, quella capacità di comprendere la vita e di agire saggiamente nelle circostanze particolari che Aristotele chiamava *phronesis*. Il legame fra poesia, oratoria e istruzione diventa strettissimo dopo l'irrigidimento del classicismo a metà del Cinquecento e il *topos* più ossessivamente ripetuto nelle prefazioni di romanzi, fino alla seconda metà del Settecento, è il principio oraziano del *delectare et monere*. [...] *la tendenza a leggere i testi come allegorie*, come illustrazioni di tipi umani, come raccolte di massime, di frasi eloquenti, di concetti. [...] un'idea di *verosimiglianza molto diversa da quella moderna*, e fondata su un incrocio, di volta in volta variabile, fra l'osservazione empirica e il dover-essere. L'imitazione letteraria non ha il compito di ritrarre la particolarità delle vite e delle forme di vita, ma esemplifica concetti universali già noti.⁹⁴

Per una serie di ragioni, il romanzo greco appariva agli occhi degli erasmisti decisamente più solido, rispetto ai libri di cavalleria. L'opera di Eliodoro, dopo il suo fortunoso ritrovamento, aveva in particolar modo tutte le carte in regola per ottenere un ruolo centrale tra le opere profane di intrattenimento⁹⁵. In primo luogo, una trama che vedeva come protagonisti due giovani dotati di grande rigore morale che desiderano sposarsi e si mantengono casti fino al matrimonio, serbando reciproca fedeltà nonostante infinite tentazioni, rappresentava un modello comportamentale del tutto in sintonia con la concezione pedagogista e moralistica dell'arte. Inoltre, come è noto, il tema centrale del

⁹⁴ *Ivi*, pp. 133-136, il corsivo è nel testo.

⁹⁵ «Esta novela les agrada [a los erasmistas] por mil cualidades que faltan demasiado en la literatura caballeresca: verosimilitud, verdad psicológica, ingeniosidad de la composición, sustancia filosófica, respeto de la moral. Siguiendo esta línea, que parte de la crítica de los libros de caballerías para llegar al elogio de la novela bizantina, fue como se ejerció la influencia más profunda del erasmismo sobre la novela española», M. BATAILLON, *Erasmus y España*, cit., p. 622. Dello stesso parere Teijeiro Fuentes: «Podemos afirmar que el género bizantino aparece así plenamente identificado con dos de las líneas maestras sobre las que se apoya el movimiento renacentista en nuestro país. Por un lado, el prestigio literario que impulsa a nuestro bizantinismo reside en su declarado parentesco con la antigüedad clásica. Ello supone un primer raso de intelectualidad si tenemos en cuenta que el Renacimiento significa un renacer de los clásicos en todos los aspectos del arte. Por otra, los autores de relatos bizantinos conformaron un género que vino a identificarse con las necesidades estéticas y morales de los movimientos erasmistas. Finalmente, y como consecuencia de todo ello, el héroe de estas narraciones, alcanzará tal importancia que se presenta como el auténtico ideal del caballero de la Contrarreforma», Miguel Ángel TEJEIRO FUENTES, *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Universidad de Extremadura, Cáceres 1988, p. 36.

matrimonio era estremamente attuale a metà del Cinquecento: per contrastare la Riforma protestante, che faceva del matrimonio una questione civile, il Concilio di Trento dedicherà un canone specifico al matrimonio, il cosiddetto decreto *Tametsi*, con l'obiettivo di regolarizzare l'istituto matrimoniale, riducendo in questo modo l'alto numero di spozalizi clandestini, e soprattutto renderlo un affare di competenza della Chiesa. La riforma di un rito che, nonostante già diversi interventi conciliari (Concilio del Laterano IV, Concilio di Firenze), si stava sempre più sottraendo al controllo della Chiesa, viene portata avanti con decisione nel periodo della Controriforma, fino a trasformare il matrimonio in una cerimonia pubblica, con tanto di pubblicazioni, testimoni e appositi registri, celebrata dal sacerdote, *in facie ecclesiae*, come rito comunitario. Il romanzo greco, dunque, offriva un sostegno non indifferente a questa visione del matrimonio come evento cruciale nella vita umana e i suoi personaggi erano un luminoso esempio delle qualità morali richieste ai due coniugi. Oltre a ciò, il romanzo greco offriva delle trame appassionanti da leggere, aspetto che rendeva la lettura godibile⁹⁶. In questo senso, questo genere letterario aderiva perfettamente al principio del *miscere utile dulci*, proponendo una solidità strutturale che lo rendeva un ideale «modelo para la reflexión crítica de los preceptistas, quienes al fin pueden disponer de un modelo clásico para analizar el funcionamiento de un género ignorado por la poética clásica como es la novela»⁹⁷, offrendo un importante sostegno argomentale «para los defensores de las novedades postaristotélicas, Heliodoro y Aquiles Tacio suponían un importante precedente en el mundo clásico, que demostraba que Aristóteles no pudo abarcar en su *Poética* todos los géneros literarios simplemente porque no llegó a conocerlos»⁹⁸.

Uno dei documenti più importanti che certifica la rilevanza dell'apporto delle *Etiopiche* e, al contempo, enuclea le caratteristiche positive del romanzo greco è il prezioso prologo del dotto vescovo francese Jacques Amyot alla sua traduzione dell'opera, la prima in una lingua romanza (1547)⁹⁹. Il proemio è tradotto, senza variazioni sostanziali, dall'anonimo traduttore della versione spagnola del 1554, da cui cito:

⁹⁶ Le somiglianze di ordine strutturale tra il romanzo greco e il nascente romanzo barocco sono messe in luce, con particolare attenzione per l'ambiente francese, da George MOLINIÉ, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Service des Publications U.T.M., Toulouse 1982.

⁹⁷ J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 45.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 45-46.

⁹⁹ Per un'analisi del prologo, cfr. Sergio CAPPELLO, *La préface d'Amyot à L'Histoire Æthiopique d'Héliodore*, in Christine de Buzon (a cura di), *Le Roman à la Renaissance. Actes du colloque international dirigé par Michel Simonin (Université de Tours, CESR, 1990)*, RHR, Lyon, 2012, 17 p. (s.n.), già precedentemente

me parece que se podría con justa causa aconsejar a las personas ya llegadas a edad de conocimiento no se parar sin gran juicio a leer todas suertes de libros fabulosos, de miedo que sus entendimientos no se acostumbren poco a poco a amar mentiras y vanidades de más que el tiempo es mal empleado. Y por tanto por ventura esta razón podría ser suficientemente válida para condenar todos escritos fabulosos y de los cuales el sujeto no es verdadero: si no fuesse que la imbecilidad de nuestra natura no puede sufrir que el entendimiento esté siempre ocupado a leer materias graves y verdaderas no más que el cuerpo no podría durar sin intermisión al trabajo de muchas obras. Por lo qual es menester algunas veces quando nuestro espíritu está turbado de algunos infortunios, o cansado de mucho estudio, usar de algunos pasatiempos para le apartar de tristes pensamientos y imaginaciones o a lo menos *usar de algún descanso y alivio para le tornar después a poner más alegre y vivo en la consideración y contemplación de las cosas de más importancia.* [...] Lo qual espero que en alguna manera se podrá hallar en esta fabulosa *Historia de las fortunas de Chariclea y Theagenes.* En la qual de *más de la ingeniosa ficción hay en algunos lugares hermosos discursos, sacados de la philosophía natural y moral, muchos dichos notables y palabras sentenciosas, muchas oraciones y pláticas en las cuales el artificio de eloquencia está muy bien empleado y en toda ella las pasiones y afecciones humanas pintadas, tan al verdadero, y con tan gran honestidad que no se podrá sacar ocasión de malhacer porque de todas aficiones ilícitas y deshonestas el hace el fin desdichado y al contrario de las buenas y honestas dichoso.*¹⁰⁰

Nonostante le «mentiras y vanidades» dei «libros fabulosos», la natura umana – ammette Amyot – ha bisogno di «descanso y alivio» dalle gravi occupazioni a cui è normalmente soggetta. L’opera di Eliodoro, dunque, risponde ad una esigenza di intrattenimento a cui è impossibile sottrarsi ma, rispetto ai libri di cavalleria, ha un enorme lato positivo: offre al lettore «hermosos discursos [...] muchos dichos notables y palabras sentenciosas, muchas

pubblicato in italiano: ID., *La prefazione di Amyot all’Histoire Æthiopique di Eliodoro*, in Vincenzo Orioles (a cura di), *Studi in memoria di Giorgio Valussi*, dell’Orso, Alessandria 1992, pp. 125-147. Nell’appendice di entrambi gli articoli è riportato il testo integrale del prologo, nella versione originale francese. Sulla critica ai libri di cavalleria e sulla ricezione delle *Etiopiche* nella Francia contemporanea e immediatamente posteriore ad Amyot, cfr. Giorgetto GIORGI, *Les poétiques italiennes du «roman»*. Simon Fórnari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna, Honoré Champion, Parigi 2005, pp. 30-42.

¹⁰⁰ Trascrivo il testo, con il solo scioglimento delle abbreviazioni e minimi ammodernamenti ortografici, da: ELIODORO, *Historia etiópica*, trad. sp. anonima, Martín Nucio, Anversa 1554, ff. 1r-5v; il corsivo è mio. Per il testo originale, cfr. ELIODORO, *L’Histoire Ethiopique*, trad. fr. di Jacques Amyot, Vincent Sertenas, Paris 1548, s.n. (ff. 1r-3r).

oraciones y pláticas» nei quali le passioni e le vicende sono espresse in modo tanto verosimile («tan al verdadero») e tanto soggette alle norme del decoro («con tan gran honestidad») da offrire una narrazione dal carattere esemplare. Nella ristampa spagnola del 1563, il prologo di Amyot è invece sostituito da un altro prologo in cui l'anonimo autore elogia similmente «la lealtad, fe y amorosa limpieza con que los verdaderos amantes Theágenes y Chariclea en nuestros tiempos se mostraron y florecieron [...] en cuya vida y discurso de afortunado camino se muestran notables y varios trabajos con limpieza, lealtad y firmeza sufridos, para exemplo de los desenfrenados que al presente se gobiernan por sola ociosidad y deleite»¹⁰¹. La stessa opera, per chiudere il panorama sulle traduzioni spagnole, è definita una «historia muy afable, útil y provechosa» dalla licenza del re per la traduzione di Fernando de Mena (ff. 1r-4r)¹⁰².

Anche per quanto riguarda *Leucippe e Clitofonte*, il primo a tradurre integralmente l'opera in italiano, Angelo Coccio, scrive considerazioni del tutto simili nella *Dedica* a Silvestro Gigli:

Siché V.S. prenda quest'opera con lieto animo, che quando dalle gravi cure de gli studi suoi ella si toglie potrà per *ricrearsi et passar via la noia dell'animo affaticato* volgersi talvolta a legger questa piacevole narrazione. Et in vero, se 'l mio giudizio non erra parmi che questo scrittore si proponesse di usare in tutto quella figura la quale è da Greci chiamata Leptologia: onde sì minutamente descrive le cose, ch'egli non pur le dipinge, ma quasi vivamente le pone altrui dinanzi agli occhi la qual cosa suole apportare incredibil piacere a quei che leggono et oltre che *l'autore sparge per tutta l'opera molte vaghe et giovevoli sentenze possiamo anche, volendo noi porvi diligente consideratione, pigliarne utili consigli et ottimi ammaestramenti della vita, che sí stanno ascosi sotto il velame del fabuloso ragionamento.*¹⁰³

¹⁰¹ Leggo il prologo nella trascrizione riportata in appendice a Javier GONZÁLEZ ROVIRA, *Una edición olvidada de Teágenes y Cariclea de Heliodoro*, «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», LXXI, 1995, pp. 17-24, p. 24, il corsivo è nostro. Escludendo il prologo, che viene sostituito da una mano anonima, l'edizione del 1563 è una ristampa dell'edizione del 1554 e dunque una traduzione della versione francese di Amyot.

¹⁰² ELIODORO, *La historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea*, trad. sp. di Fernando de Mena, Juan Gracián, Alcalá de Henares 1587, s.n. (f. 3r).

¹⁰³ ACHILLE TAZIO, *Dell'amore di Leucippe et Clitophonte*, trad. it. di Francesco Angelo Coccio, Gualtiero Scoto, Venezia 1551, p. 6v-7r, il corsivo è mio.

«Sotto il velame del fabuloso ragionamento», anche *Leucippe e Clitofonte* nasconde dunque preziosi insegnamenti¹⁰⁴. Nell'edizione giuntina della traduzione di Coccio, Filippo Giunti firma una dedica che muove nella stessa direzione: «ell'è in se stessa grandemente bella sì per l'ingegnosa invenzione et elegante descrizione, sì per l'utile che se ne trae leggendola, che in vero non è piccolo, potendo l'uomo acquistarne molto di prudenza con l'apprender da diverse azioni quel ch'al ben vivere possa ò giovare ò nuocere, onde sappia in ciò et a sé et ad altri dare ottimi consigli avendo fatta di più cose esperienza nella vita e ne' costumi altrui»¹⁰⁵.

Il romanzo greco, in particolare le opere di Eliodoro e di Achille Tazio, portavano dunque in dote una serie di elementi fondamentali al loro successo: una trama facilmente cristianizzabile, l'esemplarità dei protagonisti che offrivano una galleria di comportamenti onesti da imitare e gli inserti moraleggianti che accrescevano il valore nobilitante della lettura. Oltre a ciò, in nome della solidarietà oraziana tra diletto e insegnamento morale, i romanzi greci offrivano avventure gustose e divertenti, in grado di intrattenere il lettore. È pur vero che spesso gli eventi rappresentati erano meravigliosi – si pensi all'allagamento di Siene nelle *Etiopiche* o alle varie morti apparenti di Leucippe – ma rispetto ai libri di cavalleria offrivano un modesto tentativo di ricondurre gli eventi alla verosimiglianza¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Occorre comunque rilevare, a margine, come *Leucippe e Clitofonte* non fosse del tutto esente da luoghi del testo problematici dal punto di vista morale, luoghi infatti che indurranno un lettore sensibile come Huet a criticare duramente l'opera. Furono oggetto di censura i passaggi dove si fa esplicito riferimento all'omosessualità: la storia di Clinia e Caricle del primo libro e l'elogio dell'amore omosessuale di Menelao con cui si chiude il secondo libro. Nella traduzione di Dolce (e dunque nel *Clareo* di Reinoso) il problema morale non si pone, essendo questi due libri assenti nelle due traduzioni. Nella versione di Coccio, invece, c'è bisogno di un intervento censorio: per la storia di Clinia e Caricle si parla semplicemente di amicizia e l'elogio dell'amore omosessuale del secondo libro viene rimosso e sostituito con seguente nota: «habbiamo in questo luogo lasciato di stampare una piccola particella, forse di venticinque versi, havendo pensato ch'ella poteva bruttamente macchiar quest'amorosa narratione, la quale nel rimanente è honestissima», ACHILLE TAZIO, *Dell'amore di Leucippe et Clitophonte*, trad. it. di Francesco Angelo Coccio, cit., p. 32r. Anche le edizioni successive della traduzione di Coccio, almeno fino al 1617, riproducono questa versione. Nella traduzione spagnola di Ágreda, non solo viene rimosso l'elogio dell'amore omosessuale di Menelao, ma anche il precedente elogio dell'amore eterosessuale di Clitofonte, che invece Coccio aveva conservato, seppur certamente non meno esplicito del discorso di Menelao. L'omosessualità non è il solo tema oggetto di censura nella traduzione spagnola: l'episodio in cui Clitofonte tradisce clamorosamente la promessa sposa Leucippe con Melite (libro V), che Coccio conserva, viene invece rimosso da Ágreda. Alcuni aspetti della censura dell'edizione spagnola sono esaminati in Antonio CRUZ CASADO, *Diego de Ágreda y Vargas traductor de Aquiles Tacio (1617)*, cit.

¹⁰⁵ ACHILLE TAZIO, *Dell'amore di Clitofonte e Leucippe*, trad. it. di Francesco Angelo Coccio, Filippo Giunti, Firenze 1598, s.n.

¹⁰⁶ Per limitarci ai due esempi citati, Eliodoro tentava di spiegare come fosse possibile l'allagamento dal punto di vista fisico e Achille Tazio descriveva gli *escamotage* adottati per fingere una morte apparente. Non mancano tuttavia, eventi del tutto inspiegabili, in genere legati alla magia o senza spiegazione razionale, come l'influsso del quadro di Andromeda nel concepimento di una neonata di pelle bianca (Cariclea) da parte dei sovrani etiopi.

Su questo, infatti, insiste il prologo di Amyot che esprime delle problematiche che dovevano essere sentite come urgenti, condannando allo stesso tempo i libri «antiguamente escritos en nuestra lengua», con un chiaro riferimento sottinteso ai libri di cavalleria:

Mas ni más ni menos como, entre las pinturas, las tablas son estimadas por las mejores de los que algo conoscen, porque representan mejor la verdad del natural, así entre las ficciones aquellas que están más cerca de natura, y en las cuales hay más de verisimilitud, son las que agradan más a los que miden su placer con la razón, y que se deleitan con juicio. Porque, siguiendo los preceptos del poeta Horatio, es menester que las cosas fingidas para delectación, sean cercana de las verdaderas y no es menester que todas las cosas sean fingidas, sabiendo que aun a los poetas mismos no es permitido. Porque el artificio de la invención poética, como doctamente escribe Strabón, consiste en tres cosas: primeramente en la Historia, de la que el fin es verdadero. Por lo cual no es lícito a los poetas, cuando hablaban de las cosas de natura, escribir a su voluntad de otra suerte que la verdad: porque esto les sería imputado no a licencia o artificio, mas a ignorancia. Segundamente en orden y disposición, de lo cual el fin es la declaración y fuerza de atraer al lector. Terceramente la ficción, de la cual el fin es admiración, y la delectación que procede de la novedad de las cosas estrañas, y llenas de admiración. Por lo cual mucho menos se deben permitir todas cosas en las ficciones que queremos disfraçar con el nombre de Historia verdadera, antes es menester mezclar tan doctamente lo verdadero con lo falso, guardando siempre apariencia de verdad y refiriendo lo uno a lo otro, de suerte que no hay discordancia del principio al medio, ni del medio al fin. Lo cual es al contrario en la mayor parte de los libros desta suerte que han sido antiguamente escritos en nuestra lengua española de más que no hay ninguna erudición, ningún conocimiento de antigüedad, ni cosa alguna (por decir verdad) de la cual se pueda sacar algún provecho: mas antes están las más vezes tan disonantes y tan fuera de verdadera similitud que parecen que sean antes sueños de algún enfermo que desvaría con la calentura que invenciones de algún hombre de espíritu, y sano juicio. Y por tanto me parece que *no puedan tener gracia ni fuerza de delectar a un buen entendimiento porque no son dignas dél, porque es una cierta señal que aquel no tiene sentimiento ni conocimiento de las cosas ingeniosas y gentiles que se deleita de las basas y groseras* (f. 3v).

Di fronte a questa esposizione così densa e matura di teoria letteraria, condiviso del tutto l'impressione di Mercedes Blanco secondo cui «algunas de las frases pronunciadas por el Canonico toledano del Quijote, en censura de los libros de caballerías, parecen un eco fiel»

di queste parole e che «también en el *Persiles*, las frecuentes declaraciones del narrador que insisten en lo verdadero de la narración, por muy increíble que parezca, traducen una concepción de la ficción como simulacro convincente de historia verdadera, idéntica o muy similar a la de Amyot»¹⁰⁷. È pur vero che le preoccupazioni letterarie di Amyot sono il riflesso di una nuova sensibilità generale di fronte all'estetica letteraria che si tradurrà nel grande dibattito sulla teoria della letteratura, soprattutto in Italia, ma è anche vero – come si avrà modo di approfondire in questo contributo – che la teoria specifica di Amyot, in particolare la sua teoria della “*historia verdadera*”, ha degli elementi di originalità, che ritornano nella produzione di Cervantes.

Nelle ultime righe del prologo, Amyot offre poi alcune considerazioni di ordine strutturale:

la disposición es singular porque comienza en la mitad de la Historia, como hacen los poetas heroicos, lo cual causa de prima facie una grande admiración a los lectores y les engendra un apasionado deseo de oír y entender el comienzo y todavía los atrae también con la ingeniosa lección de su cuento, que no entienden lo que han leído en el comienzo del primer libro, hasta que ven el fin del quinto, y cuando allí han llegado, aún les queda mayor deseo de ver, en fin, que antes tenían de ver el principio. De suerte que siempre el entendimiento queda suspenso hasta que viene a la conclusión, la cual deja al lector satisfecho como lo son aquellos que al fin vienen a gozar de una cosa muy deseada y de mucho tiempo esperada. (ff. 4r-4v)

In primo luogo, Amyot elogia il memorabile inizio dell'opera. La tecnica compositiva del libro di Eliodoro fa in modo che – nota Amyot – «siempre el entendimiento queda suspenso», anticipando di una manciata di anni Pigna secondo il quale leggendo quel «poema errante» che è il romanzo «l'animo resta sospeso, et ne nasce però un desiderio che fa diletto: essendo

¹⁰⁷ Mercedes BLANCO, Los trabajos de Persiles y Sigismunda: *entretenimiento y verdad poética*, in «Críticón», 91, 2004, pp. 5-39, p. 12. La vicinanza delle posizioni cervantine al prologo di Amyot era già stata notata da R. SCHEVILL, *Studies in Cervantes. Part II. "Persiles y Sigismunda": II. The Question of Heliodorus*, cit. e ripresa, più recentemente, da Ofelia Salgado, che ipotizza un'eco del prologo già nella *Galatea* e propone l'attribuzione della traduzione a Don Diego Hurtado de Mendoza, Ofelia SALGADO, *Cervantes y la teoría literaria de Jacques Amyot*, in «Anuario de estudios cervantinos», 16, 2020, pp. 173-184, in particolare pp. 182-183. Lía Schwartz sostiene che Cervantes «debe haber leído la *Historia etiópica* aun antes de la redacción y publicación de la *Galatea* (1585) y, por tanto, en versiones previas a la de Mena, aunque conocería asimismo esta última desde 1587», cfr. Lía SCHWARTZ, *Heliodoro*, voce della *GRAN ENCICLOPEDIA CERVANTINA*, diretta da Carlos Alvar Ezquerro, coordinata da Alfredo Alvar Ezquerro e Florencio Sevilla Arroyo+, Castalia, Madrid 2005-2020, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2020-in corso di pubblicazione, vol. 6, pp. 5711-5715.

che un certo ardore è causato, che è di dover la fine delle cose sentire»¹⁰⁸. L'unico grande limite che Amyot avvertiva nell'opera che si apprestava a presentare risiede essenzialmente nella scarsa varietà delle storie secondarie e delle imprese del protagonista maschile:

Todavía no me quiero detener mucho a la encomendar, porque en fin es una fábula a la cual aún falta (a mi juicio) una de las dos perfecciones para hacer una cosa hermosa que es la grandeza por causa que los cuentos (principalmente en la persona de Theagenes, a cual no hace ejecutar ningún memorable hecho de armas) no me parecen suficientemente ricos y no merecerían por ventura ser leídos si no fuese o per divertir enojo, como dijimos, o para tener después el entendimiento más libre y alegre a hacer o leer otras cosas mejores siguiendo el precepto. (f. 4v)

Infine, avverte una volta ancora che «se han de usar de las cosas de placer para estar después más aptos a las cosas de importancia y no trabajar en una cosa de placer como si fuese de importancia» e che «he querido dar materia para alegrar sus [de los doctos] entendimientos cansados y trabajados de mayores estudios, leyendo este libro» (p. 5).

A causa della loro relativamente tardiva scoperta, le *Etiopiche* e *Leucippe* y *Clitofonte* non entrano immediatamente nel dibattito cinquecentesco. Il primo teorico italiano a fare menzione del libro di Eliodoro è probabilmente Giulio Cesare Scaligero, l'autore del trattato che diventerà un testo canonico per la teoria letteraria coeva, il *Poetices libri septem* (1561). Trattando dell'importanza dell'inizio *in medias res*, Scaligero esprime questo elogio:

Nequaquam ab ovo, ut monet Horatius, incipiendum. Hoc primum præceptum esto. Id est sumendum principium ab illustri re, eaque tum cognata tum proxima. [...] Hoc ipsum igitur quod pro principio sumes, ne status in principio ita enim auditoris animus est suspensus: quaerit enim quod nondum extat. [...] Hanc disponendi rationem splendidissimam habes in *Æthiopica historia* Heliodori. Quem librum epico Poetæ censeo accuratissimè legendum, ac

¹⁰⁸ Le citazioni del testo di Pigna sono sempre tratte dalla *editio princeps*: Giovan Battista Nicolucci detto PIGNA, *I romanzi di M. Giovan Battista Pigna al S. Donno Luigi da Este, vescovo di Ferrara, divisi in tre libri, ne' quali della Poesia & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, apud Vincenzo Valgrisi, Venezia 1554. Pur preferendo citare dalla *princeps*, mi sono avvalso anche della consultazione per confronto di: Giovan Battista PIGNA, *I romanzi*, a cura di Salvatore Ritrovato, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1997, p. 45.

quasi pro optime exemplari sibi proponendum. Divides autem universum librum in libellos, naturæ imitatione: quæ partium partes facit, quibus confiat totius corporis constitutio.¹⁰⁹

L'indicazione delle *Etiopiche* come modello esemplare non significa però che Scaligero proponga l'opera di Eliodoro come modello di epica in prosa: diversamente dalla maggior parte dei teorici, Scaligero concepisce l'epica unicamente in verso e il libro III, in cui è presente il riferimento a Eliodoro, è dedicato alla *dispositio* della quale (e solo per la quale) le *Etiopiche* possono rappresentare un ottimo esempio. Questa qualità dell'opera di Eliodoro è elogiata anche da Torquato Tasso, in una lettera al solito corrispondente Scipione Gonzaga: «Il lasciar l'uditor sospeso, procedendo dal confuso al distinto, da l'universale a' particolari, è arte perpetua di Virgilio; e questa è una de le cagioni che fa piacer tanto Eliodoro, ed è molte volte usata (male o bene, non so) in questo libro»¹¹⁰. Nei *Discorsi dell'arte poetica*, Tasso chiama in causa le *Etiopiche* come esempio di poema eroico in prosa, seppur di un argomento meno illustre dell'*Eneide* e della stessa *Italia liberata dai Goti* di Trissino:

questo illustre, che abbiamo sottoposto a l'eroico, può essere più o meno illustre, quanto la materia conterrà in sé avvenimenti più nobili e più grandi, più sarà disposta a l'eccelesissima forma dell'epopeia: che, bench'io non nieghi che poema eroico non si potesse formare di accidenti meno magnifici, quali sono gli amori di Florio, e quelli di Teagene e di Cariclea, in questa idea, nondimeno, che ora andiamo cercando del perfettissimo poema, fa mestierie che la materia sia in se stessa nel primo grado di nobilità e di eccellenza. In questo grado è la venuta d'Enea in Italia; ch'oltra che l'argomento è per se stesso grande ed illustre, grandissimo ed illustrissimo è poi, avendo riguardo a l'imperio de' Romani che da quella venuta ebbe origine [...]. Tale è parimenti la liberazion d'Italia da la servitù de' Goti, che porse materia al poema del Trissino (I, pp. 361-362).

¹⁰⁹ Trascrivo il testo, con il solo scioglimento delle abbreviazioni e l'ammodernamento delle vocali, direttamente dalla *princeps*: Giulio Cesare SCALIGERO, *Poeticæ Libri Septem*, Ioannem Crispinum, Ginevra 1561, libro III, *caput XLVI*, p. 144. Contemporaneamente il testo venne pubblicato anche a Lione, presso lo stampatore Antonium Vincentium. Non posso concordare in questo caso con Isabel Lozano, per la quale Scaligero, elevando «la obra de Heliodoro a modelo paradigmático», si fa promotore di una «inclusión de la *Historia etiópica* en la épica» (I. LOZANO-RENIEBLAS, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, cit., p. 138).

¹¹⁰ Torquato TASSO, *Le lettere disposte per ordine di tempo*, a cura di Cesare Guasti, 5 vv., Le Monnier, Firenze 1852-55, vol. 1 (1852), p. 78, lettera a Scipione Gonzaga, 20 maggio 1575.

Nei successivi *Discorsi del poema eroico*, Tasso ritorna sul tema del valore epico dell'amore e, seguendo il *De vulgari eloquentia* di Dante¹¹¹, attribuisce all'amore lo stile più alto, ritendendolo degno di essere cantato nel poema eroico:

In somma l'amore e l'amicizia sono convenevolissimo soggetto del poema eroico; e se vogliam chiamare amicizia quella d'Achille e di Patroclo, niun'altra potea dar materia di poetar più eroicamente. Ma non dee l'opinione di Dante esser tralasciata, perché la sua autorità, in questa lingua non mediocre, può esser fondamento de la nostra opinione. Egli dice ne' libri *De la volgare eloquenza* che tre sono le cose che deono esser cantate nel sommo stile: la salute e l'amore e la virtù. [...] Concedasi dunque che 'l poema epico si possa formar di soggetto amoroso, com'è l'amor di Leandro e d'Ero, de' quali cantò Museo antichissimo poeta greco; [...] o quelli di Teagene e di Cariclea, e di Leucippe e di Clitofonte, che nella medesima lingua furono scritti per Eliodoro e per Achille Tazio (II, pp. 550-551).

All'interno del panorama dei generi letterari del tardo Cinquecento e del Seicento, il romanzo greco d'amore può quindi annoverato come una tipologia di poesia eroica. Significativamente, Gracián lo colloca allo stesso livello dell'epica classica e della picaresca (rappresentata dal *Guzmán de Alfarache*):

Merecen el primer grado, y aun agrado entre las ingeniosas invenciones las graves epopeyas. Composición sublime por la mayor parte, que en los hechos, sucesos, y aventuras de un supuesto, los menos verdaderos, los más fingidos, y tal vez todos, va ideando los de todos los mortales. Forja un espejo común, y fabrica una testa de desengaños. Tal fue siempre la agradable *Ulisiada* de Homero [...]. Unas son heroicas, como la de Hércules y sus doce triunfos. Virgilio en el *Troyano* forma un sabio y valeroso adalid, con aquel artificio tan celebrado de comenzar la narración por el medio. Otras son amorosas, así Heliodoro en los trágicos sucesos de Theagenes y Cariclea, describe elegantemente la tiranía del amor profano y sus violencias. Aunque de sujeto humilde, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor

¹¹¹ Desiderando delineare quale materiale fosse più degna del volgare illustre e dello stile più elevato, Dante considera che «iste quem tragicum appellamus summus videtur esse stilorum, illa que summe canenda distinximus isto solo sunt stilo canenda: videlicet salus, amor et virtus et que propter ea concipimus, dum nullo accidente vilescant» (II, IV, 8), DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, trad. it. e cura di Vittorio Coletti, Garzanti, Milano 2000² (1^a ed., 1991), pp. 64-66.

de la *Atalaya de la vida humana*, fue tan superior en el artificio y estilo, que abrazó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española.¹¹²

Pochi anni dopo queste considerazioni, e poco più di cent'anni dopo le prime edizioni nelle lingue romanze delle *Etiopiche*, di *Leucippe e Clitofonte* e di *Dafni e Cloe*, Pierre-Daniel Huet pubblica il suo *Traité de l'origine des romans* (1670), nel quale accorda grande rilievo al romanzo greco e in particolare all'opera di Eliodoro, come modello del romanzo a lui contemporaneo, scrivendo:

Héliodore l'a surpassé [Giamblico] dans la disposition du sujet comme en tout le reste. Jusqu'alors on n'avait rien vu de mieux entendu ni de plus achevé dans l'art romanesque que les aventures de Théagène et de Chariclée. Rien n'est plus chaste que leurs amours [...] les événements y sont fréquents, nouveaux, vraisemblables, bien arrangés, bien débrouillés; le dénouement en est admirable: il est naturel, il naît de sujet et rien n'est plus touchant ni plus pathétique.¹¹³

L'elogio delle *Etiopiche* è dunque netto, sebbene Huet trovi lo stile «trop affecté, trop figuré et trop poétique; il se plaît dans les descriptions, il s'y joue et n'en peut sortir» e individui una criticità nel testo: «il serait à désirer qu'Héliodore qui a si bien su dénouer toute l'intrigue de son roman sans machine, s'en fût passé dans le reste de son ouvrage où il en a employé plusieurs sans nécessité». Si tratta dell'utilizzo improprio della «machine», termine tecnico per indicare l'intervento soprannaturale che risolve l'intreccio e che implica però di contravvenire alle norme della verosimiglianza. Quanto al romanzo di Achille Tazio, che pure Huet preferisce alle *Etiopiche* in quanto allo stile – «plus concis et plus net» di quello di Eliodoro (p. 80) –, la condanna è netta:

ses épisodes qui devraient être ajustés si proprement avec la pièce qu'ils ne parussent qu'un même tissu, y sont cousus grossièrement et paraissent plutôt des lambeaux que des ornements. [...] Je m'étonne qu'on pût oublier [le Tasse et M. d'Urfé] si aisément l'obscénité de son livre: il n'assujettit son héros ni à l'honnêteté que prescrit la morale, ni à la fidélité

¹¹² B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, cit., p. 333. Anche nella prima elaborazione dell'*Agudeza*, l'*Odissea* e l'*Eneide* vengono affiancate alle *Etiopiche* e al *Guzmán*, cfr. ID., *Arte de ingenio*, cit., pp. 399-400.

¹¹³ Pierre-Daniel HUET, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, a cura di Fabienne Gégou, A.-G. Nizet, Paris 1971, p. 78.

pour sa maîtresse qu'ordonnent les lois de la galanterie. [...] On dit qu'Achille Tatius fut enfin chrétien et même évêque. Je m'étonne qu'on pût oublier si aisément l'obscénité de son livre: il n'assujettit son héros ni à l'honnêteté que prescrit la morale, ni à la fidélité pour sa maîtresse qu'ordonnent les lois de la galanterie (pp. 80-81).

A prescindere dal fatto che Huet ipotizzi erroneamente che Achille Tazio – che oltretutto non era neppure un vescovo cattolico – fosse un imitatore di Eliodoro, quando in realtà era un antecedente, il suo importante trattato tratteggia la nascita del romanzo da una prospettiva storica, cercando la sua legittimazione istituendo un rapporto di continuità proprio a partire dal romanzo greco: Clearco, Giamblico, Eliodoro, Achille Tazio, Luciano, Senofonte ed altri, tutti autori accomunati da origini ellenistiche. Vale la pena considerare anche l'opinione di Huet su *Dafni e Cloe* di Longo:

son style d'ailleurs est simple, aisé, naturel et concis sans obscurité, ses expressions sont pleines de vivacité et de feu, il produit avec esprit, il peint avec agrément, il dispose ses images avec adresse, les caractères sont gardés exactement, les épisodes naissent de l'argument, les passions et les sentiments sont traités avec une délicatesse assez convenable à la simplicité des bergers, mais non as toujours aux règles du roman, comme quand il fait commettre à Daphnis une infidélité par ignorance. Il ne pêche guère contre la vraisemblance que dans les machines qui y sont employées sans discrétion et qui ont corrompu le dénouement de la pièce, assez heureux d'ailleurs et assez agréable. (p. 97)

Anche nel caso del romanzo di Longo sono le «machines» a costituire il limite più grande. Di nuovo, dunque, è il meraviglioso a costituire il principale problema della narrazione. Le considerazioni di Huet, leggermente posteriori al periodo storico che stiamo considerando, sono ugualmente di grande interesse perché riassumono l'intera stagione dei dibattiti intorno all'autonomia del genere romanzo, anche in virtù del fatto che i principali interlocutori di Huet, spesso bersagli polemici, sono proprio i padri fondatori della discussione, Giraldo Cinzio e Pigna¹¹⁴. Oltre cento anni dopo i trattati di questi ultimi, l'opera di Huet dimostra la pervicacia dell'impostazione critica avviata dai due ferraresi: «la fin principale des romans ou du moins celle qui le doit être et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée

¹¹⁴ Cfr. il capitolo sull'unità/varietà (§4.).

et le vice puni» (p. 47). E prosegue: «ainsi le divertissement du lecteur que le romancier habile semble se proposer pour but n'est qu'une fin subordonnée à la principale qui est l'instruction de l'esprit et la correction des mœurs» (p. 47).

In merito alla complessa differenziazione tra epica e romanzo che, per un teorico imprescindibile come Torquato Tasso rappresentavano un unico genere letterario, Huet – sulla scorta di Cinzio e Pigna – opera una netta differenziazione, separando inoltre, il romanzo in versi dal romanzo in prosa, in questo caso distanziandosi dai due ferraresi e dall'opinione consueta, condivisa da Tasso, Pinciano e Gracián. Scrive infatti Huet:

Je ne parle donc point ici des romans en vers, et moins encore des poèmes épiques qui, outre qu'ils sont en vers, ont encore des différences essentielles qui les distinguent des romans, quoiqu'ils aient d'ailleurs un très grand rapport et que, suivant cette maxime d'Aristote, établie avant lui par Platon et suivie après lui par Horace, Plutarque et Quintilien, que le poète est plus poète par les fictions qu'il invente que par les vers qu'il compose, on puisse mettre les faiseurs de romans au nombre des poètes. [...] Les romans sont plus simples, moins élevés et moins figurés dans l'invention et dans l'expression; les poèmes ont plus du merveilleux quoique toujours vraisemblables; les romans ont plus du vraisemblable quoiqu'ils aient quelquefois du merveilleux; les poèmes sont plus réglés et plus châtiés dans l'ordonnance et reçoivent moins de matière, d'événements et d'épisodes; les romans en reçoivent davantage parce qu'étant moins élevés et moins figurés, ils ne tendent pas tant l'esprit et le laissent en état de se charger d'un plus grand nombre de différentes idées; enfin les poèmes ont pour sujet une action militaire ou politique et ne traitent l'amour que par occasion; les romans au contraire ont l'amour pour sujet principal et ne traitent la politique et la guerre que par incident (p. 47).

A partire da questa teorizzazione si spiega la preferenza accordata da Huet al romanzo greco: esso rappresenterebbe, in quanto contraltare all'epica omerica, il nucleo primigenio del romanzo in prosa. L'opera teorica di Huet consacra dunque l'importanza rivestita dal romanzo greco per la letteratura a cavallo tra Cinquecento e Seicento ma, prima ancora del teorico francese, il romanzo di Eliodoro rivestirà un'importanza cruciale nel quadro teorico del trattato di Alonso López Pinciano, la *Philosophía antigua poética* (1596), nel quale le *Etiopiche* rappresentano il modello paradigmatico di un genere letterario in grado di unificare il mondo classico con le esigenze del mondo presente: il poema eroico.

1.2.3. Il paradigma delle *Etiopiche* nella *Philosophía antigua poética*

Publicata nel 1596, la *Philosophía antigua poética* del medico e umanista vallisoletano Alonso López Pinciano è il primo vero e proprio trattato di poetica in lingua castigliana. Precedentemente erano stati pubblicati alcuni trattati di retorica, come quelli di Miguel de Salinas (1541), Rodrigo Espinosa de Santaella (1578) e Juan de Guzmán (1589) e due trattati di poetica, *El arte poética en romance castellano* di Miguel Sánchez de Lima (1580) e l'*Arte poética española* di Diego García Rengifo (pubblicata a nome del fratello, Juan Díaz Regifo, 1592) che, tuttavia, si occupavano per lo più di questioni metriche¹¹⁵. A questo elenco vanno aggiunte, per il dispiegamento di conoscenze retoriche e poetiche, le *Anotaciones* a Garcilaso del Brocense (1574) e, soprattutto, le *Anotaciones* a Garcilaso di Fernando de Herrera (1580), che dimostrano una conoscenza diretta dei *Poetices libri septem* di Scaligero. La comparsa del trattato del Pinciano rappresenta una svolta in quanto primo tentativo di offrire una visione ampia e organica della teoria letteraria in lingua spagnola; come scrive García Berrio, «no nos engañaríamos demasiado quizás pensando que es la más compendiosa y meritoria aportación española a la teoría literaria de todos los tiempos»¹¹⁶. Nel *Prólogo al lector*, Pinciano invita il lettore desideroso di approfondire a consultare l'opera teorica di Scaligero ma di fatto il trattato del vallisoletano si pone l'obiettivo di integrarne alcuni aspetti perché «en la materia del ánima poética, que es la fábula, estuvo muy falta» (p. 13)¹¹⁷, ricorrendo ad altri trattatisti italiani, soprattutto Torquato Tasso¹¹⁸, e pervenendo anche a riflessioni originali.

¹¹⁵ In area iberica erano state precedentemente pubblicate numerose opere a carattere retorico e poetico in latino, tra le quali sveltano la *Artis Rhetoricae* (1515 ca.) di Antonio de Nebrija, il *De Ratione Dicendi* (1533) di Juan Luis Vives, il *De Oratione* di Antonio Lull, stampato un anno non ben precisato ma probabilmente alla fine degli anni '50 del Cinquecento, il *De Arte Dicendi* (1558) del Brocense (che reca, tra l'altro, inquadernato al fondo un trattatello *De Arte Poetica*), i *Rhetoricorum libri quattuor* (1569) di Benito Arias Montano, le *Institutiones Rhetoricae* (1578) di Pedro Juan Núñez. Nel 1575 viene pubblicata inoltre, la *Retórica Eclesiástica* di Fray Luis de Granada. Sulla poetica del *Siglo de Oro*, è fondamentale A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la Teoría Literaria moderna*, cit., vol. 2, *Teoría poética del Siglo de Oro*. Per una panoramica generale sulla ricezione del romanzo greco nei trattatisti spagnoli, cfr. Javier GONZÁLEZ ROVIRA, *Heliodoro, Aquiles Tacio y los preceptistas españoles*, in «Epos: Revista de filología», 10, 1994, pp. 337-351.

¹¹⁶ A. GARCÍA BERRIO, *Teoría poética del Siglo de Oro*, cit., p. 102.

¹¹⁷ Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione di Rico Verdú: Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, a cura di José Rico Verdú, Fundación José Antonio de Castro, Madrid 1998, indicando di volta in volta il numero dell'epistola in numeri romani e la pagina in numeri arabi. Mi sono anche avvalso, come testo di confronto, di: Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, a cura di Alfredo Carballo Picazo, 3 vv., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1973² (1ª ed., 1953).

¹¹⁸ Le influenze italiane nell'opera teorica di Pinciano sono state studiate approfonditamente da María Consuelo de Frutos Martínez nella sua Tesi di Dottorato, mostrando i forti debiti contratti con la teoria di Tasso. Cfr. María Consuelo de FRUTOS MARTÍNEZ, *Influencia de los tratadistas italianos de poética del "Cinquecento"*

L'importanza del trattato di Pinciano nella produzione di Cervantes è nota¹¹⁹ e rappresenta un passaggio cruciale per studiare a fondo il ruolo del modello del romanzo greco all'interno del *Persiles*. Il trattato è diviso in tredici epistole indirizzate a un destinatario fittizio, don Gabriel, a cui sono attribuite altrettante lettere di risposta nelle quali vengono riassunti i temi trattati in ogni capitolo e vengono riportate considerazioni aggiuntive o critiche al contenuto delle epistole stesse. Dopo aver esplicitato le forme poetiche (epistola IV), presenta i due aspetti fondamentali della poesia (l'imitazione, nell'epistola V, e il linguaggio poetico, nell'epistola VI), dedica una epistola al metro (VII) e poi passa in rassegna le quattro tipologie di forme poetiche, la tragedia (VIII), la commedia (IX), il ditirambo (X) e il poema eroico (XI). Conclude l'opera un'epistola dedicata ai componimenti poetici minori (XII) e alcuni consigli pratici agli attori (XIII). Per quanto concerne il nostro studio, faremo riferimento in particolare all'epistola V, dedicata alla *mimesis*, e all'epistola XI, dedicata all'epica. La forma del trattato è dialogica: gli interlocutori sono Fadrique, Ugo e Pinciano. Il primo, Fadrique, è l'erudito esperto di teoria letteraria, colui che si fa carico di esporre, di volta in volta, i principi aristotelici; il secondo, Ugo, è un intellettuale, medico di professione, dotato di uno spiccato senso critico e principale contendente di Fadrique nelle discussioni; il terzo infine, Pinciano, è un aspirante poeta, digiuno di teoria letteraria, le cui opinioni in materia, semplici e viziate da pregiudizi, suscitano frequentemente l'ilarità di Ugo e Fadrique.

È proprio Fadrique, l'esperto di teoria letteraria, a porsi come grande estimatore delle *Etiopiche* e a sostenere che il suo autore sia degno di essere confrontato con Omero e Virgilio, che addirittura supera per raffinatezza: «Heliodoro guardó eso más que ningún otro poeta, porque Homero no lo guardó con ese rigor, a lo menos en la *Ilíada*, ni aun en la *Ulysea*, si bien se mira; y, si miramos a Virgilio, tampoco comenzó del medio, porque él tiene doce libros y poco más que dos, que son segundo y tercero, gasta en la acción ya pasada, todo lo demás va prosiguiendo como presente» (XI, pp. 482-483). L'elogio è quello all'inizio *in medias res* dell'opera di Eliodoro e dell'andamento analettico che caratterizza buona parte del libro:

en la «*Philosophia antigua poética*» de López Pinciano, tesi dottorale diretta da María Isabel González Fernández, Universidade de Santiago de Compostela, 1996. Sfortunatamente questo lavoro, fondamentale per gli studiosi della poetica del *Siglo de Oro*, rimane a tutt'oggi inedito e la consultazione è resa difficoltosa dal formato microfilm.

¹¹⁹ Cfr. l'accurato studio di Jean François CANAVAGGIO, *Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el "Quijote"*, in «*Anales Cervantinos*», 7, 1958, pp. 13-107.

se dice que debe comenzar del medio de la acción y que así lo hizo Homero en su *Ulysea* y así Heliodoro en su *Historia de Ethiopia*; y es la razón, porque, como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leída; y es así que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio libro, y que, habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado. (XI, p. 482)

La comparazione tra le *Etiopiche* e i grandi esempi di poesia epica è perfettamente in linea con le posizioni di Pinciano in merito al dibattito sulla differenza tra romanzo e poema eroico. Eliodoro – «don del sol», come lo definisce, con un gioco di parole, Fadrique – è l'autore dell'opera paradigma per il *poema epico in prosa* proposto, sulla scorta di Tasso, da Pinciano e le *Etiopiche* serviranno dunque come modello per condurre le riflessioni, come avremo occasioni di analizzare nei capitoli successivi.

CAPITOLO 2.

IL GENERE DEL *PERSILES*

2.1. Il «genere teorico» e il «genere storico»

Un'opera ampia e complessa come il *Persiles* trova difficile collocazione all'interno del panorama di generi letterari che si sono consolidati nei secoli. Lo stesso concetto di "genere letterario" non è certo esente da problematicità costitutive: il sistema tradizionale di derivazione greca – teatro, epica e poesia – non è sufficiente a rappresentare l'evoluzione della letteratura nei millenni successivi e a poco può servire la pur poliedrica etichetta di "romanzo", che viene sistematicamente utilizzata per definire tutte le narrazioni in prosa dotate di una certa lunghezza. Considerando la necessità di ricorrere, per comodità didattica ma anche per necessità critica, ad una "teoria dei generi", per tentare di fornire alcune coordinate utili ad inquadrare il *Persiles* all'interno del processo evolutivo della letteratura occorre premettere alcune considerazioni. Commentando la ben nota scansione dei generi letterari proposta da Frye nel suo ormai classico *Anatomy of Criticism* (1957)¹²⁰ e notando come includesse anche generi storicamente non esistenti, Todorov giustamente proponeva una suddivisione tra «generi storici» e «generi teorici», notando come esistano generi che «risulterebbero da un'osservazione della realtà letteraria» e altri che risulterebbero solo «da una deduzione di ordine teorico»¹²¹. Per quanto concerne il genere teorico del *Persiles*, Maria Alberta Sacchetti ha realizzato un lavoro eccellente, a cui rimandiamo, limitandoci qui ad alcune considerazioni di massima¹²². Per convenzione, si è soliti definire l'ultima opera di

¹²⁰ Northrop FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [*Anatomy of Criticism. Four Essays*, 1957], trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969.

¹²¹ Tzvetan TODOROV, *La letteratura fantastica* [*Introduction à la littérature fantastique*, 1970], trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti 2022, p. 17. In modo forse ancora più opportuno, muovendosi dalla suddivisione di Todorov, Fernando Cabo propone di operare una tripartizione, tra «género autorial», «género de la recepción» e «género crítico», cfr. Fernando CABO ASEGUINOLAZA, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1992, cfr. capp. 5-6-7. A fianco del "genere autoriale" (per Todorov, "storico"), Cabo propone una duplice suddivisione che ponga l'accento su due differenti aspetti della ricezione di un'opera letteraria. Da un lato, infatti, ogni testo letterario subisce – a livello diacronico – letture e, dunque, ascrizioni a generi letterari anche molto differenti e comunque variabili e imprevedibili (e questo viene definito il "genere della ricezione"); dall'altro lato, ogni testo subisce un processo di rielaborazione critica che ne individua – a livello sincronico – elementi di continuità con altri testi coevi e cerca di oggettivarli, per quanto non si potrà mai giungere ad una completa oggettività (è questo il "genere critico"). Per questa occasione, tuttavia, ci pare sufficiente limitarci alla divisione proposta da Todorov, lasciando l'ampio discorso del genere della ricezione per altre occasioni.

¹²² Cfr. M. A. SACCHETTI, *Persiles. A study of Genre*, cit., in particolare il primo capitolo dove traccia un'ampia panoramica sulla critica e sulla teoria dei generi contemporanea. Cfr. anche José Manuel MARTÍN MORÁN, *El género del Persiles*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 28.2, 2008: pp. 173-193.

Cervantes come una *novela bizantina* (romanzo bizantino), secondo una terminologia critico-letteraria che deve il suo successo all'utilizzo convinto che ne fece Menéndez Pelayo. Pur rischiando di essere fuorviante, per i motivi che si è già avuto modo di ricordare, questa etichetta ha l'indubbio pregio di consentire una immediata identificazione della materia di riferimento, il romanzo greco antico (di Eliodoro, Achille Tazio, Caritone, ecc.), il romanzo greco dell'impero Bizantino (di Niceta Eugenio, Eustazio Macrembolita, ecc.), le narrazioni medievali derivanti dal romanzo greco (il *Libro de Apolonio, Florio e Biancifiore*, ecc.) e il romanzo bizantino propriamente detto (di Contreras, Reinoso, Lope e Cervantes). La ricorsività di queste trame consente inoltre di circoscrivere i tratti di una possibile "materia bizantina" a cui possono essere ascritti anche testi drammatici e narrazioni brevi¹²³. Se si ammette dunque un uso convenzionale della terminologia "romanzo bizantino", occorre però formulare qualche precisazione. In primo luogo, l'utilizzo del sostantivo italiano "romanzo" – o, similmente, dello spagnolo *novela* – non consente di distinguere operare quella distinzione di forma che l'inglese offre con i due termini di *romance* e *novel*. Edward Riley individua questi tratti caratteristici del *romance*:

el *romance* subordina el carácter a la acción. Sus protagonistas son heroicos o excepcionales más que seres humanos de término medio. La acción está sujeta a accidentes fortuito y a una justicia poética que representan en último término los designios de la Providencia, más que a una causalidad que tiene sus orígenes en el carácter humano en relación con la sociedad. Representa así un mundo idealizado más que el mundo de la actualidad histórica¹²⁴

La traduzione corrente in inglese di "romanzo bizantino" è, infatti, "Byzantine *romance*". Alban K. Forcione nota come il *Quijote* e *Persiles* si possano leggere «as the differences between two literary genres, each with its own laws and each particularly adjusted to a certain vision or statement about life»¹²⁵: se il *Quijote* inaugura il romanzo (*novel*), il *Persiles* appartiene ancora al genere del *romance*, come se Cervantes – nelle fasi finali della propria vita – avesse deciso di tornare indietro, ricadendo di nuovo nelle vecchie strutture degli

¹²³ J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit. utilizza infatti – e con profitto – questa etichetta per fare riferimento a tutte le narrazioni legate alla "materia bizantina", anche non propriamente "romanzi bizantini", come nel caso del *Criticón* di Gracián.

¹²⁴ E. C. RILEY, *Teoría literaria*, cit., pp. 310-311.

¹²⁵ A. K. FORCIONE, *Cervantes' Christian Romance*, cit., p. 151.

antichi e odiosi libri di cavalleria¹²⁶. Alcuni anni più tardi, Riley mitiga questo giudizio, osservando come in tutta la produzione di Cervantes coesistano elementi caratteristici del *romance* ed elementi innovatori contenenti *in nuce* le caratteristiche del *novel*. Le differenze strutturali della narrativa lunga e breve cervantina sono dettate, secondo l'autorevole critico, dalla preminenza del *novel* sul *romance* (come nei due *Quijote* o, ad esempio, nel *Rinconete y Cortadillo*) o del *romance* sul *novel* (come nel *Persiles* o nella *Gitanilla*)¹²⁷.

Nel caso del *Persiles*, se si leggono i primi due libri dell'opera (la "Storia settentrionale" propriamente detta), non c'è alcun dubbio che si stia leggendo un testo pienamente iscrivibile all'interno della "materia bizantina" (e dunque del *romance*). Se invece ci si sofferma più attentamente sugli ultimi due libri dell'opera (la "Storia meridionale") risulta invece molto difficile cogliere gli aspetti "bizantini" e si osserva un progredire verso il *novel*. Questo è dovuto, come nota Martín Morán, al sovrapporsi di due modelli differenti:

La huella de Heliodoro, patrón de la novela de aventuras, explícitamente señalada por el propio Cervantes, resulta evidente en muchos aspectos narrativos de la parte septentrional; pero parece inexistente en la meridional, para la que, si tuviéramos que buscarle una, convendría apuntar tal vez hacia *El asno de oro*, prototipo de la novela de peregrinación según Bachtin, y presente en palimpsesto en el episodio de Ruperta y Croriano.¹²⁸

Sottolineare questa differenza compositiva non vuol dire questionare l'equilibrio complessivo dell'opera, la cui unità estetica è garantita dai personaggi e da costanti richiami

¹²⁶ È una prospettiva, questa, che deve certamente molto alla lettura di De Lollis, ID., *Cervantes reazionario*, cit.

¹²⁷ Cfr. Edward C. RILEY, *Cervantes: A Question of Genre*, in *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russel*, a cura di F. W. Hodcroft et alii, The Society for the Study of Medieval Languages and Literatures, Oxford 1981, pp. 69-85, poi tradotto come *Una cuestión de género*, in ID., *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, trad. es. de Mari Carmen Llerena, Crítica, Barcelona 2001, pp. 185-202. Sulla categoria di *romance* è fondamentale il lavoro di Northrop FRYE, *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del «romance»* [*The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, 1976], trad. it. di Amleto Lorenzini, il Mulino, Bologna 1978 e anche ID., *Anatomia della critica*, cit., Einaudi, Torino 1969, terzo saggio "Critica archetipica: teoria dei miti", in particolare pp. 247-274. Sul *Quijote* come *romance*, cfr. Daniel EISEMBERG, *La interpretación cervantina del Quijote* [*A Study of 'Don Quijote'*, 1987], trad. es. di Isabel Verdaguer, Compañía Literaria, Madrid 1990, pp. 71-98; sul *Persiles* come *romance*, cfr. A. K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, cit., ID., *Cervantes' Christian Romance*, cit., Mercedes BLANCO, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda et l'invention du roman*, in Jean-Pierre SÁNCHEZ (a cura di), *Lectures d'une œuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Editions du temps, Nantes 2003, pp. 21-46 e ID., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: entretenimiento y verdad poética*, cit.. Sulla questione *romance* e *novela* in relazione al *Persiles*, cfr. M. A. SACCHETTI, *Persiles. A study of Genre*, in particolare il primo capitolo.

¹²⁸ J. M. MARTÍN MORÁN, *El género del Persiles*, cit., p. 188.

contenutistici e stilistici, ma porre l'accento su due distinte modalità compositive che coesistono e convivono all'interno del *Persiles*. Come analizza Muñoz Sánchez, infatti, l'opera presenta «un marcado grado de desplazamiento de lo romancesco a lo novelesco, cuando el viaje marino por el Septentrión europeo es reemplazado por el viaje terrestre por los caminos del Mediodía, o si se prefiere, al hecho de que Cervantes trabaje con un doble concepto de *cronotopo*: el de la novela griega y el del camino, respectivamente»¹²⁹. Il cammino concede spazio per l'inserimento di storie secondarie, cioè permette di ricorrere ad uno stile compositivo che Cervantes padroneggiava meglio, «el de las múltiples historias sucesivas y entrecruzadas que hallamos en el *Orlando furioso*, en la *Galatea* o en la primera parte del *Quijote*»¹³⁰. Il *Persiles* è dunque un esempio magnificamente riuscito di fusione non solo di due cronotopi ma di due forme narrative (il *romance* della *Storia settentrionale* e il *novel* della *Storia meridionale*) molto diverse. Rappresenta insomma una forma ibrida che negli anni ha goduto di varie proposte definitorie: «libro de aventuras»¹³¹, «novela de aventuras peregrinas»¹³², «novela barroca de aventuras»¹³³, «épica in prosa»¹³⁴, «epic novel»¹³⁵. È interessante notare come due di queste proposte ricorrano alla terminologia cinquecentesca: «libro» e «épica», segno della difficoltà di incasellare criticamente questo testo ma segno anche della necessità di ricorrere alla poetica cinquecentesca e alle sue forme narrative per comprendere il testo. Condivido infatti l'opinione di Blanco, che sostiene che: «Para entender lo que realmente significa la “invención de la novela moderna”, hay que abandonar el debate *romance/novela* (que es un debate de la crítica actual, ajeno al tiempo de Cervantes), y contemplar la escritura del autor del *Quijote* a la luz de otros debates que sí lo son de su tiempo»¹³⁶.

¹²⁹ J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, *El mejor de los libros de entretenimiento*, cit., p. 316.

¹³⁰ Cfr. M. BLANCO, *El renacimiento de Heliodoro en Cervantes*, cit., p. 124.

¹³¹ Questa è la proposta avanzata da Avallé-Arce nella sua edizione del *Persiles* (1969). Si noti il ricorso al sostantivo “libro” al posto di “novela”, coerentemente con la terminologia cinquecentesca.

¹³² A. CRUZ CASADO, *Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones* cit. La scelta di Cruz Casado è volta a mettere in evidenza la nuova figura dell'eroe-pellegrino che domina questa tipologia di romanzi della Controriforma.

¹³³ I. LOZANO, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, cit.; sempre nell'intento di separare nettamente il romanzo d'avventura medievale, nel più recente commento all'edizione del *Persiles* della RAE (2017), la studiosa propone l'etichetta di «novela de aventuras del Renacimiento», cfr. Isabel LOZANO-RENIEBLAS, *La última novela de Miguel de Cervantes*, in M. de CERVANTES, *Persiles*, a cura di Laura Fernández et alii, cit., pp. 443-502.

¹³⁴ «más que de “novela bizantina”, habría que hablar de “épica en prosa” o, mejor, de “novela de aventuras”, cfr. J. M. LUCÍA MEGÍAS, *La plenitud de Miguel de Cervantes*, cit., p. 252.

¹³⁵ La proposta è stata portata avanti, pressoché unicamente, da M. ARMSTRONG-ROCHE, *Cervantes' Epic Novel*, cit.

¹³⁶ J. BLASCO, *La invención de la novela*, cit., p. 369.

Come un qualsiasi uomo del suo tempo, Cervantes avrebbe definito (e definì, infatti) il *Persiles* semplicemente «libro» («de entretenimiento») oppure «historia» («fingida»)¹³⁷. Queste erano le medesime categorie applicate comunemente anche alle *Etiopiche*, che circolavano sia con il titolo di *Libro de los amores de Theágenes y Chariclea*, sia con quello di *Historia etiópica*. Dietro alle apparentemente semplici etichette di *libro* e *historia*, l'orgoglio con cui Cervantes annuncia «el gran *Persiles*» e l'ambizione di creare «el mejor de los libros de entretenimiento» ha indotto a pensare che, dopo il *Quijote* – che sanciva la morte degli esecrabili libri di cavalleria –, Cervantes volesse realizzare un romanzo modello – un *Musterroman* per usare l'espressione di Stegmann – che rispondesse alle esigenze di diletto richieste dai lettori e, al contempo, fosse depositario di valori condivisi dalla nuova società controriformistica. Il romanzo di Eliodoro, come emerge chiaramente dal prologo di Amyot alla traduzione francese, rappresentava sotto questo punto di vista un modello eccellente e la *Philosophía antigua poética* di Pinciano corroborava questa interpretazione, dando anche una veste teorica al possibile nuovo prodotto letterario: il *poema épico in prosa*. Il *Persiles* sarebbe, da questo punto di vista, l'opera letteraria ideale teorizzata nel discorso del Canonico del *Quijote* e la materializzazione delle teorie letterarie aristoteliche – in special modo di Pinciano – e costituirebbe il poema épico in prosa di Cervantes¹³⁸. Il fatto che egli conoscesse alla perfezione il dibattito letterario contemporaneo e mostrasse di seguirne le norme, non significa però che concordasse con esse e che l'ambizione di creare «el mejor de los libros de entretenimiento» fosse da intendere letteralmente. Senz'altro però la riflessione cervantina muoveva dalla teoria letteraria a lui contemporanea. Come sottolinea Pedro Ruiz Pérez:

¹³⁷ Come è noto, Cervantes definisce il *Persiles* «libro de entretenimiento» all'annunciarlo nella *Dedicatoria* del secondo *Quijote* e semplicemente «libro» («que se atreve a competir con Heliodoro») nel *Prólogo al lector* delle *Novelas ejemplares*; infine, «historia» è il sostantivo con cui il narratore del *Persiles* definisce abitualmente la propria narrazione (oltre che, ovviamente, il sottotitolo dell'opera, «Historia se(p)tentriónal»).

¹³⁸ Mi riferisco alla teoria esplicitata da T. D. STEGMANN, *Cervantes' Musterroman*, cit.; incisivamente, per utilizzare le parole di Mercedes Blanco, «después del Quijote, que pretendía acabar con el libro de caballerías, género narrativo típicamente feudal y al que podían imputarse los defectos que el humanismo achacaba a los siglos oscuros, se trataba de encontrar una ovella modelo, un *Musterroman* (en expresión de Stegmann), un ejemplar de ficción en prosa de nuevo cuño, cuyas técnicas miméticas más sofisticadas y cuya ética más humanística era lógico ir a buscar en la Antigüedad clásica. Cervantes odía hallarlas en la obra de Heliodoro con la ayuda de López Pinciano y del prefacio de Amyot, para nombrar sólo a los mediadores más probables. Por ello afirma en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, con ese orgullo de ser inventor que nunca le abandona, que su “gran Persiles” se atreve a competir con Heliodoro, EAD., *El renacimiento de Heliodoro en Cervantes*, cit., p. 122. La teoria dell'epica in prosa è stata ampiamente ripresa da M. ARMSTRONG-ROCHE, *Cervantes' epic novel*, cit., che propone di ascrivere il *Persiles* al nuovo genere del “epic novel”.

la costituzione de la novela como género, problema planteado en el contexto cervantino del cambio de siglo, requería, sobre todo en su obligada dimensión teórica, un refuerzo más sólido, que debió buscarse en la doctrina del “poema épico en prosa”, cuya recuperación entre nuestros preceptistas coincide históricamente con la evolución “novelesca” de la épica española y la influencia de Ariosto, que ya ofrece fundidos, aunque aún en verso [...] el mundo caballeresco [...] en el molde del poema épico¹³⁹.

La teoria letteraria è un elemento da cui non si può prescindere nell’analisi dell’opera di Cervantes: essa forniva le “regole del gioco” a cui ogni autore poteva conformarsi o ribellarsi, ma nessuna opera letteraria poteva sottrarsi da questo confronto. Partendo da questi presupposti, si può notare come Cervantes, in parole di Riley, «en el *Persiles* se muestra inclinado a llevar sus experiencias hasta los límites de lo que considera novelísticamente permisible; dicho en lenguaje teórico, a explorar los dominios de la verosimilitud y ver hasta qué punto pueden incluirse en ella lo excepcional y lo maravilloso»¹⁴⁰ ma è anche importante considerare, con Félix Martínez-Bonati, che «the meaning of the Cervantine literary satire (as well as, in general, the true spiritual attitudes of the author) is revealed not by what is *said* in his works, or even so much by what *happens* in his imaginary words, but substantially by what these works effectively *are*, as poetic creations»¹⁴¹. Lo scopo delle seguenti pagine sarà quello di presentare le “regole del gioco” e tentare di fare luce sugli elementi del *Persiles* che sfidano la teoria letteraria e il modello greco-bizantino, analizzando come l’ironia cervantina colpisca il modello letterario del romanzo greco (le *Etiopiche*, in particolare e *Leucippe e Clitofonte*, forse nel rifacimento di Reinoso) e il modello teorico della *Philosophía antigua poética*, cercando di cogliere – attraverso il ricorso a passi significativi dell’opera – i punti di frizione.

2.2. La teoria letteraria cervantina e il *Discurso del Canónigo*

Pur non avendo mai scritto un’esposizione sistematica delle proprie idee letterarie, Cervantes dimostra la perfetta conoscenza del dibattito letterario contemporaneo in numerosi luoghi della sua produzione. Riley, raccogliendo il suggerimento di Castro che rivalutava la teoria

¹³⁹ Pedro RUIZ PÉREZ, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2006, p. 138.

¹⁴⁰ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., p. 33.

¹⁴¹ Félix MARTÍNEZ-BONATI, *Don Quijote and the Poetics of the Novel*, trad. ing. di Dian Fox, Cornell University Press, Londra 1992, p. 16.

letteraria cervantina¹⁴², con il suo fondamentale saggio *Teoría de la novela* rivoluzionò gli studi sulla produzione cervantina, conferendo attenzione agli aspetti strutturali dei romanzi cervantini. Si tratta tuttavia di una teoria del romanzo “in Cervantes” e non “di Cervantes” perché l’ambiguità cervantina impedisce di pervenire a delle certezze sulle sue reali opinioni in materia di teoria letteraria e sull’aderenza ai principi estetici da lui stessi enunciati. Certamente è difficile negare l’ironia cervantina all’interno di questo già citato passaggio del *Coloquio de los perros* in cui un poeta spiantato lamenta la propria sorte:

el poeta se comenzó a quejar lastimosamente de su fortuna, y, preguntándole el matemático de qué se quejaba, respondió que de su corta suerte. “¿Cómo, y no será razón que me queje -prosiguió-, que, habiendo yo guardado lo que Horacio manda en su *Poética*, que no salga a luz la obra que, después de compuesta, no hayan pasado diez años por ella, y que tenga yo una de veinte años de ocupación y doce de pasante, grande en el sujeto, admirable y nueva en la invención, grave en el verso, entretenida en los episodios, maravillosa en la división, porque el principio responde al medio y al fin, de manera que constituyen el poema alto, sonoro, heroico, deleitable y sustancioso; y que, con todo esto, no hallo un príncipe a quien dirigirle? Príncipe, digo, que sea inteligente, liberal y magnánimo. ¡Mísera edad y depravado siglo nuestro!” “¿De qué trata el libro?”, preguntó el alquimista. Respondió el poeta: “Trata de lo que dejó de escribir el arzobispo Turpín del rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la *Historia de la demanda del Santo Brial*, y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno” (pp. 617-618).

Il luogo cervantino dove però più compiutamente emerge l’interesse dell’autore in merito alla teoria letteraria è il “discorso del Canónigo” del *Don Quijote* (I, 47), che dimostra la conoscenza da parte di Cervantes del dibattito intorno alla *Poetica*, in particolare delle opere

¹⁴² Castro sosteneva che la teoria letteraria non fosse un «elemento adventicio que se superponga a la labor de su fantasía y de su sensibilidad, sino al contrario, parte constitutiva de la misma orientación que le guiaba en la selección y construcción de su propia senda. La teoría y la práctica son inseparables aquí», A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, cit., p. 23. Grande fu il contributo del critico a rivalutare le teorie letterarie cervantine, la cui importanza fu spesso sottovalutata. Cfr. ad esempio il pensiero di Menéndez Pelayo: «Cervantes tenía doctrinas literarias; pero oso decir que estas doctrinas, sobre nada uevas, tampoco eran adquiridas por esfuerzo propio, ni descendían de propias observaciones sobre sus libros, sino que eran las mismas, exactamente las mismas que enseñaba cualquier Póetica de entonces», Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, cit., vol. 2, p. 267. Oltre al citato testo di Riley, sono fondamentali per i rapporti tra Cervantes e Pinciano, J. F. CANAVAGGIO, *Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el “Quijote”*, cit. e per il *Persiles*, A. K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, cit.

teoriche di Tasso e di Pinciano¹⁴³. Dopo l'ingabbiamento del protagonista, il curato riassume al canonico la «peregrina historia de don Quijote» e quest'ultimo, dopo aver scoperto la causa della pazzia del protagonista, coglie l'occasione per iniziare un'ampia riflessione metaletteraria:

Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una mesma cosa, y no tiene más este que aquel, ni estotro que el otro (p. 489).

Il discorso Canonico prende avvio con la consueta critica all'oziosità e alla falsità dei libri di cavalleria. Dopo aver espresso l'obiezione che lo scopo di tali opere non sia quello di insegnare ma solo quello di divertire, individua i due principali elementi problematici dei libri di cavalleria che impediscono al lettore colto di godere della lettura:

Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo pueden conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates: que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante, y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno (p. 490).

Questo periodo costituisce un affondo cruciale¹⁴⁴. Il diletto si può manifestare solo quando ciò che viene raccontato è credibile e le digressioni non sono scollegate dalla trama. In particolare, con una precisione degna dei principali teorici italiani, il Canonico coglie il

¹⁴³ Ruffinatto dimostra, con raffronti intertestuali precisi, il dialogo con Tasso, cfr. ID., *Cervantes*, cit., pp. 210-225. Canavaggio analizza il ruolo centrale della *Philosophía antigua poética* nel discorso del Canonico, cfr. ID., *Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el "Quijote"*, cit.

¹⁴⁴ Questo passaggio costituisce anche uno dei luoghi più prossimi al trattato di Pinciano che, a questo proposito, scrive: «la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad» (V, p. 172).

nocciolo centrale del problema: da un lato la trama deve raccontare argomenti credibili, cioè verosimili, e dall'altro lato l'intreccio deve essere composta in modo armonico, cioè ricercando l'unità nella varietà.

Pues ¿qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique [...] ¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni las describió Tolomeo ni las vio Marco Polo? Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira y que, así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. (p. 490)

I racconti inverosimili riassunti dal Canonico, tratti da libri di cavalleria, contribuiscono a dare solidità argomentativa alle considerazioni del personaggio, che sono densissime di implicazioni: da un lato sancisce l'importanza per la menzogna di tendere a rassomigliare il più possibile al vero («tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera») ma, allo stesso tempo, invita gli autori ad esplorarne i limiti («tanto más [la mentira] agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible»). Questi due emistichi, costruiti in modo perfettamente simmetrico, sembrano solo apparentemente contraddittori: in realtà il Canonico rileva l'importanza cruciale del meraviglioso nel bilanciamento di un'opera letteraria e dunque prescrive di ricondurlo il più possibile alla verosimiglianza, pur lasciando che mantenga una certa dose di incertezza da risultare gradevole per i lettori. Si tratta, in fin dei conti, dello stesso procedimento applicato nel *Quijote* e nel *Persiles* – ma anche nelle *Novelas ejemplares*, basti pensare al luminoso esempio del *Coloquio de los perros* – in cui, con procedimenti diversi ma ugualmente geniali in ciascuno degli esempi citati, la cornice di verosimiglianza viene costantemente messa in discussione dall'interno. È stato detto che il Canonico rappresenti la “coscienza letteraria” di Cervantes, figura dei trattatisti italiani, in particolare Tasso. In realtà, benché la necessità di introdurre il «credibile meraviglioso» sia di ascendenza tassiana, queste righe espresse dal Canonico rovesciano le (apparentemente) simmetriche considerazioni dei *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso:

poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle meraviglie che tanto muovono non solo l'animo de gl'ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si trasmettono e d'altre cose sì fatte: delle quali, quasi di sapori, deve giudizioso scrittore condire il suo poema, perché con esse invita ed alletta il gusto degli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con soddisfazione ancora de' più intendenti (I, p. 353).

La prospettiva dei due discorsi è, infatti, completamente diversa. Tasso parte del presupposto – in questo caso mantenendosi sulla scorta di Giraldo Cinzio – che il meraviglioso diletta anche l'animo dei «giudiziosi» mentre il Canonico considera che esso non può diletta un «ingenio», a meno che non sia del tutto barbaro e incolto. In modo più stringente rispetto a Tasso, il Canonico continua il discorso affermando che:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (pp. 490-491).

Approfondendo il discorso teorico del meraviglioso, il Canonico sancisce il ruolo centrale del lettore nella cooperazione interpretativa del testo, per utilizzare la formula di Umberto Eco¹⁴⁵. Riconoscere il ruolo attivo del lettore, non solo come giudice di ciò che legge ma

¹⁴⁵ Mi riferisco alla prospettiva esposta nei ben noti saggi di Eco *Opera aperta* (1962) e *Lector in fabula* (1979). Blasco rileva come il problema del lettore fosse particolarmente sentito nella Spagna a cavallo tra la fine del XVI e l'inizio del XVII sec., cfr. J. BLASCO, *Cervantes raro inventor*, cit., pp. 104 *et passim* e ID., *La narrativa cervantina entre romance y novela*, cit., pp. 386 *et passim*. Tra i teorici spagnoli, Carvallo, nel *Cisne de Apolo* (1602), sottolinea l'importanza del ruolo del lettore: quando il personaggio di Zoilo si interroga sull'opportunità dell'inserimento del falso nella storia, che causa confusione nei lettori, Lectura, rispondendo afferma che «eso sucederá por la ignorancia de la arte, ora sea de parte del que escribe, ora de parte del que lee, que no saben la limitación que en esto guardan los Poetas, mas el que no la ignora gusta de las ficciones que en la historia se traen y las sabe destinguir de lo sucedido». Alla richiesta del personaggio di Carvallo di precisare quali limitazioni abbia il poeta nel trattare di storie veramente accadute, Lectura risponde che «puede el poeta en la historia traer ejemplos, comparaciones, y semejanzas de cosas fabulosas, como aplicar la ficción de Icaro y Faetón y otras semejantes al proposito de lo que se va diciendo. Puede más, y le es lícito, fingir lo que pudo suceder, y acaso sucedió no constando lo contrario dello, y a esto llaman episodio», Luis Alfonso de CARVALLO, *Cisne de Apolo*, a cura di Alberto Porqueras Mayo, Reichenberger, Kassel 1997, p. 275.

come creatore di significati nuovi, prelude all'inclusione del lettore stesso come personaggio problematico all'interno dell'opera. Si tratta di una svolta di enorme importanza nella letteratura che nasce, per lo meno con questo livello di consapevolezza, con il *Quijote*, soprattutto con la seconda parte.

Sempre in questo paragrafo, è interessante il lessico scelto dal Canonico: le storie di finzione vanno scritte in modo che «admiren, suspendan, alborocen y entreengan», una scelta di parole che rimanda chiaramente alla sfera semantica del meraviglioso (tradotto subito dopo con «admiración»). L'interpretazione del meraviglioso è, in questo caso, del tutto aderente a quella consueta nella teoria letteraria tardo cinquecentesca, cioè l'inclusione di elementi incredibili e sorprendenti «facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos» (cfr. §5.). Tuttavia, nelle righe immediatamente successive, il Canonico non manca di cogliere anche l'altra faccia del meraviglioso, quella più vicina al significato originale di *thaumaston* aristotelico:

No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. (p. 491)

Il Canonico cervantino termina il suo discorso riconoscendo l'importanza dell'ordine delle parti, che devono tutte essere subordinate ad un rapporto di causa/effetto. Come scriveva lo Stagirita, «inizio è ciò che esiste di per sé, senza venire necessariamente dopo qualcos'altro, e dopo il quale c'è o si produce qualcos'altro; conclusione al contrario è ciò che esiste necessariamente o per lo più dopo qualcos'altro, e dopo il quale non c'è nient'altro. Il mezzo sta quello che viene dopo qualcos'altro ed è seguito a sua volta da qualcos'altro. Le trame ben composte non devono cominciare né finire come capita, ma usare le strutture che ho detto». Inoltre, secondo una metafora tipica delle trattazioni aristoteliche, le opere letterarie sono efficacemente paragonate ad un corpo, per esemplificare la necessità di introdurre episodi nel poema epico pur mantenendo l'unità complessiva della trama, una indicazione aristotelica che Giraldo Cinzio – ricorrendo alla medesima similitudine – annovera tra quelle applicabili con profitto al genere romanzo (cfr. §4.). Nonostante le critiche esposte, nei libri di cavalleria il Canonico trovava alcune qualità positive:

hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desafortado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. (pp. 491-492)

Come hanno notato tutti i critici che si sono occupati di questo passaggio, questa descrizione non sembra fare riferimento tanto a un romanzo cavalleresco ideale, quanto piuttosto ad un romanzo greco-bizantino e, in particolare, presenta significative coincidenze con la trama del *Persiles*: in esso troviamo naufragi, tormento, una serie infinita di incontri e persino battaglie; abbiamo una bellissima dama e un cavaliere cristiano (Persiles e Sigismunda, ovviamente); Periandro si fa addirittura pirata, facendosi amare e rispettare dai suoi compagni per la sua eloquenza, astuzia e prudenza; è presente un principe cortese (Arnaldo) e un barbaro fanfarone (Rutilio), personaggi assimilabili allo stato di vassalli (come Antonio il barbaro e la sua famiglia) e grandi signori (Policarpo, Croriano). Non mancano poi nel *Persiles* riferimenti all'astrologia (Mauricio, Soldino), alla cosmografia (il dialogo tra Bartolomé e Persiles), alla musica (Manuel de Sosa Coitiño, Feliciano de la Voz), alla materia dello stato (le riflessioni di Mauricio e Transila, l'isola di Policarpo) e persino negromanzia (Cenotia e Julia, la moglie dell'ebreo Zambulone). Questa tipologia di elencazione, volta a sottolineare la varietà che gli episodi portano con sé, è utilizzata anche da Tasso: «qui si leggono ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi; là si trovino concilii celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici or infelici, or lieti or

compassionevoli» (*Discorsi dell'arte poetica*, p. 387). All'interno di questo passo cervantino è stato ravvisato anche da Martínez Bonati un avvicinarsi del Canonico alle posizioni dei difensori dell'Ariosto:

the Canon, in order to condemn the books of chivalry, takes the point of view of the "ancients" of sixteenth-century polemics, urging rigorous unity of actions in the narrative work, strict verisimilitude, and moral exemplarity; and then, in his praise of the possibilities of the genre, he assumes the position of the "moderns" of that century, defenders of Ariosto and of the *romanzo*, of multiple actions, variety of style, the fantastic imagination of the marvelous, and to some extent the justification of the poetic work in the pleasure of the audience.¹⁴⁶

In effetti potrebbe agire su queste posizioni, il trattato di Giraldo Cinzio. La questione delle digressioni è infatti strettamente correlata alla questione dell'unità della trama, che è un argomento centrale nel dibattito cinquecentesco ed estremamente divisivo tra i fautori dell'unità d'azione aristotelica e chi, come Giraldo, concedeva maggiore libertà compositiva (cfr. §4.). Il passaggio successivo del discorso cervantino è connesso con questa problematica:

[un buon poeta] puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialio, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zópiro, la prudencia de Catón, y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos. (p. 492)

In queste poche righe il Canonico sancisce in primo luogo la necessità di sottomettere le digressioni ad una istanza morale. Già Cinzio aveva elogiato le digressioni del *Furioso* per la loro capacità di garantire la varietà e, al contempo, veicolare un insegnamento¹⁴⁷.

¹⁴⁶ F. MARTÍNEZ-BONATI, *Don Quijote and the Poetics of the Novel*, cit., p. 20.

¹⁴⁷ Secondo Cinzio, infatti, «L'ufficio adunque del nostro Poeta, quanto ad indurre il costume, è lodare le attioni virtuose et biasimare i vitii et col terribile et col miserabile porgli in odio a chi lui legge. Nelle quali due cose si sono molto più estesi gli scrittori de i Romanzi della nostra lingua che non fero gli Heroici Greci et Latini: [...] in questo istesso modo è anco riuscito grande et magnifico l'Ariosto, come è ancora riuscito grande nel trapporre nell'opera sua cose avvenute fuori dal suo primo intento, le quali hanno aggiunta maravigliosa vaghezza al suo componimento. Et ne aggiungeranno anco alle compositioni de gli altri, che con giudicio et

A ben guardare, gli esempi scelti dal Canonico dovrebbero allontanare i sospetti di una sua prossimità alla teoria dell'autonomia del *romance* dalla *Poetica*: Ulisse, Enea, Achille, Ettore, sono eroi che richiamano immediatamente quel mondo dell'epica che Cinzio, al contrario, criticava per la mancanza di varietà: «in queste digressioni [...] è molto più largo lo scrittore de i Romanzi che non è stato né Vergilio né Homero» (p. 60). Tuttavia, nella medesima frase, il Canonico aggiunge una precisazione che sconfessa quanto detto in precedenza: «todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, *ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos*». Attraverso il riferimento alla pluralità di azioni, il Canonico si discosta nuovamente dalla teoria aristotelica, avvicinandosi alle posizioni di Cinzio. Avremo occasione di approfondire ulteriormente il discorso trattando del tema dell'unità e della varietà. Subito dopo aver elogiato il valore didascalico delle digressioni, il Canonico conclude:

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso (p. 492).

Pur continuando a preferire, sulla scorta di Pinciano e di Tasso, il termine «épica», il Canonico nuovamente si discosta da quest'ultimo riconoscendo la polifonia del nuovo prodotto letterario, caratterizzato dalla commistura degli stili. Aggiunge inoltre, condividendo un'opinione che era già di Giraldo Cinzio¹⁴⁸ e che verrà portata avanti da

gentilmente le vi trapporranno. Et quivi è da por mente che in queste digressioni, che contengono giostre, tornei, amori, bellezze, passioni dell'animo, campi, edifici et simili altre cose, è molto più largo lo scrittore de i Romanzi che non è stato né Vergilio né Homero» (p. 60).

¹⁴⁸ «egli è da sapere che i versi non sono quelli che facciano il poeta, ma l'ingegno e la materia ch'egli si piglia a comporre; chè non sarebbe meno ch'istorico Giovanni Villani se in versi egli avesse scritto quello che nelle sue prose si contiene; né meno che poeta sarebbe l'Ariosto se in prosa avesse spiegato quello che ne' suoi versi ha lasciato scritto», lettera 47, *Risposta di Giovan Battista Giraldo a messer Giovambattista Pigna*, 1° agosto 1547, Giovan Battista GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di Susanna Villari, SICANIA, Messina 1996, pp. 229-230. In questo passaggio, Giraldo dialoga a sua volta con Aristotele «Lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire cose in versi o non in versi (infatti, gli <scritti> di Erodoto si potrebbero mettere in versi, ma per nulla di meno si tratterebbe di una certa storia, con versi o senza versi), ma differiscono per questo, per il

Pinciano, che il romanzo (per Cinzio) e il poema eroico (per Pinciano) possono essere scritti sia in versi sia in prosa. Se non è casuale la somiglianza tra la trama descritta dal Canonico nelle righe precedenti e il *Persiles*, allora è quest'ultima opera – che durante la stesura del primo *Quijote* doveva essere già *in fieri* – la «tela de varios y hermosos lizos tejida», in grado di conseguire il «fin mejor» dei libri, cioè compiere il precetto aristotelico-oraziano dell'«enseñar y deleitar juntamente». È forse per questa ragione che Cervantes, nello straordinario prologo del *Persiles*, riprende la metafora dicendo «tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta, y lo que sé convenía» (p. 15). Al di là della suggestione – la metafora sartoriale, del resto, è frequente¹⁴⁹ – tutto concorre nel presentare il *Persiles*, almeno all'apparenza, come prodotto di un genere letterario ideale, che desse «largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma», prestando estrema attenzione al verosimile perché «la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren». Si tratta di un campo cruciale per la teoria letteraria e per la definizione del nuovo genere letterario. Cervantes problematizza la questione della scrittura e della rappresentazione, che Blasco ben riassume parlando del capolavoro cervantino: «el *Quijote* nace de los esfuerzos de un narrador por dar solución, desde la práctica de la escritura, al dilema teórico (la problemática relación entre la verdad universal de la poesía y la verdad concreta de la historia) más grave que la crítica de su tiempo tenía planteado, así como la necesidad de hallar acomodo, entre una y otra (poesía e historia), a un género más acorde con los gustos y exigencias del lector moderno»¹⁵⁰.

2.3 Verso una definizione del genere: *Fábula mentirosa-historia verdadera vs fábula verdadera- historia fingida*

La questione del rapporto tra “storia” e “poesia” è centrale nella *Poetica* aristotelica. Secondo lo Stagirita, infatti:

fatto cioè di dire, il primo le cose che sono avvenute, il secondo quali sarebbero potute avvenire», 1451b 1-5, pp. 19-21.

¹⁴⁹ È attestata anche nel *Furioso*: «Or a poppa, or all'orza hann' il crudele, | che mai non cessa, e vien più ognor crescendo: | essi di qua di là con umil vele | vansi aggirando, e l'alto mar scorrendo. | Ma perché varie fila a varie tele | uopo mi son, che tutte ordire intendo, | lascio Rinaldo e l'agitata prua, | e torno a dir di Bradamante sua», Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, BUR, Milano 2013, II, 30, p. 133. Tutte le successive citazioni del *Furioso* saranno tratte dall'edizione citata.

¹⁵⁰ J. BLASCO, *Cervantes, raro inventor*, cit., p. 68.

compito del poeta è questo: non il dire le cose che sono avvenute, bensì quali sarebbero potute avvenire, ossia quelle possibili secondo il verisimile o il necessario. Ché lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire cose in versi o non in versi (infatti gli <scritti> di Erodoto si potrebbero mettere in versi, ma per nulla di meno si tratterebbe di una certa storia, con versi o senza versi), ma differiscono per questo, per il fatto cioè di dire, il primo le cose che sono avvenute, il secondo quali sarebbero potute avvenire [...] giacché la poesia dice piuttosto le cose universali mentre la storia quelle individuali. (1451b 1-6, p. 607)¹⁵¹

«La poesia è più filosofica e più seria della storia, perché la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta i particolari», la storia di ciò che è avvenuto, la poesia di ciò che potrebbe avvenire. Risulta dunque che l'argomento della storia dovrebbe essere il vero e l'argomento della poesia il verosimile. Come ricorda Guido Mazzoni, «l'antitesi fra l'universalità della poesia e la particolarità della storia non serve tanto a distinguere opere di finzione e opere di storiografia (le differenze fra i due generi sono del tutto evidenti), quanto a creare un confine interno alla letteratura d'invenzione. Definisce due modelli diversi di mimesi: il primo orientato a mostrare la realtà così come dovrebbe essere, nella sua perfezione ideale; il secondo orientato a mostrare la realtà così com'è, nella contingenza del suo modo d'essere particolare»¹⁵².

All'inizio del XVII secolo, come nota Ruiz Pérez, «las relaciones entre épica e historia comienzan a alcanzar su definitivo deslinde, con la base della distinción aristotélica. En ella se sustenta la superioridad de la verdad poética sobre la verdad histórica, por ser aquélla más universal y filosófica, pero, con el peso del modelo de la *Gerusalemme* y de la teoría del Tasso, se sigue recurriendo a la materia histórica como un refuerzo para la verosimilitud que ha de regir toda la composición poética»¹⁵³, commistione che in Spagna non ricorre solo in Pinciano ma anche nel *Cisne de Apolo* (1602) di Carvallo: «regularmente verdad debe ser la materia de la historia sucedida. Pero también se usa contar algunas ficciones en estilo

¹⁵¹ Tutte le citazioni della Poetica, salvo quando diversamente indicato, sono tratte da ARISTOTELE, *Poetica*, in ID., *Retorica e Poetica*, trad. it. e cura di Marcello Zanatta, UTET, 2006² (1^a ed., 2004), indicando il frammento e la pagina corrispondente. Mi sono anche avvalso, come confronto e per acclarare dubbi interpretativi, dell'edizione con testo a fronte di Paduano: ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. e cura di Guido Paduano, Laterza, Bari-Roma 1998.

¹⁵² G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 90.

¹⁵³ P. RUIZ PÉREZ, *La distinción cervantina. Poética e historia*, cit., p. 139.

histórico, por varios respectos y fines, ya por la moralidad, como los *Orlandos* de Ariosto [...], ya para ejemplo, entretenimiento y gusto» (III, 8, p. 275).

Sull'opposizione storia-poesia si regge l'impalcatura della teoria aristotelica: l'imitazione (*mimesis*) non può infatti riferirsi particolare ma deve poggiare sull'universale, sulle cose che «sarebbero potute avvenire», dunque sul verosimile. La netta divisione proposta da Aristotele separa dunque la “storia”, che si occupa dell'individuale (o particolare) e pertiene alla categoria estetica del vero, e la “poesia”, che si occupa dell'universale e pertiene alla categoria estetica del verosimile. Questa opposizione primitiva inizia già a vacillare in epoca ellenistica quanto le trame della tragedia, che per Aristotele risultavano verisimili, iniziano ad essere percepite come artificiose e vengono iscritte alla categoria della *fabula*, che «neque veras neque verisimiles continet res, ut eae sunt quae tragoedis traditae sunt» (*Rhetorica ad Herennium*, I, 13 [3]). Nasce quindi un terzo genere, opposto alla storia e alla *fabula*, l'*argumentum*, definito da Quintiliano «quod falsum, sed vero simile comoediae fingunt» (*Institutio oratoria*, II, 4 [2])¹⁵⁴. Sulla scorta della retorica latina, Isidoro di Siviglia ripropone la tripartizione nel capitolo “De generibus historiae” delle *Etymologiae*: «Genus historiae triplex est. [...] inter historiam et argumentum et fabulam interesse. Nam historiae sunt res verae quae factae sunt; argumenta sunt quae etsi facta non sunt, fieri tamen possunt; fabulae vero sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt» (I, 44 [1-6]). Riprendendo Isidoro, Montalvo inserisce queste fondamentali considerazioni nel prologo al *Amadís de Gaula*:

Otra manera de más conveniente crédito tuvo en la su historia aquel grande historiador Titus Livus [...]. Pero, por cierto, en toda la su grande historia no se hallará ninguno de aquellos golpes espantosos, ni encuentros milagrosos que en las otras historias se hallan, como de aquel fuerte Héctor se recuenta, y del famoso Aquiles, del esforzado Troylus y del valiente Ajas Talemón, y otros muchos de que gran memoria se hace [...] golpes que éstos atribuyámoslos más a los escritores, como ya dixere, que aver en efecto de verdad passados. Otros uvo de más baxa suerte que escrivieron, que no solamente edificaron sus obras sobre algún cimiento de verdad, mas ni sobre el rastro della. *Esos son los que compusieron las historias fengidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que*

¹⁵⁴ Sul romanzo greco come *tertium genus* della *narratio*, cfr. il primo capitolo, *Appunti per una poetica del romanzo*, di Daria CRISMANI, *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, Dell'Orso, Alessandria 1997.

más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deven ser tenidas y llamadas. Pues veamos agora si las afrentas de las armas que acaescen son semejantes a aquella que cuasi cada día vemos y passamos, y ahun por la mayor parte desviadas de la virtud y buena conciencia, y aquellas que muy estrañas y graves nos parecen sepamos ser compuestas y fengidas, ¿qué tomaremos de las unas y otras, que algún fruto provechoso nos acarreen? Por cierto, a mi ver, otra cosa no salvo, los buenos enxemplos y doctrinas que más a la salvación nuestra se allegaren. [...] E yo esto considerando, desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor substancia escrivieron, por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían.¹⁵⁵

Montalvo definisce tre categorie di narrazioni distinguibili in base al livello di credibilità delle trame. In primo luogo annovera le narrazioni di *convenible crédito*, esemplificate da Tito Livio; in secondo luogo quelle edificate su un *cimiento de verdad*, esemplificate dall'epica omerica e, infine, le *historias fingidas*, rappresentate dall'*Amadís*. All'interno delle categorie individuate da Montalvo si può leggere *in nuce* una preoccupazione che attraverserà tutto il Cinquecento e anche oltre, cioè il rapporto tra storia e poesia e i confini tra i due estremi che si fanno sempre meno netti. Cinquant'anni dopo, nel prologo di Amyot alla sua traduzione delle *Etiopiche*, l'umanista fa riferimento alle narrazioni false ma verosimili utilizzando l'espressione *historia verdadera*: «mucho menos se deben permitir todas cosas en las ficciones que queremos disfraçar con el nombre de historia verdadera, antes es menester mezclar tan doctamente lo verdadero con lo falso, guardando siempre apariencia de verdad y refiriendo lo uno a lo otro, de suerte que no hay discordancia del principio al medio, ni del medio al fin» (f. 3v). In un'ottica di diffidenza nei confronti della poesia, stimolata come si è visto dai circoli neoplatonici ed erasmisti, il ricorso nelle trame ad argomenti storici o pseudo-storici rappresentava un importante sostegno alla poesia e questa preoccupazione porterà Alemán, nella *Declaración para el entendimiento deste libro* del primo *Guzmán de Alfarache*, a definire la sua opera come una «poética historia», brillante e ironica sintesi del dibattito poetico.

¹⁵⁵ Garci RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, a cura di Juan Manuel Cacho Bleuca, 2 vv., Cátedra, Madrid 1987, vol. 1, pp. 219-223.

Anche l'incipit del quarto libro del *Peregrino en su patria* (1604) di Lope de Vega riflette su questo discorso. All'inizio del quarto e penultimo libro dell'opera, Lope premette, come *excusatio non petita*, alcune osservazioni esplicitamente tratte dai *Discorsi del poema eroico* di Tasso. Inserendosi nella contesa se fosse più opportuna un'epica fondata su un fatto storico, rispetto a un'epica fondata su basi inventate, affermava che: «si al poeta heroico le conviene el argumento verdadero, con cuánta más razón le convendrá al histórico, y si esta opinión en la poesía tiene pareceres contrarios, a la historia ninguno le niega que la verdad sea su fundamento»¹⁵⁶. Posto che «donde falta la fe, falta el afecto o el gusto de lo que se lee», Lope sente la necessità di giustificare quello che narrerà in quanto mai udito da nessuno perché è necessario che sia creduto affinché possa *movere*:

el ir suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre, con esperenza o desconfiado, a la verdad de la escritura se debe, o a lo menos, que no constando que lo sea, parezca verosímil, cuyo ejemplo se ve manifiestamente en la pintura porque si en un cuadro miramos una historia que sabemos que es verdadera, nos mueve a dolor o alegría con la representación de lo que sabemos; lo que no hace la fábula, porque cuando vemos pintadas algunas ninfas, que sabemos que no han sido. [...] Pues a ninguno parezca nuestro peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, quimera de Belerofonte, dragones de Medea, manzanas de oro, ni palacios encantados, que desdichas de un peregrino no solo son verosímiles, pero forzosamente verdaderas. (p. 476)

Lope prosegue poi commentando come:

el príncipe de los poetas latinos en la peregrinación de Eneas pone tantas cosas fabulosas hasta bajarle a los campos Elíseos, aunque esto hablando como gentil bien pudo ser que lo tuviese por verdadero; pero, en fin, transformó las naves y levantó aquel testimonio a Dido, con otros mil imposibles para exornación de su poema, de donde por ventura tomaron ocasión muchos para decir que el argumento de él había de ser de cosas falsas: ¿por qué lo han de parecer que una mujer con dolor perdiese el seso y que un hombre por verla fingiese que le había perdido? Respondida, pues, esta objeción, nuestra historia, cuyo fin es mover con los trabajos de este hombre, prosigue así [...]. (p. 476)

¹⁵⁶ Tutte le citazioni dell'opera sono tratte da: Lope de VEGA CARPIO, *El peregrino en su patria*, a cura di Julián González-Barrera, Cátedra, Madrid 2016, p. 475.

Significativamente l'autore critica Virgilio non tanto per la discesa agli Inferi, che poteva essere credibile per il fatto che il volgo credesse agli Dei pagani («esto hablando como gentil bien pudo ser que lo tuviese por verdadero»), però lo accusa di avere aggiunto «para exornación» elementi meravigliosi del tutto inutili per la trama dell'opera, cioè la follia per amore di una donna e un uomo che si finge folle per vederla, che sarà la medesima trama delle successive avventure del *Peregrino*. Attraverso il paragone con l'*Eneide*, Lope dichiara di voler competere con Virgilio offrendo addirittura una versione migliorata là dove il grande poeta latino era carente, cioè nella verosimiglianza, opponendo alla *historia ficticia* una *historia verdadera*.

La questione è assai centrale anche nella produzione di Cervantes: dicendolo con Riley, «uno de los rasgos más claros de la teoría literaria de Cervantes es su preocupación por el papel de la historia en la ficción literaria»¹⁵⁷ e, in effetti, il Discorso del Canonico ruota intorno alla questione. Il tema è oggetto anche di uno dei passaggi metanarrativi più ambigui del *Persiles*, l'*incipit* del capitolo 10 del terzo libro:

Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos, y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben de callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía. (p. 303)

In queste importanti righe, Cervantes, dopo aver espresso un generale elogio della varietà e della “sospensione”, su cui ci soffermeremo nel capitolo dedicato alla “unità/varietà” (§4.), imbastisce un confronto tra *historia* e *fábula*. Forcione riconosce che l'oscurità di questo passaggio risiede nell'ambiguità con cui Cervantes utilizza i due termini di confronto che, come si è già avuto modo di sottolineare, hanno accezioni molto differenti. In sostanza,

¹⁵⁷ E. C. RILEY, *Teoría literaria*, cit., p. 316.

secondo il critico americano, l'autore definisce il *Persiles* «esta historia», utilizzando il sostantivo nell'accezione di “racconto di invenzione” e non di “storiografia”¹⁵⁸, dunque nel suo significato di *historia fingida*, cioè *fábula*. Tuttavia, le righe successive cambiano immediatamente prospettiva: *historia* non viene più utilizzata come equivalente di *fábula*, ma utilizzato in senso chiaramente aristotelico, come storiografia opposta a poesia, autorizzandoci dunque, retrospettivamente, a riflettere sul significato della definizione del *Persiles* come «esta historia». Nella prospettiva di Forcione, Cervantes ci offrirebbe l'opera «in its metamorphosis from *historia-fiction* into *historia-historiography*» e, poiché l'incipit del capitolo introduce l'episodio dei due falsi prigionieri, il critico prosegue notando che «the narrator's commentary concludes with a curious piece of nonsense: an artistically constructed *fábula* (the *Persiles* as *historia fingida* or verisimilar fiction) is momentarily considered to be *historia-historiography* and presented as the antithesis of an artistically constructed *fábula*»¹⁵⁹. La *fábula* a cui Forcione fa riferimento è il successivo episodio dei due falsi prigionieri che raccontano una storia completamente inventata (dunque, un *fábula*) all'interno della verosimile storia di Persiles e Sigismunda. Dopo averla posta in comparazione al commento di Cide Hamete Benengeli all'episodio chisciottesco della Cueva de Montesinos, con cui questo passaggio metanarrativo condivide numerose analogie, Forcione nota come «the passage proces not the effect of clearly developed parody but rather the ambiguity or confusion in terminology» (p. 185). Il critico sottolinea, piuttosto, la presenza preponderante in questo luogo testuale di una riflessione estetica intorno all'epica in prosa, sottolineata dalla conclusione del capitolo, in cui l'alcalde chiede a Periandro: «¿Vosotros, señores peregrinos, traéis algún lienzo que enseñarnos? ¿Traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya compuesto la misma mentira?» (p. 310). Forcione commenta che «at the close of the dramatic episode of the counterfeit captives Cervantes deliberately establishes the link, suggested by the narrator's prefatory commentary, between his epic in prose and the ideal *fábula* which the studentes attempt to create» (p. 185). Stephen Harrison, in dialogo polemico con Forcione, ritiene che questo commento metanarrativo – come molti altri simili del *Persiles* (ad esempio, i commenti dei narratori del discorso di Periandro o l'incipit di III, 14)¹⁶⁰ – sia posticcio e sia stato aggiunto

¹⁵⁸ Cfr. A. K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, cit., p. 179.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 184.

¹⁶⁰ «Debemos considerar las interpolaciones racionalizadoras en el *Persiles* como el último trabajo de la vida de Cervantes, y debemos entender que fue una tarea que el autor no pudo completar», Stephen HARRISON, *La composición de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Pliegos, Madrid 1993, p. 144. Non concordo tuttavia

da Cervantes solo posteriormente e che abbia poco a che vedere con il contenuto dell'episodio. Inoltre questo passaggio, secondo lo stesso Harrison, «no es una expresión muy diáfana del debate aristotélico sobre la verdad de la poesía»¹⁶¹ e manca di precisione e chiarezza, soprattutto se messo in confronto con altri passaggi cervantini, come il già analizzato discorso del Canonico o i commenti di Sansón Carrasco (*Quijote*, II, 3).

A mio avviso, sia Forcione sia Harrison non considerano che l'ambiguità di questo passaggio sia dovuta ad una concomitanza di due fattori: in primo luogo, la fluidità delle categorie estetiche di “storia” e “poesia” e, in secondo luogo, il sottile gioco ironico condotto da Cervantes, sia nei confronti del dibattito contemporaneo, sia nei confronti delle posizioni teoriche di Lope considerate in precedenza. Non occorre dimenticare, infatti, che il *Peregrino* di Lope era un libro certamente noto all'autore complutense, che lo lesse – stando alla cronologia compositiva più probabile – prima di intraprendere la stesura del terzo e del quarto libro del *Persiles*. La lettura ironica della citazione del *Persiles* che stiamo considerando è legittimata (se non addirittura richiesta) dalle riflessioni che il narratore aggiunge a continuazione:

Aprovechándome, pues, de esta verdad, digo que el hermoso escuadrón de los peregrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo, y en mitad de la plaza de él, por quien forzosamente habían de pasar, vieron mucha gente junta, todos atentos mirando y escuchando a dos mancebos que, en traje de recién rescatados de cautivos, estaban declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo. (III, 10, p. 303)

La precisazione «un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo» richiama in modo evidente il celeberrimo *incipit* del primo *Quijote* e non può non collocare l'intero discorso in un contesto metanarrativo e di parodia letteraria. Di quale «verdad» il narratore potrebbe «aprovecharse»? Nella righe precedenti aveva osservato che «es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, *al sabor de*

con le posizioni di Harrison, in particolare per il metodo utilizzato (confrontare i passaggi metanarrativi del *Persiles* con quelli del *Quijote* ai fini di definire la cronologia degli stessi). Lo stesso Harrison, del resto, rimprovera Zimic (p. 89) di non aver considerato che anche le *Etiopiche* contengono commenti metanarrativi – in particolare quelli di Cnemone rivolti alla lunga narrazione di Calasiris – mostrando quindi di considerarli come parti costitutive del modello del *Persiles*.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 99.

la verdad que trae consigo» e che alla *fábula* «conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía». Se l'autore presenta una «historia [...] al sabor de la verdad» e una «fábula [...] verisímil» ma a conti fatti «mentirosa», dove si trova la «verdad» storica e non poetica? Cervantes mette in campo due categorie, la *historia fingida* e la *fábula verdadera*, e afferma come questi due elementi, certamente diversi dal punto di partenza, si congiungano effettivamente nelle loro realizzazione pratiche, risultando perfettamente indistinguibili.

Del resto, pochi capitoli dopo, lo stesso narratore farà una importante dichiarazione, sancendo l'unità estetica di questi elementi: «La historia, la poesia y la pintura simbolizan entre si y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y cuando pintas, compones» (III, 14, p. 570), citazione che non implica soltanto l'*ut pictura poesis* oraziana ma anche l'*ut poesi historia* (e *ut historia poesis*).

L'episodio narrato subito dopo la citazione proposta del capitolo 10 del terzo libro, riflette precisamente intorno al tema del vero storico e del vero poetico. Nel luogo incerto dal sapore *quijotesco*, compaiono sulla scena due giovani che si presentano come ex-prigionieri degli arabi recentemente liberati e chiedono l'elemosina raccontando la propria storia di prigionia mostrando un telo dipinto che raffigura i principali avvenimenti della loro avventura¹⁶². Il racconto dei due giovani, apparentemente verosimile, viene però ascoltato da uno dei due *alcaldes* del paese che era stato a lungo prigioniero ad Algeri e, casualmente, impiegato sulla medesima galera in cui uno dei due supposti prigionieri era stato impiegato come spalliere. L'alcalde commenta al collega: «este cautivo, hasta agora parece que va diciendo verdad y que en lo general no es cautivo falso; pero yo lo examinaré en lo particular, y veremos cómo da la cuera» (p. 305). È chiaro che con il personaggio dell'alcalde viene raffigurato, e in un certo modo reso oggetto di ironia, un certo tipo di lettore esigente, pronto a contestare la veridicità di quanto narrato sulla base delle proprie conoscenze ed esperienze. Se alla poesia corrisponde il 'generale' e alla storia il 'particolare', l'alcalde si dice convinto «en lo general» dalla verosimiglianza di quanto il prigioniero sta raccontando, ma che ora desidera valutare «en lo particular» la storicità di quanto narrato. Smascherati da un sottile domanda

¹⁶² Sul fondamentale *lienzo* dei protagonisti e sul *lienzo* dei falsi prigionieri, cfr. anche il capitolo §10.1.2. di questo contributo.

dell'alcalde e minacciati di essere sottoposti alla vergogna pubblica, i due falsi prigionieri ammettono la loro truffa, definendola però una «niñería que no importa tres ardites». Raccontano inoltre il modo in cui hanno ottenuto informazioni su Algeri e da chi hanno acquistato il telo dipinto che utilizzano come sostegno per il racconto delle proprie avventure. L'alcalde, inizialmente, desidera comminare ai due truffatori una pena severa ma uno dei due giovani si lancia in una difesa della loro condizione di «míseros que van su camino derecho a servir Su Majestad con la fuerza de sus brazos y con la agudeza de sus ingenios» (p. 309). Le argomentazioni portate e la proprietà di linguaggio causano l'apprezzamento dei presenti: «admirado estaba Periandro y todos los más de los circunstantes» (p. 310). Al termine del discorso, con grande ironia, l'alcalde mitiga le proprie intenzioni e addirittura decide di ospitare a casa sua i due falsi prigionieri, «donde les quiero dar una lición de las cosas de Argel, tal, que de aquí adelante ninguno les coja en mal latín, en cuanto a su *fingida historia*» (p. 310). L'espressione usata dall'alcalde, *fingida historia*, è un termine tecnico e fa riferimento alla storia raccontata con il «sabor de la verdad». Continuando a vedere nell'alcalde la figura del lettore particolarmente esigente, il grande gioco ironico cervantino appare indirizzato a propugnare il sospetto che dietro a ogni verità si nasconda solo una menzogna ben costruita. Anche il finale dell'episodio è all'insegna del prospettivismo. L'alcalde si rivolge ai protagonisti, che fino ad ora erano rimasti ad assistere alla diatriba con i due falsi prigionieri, e domanda loro: «¿Vosotros, señores peregrinos, traéis algún lienzo que enseñarnos? ¿Traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya compuesto la misma mentira?» (p. 310).

Antonio si affretta a mostrare ai due alcaldi le patenti e le licenze che consentono il loro viaggio e certificano la condizione di persone per bene. Tuttavia, ironicamente, nessuno dei due *alcaldes* sa leggere, nemmeno colui che aveva smascherato con tanta competenza i due falsi prigionieri. La domanda dell'alcalde («traéis algún *lienzo* que enseñarnos») ha un chiaro valore metaletterario: il lettore del *Persiles* sa bene che i protagonisti avevano fatto confezionare a Lisbona un *lienzo*, che era servito loro come supporto per raccontare le straordinarie peripezie vissute nel mondo settentrionale. Solo nel capitolo precedente (III, 9), il *lienzo* era stato lasciato ai genitori di Antonio, i Villaseñores, addirittura con il proposito che «aun el pintado se borrarse, porque tan grandes y tan no vistas cosas no eran para andar en lienzos débiles, sino en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas» (p. 302). Alla precisa richiesta dell'alcalde, però, nessun personaggio fa

riferimento all'esistenza di un *lienzo*, ma il parallelo è evidente. L'unica spiegazione plausibile al silenzio dei pellegrini sta nella seconda domanda che pone l'alcalde («¿Traéis otra *historia* que hacernos creer por *verdadera*, aunque la haya compuesto la *misma mentira*?»), che lascia intendere che la “*historia verdadera*”¹⁶³ di *Persiles e Sigismunda* sia composta della “*misma mentira*” della storia dei falsi prigionieri. Come quella dei falsi prigionieri, la storia di Periandro e Auristela si qualificherebbe dunque come una *historia fingida* – cioè una *fábula* – presentata ironicamente come *verdadera*. Usando la terminologia di Pinciano, potremmo definire il *Persiles* come una *fábula verdadera* (=verisimil). Il personaggio-Pinciano introduce provocatoriamente l'importante epistola sulla *fábula* con questa esortazione: «dejemos, señores, por vida mía, las historias mentirosas y tratemos de las fábulas verdaderas» (V, p. 151), che corrispondono al poema epico in prosa.

2.4. Il poema epico in prosa secondo Pinciano e il *Persiles*

Il sostantivo “poema” possedeva nel Cinquecento e fino almeno alla metà del Settecento un dominio semantico più ampio dell'attuale, che includeva anche le narrazioni in prosa¹⁶⁴ e non di stile epico, per cui il genere del “poema epico in prosa” è quanto di più simile ci sia a quello che la critica definisce *romance* e *novel* nella teoria letteraria del Cinquecento e del Seicento. Infatti, cinquant'anni dopo la teoria di Pinciano, anche Baltasar Gracián – in un passo già citato dell'*Agudeza* – considerava il romanzo greco-bizantino, rappresentato dalle *Etiopiche*, e la *novela picaresca*, rappresentata dal *Guzmán de Alfarache*, poemi epici al pari dell'*Odissea* e dell'*Eneide*:

Merecen el primer grado, y aun agrado entre las ingeniosas invenciones las graves epopeyas. Composición sublime por la mayor parte, que en los hechos, sucesos, y aventuras de un supuesto, los menos verdaderos, los más fingidos, y tal vez todos, va ideando los de todos los mortales. Forja un espejo común, y fabrica una testa de desengaños. Tal fue siempre la

¹⁶³ Questa terminologia, che porta alla mente quella con cui il narratore del *Quijote* fa riferimento alla storia che sta narrando, ci trasporta in un clima di profonda ironia metaletteraria: «las afirmaciones de que la historia de don Quijote es “verdadera” son transparentemente irónicas y a menudo una manera de dirigir la atención hacia la verdad poética del libro. Cervantes hace burla de la excesiva insistencia en criterios empiricistas, ironizando a veces sobre la importancia de menudos detalles insignificantes. [...] También juega con la ambigüedad de la palabra *historia* como narración verdadera y narración ficticia. Por estos medios se equilibran lo poético y lo histórico», E. C. RILEY, *Teoría literaria*, cit., p. 316.

¹⁶⁴ Per Aristotele e per i teorici italiani e spagnoli – con l'importante eccezione di Scaligero –, il verso non è indispensabile per la poesia. Pinciano la ritiene un valore aggiunto per il poema eroico, ma ciò non gli impedisce di collocare le *Etiopiche* allo stesso livello dei grandi poemi in versi di Omero e di Virgilio.

agradable *Ulisiada* de Homero [...]. Unas son heroicas, como la de Hércules y sus doce triunfos. Virgilio en el *Troyano* forma un sabio y valeroso adalid, con aquel artificio tan celebrado de comenzar la narración por el medio. Otras son amorosas, así Heliodoro en los trágicos sucesos de Theagenes y Cariclea, describe elegantemente la tiranía del amor profano y sus violencias. Aunque de sujeto humilde, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de la *Atalaya de la vida humana*, fue tan superior en el artificio y estilo, que abrazó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española.¹⁶⁵

Se il “poema epico in prosa” rappresentava l’orizzonte riflessivo a cui Cervantes guardava, occorre evidenziarne le caratteristiche.

Pinciano definisce la poesia eroica come «imitación común de acción grave» (XI, p. 451), dove «común» è un termine tecnico utilizzato dal teorico per definire il poema «adonde a veces habla el poeta y a veces otra persona introducida» (IV, p. 140). La definizione di poema eroico viene poi perfezionata in comparazione con la tragedia, con cui l’epica condivide numerose somiglianze: «la épica con la trágica conviene en la cosa que es imitada, porque la una y la otra imitan personas heroicas, no obstante que la épica las ama buenas y la trágica, ni buenas ni malas, y conviene también en el fin, porque la una y la otra tiene por fin la extirpación de las passiones por medio del miedo y compasión» (p. 452). Ci sono tuttavia alcune differenze:

Lo primero en el medio de la imitación, porque la trágica imita con personas ajenas del poeta y la épica, con propias y ajenas, por lo cual éste se dice poema común y aquél, activo. Distínguese también en los géneros con que la imitación se hace, porque en la trágica se obra la dicha imitación con todos tres géneros, lenguaje, dingo, música y tripudio, de la manera que ya está dicho, y la épica hace su imitación con el lenguaje solamente. Estas dos son diferencias esenciales, y accidentales serán otras dos: que el metro, en la épica, es todo uno y, en la trágica, vario; y la otra, que ésta es una tragedia sola, y la otra es un envoltorio de tragedias. Y ansí quitadme la persona del poeta y añadid la música y tripudio a la épica, quedará dos, o tres, o más tragedias. (p. 452)

Una volta stabilita la definizione di poema eroico, Pinciano passa a trattarne le caratteristiche. Prima però di osservarle, è necessaria una breve premessa sulla

¹⁶⁵ B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, cit., p. 333. Anche nella prima elaborazione dell’*Agudeza*, l’*Odissea* e l’*Eneide* vengono affiancate alle *Etiopiche* e al *Guzmán*, cfr. ID., *Arte de ingenio*, cit., pp. 399-400.

nomenclatura. Il teorico definisce l'imitazione (*mimesis*) come *fábula* ma utilizza il sostantivo con un valore polisemico, come avverte lo stesso autore:

[la fábula] contiene debajo de sí, y con una razón misma, al que decimos argumento, y al que llamamos episodio, y a la junta del uno y otro, que es la poética imitación toda. Hay en la fábula (y se dice fábula como por analogía) lo que es fábula, y por otro nombre se llama argumento; y hay en la fábula lo que es fábula, y se dice fábula con nombre genérico y con más especial, episodio; hay en la fábula lo que es la fábula y se dice fábula, que es el compuesto del argumento y del episodio. [...] Advierto que, cuando digo fábula, solamente entiendo el argumento (que por otro nombre dice hipótesis) o cuerpo de fábula y, cuando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca. Y, cuando dijere la fábula toda, o argumento y episodios juntamente. (V, pp. 175-176)

Solo considerando questa varietà di accezioni del termine *fábula* si intendono, infatti, alcune prescrizioni, come: «sea la fábula fundamentada en historia» (XI, p. 467). In questo caso, Pinciano fa riferimento alla *fábula* intesa come *argumento* dell'opera (il *mythos* aristotelico), secondo un utilizzo consolidato del termine per riferirsi al 'racconto': Orazio nell'*Ars poetica* utilizza il sostantivo *fabula* e i trattatisti italiani *favola*¹⁶⁶.

Esplicitando le caratteristiche specifiche del poema eroico, il teorico sancisce il ruolo centrale dell'unità d'azione «debe la fábula tener unidad de acción, porque las demás que hubiere han de concernir a ella sola» e, innovativamente, dell'unità intorno ad un unico eroe: «y también unidad de persona en la dicha acción, porque una ha de ser la principal y necesaria, y las demás, acessorias y que se puedan variar, quitar y poner» (XI, p. 455). Inoltre, manifesta una preferenza per l'epica basata su fatti storici («tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura», XI, pp. 461-462)¹⁶⁷. Ciò non implica però il rifiuto dell'epica non storicamente fondata perché, dopo aver riportato la consueta critica che «los poemas que agora son muy usados, dichos romances de los italianos, lo cuales

¹⁶⁶ Per un'analisi della terminologia di Pinciano, tra cui il valore del sostantivo «fábula», è prezioso l'articolo di Anna BOGNOLO, *L'immaginazione regolata («Imitación», «verisímil», «fábula», nella Philosophía Antigua Poética di Alonso López Pinciano)*, in «Studi ispanici», 1989, pp. 101-127.

¹⁶⁷ Aggiunge Pinciano che: «con algunas verdades como rafas tienen firme la tapiería de sus ficciones [...] Assí que lo poemas que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y la fábula» (V, p. 219).

carecen de fundamento verdadero», Pinciano, attraverso il personaggio di Fadrique, afferma che:

no hay diferencia alguna esencial, como algunos piensan, entre la narración común, fabulosa del todo, y entre la que está mezclada en historia; quiero decir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que le tiene en pura ficción y fábula. Y esto se saca fácilmente de lo que Aristóteles enseña en la doctrina trágica, de la cual dice que puede tener fundamento en historia, como la *Ilíada*, y puede carecer deste fundamento, como la *Flor* de Agathón; de manera que ni lo uno ni lo otro pone diferencia esencial alguna, sino, como dijimos cuando de la tragedia se habló, será más verisímil, quanto a este punto, la que en historia se fundamentare que no la otra; de manera que los *Amores de Theágenes* y *Cariclea*, de Heliodoro, y los de *Leucipo* y *Clitofonte*, de Achiles Tacio, son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneida*; y todos estos libros de caballerías, qual los cuatro dichos poemas, no tienen, digo, diferencia alguna esencial que los distinga ni tampoco esencialmente se diferencia uno de otro por las condiciones individuales, ansí como dicen hay diferencia de un Pedro a otro; y es una cosa buscar la esencia de la épica, otra buscar la perfección en todas su calidades. Será perfecta la heroica, quanto a la materia, la que se funda en historia más que la que no se funda en alguna verdad, por las causas que en la tragedia se dijeron, mas *la que carece de verdadero fundamento, puede tener mucho primor y perfección en su obra, y que en otras cosas aventaje a las que en verdad se fundamentan*. Yo, a lo menos, más quisiera haber sido autor de la *Historia* de Heliodoro que no de la *Farsalia* de Lucano. (XI, pp. 460-461, il corsivo è mio)

La mancanza di storicità non rappresenta dunque un aspetto decisivo che impedisca di poter godere dell'opera. Poche pagine dopo, Ugo torna sulla questione, ribadendo che «al poema de Heliodoro falta también el fundamento en historia» (p. 476). Fadrique risponde allora con una apparente contraddizione rispetto a quanto sostenuto in precedenza, individuando il fondamento storico delle *Etiopiche* nell'indimostrabilità della loro falsità:

¿por ventura hay alguna historia antigua de Grecia que os diga que Theágenes no fue de la sangre de Pyrrho, y alguna de Ethiopia, que Cariclea no fue hija de Hidaspes y Persina, reyes de Ethiopia? Yo quiero que sea ficción, como decís y yo creo; mas, como no se puede averiguar, no hay por qué condenar al tal fundamento como fingido. Y en esto, como en lo

demás, fue prudentísimo Heliodoro, que puso reyes de tierra incógnita y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad, como está dicho, de su argumento (p. 476).¹⁶⁸

L'apparente contraddizione delle parole di Fadrique è motivata dal fatto che Pinciano slega la bipartizione canonica *historia-verdad* e *poesía-verisímil*¹⁶⁹, intuendo il sottile confine tra le categorie¹⁷⁰.

Sulla questione del “vero poetico”, il personaggio di Pinciano, parlando con i propri interlocutori, fa queste considerazioni: «vos [Fadrique] decís que el poema ha de ser imitación de la verdad, y que no ha de ser la verdad misma; y vos [Ugo] decís que puede ser la misma verdad. Menester es que venga Edipo a desatar estos enigmas» (V, p. 174). Ugo risponde sostenendo la relatività della situazione:

Imaginad que un autor compone un volumen, en España, de obra y acción que, en el tiempo que él la hace y finge, suceda realmente en la Persia o en la India; pregunto: ¿Cómo diréis a tal obra: historia o poema? [...] Claro está que, si él la fingió y escribió lo que imaginó, que la obra será poema; no obstante que acontezca en este mismo tiempo. Así como habla mentira el que habla la cosa sin sabella, aunque realmente sea verdad, porque da la cosa por verdadera, que él no sabe que lo sea. Y, en suma, el tal dice contrarias palabras a lo que su entendimiento tiene, que por otro nombre dicen mentir. De aquí consta que una misma acción y acaecimiento puede ser fábula y historia; como lo sería la sobredicha: que el que la escribiesse en la España, sería poeta, y el que en la India, o a donde aconteció, histórico. (pp. 173-174)

¹⁶⁸ Proprio sugli elementi di storicità, il personaggio di Ugo aveva già precedentemente sostenuto che l'opera di Eliodoro «es fingida toda hasta los nombres y es de los poemas mejores que ha avido en el mundo» e Fadrique aveva risposto che «Theágenes no era tan gran príncipe que se deviera tener el nombre suyo en memoria y fama (bien que decendiente de Pirrho); y Chariclea, heredera del reyno de Ethiopia, era de quien acá y en la Grecia había poca noticia, y con fingir Reina y Princesa de tierras ignotas, cumplió con la verisimilitud el poeta, porque nadie podría decir que en Ethiopia no hubo rey Hydaspes, ni reyna Persina» (VIII, p. 345). Pinciano era ben consapevole che non tutti i precettisti sarebbero stati concordi con lui nel sottolineare il valore poetico dell'opera di Eliodoro e presenta questa lettura critica nella fittizia risposta di don Gabriel all'epistola undicesima: «a la *Historia de Ethiopia* digo y confieso que Heliodoro, su autor, fue un varón muy grave y gentil poeta y especialmente en el ñudo, y soltura, y traza, y deleyte de su ficción, y aun en mucha doctrina que tiene sembrada; mas, si se atiende a la perfección épica, no me parece que tiene la grandeza necesaria; no digo en el lenguaje, que por no ser metro está desculpado, sino en la cosa misma, porque las principales personas son menos en su acción y las comunes son más» (*Respuesta de don Gabriel a la epístola onzena del Pinciano*, p. 492).

¹⁶⁹ Per un'analisi del problema della contrapposizione tra storia e poesia nella trattazione di Pinciano, cfr. A. BOGNOLO, *L'immaginazione regolata*, cit.

¹⁷⁰ Come analizzato nel capitolo §2.3., Aristotele differenziava nettamente tra “storia” (*ιστορία*), a cui corrisponderebbe il particolare (e dunque il “vero”) e “poesia” (*ποίησις*), a cui corrisponderebbe il generale (e dunque il “verosimile”).

L'unificazione di *historia* e *fábula* richiede un ripensamento dello statuto stesso dell'oggetto della poesia, che non può più essere il vero ma il verosimile, che viene ripensato come categoria estetica intermedia alla verità (pertinente alla *historia*) e alla menzogna (pertinente alla *fábula*), a cui viene richiesto di assumere il ruolo di oggetto della poesia: «el objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca historia, tiene por objeto el verisímil que todo lo abraza» (III, p. 123).

L'*argomento* dell'opera deve essere "storico" nella sua apparenza, poco importa che lo sia realmente o solo verosimilmente, come i personaggi di Teagene e Cariclea. Cogliendo questa sottile linea di demarcazione, Pinciano – diversamente dai fautori del *romance* come Pigna e Giraldi Cinzio – riesce ad unificare dialetticamente sotto un medesimo genere letterario testi apparentemente molto diversi come quello di Eliodoro, l'*Eneide* e i poemi omerici.

Infine, Pinciano completa la struttura del poema eroico spiegando come avvenga l'intersecazione della *historia* e della *fábula*:

la historia de la épica y la ficción se debe mezclar juntamente para hacer el argumento della de la manera que los días pasados dijimos por ejemplo de la *Eneida* y Aristóteles enseña por el de la *Ulysea*. Y, supuesto que el argumento o fábula debe ser breve, según esto y según lo que Aristóteles también en el dicho lugar persuade, hará mal el que para la épica buscare historia larga, porque, alargada con la fábula, harán un argumento deforme de grande; el cual, si crece con los episodios, será inepto para la memoria de los hombres y, por el consiguiente, mal entendido. Y, si por ventura quitan los episodios a la tal fábula, quedará muy seca y, al fin, quedará historia y no poema, como lo fue la de Lucano; o quedará muy seco el poema de episodios, como el de Silio Itálico. Estrecho ha de ser el argumento y más las partes dél, que son la historia y la ficción; y largo es el tiempo que la épica consiente y admite en su obra, la cual no se estrecha en tiempo cierto; mas éste se debe gastar en fábula y argumento que sea breve, como es dicho, y episodios que sean largos. (XI, p. 464)

L'argomento dell'opera è costituito dunque dalla *historia* e dalla *ficción* («estrecho ha de ser el argumento y más las partes dél, que son la historia y la ficción»). Questi due elementi possono essere presenti in maniera più o meno bilanciata; nel caso delle *Etiopiche*, la *ficción* mascherata da *historia* ha in gran parte il sopravvento. Lungo la linea tracciata dall'argomento, si innestano tutti gli episodi che vanno a costituire l'intera trama (*fábula*). La struttura proposta da Pinciano può essere schematizzata nel seguente modo:

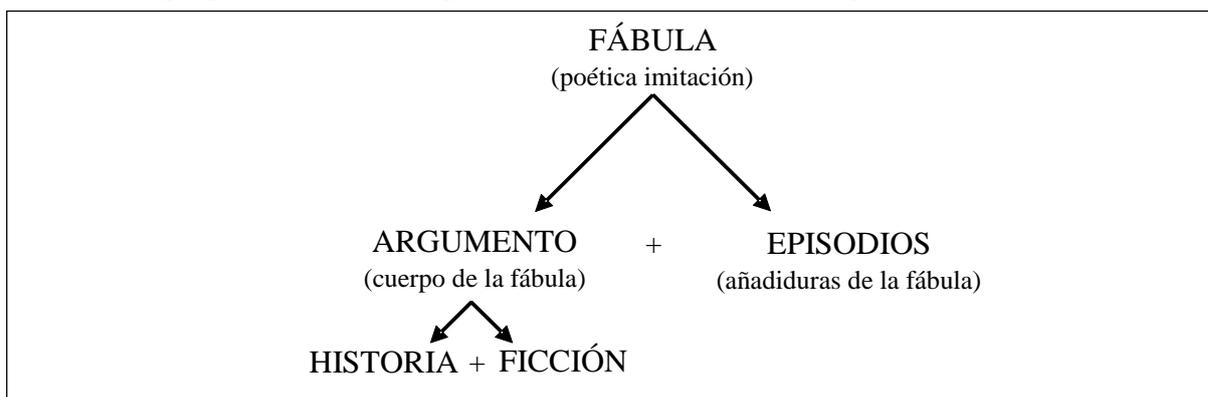


Figura 1 - Sintesi della struttura della fábula secondo López Pinciano

Applicando lo schema appena tracciato al *Persiles* è possibile iniziare a delineare la prima “regola del gioco”, ossia il campo all’interno del quale si svolgeranno le vicende. La *fábula* dell’ultima opera di Miguel de Cervantes è costituita dunque da un *argumento* che può essere riassunto nel modo seguente: Persiles, principe di Thule, fugge dalla propria isola insieme a Sigismunda, principessa di Frislanda, a causa di un impedimento che non consente loro di potersi sposare. Dapprima separati e poi insieme percorrono un lungo tragitto via mare nel Settentrione europeo e poi via terra attraverso il Portogallo, la Spagna, la Provenza e l’Italia settentrionale e centrale, fino a Roma, dove potranno finalmente sposarsi. L’*argumento* è completamente fittizio ma beneficia di credibilità perché «se puede mal averiguar la verdad o falsedad». Strettamente incatenati all’*argumento* sono i vari episodi intercalati del *Persiles* che contribuiscono a dare corpo all’intera opera.

In merito alla disposizione del testo, a differenza della maggior parte dei teorici, Pinciano mostra una preferenza per le narrazioni che seguono un *ordo artificialis* e si discostano dall’*ordo naturalis* delle vicende. Si tratta di un procedimento frequentemente osteggiato in quanto nocivo alla *mimesis*, ma trasformato da Pinciano in un efficace strumento per aumentare la piacevolezza della narrazione: «como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leída; y es así que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio libro, y que,

habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado. [...] Heliodoro guardó eso más que otro ningún poeta» (XI, p. 482). Il riferimento è alle lunghe narrazioni analettiche – Ulisse nell'*Odissea*, Enea nell'*Eneide* e Calasiris nelle *Etiopiche* (gli esempi sono dello stesso Pinciano) –, che danno voce ai personaggi e comportano tre vantaggi:

del narrar la cosa por persona ajena del poeta nacen muchas cosas buenas a la acción. Primeramente que, hablando así, le es más honesto el alabar o vituperar las cosas que ama y aborrece, y dar su sentencia y parecer más libre. Lo otro, que, dichas por una y otra persona, varía la lección y no cansa tanto como si él solo fuesse el que narrasse. Lo otro, para el movimiento de los afectos es importantísimo, porque, si otro que Ulyses contara sus errores y miserias, y otro que Eneas contara sus trabajos y desventuras, no fuera la narración tan miserable (p. 483-484).

All'interno del *Persiles* è presente un lungo discorso di questo tipo, il racconto di Periandro, un'ampia analessi narrativa che occupa oltre la metà del secondo libro. Questo racconto però non ha solo un elevato valore contenutistico ma rappresenta per molti versi un contraltare al discorso del Canonico del *Quijote*, una messa in pratica della teoria letteraria enunciata. Sotto questo puntop di vista, il “discorso di Periandro” affronta tutte le principali questioni della precettistica letteraria e, attraverso le sue scelte stilistiche e i commenti metanarrativi dei narratori, può essere letto come una vera e propria “teoria della letteratura” del *Persiles*.

CAPITOLO 3.
IL «DISCURSO DEL CANÓNIGO» DEL *PERSILES*:
IL RACCONTO DI PERIANDRO

L'analessi narrativa del protagonista del *Persiles* si sviluppa a partire dal capitolo 11 fino al capitolo 22 del secondo libro, intervallata dall'intrusione della trama principale che intanto prosegue, spezzando di volta in volta il *continuum* della narrazione. Il modello di questa lunga narrazione è presumibilmente la lunga analessi di Ulisse (canti VIII-XII), il geniale *escamotage* con cui l'autore dell'*Odissea* cede la responsabilità di tutta la narrazione (e delle menzogne raccontate) ad un narratore di secondo grado¹⁷¹. Il modello odusiaco agisce, posteriormente, su una quantità infinita di testi, tra cui alcuni presenti nell'orizzonte riflessivo di Cervantes: il racconto di Enea alla corte di Didone nell'*Eneide* (II-III), il Luciano-narratore della *Storia vera* di Luciano di Samosata e il racconto di Calasiris a Cnemone nelle *Etiopiche* (II-V). L'analessi narrativa di Periandro si colloca esplicitamente lungo il solco della narrazione di Enea alla corte di Didone. Anche Periandro, infatti, si trova presso una corte – quella di re Policarpo – e fa innamorare di sé uno dei narratori (in questo caso, Sinforosa, la figlia del sovrano), la quale, dopo la fuga di Periandro e della sua comitiva dall'isola, osserverà da un'alta torre le vele delle loro navi allontanarsi «como si fuera otra engañada y nueva Dido, que de otro fugitivo Eneas se quejaba» (p. 208). A fianco di questo modello esplicito, come analizza Muñoz Sánchez, se ne connette uno implicito che costituisce il vero modello del comportamento di Periandro, il modello odusiaco¹⁷². Infine, a completare il gioco di richiami, le frequenti interruzioni dei narratori riportano alla mente un altro modello implicito, il racconto di Calasiris delle *Etiopiche* che, però, è un racconto compiuto da un personaggio solo in parte coinvolto nei fatti (cfr. §8.3.1.).

L'affidamento a un personaggio di un'analessi con la funzione di narrare le cause scatenanti dell'avventure dell'opera era elogiato da López Pinciano non solo per ragioni poetiche ma anche per ragioni retoriche (il *movere* suscitato dalla narrazione in prima persona):

si otro que Ulyses contara sus errores y miserias, y otro que Eneas contara sus trabajos y desventuras, no fuera la narración tan miserable; y, como el deleite de la épica, así como el

¹⁷¹ J. B. de AVALLE-ARCE, *Las novelas y sus noveladores*, cit., p. 25.

¹⁷² Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ, "A discreción del viento": *La odisea de Periandro* (*Persiles*, II, x-xx), in «Creneida», 8, 2020, pp. 87-124.

de la trágica, viene parte mayor de la compasión y misericordia, faltara mucho al deleite de la tal acción; y es muy bien hecho que no comience el poeta heroico del principio de la acción, sino que le deje para que por otra persona ajena dél sea narrado (XI, p.484)

Come nei modelli epici, colui che si incarica della narrazione, Periandro, è dotato di tutte le patenti di credibilità e di autorevolezza necessarie per presentarsi come un eccezionale punto di raccordo della narrazione principale con la narrazione secondaria. L'analessi inizia però fin da subito in modo ambiguo. Alla richiesta di Sinforosa di raccontare «algunos sucesos de su vida», Periandro risponde «que sí haría, si se le permitiese comenzar el cuento de su historia, y no del mismo principio, porque este no lo podía decir ni descubrir a nadie, hasta verse en Roma con Auristela, su hermana» (II, 10, p. 167). Se la scelta può relazionarsi, come giustamente nota García Aguilar, «con la decisión de Eneas, quien, en Cartago, ante la reina Dido empieza la narración de sus trabajos con el décimo año de la guerra de Troya»¹⁷³ è anche vero che, come appunta Romero, «Eneas, a diferencia de Periandro, nada tiene que ocultar» e se Virgilio opera questa scelta è «por no hacer interminable su relato y por no ponerse en el apuro de mejorar la plana a Homero»¹⁷⁴. Anche il racconto di Periandro – che dovrebbe partire da un evento che fornisca tutte le informazioni necessarie per la comprensione della genesi delle avventure dei due eroi protagonisti nella loro interezza, prende dunque avvio *in medias res*: «el principio y preámbulo de mi historia, ya que queréis, señores, que os la cuente, quiero que sea este: que nos contempléis a mi hermana y a mí, con una anciana ama suya, embarcados en una nave, cuyo dueño, en lugar de parecer mercader, era un gran cosario» (II, 11, p. 167). Sarà quindi necessario un ulteriore prologo alla narrazione di Periandro, per il quale occorrerà aspettare il dialogo tra Rutilio e Seráfido, quasi al termine dell'opera (IV, 12).

L'inizio *in medias res* consente di osservare come il racconto stesso sia un micro-cosmo in sé compiuto, una sorta di poema epico di Periandro all'interno del poema epico *Persiles*. Come nota acutamente D'Onofrio, quello che l'eroe protagonista «está buscando es construir su imagen frente a los demás peregrinos que lo escuchan» e questo giustifica i commenti critici di numerosi narratori, in particolare Mauricio che «entiende que, más que narrar, lo

¹⁷³ M. de CERVANTES, *Persiles*, a cura di Laura Fernández *et alii*, cit., p. 167 n. 24.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 668, n.c. 167.24.

que Periandro pretende es mostrar o mostrarse»¹⁷⁵. L'eroe vuole infatti porsi in un certo modo – come un eroe epico – e per farlo costruisce (=idea come autore) una narrazione epica in cui sente l'urgenza di inserire tutti gli elementi tipici di una narrazione aristotelica enunciati dal Canonico del *Quijote*. Tuttavia Periandro non è un eroe epico e il risultato è una narrazione solo apparentemente epica di cui lo stesso autore-narratore-Periandro fatica a giustificare le esagerazioni e le menzogne individuate dai narratori.

Ne deriva una grande operazione di critica letteraria che tenterò di analizzare nelle pagine seguenti, delineando i principi e gli elementi letterari criticati, suddividendo il racconto di Periandro in dieci sequenze sulla base delle interruzioni che sospendono il *continuum* narrativo. Questi principi letterari implicati verranno analizzati ampiamente nei successivi capitoli di questo elaborato.

3.1. La struttura del racconto e le critiche alla teoria letteraria implicate

3.1.1. L'unità nella varietà e l'interpretazione allegorica

In questa prima sequenza dell'analessi di Periandro – che occupa l'intero capitolo 11 – l'eroe racconta due ampi episodi, il matrimonio dei Pescatori e la regata delle barche allegoriche. Gli episodi sono di grande interesse sul piano contenutistico: il primo episodio presenta una significativa riflessione intorno al tema della religione (cfr. §9.3.) e il secondo sulla interpretazione allegorica delle vicende (cfr. §9.1.). Periandro, da buon narratore, sa infatti che la caratteristica dell'epica – di cui si sta facendo narratore – richiede la presenza di quadretti allegorici ed episodi che intrattengano il lettore e l'ascoltatore, in modo che venga garantita la varietà (e, dunque, la piacevolezza) della narrazione.

Fin da subito sorge però un fondamentale problema di ordine strutturale: la frizione che si verifica tra questi due episodi e il principio aristotelico di unità d'azione. Gli episodi narrati da Periandro, infatti, sono troppo lunghi, autoconclusivi e del tutto estranei alla vicenda personale dell'eroe, tanto che, al termine del racconto, il narratore commenta in questo modo: «paréceme que si no se arrimara la paciencia al gusto que tenían Arnaldo y Policarpo de mirar a Auristela, y Sinforosa de ver a Periandro, ya la hubieran perdido escuchando su larga plática, de quien juzgaron Mauricio y Ladislao que había sido algo larga y traída no muy a propósito, pues, para contar sus desgracias propias, no había para qué contar los

¹⁷⁵ Julia D'ONOFRIO, "Un escuadrón de hermosísimas, al parecer, doncellas": Periandro narrador y la manipulación del espectáculo barroco, in Randi Lise DAVENPORT e Isabel LOZANO-RENIEBLAS (a cura di), *Cervantes en el Septentrión*, Idea, New York 2019, pp. 103-119, p. 107.

placeres ajenos» (II, 12, p. 176). Come si vedrà più approfonditamente (cfr. §4.), scriveva infatti Pinciano – sulla scorta di Aristotele – che «una debe ser la acción en la fábula épica necesariamente» e, specifica, che «en la épica todas las acciones (agora de la fábula, *agora de los episodios*) deben concernir a esta unidad de acción» (XI, p. 453, il corsivo è mio). Anche gli episodi, dunque, devono essere *necessariamente* sottomessi all’unità di azione complessiva: «es más perfección que la acción se atribuya a un solo varón» anche se «se puede permitir en la heroica que el tal varón tenga otra persona sin quien no pueda ejecutar su acción» (V, p. 191). I due episodi raccontati da Periandro in questa circostanza sono del tutto estranei al protagonista, che assiste dall’esterno alle due vicende, per questa ragione la sua narrazione risulta «traída no muy a propósito». Inoltre, gli episodi non conferiscono l’insegnamento morale che è considerato *conditio sine qua non* per la loro legittimità («los episodios poéticos no sólo traen ornato, mas útil y provechosa doctrina», V, p. 180), dunque il loro inserimento appare del tutto inopportuno. L’unità della narrazione sembra quindi violata, ma il narratore specifica con una certa ironia che «con todo esto, les dio gusto y quedaron con él, esperando oír el fin de su historia, por el donaire siquiera y buen estilo con que Periandro la contaba» (II, 12, p. 176). L’eloquenza dell’eroe si pone dunque come un principio legittimatore¹⁷⁶.

3.1.2. La rottura dell’unità d’azione e la fondazione dell’“unità d’eroe”

Dopo l’interruzione all’altezza del capitolo 11, il racconto di Periandro riprende la sera successiva, nel capitolo 13. Il protagonista racconta gli eventi avvenuti dopo la regata di barche allegoriche che corona i festeggiamenti del matrimonio dei pescatori: alcuni corsari rapiscono Auristela e numerose donne dell’isola, Periandro arringa i pescatori a farsi pirati sotto il suo comando e partono al loro inseguimento. La narrazione viene però interrotta bruscamente: «No más –dijo a esta sazón Arlando–; no más, Periandro amigo; que, puesto que tú no te canses de contar tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oír las, por ser tantas» (II, 13, p. 184). Anche in questo caso, un personaggio – facendosi carico delle possibili

¹⁷⁶ La chiarezza (*saphéneia*) e la vividezza (*enárgeia*) erano infatti due ingredienti fondamentali nella retorica antica per gli oratori e vengono qui assunti come principi fondamentali. Questi elementi ritornano parallelamente sia, in ambito bizantino, nel *Progymnasmata* (I sec. d.C.) di Elio Telone (II, 12) sia, in ambiente latino, nel *Institutio Oratoria* (I sec. d.C.) di Quintiliano (VI, 3). L’*enárgeia*, in particolare, costituiva l’aspetto più importante, in grado di portare la cosa descritta «davanti agli occhi» degli ascoltatori, come scrive Aristotele nel terzo libro della *Retorica* (1411b 20, p. 344) e, tra tutti i narratori del *Persiles*, Periandro è certamente quello più in grado di stuzzicare la *phantasia* dei narratori.

obiezioni del lettore virtuale – esprime un commento metanarrativo su una questione di teoria aristotelica. Nello specifico, è oggetto di critica l'eccessiva varietà del racconto che, soffermandosi a descrivere i dettagli, annoia i narratori.

La risposta di Periandro è una formidabile dichiarazione di poetica: «yo, señor Arnaldo, soy hecho como esto que se llama lugar, que es donde todas las cosas caben, y no hay ninguna fuera del lugar, y en mí le tienen todas las que son desgraciadas, aunque, por haber hallado a mi hermana Auristela, las juzgo por dichosas: que el mal que se acaba sin acabar la vida no lo es» (p. 185). Con questa dichiarazione il protagonista non afferma tanto l'autonomia dell'opera dalla teoria della letteratura aristotelica, ma afferma la funzione unificatrice e legittimante dell'eroe che rappresenta il fulcro centrale della narrazione: fintanto che le avventure secondarie ruotano intorno all'eroe protagonista, esse sono lecitamente inseribili all'interno dell'epica in prosa, senza accuse di infrazione al principio di unità d'azione (cfr. §4.).

Subito dopo, interviene Transila a offrire un elogio di questa tipologia di narrazioni, dicendo a Periandro che: «suspensa me tiene el veros capitán de salteadores (juzgué merecer este nombre vuestros pescadores valientes), y estaré esperando, también suspensa, cuál fue la primera hazaña que hicistes y la aventura primera con que econtrastes» (p. 185). Dopo il principio poetico dell'eloquenza, anche la sospensione si pone come un valore aggiunto alla narrazione.

3.1.3. L'ampiezza delle digressioni

Il discorso di Periandro prosegue nel capitolo successivo (ambientato però nella notte seguente), dove viene narrato l'incontro marittimo con Leopoldio, re di Dánaea. Si tratta di un episodio secondario che, anche in questo caso, sbilancia la narrazione a causa della sua lunghezza. Al termine del racconto, all'inizio del capitolo successivo, Mauricio sussurra alla figlia Transila queste parole: «paréceme, Transila, que con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida, porque no había para qué detenerse en decirnos tan por estenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de los pescadores; porque los episodios que para ornato de las historias se ponen no han de ser tan grandes como la misma historia; pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras» (II, 15, pp. 191-192). Il personaggio di Mauricio mostra di avere compreso che Periandro sta inventando una narrazione con cui «quiere

mostrar la grandezza de su ingenio» e che tenta di arricchire l'ornato introducendo digressioni di vari argomenti. Transila risponde all'aristotelico Mauricio esprimendo la sua aderenza al principio del "s'ei piace, ei lice": «así debe ser –respondió Transila–, pero lo que yo sé decir es que, ora se dilate o se sucinte en lo que dice, todo es bueno y todo da gusto» (p. 192).

3.1.4. I limiti della varietà

Dopo aver narrato la storia secondaria di Sulpicia, Periandro intraprende la descrizione di uno spettacolare cielo notturno. Il solito Mauricio interviene nuovamente, bloccando il discorso sul nascere: «apostaré –dijo a esta sazón Mauricio a Transila, su hija– que se pone agora Periandro a describirnos toda la celeste esfera, como si importase mucho a lo que va contando el declararnos los movimientos del cielo. Yo, por mí, deseando estoy que acabe, porque el deseo que tengo de salir de esta tierra no da lugar a que me entretenga ni ocupe en saber cuáles son fijas o cuáles erráticas estrellas; cuanto más, que yo sé de sus movimientos más de lo que él me puede decir» (p. 197).

Nel chisciottesco discorso del canonico, Cervantes aveva precisato che in un romanzo ideale, uno scrittore «ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente [...]» (p. 492) e Periandro sembra infatti intenzionato a mostrare le proprie conoscenze astronomiche. Mauricio, tuttavia, che aveva dimostrato di avere parecchie competenze in quell'ambito, nuovamente come figura del lettore virtuale, più precisamente di un lettore esigente, interviene immediatamente per evidenziare l'imperizia dell'autore-narratore-Periandro nello svolgere questa tipologia di digressione.

Come in un dialogo umanistico, la figura di Mauricio – e in parte quella di Arnaldo – rappresenta il dotto interlocutore aristotelico che, come Fadrique nella *Philosophía antigua poética*, è espressione della teoria letteraria più ortodossa e si fa pedestre applicatore dei principi aristotelici senza valutare l'applicazione dei singoli casi. Transila, invece, corrisponde alla figura di Pinciano (personaggio), l'interlocutore che non conosce la teoria letteraria ma applica i criteri del buon gusto alla narrazione, elogiandola o criticandola per la sua efficacia a prescindere da considerazioni teoriche (§8.3.1.).

3.1.5. Il problema della verosimiglianza

Dopo l'intervento di Mauricio, l'analessi di Periandro riprende immediatamente con uno splendido incipit che anticipa già la conclusione dell'avventura secondaria che si appresta a

raccontare: «Comenzaba a tomar posesión el sueño y el silencio de los sentidos de mis compañeros, y yo me acomodaba a preguntar al que estaba conmigo muchas cosas de las necesarias para saber usar el arte de la marinería, cuando, de improviso, comenzaron a llover, no gotas, sino nubes enteras de agua sobre la nave» (II, 16, p. 197). Seguirà la comparsa del mostro marino, su cui ci soffermeremo trattando del verosimile e del meraviglioso (cfr. §5.) e, successivamente, la descrizione dello sbarco in un meraviglioso *locus amoenus*. Colpito dal racconto così smaccatamente inverosimile, Ladislao interviene rivolgendosi in questi termini a Mauricio: «-Pésame -dijo a esta sazón Ladislao a su suegro Mauricio- que se haya muerto Clodio; que a fe que le había dado bien que decir Periandro en lo que va diciendo» e, subito dopo, Transila prende nuovamente le difese del narratore affermando la primazia dell'eloquenza sul contenuto della narrazione: «-Callad, señor -dijo Transila, su esposa-, que, por más que digáis, no podréis decir que no prosigue bien su cuento Periandro» (p. 199). Viene dunque messo in campo il problema del verosimile.

3.1.6. Il meraviglioso

Dopo aver approfittato dell'interruzione per riprendere fiato, l'eroe protagonista riprende la narrazione descrivendo un corteo allegorico in cui compare anche la Castità sotto forma di Auristela (cfr. §9.1), evento che induce Periandro a rivolgere tante preghiere e lamenti «que rompí el sueño, y la visión hermosa desapareció, y yo me hallé en mi navío con todos los míos, sin que faltase alguno de ellos» (p. 201). Al termine della narrazione si scopre ciò che l'incipit («comenzaba a tomar posesión el sueño») aveva lasciato intendere, cioè che l'intero racconto del mostro marino e dell'isola meravigliosa non fosse altro che un sogno, raccontato così bene che persino Auristela ammette che l'eloquenza di Periandro «me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía»¹⁷⁷. Anche in questo caso la lunga digressione è marginale rispetto allo scopo del racconto (come gli ricorda Arnaldo, «la sin par Sinforosa está esperando que llegues a decir de dónde venías la primera vez que a esta isla llegaste, de donde saliste coronado de vencedor de las fiestas que por la elección de su padre cada año en ella se hacen», p. 202) ed è inoltre del tutto vana, trattandosi di eventi frutto dell'immaginazione. A questo punto, l'eroe protagonista si scusa affermando che «-El gusto de lo que soñé [...] me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera

¹⁷⁷ È questo un ulteriore effetto dell'*enárgeia* messa in campo dall'oratore Periandro, in grado di svolgere narrazioni così intense da "mostrare vividamente" gli eventi raccontati.

narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada». Grazie all'*escamotage* del sogno-visione inventata, Periandro riesce ad introdurre, senza accuse di inverosimiglianza, un elemento fondamentale per la piacevolezza della narrazione, il meraviglioso, unito inoltre alla materializzazione di una scenetta allegorica molto cara all'epica. Tuttavia le esagerazioni di Periandro stancano l'uditorio e dunque l'eroe – che è anche autore, oltre che narratore e protagonista, della vicenda – decide di abbreviare la sua storia: «advertido ya de que algunos se cansaban de su larga plática, determinó de proseguirla abreviándola y siguiéndola en las menos palabras que pudiese» (p. 202).

3.1.7. *Ordo artificialis vs ordo naturalis*

Nel capitolo successivo il protagonista riassume due mesi di navigazione – in cui lui e gli altri pescatori si trasformano a tutti gli effetti in pirati –, raccontando di aver raggiunto la Norvegia e di come la loro nave si fosse incagliata nel mare ghiacciato. Scesi dalla nave, Periandro e i suoi compagni intravedono un'altra grossa nave di pirati incagliata e, camminando sul mare ghiacciato, la raggiungono e scoprono essere la nave dei rapitori di Auristela e delle mogli dei pescatori. I pirati interrogati affermano di aver venduto le donne ad Arnaldo, principe di Danimarca che conferma il fatto, essendo presente durante la narrazione di Periandro. Si tratta del primo punto di contatto tra la storia principale e l'analessi del protagonista, debitamente sottolineato da un personaggio: «-¡Válame Dios - dijo Rutilio en esto-, y por qué rodeos y con qué eslabones se viene a engarzar la peregrina historia tuya, oh Periandro!» (II, 17, p. 206). Questa incursione improvvisa e spontanea di Rutilio, che fino ad allora non aveva preso la parola, segna un punto di svolta, ponendo esplicitamente in discussione l'artificiosità del racconto di Periandro. Non è forse un caso che Rutilio sarà il medesimo personaggio che, a colloquio con Seráfido, si incaricherà, nel finale del libro, di districare definitivamente la trama, svelando ufficialmente le identità dei due protagonisti¹⁷⁸.

Anche in questo caso, l'intervento di Rutilio mettere (provvisoriamente) fine alla prima parte del racconto di Periandro, quella svolta presso la corte di Policarpo. A questo punto, infatti, la situazione inizia a precipitare. L'ennesima dilatazione del racconto annoia anche Sinforosa, il narratario fino a questo momento più interessato nel racconto di Periandro – a

¹⁷⁸ In occasione del suo racconto, lo stesso Rutilio aveva già avuto occasione di esplicitare la propria insofferenza per le narrazioni eccessivamente lunghe, affermando che «no hay razonamiento que, aunque sea bueno, siendo largo lo parezca» (I, 8, p. 55).

motivo dell'interesse amoroso nei suoi confronti –, che chiede al narratore di accelerare i tempi: «-Por lo que debes al deseo que todos tenemos de servirte -añadió Sinforosa-, que abrevies tu cuento, ¡oh historiador tan verdadero como gustoso!»¹⁷⁹. Anche il re Policarpo è insofferente: il laido interesse nutrito dal sovrano per la Auristela è acutizzato dall'eccessiva lunghezza del racconto di Periandro e si trasforma in vera e propria ossessione, spingendolo ad accelerare i piani per ottenere la giovane eroina. L'anziano sovrano «quisiera buenamente lograr sus deseos a pie llano, sin rodeos ni invenciones, cubriendo toda dificultad y todo parecer contrario con el velo del matrimonio; que, puesto que su mucha edad no lo permitía, todavía podía disimularlo, porque en cualquier tiempo es mejor casarse que abrasarse» (II, 18, p. 206). Re Policarpo mette a punto il piano, ideato dalla strega Cenotia, e dà fuoco al palazzo per approfittare della confusione e godere di Auristela. Tuttavia, i protagonisti – allertati dall'altra figlia del re, Policarpa – fuggono e il sovrano rimane vittima del suo stesso piano e, oltre a perdere la donna amata, perderà il palazzo e il titolo di re, mentre Sinforosa – novella Didone – osserverà dall'alto di una torre, le navi del suo amato Periandro prendere la via della fuga.

3.1.8. La sospensione

Raggiunto un porto sicuro, presso l'isola degli Eremiti, Transila chiede a Periandro di riprendere il suo racconto. L'eroe è inizialmente reticente ma, dopo che anche gli altri presenti soddisfano la vanità del protagonista invitandolo a proseguire, Periandro riallaccia i fili della sua narrazione dal punto in cui individua i responsabili del rapimento e della vendita di Auristela e delle mogli dei pescatori e racconta l'arrivo e il loro arresto da parte di un'armata di migliaia di soldati, che arriva “pattinando” sul ghiaccio con un piede solo e usando l'altro come piede di spinta «cosa de ver, caminar tanta gente por cima de las aguas a pie enjuto, sin usar allí el cielo alguno de sus milagros» (II, 19, p. 213)¹⁸⁰. I soldati conducono Periandro e i suoi compagni alla corte di Cratilo, re di Bituania. Sulpicia, che si trovava con il sovrano, riconosce l'eroe suo salvatore e intercede per lui con il re, consentendo una rapida liberazione. Durante la festa, il protagonista sente il rumore di un

¹⁷⁹ Sarà forse superfluo sottolineare l'ironia che si nasconde dietro l'elogio all'“historiador verdadero”-Periandro.

¹⁸⁰ In effetti, ne parla Olao (cfr. §5.2.). Dietro la precisazione di Periandro che non si tratta di intervento divino, si può scorgere la critica di Pinciano: «Para atar el ñudo lícito es el socorro divino, para desatarle parece muy mal y es mucha falta de artificio, porque el passo más deleitoso de la fábula es el desañudar y, trayendo socorro del cielo, no queda la acción tan verisímil como cuando humanas manos lo obran» (V, pp. 213-214).

cavallo bellissimo e poderoso ma indomabile, «no siendo bastantes a detenerle mil montes de embarazos que ante él se pusieran, de lo que el rey estaba tan pesaroso que diera una ciudad a quien sus malos siniestros le quitara» (p. 215).

La narrazione si interrompe nuovamente per il sopraggiungere dei due eremiti, Renato ed Eusebia. L'eremita Renato svolge, a sua volta, un racconto analettico, riferendo puntualmente e senza orpelli la storia che ha causato il suo esilio e, successivamente, quello di Eusebia nell'isola degli Eremiti. Tralasciando al momento i contenuti del racconto (cfr. §9.2.2.), è interessante osservare il comportamento dei narratori:

Con esto dio fin a su plática Renato, y con esto dio ocasión a que todos los circunstantes se admirasen de su suceso, no porque les pareciese nuevo dar castigos el cielo contra la esperanza de los pensamientos humanos, pues se sabe que por una de dos causas vienen los que parecen males a las gentes: a los malos por castigo, y a los buenos por mejora; y en el número de los buenos pusieron a Renato, con el cual gastaron algunas palabras de consuelo, y ni más ni menos con Eusebia, que se mostró prudente en los agradecimientos y consolada en su estado (II, 20, p. 221).

La tiepida accoglienza della comitiva al racconto di Renato è in contro-tendenza rispetto alle reazioni appassionate, contrastanti ma sempre concordi nell'elogiare l'eloquenza di Periandro, dei medesimi personaggi quando ascoltano l'eroe protagonista. L'analessi di Renato non brilla per contenuti stravangati né per capacità retorica. Stupisce, dunque, che questo racconto sortisca l'effetto di indurre Rutilio ad abbracciare con entusiasmo la vita eremitica ma anche questo aspetto potrebbe avere una precisa ragione ironica su cui ci soffermeremo più avanti (§9.2.).

Ciò che è di nostro interesse in questo momento è osservare come Periandro prenda la parola per proseguire il proprio racconto. Mauricio stava elogiando (ironicamente) la scelta di Rutilio quando il protagonista lo interrompe:

- [...] Aquí tiene en la carestía abundancia, y en la soledad compañía, y el no tener más que perder le hace vivir más seguro. A lo que añadió Periandro: -Si, como tengo pocos, tuviera muchos años, en trances y ocasiones me ha puesto mi fortuna que tuviera por suma felicidad que la soledad me acompañara, y en la sepultura del silencio se sepultara mi nombre; pero

no me dejan resolver mis deseos, ni mudar de vida la priesa que me da el caballo de Cratilo, en quien quedé de mi historia (p. 222).

Se prima erano stati i componenti della comitiva a incitare Periandro a proseguire la narrazione interrottasi durante la fuga dal palazzo di Policarpo, qui è il protagonista a prendere la parola interrompendo bruscamente Mauricio e mostrando dunque tutta la sua impazienza nel riprendere il racconto che era stato forzosamente interrotto dall'arrivo di Renato: «Todos se alegraron oyendo esto, por ver que quería Periandro volver a su tantas veces comenzado y no acabado cuento, que fue así [...]», l'ennesimo tentativo di riannodare la narrazione sembra venire accolto favorevolmente.

3.1.9. La peripezia e i limiti della verosimiglianza

L'eroe protagonista racconta a questo punto di aver deciso di domare il cavallo selvaggio di Cratilo. La soluzione scelta è quella di saltargli sopra al volo, cavalcare verso una rupe a picco sul mare e saltare giù, immaginando che la caduta in acqua possa spaventare il cavallo e renderlo mansueto. Mentre si appresta ad eseguire il proposito, nella fase di caduta dalla rupe Periandro si ricorda che il mare è ghiacciato. Soprendentemente, nonostante disperasse di sopravvivere all'impatto, le robuste zampe del cavallo resistono alla caduta e entrambi se la cavano rotolando sul mare ghiacciato. Periandro riesce così nell'impresa di domare il cavallo e mostrare ancora una volta le proprie abilità.

Eloquente è la reazione del solito Mauricio: «Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisi3n: que quisiera 3l, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que escuchaban la creencia de tan desaforado salto» (II, 21, p. 223). Se, nel caso del mostro marino e della visione allegorica, il sogno consentiva di spiegare la natura degli eventi incredibili raccontati, qui i confini del principio di verosimiglianza sono messi duramente alla prova. La tensione è sciolta dal narratore di primo grado che, raccogliendo l'implicito parere degli altri narratori del racconto, constata con somma ironia che «el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle: que, así como es pena del mentiroso que cuando diga verdad no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira»

(pp. 223-224)¹⁸¹. Tutto si conclude con un nulla di fatto, ma la credibilità di eroe “bizantino” o epico di Periandro è ormai irrimediabilmente compromessa.

3.1.10. La *brevitas* delle narrazioni

La considerazione di Mauricio non spegne, anzi alimenta, il sospetto che l'eroe protagonista abbia mentito, ingigantendo le proprie imprese per ottenere il favore del pubblico tanto più che Periandro non si lascia affatto turbare dalle accuse di inverosimiglianza e prosegue come se niente fosse successo: «como no pudieron estorbar los pensamientos de Mauricio la plática de Periandro, prosiguió la suya diciendo [...]» (p. 224). Dopo aver raccontato sommariamente gli eventi accaduti in seguito, l'eroe protagonista accenna rapidamente di aver raggiunto l'isola «que se llama Scinta, donde supimos las fiestas de Policarpo, y a todos nos vino voluntad de hallarnos en ellas [...] como ya queda dicho. Allí gané los premios, allí fui coronado por vencedor de todas las contiendas, y de allí tomó ocasión Sinforosa de desear saber quien yo era, como se vio por las diligencias que para ello hizo» (p. 226). Il racconto delle imprese dell'eroe durante il suo primo approdo nell'isola di Policarpo viene tralasciato in quanto «ya queda dicho». Un capitano aveva infatti magnificato le vittorie di Periandro ad una parte della comitiva, compresa Auristela, al termine del primo libro (I, 22). Non sorprende però la rapidità con cui l'eroe accenna alle sue vittorie durante i giochi di Policarpo che pure sarebbero state estremamente importanti per rafforzare la propria immagine di eroe epico: la gelosia di Auristela per il comportamento ambiguo tenuto da Periandro nei confronti di Sinforosa costituisce un motivo valido per soprassedere sugli eventi, non soltanto in questa occasione ma anche all'atto di far dipingere il *lienzo* con le avventure occorse agli eroi nel Settentrione (cfr. §10.1.2.). Periandro conclude poi il suo lungo racconto analettico con l'approdo sull'isola barbara, raccordando così la narrazione con il primo capitolo del primo libro: «lo que en la isla nos sucedió ya lo sabéis; y, con esto y con lo que a mi hermana le queda por decir, quedaréis satisfechos de casi todo aquello que acertare a pedir el deseo en la certeza de nuestros sucesos» (p. 227).

A questo punto interviene il narratore dell'opera per presentare le reazioni degli astanti:

No sé si tenga por cierto, de manera que ose afirmar, que Mauricio y algunos de los más oyentes se holgaron de que Periandro pusiese fin en su plática, porque las más veces, las que

¹⁸¹ Sulla componente meravigliosa di questo episodio, cfr. §5.; per la peripezia, cfr. §6.

son largas, aunque sean de importancia, suelen ser desabridas. Este pensamiento pudo tener Auristela, pues no quiso acreditarle con comenzar por entonces la historia de sus acontecimientos; que, puesto que habían sido pocos desde que fue robada de poder de Arnaldo hasta que Periandro la halló en la Isla Bárbara, no quiso añadirlos hasta mejor coyuntura; ni, aunque quisiera, tuviera lugar para hacerlo, porque se lo estorbara una nave que vieron venir por alta mar encaminada a la isla, con todas las velas tendidas, de modo que en breve rato llegó a una de las calas de la isla, y luego fue de Renato conocida (II, 22, p. 227)

Il sollievo dei presenti al termine del racconto di Periandro è la degna conclusione di questo lunghissimo racconto, straordinariamente ricco di riflessioni e critiche di teoria letteraria. Il narratore di primo grado – onnisciente – afferma ironicamente di riferire solo dei sospetti e non delle certezze, ma non manca di sottolineare come la stessa Auristela, eroina eponima dell’opera e promessa sposa dell’autore-narratore-protagonista-Periandro, condividesse probabilmente le stesse opinioni dei più strenui critici del racconto di Periandro. A conferma di ciò, per rispetto ai presenti, decide di rimandare il racconto delle proprie avventure a un momento più favorevole, anche perché, nel frattempo, la trama principale richiede nuovamente l’attenzione: sopraggiunge la nave dei servitori di Renato che condurrà al termine la storia secondaria dei due eremiti e l’intero secondo libro del *Persiles*.

3.2. Una possibile schematizzazione

Volendo schematizzare il racconto di Periandro, si potrebbe costruire la seguente tabella:

	Capitoli <i>Persiles</i>	Contenuto	Principio poetico infranto	Principio poetico affermato	§ Tesi
Prima sequenza	11	Inizio <i>in medias res</i> , matrimonio dei pescatori e regata delle navi allegoriche.	L’unità nella varietà; l’interpretazione allegorica.	Eloquenza.	§4.; §9.
Seconda sequenza	13	Rapimento di Auristela e delle mogli dei	Rottura del principio di unità di azione.	Unità d’eroe (Periandro); sospensione.	§4.

		pescatori. Periandro e i pescatori si fanno pirati.			
Terza sequenza	14	Episodio di Leopoldio.	L'ampiezza delle digressioni e i limiti della varietà.	Piacere come metro di giudizio per la legittimità.	§4.
Quarta sequenza	15	Episodio di Sulpicia e descrizione del cielo notturno	Limiti della varietà.	/	§4.
Quinta sequenza	16	Sogno di Periandro: il mostro marino.	Il problema della verosimiglianza.	Piacere come metro di giudizio.	§5.
Sesta sequenza	16	Il corteo allegorico nell'isola paradisiaca.	Il meraviglioso.	Piacere come metro di giudizio.	§5
Settima sequenza	17	Riassunto dei due mesi di attività come pirati e incontro con i corsari responsabili del rapimento delle donne.	<i>Ordo artificialis vs ordo naturalis.</i>	/	§4.
Ottava sequenza	19	Pattinatori sul ghiaccio e incontro con Cratilo.	I limiti della tecnica della <i>suspense.</i>	/	§4.

Nona sequenza	21	Salto con il cavallo di Cratilo.	La peripezia e la verosimiglianza.	Narratore: prospettivismo.	§5.; §6.
Decima sequenza	21	Conclusione del racconto e raccordo con la trama principale.	La <i>brevitas</i> .		§4.

Il racconto di Periandro costituisce un vero e proprio manifesto di teoria letteraria applicata. L'eroe eponimo non è però un autore "aristotelico" né un pedissequo applicatore della teoria letteraria e infatti attira numerose critiche da personaggi – segnatamente Mauricio – che assumono la prospettiva di un lettore virtuale chiaramente aristotelico ortodosso e perfetto conoscitore della teoria letteraria. Eppure Periandro è un narratore unanimamente elogiato per l'eloquenza e per la capacità di creare *suspense* e questo aspetto sembra legittimarne la narrazione, pur con tutti gli attacchi all'ortodossia aristotelica, in nome di una prevalenza di un nuovo gusto letterario. Attraverso il filtro della teoria letteraria si può apprezzare la portata parodica che corrode la narrazione dall'interno: come nota acutamente Ruffinatto, nel caso del Turpino ariostesco o di Cide Hamete nel *Quijote*, «de la "mentira" se hace cargo un historiador (no importa si verdadero o presunto) externo a la diégesis, mientras que en el otro, el de Periandro-Persiles, la responsabilidad de una más que probable ofensa al decoro o a la verosimilitud recae sobre los hombros de un narrador que se sitúa dentro de la diégesis y que, además, resulta ser el protagonista de los acontecimientos narrados»¹⁸².

Avendo esplicitato a grandi linee i problemi teorici messi in campo dal discorso di Periandro, possiamo ora analizzare caso per caso osservandoli all'interno del *Persiles* nel suo complesso.

¹⁸² Aldo RUFFINATTO, *Diálogos cervantinos (desde la intertextualidad)*, SIAL Pigmalión, Madrid 2022, p. 191.

CAPITOLO 4.

L'UNITÀ E LA VARIETÀ: UNA DIFFICILE ARMONIZZAZIONE

4.1. Il problema dell'unità: la linea ariostesca e la linea aristotelica

Uno dei problemi messi in campo più frequentemente dalla narrazione di Periandro è quello della varietà e dell'unità della narrazione. La strutturazione ad episodi della *fábula* (*mythos*) è un discorso centrale nella *Poetica* aristotelica: la varietà prodotta dagli episodi, che garantisce piacevolezza e materia per riflessione morale, deve essere conciliata all'interno dell'unità complessiva in modo che l'insieme risulti un unico corpo. Aristotele, approfondendo il discorso del racconto tragico, definisce il principio di unità d'azione in questi termini: «è necessario che, al modo in cui anche nelle altre <arti> imitative l'imitazione unitaria è di un unico <oggetto>, così pure il racconto, poiché è imitazione di un'azione, lo sia di una sola e di questa nella sua interezza, e che si compongano le parti dei fatti così che, se una certa parte viene spostata o soppressa, l'intero sia differente e sia sconvolto» (1451b 30-34, pp. 606-607). Riferendosi specificamente all'epopea, scrive che i racconti «si devono comporre intorno a un'unica azione, tutta intera e compiuta in se stessa, avente un inizio, episodi mediani e una fine, perché, come un vivente unitario nella sua totalità, produca il piacere che le è proprio» (1459a 17-21, p. 644).

La questione dell'unità e degli episodi costituisce, insieme al tema del meraviglioso, uno dei punti di frizione maggiore nei teorici cinquecenteschi, divisi tra elogiatori e critici di Ariosto, al quale veniva imputata la mancanza di unità dovuta alla presenza di tre linee narrative principali (la guerra tra cristiani e saraceni, la pazzia di Orlando e la storia di Ruggiero e Bradamante) e di numerose avventure secondarie che si incatevano in modo disomogeneo, interrompendosi senza una logica apparente e senza che l'argomento le legasse alla figura dell'eroe protagonista. Le accuse più forti alla mancanza di unità del *Furioso* provengono dall'area veneto-padana (Trissino, Trifon Gabriele, Lando, Speroni, Castelvetro) e i difensori più convinti sono invece quelli legati all'area ferrarese: Giovan Battista Giraldi Cinzio e il suo discepolo Giovan Battista Pigna. Trasversale è invece la formazione del primo difensore dell'opera ariostesca, Simone Fòrnari, che studia a cavallo tra l'area toscana (Pisa) e l'area veneta (Padova), transitando anche per Ferrara. Autore di una monumentale *Spositione sopra l'Orlando furioso*, nell'*Apologia brieve sopra tutto l'Orlando furioso*¹⁸³

¹⁸³ Simone FÒRNARI, *Apologia brieve sopra tutto l'Orlando furioso*, in ID., *La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1549-1550, 2 vv., vol. 1, pp. 31-58. Cfr. anche Giorgetto GIORGI, *Les poétiques italiennes du «roman». Simon Fòrnari, Jean-*

inclusa nel primo dei due volumi (1549), Fòrnari dà conto delle principali critiche rivolte al capolavoro ariostesco, tentando di dimostrare come il *Furioso* sia in realtà riconducibile alle categorie aristoteliche, in particolare alla poesia epica. I due protagonisti assoluti del dibattito sono però Giraldi Cinzio e Pigna. Il primo fu medico – tra coloro che assistettero Ariosto in punto di morte –, docente di retorica presso lo Studio di Ferrara (e, successivamente, a Mondovì, Torino e Pavia) e segretario personale del duca Ercole II fino al 1559; il secondo fu allievo di Cinzio e suo successore come docente di retorica nello Studio di Ferrara e come segretario personale del duca Alfonso II. Prima della polemica suscitata dalla contemporanea pubblicazione dei rispettivi trattati sui romanzi, Pigna scrive al maestro un'interessante lettera che, tralasciando i noti sospetti di falsificazione o retrodatazione di questo scambio epistolare, viene acclusa in appendice ai *Discorsi* di Cinzio con data 25 luglio 1548:

non sono stato in alcuna città che favellato non abbia con persone dotte del *Furioso* del nostro messer Lodovico, le quali, tirando prima fuori il Domenichi, e di lui e di Vostra Signoria affezionatissimo quasi tutte, chi in una cosa e chi in un'altra li riprendono. E benché varie e molte siano le reprensioni, e fatte in più luoghi particolari, a me pare però che tutte a questo s'indirizzino, ch'egli non abbi seguitato le vestigia degli antichi poeti. Imperciò che dicono che il titolo propone una cosa della quale manco si parla in tutto il libro che d'altro, e seguitano argomentando che gli altri scrittori fanno rispondere insieme il principio e il fine, ma che il suo cominciamento è diversissimo da quello che nell'ultimo si conchiude. Dicono altresì che va per tutta l'opera saltando d'una cosa in un'altra intricando tutto il poema, e che piglia quelle sorti d'arme fatte con incantazione, e quelle donne ed uomini negromanti che sono fuori dell'usanza, e quello che molto più monta, vi aggiungono che si de' stare su una sola azione, ma che egli molte ne piglia. Oltre di ciò, che fuori de decoro molte cose vi sono [...] in breve cercano di farmi vedere che egli si è del tutto scostato dalla *Poetica* di Aristotile.¹⁸⁴

Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna, cit., in particolare l'introduzione e il primo capitolo in cui traduce i passi più significativi dell'*Apologia* di Fòrnari.

¹⁸⁴ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., lettera 46 (*Messer Giovan Battista Pigna a messer Giovan Battista Giraldi*, 25 luglio 1548), pp. 224-225.

Le considerazioni del discepolo ci offrono uno spaccato molto preciso delle critiche mosse all'opera di Ariosto, a cui il maestro risponde con una lettera datata 1° agosto del medesimo anno, in cui afferma:

a' nostri poeti dei romanzi, dico che non si dee dar lor biasimo se a quel modo di scrivere si sono appresi, dal quale hanno pensato potere acquistar fama in questa lingua; e se, avendo avuti guida l'*Amadigi*, *Palmerino*, *Primaleon* ed altri spagnuoli, e tra i francesi *Lancillotto*, *Tristano*, la *Tavola Rotonda* ed altri tali, sono andati dietro alle loro vestigia, non sono da biasimare; e se mi si dicesse che que' tali non scrissero in verso, e perciò non sono poeti, né da essere seguitati da chi scrive poeticamente, egli è da sapere che i versi non sono quelli che facciano il poeta, ma l'ingegno e la materia ch'egli si piglia a comporre; chè non sarebbe meno ch'istorico Giovanni Villani se in versi egli avesse scritto quello che nelle sue prose si contiene; né meno che poeta sarebbe l'Ariosto se in prosa avesse spiegato quello che ne' suoi versi ha lasciato scritto.¹⁸⁵

Giraldi Cinzio e Pigna teorizzano la novità dell'*Orlando furioso* rispetto alla tradizionale scansione dei generi letterari: l'opera di Ariosto sarebbe da ricollegare al nuovo genere del 'romanzo' (*romance*), fiorito in Francia e in Spagna¹⁸⁶. I due trattati, a dispetto del nome e delle reciproche accuse di plagio, presentano in realtà due posizioni molto diverse. Pigna, esponente di una nuova critica letteraria che mette al centro i meccanismi del testo, nel suo *I romanzi* (1554) analizza la tecnica compositiva dei *romances*, mettendola in relazione dialettica con quelle dell'epica (e, in misura minore, della tragedia e della commedia) al fine di individuarne e descriverne il funzionamento, in modo da offrire una spiegazione «dell'artificio et delle regole alle quali obligar si dee chi a Romanzevoli Muse si dà» (p.

¹⁸⁵ Ivi, lettera 47 (*Risposta di Giovan Battista Giraldi a messer Giovambattista Pigna*, 1° agosto 1547), pp. 229-230.

¹⁸⁶ In merito al dibattito tra romanzo – inteso come lemma storico nella sua specifica accezione cinquecentesca – ed epica, si veda Riccardo BRUSCAGLI, «*Romanzo*» ed «*epos*» dall'*Ariosto* al *Tasso*, in Marco Fantuzzi, Claudio Moreschini, Valeria Bertolucci et al., *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, ETS, Pisa 1987, pp. 53-69. Come introduzione sulle differenze sostanziali tra i pensieri dei due intellettuali ferraresi si veda Daniela BOCCASSINI, *Romanzevoli muse: Giraldi, Pigna e la questione del poema cavalleresco*, in «Schifanoia», 13-14, 1992, pp. 203-216, Stefano JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, cit, capitolo due «La polemica sul «romanzo»» e Giorgetto GIORGI, *Les poétiques italiennes du «roman»*. Simon Fórnari, *Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna*, cit. Circa le controverse accuse di plagio rivolte da Pigna al suo maestro, su cui non entrerò in questa sede, cfr. Susanna VILLARI, *L'elaborazione dei Discorsi*, in Giovan Battista GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. 190*, a cura di Susanna Villari, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2002, pp. IX-XLVII, in particolare le pp. XI-IXX.

70)¹⁸⁷. Giraldo Cinzio, nel *Discorso dei romanzi* (1554), slega il romanzo dal rispetto di norme letterarie non applicabili al genere a cui il *Furioso* appartiene, in quanto sconosciuto ad Aristotele¹⁸⁸, proponendo di edificare una nuova “teoria del *romance*” che si ponga come mediatrice tra la norma poetica – che continua ad essere l’interlocutrice privilegiata – e la prassi dei poeti dei *romances*. Giraldo Cinzio analizza ciò che rende «grande et magnifico l’Ariosto», lodandone il contenuto morale – secondo la lettura tipica dell’epoca già testimoniata dalla *Spositione* di Fòrnari – e individuando tra gli elementi fondamentali del suo successo l’ampio ricorso al meraviglioso e la varietà di azioni narrate. I motivi della mancanza di unità nel *Furioso* e, in generale, nei *romances* sono da ricercare, secondo Cinzio, nel fatto che il modello di tali prodotti letterari non sia l’epica omerica e virgiliana, bensì le *Metamorfosi* di Ovidio. L’ascrizione all’autorevole modello ovidiano costituisce dunque la piena affermazione della legittimità dell’inserimento di più filoni narrativi incatenati. L’unica critica che Cinzio accoglie è quella relativa al titolo: “Orlando furioso” non rispecchia l’effettivo spazio occupato da Orlando nell’economia complessiva dell’opera e, come scrive nella lettera a Bernardo Tasso, Ariosto avrebbe dovuto individuare, proprio sul modello ovidiano, un titolo più ampio che facesse riferimento non ad un personaggio ma alla tipologia di contenuti¹⁸⁹. La prospettiva giraldiana di separazione tra *romance* e poema eroico sarà fermamente respinta da Torquato Tasso, per il quale costituiscono due

¹⁸⁷ Pigna, significativamente, mette al centro delle proprie riflessioni teoriche l’aspetto testuale dell’opera, come dimostrano gli *Scontri* alla fine del volume, dove il letterato analizza le modifiche apportate da Ariosto al testo del *Furioso* durante le diverse edizioni al fine di analizzarne la strategia artistica. Girolamo Ruscelli, accludendo gli *Scontri* alla sua edizione dell’opera ariostesca afferma che Pigna nei «*Romanzi et principalmente in quegli Scontri, egli veramente è stato il primo che ha aperta questa bellissima et utilissima via, ch’io dico, di venir giudiciosamente esaminando i luoghi così delle cose come della purità, de i precetti et dell’ornamento della lingua ne gli Autori illustri, cfr. Girolamo RUSCELLI, Ai lettori, in Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto tutto ricorretto et di nuove figure adornato, con le Annotazioni, gli Avvenimenti et le Dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la Vita dell’Autore descritta dal Signor Giovan Battista Pigna, gli Scontri de’ luoghi mutati dall’Autore doppo la sua prima impressione [...]*, apud Vincenzo Valgrisio, Venezia 1558, s.n.

¹⁸⁸ «[Io mi sono] molte volte riso di alcuni, ch’hanno voluto chiamare gli scrittori de i Romanzi sotto le leggi dell’arte dateci da Aristotile, et da Orazio, non considerando che né questi né quegli conobbe questa lingua, né questa maniera di comporre» (pp. 44-45). Le citazioni del *Discorso dei romanzi* di Cinzio sono tratte dalla *editio princeps*: Giovan Battista GIRALDI CINZIO, *Discorsi di M. Giovambattista Giraldo Cinthio, nobile ferrarese e segretario dell’illustrissimo et eccellentissimo Duca di Ferrara intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, apud Gabriele Giolito de Ferrari, Venezia 1554. Pur preferendo citare dalla *princeps*, mi sono anche avvalso con profitto della eccellente edizione critica di Susanna Villari: Giovan Battista GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall’autore nell’esemplare ferrarese Cl. 190*, a cura di Susanna Villari, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2002.

¹⁸⁹ «ad opera di tante azioni di diversi cavalieri, non fu convenevole dar nome da un solo cavaliere, né meno glielle conviene dargliele di quello nel quale non devea finire l’opera sua», G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., lettera 78 (*Risposta del Giraldo a Bernardo Tasso*, 10 luglio 1556), pp. 287-288.

forme coincidenti e ugualmente soggette alle prescrizioni aristoteliche in merito all'unità della trama¹⁹⁰. La distinzione tra poema epico e romanzo andrà infatti progressivamente sparendo in clima controriformistico dove la varietà sarà vista come un limite al veicolamento del messaggio ideologico¹⁹¹. Non ammettendo più distinzioni tra romanzo ed epos, Tasso preferirà puntare a realizzare la «discorde concordia»¹⁹², secondo una linea che arriverà fino a Pierre-Daniel Huet. Come nota Ana Baquero Escudero:

la licencia en la inclusión de episodios es mayor en el género del *romance* que en el épico. Fuertemente criticado el primero por él [Huet], señala al respecto cómo los escritores posteriores, tanto españoles y franceses – y aquí se refiere a los libros de caballerías –, como italianos – los autores de *romanzi*, con Ariosto a la cabeza –, no supieron emular los modelos griegos posteriores a la épica, entre los que destacó, sin duda, Heliodoro. El caso de este autor es el del escritor que logra triunfar en ese difícil objetivo de conseguir la variedad dentro de la unidad, ejemplo, pues, a imitar en el ámbito del relato extenso. La *Historia etiópica* de dicho novelista se incribiría, por consiguiente, dentro de la tradición de un tipo de relato que, iniciado por Caritón, a partir fundamentalmente de Jenofonte se caracterizará por la inclusión de distintas historias, si bien las mismas no quebrantan el principio unitario

¹⁹⁰ Nel secondo libro dei *Discorsi dell'arte poetica* e nel terzo dei *Discorsi del poema eroico*, Tasso confuta le tesi di coloro che vorrebbero separare il romanzo dall'epica, sostenendo che entrambi debbano sottostare alle stesse regole compositive: «Se dunque il romanzo e l'epopeia sono d'una medesima specie, a gli obblighi de le stesse leggi deono esser ristretti» (*Poema eroico*, III, p. 578).

¹⁹¹ È il caso di Sperone Speroni: «al romanzo come genere della varietà, che porta con sé un andamento digressivo e un orizzonte plurale, Speroni oppone un poema rigorosamente unitario nella struttura e nell'ideologia», Stefano JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, cit., p. 58. Sull'argomento cfr. anche ID., *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, cit., pp. 139-333.

¹⁹² La citazione è dei *Discorsi dell'arte poetica*: «uno il modo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario». Jossa sottolinea come la “discorde concordia”, la “varietà nell'unità” sia «l'unica possibilità, cioè, di dare ancora un ordine a un mondo che si rivela sempre più frantumato e disgregato», S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, cit., p. 60. Ciò che entra in crisi, secondo Jossa, è «la poetica ariostesca delle “varie fila a varie tele”, non come strumento narrativo, ma come principio strutturale del poema: quella tecnica della sospensione e della ripresa, che suscitava attesa e generava sorpresa, propria della narrazione romanzesca, potrà essere, ora, solo uno strumento della composizione, poetico, ma non più il fondamento di una visione dell'uomo e del mondo. Non il romanzo, dunque, genere autonomo che rappresenta la molteplicità del reale e la pluralità dei casi, ma un poema che innesti, in un ambito ancora fortemente umanistico, la varietà all'interno di una visione unitaria, ordinata, dell'universo è ciò cui puntano i critici di metà Cinquecento: tenere insieme, sulla base di principi di decoro e coerenza, un mondo ormai frammentato e disgregato, quel mondo di cui il primo vero romanzo moderno, il *Don Chisciotte*, denuncerà inesorabilmente la fine. Proprio nel momento in cui, attraverso Cervantes, il modello ariostesco penetra e si diffonde nella grande narrativa europea, umorale e digressiva, del romanzo moderno, in Italia, con l'ultima, estrema, tormentata eccezione della *Gerusalemme liberata*, tormentata proprio perché estrema, la breve stagione del romanzo di fatto finisce: bisognerà aspettare che, attraverso Sterne e Scott, la fortuna ariostesca abbia fatto il suo giro. Con Foscolo e Manzoni», *ibidem*.

que debe sustentar toda obra literaria. El viejo precepto literario de la variedad en la unidad aparece, por consiguiente, vinculado a la compleja relación entre trama primera y episodios, constituyéndose al respecto como los dos textos fundamentales de la teoría literaria.¹⁹³

Anche Giraldi Cinzio, dalla prospettiva del *romanzo*, condivide l'esigenza estetica di digressioni legittimate:

porta questa diversità delle attioni con esso lei la varietà, la quale è il condimento del diletto, et si da largo campo allo Scrittore di fare Episodi, cioè digressioni grate, et introdurvi avvenimenti, che non possono mai avvenire (se non con qualche sospetto di biasimo) nelle Poesie, che sono di una sola attione. [...] Et deve in queste digressioni esser molto avveduto il Poeta in trattarle di modo, che una dipenda dall'altra, et siano bene aggiunte con le parti della materia, che si ha preso a dire con continuo filo et con continua catenata, et che portino con esso loro il verisimile [...] perché, se queste digressioni facessero altrimenti, diverrebbe il Poema vizioso e increscivole, come diletta, et piace quando elle si veggono nascere tali, che paiano nate con la cosa istessa (p. 25).

Le digressioni devono essere fortemente coese con la narrazione principale: «Vogliono adunque le parti et gli episodi avere o necessaria o verisimile dipendenza una dall'altra. Perché se così non si facesse, poco potrebbe dilettere l'opera et poco giovare» (p. 55). Nell'epistola sul poema eroico, anche Pinciano precisa che «los episodios han de estar pegados con el argumento de manera que si nacieran juntos, y se han de despegar de manera que si nunca lo hubieran estado; y éste sea episodio de nuestra fábula» (XI, p. 465). L'inserimento degli episodi permette di alimentare la varietà, che è il soggetto dell'imitazione e dunque della poesia, come Pinciano afferma per bocca di Fadrique:

el sujeto de la poética es cuanto cabe debajo de lengua y pluma, porque todo cuanto hay se puede imitar [...] la poesía comprehende y trata de toda cosa que cabe debajo de imitación y, por el consiguiente, todas las ciencias especulativas, prácticas, activas y effectivas. Y ¿no veis a Homero cuán lleno está de todas las artes generalmente, y a Virgilio también y, en suma, todos los épicos (heroicos por otro nombre) junto con la política que es su principal intento?, ¿no enseñan la astrología, la medicina, la economía y otras muchas facultades? Y

¹⁹³ A. L. BAQUERO ESCUDERO, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, cit., p. 14.

así los demás poetas todos. Y algunos se ponen a enseñar una especie sola de sciencia; y éste escribe la philosophía; aquél, la medicina; el otro, la arte de cazar; el otro, la de navegar; y otro, de pelear. Y, en suma, cada poeta elige la materia que se le antoja y él se halla más hábil para seguir» (III, pp. 121-122)

La citazione della *Philosophía antigua poética* ricorda particolarmente da vicino il passaggio del discorso del Canonico in cui egli «hallaba en ellos [=en los libros de caballerías] una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren [...] Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere» (pp. 491-492). La funzione degli episodi, come precisa, Pinciano non è però solo quella di fornire varietà e piacevolezza alla narrazione, ma anche insegnamento: «los episodios poéticos no sólo traen ornato, mas útil y provechosa doctrina» (V, p. 180). Tuttavia il teorico vallisoletano definisce gli episodi come «añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca» (V, p. 176), «un emplasto que se pega y despega a la fábula sin quedar pegado algo dél [...] El cual se añade a la fábula y se puede quitar, quedando ella entera en su proprio y esencial, y se puede añadir otro y otros, según que al autor diere gusto» (V, 179). Si nota qui una profonda asimmetria del pensiero di Pinciano con Aristotele, nella considerazione degli episodi secondari. Lo Stagirita prescriveva: «si compongano le parti dei fatti così che, se una certa parte viene spostata o soppressa, l'intero sia differente e sia sconvolto» (1451a 30-34, p. 606-607) e anche Tasso richiedeva che «uno sia il poema che tanta varietà di materie contenga, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini» (*Discorsi dell'arte poetica*, pp. 387-388).

Pinciano sembra invitare a una minore rigidità nei confronti dell'unità di azione, come in effetti afferma nella trattazione del poema eroico:

Una debe ser la acción en la fábula épica necesariamente y, si della pueden salir más que una tragedia, es de la manera que de un brazo de una estatua se puede hacer otra estatua, de

manera que la materia del brazo de la estatua puede ser hecha una estatua de por sí y, apartado lo que antes era parte que componía a la estatua primera, queda todo en la segunda. Digo que en la épica todas las acciones (agora de la fábula, agora de los episodios) deben concernir a esta unidad de acción, la cual pretende el poeta épico. (XI, p. 453)

Già Ugo, infatti, aveva sostenuto che «Bien puede tener (no sólo el argumento, pero la fábula toda) diversas acciones, mas que sea la una principal», V, p. 189). Ciò che proclama Pinciano è l'*unidad de persona* come strumento di garanzia dell'unità di azione: «debe la fábula tener unidad de acción, porque las demás que hubiere han de concernir a ella sola; y también unidad de persona en la dicha acción, porque una ha de ser la principal y necesaria, y las demás, accessorias y que se puedan variar, quitar y poner» (p. 455). La questione, anche alla luce del dibattito italiano intorno alle linee di azione del *Furioso*, è certamente cruciale¹⁹⁴. Che Cervantes conoscesse la discussione tra la linea ariostesca e la linea classicistica dei commentatori della *Poetica* mi pare lo dimostri il poeta spiantato del *Coloquio de los perros*: egli è chiaramente un autore di *romance* (dato che la sua opera «trata de lo que dejó de escribir el Arzobispo Turpín del Rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la *Historia de la demanda del Santo Brial*») però applica le norme più aggiornate della teoria letteraria aristotelico-oraziana, proponendo una poesia eroica «grande en el sujeto, admirable y nueva en la invención, grave en el verso, entretenida en los episodios, maravillosa en la división, porque el principio responde al medio y al fin, de manera que constituyen el poema alto, sonoro, heroico, deleitable y sustancioso» (pp. 617-618). La stessa ambiguità è riscontrabile, come si è visto, nel discorso del Canonico, in particolare dietro la condanna eccessivamente elogiativa dei *romances*, dove egli parlava di «todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, *ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos*» (p. 492): in questo caso il Canonico abbandona la linea interpretativa che fa capo a Tasso e Pinciano e si colloca in una prospettiva molto più prossima a quella di Giraldo Cinzio. Del resto, lo stesso *Don Quijote* non è esente da esplicite letture in questa direzione. Il capitolo 44 della *Segunda parte* si apre con queste considerazioni:

¹⁹⁴ Una sintesi della linea ariostesca (Cinzio) e della linea classicista (Tasso) è proposta da Cascales: «se dize la fábula una, siendo compuesta de varias acciones encaminadas a un fin, y de tal manera entre sí conformes que vengan a hazer una sola acción. A diversas acciones, diversas personas son menester; mas ninguna dellas ha de hazer bando de por sí, ni desviarse del principal propósito, ni llegar a la excelencia de la persona por quien se constituye y forma la fábula. Y acabada la acción desta persona, todas las demás an de estar acabadas como dependientes della», Francisco CASCALES, *Tablas poéticas*, Luis Beros, Murcia 1617, pp. 62-63.

Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que *siempre había de hablar dél y de Sancho*, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a *escribir de un solo sujeto* y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribir. (II, 44, p. 877, il corsivo è mio)

Mi pare che i due ‘limiti’ (segnati in corsivo) che il traduttore individua nella storia di don Quijote scritta da Cide Hamete siano precisamente relativi alle unità d’azione e d’eroe, che vengono esplicitamente e consapevolmente violate introducendo episodi secondari slegati della trama principale. Il narratore prosegue con le seguenti considerazioni:

Y, así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, *nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece*, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y *se le den alabanzas*, no por lo que escribe, sino *por lo que ha dejado de escribir*. (pp. 877-878)

Il traduttore decide dunque nella seconda parte di ripristinare l’unità di azione (come nota Riley¹⁹⁵, *verdad* nel *Quijote* è sinonimo di narrazione principale e dunque di *argomento* nella terminologia di Pinciano) e chiede, significativamente, che gli vengano riconosciuti gli onori «por lo que ha dejado de escribir», dunque per il suo essere ritornato all’interno dei binari dell’unità di azione.

¹⁹⁵ Il critico nota che Cervantes parla «de la acción principal como poseedora de una “verdad” de la que no deberían desviarse las acciones episódicas y secundarias» e che «la verdad es considerada como una especie de agente de unión que opera sobre la forma de la obra», E. C. Riley, *Teoría literaria*, cit., p. 314.

Il discorso delle novelle intercalate era già stato affrontato all'inizio del libro (II, 3), quando Sansón Carrasco discute con don Quijote e Sancho a proposito degli errori compositivi della *Primera parte*¹⁹⁶.

Sofferamoci un istante sulla novella del *Curioso impertinente* (*Quijote*, I, 33-35). Questo piccolo nucleo narrativo è, *nomen omen*, non-pertinente alla narrazione perché obbliga i personaggi – e i lettori con loro – a interrompere la prosecuzione lineare degli eventi per fermarsi a leggere la gustosa novella. Non si tratta di un procedimento nuovo, giacché accade ad esempio in modi simili nel *Guzmán de Alfarache* (che contiene due novelle intercalate nella prima parte e altre due novelle intercalate nella seconda), ma è interessante per le reazioni che suscita nell'uditorio, a partire dalle reazioni al termine della lettura:

—Bien —dijo el cura— me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta. (I, 35, p. 374)

La novella è fin da subito ironicamente criticata perché poco credibile. Significativamente, però, il Curato lascia correre il problema della verosimiglianza in nome del fatto che il modo di raccontare i fatti (l'*elocutio* dunque) non gli dispiace. Questa affermazione è, a mio avviso, da mettere in relazione con gli elogi rivolti a Periandro: anche quando veniva accusato di raccontare episodi troppo lunghi ed estranei alla vicenda, non sono mai mancati elogi all'eloquenza con cui venivano narrati. Sempre nel *Persiles*, lo stesso Periandro inviterà Ortel Banedre a prendere la parola in questi termini: «Contad, señor, lo que quisiéredes y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar gravedad al cuento [...]. La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga» (III, 7, p. 282). Da queste considerazioni sembrerebbe poter evincere una

¹⁹⁶ Come è noto, uno degli elementi più geniali del secondo *Quijote* è l'introduzione di una dimensione metanarrativa, rappresentata dalla conoscenza da parte dei personaggi dell'esistenza della prima parte del *Quijote* e, più avanti, dell'apocrifo di Avellaneda. Su questo, cfr. il saggio di Aldo RUFFINATTO, *Con Cervantes in viaggio verso la modernità. Una lettura della seconda parte del Chisciotte*, in Franco MARENCO e Aldo RUFFINATTO (a cura di), *23 aprile 1616: Cervantes e Shakespeare diventano immortali*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 29-58. Sulle incongruenze narrative all'interno dei due *Quijote* e sul ruolo di Cide Hamete Benengeli, del traduttore e degli altri narratori dell'opera, è fondamentale: José Manuel MARTÍN MORÁN, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, dell'Orso, Alessandria 1990.

prima effrazione cervantina al principio di unità-varietà: l'eloquenza offre un'eccezione al principio di unità. Questa citazione contrasta nettamente con l'opinione di un autore come Lope che, nel *Peregrino*, evita di raccontare tutte le avventure di Pánfilo «por no pintar tanta variedad de cosas en una estrecha tabla, que como Tiberio dice, le quita la hermosura y decoro como a la sentencia provechosa la inútil copia de las palabras» (V, p. 608).

Nel già citato terzo capitolo della *Segunda parte*, in cui Sansón Carrasco, Sancho e Quijote discutono intorno agli errori compositivi di Cide Hamete Benengeli, il baccelliere, ricapitolando le accuse rivolte dai lettori al primo *Quijote*, afferma:

–Una de las tachas que ponen a la tal historia –dijo el bachiller– es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote. (p. 571)

I personaggi, la trama e persino l'ambientazione – Firenze – allontanano il lettore dal mondo cavalleresco e lo catapultano in un altro mondo possibile, quello della novella italiana, creando una macroscopica violazione del principio di unità: a questo proposito, Sancho commenterà con Carrasco che l'autore «ha mezclado el hideperro berzas con capachos» (p. 571).

Utilizzando la terminologia cervantina, il *Persiles*, sul modello della *Segunda parte* del *Quijote*, non presenta «novelas sueltas y pegadizas» ma episodi «nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece»¹⁹⁷. Questa tipologia di intercalazione conduce però ad un altro problema di poetica. L'intrecciamento di episodi con la trama principale era infatti una questione altrettanto dibattuta dai teorici, in particolare per quanto riguarda la tecnica dell'*entrelacement*, tipica del romanzo cavalleresco e adottata in maniera impeccabile da Ariosto¹⁹⁸. Nell'*Arte poetica*, Minturno la critica nettamente:

¹⁹⁷ La questione dell'intercalazione di storie secondarie all'interno della narrativa cervantina è stata oggetto di numerosi studi. Testo di riferimento per i procedimenti di intercalazione all'interno delle opere di Cervantes è il magistrale studio di A. L. BAQUERO ESCUDERO, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, cit.

¹⁹⁸ La tecnica dell'*entrelacement*, particolarmente sviluppata nel romanzo medievale in prosa, compare già a livello sperimentale nel *Roman de Troie* e nell'*Yvain e Perceval* di Chrétien de Troyes, cfr. M. L. MENEGHETTI, *Il romanzo nel Medioevo*, cit., p. 22 et passim.

come i puri epici [i romanzieri] narran cose di molte persone e di molti anni; come i veri epici, che sono eroici nominati, usano le riconoscenze, e le peripezie, e dipingono i costumi, e gli affetti, e fanno d'alcuno elettione, il quale abbiano sopra tutti gli altri a lodare, e con molti episodi accrescono il poema: e *come essi propriamente hanno in costumanza, interrompono spesse volte il corso del dire; et intralasciano quel che trattano, d'una parte in un'altra saltando*. Il che fanno quando il tempo il concede, e quando il ricusa. Concede il tempo, che narrata una faccenda, a narrare un'altra se ne vada altrove in quel medesimo tempo avvenuta; e si ritorni a procedere innanzi nella narrazione delle cose intralasciate, sì come di sopra s'è detto che fa l'epico non senza contentezza dell'uditore per la varietà delle cose narrate, che naturalmente diletta. Ma non concede che impresa una battaglia, o cominciata una tempesta, o qualunque altra cosa, nel meglio s'interrompa, e quando più se n'attende il fine, si tralasci per trattar d'alcuna altra faccenda, la quale ad altre persone, in altra parte, nel medesimo processo di tempo avvenuta sia; com'hanno propriamente in costume i romanzatori senza riguardo a ciò che 'l tempo ricusa, e al desiderio, che lascian ne gli animi degli ascoltanti anzi molesto, che dilettevole. Perciò che *a niuno ragionevolmente dee piacere, che alcuna cosa interrotta gli sia, quando più gli diletta. Né truovo esser vero, che l'attenzione più se n'accenda, ma più tosto se ne spenga*.¹⁹⁹

Di opinione contraria era invece Pigna, il quale trovava nella *suspense* una delle caratteristiche costitutive del romanzo:

E perché d'erranti persone è tutto il poema, egli altresì errante è, in quanto che piglia e intermette infinite volte cose infinite; et sempre con arte, perciò che, se bene l'ordine epico non osserva, non è che una sua regola non abbia, la quale è questa, che quasi non può farne fallare. Tralascia o quando il tempo non dà che s'interponga, o quando nol dà. Quando il dà, l'animo di chi legge quieto rimane, dal che ha contezza e perciò piacere, restando egli con una cosa compiuta, come un naufragio è finito, o una singolare battaglia, o un fatto d'arme, o una peregrinatione, o cose somiglianti. Quando nol dà, *l'animo resta sospeso, et ne nasce però un desiderio che fa diletto: essendo che un certo ardore è causato, che è di dover la fine delle cose sentire*. Come *in sul bello di una tempesta ritirarsi, o nel tempo che due sono per menar le mani*, o che una guerra si prepari, o da un luogo levar uno et a mezza strada o anche prima abbandonarlo, et far altre cose così fatte. (pp. 44-45, il corsivo è mio)

¹⁹⁹ Antonio MINTURNO, *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra poesia*, Valvassori, Venezia 1563, p. 35, il corsivo è mio.

Con grande acutezza, il trattato di Pigna tratteggia la libertà dell'autore di romanzi di sospendere gli episodi per suscitare nel lettore il desiderio di leggerne la continuazione. Leggendo tra gli esempi che riporta dei «due che sono per menar le mani», la memoria va inevitabilmente al ben noto capitolo 8 del primo *Quijote* in cui Cervantes interrompe la narrazione mentre «venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrírle por medio, y el vizcaíno le aguardaba ansimesmo levantada la espada y aforrado con su almohada», lasciando tutti i circostanti «temerosos y colgados de lo que había de suceder» (I, 8, pp. 82-83). Allo stesso modo, sospendere la narrazione «in sul bello di una tempesta» ricorda il finale del primo capitolo del secondo libro del *Persiles* che si chiude con una focalizzazione sul dramma dei personaggi che si vedono prossimi alla morte per il ribaltamento della nave a causa della tempesta. Si tratta in effetti di passaggi in cui Cervantes riflette precisamente sul problema della 'sospensione'.

La questione della *suspense* è inoltre un tratto caratteristico del romanzo greco: Pinciano, secondo una frequente metafora tessile, parla di «ñudo» («nudo») e «soltura»²⁰⁰ ed elogia Eliodoro in questi termini: «“Don del sol” es Heliodoro; y en eso del añudar y soltar nadie le hizo ventaja y en lo demás casi nadie; hablo de la fábula» (V, p. 213). In particolare le *Etiopiche* presentano diversi momenti in cui l'*ordo naturalis* della storia – sul modello omerico – viene interrotto attraverso il ricorso a sogni (per esempio: I, 18 [5]), profezie (V, 23 [3]; VI, 15 [4]) o oracoli (II 26 [5]) e questo aspetto è una delle caratteristiche dell'opera di Eliodoro più apprezzata da Pinciano. Già Amyot aveva notato che, nelle *Etiopiche* «siempre el entendimiento queda suspenso» e, nella novella *Las fortunas de Diana*, Lope interrompe improvvisamente la narrazione per dirigersi alla sua interlocutrice, dicendo: «¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la

²⁰⁰ I concetti aristotelici di nodo e scioglimento (*ñudo* e *soltura*) sono centrali per Pinciano, che paragona la fábula a una corda che «tiene ñudo y soltura» (V, p. 212). Il critico definisce i due concetti in questo modo: «Ñudo en la fábula se dice aquella acción que va perturbándose más y más hasta el tiempo de aflojar, el cual tiempo se dice soltura» e prosegue scrivendo che: «el ñudo no tiene lugar cierto, sino que él está embebido en la fábula toda, y que no se puede decir aquí está, porque él se comienza a añudar al principio y va procediendo siempre más y más, hasta el tiempo de desañudar» (p. 212).

suspensión de lo que espera»²⁰¹. Del resto, nelle prime pagine della novella, Lope aveva ammesso che «se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de la *Leucipe y el enamorado Clitofonte*» (p. 72). Eliodoro può essere però solo un modello per quanto riguarda la sospensione e non per gli episodi intercalati: nelle *Etiopiche* sono presenti solo le trame parallele di Tisbe e Nausicle e di Cnemone e Calasiris e non sono presenti altri episodi secondari. Tutto ciò che viene narrato è funzionale alla trama principale di Teagene e Cariclea. Anche nel *Leucippe e Clitofonte*, se si eccettua il breve episodio di Clinia e Caricle, non si incontrano storie intercalate. La varietà è conseguita, in entrambe le narrazioni, alterando il tempo della storia grazie ad analepsi e prolessi e con la tecnica della sospensione ma per l'intercalazione degli episodi nel *Persiles* occorre cercare un altro modello, quello dei libri di cavalleria.

4.2. Unità e varietà nel *Persiles*

4.2.1. L'intercalazione di storie nel romanzo bizantino

Núñez de Reinoso nel *Clareo* introduce, rispetto al modello di *Leucippe e Clitofonte* e proprio sul modello dei libri di cavalleria tre storie intercalate, corrispondenti a tre isole: la isola «Deleitosa», quella della «Crueldad» e della «Vida». Inoltre, nella seconda parte dell'opera (i «Trabajos de Isea») si assiste a diverse avventure secondarie, come il viaggio ultraterreno di Felesindos e Isea. Nella *Selva de aventuras* di Contreras, le storie secondarie sono in misura ancora maggiore: l'inserimento del cronotopo del cammino permette al protagonista, Luzmán, di incontrare un gran numero di personaggi secondari che raccontano la propria storia; anche il *Peregrino en su patria* di Lope contrae debiti con questa struttura narrativa, utilizzando il movimento del protagonista Pánfilo come calamita per attrarre storie secondarie. Nei casi di Isea, Luzmán e Pánfilo permane tuttavia una forte polarizzazione sul personaggio protagonista della narrazione, che rimane il centro indiscusso della narrazione secondo quella unità d'eroe che garantisce il mantenimento della unità complessiva dell'opera letteraria.

Relativamente al *Persiles*, Stegmann, analizzandone gli episodi, individua tre linee seguite da Cervantes: il modello di Eliodoro e in secondo luogo Virgilio e Omero, in particolare per

²⁰¹ Lope de VEGA CARPIO, *Novelle per Marzia Leonarda [Novelas a Marzia Leonarda]*, a cura di Maria Grazia Profeti, tr. it. di Paola Ambrosi (ed. con testo a fronte), Marsilio, Venezia 2006² (1^a ed., 1991), p. 138.

la narrazione analettica di un personaggio principale (come quelle di Calasiris, Enea e Ulisse); il modello del romanzo pastorale per l'intrecciamento di avventure secondarie (Montemayor e Gil Polo, in particolare) e il modello teorico derivante della teoria aristotelica del Cinquecento, soprattutto all'interno di quelli che definisce «entremeses episódicos» in cui un personaggio racconta brevemente la propria autobiografia²⁰². A queste linee occorrerà aggiungere il modello dei libri di cavalleria, in particolare dell'*Orlando furioso*, per la tecnica dell'*entrelacement*.

La struttura “a viaggio” (via mare e via terra) del *Persiles* fornisce certamente un campo ampio per gli episodi secondari perché «Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos, y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle» (III, 10, p. 303). Come scriveva Pinciano, un poema siffatto è l'ideale perché «la materia es larga para el poeta, porque en tantos años de peregrinación se pueden engerir muchos y muy largos episodios» (e non si dimentichi che il Canonico elogiava la possibilità di avere un «[...] largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma»).

Da un punto di vista macrostrutturale, il *Persiles* vede dispiegarsi due diverse ambientazioni, le avventure via mare nei primi due libri e le avventure via terra negli ultimi due, aspetto che comporta un impianto radicalmente differente. Il primo, è più vicino alla tradizione della narrativa di viaggio, di cui l'esempio maggiore è probabilmente costituito dalla *Navigatio Sancti Brendani* e, per rimanere al romanzo bizantino, dagli apporti originali di Núñez de Reinoso alla trama di Achille Tazio nel *Clareo*. Nessuno dei romanzi greci conservati, invece, presenta delle avventure via mare simili a quelle del *Persiles*. Per quanto riguarda l'ambientazione meridionale, invece, il modello più vicino è probabilmente quello del romanzo pastorale o anche – benché ignorato da Stegmann – quello dei libri di cavalleria, oltre che ovviamente il modello del romanzo greco. In realtà, essendo la trama dei romanzi greci scarsa di episodi secondari, il modello più affine al *Persiles* sembrerebbe essere la *Selva de aventuras* o il *Peregrino en su patria* e chissà che non sia proprio la pubblicazione di quest'ultima opera ad avere spinto con decisione Cervantes a creare un terzo libro del

²⁰² Cfr. T. D. STEGMANN, *Cervantes' Musterroman «Persiles»*, cit., pp. 75-162. Il capitolo successivo, il quarto, è invece dedicato all'analisi strutturalista della concatenazione degli episodi lungo l'argomento, cfr. *ivi*, pp. 163-172.

Persiles così denso di episodi secondari, come in una ideale gara di virtuosismo nella intercalazione delle storie.

Consideriamo le storie secondarie dell'opera. Benché sia difficile individuarne i confini, è possibile contare almeno 20 episodi secondari del *Persiles*²⁰³, di cui 18 appartenenti al secondo grado della diegesi e 2 appartenenti al terzo grado. Aldo Ruffinatto propone una efficace tassonomia per categorizzare i generi intercalati²⁰⁴:

(1) storie secondarie la cui ampiezza globale rimane esterna a quella della storia principale:

(1a) Storie per intero concluse nel punto d'innesto con la storia principale:

- 1) Antonio e la sua famiglia (I, 5-6; III, 9);
- 2) Rutilio (I, 8-9);
- 3) Manuel de Sosa e Leonora (I, 9-10; III, 1);
- 4) Taurisa e i due capitani (I, 17 e 20);
- 5) Ortel Banedre e l'omicidio (III, 6).

(1b) storie apparentemente concluse nel punto d'innesto con la storia principale ma dotate di una specie di coda riportata nelle parti conclusive del romanzo:

- 6) Transila, Ladislao e Mauricio (I, 12-13);
- 7) Leopoldio Re dei Danai (II, 14);
- 8) Sulpicia (II, 15);
- 9) Le tre dame francesi (III, 13).

(2) storie secondarie la cui portata è anteriore a quella del racconto primo, mentre la loro ampiezza supera il punto d'incontro con la storia principale esaurendosi in un momento successivo:

²⁰³ Questo è il numero individuato da Aldo RUFFINATTO, *Portata e ampiezza delle storie secondarie nel «Persiles»*, in «Rivista di filologia e letterature ispaniche», 2, 1999, pp. 249-269. Cfr. anche J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, *El mejor de los libros de entretenimiento*, cit., che individua, ricorrendo a una distinta classificazione, 14 episodi secondari (p. 25). Il libro di Muñoz Sánchez analizza e attesta in modo definitivo e inequivocabile la pervicacia del modello della letteratura classica (in particolare l'epica omerica e virgiliana e le *Etiopiche*) all'interno della struttura del *Persiles* e di numerosi episodi secondari.

²⁰⁴ Cfr. A. RUFFINATTO, *Portata e ampiezza delle storie secondarie nel «Persiles»*, cit. In questo contributo, applicando i concetti genetici di "portata" e "ampiezza" agli episodi intercalati dell'ultimo romanzo di Cervantes, Ruffinatto analizza dettagliatamente un cospicuo numero di storie secondarie.

(2a) storie secondarie il cui punto di confluenza con la storia principale determina un coinvolgimento diretto dei personaggi della storia principale nella diegesi della storia secondaria:

10) Claricia, Lorena e Domicio / Rubentino e Féliz Flora (III, 14-15);

11) le nozze dei pescatori (II, 11).

(2b) storie secondarie la cui interferenza con la storia principale coinvolge soltanto indirettamente i personaggi della storia principale o come osservatori o come aiutanti esterni:

12) Renato e Eusebia (II, 18-21);

13) Feliciano de la Voz (III, 2-5);

14) Ambrosia Agustina (III, 11-12);

15) Ruperta e Croriano (III, 16-17);

16) Isabela Castrucho (III, 19-21).

(1a e b; 2a e b insieme):

17) Ortel Banedre e Luisa (III, 6-7);

18) Luisa e Bartolomé (III, 16, 18-19; IV, 1, 5, 7, 14).

(3) storie secondarie la cui portata coincide con quella della storia principale, mentre l'ampiezza supera il punto d'incontro con la storia principale esaurendosi in un momento successivo.

19) Tozuelo e Clementa Cobeña (III, 8);

20) i falsi prigionieri (III, 10).

Abbiamo ragione di credere che questo numero, già cospicuo, sarebbe stato ulteriormente accresciuto, se Cervantes avesse potuto terminare il quarto e ultimo libro secondo i piani iniziali. La scansione proposta da Ruffinatto permette di osservare un progressivo aumento della perizia dello scrittore, che diventa evidente considerando gli episodi del terzo libro che, non a caso, sono classificati tra i tipi strutturalmente più complessi (2b e 3), «aspetto che conferisce a questa parte del romanzo l'impronta di una maggiore competenza acquisita dallo scrittore in anni più maturi e sicuramente vicini all'elaborazione della seconda parte

del Quijote (la tecnica di inserimento di queste storie secondarie è, infatti assai vicina a quella adottata da Cervantes nella seconda parte del suo capolavoro)»²⁰⁵.

In questa sede non mi addentrerò nell'intricatissimo campo dell'analisi delle strategie compositive cervantine, già ampiamente analizzate e confrontate con tutta la produzione cervantina da Ana Baquero²⁰⁶, ma offrire un tentativo di interpretazione delle azioni del *Persiles* nella prospettiva della teoria aristotelica.

4.2.2. Una lettura aristotelica delle azioni del *Persiles*

In primo luogo, possiamo notare che ciascun personaggio introdotto è dotato di una propria azione che agisce come una forza centrifuga che si oppone alla forza centripeta dell'opera, che tende all'unità di azione e all'unità d'eroe. L'azione che coinvolge un personaggio può essere a breve, medio o lungo termine e può essere portata a termine senza arrecare eccessivi squilibri all'azione principale. L'azione principale del *Persiles* è ovviamente quella di Periandro ed è efficacemente riassunta da Casaldueiro: «historia de un segundón que con la protección materna logra suplantar al primogénito»²⁰⁷. Periandro costituisce anche il fulcro dell'unità d'eroe dell'opera. Fatto salvo, infatti, pochissimi momenti, risulta essere sempre sulla scena. L'azione di Periandro ha uno scopo ben preciso, raggiungere Roma, ed è intrecciata con l'azione di Auristela, con cui condivide la medesima direzione e i medesimi propositi matrimoniali. Parallelamente esiste per tutto il libro, a livello extra-diegetico, la linea d'azione del fratello di Periandro, Maximino, che agisce non tanto come presenza

²⁰⁵ A. RUFFINATTO, *Portata e ampiezza delle storie secondarie nel «Persiles»*, cit., p. 268. È affascinante l'opinione di Harrison in merito alla ridotta composizione del terzo e del quarto libro: «No cade duda de que hay cuentos en las *Novelas ejemplares* que habrían servido perfectamente para ampliar el *Persiles* de una manera totalmente coherente. El cuento de “El celoso extremeño” habría servido para llenar dos o tres capítulos cuando los peregrinos llegasen a Badajoz, y cuando atravesasen el país no habría habido nada más natural que un encuentro con un habitante que les contase las travesuras de dos simpáticos pícaros que trabajasen para un trianero de reputación dudosa llamado Monipodio», S. HARRISON, *La composición de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 187. Come evidenzia lo schema a continuazione, tuttavia, è difficile immaginare che il terzo libro del *Persiles* potesse contenere ulteriori storie secondarie (di fatto, ogni capitolo contiene almeno una parte di una storia secondaria, se non una intera o più di una). Discorso a parte, invece, merita il quarto libro, che avrebbe potuto ospitare numerose storie secondarie. Questa mancanza è più probabilmente da imputare alla necessità di chiudere tutti i fili narrativi rimasti aperti, piuttosto che pensare ad un dirottamento del materiale narrativo verso altri prodotti editoriali (le *Novelas ejemplares*, in questo caso), che non avrebbe comunque costituito un problema: come dimostra Ruffinato, infatti, la pratica della riformulazione era consueta nel laboratorio creativo cervantino, cfr. il capitolo cinque (“Diálogo oculto”) di A. RUFFINATTO, *Diálogos cervantinos*, cit. e l'ormai classico studio di Antonio REY HAZAS, *Cervantes se reescribe: teatro y Novelas Ejemplares*, in «Criticón», 76, 1999, pp. 119-164.

²⁰⁶ Cfr. il già più volte menzionato studio: A. L. BAQUERO ESCUDERO, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, cit.; nello specifico, il cap. 3 (p. 136 e seguenti) è dedicato alle storie secondarie del *Persiles*.

²⁰⁷ J. CASALDUERO, *Sentido y forma del «Persiles»*, cit., p. 227.

concreta (lo vedremo sulla scena solo nell'ultimo capitolo dell'ultimo libro) ma come presenza incombente che grava sulla situazione intera. Vediamo ora, libro per libro, quali sono le linee di azione degli altri personaggi che si sommano all'azione principale attraverso quattro schemi che cercheranno di riassumere, compatibilmente con i limiti della rappresentabilità, tutte le azioni del *Persiles*. Ogni schema presenta una linea orizzontale denominata "1° livello diegetico", riportante la numerazione dei capitoli del libro. All'altezza del capitolo corrispondente, si sviluppano le varie linee d'azione, con un'etichetta identificativa, culminanti con una freccia (se le azioni proseguono nel libro o nel livello diegetico successivo) o con un pallino (se le azioni si interrompono per la morte del personaggio o per la cessazione delle potenzialità diegetiche). Sopra le linee d'azione del primo livello diegetico è presente una linea orizzontale denominata "livello extra-diegetico" in cui verranno collocate (con un tratteggio) le linee d'azione che rimangono virtualmente attive ma non compaiono nella diegesi principale. Al di sotto del primo livello diegetico sono presenti le linee del secondo (ed eventualmente del terzo) grado della diegesi ("2° livello diegetico" e "3°"), in cui sono rappresentate le linee azioni raccontate da narratori di secondo (o terzo grado). Ogni passaggio da un livello diegetico ad un altro è rappresentato attraverso una linea verticale tratteggiata. Le linee d'azione "ipotetiche" (Periandro e Sinforosa, Auristela e Policarpo, Periandro e Hipólita) sono invece evidenziate da un tratteggio a trattini larghi e dall'etichetta scritta in corsivo. Ogni schema verrà inoltre corredato da un'ampia didascalia descrittiva.

Primo libro

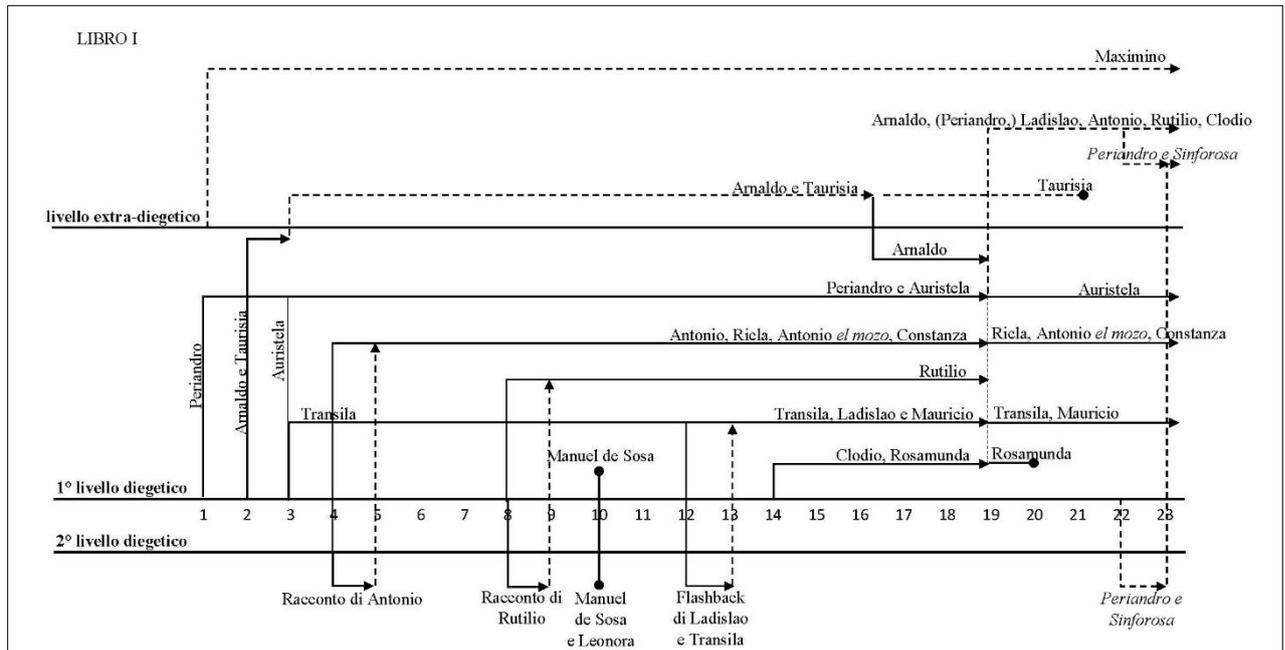


Figura 2 - Schema delle azioni del primo libro

La prima linea di azione che compare sulla scena nel *Persiles* è quella dell'eroe protagonista, Periandro, intento nella sua *quête* di Auristela. A questa linea si somma, nel capitolo successivo, quella di Arnaldo e Taurisa, che considero congiuntamente perché, al momento, i due personaggi si muovono assieme, con il fine di ritrovare Auristela. La linea d'azione dell'eroina protagonista prende finalmente avvio nel terzo capitolo e va subito ad intrecciarsi con quella di Periandro, che da ora in avanti si muoveranno insieme con lo scopo di sfuggire al fratello di Periandro, Maximino, e raggiungere Roma dove potranno sposarsi. Assieme ad Auristela, nel terzo capitolo inizia anche la linea di Transila, alla ricerca dei propri famigliari. Nel medesimo capitolo, Arnaldo e Taurisa abbandonano il primo livello diegetico e agiscono a livello extra-diegetico (non sapremo più nulla di loro, infatti, fino al capitolo 16). A partire dal quarto capitolo si aggiunge una nuova linea d'azione, particolarmente rilevante: quella di Antonio, della moglie Riela e dei figli Antonio *el mozo* e Constanza. Questi ultimi due personaggi accompagneranno la coppia protagonista fino al termine dell'opera e contribuiscono ad arricchire il *Persiles* di un significativo doppio binario tra personaggi tragici in quanto nobili (Periandro e Auristela) e comici in quanto di estrazione sociale medio-bassa (la famiglia di Antonio *el bárbaro*). Antonio si farà carico di un'analessi (2° livello diegetico) in cui racconterà la fuga dalla Spagna e l'approdo nell'isola barbara. Gli effetti di questa si ripercuotono sul primo livello diegetico (indicato con una freccia

tratteggiata) poiché il ritorno al proprio paese natale costituirà, al momento, lo scopo della linea d'azione di Antonio e della sua famiglia. La linea successiva, importante anch'essa ai fini del livello stilistico del *Persiles* è quella che compare nel capitolo 8, quella di Rutilio, che si farà a sua volta carico di raccontare il proprio passato, con un'analessi che proseguirà anche nel capitolo successivo. Da questo momento, anche questo personaggio accompagnerà i protagonisti mosso non da una ricerca, ma dal desiderio di fuggire dall'isola dei Pescatori. La mancanza di una *quête* precisa per il personaggio di Rutilio costituirà, come si vedrà, un potente elemento perturbatore all'interno dello sviluppo della trama.

Nel successivo capitolo 10, compare la breve azione di Manuel de Sosa che racconta la storia che lo ha condotto nel Settentrione europeo e successivamente muore, dando fine alla propria azione (segnalata con un pallino pieno al termine della linea). All'altezza del capitolo 12, entrano in scena i famigliari di Transila, il marito Ladislao e il padre Mauricio. Questa introduzione porta una modifica al sistema delle azioni poiché da questo momento i tre personaggi andranno a costituire un'unica linea d'azione, indirizzata al ritorno in patria. Nel capitolo 14 compaiono i personaggi di Clodio e Rosamunda che, per le loro caratteristiche di reietti della società possono a buon diritto andare a costituire un'unica linea d'azione (tanto più che gli stessi personaggi vorrebbero sposarli). All'altezza del capitolo 16, il personaggio di Arnaldo ritorna in scena, privo questa volta di Taurisa, affidata a due cavalieri, e va a costituire un'azione strettamente legata a quella di Periandro e Auristela, che dichiara esplicitamente di voler seguire fino a Roma, con il desiderio di sposare l'eroina. Nel capitolo 19 avviene una svolta notevole: l'affondamento della nave di Arnaldo, a causa di un tradimento di due marinai, divide i personaggi e provoca una netta separazione delle linee di azione. Arnaldo, Periandro, Ladislao, Antonio (padre), Rutilio e Clodio spariranno dal livello diegetico in quanto il narratore preferirà dedicarsi agli altri personaggi, Auristela, Ricla, Constanza, Antonio *el mozo*, Mauricio, Transila e Rosamunda. Il gruppo "maschile" va dunque a costituire una nuova linea d'azione extra-diegetica volta a ricongiungersi con il gruppo che gode della focalizzazione del narratore, composto dalle donne del gruppo più il giovanissimo Antonio e l'anziano Mauricio. Nel capitolo 20, dopo aver tentato invano di sedurre Antonio *el mozo*, il personaggio di Rosamunda muore e termina la propria azione. Similmente, nel capitolo successivo, si apprende della morte di Taurisa la cui azione stava proseguendo a livello extra-diegetico da quando era stata affidata da Arnaldo a due cavalieri. All'altezza del capitolo 22 si verifica un altro evento significativo. Un capitano racconta le

straordinarie imprese compiute ai giochi dell'isola del re Policarpo da un giovane gagliardo di gentile aspetto. Il racconto lascia pochi dubbi intorno all'identità dell'abilissimo concorrente – ovviamente, Periandro –, ma ciò che desta l'attenzione e la gelosia di Auristela è un dettaglio raccontato dal capitano al termine del suo discorso: le imprese di Periandro avevano suscitato l'ammirazione della figlia di Policarpo, Sinforosa, a cui era spettato inoltre il compito di incoronare l'eroe come vincitore dei giochi. Nasce quindi un'altra linea di azione extra-diegetica, costituita dalla coppia Sinforosa-Periandro, finalizzata al matrimonio tra i due. Nello schema allegato, i nomi compaiono in corsivo perché è una coppia solo "supposta" o, per lo meno, vagheggiata da Sinforosa. Tuttavia ci sono dei dettagli che lanciano profondi sospetti sulla condotta di Periandro: all'inizio del secondo libro, nel capitolo due, il gruppo "femminile" (più *el mozo* Antonio e Mauricio) si ritroverà fortunatamente nell'isola di re Policarpo e verrà soccorso dal gruppo "maschile", approdato lì in precedenza. Il salvataggio viene descritto in questi termini: «hallóse Auristela en los brazos de Arnaldo, Transila en los de Clodio, Riela y Constanza en los de Rutilio y Antonio el padre, y Antonio el hijo en los de ninguno, porque se salió por sí mismo, y lo mismo hizo Mauricio» (pp. 124-125). E Periandro? Curiosamente, l'eroe è assente e raggiungerà solo più tardi il gruppo, accrescendo ulteriormente la gelosia di Auristela. Inoltre, il modello dell'episodio, la storia virgiliana di Enea e di Didone – a cui Sinforosa è esplicitamente paragonata dal narratore – lascia ampi margini di ambiguità relativamente alla fedeltà di Periandro-Enea nei confronti di Auristela. Inoltre, a questo modello esplicito si aggiunge almeno un modello soggiacente: l'incontro tra Sinforosa e Periandro durante i giochi in onore di re Policarpo ricalca l'incontro eliodereo di Cariclea e Teagene durante i giochi pitici e la vistosa rottura della consueta coppia Periandro-Teagene e Auristela-Cariclea è senz'altro significativa. Queste due ragioni sembrano più che sufficienti per giustificare l'introduzione di questa linea d'azione.

Secondo libro

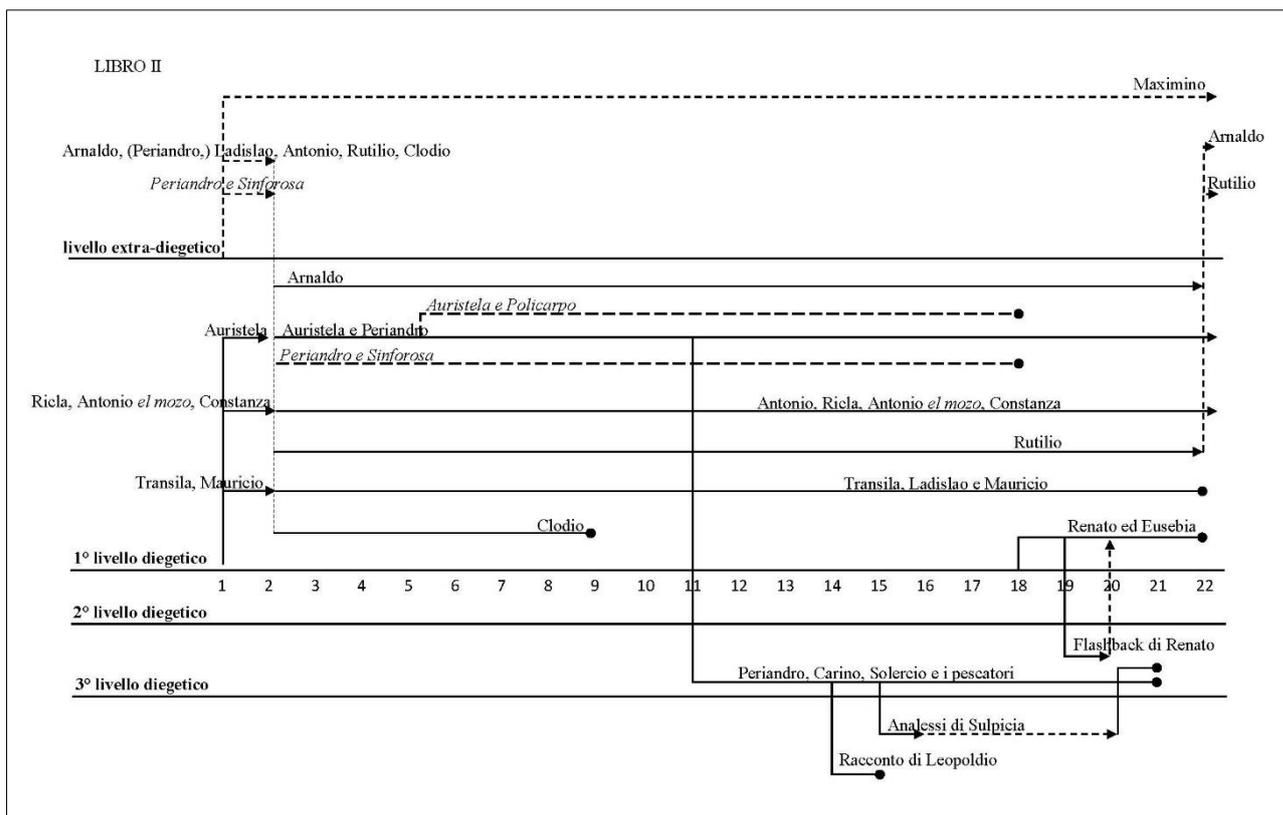


Figura 3 - Schema delle azioni del secondo libro

Come si ha avuto modo di anticipare, il secondo libro inizia con il ricongiungimento (precisamente all'altezza del secondo capitolo) di Auristela (prima linea di azione), Ricla, Antonio *el mozo* e Constanza (seconda linea d'azione) e Mauricio (terza linea di azione) con i rispettivi oggetti del desiderio (Periandro, Antonio, Ladislao) e il ritorno nel 1° livello diegetico anche di Arnaldo, Rutilio e Clodio che vanno a costituire tre distinte linee di azione. La linea di Clodio sarà molto produttiva poiché, nonostante l'assenza di uno scopo preciso, a lui sarà attribuito il compito di lanciare sospetti intorno alla reale identità della coppia protagonista fino al capitolo 9, quando verrà accidentalmente ucciso da Antonio *el mozo*. Oltre a queste linee di azione, si sposta al primo livello diegetico la linea Periandro-Sinforosa che, a causa dell'ambiguo comportamento di Periandro, della gelosia di Auristela, dell'interessamento di Sinforosa e del desiderio del padre, re Policarpo, di condurre al matrimonio i due giovani, si configura propriamente come una delle azioni che agiscono all'interno del secondo libro del *Persiles*. Nel capitolo 5, apprendiamo che re Policarpo desidera sposare Auristela ed è disposto a qualsiasi cosa per prenderla in moglie. Il suo comportamento, ben diverso da quello di Arnaldo che non si configura mai come una reale

minaccia per Auristela, consente di introdurre una linea d'azione Auristela-Policarpo. Il fatto che Auristela e Periandro accettino questo incrocio di coppie, acconsentendo al matrimonio a patto di poter prima raggiungere Roma per sciogliere i loro voti, certifica la legittimità dell'inserimento delle loro linee di azione ipotetiche (in corsivo).

A partire dal capitolo 11, Periandro inizia la sua narrazione in qualità di narratore di secondo grado, producendo alcune linee d'azione al secondo grado della diegesi. Il racconto inizia con il "matrimonio dei Pescatori" e il rapimento di Auristela e di numerose mogli di pescatori, tra cui le neo-spose di Carino e Solercio: il desiderio di Periandro e degli altri pescatori di andare alla ricerca delle proprie amate attiva una linea d'azione nel secondo grado della diegesi. Inoltre, sempre all'interno del racconto, incontriamo due personaggi (Leopoldio e Sulpicia) che si faranno a loro volta narratori (di terzo grado) delle proprie avventure, creando due linee di azione che andranno a collocarsi al terzo grado della diegesi. L'azione di Sulpicia, in particolare, proseguirà a livello extra-diegetico (indicato con un tratteggio) fino a quando Periandro racconterà il suo arrivo alla corte di re Cratilo, dove incontrerà proprio Sulpicia, che dichiarerà di avere concluso la propria linea di azione, essere riuscita a tornare in patria. Ritornando al primo livello diegetico, le due coppie ipotetiche Periandro-Sinforosa e Auristela-Policarpo terminano nel capitolo 18, con la fuga dei protagonisti dall'isola. Nel medesimo capitolo, incontreranno due eremiti, Renato ed Eusebia. Renato racconterà gli eventi che l'hanno condotto fino all'eremo (narrazione di secondo grado), inaugurando una linea d'azione che terminerà nel capitolo 22 quando l'arrivo dei servi di Renato con l'informazione della morte del suo rivale consentirà alla coppia di ritornare in Francia e porterà all'esaurirsi delle potenzialità diegetiche. Nello stesso capitolo, Transila, Ladislao e Mauricio prenderanno la via del loro paese, l'Inghilterra, e la loro linea d'azione termina. La curiosa scelta di Rutilio di farsi eremita al posto di Renato ed Eusebia provoca lo spostamento della sua linea d'azione al livello extra-diegetico e lo stesso accade con la linea di azione di Arnaldo, che per problemi in patria è costretto ad abbandonare il gruppo principale. Al termine del secondo libro persistono dunque tre linee d'azione extra-diegetiche, quelle di Maximino, Arnaldo e Rutilio e solo due linee d'azione "attive" al primo livello diegetico: quella di Periandro-Auristela e quella di Antonio e la sua famiglia.

Terzo libro

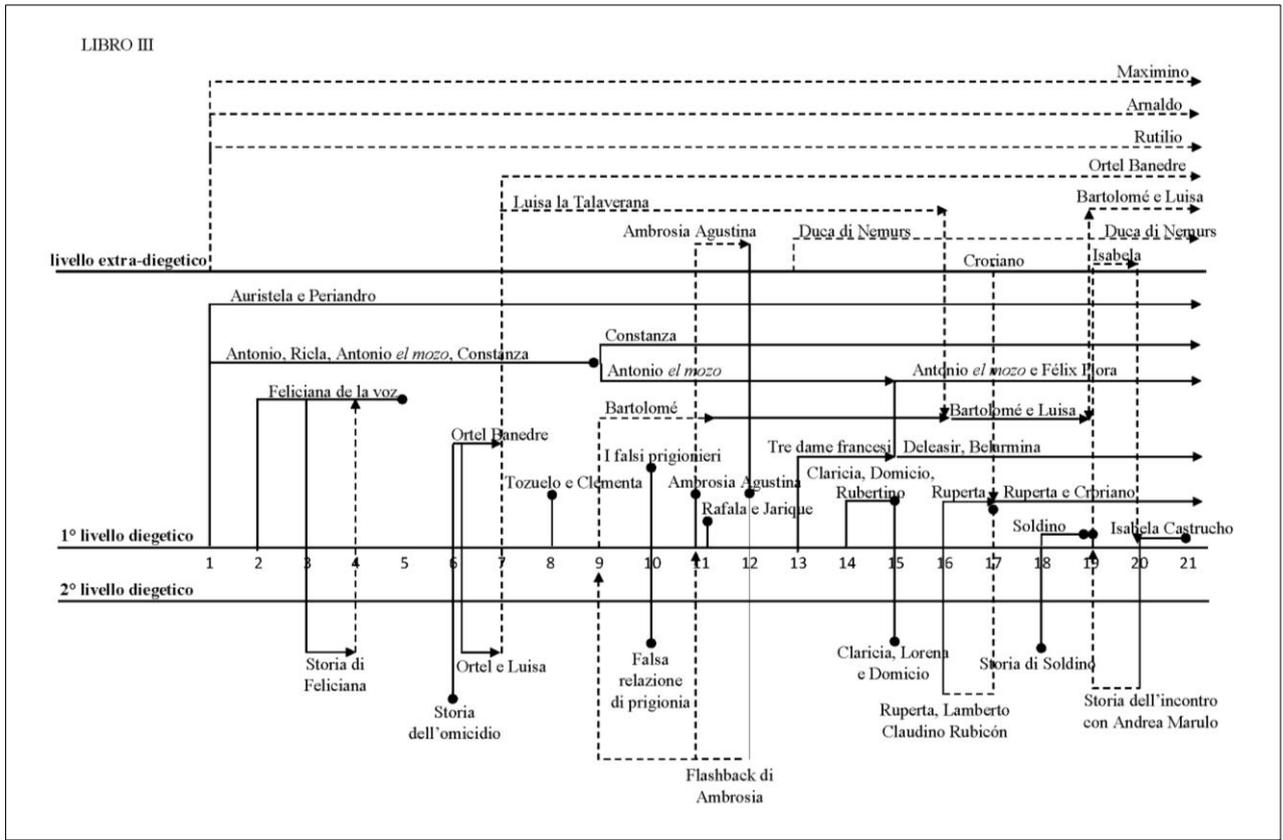


Figura 4 - Schema delle azioni del terzo libro

Come si evince anche dallo schema grafico, il terzo libro è quello strutturalmente più complesso, in grado di testimoniare il livello di perizia raggiunta da Cervantes. Alle due linee d'azione "attive" con cui si era concluso il secondo libro si affiancano inizialmente alcune linee d'azioni minori – che si è evitato di inserire perché di impatto molto limitato – come quella del commediografo e quella del Corregidor e della Corregidora; nel capitolo due si aggiunge la linea d'azione di Feliciano, che presenta lo scopo di ricongiungersi con il proprio figlio e il proprio amato. La giovane racconta, nel terzo capitolo, la propria vicenda (secondo livello diegetico) che prosegue nel primo livello diegetico fino al capitolo 5. Qui, con il ricongiungimento con Rosanio e il figlio, si conclude l'arco d'azione di Feliciano. A partire dal capitolo successivo, i personaggi incontrano Ortel Banedre che racconta due diverse storie secondarie. La prima, la storia dell'omicidio, è una linea in sé conclusa; la seconda analessi, invece, che descrive l'incontro con Luisa la Talaverana, il matrimonio e la fuga di lei con Alonso inaugura ben due nuove linee d'azione. Da un lato inizia la linea d'azione di

Ortel: il polacco è inizialmente deciso a vendicare l'onta subita ma, grazie alla mediazione di Periandro, cambia idea e manifesta il proposito di ritornare in Polonia, salvo poi decidere successivamente di dirigersi verso Roma in pellegrinaggio. La seconda linea di azione è quella di Luisa la Talaverana che, in compagnia di Alonso e poi, dopo la morte di lui, da sola, si muove seguendo una traiettoria non ben precisata che però la condurrà a incontrare la comitiva dei protagonisti del *Persiles* nel capitolo 16. Entrambe le due linee agiscono, per il momento, a livello extra-diegetico. Dopo la storia di Tozuelo e Clementa Cobeña (la cui linea di azione si conclude nel medesimo capitolo, l'ottavo), il capitolo 9 segna un notevole cambio nelle linee di azione dell'opera. La comitiva raggiunge il paese natale di Antonio e lì si esaurisce la linea di azione del personaggio che, insieme alla moglie Ricla, deciderà di fermarsi; Antonio *el mozo* e Constanza decidono invece di proseguire il viaggio insieme a Periandro e Auristela. Da questo momento si potrebbe definire una singola linea di azione per i due fratelli (com'era stato fino a questo momento per l'intera famiglia di Antonio) però, a ben guardare, nel terzo libro Antonio *el mozo* (da ora in poi, solo Antonio) e Constanza assumono una fisionomia ben precisa e un'autonomia decisionale, per cui è più opportuno indicarli con due linee di azione separate, finalizzate a raggiungere Roma con Auristela e Periandro. Insieme ad Antonio e Constanza si aggrega alla comitiva anche il facchino Bartolomé che però verrà introdotto nella narrazione solo a partire dal capitolo 11, per cui la sua linea d'azione compare inizialmente tratteggiata. Dopo la falsa relazione dei finti prigionieri, nel capitolo 11 incontriamo di sfuggita il personaggio di Ambrosia Agustina (travestita da giovane prigioniero), la cui linea di azione prosegue a livello extra-diegetico fino al capitolo successivo quando, dopo la storia *morisca* di Rafala e Jarife, Ambrosia racconterà la propria storia, la cui portata è retroattiva: il *flashback*, infatti, spiega le motivazioni per cui, nel primo incontro con la comitiva, fosse travestita da giovane prigioniero e, inoltre, il suo racconto si ricollega al precedente capitolo 9, a causa del suo coinvolgimento nell'episodio che porterà all'uccisione del Conte che sarà brevemente sposato con Constanza.

Nel capitolo successivo, il 13, si aggiungono alla comitiva le tre dame francesi (Félic Flora, Deleasir e Belarmina), desiderose di offrirsi come possibili spose al Duca di Nemurs, in cerca di moglie. Insieme alla loro, si aggiunge dunque la linea d'azione del Duca, attiva al momento a livello extra-diegetico. Nel capitolo 14, si svolge la curiosa avventura di Claricia e Domicio e l'avventura parallela di Rubentino e una delle tre dame francesi, Félic Flora.

Questo fatto provocherà l'infortunio di Periandro e Antonio, feritisi per salvare rispettivamente Claricia e Féliz Flora. Dopo questo evento, le linee d'azione di Antonio e Féliz Flora convergono chiaramente: è lei insieme a Constanza a occuparsi delle ferite di Antonio perché «no acertaba a quitarse de la cabecera de Antonio, amándole con un tan comedido amor que no se estendía a más que a ser benevolencia, y a ser como agradecimiento del bien que dél había recebido» (III, 15, p. 341), dopo riprendono il cammino «sin quitarse del lado de Auristela Periandro, ni del de Féliz Flora Antonio» (p. 342). Questi e tanti altri piccoli dettagli portano inequivocabilmente a sovrapporre le linee d'azione dei due personaggi, che da ora saranno rappresentate congiunte. Nel capitolo successivo, compare il personaggio di Luisa la Talaverana, la cui linea d'azione va immediatamente a convergere con quella di Bartolomé, con cui nasce un'immediata simpatia. Nello stesso capitolo viene introdotta la linea d'azione di Ruperta finalizzata alla vendetta del marito, fino a quando essa si incontra con la linea di Croriano: durante l'agguato notturno, infatti, la linea della vendetta termina e nasce una linea d'azione costituita dalla nuova coppia Ruperta-Croriano. Nel capitolo 18 la comitiva incontra Soldino, la cui linea narrativa termina immediatamente per la cessazione delle potenzialità diegetiche del personaggio e, nel successivo capitolo 19, i due personaggi di Bartolomé e Luisa si separano dal gruppo, andando a costituire una linea d'azione extra-diegetica. Poco dopo Bartolomé ritornerà velocemente a comunicare al gruppo la sua decisione, salvo poi sparire nuovamente dalla narrazione. Nello stesso capitolo, esordisce fugacemente la linea d'azione di Isabela Castrucho, che si sposta fuori dalle diegesi fino al capitolo successivo. Spostatisi dalla Provenza a Lucca, la comitiva dei protagonisti incontra nuovamente Isabela che, come racconterà lei stessa, è intenzionata a sposarsi con il suo amato, Andrea Marulo. Terminata questa storia secondaria, anche il terzo libro giunge alla fine. Rimangono attive, al termine, le linee d'azione di Periandro-Auristela, Féliz Flora-Antonio, Constanza, Ruperta-Croriano e le due dame francesi Deleasir-Belarmina. A livello extra-diegetico, rimangono sospese le azioni di Maximino, Arnaldo, Rutilio, Bartolomé-Luisa, Ortel Banedre e il Duca di Nemurs.

Quarto libro

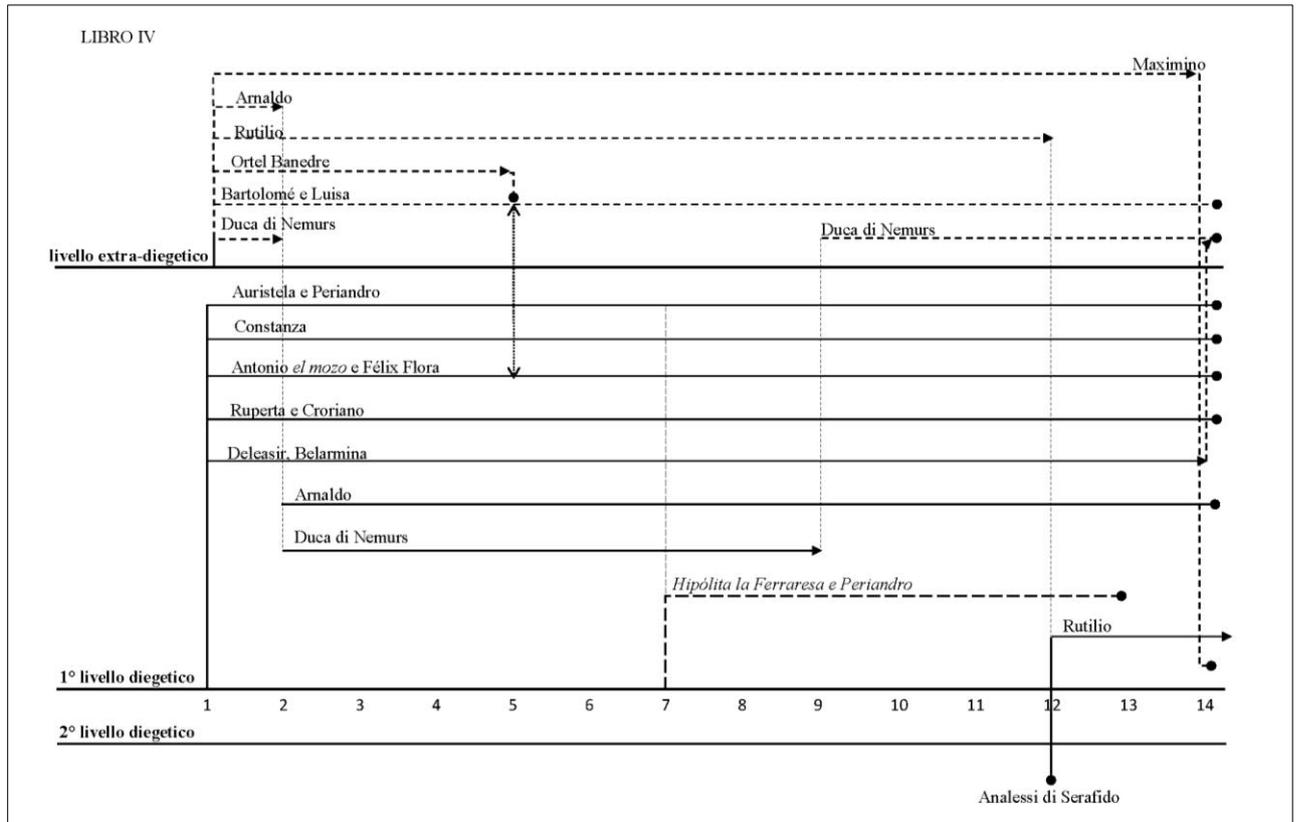


Figura 5 - Schema delle azioni del quarto libro

Già ad un primo sguardo è possibile notare come Cervantes abbia scelto, forzatamente, di dare una conclusione alle linee d'azione già aperte senza aprirne di nuove. Rispetto al terzo libro, infatti, il numero di episodi secondari è praticamente nullo. Il quarto libro inizia con le stesse linee di azione dell'ultimo capitolo del terzo libro. A partire dal capitolo due, però, la situazione cambia rapidamente: la comitiva di protagonisti incontra Arnaldo e il Duca di Nemurs e le loro rispettive linee di azione entrano nel primo livello diegetico. Il desiderio di entrambi è quello di sposare Auristela: Arnaldo, per averla conosciuta a lungo durante le avventure Settentrionali, il Duca per averne visto un ritratto realizzato nel capitolo 13 del terzo libro. Nel quinto libro, attraverso una lettera indirizzata ad Antonio, scopriamo che la linea di azione di Ortel Banedre è stata interrotta: dirigendosi a Roma, il polacco ha incontrato Bartolomé e Luisa e, dopo una breve colluttazione, il polacco è stato ucciso. La lettera è l'unico ponte di contatto tra la comitiva e la coppia, che rimarrà fino alla fine a livello extra-diegetico (questo punto di contatto trasversale rispetto ai livelli diegetici è rappresentato con un tratteggio più spesso). A partire dal capitolo 7, la comparsa in scena di

Hipólita la Ferraresa crea un nuovo scompenso nella linea d'azione Auristela-Periandro e suscita la nascita di una nuova azione Hipólita-Periandro, che è il principale elemento perturbatore del quarto libro. All'altezza del capitolo 9, l'imbruttimento di Auristela provocato dalla gelosia per Hipólita causa la fuga del Duca di Nemurs, che rimarrà fino alla fine al livello extradiegetico e che sicuramente avrebbe avuto spazio per vari sviluppi e intrecci con linee d'azione potenzialmente interessanti, come quella di Constanza ma che, purtroppo, Cervantes non ebbe tempo di sviluppare. Nel capitolo 12, la linea d'azione extradiegetica di Rutilio ritorna nel primo livello diegetico: Periandro lo osserva a colloquio con Seráfido, il quale racconta con un *flashback* la storia di Persiles e Sigismunda. Rutilio si occuperà poi di svelare la vera identità di Periandro e Auristela e la sua linea rimane attiva a livello diegetico. Nel capitolo 13 si chiude la linea di azione Hipólita-Periandro con il brutale intervento di Pirro il Calabrese, protettore di Hipólita, che accoltella l'eroe protagonista, fortunatamente senza togliergli la vita. Infine, nel capitolo successivo, la linea extradiegetica di Maximino si sposta finalmente nel primo livello diegetico: il fratello di Persiles, senza turbare più di tanto la narrazione, celebra l'unione tra Periandro e Auristela e poi muore. In conclusione, tutte le linee d'azione trovano comunque una degna fine: Periandro e Auristela si sposano, così come Antonio con Féliz Flora, Constanza con un cognato del Conte suo marito, Arnaldo con una sorella di Auristela; Ruperta e Croriano tornano in Francia; Bartolomé e Luisa «acabaron mal, porque no vivieron bien» e, infine, le due dame francesi decidono di ritornare alla corte del Duca di Nemurs. E Rutilio? A conti fatti, la sua linea d'azione è l'unica a non avere una fine.

La concessione di Pinciano alla pluralità di azioni, a patto di mantenere l'unità d'eroe, è duramente messa alla prova dal *Persiles*. Come si spera si possa evincere da questi schemi, anche riducendo al minimo le azioni principali e imprescindibili della vicenda, Periandro non è mai il centro focale della narrazione e addirittura sparisce dalla diegesi principale per ben sei capitoli (I, 19-II, 2). Inoltre, l'azione del viaggio verso Roma è del tutto secondaria rispetto a tutti gli altri contenuti narrativi e non ha la forza di imporsi come unica azione principale. Infine, l'elemento perturbatore di Rutilio, che è uno dei garanti della "infinita" dell'opera, spacca del tutto l'equilibrio aristotelico.

Di fatto si assiste alla presenza di una molteplicità di linee di azione dovuto all'insinuarsi del modello *romanzesco* del *Furioso* all'interno dell'epica in prosa. Come nota Mercedes Blanco:

Cervantes empieza imitando el modelo de narrador invisible y omnisciente de Heliodoro. Sin embargo, recae, sobre todo en los últimos libros, en un dispositivo que le es más familiar: el narrador al modo de Ariosto, con sus intrusiones juguetonas, y sus maneras irónicas de representarse como juglar o mago, flotando sobre un vasto mapa animado por figurillas, mapa que recorre a su antojo y construye a su arbitrio. [...] Es cierto que Cervantes no quiere o no puede, como recordamos al principio, imitar la construcción amplia de la trama basada en las vicisitudes de pocos personajes. Opta por combinar el planteamiento narrativo de Heliodoro con otro que le es familiar: el de las múltiples historias sucesivas y entrecruzadas que hallamos en el *Orlando furioso*, en la *Galatea* o en la primera parte del *Quijote*. Las historias, formando un vistoso tapiz, dan una imagen contrapuntística de situaciones comparables, pero incluidas en argumentos y ambientes distintos, que hacen casi irreconocible la sustancial afinidad de los dilemas morales en que se debaten sus personajes²⁰⁸.

Quello che nasce, in modo evidente, all'interno del *Persiles* è un grandioso gioco di coppie. Auristela e Periandro sono affiancati costantemente da coppie o da personaggi alla ricerca di una coppia: Antonio e Ricla e Transila e Ladislao nel primo e nel secondo libro; Antonio e Ricla, Antonio e Féliz Flora, Ruperta e Croriano nel terzo e nel quarto libro. A questo si aggiungono una quantità enorme di coppie della durata di pochi capitoli o addirittura di un solo capitolo, che rendono il *Persiles* un'opera straordinariamente ricca di coppie (e di matrimoni, cfr. §9.3.). Una menzione a parte va rivolta alla coppia costituita da Luisa e Bartolomé: benché dopo il capitolo 19 del terzo libro non apparirà più a livello diegetico, il movimento subiacente di Luisa e Bartolomé rappresenta un elemento importante, che permetterà di portare a conclusione (IV, 5) la storia secondaria di Ortel Banedre (aperta da III, 7).

Nel romanzo greco, le coppie rappresentano il motore narrativo principale, a partire dalla coppia protagonista che, in tutte le opere di questo genere letterario, desidera sposarsi o riunirsi e questo genera il movimento che mette in moto tutta l'opera letteraria, attirando

²⁰⁸ M. BLANCO, *El renacimiento de Heliodoro en Cervantes*, cit., p. 124.

impedimenti e incroci di coppie che generano la varietà e la piacevolezza della narrazione. Nelle *Etiopiche* i protagonisti si trovano coinvolti in un incrocio di coppie, esattamente come Auristela e Periandro con Policarpo e Sinforosa: Tiami e Cariclea, Arsace e Teagene. Anche in *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio si verificano due incroci di coppie: Melite e Clitofonte, Tersandro e Leucippe²⁰⁹. Lo stesso accade in *Dafni e Cloe*: Dorcone e Cloe, Liceione e Dafni. Nelle *Avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone l'incrocio avviene in modo diverso rispetto agli altri testi del genere letterario: i due protagonisti sono già sposati e l'incrocio è rappresentato da un secondo matrimonio di Calliroe. Se la struttura della coppia Persiles-Sigismunda mostra i debiti contratti con il romanzo greco, ci sono però delle differenze sostanziali. In primo luogo, nei modelli citati, la centralità della coppia protagonista e delle peripezie a loro occorse è incontrovertibile, nel *Persiles*, al contrario, lo spazio destinato a Periandro e Auristela è poco e spesso sacrificato per dare voce al polifonico mondo dei personaggi secondari che compongono l'opera. Nel romanzo bizantino, i pochi personaggi secondari sono funzionali per un preciso sviluppo della storia dei protagonisti, realizzato il quale cessano le proprie potenzialità diegetiche. Invece nel *Persiles* lo statuto dei personaggi si arricchisce di nuove possibilità attanziali: la maggior parte dei personaggi secondari rimangono attivi anche dopo aver raccontato la loro storia fino al loro incontro con la propria coppia o al termine della propria ricerca. Ogni azione genera movimento e questo crea potenziale narrativo. Ciò accade con molti personaggi secondari, come Arnaldo, Ladislao, Policarpo, Sinforosa, Feliciana, Ortel Banedre, Ambrosia Agustina, Isabela Castrucho, il Duque de Nemurs, le dame francesi e Hipólita. Tutti questi personaggi sono dotati di una istanza di ricerca di una coppia o di una possibile coppia²¹⁰. La costruzione delle coppie cervantine sembra indirizzare strali ironici nei confronti del modello greco.

²⁰⁹ Allo stesso modo accade nel *Clareo* di Núñez de Reinoso; i protagonisti si incrociano in questo modo: Clareo con Isea, Florisea con Thesiandro.

²¹⁰ Desidero annotare a margine come tutte le coppie del *Persiles*, eccetto Periandro e Auristela, accentuino un aspetto tipico del romanzo greco: uno dei due componenti della coppia è sempre maggiormente caratterizzato rispetto all'altro. Ad esempio, nella coppia Melite e Tersandro di *Leucippe e Clitofonte*, Melite è, tra i due, il personaggio maggiormente caratterizzato (tanto da ispirare Núñez de Reinoso a narrare la continuazione delle sue avventure). Nel *Persiles*, solo per fare alcuni esempi, Transila, Feliciana, Isabela e Ruperta — tra le donne — e Antonio il padre, Manuel de Sosa, Ortel Banedre e lo stesso Bartolomé — tra gli uomini — sono personaggi molto più iconici e caratterizzati rispetto ai loro partner.

Forse non è un caso che gli unici personaggi del *Persiles* non coinvolti in questo gioco alla ricerca delle coppie siano Mauricio, Soldino e Rutilio, tre personaggi che svolgono un ruolo cruciale nella struttura narrativa dell'opera: Mauricio rappresenta la proiezione del lettore aristotelico preoccupato dell'ortodossia del romanzo; Soldino adempie, con le sue profezie, a una funzione strutturale del romanzo greco e dell'epica (cfr. §5.3.) e Rutilio in quanto è colui che è incaricato di chiudere la storia dei due protagonisti. Quest'ultima figura risulta particolarmente importante: si tratta a conti fatti di un personaggio da commedia, che stona visibilmente con la nobiltà e tragicità dei protagonisti. Proprio per la sua funzione di elemento perturbatore, senza un effettivo scopo all'interno dell'opera, rappresenta il garante della mescolanza stilistica che la contraddistingue e dell'in-finitezza dell'opera, colui che compromette del tutto il delicato equilibrio dell'unità aristotelica.

CAPITOLO 5.

LA TEORIA DELLA VEROSIMIGLIANZA E IL MERAVIGLIOSO

5.1. Il problema della verosimiglianza

Il principio di verosimiglianza è probabilmente il punto nodale del dibattito cinquecentesco intorno alla *Poetica* e costituisce l'eredità maggiore e più duratura di questa straordinaria stagione di riflessioni. Nella teoria aristotelica, prima di diventare un problema di "credibilità", la verosimiglianza era prima di tutto una questione di ordine strutturale. Definendo la tragedia, lo Stagirita si esprimeva in questo modo:

La tragedia è imitazione di un'azione compiuta e intera, dotata di una certa grandezza. Intero è ciò che ha un inizio, una fase mediana e una conclusione. Inizio è ciò che esiste di per sé, senza venire necessariamente dopo qualcos'altro, e dopo il quale c'è o si produce qualcos'altro; conclusione al contrario è ciò che esiste necessariamente o per lo più dopo qualcos'altro, e dopo il quale non c'è nient'altro. Il mezzo sta quello che viene dopo qualcos'altro ed è seguito a sua volta da qualcos'altro. Le trame ben composte non devono cominciare né finire come capita, ma usare le strutture che ho detto. [...] compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire, vale a dire ciò che è possibile secondo verosimiglianza o necessità²¹¹.

Come emerge da queste righe, per Aristotele l'unità della trama era legata strettamente al principio di verosimiglianza, che dipendeva dal principio di causalità: le azioni di cui la tragedia è imitazione devono susseguirsi secondo un rapporto di causa/effetto. Nella *Retorica*, il verosimile (*εἰκόσ*) è definito come «ciò che si verifica per lo più, però non in senso assoluto, come definiscono alcuni, ma è ciò che, nell'ambito delle cose che possono essere in modo diverso, si rapporta a quella rispetto a cui è verosimile così come l'universale si rapporta al particolare»²¹². La formula «ciò che si verifica per lo più» indica la frequenza con cui un determinato avvenimento è creduto più probabile che si verifichi dall'opinione generale, per questa ragione, la verosimiglianza si differenzia dalla 'necessità' per il solo fatto che la necessità logica non sempre coincide con la necessità naturale che si verifichi un

²¹¹ In questo caso particolare, per la sua maggiore limpidezza, cito la traduzione proposta da Guido Paduano (1450b 24-34; 1451a 36-39, pp. 17-19).

²¹² ARISTOTELE, *Retorica*, in ID., *Retorica e Poetica*, trad. it. di Marcello Zanatta, cit., 1357a 35 - 1357b 2, p. 152.

certo avvenimento: poco più avanti Aristotele scriveva che «si devono preferire cose impossibili ma verisimile piuttosto che cose possibili ma incredibili» (1460a 27-28, p. 648)²¹³. Si tratta di una possibilità ‘drammatica’ di messa in scena di una serie di eventi strettamente concatenati tra di loro, che favorisce l’immedesimazione del pubblico con i personaggi della tragedia, permettendo dunque la catarsi, fine ultimo della rappresentazione scenica e fulcro del *mythos*. Ampliando il discorso anche alla forma epica, Aristotele aggiungeva che «l’imitazione non è soltanto di un’azione compiuta in se stessa, ma anche di <fatti> che suscitano terrore e pietà, e questi si verificano, e in senso principale, quando si verificano l’uno a causa dell’altro al di là del comune modo di pensare: infatti, quel che può sorprendere [*θαυμαστόν*] si avrà in questo modo» (1452a 1-5, p. 609). Il meraviglioso (*θαυμαστόν*) è ciò che diverge dalla norma, sorprendendo gli spettatori – dunque favorendo il *pathos* –, pur rimanendo all’interno del rapporto causa/effetto («l’uno a causa dell’altro al di là del comune modo di pensare»). Nel caso specifico dell’epica, per il fatto di non avere – rispetto alla tragedia – una realizzazione scenica, «è possibile l’irrazionale, mediante cui soprattutto consegue il meraviglioso» (1460a 12-13, p. 647). Ossia il poeta deve realizzare paralogismi – di cui Omero fu maestro – che, sfruttando gli errori deduttivi della mente umana, mascherino falsi ragionamenti: se «si sono create cose impossibili; si è sbagliato. Ma sta bene, se si consegue il fine di quell’<arte> [...], se cioè in questo modo si rende o quella parte o un’altra più capace di stupire» (1460b 24-25, p. 649). Mai il *thaumaston* ambisce ad essere ‘altro’ rispetto all’*eikos* ma «si delinea, in ultima istanza, come un caso-limite del verosimile, in nessun caso come una sua aperta violazione»²¹⁴. Nelle poche righe che Aristotele dedicava al meraviglioso risulta chiara la sua intenzione di privilegiare, per lo meno nella sede della *Poetica*, la dimensione formale del *thaumaston* come «effetto sorpresa» che doveva essere accettato dal lettore o dallo spettatore in quanto logico, in grado di mantenere l’impressione di un rapporto causa/effetto – garantita dall’apparenza o dal ricorso a paralogismi – con l’evento da cui era generato: lo Stagirita riporta come esempio la famosa scena del riconoscimento di Ulisse attraverso la prova dell’arco (*Odissea*, XXIV), nella quale Ulisse sarebbe dovuto essere stato riconosciuto per il fatto stesso di essere a conoscenza dell’esistenza dell’arco (1455a 12-16, p. 624). Nel dibattito teorico

²¹³ A partire da questa citazione, torno a servirmi della traduzione di Zanatta. Sulla questione del verosimile e meraviglioso nella *Poetica*, cfr. Silvia GASTALDI, «*Eikos*» e «*thaumaston*» nella “*Poetica*” di Aristotele, in Diego LANZA e Oddone LONGO (a cura di), *Il meraviglioso e il verosimile tra Antichità e Medioevo*, Leo Olschki, Firenze 1989, pp. 85-100.

²¹⁴ S. GASTALDI, «*Eikos*» e «*thaumaston*» nella “*Poetica*” di Aristotele, cit., p. 96.

cinquecentesco l'interpretazione del meraviglioso all'interno della *Poetica* subisce invece una sottile traslazione: si passa dal considerarlo un aspetto della 'forma' della narrazione a intenderlo come un modo di esprimere il 'contenuto'²¹⁵. Nella trattazione di Giraldi Cinzio è possibile notare come coesistano entrambe le interpretazioni:

perché la Poesia è tutta imitatione, et solo la imitatione et il verso fa il Poeta, et perché essa imitatione quanto al soggetto del Poema è intorno alle attioni deve havere grandissimo riguardo il Poeta, che le attioni, ch'egli si piglia per soggetto et per fondamento della fabrica della opera sua, portino con esso loro, et nella dispositione et nelle altre parti, tanto del verisimile che non rimanga priva di fede et che una parte così dall'altra dipenda, che o necessariamente o verisimilmente l'una venga dietro l'altra. [...] Vogliono adunque le parti et gli episodi avere o necessaria o verisimile dipendenza una dall'altra. Perché se così non si facesse, poco potrebbe dilettere l'opera et poco giovare, che sono le due parti che principalmente dee cercare di compire il Poeta. Pero che se si levasse la credenza a quel ch'egli scrive non vi porrebbe l'animo chi legge. (pp. 54-55)

In primo luogo, l'intellettuale ferrarese prescrive – sulla scorta della *Poetica* aristotelica – che l'ordine delle parti sia legato da un rapporto di dipendenza per necessità o per verosimiglianza ma, contestualmente, rivolge l'attenzione alla «credenza» di ciò che viene scritto e la verosimiglianza diventa anche una questione di credibilità della narrazione dal punto di vista contenutistico. Poche righe dopo, infatti, Giraldi introduce la questione del 'meraviglioso':

Et il medesimo [Aristotele] ci mostrò quando disse che il meraviglioso era proprio di simili componimenti grandi et heroici et che molto più a ciò serve la bugia che il vero. La onde ci insegnò come si deve essa bugia fingere, perché ne nasca questo meraviglioso. Però che può egli mal nascere dalle cose vere et conosciute per tali dagli uomini, che non è meraviglia in quello che o spesso o naturalmente occorre, ma ella è bene in quello che pare impossibile et

²¹⁵ Lo stesso accade per il verosimile che viene inteso «più che come l'organico integrarsi strutturale delle parti di un'opera, come "credibilità», cfr Andrea MANGANARO, *Tra imitatio e mimesis. Novelle e poetiche del Cinquecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014, p. 84. Weinberg parla di una «natural probability» preferita a una «aesthetic probability». La preferenza accordata al "credibile" rispetto al "verosimile estetico" è motivata dal diverso rapporto con il pubblico, che diventa centrale rispetto alla mera aderenza alle norme estetiche dell'opera letteraria: «in all such considerations of historical truth or natural probability or necessity and verisimilitude, the primary aim is not the imitation of nature for the sake of making the poem resemble nature, but rather the resemblance to nature for the sake of obtaining the credence of the audience», B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, cit., vol. 1, p. 508.

pur si piglia per avenuto, se non per lo vero, almeno per la fittione come le mutationi de gli uomini in arbori, di navi in Ninfe, di frondi in navi, i congiungimenti degli Iddii con gli uomini et altre cose tali, le quali quantunque siano da sé false et impossibili sono non di meno così accettate dall'uso che non può essere grato quel componimento nel quale non si leggano di queste favole. (p. 56)²¹⁶

Si inaugurava dunque, ed è un sintagma giraldiano, il «credibile meraviglioso», che implica il coinvolgimento del pubblico come soggetto interpretativo dell'opera letteraria, che deve dunque porsi come credibile agli occhi del lettore: «[il meraviglioso] è bene in quello che pare impossibile, et pur si piglia per avenuto, se non per lo vero, almeno per la fittione [...] le quali quantunque siano da sé false, et impossibili, sono non di meno così accettate dall'uso, che non può esser grato quel componimento, nel quale non si leggano di queste favole» (p. 56). Pur consapevole di aver slegato il *romance* dall'aderenza alle norme della *Poetica*, Cinzio nota come il principio di verosimiglianza e il «credibile meraviglioso» partecipino a rendere una narrazione idonea a raggiungere il fine ultimo richiesto all'arte: divertire e insegnare congiuntamente e costituiscano dunque principi universali. Per questo, afferma che:

[Alla] natura non dee, per cosa alcuna, far torto chi scrive et non dee così alligarsi alle altrui leggi, che si voglia fare servo et porsi tutto nell'altrui podestà, sì che non sia mai oso di muovere il piè senza il pedagogo che gli insegni il passo. Il ché però non dico perché mi paia che si debba pigliar tanta licenza chi scrive che si pensi di esser fuori di tutti gli ordini et sciolto da tutte le leggi, ma perché si segua le vestigia altrui non come servo ma come quelli che, rimanendo in sua podestà, non si parta da quello che è necessario a scrivere lodevolmente secondo il costume de i buoni Poeti (p. 54).

La traslazione concettuale del meraviglioso da una questione di forma della narrazione a una questione di contenuto emerge anche nei fondamentali commenti alla *Poetica* di Castelvetro (1570), che «marca la más alta cota especulativa entre los comentarios aristotélicos de todo el Renacimiento»²¹⁷. Il teorico, prendendo in esame la novella decameroniana di messer

²¹⁶ È pur vero che Aristotele indica che «si deve ricondurre l'impossibile alla poesia, o al meglio, o all'opinione comune» (1461b 9-10, p. 653) però sono del tutto originali gli esempi e la forza con cui Giraldo Cinzio amplia il valore semantico del termine 'meraviglioso'.

²¹⁷ A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la Teoría Literaria moderna*, cit., vol. 1, *La tópica horaciana en Europa*, p. 464. Significativamente, Castelvetro espone la poetica «non solamente mostrando e aprendo quello che è

Torello e Saladino (X, 9), critica l'incoerenza nell'uso che il negromante fa della magia che consentiva di trasportarsi istantaneamente in qualsiasi luogo:

possibile è che il Saladino avesse appo sé un negromante che potesse, secondo l'opinione del vulgo, trasportare in una notte uno uomo d'Alessandria in Pavia [...] ma questo trasporto non giova a tutte le parti della costituzione della favola, perciocché fa men verisimile [...] perciocché pure potrebbe dire alcuno: se egli aveva appo sé così valente negromante, nol poteva egli far tornare più volte e quante voleva, senza gravezza niuna di messer Torello? (vol. 2, pp. 190-191)

L'utilizzo del teletrasporto è dunque deprecato non per la sua impossibilità ma perché utilizzato in modo incoerente all'interno della novella, generando – in senso aristotelico – una dissonanza logica nell'andamento della narrazione. Tuttavia, mostrando una preoccupazione che diventerà sempre più urgente negli autori successivi, Castelvetro specifica che le magie del negromante erano verosimili in quanto credute vere «secondo l'opinione del vulgo»²¹⁸.

Il primo a includere in modo sistematico il meraviglioso nella propria teoria è l'allievo di Giraldi Cinzio, Giovan Battista Pigna, il quale scrive che:

il narrare un fatto occorso, perché studio e pensamiento con seco porta, fa che comperazioni e aggrandimenti usar si possano senza alcun vizio; il che per aver del nuovo fa meraviglia, e dietro alla meraviglia il desiderio ne segue, il quale, perché è un antecedente dell'amore, per conseguenza fa nascere il diletto. Sì che quasi sempre narreremo accioché maggiormente dilettiamo e accioché più stiamo in sul meraviglioso: essendo che l'epico ha questa ammirazione per cosa principale onde a gli altri sovrastia. Nel vero che queste due parti tra sé ripugnano che, se indotta sarà ammirazione, dalla imitazione si partiremo e, se in su l'imitazione si fermeremo, forza sarà che senza ammirazione rimaniamo, e pure amendue

stato lasciato scritto in queste poche carte da quel sommo filosofo, ma quello ancora che doveva o poteva essere scritto, per utilità piena di coloro che volessero sapere come si debba fare a comporre bene poemi e a giudicare dirittamente se i composti abbiano quello che deono avere o no», Ludovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, 2 vv., Laterza, Bari 1979, vol.1, p. 3. Se non indicato diversamente, da ora in avanti citerò sempre da questa edizione, indicando il volume e le pagine.

²¹⁸ Allo stesso modo, Castelvetro è anche la cartina tornasole della nuova concezione del verosimile come "credibile" e non più solamente come principio estetico legato al rapporto di causa-effetto all'interno della costruzione narrativa.

sono totalmente necessarie. Io crederei, che temperando l'una con l'altra (come con infinito stupore di tutti i dotti fatto ha il buon Vergilio), che molto bene l'una e l'altra si possa avere: anzi, che ciascuna semplice di lodevole cattiva divenga e che ambe insieme s'emendino. (pp. 16-17)

La necessaria commistione tra 'imitazione' e 'ammirazione', che anticipa di trent'anni la teoria del meraviglioso di Tasso, è una delle grandi intuizioni de *I Romanzi* di Pigna. Il critico ferrarese, però, non cessa di considerare il meraviglioso in subordine rispetto all'impalcatura del testo letterario e non manca di avvertire che un uso eccessivo e indiscriminato del meraviglioso nuoce alla godibilità dell'opera e non consente all'ingegno del poeta di manifestarsi pienamente, come accade con il ricorso all'intervento *ex machina* delle divinità nei testi antichi:

là onde ne gli antichi avvenne, che gli Dei si tramettessero ove eglino solutione alcuna per ordinaria via far socceder non potessero et ciò *Machina* chiamano [...] il qual modo perché dall'ingegno del poeta non viene, né dal corpo del componimento, è del tutto esteriore: et manca perciò et d'arte et di loda, egli nondimeno è in alcuni casi permesso, et più passa nell'Epopeia che nella Tragedia [...] tal che perché tutti i successi a un modo medesimo seguir non possono, sorvine alcuni ne quali il divino soccorso si ricerca: et ricercasi quando le forze humane non vagliono a far venire a capo alcuna impresa. (pp. 38-39)

La critica del ricorso alla 'macchina', espressa anche dallo stesso Aristotele, è però motivata da Pigna non per considerazioni di ordine strutturale, ma per il suo essere un artificio banale per risolvere situazioni complesse. Ne segue una critica all'uso indiscriminato del meraviglioso nelle «Spagnole romanzerie»:

quasi meglio sarebbe che questi fingimenti non vi fossero, che esservi in tanta copia: ma non già appresso i buoni, si ne i poco prudenti: perché con destrezza da chi fa questa parte è usata; et non in qualunque luogo, né intorno a ciascuna persona, né per ogni causa. Anzi, quanto maggiormente l'ingegno nostro vi si vede, tanto meno a ciò ricorriamo, et tanto più il poetico fine acquistiamo. Le Spagnole romanzerie quasi tutte di vanità son piene, stando elle solo in su i miracoli: et con li spiriti o dell'una sorte o dell'altra facendo sempre nascere cose dal naturale lontane et dal diletto, che per le legittime maraviglie suol nascere [...] hanno usanza di far viaggi a cavallo senza riguardare il mare che vi è tra mezzo; et in nave passano, se ben

vi è la terra ch'al passo s'oppone et lunghe fanno le strade corte, et corte le lunghe; et luoghi pongono ch'al mondo non sono, et in vani amori del continovo si perdono et in vani ragionamenti. Nelle battaglie poi sonvi quasi sempre cose impossibili accettate per verissime. Si che non solo per le *Machine* malamente introdotte, ma anchora per ciascuna altra attione i forestieri Romanzi sono stati biasimati. (pp. 40-41)

Pur riconoscendo che gli interventi divini possono essere introdotti ricorrendo ad attanti tratti dalla “mitologia” cristiana («col Paradiso convengono Heremiti, Santi, Angeli; con l'Inferno, Demonii, Maghi, Streghe et dall'uno lato ne risultano orationi, benedittioni, et inspirationi et dall'altro incantesimi, nigromantie et fature», p. 39), Pigna avverte però che il ricorso a queste meraviglie «malamente introdotte» suscita l'effetto opposto a quello ricercato e impediscono all'ingegno del poeta di manifestarsi pienamente.

La trattazione di Pigna getta le basi per il “meraviglioso cristiano” che sarà teorizzato da Torquato Tasso. Mosso dall'intento di scrivere un poema epico rispettoso delle norme aristoteliche, in grado di rivaleggiare con il *Furioso* e di rimediare all'insuccesso de *L'Italia liberata dai Goti*, Tasso fa un ampio ricorso al meraviglioso racchiudendolo però in una struttura narrativa in grado di renderlo plausibile e accettabile per il lettore. Diversamente da Pigna, Tasso non vede più il meraviglioso come un elemento estemporaneo di divagazione da una narrazione verosimile, ma come un elemento che si intreccia con pari dignità al verosimile e, insieme, concorrono a formare il vero poetico. Maestosamente esemplificati nella *Gerusalemme liberata* (1581), i principi tassiani vengono teorizzati nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica* (elaborati e letti all'Accademia ferrarese dal giovane poeta verso la fine degli anni '60 ma pubblicati solo nel 1587) e poi ripresi e rielaborati nei maturi *Discorsi del poema eroico* (1594). In questi trattati, Tasso afferma la necessità di far coesistere verosimile e meraviglioso:

Diversissime sono, illustrissimo signore, queste due nature, il maraviglioso e 'l verisimile, ed in guisa diverse che sono quasi contrarie fra loro: nondimeno l'una e l'altra nel poema è

necessaria; ma fa mestiere che arte di eccellente poeta sia quella che insieme le accoppi. (II, p. 557)²¹⁹

Considerando l'importanza dell'integrazione del meraviglioso all'interno di una struttura verosimile, Tasso offre una serie di indicazioni pratiche, che troviamo sistematicamente applicate nella sua produzione letteraria. L'*escamotage* più importante ed utilizzato è l'attribuzione di un evento meraviglioso ad una manifestazione religiosa:

Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno: anzi miracoli sono chiamati nel comune uso di parlare. Queste medesime, se si averà riguardo a la virtù ed a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate: perché avendo gli uomini nostri bevuta ne le fasce insieme col latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri de la nostra santa fede, cioè che Dio ed i suoi ministri, e i demoni e i maghi, permettendolo lui, possono far cose sovra le forze de la natura maravigliose; e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne nuovi esempi, non parrà lor fuori del verisimile [...] basta al poeta in questo, com'in molte altre cose, la opinion de la moltitudine, a la quale, molte volte lasciando l'esatta verità de le cose, e suole e dee attenersi. (*Poema eroico*, II, p. 538)²²⁰

Si tratta, come è noto, di un espediente fondamentale per la *Gerusalemme liberata*, che sfrutta tutte le possibilità offerte dal ricorso al cosiddetto "meraviglioso cristiano".

Seguitando a riflettere intorno alla scelta della materia da narrare, Tasso offriva un'altra importante indicazione:

L'istoria di secolo o di nazione lontanissima pare per alcuna ragione soggetto assai conveniente al poema eroico, però che, essendo quelle cose in guisa sepolte ne l'antichità ch'a pena ne rimane debole ed oscura memoria, può il poeta mutarle e rimutarle, e narrarle come gli piace. (*Poema eroico*, II, p. 540)²²¹

L'elogio delle ambientazioni distanti nel tempo o nello spazio, cioè in epoche lontane o in luoghi geografici sconosciuti, è immediatamente seguito da un'avvertenza: la scelta di un

²¹⁹ Le citazioni sono tratte da: Torquato TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in ID., *Prose*, cit., pp. 487-729. Cfr. anche ID., *Discorsi dell'arte poetica*, cit., I, p. 354. Da ora in avanti, per brevità, mi riferirò ai due trattati come "Poema eroico" e "Arte poetica".

²²⁰ Cfr. *Arte poetica*, I, p. 355.

²²¹ Cfr. *Ivi*, I, p. 357.

passato troppo remoto porta con sé svariati problemi, come la questione della rappresentazione dei costumi degli antichi e, soprattutto, l'incolmabile differenza religiosa. Infatti, mentre il pubblico a cui si rivolgevano i grandi poeti dell'antichità credeva nella religione pagana, i lettori cinquecenteschi avrebbero faticato ad accettare la presenza di «deità de' gentili» e certamente non si sarebbe potuto ricorrere a loro per giustificare eventi miracolosi²²². Secondo Tasso, dunque, occorre privilegiare epoche né troppo lontane, né troppo vicine²²³ e, in merito alla lontananza spaziale Tasso afferma che:

fra popoli lontani e ne' paesi incogniti possiamo finger molte cose di leggieri, senza toglier autorità a la favola. Però di Gotia e di Norvegia e di Svevia e d'Islanda o de l'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo oceano oltre le Colonne d'Ercole si dee prender la materia de' sì fatti poemi. (*Poema eroico*, II, pp. 552-553)

La scelta di ambientare una narrazione meravigliosa in terre esotiche non è certo un'invenzione tassiana, tuttavia a Tasso spetta averla teorizzata come espediente per giustificare il meraviglioso. A fianco del "meraviglioso cristiano" possiamo dunque collocare il "meraviglioso esotico"²²⁴. Tale apporto teorico fu fondamentale per Miguel de Cervantes, in particolare per quanto riguarda l'ambientazione settentrionale del *Persiles*. Se è vero che, come scriveva Riley, «para Cervantes, lo mismo que para Tasso, uno de los mayores problemas de la literatura consistía en encontrar la manera de reconciliar lo maravilloso y "admirable" con la verosimilitud»²²⁵, nel Tasso teorico l'autore complutense poteva individuare un solido punto di partenza per la sua peculiare risoluzione del problema della verosimiglianza²²⁶.

²²² Cfr. *Poema eroico*, II, pp. 538 e 540-541. Per questa ragione, Tasso rivolge una severa critica all'*Ercole* di Giraldo Cinzio, che risolveva il problema della rappresentazione modernizzando gli abiti dei personaggi mitologici e ricorrendo alle divinità pagane (cfr. anche *Arte poetica*, I, p. 375).

²²³ «prendasi dunque il soggetto dal poema epico da istoria di religione vera, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto, né molto prossimo a la memoria di noi ch'ora viviamo», *Arte poetica*, I, p. 358.

²²⁴ L'espressione è di Todorov, che definisce le caratteristiche del "meraviglioso esotico" in questi termini: «si riferiscono avvenimenti soprannaturali senza presentarli come tali; colui che implicitamente recepisce tali racconti si suppone che non conosca le regioni in cui si svolgono gli avvenimenti; di conseguenza non vi è motivo di metterli in dubbio», T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 58.

²²⁵ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., p. 147.

²²⁶ Concordo con Ruffinatto nel considerare che le teorie di Cervantes in merito alla conciliazione del verosimile e del meraviglioso non derivino da Pinciano – il quale dedica assai poco spazio al meraviglioso e non si occupa del rapporto con il verosimile – ma soprattutto da Tasso, cfr. il capitolo "Tasso-Cervantes: Cervantes vs Tasso" di A. RUFFINATTO, *Cervantes*, cit.

La tendenza a giustificare il meraviglioso era tuttavia già presente all'interno del romanzo greco. Come notava Aristide Colonna, la scelta di Eliodoro di ambientare le *Etiopiche* in Egitto era dettata dal fatto che «l'Egitto doveva apparire a quel tempo come la terra del meraviglioso»²²⁷, aspetto che consentiva all'autore di introdurre eventi soprannaturali (come morti apparenti, magie e prodigiose calamità naturali) ambientandoli in un luogo dove era considerato plausibile, per opinione comune, che avvenissero. Dialogando insieme, infatti, i due personaggi di Caricle e Cnemone convenivano che «per un greco le leggende e le storie egiziane sono le più affascinanti di tutte» (II, 27, p. 169). Giustamente Crespo rileva che «Hay también en las noticias geográficas dadas en la obra un aparente cuidado por reflejar los hechos de manera fidedigna. Además, cualquier información, tanto la justificación de las acciones de un personaje, como las que se refieren a accidentes geográficos, acontecimientos históricos o creencias religiosas, es presentada con sus móviles y razones»²²⁸, segno che «Eliodoro insomma si è preoccupato di costruire la sua narrazione fantastica su solide basi storiche e geografiche»²²⁹. L'ambientazione di avventure meravigliose in Egitto non è esclusiva di Eliodoro: lo stesso accade nelle avventure egiziane di Leucippe e Clitofonte nell'opera di Achille Tazio e anche le *Efesiache* di Senofonte presentano eventi meravigliosi in terra egiziana, come il prodigioso straripamento del Nilo che spegne il rogo approntato per Abrocome. Infine, stando all'epitome di Fozio, *Le incredibili avventure al di là di Thule* presentavano fantastiche vicende ambientate nel remoto settentrione europeo, con quel «al di là di Thule» che doveva quasi certamente ammiccare ironicamente nei confronti della fabulosità dell'estremo Nord. Sono innumerevoli gli esempi che si potrebbero addurre e non solo relativamente al romanzo greco e ai suoi più famosi derivati medievali (la *Storia di Apollonio* e *Florio e Biancifiore* su tutti) ma anche al romanzo cavalleresco e alle narrazioni di stampo orientale. All'interno del *Persiles*, come è noto, Cervantes ricorre, in particolare, all'ambientazione settentrionale nei primi due libri dell'opera, ma sarebbe una lettura superficiale ritenere che il Settentrione cervantino sia una semplice strategia di presentazione del meraviglioso in termini verosimili. La fisionomia dell'Egitto nel romanzo greco è appena abbozzata: l'ambientazione è integrata nella storia in modo passivo, senza che costituisca una reale cornice narrativa, al di là degli sporadici riferimenti a toponimi che ricordano al

²²⁷ Aristide COLONNA, *Introduzione*, in ELIODORO, *Le etiopiche*, a cura di Aristide Colonna, cit., pp. 9-22, p. 16. Utilizzerò la citata edizione delle *Etiopiche* come testo di riferimento per le citazioni in lingua italiana.

²²⁸ E. CRESPO GÜEMES, *Introducción*, cit., pp. 35-36.

²²⁹ *Ivi*, p. 20

lettore il luogo in cui si sta svolgendo la narrazione. Il Settentrione del *Persiles* non è invece una scenografia inserita passivamente all'interno dell'opera ma ha una profondità e una complessità inedita, grazie al dialogo con la enorme tradizione della letteratura di viaggio e corografica. Il nord Europa è in un certo senso il grande protagonista della prima metà dell'opera, il fattore d'unione che tiene insieme tutte le avventure di Persiles e Sigismunda.

5.2. Il “meraviglioso esotico”

5.2.1 Il Settentrione europeo nel Cinquecento²³⁰

All'alba del XVI secolo la conoscenza dei territori del Nord europeo si basava, essenzialmente, sull'autorità della *Cosmographia* di Tolomeo, edita per la prima volta nel 1475, con una traduzione dal greco al latino realizzata da Jacopo d'Agnolo all'inizio del secolo e corredata da numerose tavole geografiche. Durante il Cinquecento vennero pubblicate carte geografiche espressamente dedicate al Settentrione, come la splendida e diffusa *Carta marina* di Olao Magno (Venezia, 1539), che rappresentava il più compiuto esempio visivo di come un uomo del Cinquecento immaginasse le terre settentrionali, ed ebbe un'enorme influenza, soprattutto in un territorio vivace e recettivo come Venezia, la più grande potenza marittima dell'epoca. Non è un caso che proprio in questo luogo venne pubblicata da Giovan Battista Ramusio un'opera mastodontica, *Delle navigationi et viaggi* (1550-56), che raccoglieva numerose relazioni di viaggi di esploratori per lo più di area veneziana²³¹. Altrettanto popolare fu la relazione dei due fratelli – anch'essi veneziani – Nicolò e Antonio Zeno, *Dello scoprimento dell'isole Frislanda [...], fatto sotto il Polo Artico, da due fratelli Zeni* (1558), pubblicata dal loro discendente Caterino Zeno, a cui era acclusa una carta del Settentrione recante la più grande scoperta dei due navigatori, l'isola di Frislanda. A prescindere dai leciti dubbi intorno alla veridicità della testimonianza di Caterino Zeno – che sosteneva di aver trovato, oltre duecento anni dopo, alcuni diari di bordo

²³⁰ Una parte dei risultati della seguente investigazione intorno al Settentrione europeo è stata anticipata in Carlo BASSO, «*Ultima Thule*» e dintorni: le irraggiungibili terre del meraviglioso. Dai commenti cinquecenteschi intorno alla *Poetica* a Miguel de Cervantes, in Davide Cioffrese, Matteo Massari, Irene Soldati (a cura di), *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, Dell'Orso, Alessandria 2021, pp. 88-99 ed è qui ripresa con notevoli ampliamenti e revisioni.

²³¹ Sulla raccolta di Ramusio e, in generale, sulla letteratura di viaggio nel nord d'Europa, cfr. Francesco SURDICH, *Mito e rappresentazione dell'Europa settentrionale nella letteratura di viaggio italiana tra Cinque e Seicento*, in *Il mito e la rappresentazione del nord nella tradizione letteraria. Atti del convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006*, Salerno Editrice, Roma 2008, pp. 105-137.

dei suoi antenati – la mappa dei fratelli Zeno godette di ampio credito e l'isola di Frislanda trovò posto in tutte le mappe successive al 1558, fino al Seicento inoltrato²³².

La popolarità della nuova isola scoperta nel Settentrione si affiancava a quella di un'altra isola fantasma, di tradizione millenaria: l'isola di Thule²³³. La relazione del periplo di Pitea, giunta fino a noi in forma frammentaria con il titolo di *Περὶ τοῦ Ὠκεανοῦ* (*Sull'Oceano*)²³⁴, presentava la descrizione delle popolazioni e delle terre incontrate al di là delle Colonne d'Ercole, soffermandosi su dati antropologici, geografici e scientifici. Navigando dalla Britannia verso il nord per sei giorni, l'esploratore afferma poi di aver scoperto una nuova terra, che chiama Thule e definisce il confine ultimo della Terra: secondo Pitea, infatti, dopo quest'isola, si troverebbe un mare di ghiaccio, Cronio, e gli elementi naturali inizierebbero a disgregarsi e a fondersi, rendendo impossibile la navigazione²³⁵. Il resoconto di Pitea, pur contenente alcune osservazioni scientifiche esatte²³⁶, venne considerato inattendibile dalla maggior parte degli storici e geografi dell'epoca, che si interrogavano sulla reale esistenza e sulla collocazione dell'isola, tanto che il già citato – e purtroppo perduto – romanzo greco di Antonio Diogene prometteva di raccontare *Le incredibili avventure al di là di Thule* (Τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα), titolo che certamente ironizzava sulla reale esistenza di Thule e probabilmente sulla stessa impresa di Pitea²³⁷. Tuttavia, nonostante i dubbi intorno alla sua reale esistenza, l'isola divenne il proverbiale ultimo confine della terra fin dai tempi di

²³² Del resto Cervantes fa preciso riferimento a questa relazione citando l'isola di Frislanda «que descubrió Nicolás Zeno, veneciano, el año de mil y trescientos y ochenta, tan grande como Sicilia, ignorada hasta entonces de los antiguos» (IV, 13, p. 433)

²³³ Il mito dell'isola di Thule nacque infatti sul finire del IV secolo a.C. quando Pitea, un astronomo e matematico della fiorente colonia greca di Massalia, l'odierna Marsiglia, intraprese un viaggio oltre le Colonne d'Ercole, verso il Nord d'Europa, mosso tanto da ragioni pratiche – la probabile ricerca di nuove vie commerciale – quanto da un indiscutibile desiderio conoscitivo. Pitea e i suoi marinai risalirono lungo le coste orientali delle odierne Spagna e Francia, circumnavigando la Gran Bretagna, a nord della quale scoprirono Thule e i ghiacci polari. Sul periplo di Pitea è fondamentale Stefano MAGNANI, *Il viaggio di Pitea sull'Oceano*, Patrón, Bologna 2002.

²³⁴ Leggo il testo dall'edizione PITEA DI MASSALIA, *L'Oceano*, a cura di Serena Bianchetti, Istituto editoriale e poligrafici internazionale, Pisa 1998.

²³⁵ È possibile leggere il resoconto della scoperta di Thule attraverso la mediazione di Strabone (*Geographica*, I, 4, 2; II, 2, 1), che riprende, parafrasandole, le osservazioni di Pitea.

²³⁶ Pitea riesce a determinare con pochissimi mezzi la latitudine esatta della sua città, Marsiglia, e a calcolare il flusso e il riflusso delle maree oceaniche studiando le fasi lunari, mantenendo soprattutto la rotta in un luogo inesplorato come il Settentrione europeo che, a prescindere dai vari elementi fantastici, dimostra indubitalmente di conoscere.

²³⁷ La relazione di Pitea era infatti conosciuta e venne citata e commentata, spesso negativamente, dai più importanti storici e geografi dell'Antichità come Strabone (*Geographica*, I, 4, 2; II, 2, 1), Pomponio Mela (*De chorographia*, III), Plinio il vecchio (*Naturalis historia*, XXXVII, 11), Plutarco (*De facie in orbe Lunae*, c. 26), Cleomede (*De motu Circulari Corporum Caelestium*, I, 7, 37-38), Claudio Tolomeo (*Geographica*), Paolo Orosio (*Historiae adversus paganos*, I, 2) e Procopio di Cesarea (*De bello Gothico*, I, 15, 4-8; VIII, 20, 4-6). Sull'argomento, cfr. S. MAGNANI, *Il viaggio di Pitea*, cit., capitolo 1.

Virgilio il cui felice accostamento «ultima Thule»²³⁸ godrà di immenso successo letterario, colpendo l'immaginazione di letterati a partire dall'Antichità fino ai giorni nostri²³⁹, tanto che persino un giovane Cristoforo Colombo, se dobbiamo credere alla relazione postuma del figlio Fernando, sbarcò sulla fittizia isola di Thule²⁴⁰.

Nel Cinquecento, le isole di Thule e Frislanda furono sistematicamente accluse nelle più importanti mappe geografiche dell'epoca, come l'edizione della *Cosmographia* di Tolomeo di Ruscelli (1561) che aggiornerà l'ecumene tolemaica – che presentava l'isola Thule come limite nord e le isole Fortunate (le odierne Canarie) come limite ovest – accludendo le mappe delle nuove scoperte geografiche, tra cui l'America e la più modesta isola di Frislanda; o come le importanti carte di Mercatore (1569) e del *Theatrum orbis terrarum* (1570) di Abraham Ortelius²⁴¹.

Infine, accanto al ricco panorama di mappe settentrionali, occorre aggiungere un'opera che contribuì, in misura incommensurabile, a fondare l'immaginario collettivo dell'epoca: l'*Historia de gentibus septentrionalibus*, di Oloa Magno, il già citato autore della *Carta marina*. Pubblicata a Roma nel 1555 e rapidamente tradotta in toscano e ristampata, l'*Historia* di Oloa descriveva i territori abitati del Settentrione dal punto di vista geografico

²³⁸ L'espressione è tratta, come è noto, dai famosi versi delle *Georgiche* dedicati ad Ottaviano Augusto: «tibi seruiat ultima Thule» (I, 24-30).

²³⁹ Nell'Antichità, Thule venne cantata da grandi poeti e scrittori: oltre al già citato Virgilio, Seneca (*Medea*, v. 379), Tacito (*Agricola*, 10), Claudiano (*In Rufinum*, II, v. 240; *Panegyricus de quarto consulatu honorii augusti*, v. 32) e Boezio (*De consolatione philosophiae*, III, 5, 1). La letteratura odeoponica successiva è popolata di viaggi verso Thule e Settentrione e anche testi narrativi come la popolare *Navigatio sancti Brendani*. In epoca medievale, Thule venne acclusa – senza esprimere dubbi sulla sua reale esistenza – nella sezione dedicata alle isole delle *Etymologie* di Isidoro di Siviglia (XIV, 6 [4]) e il fascino misterioso di quest'isola non sfuggì neppure a Petrarca, che dedicò una splendida epistola familiare a tratteggiare la problematica storia della sua ricezione (*Familiarium Rerum*, III, 1: *Ad Thomam messanensem, de Thile insula famosissima sed incerta, opiniones diversorum*). Nel XVII secolo, Thule divenne anche scenografia romanzesca: è il caso dell'ultimo romanzo di Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, i cui protagonisti provengono proprio da Thule e dall'altrettanto fittizia Frislanda, e anche una delle terre visitate ne *Il Corallo* di Gian Francesco Biondi, ambientazioni narrative che preparano il terreno per la nascita del mito dell'«ultima Thule», che esploderà nel Romanticismo. Per una trattazione più ampia e precisa di un argomento pressoché sterminato, cfr. Luigi DE ANNA, *Thule. Le fonti e le tradizioni*, Il Cerchio, Perugia 2017.

²⁴⁰ Fernando COLÓN, *Historia del Almirante Don Cristóbal de Colón*, 2 vv., Tomás Minuesa, Madrid 1892, vol. 1, pp. 18-19. Come sottolinea lo stesso Fernando, l'isola di Thule sarebbe in questo caso da identificare con l'Islanda, sulle cui coste sarebbe dunque sbarcato il grande navigatore.

²⁴¹ Non è forse un caso che il nome di uno dei personaggi del *Persiles*, Ortel Banedre, richiami – quasi anagrammandolo – il nome del geografo fiammingo Abraham Ortelius. In merito alla conoscenza dell'isola di Frislanda, Isabel Lozano mette in discussione la conoscenza diretta, da parte di Cervantes, del racconto dei fratelli Zeno – anche nella possibile mediazione dalla raccolta di Ruscelli (*Esposizioni et introduzioni universali alla Geographia* di Tolomeo, 1561), cfr. I. LOZANO, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, cit., pp. 161-169. In ogni caso, il diffusissimo *Theatrum orbis terrarum* – tradotto anche in spagnolo (*Teatro del orbe de la tierra*, Amberes, 1612) – poteva costituire una fonte più che accessibile per le conoscenze settentrionali di Cervantes.

ed “antropologico” ed era corredata da 461 splendide ed evocative xilografie, che aiutavano il lettore ad immedesimarsi nel meraviglioso mondo settentrionale, diffondendo molte delle credenze tipicamente associate al Settentrione, come il pericolo dei venti e delle tempeste, i mostruosi pesci che popolano i mari del Nord, la presenza di maghi marini, streghe e lupi mannari. Il riflesso di questo fascino per il Settentrione è avvertibile chiaramente nella letteratura della seconda metà del Cinquecento ed è particolarmente presente all’interno del più grande autore italiano di questa stagione, Tasso. La *Gerusalemme liberata* non ha avvenimenti ambientati in terra nordica – anche se il Settentrione è radicalmente presente nell’opera²⁴² – ma nella tragedia *Re Torrismondo* (1587) Tasso dispiega al massimo le sue conoscenze del Settentrione²⁴³, componendo un’opera intessuta di suggestioni tratte da Olao che ritorneranno anche all’interno del *Persiles*.

5.2.2. Fattucchiere e i lupi mannari

Alcuni degli elementi più caratteristici del mondo settentrionale sono le fattucchiere e i lupi mannari, di cui Olao tratta ampiamente. Anche Antonio de Torquemada, autore della popolare miscellanea *Jardín de flores curiosas* (1570), riporta varie testimonianze di queste figure nei trattati dedicati al Settentrione (il quinto e il sesto), parafrasando largamente l’opera corografica Olao Magno di cui è uno dei principali mediatori in Spagna, e

²⁴² Lo si vede nel catalogo delle forze in campo, in cui vengono annoverati soldati inglesi, che «hanno/gente con lor ch’è più vicina al polo», provenienti dalla «divisa dal mondo ultima Irlanda» (Torquato TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, BUR, Milano 2009, I, 44 [5-8], p. 83), Gernando dei re norvegi e, in particolare, un gruppo di soldati danesi, guidati dall’iconico personaggio di Svenno, il “prince de’ Dani” («Ivi giunger dovea [...] un giovane regal, d’animo invitto, / ch’a farsi vien nostro compagno in guerra: / prince è de’ Dani, e mena un grande stuolo / sin da i paesi sottoposti al polo», Ivi, I, 68 [3-8], p. 98. La Dania è, ovviamente, la Danimarca). Egli, come è noto, è protagonista nel canto VIII, insieme ai suoi soldati, di un coraggioso sacrificio, a cui Tasso dedicò toni patetici e ampio spazio: la vicenda di Svenno, vero e proprio martire della fede, rinfuocherà lo spirito dei crociati, animandoli a combattere con più ardore e a partire alla ricerca di Rinaldo. Proprio costui, il grande eroe progenitore della casa Estense per il quale Svenno aveva partecipato alla Crociata ed era morto eroicamente, sarà – in un ideale passaggio di consegne – il destinatario della spada del principe dei Dani (sull’interpretazione della figura di Svenno, rimando alla condivisibile lettura di Elisabetta SELMI, “Verso le cose di Settentrione”. *Olao Magno nella Letteratura del Cinquecento e nel Torrismondo*, in *Atti del Convegno “Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria”*, Salerno Editrice, Roma 2008, pp. 69-103, p. 93). Ulteriori elementi ‘settentrionali’ della *Liberata* verranno esplicitati nei paragrafi successivi.

²⁴³ L’opera sviluppò il giovanile *Galealto re di Norvegia*. L’universo storico-letterario di riferimento non è tanto il ciclo bretonico – Galealto-Galeotto era uno dei cavalieri di Artù – quanto l’*Historia de omnibus Gothorum Sueonumque regibus* (1554) di Giovanni Magno, fratello maggiore di Olao e suo predecessore nella cattedra arcivescovile di Upsala, nella quale è contenuta una vicenda molto simile, a proposito dell’usanza barbara dello scambio della sposa e del terribile spettro dell’incesto, cfr. Matteo BOSISIO, *Alterità e identità tra mondo scandinavo e mediterraneo nel “Re Torrismondo” di Tasso*, in «Settentrione (nuova serie)», XXV, 2013, pp. 37-48.

aggiungendo alcuni dettagli provenienti da altre fonti, letterarie e folkloriche²⁴⁴. Considerando che nel Settentrione «parece que el demonio está más suelto y tiene mayor libertad que en otras partes» (p. 444)²⁴⁵, Torquemada notava come «hay muchos hechiceros y nigrománticos en todas las tierras del Norte» (p. 445). Precedentemente, riprendendo la scansione classica tra *brujo* (o *encantador*) e *hechicero*, aveva esposto le differenze che intercorrono tra le due figure:

encantadores, llamamos a los que, pública y descubiertamente, tienen tratos y conciertos con los demonios, y así, obran cosas que en apariencia son muy maravillosas, porque entrando en cercos los hacen parecer y hablar, y consultan a los mismos demonios, aprovechándose de su favor y ayuda en todas sus obras, y los mismos demonios las hacen por ellos. Y *hechiceros*, se dicen aquellos que, aunque no dejan de tener familiaridad y conversación con el demonio, es de tal manera, que ellos mismos apenas entienden el engaño que reciben; y porque se aprovechan de algunos signos y caracteres y otras supersticiones, en que tácitamente invocan nombres de demonios y se aprovechan de su ayuda; y para que con mayor disimulación el demonio los tenga de su bando, aprovechéanse juntamente de algunas propiedades de yerbas y raíces y de piedras y de otras cosas que tienen virtudes ocultas, y así, va mezclando lo uno con lo otro, que son la mágica natural con lo del demonio. (pp. 305-306)

Poco più avanti aveva ribadito che «[el de las brujas] es un linaje de gentes que se conciertan expresamente con el demonio y le toman y obedecen por señor» (p. 310) e aveva offerto subito dopo una accurata descrizione del comportamento delle *brujas* e di ciò che accade durante i loro ritrovi. Nel trattato sesto, Torquemada offre molto spazio alla descrizione di maghi famosi, riportando aneddoti tratti dalla *Historia* di Olao Magno, che dedica alla trattazione di queste figure ben quattro capitoli (III, 15-18). Una delle figure più interessanti tratte da Olao e ripresa da Torquemada è quella di Othino-Odino, opportunamente presentato dalle fonti cristiane come mago marino, che lascia tracce anche nella

²⁴⁴ Difficile chiarire se Cervantes leggesse l'opera di Olao nel testo originale latino o nella traduzione toscana o, prescindendo dalla *Historia*, conoscesse il Settentrione attraverso il *Jardín de flores curiosas* di Torquemada, opera tra l'altro chiamata in causa durante il rogo della biblioteca di don Quijote: «-Este es -respondió el barbero- *Don Olivante de Laura*. -El autor de ese libro -dijo el cura- fue el mesmo que compuso a *Jardín de flores*, y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero o, por decir mejor, menos mentiroso; solo sé decir que este irá al corral, por disparatado y arrogante» (I, 6, p. 62).

²⁴⁵ Leggo il testo da: Antonio de TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas*, a cura di Giovanni Allegra, Castalia, Madrid 1982, p. 444.

Gerusalemme liberata. Quando Carlo e Ubaldo²⁴⁶, i due crociati incaricati da Goffredo di Buglione al recupero di Rinaldo, raggiungono – su indicazione di Pietro l’eremita – il Mago di Ascalona, affinché possa mostrare loro la posizione di Rinaldo, fanno la conoscenza di un personaggio fortemente atipico, dai tratti caratteristici dei maghi marini:

a lor d’aspetto | venerabile appare un vecchio onesto, | coronato di faggio, in lungo e schietto
| vestir che di lin candido è contesto. | Scote questi una verga, e ‘l fiume calca | co’ piedi
asciutti e contra il corso il valca.|| Sì come soglion là vicino al polo, | s’avien che ‘l verno i
fiumi agghiacci e indure, | correr su ‘l Ren le villanelle a stuolo²⁴⁷.

Il Mago di Ascalona, che sopraggiunge camminando sulle acque, ricorda da vicino proprio l’iconica descrizione dei maghi marini di Olao Magno, in particolare l’episodio del mago Othino che naviga sulle acque utilizzando un lungo osso come imbarcazione²⁴⁸. L’ispirazione settentrionale dell’episodio è confessata dallo stesso Tasso in una lettera al solito corrispondente Scipione Gonzaga:

sono ben io risoluto di rimuovere tutti que’ miracoli che possono offendere gli animi de’
scrupolosi; ma fra questi miracoli non numero l’abitazion sua sotterranea, [...] io ho letto ne
l’istorie gotice, novamente, cosa che a questa mia invenzion s’assomiglia: dico cosa naturale,
non fatta per arte diabolica²⁴⁹.

²⁴⁶ I due personaggi sono, probabilmente non a caso, profondamente legati al Nord. Carlo è danese, l’unico sopravvissuto dell’esercito di Sveno e incaricato di consegnare la spada del suo principe a Rinaldo, e Ubaldo è invece un esperto navigatore, avendo percorso in giovinezza i territori settentrionali: «veduti Ubaldo in giovinezza e cerchi/varii costumi avea, vari paesi/peregrinando da i più freddi cerchi/del nostro mondo», T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., XIV, 28 [1-4], p. 879.

²⁴⁷ Ivi, XIV, 33-34 [3-8; 1-3], pp. 881-82.

²⁴⁸ «Is siquidem parem cum Othino amplitudinem in medio deorum assecutus, adeo armorum, et præstigiorum usu clarus evaserat, ut ad traicienda maria osse, quod diris carminibus obsignavisset, navigi loco uteretur: nec segnius eo, quam celerrimo velorum, ventorumque usu præiecta aquarum obstacula superaret», leggo il testo dalla *princeps*: OLAO MAGNO, *Historia de gentibus septentrionalibus*, apud Giovanni Maria de Viotti, Roma 1555, III, 18, p. 122.

²⁴⁹ T. TASSO, *Le lettere*, cit., vol. 1, lettera 80 del 23 giugno 1576, p. 197. Dopo il suo arrivo, il curioso Mago di Ascalona, separando – biblicamente – le acque del fiume, conduce Carlo e Ubaldo nelle viscere della Terra dove i due crociati fanno una sorta di esperienza ultraterrena, scoprendo luoghi ignoti e arcani segreti che governano la natura, fino a raggiungere la spettacolare residenza del mago. Olao informa il lettore, in diversi luoghi della sua opera, della presenza di grotte abitabili usate per scampare al rigido clima nordico: «ita gentes in vltimis Norvagici Oceani littoribus constitutæ, ob validissimum ventum Circium [...] et densitatem nivium in excelsis montibus suscitata, specus subterraneas habent», OLAO MAGNO, *Historia*, cit., IV, 2, p. 133. Lo stesso descrive, inoltre, particolari grotte profonde e collegate con il centro della terra, dotate di pericolose esalazioni. L’esempio più eloquente ed evocativo è la grotta «Smellen» a Viburgo (XI, 4-5).

All'interno del *Persiles* la figura di Othino a mio avviso potrebbe avere ispirato – insieme ad altre fonti e suggestioni – il personaggio di Soldino, con cui condivide numerose affinità di cui mi occuperò nel capitolo dedicato (§5.3.). Nella parte Settentrionale dell'opera cervantina, i riferimenti che potrebbero derivare dalla storia di Othino sono vari. Olao racconta l'episodio in cui il mago marino cavalca un cavallo sulle acque ghiacciate, accompagnando Hadingo re di Dania²⁵⁰. L'episodio, ripreso anche nel *Jardín de flores curiosas*, è raccontato da Torquemada in questo modo: «que era tenido por el mayor de todos los nigrománticos, trajo a Hadingo, rey de Dania, a su reino, de donde estaba desterrado en tierras muy apartadas y remotas, y ambos vinieron en un caballo caminando sobre las aguas de la mar»²⁵¹. La suggestiva scena potrebbe avere ispirato il famoso racconto di Periandro del salto con il cavallo indomabile di Cratilo da una scogliera sul mare ghiacciato, soprattutto se si considera che Olao fa spesso riferimento alla fierezza e alla indomabilità dei cavalli del Settentrione²⁵².

Una delle qualità di Othino è quella di padroneggiare l'arte della divinazione, a cui Olao dedica un capitolo (III, 13)²⁵³. Il Mago di Ascalona è dotato della medesima abilità, grazie alla quale i due crociati apprendono la posizione di Rinaldo, rapito e segregato nella reggia di Armida, situata in un altro luogo estremamente interessante, le isole Fortunate. Nel *Re Torrismondo*, quest'arte consentirà ad alcune ninfe di profetizzare con grande anticipo al padre di Torrismondo che il figlio perderà il regno di Gotia per colpa della sorella e verrà inoltre esercitata da un indovino consigliere a cui Torrismondo domanda informazioni sulla sorella e ne riceve solo criptiche profezie²⁵⁴. Nel *Persiles*, invece, questo aspetto “divinatorio” è affidato all'astronomia giudiziaria (cfr. §9.4.). Il peculiare approccio di Cervantes al meraviglioso settentrionale è più che altro rappresentato dalla magia femminile, anche questa attestata da Olao, che vi dedica un capitolo (III, 15).

²⁵⁰ Anche in questo caso, la capacità divinatoria di Othino è attestata da Olao: «Deinde Othinus maior, atque senior inter magos, Hadingum quendam Daniæ Regem magicis præstigiis turpiter illusum, atque longius a suis familiaribus avulsum, cum equo per vasta maris spatia ad propria reduxit», *ivi*, III, 19, p. 123.

²⁵¹ A. de TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas*, cit., pp. 448-449.

²⁵² Olao dedica capitoli espressamente ai cavalli nel primo libro (“De cursu glaciali equorum pro palliis”), nel terzo libro (“De transitu equorum super montes niuosos”), nel decimo libro (“De natatione equestrium et pedestrium”) e nel diciassettesimo libro (“De arietibus, agnis, bobus, vaccis, equis, etc”).

²⁵³ «Othinus Hadingo Regi contra Iocherum Curetum tyrannum bella moturo captivitatem prædixit», OLAO MAGNO, *Historia*, cit., III, 14, p. 115.

²⁵⁴ È il personaggio di Rosmonda a riferire le capacità profetiche delle ninfe – di cui tratta anche Olao (*Historia*, III, 10), nella scena terza del quarto atto. Il colloquio con l'indovino si verifica, invece, nell'atto quarto, scena quarta.

L'episodio più ampio e significativo è quello occorso al personaggio di Rutilio. Nel capitolo otto del primo libro, il personaggio – «maestro de danzar» senese – racconta di essere stato condannato a morte per una fuga d'amore con una nobildonna. L'indicazione relativa alla professione e il comportamento disinibito di Rutilio qualificano il personaggio in senso dispregiativo: questi elementi saranno da tenere in considerazione nei successivi sviluppi del racconto. In carcere Rutilio viene visitato da «una mujer, que decían estaba presa por *fatucherie*, que en castellano se llaman *hechiceras*, que la alcaidesa de la cárcel había hecho soltar de las prisiones y llevádola a su aposento, a título de que con yerbas y palabras había de curar a una hija suya de una enfermedad que los médicos no acertaban a curarla» (I, 8, p. 55). La fattucchiera propone a Rutilio di aiutarlo nella fuga in cambio di essere presa in moglie; dopo aver facilmente ottenuto il suo assenso, informa il ballerino che la stessa notte sarà posto in libertà, provocando la gioia insperata di Rutilio: «Túvela, no por hechicera, sino por ángel que enviaba el cielo para mi remedio» (p. 55). Le parole del personaggio e altri dettagli testuali avvicinano – in senso chiaramente parodico – questo episodio alla descrizione della liberazione di san Pietro dal carcere, ad opera di un angelo, descritto negli *Atti degli Apostoli* (12 [1-9]). Questo aspetto, unito alla professione e al comportamento di Rutilio, rappresentano un ulteriore indizio di inaffidabilità del narratore: se all'angelo liberatore corrisponde la fattucchiera, al posto del santo apostolo vi è un personaggio da collocarsi diametralmente all'opposto per qualità morali²⁵⁵.

Liberato dalla prigionia, Rutilio esce all'esterno in compagnia della fattucchiera, che stende al suolo un tappeto magico, invitando il ballerino a salirvi sopra. È l'inizio della parte più inverosimile del racconto di Rutilio:

en saliendo a la calle, tendió en el suelo mi guiadora un manto, y, mandándome que pusiese los pies en él, me dijo que tuviese buen ánimo, que por entonces dejase mis devociones. Luego vi mala señal, luego conocí que quería llevarme por los aires, y aunque, como cristiano bien enseñado, tenía por burla todas estas hechicerías – como es razón que se tengan –, todavía el peligro de la muerte, como ya he dicho, me dejó atropellar por todo; y, en fin, puse

²⁵⁵ Tralascio, in questa sede, il messaggio religioso implicato. A questo aspetto dell'opera, anche in relazione al personaggio di Rutilio, dedicherò un capitolo a parte (§9.2.). García Aguilar (ed. RAE, p. 55, n. 15) propone per questo episodio il modello della liberazione di Clitofonte-Clareo, nel *Leucippe e Clitofonte* di Tazio e nel *Clareo* di Reinoso, tuttavia il contesto è molto diverso (la "prigione" è una stanza della casa di Melite-Isea) e la fuga è realizzata grazie ad uno scambio di vestiti tra il protagonista e la padrona di casa, che consente all'eroe di fuggire inosservato. L'episodio neotestamentario presenta indubbiamente molte più analogie.

los pies en la mitad del manto, y ella ni más ni menos, murmurando unas razones que yo no pude entender, y el manto comenzó a levantarse en el aire, y yo comencé a temer poderosamente, y en mi corazón no tuvo santo la letanía a quien no llamase en mi ayuda. Ella debió de conocer mi miedo, y presentir mis rogativas, y volviómelo a mandar que las dejase. “¡Desdichado de mí! -dije-; ¿qué bien puedo esperar, si se me niega el pedirle a Dios, de quien todos los bienes vienen?” En resolución, cerré los ojos y dejéme llevar de los diablos, que no son otras las postas de las hechiceras, y, al parecer, cuatro horas o poco más había volado, cuando me hallé al crepúsculo del día en una tierra no conocida. Tocó el manto el suelo, y mi guiadora me dijo: “En parte estás, amigo Rutilio, que todo el género humano no podrá ofenderte”. Y, diciendo esto, comenzó a abrazarme no muy honestamente. Apartéla de mí con los brazos, y, como mejor pude, divisé que la que me abrazaba era una figura de lobo, cuya visión me heló el alma, me turbó los sentidos y dio con mi mucho ánimo al través. Pero, como suele acontecer que en los grandes peligros la poca esperanza de vencerlos saca del ánimo desesperadas fuerzas, las pocas mías me pusieron en la mano un cuchillo, que acaso en el seno traía, y con furia y rabia se le hincó por el pecho a la que pensé ser loba, la cual, cayendo en el suelo, perdió aquella fea figura, y hallé muerta y corriendo sangre a la desventurada encantadora. (pp. 55-56)

La storia di Rutilio presenta tutta una serie di elementi profondamente ironici: l'insistenza sul suo essere «cristiano bien enseñado», che contrasta con il suo comportamento lussurioso e con il suo dissacrante paragone tra la liberazione di san Pietro e la sua, e la sua scelta di abbracciare il peccato senza porsi troppe domande («cerré los ojos y dejéme llevar de los diablos») contribuiscono a screditare la sua figura. Come se non bastasse, la storia— già di per sé del tutto inverosimile — termina con una ulteriore esagerazione: la fattucchiera si trasforma in un lupo mannaro. Delle metamorfosi di uomini in lupi ne scrive il solito Olao, dedicandovi due capitoli (XVIII, 45-46) e anche lo stesso Torquemada che, aggiunge una precisazione ulteriore che collega il lupo mannaro alle fattucchiere: «como en estas provincias hay tantos encantadores y hechiceros, tienen sus tiempos determinados en que se juntan y hacen sus congregaciones; y para esto todos toman las figuras de lobos» (p. 463). Nella terra di Norvegia, Rutilio incontra un altro italiano che lo conforta in questi termini:

Puedes, buen hombre, dar infinitas gracias al cielo por haberte librado del poder destas malélicas hechiceras, de las cuales hay mucha abundancia en estas setentrionales partes. Cuéntase dellas que se convierten en lobos, así machos como hembras, porque de entrambos

géneros hay maléficos y encantadores. Cómo esto pueda ser yo lo ignoro, y como cristiano que soy católico no lo creo, pero la experiencia me muestra lo contrario. Lo que puedo alcanzar es que todas estas transformaciones son ilusiones del demonio, y permisión de Dios y castigo de los abominables pecados deste maldito género de gente. (p. 57)

Rutilio prosegue poi il suo racconto, spiegando le ragioni che lo portarono all'isola Barbara e, infine, «aquí dio fin Rutilio a su plática, con que dejó admirados y contentos a los oyentes» (I, 9). Incredibilmente, a differenza di quanto succede per la narrazione di Periandro, nessuno accusa il ballerino di un racconto inverosimile. I narratori torneranno sull'argomento solo svariati capitoli dopo. Congratulandosi con il ballerino per avere cantato soavemente un sonetto in toscano da lui composto, Mauricio afferma che «el poeta *nascitur*. Así que, no hay qué admirar de que Rutilio sea poeta, aunque haya sido maestro de danzar» (I, 18, p. 96). Con una certa dose di ironia, Antonio commenta subito facendo riferimento all'incredibile episodio del tappeto volante: «-Y tan grande -replicó Antonio- que ha hecho cabriolas en el aire más arriba de las nubes». Rutilio risponde che effettivamente «las hice casi junto al cielo, cuando me trajo caballero en el manto aquella hechicera desde Toscana, mi patria, hasta Noruega, donde la maté, que se había convertido en figura de loba, como ya otras veces he contado». La citazione della trasformazione della fattucchiera in lupo stimola un intervento di Mauricio: «-Eso de convertirse en lobas y lobos algunas gentes destas setentrionales es un error grandísimo -dijo Mauricio-, aunque admitido de muchos». Il personaggio offre una spiegazione “científica”, afirmando che:

Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que al que la padece le parece que se ha convertido en lobo, y aúlla como lobo, y se juntan con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes, ladrando ya como perros, o ya aullando como lobos; despedazan los árboles, matan a quien encuentran y comen la carne cruda de los muertos, y hoy día sé yo que hay en la isla de Sicilia, que es la mayor del mar Mediterráneo, gentes deste género, a quien los sicilianos llaman *lobos menar*, los cuales, antes que les dé tan pestífera enfermedad, lo sienten, y dicen a los que están junto a ellos que se aparten y huyan dellos, o que los aten o encierren, porque si no se guardan, los hacen pedazos a bocados y los desmenuzan, si pueden, con las uñas, dando terribles y espantosos ladridos. Y es esto tanta verdad que, entre los que se han de casar, se hace información bastante de que ninguno dellos es tocado desta enfermedad; y si después, andando el tiempo, la experiencia muestra

lo contrario, se dirime el matrimonio. También es opinión de Plinio, según lo escribe en el lib. 8, cap. 22, que entre los árcades hay un género de gente, la cual, pasando un lago, cuelga los vestidos que lleva de una encina, y se entra desnudo la tierra dentro, y se junta con la gente que allí halla de su linaje en figura de lobos, y está con ellos nueve años, al cabo de los cuales vuelve a pasar el lago, y cobra su perdida figura; pero todo esto se ha de tener por mentira, y si algo hay, pasa en la imaginación y no realmente. (pp. 96-97)

La citazione di Plinio, precisa, è significativa anche per individuare le possibili fonti cervantine: in questo caso, l'episodio degli Arcadi è assente dal *Jardín* di Torquemada²⁵⁶, mentre è invece presente nella *Historia* di Olao (XVIII, 46), che cita anch'egli puntualmente Plinio introducendo l'argomento dei lupi mannari nel capitolo precedente: «luporum genus ex hominibus conversum, quod *Plinius lib. VIII. cap. XXII. fabulosum, ac salsum confidenter existimandum esse affirmat, tales in terris ad Septentrionem maxime vergentibus, etiamnum magna in copia reperiri, adiciere*» (XVIII, 45, p. 642, il corsivo è mio). Quale che fosse la fonte cervantina, Mauricio presenta la licantropia come una superstizione e una forma di disturbo mentale. Tanto che Rutilio si sente in dovere di rivendicare la propria storia: «-No sé -dijo Rutilio-, lo que sé es que maté la loba y hallé muerta a mis pies la hechicera». Se la risposta del ballerino, che afferma un principio del tutto aleatorio del “così è se vi pare”, non porta alcun dato che attesti la veridicità del suo racconto, ancora più sorprendente è la considerazione in risposta di Mauricio: «-Todo eso puede ser -replicó Mauricio-, porque la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores, que los hay, nos hace ver una cosa por otra; y quede desde aquí asentado que no hay gente alguna que mude en otra su primer naturaleza» (p. 97)²⁵⁷. Ancora più geniale è il pensiero di Clodio, che chiude i ragionamenti dei personaggi: «dijo Clodio, que hasta allí había estado oyendo y callando: -Yo soy un hombre a quien no se le da por averiguar estas cosas un dinero. ¿Qué se me da a mí que haya lobos hombres, o no, o que los reyes anden en figuras de cuervos o de águilas? Aunque, si se hubiesen de convertir en aves, antes querría que fuesen en palomas que en milanos» (p. 98).

²⁵⁶ Torquemada racconta però il caso di un lupo mannaro in Galicia, estraneo alla trattazione di Olao, cfr. A. de TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas*, cit., pp. 466-467.

²⁵⁷ Pur negando l'esistenza dei lupi mannari, Mauricio ammette che un “hechizo” possa far vedere una cosa per un'altra, consentendo alla strega di *sembrare* un lupo agli occhi di Rutilio. Si noti, in questo contesto, la sfumatura ambigua del sostantivo *loba*, che può essere inteso come sinonimo di “prostituta”. In questo senso, l'uso figurato del termine “lupa” sarebbe materializzato, nella fantasia di Rutilio, in un vero e proprio lupo mannaro.

L'affermazione finale di Mauricio e la chiusura di Clodio, gettano l'intero discorso in una luce di ambigua ironia: è vero, oppure no, ciò che è successo a Rutilio? I narratori credono, oppure no, al suo racconto? E come devono comportarsi i lettori? La sospensione del giudizio risulta essere l'unico approccio possibile.

5.2.3. I mostri marini

Oltre all'aspetto magico, il fascino settentrionale del *Torrismondo* e del *Persiles* non sarebbe lo stesso senza le evocative descrizioni dei pericoli marini. È magistrale, in questo senso, la scena in cui Torrismondo e Alvida, la figlia del re di Norvegia, si trovano, durante la traversata in nave dalla Norvegia alla Gotia²⁵⁸, in una situazione particolare:

cinta l'aria di nubi, intorno intorno/una improvvisa nacque horribil notte,/che quasi parve un spaventoso inferno,/sol da' baleni avendo il lume incerto;/e s'inalzar al ciel bianchi, e spumanti/mille gran monti di volubile onda,/ed altre tante in mezzo al mar profondo/voragini aprir valli, e caverne,/e tra l'acque apparir foreste, e selve/horribilmente, e tenebrosi abissi./Et apparver notando i fieri mostri/ con varie forme, e 'l numero armento/terrore accrebbe.²⁵⁹

Questa grandiosa scena – raccontata dalla voce di Torrismondo – descrive i pericoli più noti dei viaggi nel Settentrione: le improvvise tempeste, il costante rischio di naufragio e, soprattutto, «i fieri mostri». Si tratta di un momento di svolta dell'intera vicenda – se si considera che sarà proprio la paura suscitata dai mostri a condurre i due protagonisti all'incesto – ma, per i nostri interessi, colpisce il riferimento ai mostri marini²⁶⁰. Olao descrive i mostri marini in quattro capitoli della *Historia* (XXII, 5-8), corredati da evocative xilografie²⁶¹. Anche il protagonista eponimo del *Persiles* racconta di essersi trovato nel mezzo di una tempesta settentrionale, durante la quale:

²⁵⁸ Si tratta della Götaland, regione storica della Svezia.

²⁵⁹ Torquato TASSO, *Re Torrismondo*, apud Cristoforo Draconi, Cremona 1587, atto primo, scena terza, p. 26.

²⁶⁰ È sempre Olao ad avvertire della violenza dei venti, dei subitanei cambiamenti del tempo atmosferico e del rischio di naufragi in tutta l'opera, in particolare nell'intero primo libro della *Historia*, dedicato ai venti settentrionali.

²⁶¹ Sulla descrizione e la raffigurazione dei mostri marini nelle mappe e descrizioni del Medioevo e del Rinascimento, cfr. Chet VAN DUZER, *Sea Monsters on Medieval and Renaissance Maps*, The British Library, Londra 2014.

[Esclama un marinaio:] «Sin duda alguna, esta lluvia procede de la que derraman por las ventanas que tienen más abajo de los ojos aquellos monstruosos pescados que se llaman Náufragos; y si esto es así, en gran peligro estamos de perdernos [...]». En esto, vi alzar y poner en el navío un cuello como de serpiente terrible, que, arrebatando un marinero, se le engulló y tragó de improviso, sin tener necesidad de mascarle. (II, 16, p. 198)

La descrizione del mostro – che Olao chiama *Physetere* e presenta sia nella *Carta marina* sia nella *Historia* (XXII, 6) – è di grande efficacia. Benché legittimamente credibile perché attestato da più fonti letterarie, tra cui il *Jardín de flores curiosas* di Torquemada, nemmeno in questo caso Cervantes lascia che sia l'ambientazione a legittimare il meraviglioso ma offre di nuovo la descrizione sotto forma di un racconto analettico di un personaggio problematico. Infatti, Persiles – che in altre occasioni aveva dato prova di inaffidabilità – inizia il suo racconto dicendo: «combenzaba a tomar posesión el sueño y el silencio de los sentidos de mis compañeros» (p. 197), insinuando il dubbio che tutta la narrazione sia – come infatti poi confesserà più avanti – frutto di un sogno. Il sogno, infatti, non riguarda soltanto l'allegoria dell'isola paradisiaca immediatamente successiva all'avventura del Náufrago ma anche la stessa apparizione del mostro marino. Periandro infatti racconta di come il mostro avesse ingoiato un marinaio «sin tener necesidad de mascarle» (p. 198) ma, al risveglio dopo il sogno allegorico dell'isola paradisiaca, afferma che «me hallé en mi navío con todos los míos, sin que faltase alguno de ellos» (p. 201), affermazione che, a mio avviso, consente indiscutibilmente di rubricare come sogno anche la precedente avventura del Náufrago.

Nelle opere di Tasso l'ambientazione esotica – coerentemente con la teoria esposta nei *Discorsi* – consentiva di fornire la giustificazione all'inverosimiglianza degli eventi senza ulteriori *escamotage*. Il meraviglioso esotico, dunque, era legittimato precisamente per la lontananza geografica. Nel *Persiles*, invece, Cervantes accoglie la prescrizione tassiana solo ad un primo livello di lettura: il mondo settentrionale fornisce l'ispirazione per l'inserimento di determinati elementi fantastici come negromanti, fattucchiere, lupi mannari e mostri marini – che presumibilmente il lettore dell'epoca si aspettava di leggere in questa tipologia di opere e, in una certa misura, era persino disposto a crederci – tuttavia non li inserisce in modo passivo, lasciando il lettore a decidere in merito alla loro verosimiglianza. Come

analizza Ruffinatto²⁶², Cervantes sceglie di affidare il racconto degli eventi più inverosimili, come quello della fattucchiera-lupo mannaro di Rutilio e del mostro marino di Periandro, a narrazioni di secondo grado, in modo che siano gli stessi personaggi narratori ad assumersi la responsabilità del narrato di fronte ai loro narratori e al lettore. Inoltre, l’inserimento di numerose spie testuali che portano il lettore a credere che il personaggio stia mentendo come nel caso di Rutilio o stia raccontando un sogno – probabilmente inventato – come Periandro. Il ricorso alla problematicità dei personaggi rappresenta dunque un secondo e più complesso livello di lettura del meraviglioso del *Persiles*.

5.3. Una discesa negli inferi resa verosimile: l’episodio di Soldino

Complice l’ambientazione “meridionale”, la seconda parte del *Persiles* (libri III e IV) non presenta avventure del tutto inverosimili. Anche in questo caso però il narratore dimostra una particolare preoccupazione per la giustificazione del meraviglioso, che viene spiegato con un costante ricorso alla razionalità. Nell’episodio *morisco* di Rafala e del *jadraque* (III, 11), i turchi mettono a ferro e fuoco il villaggio ma la Chiesa non brucia: Auristela e Constanza avevano chiesto a Dio che «de tan manifiesto peligro los librase, y ansimismo que no ofendiese el fuego a su templo» (p. 318) però il narratore si affretta precisare che la Chiesa «no ardió no por milagro, sino porque las puertas eran de hierro y porque fue poco el fuego que se les aplicó» (p. 318). Il narratore, con questa divertente precisazione, pare precisamente burlarsi del “meraviglioso cristiano” di Tasso, evitando di chiamare in causa l’intervento divino. Del resto, anche Pinciano – e prima di lui Pigna²⁶³ – aveva avvertito che «Para atar el ñudo lícito es el socorro divino, para desatarle parece muy mal y es mucha falta de artificio, porque el passo más deleitoso de la fábula es el desañudar y, trayendo socorro del cielo, no queda la acción tan verisímil como cuando humanas manos lo obran» (V, pp. 213-214). Pochi capitoli dopo, il narratore spiega il volo della *mujer voladora* Claricia dicendo che «sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible sin ser milagro» (III, 14, p. 335). Proprio sul concetto di “milagro” il narratore aveva già avuto occasione di riflettere nel secondo libro, operando una proficua distinzione tra “miracolo” e “mistero”: «los milagros suceden fuera del orden de la

²⁶² Cfr. A. RUFFINATTO, *Cervantes*, cit., pp. 90-98.

²⁶³ Come ricordato in precedenza (cfr. §5.1.), Pigna scriveva infatti che «là onde ne gli antichi avvenne, che gli Dei si tramettessero ove eglino solutione alcuna per ordinaria via far socceder non potessero et ciò *Machina* chiamano [...] il qual modo perché dall’ingegno del poeta non viene, né dal corpo del componimento, è del tutto esteriore: et manca perciò et d’arte et di loda» (pp. 38-39).

naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces» (II, 2, p. 125). Lope nel *Peregrino* aveva delineato una distinzione di simile tenore:

No son milagros las cosas que hace naturaleza, aunque la causa de ella nos sea oculta, sino cosas maravillosas, y por eso se dice arduas, como las que no caben en nuestro conocimiento. Hay entre las milagrosas algunas que son sobrenaturales y otras contra la misma naturaleza y otras fuera de la naturaleza. Las sobrenaturales no las puede obrar otro que Dios. (II, p. 253)

La definizione di “miracolo” riprende, sia nella citazione cervantina sia in quella lopesca, quella formulata da San Tommaso nella *Summa Theologiae*, presumibilmente filtrata attraverso l’opera del francescano Girolamo Menghi, l’esorcista più famoso del Cinquecento, esplicitamente citato nel *Peregrino* di Lope. Nel capitolo dedicato del suo *Compendio dell’arte essorcistica* (1586), Menghi sancisce la differenza tra le «cose mirabili et le miracolose» (p. 107)²⁶⁴, affermando che «le cose poi che fa la natura, ch’ad alcuno di noi sono nascoste, non possono veramente essere chiamate miracoli, ma sì bene cose mirabili» e che «intorno alle cose miracolose alcune se ne ritrovano, che sono chiamate sopra natura. Altre contra natura. Et alcun’altre fuori di natura. Quelle cose sono chiamate soprannaturali, nelle quali non può operare altro che Dio» (p. 111)

L’evento più meraviglioso della storia meridionale del *Persiles* è però quello di Soldino. Incontrato dalla comitiva dei protagonisti nel capitolo 18 del libro terzo, questa figura di eremita-profeta è uno dei personaggi più curiosi dell’opera (cfr. §9.2.). L’avventura collegata a questo personaggio riflette precisamente sul tema della verosimiglianza ed è a mio avviso un perfetto riassunto della teoria cervantina e dei modelli oggetto dei suoi strali ironici. Entrando nel misero eremitaggio di Soldino, i personaggi e i lettori si accorgono di una immediata stranezza: la capanna era stata realizzata adiacentemente a una grotta, che risultava accessibile dall’interno attraverso una seconda porta. Aprendola, la comitiva entra all’interno della grotta e inizia a scendere una scala scavata nella roccia e composta da circa

²⁶⁴ Girolamo MENGHI, *Compendio dell’arte essorcistica et possibilità delle mirabili, et stupende operationi delli Demoni et dei Malefici. Con li rimedii opportuni alle infirmità maleficiali, apud Giovanni Rossi, Bologna 1586.*

ottanta gradini. Dopo questa discesa, i personaggi raggiungono uno spettacolare *locus amoenus*.

La descrizione dell'episodio è ai limiti della credibilità e il narratore potrebbe essere sospettato di infrazione del principio di verosimiglianza. Per premunirsi da qualsiasi obiezione da parte del lettore, il narratore stesso prende la parola per fare questa precisazione:

Otra vez se ha dicho que todas las acciones no verisímiles ni probables no se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice que Soldino, con todo aquel escuadrón de damas y caballeros, bajó por las gradas de la oscura cueva, y a menos de ochenta gradas se descubrió el cielo luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas. (pp. 356-57)

Seguendo il medesimo procedimento del già citato episodio dei due falsi prigionieri, il narratore esprime una riflessione sulla verosimiglianza, dimostrando la propria conoscenza della teoria letteraria, e si propone di presentare un episodio che dovrebbe essere a sostegno di quanto argomentato: «aprovechándome, pues, de esta verdad...», afferma nell'episodio dei prigionieri; «con esta máxima, pues, el que escribió...», scrive nell'episodio di Soldino. L'episodio dichiaratamente a sostegno della teoria, però, si incarica di smentire quanto precedentemente sostenuto. Con una sorta di prospettivismo pirandelliano *ante-litteram*, Cervantes conferma con la pratica che la realtà è spesso in grado di produrre eventi apparentemente impossibili, come lui stesso affermava alcune pagine prima:

Cosas y casos suceden en el mundo, que si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos; y así, muchos, por la raridad con que acontecen, pasan plaza de apócrifos, y no son tenidos por tan verdaderos como lo son; y así, es menester que les ayuden juramentos, o a lo menos el buen crédito de quien los cuenta. (III, 16, p. 343)

L'episodio di Soldino viene offerto come episodio storico e rappresenta un modo con cui Cervantes analizza fino a che punto l'incredibile possa essere ricondotto all'interno delle maglie della storia.

Subito dopo l'*excusatio non petita* del narratore, è Soldino a intervenire per spiegare la genesi di questo luogo apparentemente sotto terra ma in realtà aperto verso il cielo:

Señores, esto no es encantamento, y esta cueva por donde aquí hemos venido no sirve sino de atajo para llegar desde allá arriba a este valle que veis, que una legua de aquí tiene más fácil, más llana y más apacible entrada. Yo levanté aquella ermita, y con mis brazos y con mi continuo trabajo cavé la cueva, y hice mío este valle, cuyas aguas y cuyos frutos con prodigalidad me sustentan. (p. 357)

La giustificazione offerta da Soldino è squisitamente ironica. La scelta dell'eremita di scavare a mani nude la roccia di una grotta per realizzare una scorciatoia è abbastanza inverosimile, considerando che questo avrebbe comportato difficoltà realizzativa non indifferenti trattandosi di uno scavo realizzato in verticale per svariati metri (per realizzare 80 scalini, lo scavo dovrebbe essere tra 10 e i 20 metri di profondità), per giunta compiuto da un uomo ritiratosi alla vita eremita a un'età molto avanzata. Al di là di ciò, il passaggio maggiormente critico della giustificazione di Soldino è il fatto che la valle sia raggiungibile attraverso un passaggio più comodo e pianeggiante: questa precisazione è un dettaglio che manda in cortocircuito l'intera narrazione.

Per approfondire il gioco metanarrativo di Cervantes occorre probabilmente cercare di collocare la figura di Soldino all'interno della tradizione letteraria che gli pertiene.

Nelle pagine precedenti avevo invitato a considerare la prossimità tra Soldino e la figura del mago settentrionale Othino-Odino descritta da Olao Magno, forse con la mediazione della figura del mago di Ascalona della *Liberata*. A mio avviso, nella figura di Soldino si sovrappongono due tipologie differenti di tradizioni letterarie: da un lato quella dei maghi marini di tradizione settentrionale e dall'altra quella dei saggi profeti di tradizione epica e greco-bizantina.

Nel *Clareo* di Núñez de Reinoso è possibile individuare una sorta di antesignano di Soldino nella figura di un «gran sabio», Rusismondo, incontrato da Felesindos e Isea nel capitolo 31, al termine dei «trabajos de Isea», l'aggiunta originale di Reinoso che prosegue la storia del personaggio di Melite (=Isea) di *Leucippe e Clitofonte*. Il capitolo, che è senz'altro il più inverosimile dell'opera, prende avvio con la descrizione delle valli in cui Rusismondo risiede, lontano dal mondo, e delle otto fonti prodigiose che lì si trovavano, che «era cosa da

maravillar y de llorar a Dios ver»²⁶⁵. Dopo alcuni giorni di permanenza, Ruisimondo spiega ai protagonisti che, per ponere fine alle avventure e raggiungere il meritato riposo, è necessario che «os esforcéis a baxar a los infiernos, adonde yo os acompañaré, y [os] tornaré acá al mundo» e, dopo aver accettato la proposta del vecchio saggio, «començamos de hazer nuestro camino, baxando por unas tristes y oscuras cuevas» (p. 228). Ne consegue una significativa descrizione degli inferi, con forti echi virgiliani, la vista di Plutone e il rientro, subitaneo, alla dimora del saggio. I riferimenti al sesto libro dell'*Eneide* dove, come è noto, la Sibilla cumana favorisce la discesa agli inferi di Enea, mettono in contatto la figura dell'eremita, tipica del romanzo bizantino e del romanzo cavalleresco, con la figura del profeta e della guida oltretombale, tipica del poema epico²⁶⁶.

Un altro modello importante è descritto nella *Selva de aventuras* di Jerónimo de Contreras. Rispetto al *Clareo*, nella *Selva* viene recuperato il personaggio della Sibilla a cui viene però assegnato un ruolo del tutto terreno. Nel sesto libro, Luzmán fa visita alla Cuma e la *sabia* conduce il protagonista in fondo ai cunicoli della propria grotta, dove si aprono i suoi alloggiamenti, «en los cuales estaban retratados los príncipes y hombres famosos del mundo, desde Noé hasta aquel tiempo» (p. 121)²⁶⁷. All'interno delle stanze della Sibilla, Luzmán vede dipinti tutti i regnanti di Spagna (Fernando e Isabella, il loro figlio, Carlo V e Felipe II, pp. 121-124) e, al termine dell'osservazione, la Cuma dice al protagonista «bien será que vengas un poco a recrearte, que basta lo que aquí has visto» e quindi aprono una porta e si ritrovano in un «jardín que su hermosura ponía admiración, con tantos árboles de todas frutas, que no podían ser contados, y por cada parte muchas fuentes, dando las yerbas y flores suave olor; y a una parte dél estaba una pequeña cuadra ricamente obrada, y en ella un estrado de brocado carmesí con muchos cojines de lo mismo» (p. 122). Similmente, all'interno del suo *locus amoenus*, anche Soldino offrirà una serie di profezie sia relative ai regnanti di Spagna, sia relative ai personaggi stessi e, infine, al termine anch'egli inviterà i protagonisti a ristorarsi («vamos arriba: daremos sustento a los cuerpos, como aquí abajo le hemos dado a las almas», p. 359).

²⁶⁵ A. NÚÑEZ DE REINOSO, *Clareo y Florisea*, cit., p. 227.

²⁶⁶ Già Schevill aveva notato questa somiglianza: «There is, to be sure, no descent into Hades in Cervantes, but the hero and his follow wanderers are conducted by an old man through a dark cave into a beautiful, secluded field», R. SCHEVILL, *Studies in Cervantes. I. "Persiles y Sigismunda": III. Virgil's Aeneid*, cit., p. 513.

²⁶⁷ Cito il testo da: Jerónimo de CONTRERAS, *Selva de aventuras (1565-1583)*, a cura di Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, Universidad de Extremadura, Badajoz 1991. Oltre al modello della Cuma di Contreras, potrebbe avere agito il modello, molto simile, della grotta di Polinesta nella *Arcadia* (1598) di Lope.

Osservando l'episodio attraverso questo possibile dialogo intertestuale possiamo notare alcune simmetrie rovesciate: le stanze della Sibilla sono collocate all'interno della grotta, nell'episodio di Soldino, invece, è la grotta ad essere collocata all'interno degli alloggiamenti dell'eremita; la grotta cumana ha un andamento orizzontale, la grotta di Soldino verticale; infine, il *locus amoenus* della Cuma è adiacente alla grotta, il corrispondente di Soldino è in fondo alla grotta ma aperto verso il cielo. Nell'opera di Reinoso, il viaggio si verifica nell'Oltretomba, sulla base del modello virgiliano; nella *Selva*, invece, la discesa è sostituita da un percorso orizzontale e terreno in cui il protagonista riceve alcune profezie sul futuro di Spagna da parte di colei che, nel modello dell'*Eneide*, aveva avuto l'incarico da Apollo di condurre Enea negli Inferi.

L'episodio di Soldino opera una mirabile sintesi tra la figura epica della guida oltretombale e una figura eremitica di tradizione greco-bizantina. La sottrazione della figura dal contesto epico e lo spostamento in un contesto comico (quello che più si adatta alla figura eremitica) crea un repentino ribaltamento stilistico. La discesa agli inferi si sarebbe potuta verificare in nome del "meraviglioso cristiano" esattamente come succede nel simile episodio del Mago d'Ascalona della *Gesuralemme liberata*, dove il viaggio non è all'Oltretomba ma è ugualmente ultraterreno, verso il centro della Terra, là dove sono custoditi i meccanismi che regolano il funzionamento del pianeta. Nel *Persiles*, in nome di un rovesciamento dell'epica, la discesa agli inferi viene presentata con una gravità che sembra introdurre l'episodio in un contesto epico, ma termina per presentare un *locus amoenus* di tradizione bucolica, che è solo all'apparenza irraggiungibile e fuori dal mondo, ma che in realtà a «una legua de aquí tiene más fácil, más llana y más apacible entrada»²⁶⁸.

²⁶⁸ Citando l'ironico commento sui personaggi formulato subito dopo dal narratore («Parecíales que andaban rodeados de adivinanzas y metidos hasta el alma en la judicaria astrología», III, 19, p. 539), Schevill notava che «Cervantes is inclined to ridicule himself for introducing this kind of episode with its forecasts and clairvoyance», R. SCHEVILL, *Studies in Cervantes. I. "Persiles y Sigismunda": III. Virgil's Aeneid*, cit., p. 514.

CAPITOLO 6. LA PERIPEZIA

6.1. Gli elementi del racconto

Trattando delle parti della tragedia (parti che verranno poi quasi interamente attribuite anche all'epica), Aristotele individua la primazia del racconto (*mythos*), inteso come imitazione di un'azione e, nel suo procedimento critico, esprime il suo disprezzo per i racconti in forma episodica, intendendo, come si è visto, con quest'ultima espressione «il racconto in cui né è verisimile né è una necessità che gli episodi siano l'uno assieme all'altro» (1451b 35-36, p. 609). Aggiunge inoltre che: «l'imitazione non è soltanto di un'azione compiuta in se stessa, ma anche di fatti che suscitano terrore e pietà, e questi si verificano, e in senso principale, quando si verificano l'uno a causa dell'altro al di là del comune modo di pensare» (1452a 1-4, p. 609). Questa tipologia di racconti, che «sono necessariamente più belli», possono essere semplici oppure complessi, a seconda della presenza di tre distinte caratteristiche: la peripezia (*περιπέτεια*), il riconoscimento (*ἀναγνώρισις*) e il patimento (*πάθος*). Da ora in avanti prenderemo come riferimento le trame complesse, il cui modello epico è rappresentato dall'*Odissea*, l'opera più simile all'idea rinascimentale di poema eroico. Aristotele definisce così la differenza tra racconto semplice o complesso:

dico che è semplice l'azione durante il cui svolgersi, continuo e unitario, nel modo in cui si è definitio [unità di azione], il mutamento si verifica senza peripezia o riconoscimento; complessa quella dalla quale il mutamento s'accompagna a riconoscimento o a peripezia o a entrambi. Questi però debbono derivare dalla composizione stessa del racconto, per cui essi debbono discendere dai fatti precedentemente accaduti, o di necessità o secondo verosimiglianza. (1452a 14-21, pp. 609-610)

Ai due elementi fondamentali della peripezia e del riconoscimento, Aristotele ne aggiunge in seguito un terzo: il patimento, inteso come «un'azione atta a distruggere e intesa a portare dolore, come le morti sulla scena, le sofferenze, i ferimenti e quante altre cose sono di questo genere» (1552b 10-11, p. 612).

La peripezia, su cui ci concentreremo ora, è definita icasticamente come «il mutamento delle azioni che si compiono verso il loro contrario, e questo, come sosteniamo, secondo verosimiglianza o necessità» (1452a 22-24, p. 610). L'effetto della peripezia, come quello

del riconoscimento, doveva dunque essere quello di provocare *l'admiratio* attraverso il ribaltamento degli eventi e uno scioglimento diverso da quello che sembrava dovesse essere previsto. Come sottolinea giustamente Riley, «estos procedimientos son esenciales a la narración, y Cervantes habría hecho uso de ellos aunque no hubiera leído una palabra de teoría literaria; sin embargo, figuran claramente en su propia teoría literaria»²⁶⁹. Consideriamo dunque il ricorso alla peripezia nel *Persiles*, analizzando alcuni episodi particolarmente significativi.

6.2. Peripezie aristoteliche nel *Persiles*: alcuni esempi

6.2.1. Il salto con il cavallo

Durante la lunga e articolata analessi narrativa con la quale Periandro presenta le avventure a lui occorse in precedenza, prima del ricongiungimento con Auristela, il giovane racconta di essere sbarcato in Bituania, alla corte del re Cratilo, e di aver voluto tentare di domare uno splendido cavallo selvatico, ritenuto indomabile, per compiacere il sovrano. Il racconto è breve ma efficace:

fui donde estaba el caballo y subí en él, sin poner el pie en el estribo, pues no lo tenía, y arremetí con él, sin que el freno fuese parte para detenerle; y llegué a la punta de una peña que sobre la mar pendía; y, apretándole de nuevo las piernas, con tan mal grado suyo como gusto mío, le hice volar por el aire y dar con entrambos en la profundidad del mar; y en la mitad del vuelo me acordé que, pues el mar estaba helado, me había de hacer pedazos con el golpe, y tuve mi muerte y la suya por cierta. (II, 21, p. 223)

Nel punto più alto di tensione narrativa, la congiunzione avversativa – potentemente posta ad inizio periodo – segna un ribaltamento repentino ed inaspettato degli eventi:

Pero no fue así, porque el cielo, que para otras cosas que él sabe me debe de tener guardado, hizo que las piernas y los brazos del poderoso caballo resistiesen el golpe sin recibir yo otro daño que haberme sacudido de sí el caballo y echado a rodar, resbalando por gran espacio. Ninguno hubo en la ribera que no pensase y creyese que yo quedaba muerto; pero, cuando me vieron levantar en pie, aunque tuvieron el suceso a milagro, juzgaron a locura mi atrevimiento. (p. 223)

²⁶⁹ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., pp. 285-286.

Questa narrazione è una peripezia aristotelica da manuale: l'azione muta verso il suo contrario e la morte certa si rovescia in una insperata salvezza. Come si è già avuto modo di analizzare (cfr. §3.1.9), ciò che entra in crisi, rispetto alla prescrizione aristotelica, è la verosimiglianza della peripezia, come mostrato dalla reazione di uno dei narratori del discorso del protagonista: «Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisi3n: que quisiera 3l, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que escuchaban la creencia de tan desaforado salto» (p. 223). L'intervento del narratore che raccoglie l'implicito parere degli altri narratori del racconto è un capolavoro di ironia: «el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle: que, así como es pena del mentiroso que cuando diga verdad no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira» (pp. 223-224). Genialmente, il dibattito viene spento sul nascito lasciando chiaramente intendere che l'eroe eponimo dell'opera abbia mentito. Si noti che Periandro non è un eroe scaltro alla Ulisse e nemmeno l'impacciato Clitofonte del romanzo greco di Achille Tazio, ma un eroe modellato su Teagene, il virtuoso e immacolato protagonista delle *Etiopiche*. Il sospetto di menzogna, nell'architettura del romanzo, è dunque un peso notevole perché non solo rompe la peripezia in senso aristotelico ma anche e soprattutto perché corrode dalle fondamenta il genere letterario, rovesciando gli attributi morali dei protagonisti.

6.2.2. Il «vuelco del navío»

Al termine del primo libro, Periandro e Auristela si separano a causa di una tempesta e la comitiva facente capo ad Auristela si imbatte in una nuova e terribile tempesta: «todo era confusi3n, todo era grita, todo suspiros y todo plegarias» (II, 1, p. 122). La furia dell'uragano era tale che «como si la volvieran con alg3n artificio, puso la gavia mayor en la hondura de las aguas y la quilla descubri3 a los cielos, quedando hecha la sepultura de cuantos en ella estaban» (p. 123). Cervantes descrive quindi i concitati attimi in cui la nave, in balia delle onde, si ribalta: l'immagine è frequente nella tradizione letteraria ma è resa ancora pi3 efficace dalla descrizione delle reazioni di terrore dei personaggi, tali che addirittura «Transila no se acordaba de Ladislao, Auristela de Periandro» (p. 122) e dalla focalizzazione sui loro lamenti:

¡Adiós, castos pensamientos de Auristela! ¡Adiós, bien fundados disinios! ¡Sosegaos, pasos tan honrados como santos, no esperéis otros mauseolos ni otras pirámides ni agujas que las que os ofrecen esas mal breadas tablas! Y vos, ¡oh Transila!, ejemplo claro de honestidad, en los brazos de vuestro discreto y anciano padre podéis celebrar las bodas, si no con vuestro esposo Ladislao, a lo menos con la esperanza, que ya os habrá conducido a mejor tálamo. Y tú, ¡oh Ricla!, cuyos deseos te llevaban a tu descanso, recoge en tus brazos a Antonio y a Constanza, tus hijos, y ponlos en la presencia del que agora te ha quitado la vida para mejorártela en el cielo. (p. 123)

In conclusione, «el volcar de la nave y la certeza de la muerte de los que en ella iban puso las razones referidas en la pluma del autor de esta grande y lastimosa historia, y ansimismo puso las que se oirán en el siguiente capítulo» (p. 123). Questa constatazione chiude il capitolo, lasciando sospesa la narrazione. È chiaro che il lettore avvezzo a questa tipologia di testi si aspetterebbe, nel capitolo successivo, il prodursi di una svolta – di una peripezia – che salvi i personaggi. Non si aspetterebbe, probabilmente, quello che in realtà succede. Il capitolo, infatti, si apre con le seguenti considerazioni:

Parece que el volcar de la nave volcó o, por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría. En fin, se resolvió diciendo que las dichas y las desdichas suelen andar tan juntas, que tal vez no hay medio que las divida; andan el pesar y el placer tan apareados, que es simple el triste que se desespera y el alegre que se confía, como lo da fácilmente a entender este estraño suceso. (II, 2, p. 124)

Genialmente Cervantes, con un artificio di sapore *quijotesco*, descrive il narratore nell'atto di osservare il manoscritto e constatare che l'autore originale era indeciso in merito alla risoluzione della vicenda. Questo passaggio mette in scena dunque l'indecisione di un autore nell'atto di organizzare la scontata peripezia aristotelica per sciogliere la vicenda («casi como dudando qué fin en él tomaría»). La vicenda ha inoltre un epilogo decisamente comico: la nave ribaltata, descritta inizialmente con la grandiosa e tragica immagine di «sepultura de cuantos en ella estaban» (II, 1, p. 123), si tramuta in un «vientre [que] vomita vivos» (II, 2, p. 125) e la stessa Auristela che, precedentemente, era stata descritta in drammatici lamenti, si ritrova «en los brazos de Arnaldo» – e non del suo promesso sposo – ad esprimere

commenti del tutto inopportuni per un'eroina del suo calibro, soprattutto dopo l'avventura appena vissuta, preoccupandosi di trovarsi nell'isola della sua possibile rivale in amore, Sinforosa.

6.2.3. La fuga dal palazzo di re Policarpo

Nella scena appena descritta, Auristela e i personaggi che viaggiavano con lei (Ricla, Constanza, Antonio il giovane e Mauricio) hanno raggiunto l'isola di re Policarpo, dove si incontrano con la componente maschile del gruppo (Periandro, Arnaldo, Ladislao, Rutilio e Clodio). Il gruppo di pellegrini viene ospitato nella reggia di Policarpo, dove si consumerà uno degli inganni più elaborati dell'opera. Al termine del primo libro, un capitano aveva raccontato in un *flashback* l'approdo di Periandro nell'isola di Policarpo, la sua partecipazione vittoriosa ai giochi organizzati in onore del re e la simpatia sorta fin da subito tra Periandro e la figlia del re, Sinforosa. Auristela, dunque, appreso di trovarsi nella medesima isola, si ammala a causa della gelosia, ma la cattiva condizione di salute non le impedisce di ordire, senza muoversi dalla sua stanza, un piano astuto. Ella diventa, quasi per caso, consigliera d'amore di Sinforosa – che ignora le ragioni della sua malattia – e sfrutta a proprio vantaggio questa situazione, invitando la figlia di Policarpo a pazientare e chiedendo di poter parlare con Periandro. Trovata sola con il suo innamorato, Auristela confessa che Sinforosa lo vuole come sposo ma curiosamente, per non costringerlo a scegliere, annuncia il proposito di monacarsi. La protagonista, infatti, pur presentando i classici tratti della donna angelicata, quasi eterea, dimostra notevole capacità di iniziativa nella sventura (quasi come l'Angelica ariostesca) ma anche fragilità e dubbi che ne fanno un personaggio altamente complesso. Mentre le parole affermano un proposito, però, le azioni ne tradiscono un altro:

Aquí dio fin Auristela a su razonamiento y principio a unas *lágrimas que desdecían y borrraban todo cuanto había dicho*. Sacó los brazos honestamente fuera de la colcha, tendiolos por el lecho y volvió la cabeza a la parte contraria de donde estaba Periandro, el cual viendo estos extremos y habiendo oído sus palabras, sin ser poderoso a otra cosa, se le quitó la vista de los ojos, se le añudó la garganta y se le trabó la lengua, y dio consigo en el suelo de rodillas y arrimó la cabeza al lecho. Volvió Auristela la suya y, viéndole desmayado, le puso la mano en el rostro y le enjugó las lágrimas que, sin que él lo sintiese, hilo a hilo le bañaban las mejillas. (II, 5, p. 138, il corsivo è mio).

Questa scena, di una delicatezza sublime, dimostra la capacità cervantina di trasmettere emozioni solo attraverso la descrizione di azioni, mostrando incisivamente l'ambiguità caratteriale dell'eroina protagonista. Nel frattempo, re Policarpo confessa a Sinforosa di bruciare d'amore per Auristela e chiede alla figlia di ottenere il suo consenso ad un matrimonio con quest'ultima, promettendole in cambio Periandro come marito. Sinforosa racconta dunque i propositi del padre ad Auristela e, quest'ultima, avendo avuto nel frattempo dimostrazione della fedeltà di Periandro, finge di acconsentire a questo matrimonio a quattro – Sinforosa con Periandro e Auristela con Policarpo –, magnificando addirittura la scelta saggia del re, che avrebbe portato beneficio a tutti quanti. Con una spudorata menzogna, Auristela chiede solo un ultimo favore prima del matrimonio: di consentire a lei e al supposto fratello di raggiungere Roma per dare compimento ad un certo voto e poter ritornare nell'isola di Policarpo liberi da qualsiasi costrizione. L'inganno di Auristela sembra andare a buon fine, ma la situazione si complica: Policarpo, ingelosito dai sospetti lanciati da Cenotia – una strega e malfidata consigliera, a sua volta innamorata di un altro membro della comitiva, Antonio il giovane – e desideroso di godere il prima possibile della sua amata, decide di rapire Auristela e Antonio il giorno della partenza. Per farlo ordisce una trama tanto semplice quanto disastrosa: avrebbe appiccato un incendio nel palazzo e approfittato della confusione generata per rapire i due personaggi²⁷⁰. Tuttavia, all'ultimo momento, la figlia minore del sovrano, Policarpa, informa la comitiva del folle proposito del padre, traditore ed innamorato, e, mentre il palazzo va in fiamme, aiuta i protagonisti a scappare via nave. Policarpo, vedendosi beffato, ordina di bombardare la nave dei fuggiaschi, creando ancora più spavento tra i cittadini. Il rapido disinganno colpisce i personaggi che non hanno saputo frenare le proprie passioni e hanno cercato di rimuovere gli ostacoli con ogni mezzo: Cenotia viene impiccata, Policarpo viene deposto dai suoi sudditi e Sinforosa, dalla torre più alta della reggia, non può far altro che osservare le vele

²⁷⁰ La strategia ordita da Policarpo è un luogo comune nella letteratura del Siglo de Oro, lo si trova anche ne *La comedia famosa del lacayo fingido* (1599-1603, secondo Morley e Bruerton), generalmente attribuita a Lope de Vega, nella cui scena iniziale il re di Francia fa apicare il fuoco al palazzo in cui si trova la giovane di cui si è invaghito per approfittare della confusione e farla sequestrare dal suo uomo di fiducia, il protagonista, che però è il fidanzato segreto della donna. L'incendio come *deus ex machina* per risolvere situazioni complicate si trova anche, ma con funzione diversa nella *Novela de un estudiante y una dama* delle *Novelas en verso* (ultimo quarto del XVI sec.) del Licenciado Tamariz e nella novella di Dorido e Clorinia del primo *Guzmán de Alfarache* (1599, I, iii, 10).

della nave ormai lontana e piangere lamenti come una novella Didone²⁷¹. Il rivolgimento inaspettato della situazione, a causa dell'intervento di Policarpo, genera una peripezia in senso aristotelico, con un ribaltamento repentino di una situazione che si prospettava ben diversa. La reggia di Policarpo era diventata il teatro di una rete di inganni: Auristela aveva ingannato prima Sinforosa e poi Policarpo, fingendo di acconsentire al doppio matrimonio e preparandosi nascostamente alla fuga; Policarpo, a sua volta, aveva tentato di ingannare Auristela e tutta la comitiva con il tentato rapimento, rendendo anche Sinforosa vittima delle sue macchinazioni giacché, smentendo la promessa fatta alla figlia, il re avrebbe rapito solo Auristela e Antonio (desiderato da Cenotia).

Questa situazione potrebbe essere modellata sulla corrispondente scena della prigionia di Teagene e Cariclea dalla regina Arsace nel settimo libro delle *Etiopiche*. In questo caso, la situazione è rovesciata ma molto simile: la regina è innamorata dell'eroe e Cariclea, invece, è promessa sposa al figlio di Cibele, una anziana serva che si impegna a farsi da mediatrice per creare questo incrocio di coppie. Cibele, infatti, considerando la ritrosia di Teagene a considerare il matrimonio con Arsace, si rivolge alla supposta "sorella" Cariclea per chiederle di convincere il fratello. Si tratta di una scena del tutto simmetrica a quella del *Persiles*, dove è Sinforosa colei che si incarica di convincere Auristela a parlare con Periandro. Nelle *Etiopiche*, Cariclea propone a Teagene, per la loro salvezza di fingere di acconsentire ai desideri di Arsace a patto di «non farti prendere dal gioco e di non lasciarti trascinare ad azioni disoneste» (VII, 21, p. 413). A differenza dell'opera cervantina, l'eroina non testa la fede dell'eroe fingendo di volersi monacare, perché in questo caso nulla fa insospettire Cariclea di un doppio gioco di Teagene. Infatti, appena l'eroe scopre dell'intenzione di dare in sposa l'eroina al figlio di Cibele, con grande eroismo interrompe la messa in scena affrontando il destino, affermando che Cariclea è «la mia legittima fidanzata, anzi dovrei dire mia moglie» (VII, 26).

Periandro tuttavia non arriva a svelare l'inganno a Sinforosa per salvare Auristela dal matrimonio indesiderato con Policarpo. L'epilogo della peripezia è differente rispetto al modello etiopico probabilmente a causa del sovrapporsi del modello virgiliano della fuga di Enea da Cartagine. A differenza dell'eroe delle *Eneide*, però, Periandro fugge non per

²⁷¹ Giustamente Blanco nota la sfumatura ironica di questo paragone: «Sinforosa hace teatralmente de Dido, como don Quijote hace de Beltenebros en Sierra Morena. De hecho, ella no es una heroína intrépida y magnánima como Dido, sino una muchachita inexperta que se ha enamorado sin ser solicitada ni alentada [...]. La verdad poética reside en la crítica del mito implícita en la inflexión humorística de la narración», M. BLANCO, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: entretenimiento y verdad poética*, cit., p. 25.

ubbidire al volere degli Dei, che hanno previsto per lui un grande destino, ma più comicamente per sfuggire al rocambolesco e disperato tentativo di Policarpo di godere dell'eroina.

6.2.4. Il sacrificio di Auristela

Nel capitolo quarto del primo libro, si verifica un particolare incrocio di genere nella coppia protagonista: Periandro – travestito da donna – è appena sbarcato sull'isola dei barbari alla ricerca della sua promessa sposa e, poco dopo, sopraggiunge Auristela, travestita da uomo. In qualità di uomo, seppur di straordinaria bellezza, la protagonista dovrebbe essere sacrificata conformemente all'usanza barbara diffusa in quel luogo secondo la quale tutti gli uomini stranieri vengono uccisi e il loro cuore, sminuzzato, viene bevuto dai barbari. Tuttavia, mentre «ya la sombra del cuchillo se señalaba en la garganta del arrodillado» (I, 4, p. 32), l'intervento di Cloelia – che svela la vera identità femminile della persona in ginocchio – pone improvvisamente fine al sacrificio. Questa scena rappresenta un perfetto esempio di trama complessa perché offre, dal punto di vista poetico, la presenza congiunta di riconoscimento (effettuato da Cloelia) e peripezia (il sacrificio annullato), seguendo la prescrizione aristotelica che «il riconoscimento è bellissimo quando si produce insieme alla peripezia» (1452a 32, p. 611).

La scena dialoga con l'*Ifigenia in Tauride* ed è stato notato che il riassunto che Pinciano fa della tragedia ricorda da vicino l'episodio del *Persiles*²⁷²:

Siendo una doncella a punto de ser degollada en sacrificio, fue desaparecida de aquellos que la querían sacrificar y llevada a una región remota a ser sacerdotissa; en la cual región era costumbre sacrificar los extranjeros que allí aportaban. Succedió, pues, que, después de algunos días, arribó a aquella tierra un hermano de la doncella sacerdotissa, el cual fue preso y llevado, según la costumbre que allí había, a que fuese sacrificado por mano de la hermana; y, al tiempo que le quería sacrificar, se conocieron los hermanos, que fue causa de la salvación del hermano. Este es el argumento y propio de la fábula de la *Iphigenia*. (V, p. 178)

²⁷² E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., p. 286.

Ciò che non è stato notato, mi pare, è il fatto che sia Pinciano stesso a connettere la trattazione della peripezia con la storia di Ifigenia poiché, all'atto di dover esemplificare il concetto aristotelico, e in modo originale rispetto alla *Poetica*²⁷³, ricorre nuovamente all'*Ifigenia*:

peripezia se dice una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era. [...] Ejemplo de la peripezia sea lo que, después del reconocimiento [de Oreste por Iphigenia] sucedió, que fue la libertad de Orestes, que tenía puesto el cuchillo a la garganta. Hay dos especies de peripecias. La una que pasa de mal en bien, como esta que hemos referido; y la otra, al contrario, de bien en mal, como en las tragedias es lo más común y ordinario. (V, p. 182)

Le somiglianze tra l'episodio del *Persiles* e la storia di Ifigenia sono utili per approfondire il funzionamento della peripezia nell'opera di Cervantes, possiamo notare che a Cloelia riveste un ruolo sostanzialmente raffrontabile con quello di Pilade, l'amico di Oreste. Nella tragedia, infatti, è Pilade a svelare a Ifigenia che l'uomo che gli è a fianco, è il fratello da lei cercato, Oreste, anche se per giungere al riconoscimento vero e proprio quest'ultimo dovrà ancora fornire una serie di prove per confermare la propria identità. Il ruolo che invece corrisponde a quello di Ifigenia non è il barbaro che sta per sacrificare Auristela – nell'*Ifigenia in Tauride*, come viene precisato da Ifigenia stessa, non è la sacerdotessa ad eseguire concretamente il sacrificio – ma è Periandro, che riconosce nella vittima designata per il sacrificio quella che presenta come sua sorella, Auristela. La riduzione della figura corrisponde ad Ifigenia ad un livello di subordine – Ifigenia è una sacerdotessa con ampio potere e autonomia decisionale nell'isola, Periandro è invece un prigioniero destinato a diventare moglie del governatore – comporta la necessità di introdurre un secondo personaggio che si faccia carico della liberazione dei prigionieri, ruolo assunto nell'*Ifigenia* dalla sacerdotessa medesima, che architetta la fuga. Il personaggio aggiunto alla scena è Bradamiro il quale «llegándose a los dos, asió de la una mano a Auristela y de la otra a Periandro, y con semblante amenazador y ademán soberbio en alta voz dijo: -Ninguno sea osado, si es que estima en algo su vida, de tocar a estos dos, aun en un solo cabello. Esta doncella [Periandro] es mía, porque yo la quiero, y este hombre [Auristela] ha de ser libre,

²⁷³ Trattando il tema della peripezia, Aristotele fa riferimento, solo in forma brachilogica, al messo dell'*Edipo Re* che, informando Edipo di non essere figlio di Merope in realtà lo induce a scoprire di essere figlio di Giocasta, e ad una tragedia, il *Linceo*, che conosciamo solo dalla *Poetica* e la cui trama non è possibile ricostruire a causa della brevità dei riferimenti.

porque ella lo quiere» (p. 33). Il comportamento da gradasso di Bradamiro causa, in primo luogo, la sua morte per tradimento e, a catena, una guerra tra tutti i barbari, che consente a Periandro, Auristela e Cloelia di fuggire.

Mentre la fuga di Ifigenia, Oreste e Pilade avviene di nascosto, grazie ad un *escamotage* della donna e, soprattutto, grazie all'intervento *ex machina* di Atena – che impedisce al sovrano dell'isola di inseguirli –, nel *Persiles* nessuna divinità interviene. Il conferimento del ruolo attivo di fautore della fuga al barbaro Bradamiro ha dei risvolti diversi rispetto all'*Ifigenia*, sebbene entrambe le trame terminino con il successo della fuga dei protagonisti: nel *Persiles* non è un *deus ex machina* a impedire miracolosamente che i fuggitivi vengano catturati ma, più verosimilmente, è una guerra intestina scatenatasi tra i barbari a lasciare lo spazio per mettersi in salvo.

6.2.5. Feliciano e la restituzione dell'onore perduto

L'episodio di Feliciano de la Voz è uno dei più importanti dell'opera e verrà trattato in modo più dettagliato nel capitolo relativo all'agnizione (cfr. §7.2.1.). La protagonista di questo episodio intercalato, Feliciano, è una giovane donna di sedici anni, figlia di un ricco proprietario terriero, vedovo. La giovane si innamora di un uomo, Rosanio, e dalla loro relazione clandestina nascerà un figlio. Il padre, scoperto l'inganno dopo aver ascoltato i vagiti del bambino, si lancia all'inseguimento di Rosanio, a cui era stato affidato il neonato, e Feliciano ne approfitta per fuggire. Oltre al riconoscimento (mancato) del figlio, che rappresenta il tema che sarà oggetto di analisi più avanti, anche la stessa Feliciano subirà, dopo una serie di avventure, un riconoscimento da parte del padre e del fratello, don Sancho, e immediatamente dopo avverrà una peripezia in senso aristotelico: il padre e don Sancho, inizialmente desiderosi di vendicare con il sangue il tradimento subito dalla sorella, vengono convinti a risparmiare Feliciano e il neonato e, anzi, ad accoglierlo come legittimo nipote. Vediamo, attraverso i testi, come si svolge la dinamica. Mentre si trova nel monastero di Guadalupe insieme a Persiles, Sigismunda e agli altri eroi della comitiva, Feliciano viene invitata dai compagni a dare dimostrazione della sua famosa voce e, così facendo, attira l'attenzione di due persone che erano appena entrate nel monastero, il padre e il fratello della giovane:

-O aquella voz es de algún ángel de los confirmados en gracia o es de mi hija Feliciana de la Voz. –¿Quién lo duda? –respondió el otro-. Ella es, y la que no será, si no yerra el golpe este mi brazo.

Y, diciendo esto, echó mano a una daga y, con descompasados pasos, perdido el color y turbado el sentido, se fue hacia donde Feliciana estaba. (III, 5, p. 265)

Il desiderio del fratello di Feliciana, don Sancho, di castigare la sorella appare fin da subito esagerato. Non sarà ozioso sottolineare l'efficace descrizione che Cervantes offre del personaggio nell'atto di estrarre la spada e dirigersi verso Feliciana con un comportamento quasi folle: «descompasados pasos», «perdido el color», «turbado el sentido». Questi dettagli non sono certamente casuali né dettati dalle circostanze, ma vogliono certamente sottintendere qualcosa di più profondo.

Quando il padre blocca il figlio, invitandolo a non profanare il luogo religioso, aggiunge una strana motivazione: «-No es este, ¡oh hijo!, teatro de miserias ni lugar de castigos. Da tiempo al tiempo, que, pues no se nos puede huir esta traidora, no te precipites y, pensando castigar el ajeno delito, te echas sobre ti la pena de la culpa propia» (p. 265). A quanto punto, una volta usciti dalla chiesa, sopraggiungono alcuni nobili ed influenti amici di Rosanio, Francisco Pizarro e Juan de Orellana, a cui era stato dato il neonato in custodia, e il secondo rivolge al fratello di Feliciana queste considerazioni:

-Señor don Sancho, nunca la cólera prometió buen fin de sus ímpetus: ella es pasión del ánimo, y el ánimo apasionado pocas veces acierta en lo que emprende. Vuestra hermana supo escoger buen marido; tomar venganza de que no se guardaron las debidas ceremonias y respetos no será bien hecho, porque os pondréis a peligro de derribar y echar por tierra todo el edificio de vuestro sosiego. Mirad, señor don Sancho, que tengo una prenda vuestra en mi casa: un sobrino os tengo, que no le podréis negar si no os negáis a vos mismo, tanto es lo que os parece» (p. 266).

Si tratta di un passaggio decisivo, che suscita una mutazione – la peripezia – del corso degli eventi: il padre e don Sancho rinunciano a vendicarsi del proprio onore tradito e accolgono con gioia il nipote nella loro famiglia. All'interno delle parole di Juan de Orellana c'è la chiave di lettura dell'intero episodio. Il ragionamento del nobile è molto semplice: dato che Feliciana ha individuato un buon marito (Rosanio), che non ha nulla da invidiare ad altri

predendenti, sarebbe inutile vendicarsi di un'offesa all'onore causata da una relazione clandestina quando basterebbe semplicemente ufficializzarla. Orellana, però, aggiunge un ammonimento significativo: proseguendo nei propri propositi di vendetta, don Sancho correrebbe il pericolo di «derribar y echar por tierra todo el edificio de vuestro sosiego». Perché il fatto che Feliciano sposi Rosanio e quest'ultimo divenga il padre legittimo del neonato rappresenterebbe un «sosiego» per don Sancho? La spiegazione decisiva avviene subito dopo: «tengo una prenda *vuestra* en mi casa [...] que os parece». Lo spettro che aleggia sull'intero episodio è chiaramente quello dell'incesto ed è il rischio all'onta pubblica che induce don Sancho a comportarsi come descritto: camminando con «descompasados pasos», «perdido el color», «turbado el sentido». Le considerazioni di Orellana – come tanti altri discorsi del *Persiles*²⁷⁴ – sono un capolavoro di opportunismo: sembrano far indirettamente capire a don Sancho che uccidere Feliciano o il neonato renderebbe solamente pubblica la sua onta («[...] pensando castigar el ajeno delito, te echas sobre ti la pena de la culpa propia», diceva il padre). È molto meglio approfittare della disponibilità di Rosanio per risolvere la situazione nel modo più onorevole possibile. La peripezia si verifica, sì, e pure nel pieno rispetto della verosimiglianza, ma è precisamente la chiave che provoca la peripezia ad ammantare l'intero episodio dell'ombra dell'incesto²⁷⁵.

²⁷⁴ Un altro esempio in tal senso avviene subito dopo l'avventura di Feliciano: la comitiva di pellegrini incontra un altro personaggio, Ortel Banedre che, dopo aver narrato un'avventura occorsagli a Lisbona, racconta di essere stato ospite di una locanda a Talavera e di essersi innamorato in quel luogo di Luisa, una ragazza di bassa estrazione sociale (III, 6-7). Ortel chiede dunque la mano della donna al padre, che acconsente volentieri, convinto dal fatto che il pretendente rinunciasse alla dote e, di contro, portasse con sé una ricca quantità di oro e gioielli, ma Luisa nottetempo scappa con il suo amante – Alonso, un garzone della locanda – e con le ricchezze che Ortel portava con sé. Il personaggio chiude il suo racconto dicendo di essere stato informato che i due amanti sono stati incarcerati a Madrid e di essere motivato a raggiungerli «con voluntad determinada de sacar con su sangre las manchas de mi honra, y, con quitarles las vidas, quitar de sobre mis hombros la pesada carga de su delito, que me trae aterrado y consumido» (III, 7, p. 284). Periandro, allora, gli rivolge un discorso facendo leva sullo scarso opportunismo della sua decisione: «hasta agora no estáis más deshonrado de entre los que os conocen en Talavera, que deben de ser bien pocos, y agora vais a serlo de los que os conocerán en Madrid» (p. 284) e, sotto la prospettiva che «las venganzas castigan, pero no quitan las culpas», gli consiglia: «vivid lejos de ella, y viviréis; lo que no haréis estando juntos, porque moriréis continuo» (p. 285). Il discorso di Periandro convince Ortel Banedre a desistere dai suoi propositi e a tornarsene nelle proprie terre, anche se poi l'ineluttabilità del destino farà sì che si imbatteva accidentalmente in Luisa e nel suo nuovo amante, Bartolomé, e finirà ucciso (IV, 5).

²⁷⁵ L'ambiguità cervantina è dunque pienamente all'opera in questo episodio. Ad una lettura lineare, la storia di Feliciano trova infatti una semplice spiegazione quasi da commedia: le parole del padre per trattener il figlio dal fratricidio possono essere lette un ammonimento a Sancho che, castigando «el ajeno delito» commesso da Feliciano e Rosanio nel mantenere i loro rapporti fino a concepire addirittura un figlio contro la volontà della famiglia di lei, getterebbe su se stesso la pena, nel senso letterale che la tristezza «de la propia culpa» (=di avere ucciso la sorella in presa alla furia per il disonore) lo accompagnerebbe per sempre. Anche le parole di Orellana possono essere lette in un senso meno tragico: il disonore inflitto da Feliciano alla famiglia si risolve con il matrimonio riparatore con Rosanio, che è un marito adeguato a risolvere la situazione creata e il fatto che il neonato somigli allo zio materno Sancho rientra perfettamente nell'ordine delle cose.

6.2.6. Ruperta e Croriano: dalla tragedia alla commedia

Un altro esempio ambiguo di peripezia è rappresentato dall'episodio di Ruperta e Croriano (III, 16-17), uno dei più interessanti dell'opera, su cui ritorneremo in merito alla tematica religiosa (cfr. §9.3.1b.). Dopo che il conte suo marito era stato ucciso da un vecchio spasimante, Claudino Rubicón, Ruperta pronuncia un voto di vendetta sul teschio del suo sposo:

yo, la disdichada Ruperta, a quien han dado los cielos solo nombre de hermosa, hago juramento al cielo, puestas las manos sobre estas dolorosas reliquias, de vengar la muerte de mi esposo con mi poder y mi industria [...] y, en tanto que no llegare a efeto este mi justo, si no cristiano deseo, juro que mi vestido será negro, mis aposentos lóbregos, mis mantaes tristes y mi compañía la misma soledad (III, 16, p. 347).

Durante la sua prima comparsa sulla scena²⁷⁶, Ruperta è rappresentata nell'atto di ripetere il giuramento d'amore e di vendetta sulla testa, sulla spada e sulla camicia insanguinata del marito, finché una serva non lo informa dell'arrivo di Croriano, il figlio di Rubicón, e Ruperta decide di apparecchiare la sua vendetta. La situazione si preannuncia chiaramente tragica. Anche l'ingresso notturno nella stanza di Croriano viene rappresentato con atmosfere drammatiche: «¡ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable! Ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo» (III, 17, p. 351). D'improvviso, osservando il volto di Croriano al chiarore della lanterna, si verifica la peripezia, ben sottolineata dal narratore:

[Ruperta] vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que darle quería, y en un instante no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto. -¡Ay –dijo entre sí-, generoso mancebo, y cuán mejor eres tú para ser mi esposo que para ser objeto de mi venganza. (p. 251)

²⁷⁶ Per gli aspetti teatrali di questa vicenda (quello di Ruperta è, a tutti gli effetti, un monologo, corredato da oggetti di scena), si veda Maria Consolata PANGALLO, *Una magnifica intrusione*, in Franco MARENCO e Aldo RUFFINATTO (a cura di), *23 aprile 1616: Cervantes e Shakespeare diventano immortali*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 249-260.

Mentre pensa in questi termini, la lanterna cade sul petto di Croriano, svegliandolo di soprassalto e portandolo a rendersi conto di che cosa stesse succedendo. L'uomo informa dunque la donna che il padre è morto e le chiede di non fare ricadere su di lui colpe che non ha commesso, infine, notata la bellezza di Ruperta e la sua predisposizione nei suoi confronti, propone il loro matrimonio come risoluzione della contesa:

testigo fueron destos abrazos y de las manos que por esposos se dieron, los criados de Croriano, que habían entrado con las luces. Triunfó aquella noche la blanda paz de esta dura guerra, volviose el campo de la batalla en tálamo de desposorio; nació la paz de la ira; de la muerte, la vida, y del disgusto, el contento. Amaneció el día, y halló a los recién desposados cada uno en los brazos del otro. (p. 253)

Si tornerà più avanti sulla particolarità del matrimonio. Per il momento, è interessante notare come il passaggio cruciale che porta alla peripezia sia rappresentato dalla osservazione del volto di Croriano che porta repentinamente il clima tragico della vicenda a trasformarsi in comico²⁷⁷. La scena dell'osservazione del volto attraverso una lampada e il conseguente risveglio dell'osservato – che anche nel *Persiles* viene chiamato in quel luogo «Cupido» – richiama la favola di Amore e Psiche dell'*Asino d'oro* di Apuleio. Più precisamente, nel *Persiles*, la favola viene ribaltata, sia nella scena considerata – in questo caso non è una goccia a cadere dalla lanterna, ma è ironicamente l'intera lanterna a cadere sull'uomo – sia, e soprattutto, nello sviluppo successivo dall'azione. Croriano, infatti, non scappa come Amore, ma rimane nella stanza e, anzi, la conclusione della vicenda sancisce il legame tra i due personaggi.

6.2.7. Il ferimento dell'eroe

All'interno del *Persiles* Periandro subisce ferite che mettono a repentaglio la sua vita in due luoghi. Nel capitolo quattordici del terzo libro, la comitiva dei protagonisti assiste al singolare evento di una donna che precipita da una torre e plana indenne al suolo grazie

²⁷⁷ Per le implicazioni di questo passaggio da tragedia a commedia, in relazione alla riforma di Lope de Vega e al teatro cervantino e lopesco, si veda Aldo RUFFINATTO, *Lo trágico y lo cómico mezclado: historia de un dramaturgo fallido* (*Persiles*, III, 16-17), in «Cuadernos AISPI», 9, 2017, pp. 17-40, il capitolo dedicato – «La autoironía de una proyección autobiográfica paródica (*Auctor in fabula*)» – in ID., *Diálogos cervantinos*, cit. e Maria Consolata PANGALLO, *Viudas vengativas: de la tragedia de Drusilla a la comedia de Ruperta*, in *Actas del Congreso Internacional "Moviome a sacarle a luz el ser de gusto y entretenimiento"*, in corso di stampa.

all'effetto paracadute del proprio vestido («sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible sin ser milagro», p. 335). Scoperto che la donna era stata gettata dalla finestra dal marito impazzito:

Periandro, impelido de la generosidad de su ánimo, se entró por la puerta, y a poco rato le vieron en la cumbre de la torre abrazado con el hombre, que mostraba ser loco, del cual, quitándole un cuchillo de las manos, procuraba defenderse; pero la suerte, que quería concluir con la tragedia de su vida, ordenó que entrambos a dos viniesen al suelo, cayendo al pie de la torre: el loco, pasado el pecho con el cuchillo que Periandro en la mano traía, y Periandro, vertiendo por los ojos, narices y boca cantidad de sangre; que, como no tuvo vestidos anchos que le sustentasen, hizo el golpe su efecto y dejóle casi sin vida. (p. 335-336)

I toni drammatici del narratore – «la suerte, que quería concluir con la tragedia de su vida» – e la descrizione di Periandro al suolo lascerebbero intedere una fine drammatica per il protagonista. L'eroína reagisce in questo modo: «Auristela, que así le vio, creyendo indubitablemente que estaba muerto, se arrojó sobre él, y, sin respeto alguno, puesta la boca con la suya, esperaba a recoger en sí alguna reliquia, si del alma le hubiese quedado; pero, aunque le hubiera quedado, no pudiera recibilla, porque los traspillados dientes le negaron la entrada». Il lamento, molto plateale, riecheggia i pianti consacrati dalla letteratura come quello di Isabella sul corpo di Zerbino o di Tancredi sul corpo di Clorinda. Parallelamente, ad acuire la drammaticità della situazione, anche Antonio rimane ferito e Constanza si prostra rapidamente al suo capezzale. Le due donne si lanciano in un lamento sul corpo morente del rispettivo “fratello” dato che «en fin, el cielo, que tenía determinado de no dejarlas morir tan apriesa y tan sin quejarse, les despegó las lenguas, que al paladar pegadas tenían» (p. 337). In particolare Auristela prorompe nelle seguenti parole:

-No sé yo, desdichada, cómo busco aliento en un muerto, o cómo, ya que le tuviese, puedo sentirle, si estoy tan sin él que ni sé si hablo ni si respiro. ¡Ay, hermano, y qué caída ha sido ésta, que así ha derribado mis esperanzas, como que la grandeza de vuestro linaje no se hubiera opuesto a vuestra desventura! Mas, ¿cómo podía ella ser grande, si vos no lo fuéades? En los montes más levantados caen los rayos, y, adonde hallan más resistencia, hacen más daño. Monte érades vos, pero monte humilde, que con las sombras de vuestra industria y de vuestra discreción os encubríades a los ojos de las gentes. Ventura íbades a buscar en la mía, pero la muerte ha atajado el paso, encaminando el mío a la sepultura. ¡Cuán

cierta la tendrá la reina, vuestra madre, cuando a sus oídos llegue vuestra no pensada muerte!
¡Ay de mí, otra vez sola y en tierra ajena, bien así como verde yedra a quien ha faltado su
verdadero arrimo! (p. 337)

A questa situazione, esageratamente convenzionale, si aggiungono le altrettanto convenzionali parole di Periandro, il quale, una volta sottoposto alle prime cure, riesce a dire: «-Hermana, yo muero en la fe católica cristiana y en la de quererte bien» (III, 15). La situazione che si apparcchia rispecchia sotto alcuni punti di vista lo splendido *incipit* delle *Etiopiche* e la comparsa sulla scena di Cariclea che piange sul corpo ferito di Teagene:

Vieron una doncella sentada sobre una peña de tan rara y estremada hermosura que en sola su vista daba muestra de ser alguna diosa. Y puesto caso que el miserable estado en que se hallaba la hacía estar triste y llorosa, no dejaba por esso de paracerse en ella el valor y grandeza de ánimo de que era dotada. [...] Los ojos hincados en la tierra mirando un hermoso mancebo que en el arena estaba tendido, lleno de muchas heridas. [...] así recogiendo su espíritu y fuerzas lo más que pudo, porque dificultosamente podía echar la habla, le dijo con voz flaca y piadosa: [Theágenes:] “¿Es possible, dulce ánima mía, que sois viva? ¿O habeis augmentado el numero de los muertos, pareciendo también en la rota desta batalla y no podeis aun después de la muerta apartaos de mí? Mas sea como fuere, de vuestra vista y de vuestra vida depende todo mi bien y toda mi felicidad”. “De la vuestra solamente”, respondió la doncella, “depende la mía y aquesta espada – mostrándole una que sobre sus rodillas tenía – que había de trapassar mi corazón, ha estado detenida y suspensa, en vero respirar y tener señales de vivir”. [...] Ella, como llegó donde el herido mancebo estaba, le comenzó a abrazar y besar, derramando muchas lágrimas y, limpiándole la sangre, lloraba afectuosissimamente, creyendo apenas que le tenía consigo, fatigandose y atormentandose por aplicalle algún remedio. (pp. 3r-4r)²⁷⁸

Raffrontata con la scena raccontata da Eliodoro, la corrispettiva del *Persiles* appare ancora più comica. Nel comportamento di Auristela non c'è la tensione tragica che domina il fiero proposito di Cariclea di togliersi la vita qualora il proprio amato fosse morto. L'eroina del *Persiles* si limita con rassegnazione a preoccuparsi della reazione della madre di Periandro

²⁷⁸ In questo caso, volendo fare un confronto testuale, preferisco citare il testo delle *Etiopiche* nella traduzione di Fernando de Mena, in virtù del fatto che probabilmente fu questo il testo letto da Cervantes. Trascrivo il testo a partire dalla *editio princeps*: ELIODORO, *La historia de los dos leales amantes Theágenes y Chariclea*, trad. sp. di Fernando de Mena, *apud* Juan Gracián, Alcalá de Henares 1587.

quando scoprirà della sua morte e si interroga su quello che potrà fare ora che si trova in terra straniera. Nelle preoccupazioni di Auristela e nella frase convenzionale pronunciata da Periandro si inserisce sottilmente il filo della comicità: l'autore e il lettore smaliziato sanno bene che la morte dell'eroe significherebbe la fine anticipata del libro o, quantomeno, un radicale cambio di genere letterario. Periandro non incorre dunque in nessun reale pericolo di vita.

Molto simile è il secondo ferimento di Periandro nel capitolo tredici del quarto libro. In quel caso, Pirro – il protettore della cortigiana Hipólita – ardendo di gelosia per il rapporto tra Hipólita e Periandro «sin mirar lo que hacía, o quizá mirándolo muy bien, metió mano a su espada, y por entre los brazos de Seráfido se la metió a Periandro por el hombro derecho, con tal furia y fuerza que le salió la punta por el izquierdo, atravesándole, poco menos que al soslayo, de parte a parte» (p. 435). Anche in questo caso, il ferimento del protagonista è raccontato con toni drammatici: «Abrió los brazos Seráfido, soltóle Rutilio, calientes ya en su derramada sangre, y cayó Periandro en los de Auristela, la cual, faltándole la voz a la garganta, el aliento a los suspiros y las lágrimas a los ojos, se le cayó la cabeza sobre el pecho y los brazos a una y a otra parte».

L'ironia della situazione in questo caso è esplicitata direttamente dal narratore:

Este golpe, más mortal en la apariencia que en el efeto, suspendió los ánimos de los circunstantes y les robó la color de los rostros, dibujándoles la muerte en ellos, que ya, por la falta de la sangre, a más andar se entraba por la vida de Periandro, cuya falta amenazaba a todos el último fin de sus días; a lo menos, Auristela la tenía entre los dientes, y la quería escupir de los labios. (p. 436)

Il colpo, «más mortal en la apariencia que en el efeto», provoca la preoccupazione dei personaggi perché – e qui emerge chiaramente la dimensione metanarrativa – la scomparsa di Periandro «amenazaba a todos el último fin de sus días». Come nel caso della caduta della torre, infatti, la morte dell'eroe protagonista implicherebbe il termine del libro. Anche in questo caso, una situazione apparentemente drammatica è ribaltata: la situazione tragica all'apparenza si trasforma in una situazione comica, tanto che poco dopo, Periandro, benché gravemente ferito, riuscirà a obbedire agli ordini del fratello moribondo e sposare l'amata Auristela: «estas palabras, tan tiernas, tan alegres y tan tristes, avivaron los espíritus de

Persiles y, obedeciendo al mandamiento de su hermano, apretándole la muerte, la mano le cerró los ojos, y con la lengua, entre triste y alegre, pronunció el sí, y le dio de ser su esposo a Sigismunda» (IV, 14, p. 438). La peripezia è in definitiva un elemento fondamentale alla dimensione tragicomica del *Persiles*.

CAPITOLO 7. L'AGNIZIONE

7.1. Le tipologie di riconoscimento

L'agnizione, anagnorisi o riconoscimento è uno dei motivi letterari più frequenti della letteratura di ogni epoca²⁷⁹. Insieme alla “peripezia” e al “patimento”, il “riconoscimento” è, come si è già avuto modo di anticipare, canonizzato da Aristotele nella *Poetica* (1452b 10-11, p. 612). L'agnizione, in particolare, è definita «un mutamento dall'ignoranza alla conoscenza, oppure all'amicizia o all'inimicizia, di coloro che sono determinati alla buona o alla cattiva sorte» (1452a 30-31, p. 611) ed è preferibile che si produca assieme alla peripezia. Il riconoscimento è un elemento indispensabile del tipo di azione definita ‘complessa’, a cui Aristotele accorda la propria preferenza: «Dico che è semplice l'azione durante il cui svolgersi, continuo e unitario, nel modo in cui si è definito, il mutamento si verifica senza peripezia o riconoscimento; complessa quella dalla quale il mutamento s'accompagna a riconoscimento o a peripezia o a entrambi. Questi, però, debbono discendere dai <fatti> precedentemente accaduti, o di necessità o secondo verosimiglianza» (1452a 15-20, pp. 609-610)²⁸⁰. Alcune particelle più avanti Aristotele offre poi una suddivisione dei tipi di riconoscimento assai preziosa per l'eco che avrà nella letteratura:

In precedenza s'è detto che cos'è il riconoscimento. Quanto alle specie di riconoscimento, come primo vi è quello che più manca di arte e che si usa nella stragrande maggioranza dei casi per assenza di risorse: il <riconoscimento> mediante segni. Tra questi, alcuni sono connaturati, come «la lancia che portano i Terrigeni», o le stelle quali <rappresenta> Carcino nel *Tieste*; altri invece sono acquisiti e, tra questi, alcuni sono nel corpo, come le cicatrici, altri

²⁷⁹ La questione del riconoscimento dell'eroe, del resto, è strettamente connessa con il topico universale della ricerca della propria identità. Per dirla con Frye: «this story of the loss and regaining of identity is, I think, the framework of all literature», Northrop FRYE, *The Educated Imagination*, Indiana University Press, Bloomington 1968.

²⁸⁰ La preferenza accordata da Aristotele alla concomitanza tra riconoscimento e peripezia tornerà, come si vedrà, nella trattazione dei vari tipi di agnizione. Si noti inoltre che anche il riconoscimento deve essere sottomesso alle leggi di necessità o verosimiglianza. In generale, sulla teorizzazione aristotelica dell'agnizione si veda Marcello ZANATTA, *Introduzione alla «Poetica»*, in ARISTOTELE, *Poetica*, cit., pp. 445-564, in particolare le pp. 504-513. Sulla teoria del riconoscimento, sono fondamentali gli studi di Terence CAVE, *Recognitions: a study in poetics*, Clarendon Press, Oxford 1990 e Pietro BOITANI, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Einaudi, Torino 2014. Sull'uso dell'espedito nel teatro del *Siglo de Oro*, cfr. Patricia GARRIDO CAMACHO, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI*, Tàmesis, Madrid 1999.

esterni, come le collane e come, nella *Tiro*, mediante la barca. Anche di questi è possibile far uso in modo migliore o peggiore, come Odisseo in virtù delle cicatrici fu riconosciuto in un modo dalla nutrice, in un altro dai porcai. Ché, i <riconoscimenti> finalizzati alla persuasione e tutti quelli di questo genere sono maggiormente privi di arte, mentre quelli che derivano dalla peripezia, come ad esempio quello nel libro del *Bagno*, sono migliori. Come secondi si hanno quelli costruiti dal poeta; perciò sono privi di arte. Per esempio, Oreste nell'*Ifigenia* fece riconoscere che era Oreste: ché, mentre ella [Ifigenia] <è riconosciuta> attraverso la lettera, quegli stesso dice ciò che vuole il poeta ma non il racconto. Per questo è un <episodio> vicino all'errore che abbiamo detto, dal momento che sarebbe stato possibile che anch'<egli> portasse talune cose. [...] Il terzo è dovuto al ricordo: con l'aver sentore vedendo qualcosa, come nei *Cipri* di Diceogene, giacché vedendo il dipinto, <il protagonista> scoppiò a piangere e il <riconoscimento> nella *Narrazione di Alcino*, giacché <Odisseo>, avendo ascoltato il citaredro e avendo ricordato, pianse; dal che fu riconosciuto. Come quarto, quello che deriva da un ragionamento; per esempio. Nelle *Coefore*: poiché è giunto qualcuno che è simile, ma nessuno è simile se non Oreste, costui, dunque, è giunto. E il <riconoscimento> del sofista Poliido riguardo a Ifigenia, giacché disse che era verisimile che Oreste facesse il seguente ragionamento: poiché la sorella era stata sacrificata, anche a lui capita di essere sacrificato. [...] Ma ve n'è uno che può anche essere messo assieme muovendo da un paralogismo del pubblico, come nell'*Odisseo falso messaggero*: ché, il fatto di tendere l'arco, e che nessun altro <ne era in grado>, è <istanza> costruita dal poeta e una <sua> supposizione, anche se in realtà <Odisseo> disse che avrebbe riconosciuto l'arco che non aveva visto. Però il costruire l'episodio poetico in forma di questo secondo elemento come se avesse operato il riconoscimento grazie al primo, è un paralogismo. Ma il riconoscimento migliore di tutti è quello che deriva dai fatti stessi, poiché lo stupore si produce in virtù di cose verisimili: per esempio, nell'*Edipo* di Sofocle e nell'*Ifigenia*; infatti, era verisimile che volesse inviare una lettera. Ché, soltanto i <riconoscimenti> di tal fatta sono senza segni costruiti e senza collane. Come secondi vengono quelli derivanti da un sillogismo. (1454b 19-36, pp. 621-625)

Questa ampia incursione all'interno della *Poetica* è fondamentale per definire e problematizzare il ricorso al motivo del riconoscimento giacché la teoria letteraria cervantina affonda le sue radici all'interno del complesso dibattito cinquecentesco intorno al trattato aristotelico. In merito all'agnizione, o riconoscenza, o riconoscimento (tre sostantivi che si impongono nell'uso proprio grazie ai commentatori cinquecenteschi), la maggior parte dei trattatisti non si discosta dalla teorizzazione aristotelica, limitandosi a parafrasare la

definizione proposta dallo Stagirita, senza proporre una scansione delle tipologie²⁸¹. La scansione viene invece presentata dagli ‘spositori’ della *Poetica*, come Piccolomini (*Annotazioni nel Libro della Poetica d’Aristotele*, 1575) e Castelvetro (*Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570), i quali presentano, nelle loro opere, le particelle del testo della *Poetica* e le commentano sistematicamente²⁸². Pur non proponendosi di offrire un’esposizione sistematica del trattato aristotelico, anche l’epistola quinta della *Philosophía antigua poética* di Pinciano dedica ampio spazio alla trattazione del riconoscimento, che viene illustrato ricalcando da vicino le parole della *Poetica*, non solo limitandosi alla definizione, ma riportando anche le quattro tipologie di riconoscimento individuate dallo Stagirita, senza sostanziali innovazioni teoriche²⁸³. Tra i principali trattatisti è probabilmente

²⁸¹ Tra i commentatori più letti ed influenti, Gibaldi Cinzio e Tasso accennano rapidamente alla questione, anche a causa dell’andamento più discorsivo dei loro trattati che non si propongono di commentare sistematicamente la *Poetica*, come invece fanno le rispettive opere di Castelvetro e di Piccolomini. Nel *Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie* (1554), Cinzio afferma che «l’agnitione adunque non è altro che un venire in cognitione di quello che prima non si sapeva [...] se l’agnitione dee haver efficace forza, è di necessità ch’ella habbia compagna questa mutatione di stato et di animi: peroché quindi vengono le perturbationi, gli horri, la misericordia et le altre cose convenevoli alla mutatione dello stato della persona» e, aprendo originalmente l’attribuzione dei precetti aristotelici alla commedia, afferma che «non è però l’agnitione et la peripetia (pigliandola un poco più largamente) così della Tragedia, che ambe non siano anco della Comedia. Ma ciò avviene diversamente perché la cognitione et la peripetia nella Comedia non è mai all’horrore et alla compassione, ma sempre menano elle le persone turbate alla letitia e alla tranquillità senza mutatione di fortuna», Giovan Battista GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie*, in ID., *Discorsi intorno al comporre*, cit., pp. 240-241. Tasso non fa cenno all’agnizione nel *Discorso dell’arte poetica* e accenna solo rapidamente alla questione nei *Discorsi del poema eroico*.

²⁸² Piccolomini si allinea alla trattazione aristotelica, polemizzando con Robortello (*Aristotelis de arte poetica explicationes*, 1548) e Maggi (*In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes*, 1550), che avevano aggiunto una quinta tipologia di agnizione, per paralogismo, che, secondo Piccolomini, non sarebbe altro che una forma particolare di agnizione per sillogismo (dunque corrispondente alla quarta tipologia). Criticando inoltre Robortello, che aggiunge il riconoscimento “per verosimiglianza”, Piccolomini afferma che il verosimile sia un elemento da intendersi come trasversale a tutte e quattro le tipologie e non una sesta tipologia a parte, cfr. *Annotazioni di m. Alessandro Piccolomini nel Libro della Poetica d’Aristotele*, apud Giovanni Guarisco, Venezia 1575, pp. 228-241, in particolare, per il paralogismo, pp. 237-239; per la verosimiglianza, pp. 239-241. In merito a Castelvetro, uno dei commentatori più originali, si avrà modo di approfondire il suo pensiero più avanti nel testo.

²⁸³ Considerando la fluidità delle interpretazioni della trattatistica italiana intorno al numero delle tipologie di agnizione, è probabile che, in questa sede, López Pinciano si allinei all’esposizione di Piccolomini (cfr. nota precedente), che rappresenta una delle fonti della *Philosophía antigua poética*. La definizione offerta dal teorico spagnolo è la seguente: «Agnición o reconocimiento se dice una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otra». In merito alle tipologie di agnizione, scrive: «El Philósofo, en sus *Poéticos*, dice hay quatro especies de reconocimientos o noticias súbitas: la una menos artificiosa y más acostumbrada entre poetas, por ser más fácil, se hace y ejercita con señales; las cuales o son interiores, como cicatrices y lunares, o exteriores, como escripturas, anillos y collares; y la segunda especie es también poco artificiosa, y que es hecha del poeta, porque este, dice, inventa, para que el reconocimiento se haga, palabras que no son nacidas de la fábula misma, sino desviadas y desasidas della. La tercera es por la memoria hecha; la cuarta por silogismo o discurso, en las cuales dos especies se hace el reconocimiento [...] La noticia o reconocimiento, o se adquiere por medio del discurso del entendimiento, o por medio de la memoria o de la voluntad; y la que por medio del discurso es de dos maneras; o por medio del verdadero o del falso; de los oyentes o del teatro, que, como dice Aristóteles, todo es uno; digo pues, que el

Castelvetro a commentare in modo più articolato e originale le tipologie di agnizioni descritte da Aristotele. Analizzando attentamente gli elementi ricorrenti individuati o impliciti nel ragionamento dello Stagirita e aggiungendone di nuovi sulla base della propria sensibilità, con un'attenzione ai meccanismi narrativi di sapore quasi strutturalista, Castelvetro offre una precisa schematizzazione dei possibili strumenti utilizzabili per espletare le agnizioni²⁸⁴:

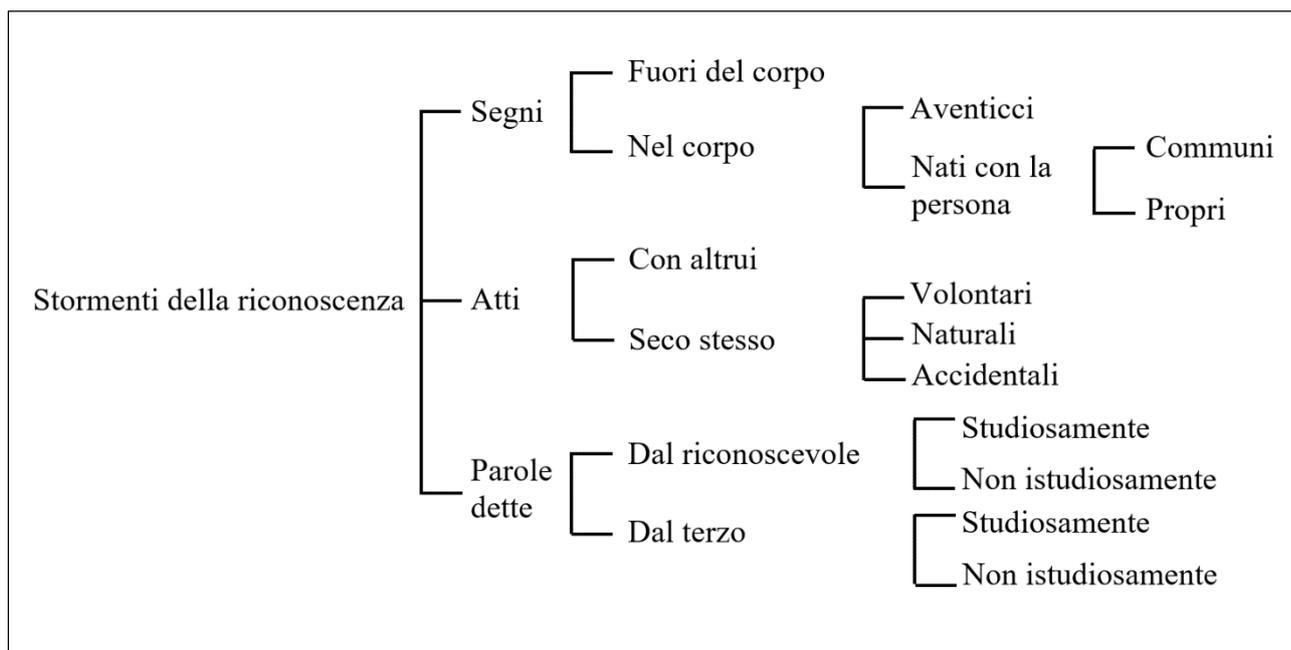


Figura 6 - Schema degli strumenti di riconoscimento secondo Castelvetro

Come si evince dallo schema, le quattro tipologie di agnizione individuate da Aristotele (segni, costruzioni del poeta, memoria e sillogismi) vengono associate da Castelvetro a tre tipologie di «stormenti della riconoscenza»: i riconoscimenti effettuati attraverso segni, atti e parole. Quanto ai segni, il teorico divide tra «segni separati dal corpo [...] come anella, abiti» (p. 452) e «segni infissi nel corpo» (p. 451)²⁸⁵. A loro volta, questi ultimi possono essere divisi «in que' che nascono con le persone e in quelli che avvengono loro per alcuno accidente» (p. 451); quelli che avvengono per incidente sono «le nascenze, le margini delle

reconocimiento que se adquiere mediante el verdadero discurso es, quando de una razón por otra razón se viene súbitamente en la noticia de la persona no conocida» (V, pp. 185-188).

²⁸⁴ Il seguente schema riproduce fedelmente, solo modernizzandolo tipograficamente, lo schema già accluso nella *editio princeps* del commento di Ludovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, apud Gaspar Stainhofer, Vienna 1570, p. 193v.

²⁸⁵ Le citazioni del testo sono tratte da L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, cit., vol. 1.

ferite saldate», mentre i segni che nascono con le persone possono essere ulteriormente divisi «in que' che sono comuni a tutte le persone d'una famiglia, e in que' che sono propri d'una persona» (p. 451), in particolare comuni sono «il segno della lancia, che avevano i discendenti da que' cinque che restarono vivi tra coloro che nacquero de' denti del serpente seminati da Cadmo, e come la spalla d'avorio che avevano i discendenti da Pelope» e segni propri, invece, sono «i nei e que' segni che si domandano voglie» (p. 452). Il riconoscimento propiziato dagli atti può avvenire invece attraverso azioni compiute verso altre persone oppure verso se stessi. In quest'ultimo caso, si possono verificare tre tipologie: «l'atto volontario [che] si può esemplificare negli atti di Martellino, il naturale atto di messer Torello, e l'accidentale lagrimare d'Ulisse» (p. 452). Infine, in merito al riconoscimento per parole, Castelvetro divide tra quelle pronunciate dalla persona che deve essere riconosciuta o da una terza persona esterna. In entrambi i casi, le parole possono essere dette consapevolmente o inconsapevolmente (p. 452-453).

Questa premessa teorica, lungi dal voler restituire una visione d'insieme del complesso dibattito intorno all'agnizione, si prefiggeva l'obiettivo di inquadrare e problematizzare il ricorso a tale importante motivo letterario. Come è evidente, sarebbe impossibile definire in quale misura i commenti di Piccolomini, Castelvetro o López Pinciano avessero potuto influenzare l'elaborazione cervantina del riconoscimento, tuttavia è indubbio che anche, relativamente all'agnizione, Cervantes facesse riferimento alla teoria letteraria, come notava già Riley: «estos procedimientos son esenciales a la narración, y Cervantes habría hecho uso de ellos aunque no hubiera leído una palabra de teoría literaria; sin embargo, figuran claramente en su propia teoría literaria»²⁸⁶. È inoltre significativo come Pietro Boitani, nell'introduzione al suo fondamentale testo sull'agnizione, riconosca che «Eliodoro, Cervantes, Shakespeare disegnano trame e scene che costituiscono per molti versi, a causa dell'intensità e dell'iterazione, il polo estremo dell'agnizione nella sfera del romanzesco»²⁸⁷.

7.2. Riconoscimento per segni

Si consideri la prima casistica offerta da Castelvetro, l'agnizione mediante segni. Come già ricordato, essa può verificarsi attraverso segni esterni al corpo, come ad esempio le collane

²⁸⁶ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., pp. 285-286. Il critico cita come caso-esempio illuminante le coincidenze tra la storia della *Ifigenia in Tauride* di Eschilo, una delle opere più citate da Aristotele nella *Poetica* e, di conseguenza, dai commentatori cinquecenteschi e il reincontro tra Periandro e Auristela (I, 4).

²⁸⁷ P. BOITANI, *Riconoscere è un dio*, cit., p. 12.

e anelli – espedienti talmente tipici da essere già proverbiali ai tempi di Aristotele –, oppure segni sul corpo, «aventici» come le cicatrici, o innati (“propri”) come voglie o nei. Trascurerò in questa trattazione i segni innati “comuni”, decisamente più rari e di secondaria importanza. Considerando che il *Persiles* è un romanzo bizantino che si colloca, per desiderio dello stesso autore, nel solco tracciato da Eliodoro – o, meglio, che «se atreve a competir con Heliodoro» –, utilizzerò spesso come confronto le *Etiopiche* e altri romanzi greci e bizantini noti a Cervantes, in modo da sottolineare le analogie e le differenze mediante il confronto tra prodotti di un medesimo genere letterario.

In merito al primo tipo di riconoscimenti, criticato dallo Stagirita perché poco artistico, anche se indubbiamente il più frequente e usato dai poeti, Castelvetro rivendica l’artisticità di tale ricorso, se utilizzato propriamente: quando i segni di riconoscimento «sono in alcuna parte del corpo che sieno coperti, se per la costituzione delle cose drizzate ad altro fine si scoprono, non fanno la riconoscenza disartificiale, ma artificiale» e conclude affermando che «quando Aristotele dice che la riconoscenza che si fa per gli segni è disartificialissima, intendi per quelli segni solamente che sono apparenti, o che l’uomo fa vedere studiosamente per essere riconosciuto» (p. 455). Taluni poeti, infatti, «ricorrono a segnali evidenti, e scoperti *ex proposito* dalla persona che dee essere riconosciuta» e questo tradisce la «rozzezza del poeta»; viceversa «la riconoscenza la quale si fa per segni meno significativi da principio, è più bella; e i segni che sono communi a più persone sono meno significativi» (p. 456). Allo stesso modo, e citando proprio le *Etiopiche*, anche López Pinciano modera la condanna aristotelica dell’agnizione per segni, scrivendo:

no tengo que decir más que aprobar y probar vuestra sentencia con la *Historia* de Heliodoro, la cual para mí es una galana fábula, y en quien el poeta sembró por toda ella la simiente del reconocimiento de Cariclea: primero con las escrituras, después con las joyas y después con las señales del cuerpo; de todas las cuales vino últimamente el reconocimiento y soltura de ñudo tan gracioso y agradable, que ninguno más. Y aunque la forma del reconocimiento toca al menos artificioso, que es al de la voluntad, mas el poeta fue tan agudo y le hizo tan artificioso, que iguala a los demás. (V, p. 188)

L’unico discrimine tra un uso corretto e un uso scorretto dell’agnizione, conclude Pinciano, è che «los buenos reconocimientos, de cualquier especie que sean, deben estar sembrados por la misma fábula, para que sin máchina ni milagro sea desatada» (p. 180).

Elogiato dal teorico spagnolo, il riconoscimento di Cariclea, nelle fasi conclusive delle *Etiopiche*, viene effettuato nel seguente modo:

Podéis vos mejor que ninguno conocer que estas *letras* son de la propia mano de la Reina Persina. Mas también había otras señales, que fueron echadas juntamente con ella [...] - También essas están guardadas, dijo Chariclea, y sacó luego los *collares* [...] y le mostró la *Pantarbe*. (*Historia etiópica*, X, p. 282v)

Conviene a saber que la Reina Persina atrajo a sí, cuando concibió de vos, por la fuerza de la imaginación la semejanza de cierta figura de Andrómeda que tenéis en vuestro aposento. [...] Trujeron luego los ministros de donde estaba la imagen y, como la pusiessen cerca de Chariclea, se levantó entre todos tan gran ruido y alboroto [...] de suerte que Hydaspes no tuvo más que dudar [...]. Mas Sisimithres “una cosa resta” dijo “que desseamos, porque aquí se trata de lo que toca al Reino y de su legitima successión y principalmente de la mesma verdad. Desnudaos el brazo, doncella, que una *señal negra* tenía manchada la parte de brazo que cae sobre el cobdo: que no es fealdad descubrir lo que ha de ser testimonio de quien son vuestros padres y vuestra generación. Desnudose Chariclea el brazo siniestro y mostroles la señal que, como un cerco de ébano sobre blanco y pulido marfil le rodeaba todo el brazo. No se pudo más detener ni sufrir Persina, y bajando con presteza del throno, se abrazó con ella, vertiendo muchas lágrimas. (*Historia etiópica*, X, pp. 284r e v)

La complessa agnizione di Cariclea è costituita da un'esposizione e una verifica “rituale” di diversi oggetti (*gnorismata*), quasi un compendio dei segni più utilizzati. In primo luogo vengono mostrate le lettere scritte dalla madre della giovane, la regina Persinna; in secondo luogo Cariclea mostra i tipici segnali di riconoscimento dei bambini esposti – le collane²⁸⁸ – e un anello di pantarbe²⁸⁹; in terzo luogo la giovane protagonista viene raffrontata con il quadro di Andromeda a immagine di cui, secondo il racconto di Persinna, era stata concepita e, infine, a sorpresa, Cariclea mostra l'ultimo segno di riconoscimento, tenuto celato fino

²⁸⁸ All'interno degli altri romanzi greci, occorre segnalare la presenza di oggetti di riconoscimento anche in *Dafni e Cloe*, che propizieranno il riconoscimento dei due protagonisti dai legittimi genitori. L'esposizione di bambini con segni di riconoscimento era un tema ricorrente nella Commedia Nuova (*Nea*), soprattutto nell'opera di Menando, e nella commedia latina (Plauto), tanto da motivare, secondo Guido Paduano, l'accanimento di Aristotele nei confronti delle collane (1455a 20), cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Guido Paduano, cit., n. 162, p. 85.

²⁸⁹ Si tratta di una pietra magica dotata, secondo Filostrato (*Vita di Apollonio*, III, 46), del potere di attirare a sé tutte le pietre, quando immersa in acqua. Eliodoro, invece, attribuisce alla pantarbe il potere miracoloso di respingere il fuoco, proteggendo coloro che la indossano dalle fiamme (*Historia etiópica*, VIII, pp. 230r e v).

alla fine: un neo sul braccio sinistro. A differenza di quanto ci si potrebbe aspettare, questi elementi non ritorneranno nel riconoscimento di Auristela (o Periandro) ma, piuttosto, nell'agnizione di Preciosa, nel finale della *Gitanilla*, la prima delle *Novelas ejemplares*²⁹⁰. Nel *Persiles*, però, si verifica un episodio che ha molti punti in comune con i riconoscimenti di Cariclea e di Preciosa, pur avendo una conclusione diametralmente opposta.

7.2.1. «De otra debe ser esta prenda que no mía»

Nel secondo capitolo del terzo libro, *Persiles*, Sigismunda e i loro compagni di viaggio, attraversando un bosco, incontrano un cavaliere, Rosanio, che dice loro: «-Tomad -dijo, pues, el caballero [Rosanio]-, tomad, señores, esta *cadena de oro*, que debe de valer docientos escudos, y tomad asimismo esta *prenda*, que no debe de tener precio, a lo menos yo no se le hallo» (*Persiles*, III, 2, p. 246). Rosanio affida dunque alla compagnia un neonato, insieme ad una collana (segno universale di riconoscimento), supplicando di portarlo a Trujillo da alcuni amici fidati. Subito dopo il cavaliere, inseguito da alcuni uomini, fugge e il neonato viene condotto in un vicino villaggio di pastori e affidato alle cure di una donna che aveva recentemente partorito. Dopo poche righe, la comitiva incontra e soccorre una giovane in evidente stato di turbamento, Feliciano de la Voz. Come racconterà poco dopo, la giovane aveva intrattenuto, all'insaputa dei genitori, una relazione con un cavaliere di nome Rosanio e avevano concepito un bambino, che Feliciano aveva segretamente partorito poche ore prima. Poco dopo il parto, la fantesca della giovane aveva affidato il neonato al legittimo padre e quest'ultimo era riuscito a scappare poco prima che, insospettito dai vagiti, il padre di Feliciano facesse irruzione nella stanza della giovane, comprendendo immediatamente la situazione e lanciandosi all'inseguimento di Rosanio. Allo stesso modo, la giovane aveva approfittato dell'assenza del padre per scappare di casa. A questo punto si interrompe il racconto analettico di Feliciano e si ritorna al *hic et nunc* della vicenda. È evidente, tanto ai lettori quanto ai narratori del racconto di Feliciano, che il neonato affidato alla comitiva pochi minuti prima non possa che essere suo figlio e l'eroe eponimo Periandro si fa immediatamente carico di informare la giovane:

²⁹⁰ Le lettere, i gioielli e la voglia nascosta con cui si verifica il riconoscimento di Preciosa certificano un evidente dialogo con le *Etiopiche* (cfr. *infra* nel testo).

Aquí dio fin a su plática la lastimada Feliciano de la Voz, con que puso en los oyentes admiración y lástima en un mismo grado. Periandro contó luego el *hallazgo de la criatura*, la *dádiva de la cadena*, con todo aquello que le había sucedido con el caballero que se la dio. - ¡Ay! -dijo Feliciano-. ¿Si es por ventura esa prenda mía? ¿Y si es Rosanio el que la trajo? Y si yo la viese, si no por el rostro, pues *nunca le he visto*, quizá por *los paños en que viene envuelta* sacaría a luz la verdad de las tinieblas de mi confusión; porque mi doncella, no apercebida, ¿en qué la podía envolver, sino en paños que estuviesen en el aposento, que fuesen de mí conocidos? Y, cuando esto no sea, quizá *la sangre* hará su oficio, y por ocultos sentimientos le dará a entender lo que me toca». (*Persiles*, III, 3, p. 253)

Periandro racconta dunque l'affidamento del neonato e della catena che era stata "esposta" con lui. Sono di grande rilevanza, per il discorso che vogliamo condurre, le parole di Feliciano: in primo luogo la giovane informa gli astanti di non aver mai visto il volto del bambino («*nunca le he visto*») ma spera di poterlo riconoscere dai panni in cui è avvolto, non già perché li avesse visti in precedenza ma perché, avendo partorito nella sua stanza, presume che la fantesca abbia usato uno dei suoi vestiti per avvolgere il neonato («*¿en qué la podía envolver, sino en paños que estuviesen en el aposento, que fuesen de mí conocidos?*»). Infine, conclude la giovane, se non basteranno i panni, sarà «*la sangre*», il naturale legame tra madre e figlio, a consentirle di riconoscere il neonato. Del resto, l'universale convinzione di una connessione invisibile tra genitori e figli era anche condivisa da Cariclea: «*la naturaleza materna es un conocimiento que no puede mentir, que hace que el que fue el engendrador a la primera vista de los hijos se hincha de un afecto de conmiseración y amor por una secreta conformidad y conveniencia de naturaleza*» (*Historia etiópica*, IX, pp. 265v-266r). Questa tesi è dimostrata poche pagine più avanti, quando, sfilando come prigioniera alla corte dei re di Etiopia, «Chariclea, con rostro alegre y risueño, puso, en llegando, los ojos en Persina, clavandolos en ella de tal manera que ella sintió en si un cierto movimiento que le hizo, suspirando de lo íntimo de su corazón, decir al Rey: "O marido, que donzella escogistes para el sacrificio, no me acuerdo haber visto jamás tan hermosura: que semblante tiene tan generoso y tan libre, con quanta grandeza de animo sufre la adversidad de su fortuna, como mueve a tener piedad della la flor de su edad y hermosura"» (p. 275r). Allo stesso modo, nella *Gitanilla*, la moglie del Corregidor, vedendo Preciosa «*la abrazo tiernamente, y no se hartaba de mirarla*» e tra le due si instaura immediatamente un affetto reciproco che, durante suo racconto, Preciosa «*nunca la dejó las*

manos, ni apartó los ojos de mirarla atentísimamente, derramando amargas y piadosas lágrimas en mucha abundanza. Asimismo, la corregidora la tenía a ella asida de la suya, mirándola ni más ni menos, con no menor ahíco y con no más pocas lágrimas» (*Gitanilla*, p. 99)²⁹¹.

Concluso il racconto di Feliciana, il pastore afferma che il neonato è sotto la custodia di una sua sorella – che aveva recentemente partorito – e di una nipote e promette che il giorno dopo verrà condotto dalla giovane per espletare il riconoscimento («donde podrás, hermosa Feliciana, hacer las experiencias que deseas», *Persiles*, III, 3, p. 253).

Giunge il momento della presentazione del neonato:

llegó el pastor anciano con su hermana y con la criatura, que había enviado por ella a la aldea, por ver si Feliciana la reconocía, como ella lo había pedido. *Lleváronsela, mirola y remirola, quitole las fajas; pero en ninguna cosa pudo conocer ser la que había parido*, ni aun, lo que más es de considerar, el *natural cariño no le movía los pensamientos a reconocer el niño*; que era varón el recién nacido. -No -decía Feliciana-, no son estas las mantillas que mi doncella tenía diputadas para envolver lo que de mí naciese, *ni esta cadena -que se la enseñaron- la vi yo jamás en poder de Rosanio. De otra debe ser esta prenda, que no mía*; que, a serlo, no fuera yo tan venturosa, teniéndola una vez perdida, tornar a cobrarla; aunque yo oí decir muchas veces a Rosanio que tenía amigos en Trujillo; pero de ninguno me acuerdo el nombre. (p. 255)

Cervantes rappresenta magistralmente Feliciana nell'atto di analizzare quasi scientificamente la creatura: il susseguirsi dei tre verbi «lleváronsela, mirola y remirola» contribuisce a rallentare l'azione, ad aumentare l'attesa e, allo stesso tempo, a mostrare l'attenzione maniacale con cui si sta espletando il possibile riconoscimento. Non avendo riconosciuto i panni con cui il neonato era avvolto e da cui sperava di poterlo riconoscere, Feliciana decide di spogliarlo dalle fasce ma nemmeno l'osservazione del corpo fornisce l'esito sperato. L'attesa studiosamente creata avrebbe potuto sciogliersi con un colpo di scena: l'individuazione, ad esempio, di una voglia o di un neo avrebbe potuto consentire il

²⁹¹ Come nota acutamente Teijeiro, anche nella *Gitanilla* «la anagnórisis viene propiciada por una especie de reconocimiento intuitivo, que se declara en la memoria y se va percibiendo a través de la mirada. Han pasado quince años; Isabela es ya una mujer y parece lógico pensar que sus padres no puedan identificarla. Sin embargo, hay en ella un «no sé qué» que atrae de inmediato la atención de su madre», Miguel Ángel TEJEIRO FUENTES, *El recurso de la anagnórisis en algunas de las Novelas ejemplares de Cervantes*, «Anales Cervantinos», XXXV, 1999, pp. 539-570, p. 552.

riconoscimento e condurre la vicenda allo scioglimento atteso²⁹². Tuttavia, come Feliciano stessa aveva affermato, non aveva mai visto il figlio e dunque osservarne il corpo non offre nessun dettaglio utile al riconoscimento. Inoltre, ironicamente, il «natural cariño» in cui Feliciano aveva riposto tutte le sue speranze – diversamente dai casi di Cariclea e di Preciosa – non si manifesta e, infine, la giovane non riconosce nemmeno il classico *gnorisma* dei bambini esposti, la catena affidata alla comitiva da Rosanio. Dunque, nonostante le premesse rendessero scontato l'esito del riconoscimento, tutti i segni tipici vengono smontati e la frase pronunciata da Feliciano al termine dell'ispezione, «de otra debe ser esta prenda, que no mía», sancisce il fallimento dell'agnizione. La conclusione della vicenda, che certificherà che il bambino era davvero il figlio di Feliciano, non fa che accentuare il possibile sottotono ironico veicolato dalla situazione.

Il riconoscimento mancato del figlio di Feliciano è decisamente rappresentativo di un sottile, ma caustico, rovesciamento del motivo letterario che passa attraverso quella che Boris Tomaševskij chiama “motivazione simulata”. Con questa espressione, il formalista definisce l'introduzione di motivi letterari ed episodi all'interno di una trama «per distrarre l'attenzione del lettore dalla situazione reale», con l'obiettivo di costringere chi legge «a prevedere uno scioglimento diverso da quello che effettivamente si prepara». Poiché «al lettore, ormai abituato, vien naturale interpretare ogni particolare nel modo tradizionale», l'autore apparecchia una sorta di gioco illusorio di cui il lettore non si rende conto finché l'episodio non volge a conclusione: «l'inganno è scoperto solo al termine, quando tutti questi elementi gli appaiono esser stati introdotti solo per preparare uno svolgimento *inatteso*». Ne consegue che «la motivazione simulata è un elemento della parodia letteraria cioè di quel gioco fondato sull'utilizzazione da parte dell'autore, in funzione diversa da quella tradizionale, di formulazioni letterarie ben note e saldamente affermatesi nella tradizione»²⁹³. Detto in altri termini, come sintetizza Blasco, «el narrador fingirá

²⁹² Il neo e le voglie sono elementi di riconoscimento importanti perché, essendo nascosti, consentono all'agnizione di verificarsi mediante un colpo di scena, come succede nel famoso riconoscimento di Ulisse da parte della sua nutrice, in quello di Cariclea o in quello di Preciosa.

²⁹³ Boris TOMAŠEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio*, in Tzvetan TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003, pp. 307-350, p. 328. Aldo Ruffinato ipotizza che Feliciano non riconosca il figlio in quanto il neonato presentato dal pastore non era lo stesso bambino consegnato da Rosanio alla comitiva. Il pastore aveva infatti annunciato che la sorella aveva da poco partorito: si schiude dunque il sospetto di uno scambio di neonati, che giustifica il mancato riconoscimento di Feliciano. Questa interpretazione, del tutto condivisibile e convincente, non inficia la lettura condotta fin qui: lo scambio eventualmente compiuto dal pastore, inserito in un contesto predisposto per creare l'aspettativa dell'agnizione, conduce ad uno scioglimento inatteso e non meno ironico, cfr. il capitolo “Las grietas del

introducirnos en una tipología de relato que nos es bien conocida, pero, a la menor oportunidad, dará un brusco giro a la narración, obligándonos a cambiar el paso y traicionando de ese modo nuestras expectativas»²⁹⁴. In questo caso particolare, l'«anti-anagnórisis» di Feliciano, per usare l'espressione di Aldo Ruffinatto, rovescia le convenzioni del genere: «más que con modelos históricos, parece relacionarse con el modelo bizantino, poniendo en tela de juicio y por consiguiente sometiendo al yugo irónico uno de los principios básicos de este mundo (la anagnórisis) que, como bien sabemos, se configura como un pilar clave en el que se sustentan todas las novelas pertenecientes al género»²⁹⁵.

7.2.2. Gli *gnorismata* degli eroi del *Persiles*

Discorso a parte meritano, ovviamente, i due protagonisti del romanzo, Persiles e Sigismunda. Come Teagene e Cariclea, i due eroi sono dotati di aspetto meraviglioso e di una serie di caratteristiche come l'onestà, la castità, la fedeltà, la religiosità e il rigore morale, che ne sanciscono la perfetta aderenza ai canoni tipici dei protagonisti dei romanzi greci e bizantini. E da buoni eroi bizantini, Persiles e Sigismunda recano con sé alcuni oggetti di riconoscimento. In verità, benché Periandro ne disponga con molta disinvoltura, gli *gnorismata* sono di proprietà di Auristela ed erano stati custoditi dalla sua balia Cloelia, fino alla sua morte (I, 5), come apprendiamo alcuni capitoli dopo:

Aquí dio fin Rutilio a su plática, con que dejó admirados y contentos a los oyentes. Llegose el día, áspero, turbio y con señales de nieve muy ciertas. Dióle Auristela a Periandro lo que Cloelia le había dado la noche que murió, que fueron dos pelotas de cera, que la una, como se vio, cubría *una cruz de diamantes*, tan rica que no acertaron a estimarla, por no agraviar su valor; y la otra, *dos perlas redondas*, asimismo de inestimable precio. *Por estas joyas vinieron en conocimiento de que Auristela y Periandro eran gente principal*, puesto que mejor declaraba esta verdad su gentil disposición y agradable trato. El bárbaro Antonio, viniendo el

discurso y el paradigma oculto” in ID., *Diálogos cervantinos*, cit., dove vengono indagate le possibili relazioni dialogiche intavolate dalla storia di Feliciano e dal mancato riconoscimento.

²⁹⁴ J. BLASCO, *La narrativa cervantina entre romance y novela*, cit., p. 381.

²⁹⁵ Aldo RUFFINATTO, *Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz* (Persiles, III, 2-5), in Daniel MIGUELÁÑEZ y Aurelio Vargas DÍAZ-TOLEDO (a cura di), *De mi patria y de mí mismo salgo*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2021, pp. 151-184, n. 35, pp. 162-163. È opportuno annotare che l'anti-agnizione del figlio di Feliciano non è l'unico riconoscimento dell'episodio: la giovane, dotata di una voce straordinaria, verrà infatti riconosciuta dal padre e da un fratello mentre cantava alcune stanze dedicate alla Vergine nel Monastero di Guadalupe. Si tratta dunque di una originale agnizione che passa attraverso il riconoscimento della voce.

día, se entró un poco por la isla, pero no descubrió otra cosa que montañas y sierras de nieve.
(*Persiles*, I, 9, p. 60)

Il primo riferimento agli oggetti di riconoscimento è piuttosto ambiguo. La balia, come accennato, era morta alcuni capitoli prima e, benché il narratore si fosse soffermato sulle parole e sui gesti di conforto scambiati tra Auristela e Cloelia al capezzale di quest'ultima, la scena del passaggio di consegna dei gioielli non era stata rappresentata a livello diegetico. Viene invece raccontata retrospettivamente in un momento in cui – del tutto inspiegabilmente – Auristela decide di affidare platealmente i gioielli a Periandro²⁹⁶. Inoltre, la descrizione di questo gesto teatrale si colloca, impropriamente, a incudine tra due indicazioni temporali «Llegose el día...» e «El bárbaro Antonio, viniendo el día...». Invece di rappresentare diegeticamente lo scambio di gioielli al capezzale della balia Cloelia, dove forse si sarebbe meglio convenuto per dare risalto alla nobiltà di Sigismunda, lo scambio si svolge per mano di Auristela e Periandro e viene mostrato in una situazione inspiegabile tanto a livello narrativo (non ci sono ragioni che spingono Auristela e a Periandro a scambiarsi la custodia dei gioielli) quanto a livello narratologico (non si comprende il motivo per cui la porzione di testo dedicata allo scambio degli oggetti debba incunarsi all'interno di una sequenza temporale).

La ragione di questo scambio potrebbe forse risiedere nelle circostanze in cui avviene. Il contesto è il seguente: la comitiva di personaggi ha appena trascorso la notte ascoltando l'inverosimile – ma apprezzato – racconto di Rutilio e, al sopraggiungere del giorno, Auristela e Periandro – presumibilmente di fronte allo stesso Rutilio e a tutti i narratori del suo racconto – si scambiano i gioielli attraverso il gesto plateale di cui stiamo trattando. È il narratore stesso ad informare il lettore che si tratta di uno scambio visto da altre persone: «Por estas joyas vinieron en conocimiento de que Auristela y Periandro eran gente principal». Si consuma, in un modo quasi impercettibile, una sorta di agnizione dello *status* sociale dei personaggi, che non vengono riconosciuti in quanto principe di Thule e principessa di Frislanda, ma vengono identificati per la prima volta come persone importanti²⁹⁷. Si tratta di una funzione che questi gioielli assolveranno in più luoghi del testo.

²⁹⁶ Si tratta del primo scambio di gioielli tra i due, che avverrà anche in altre occasioni, anche se non sempre raccontato dal narratore, mancanza che fa sì che non sia possibile ricostruire chi sia in possesso di un gioiello finché non lo mostra.

²⁹⁷ «Tienen, evidentemente, una importante función, no ya como elementos determinantes de una aparatosa escena de anagnórisis (que, en realidad, falta en el *Persiles*, al menos en los modos tradicionales del género),

Consideriamo più nel dettaglio gli *gnorismata* di Auristela. Si tratta di una croce d'oro e di due perle, di inestimabile valore. In particolare, è la croce d'oro a rappresentare l'oggetto più significativo, che può essere dialetticamente relazionato con l'anello prodigioso di Cariclea, la Pantarbe, che, insieme ad altri segni di riconoscimento, servirà a propiziare il riconoscimento dell'eroina delle *Etiopiche*.

L'aspetto interessante dei gioielli di Auristela risiede nel fatto che, benché ne abbiano tutte le fattezze, non serviranno ad un riconoscimento in senso stretto dei personaggi, anche perché i due eroi protagonisti, a differenza di Cariclea (e di altri due eroi del romanzo greco come Dafni e Cloe), non devono essere riconosciuti dai legittimi genitori ma, al contrario, Auristela-Sigismunda e Periandro-Persiles cercano di ritardare il più possibile la loro agnizione, per quanto il loro aspetto, le azioni che compiono o le situazioni in cui si trovano mettano costantemente – e ironicamente – a rischio il loro travestimento da pellegrini e il finto rapporto di parentela. E sotto questa prospettiva, i gioielli avranno ugualmente un ruolo significativo e decisamente parodico.

In primo luogo, mentre Cariclea serba con cura i suoi oggetti e l'averli indossati nascosti sotto le vesti la salverà dall'essere arsa su un rogo²⁹⁸, Auristela è più disinvolta nel maneggiare i preziosi oggetti di riconoscimento e non avrà problemi ad esporli, come quando, abbigliata con la croce di diamanti in fronte e le perle alle orecchie, celebrerà come “sacerdotessa” il matrimonio – suppostamente cristiano-cattolico – dei pescatori (*Persiles*, II, 11).

Che gli *gnorismata* non siano trattati con la stessa venerazione che spetterebbe ad oggetti di riconoscimento così importanti, lo dimostra anche un significativo discorso che Periandro intrattiene con Auristela all'inizio del quarto libro. Interrogato dalla protagonista sulle loro possibilità future, quando – una volta sposati – si ritroveranno lontani dalla loro patria, Periandro afferma: «No nos faltará medio para que mi madre la Reina sepa dónde estamos,

sino porque, mediante su oportuna exhibición, los protagonistas darán a entender (como ahora) a los presentes que son personas “de alto estado”» (ed. RAE, n.c. 60.10, p. 625).

²⁹⁸ Nelle *Etiopiche*, la Pantarbe ha infatti la proprietà di scacciare il fuoco: «entre estas joyas [...] hay también un anillo [...] con una piedra en el engaste llamada Pantarbe, y con ciertas letras sagradas, escritas al rededor della, las quales, según parece, deben de estar puestas con alguna cerimonia divina que añade (a lo que sospecho) alguna fuerza a la piedra para expeler y apartar el fuego y que los que la tuvieren consigo no sientan ni resiban daño ni detrimento alguno en las llamas», (*Historia etiópica*, VIII, pp. 230r y v). Gli oggetti di riconoscimento sono sempre gelosamente conservati e, possibilmente, nascosti: Cariclea, ad esempio, afferma di essere stata «siempre acostumbrado a traer de industria todo el tiempo que ha pasado los indicios y señales que fueron puestas conmigo» (p. 230r). Lo stesso succede per i gioielli esposti con Dafni e Cloe nel romanzo di Longo Sofista, che vengono gelosamente custoditi dai genitori, in modo da tenere all'oscuro degli illustri natali dei due giovani tutti i pastori del villaggio.

ni a ella le faltará industria para socorrernos; y, en tanto, *esa cruz de diamantes que tienes y esas dos perlas inestimables comenzarán a darnos ayudas*» (IV, 1, p. 377). L'eroe eponimo del romanzo, incredibilmente, propone addirittura di vendere gli oggetti di riconoscimento che, tra l'altro, appartengono di diritto ad Auristela, per far fronte alle prime esigenze dopo il matrimonio²⁹⁹! Infine, sarà superfluo specificare che, nella conclusione dell'opera, la croce d'oro – delle perle non si parlerà più – non avrà alcuna funzione di *gnorisma* e, sebbene non sarà venduta come Periandro suggeriva, finirà per costituire il regalo di nozze per Constanza³⁰⁰.

Curiosamente, la croce d'oro avrà la funzione più vicina a quella di oggetto di riconoscimento in un episodio spiacevole occorso a Periandro nel quarto libro. Hipólita la ferrarese, cortigiana romana, tentando di sedurre il malcapitato protagonista, gli strappa la mantellina e nota di sfuggita il prezioso gioiello al suo collo; per tentare di frenare la fuga del giovane, ingegnosamente, la cortigiana urla dalla finestra che egli ha rubato un suo prezioso gioiello e alcune guardie pontificie lo bloccano e lo conducono di fronte al governatore della città. La questione si sarebbe potuta rivelare assai spinosa per l'eroe, che avrebbe dovuto svelare la propria identità per certificare di essere legalmente in possesso del gioiello, tuttavia la situazione tesa viene sciolta dall'arrivo di Hipólita, alla quale Persiles chiede di descrivere il gioiello davanti al giudice³⁰¹. Hipólita, che non avrebbe potuto descrivere l'oggetto, avendolo visto solo per pochi istanti, dichiara immediatamente di aver falsamente accusato Periandro per amore e dunque fa cadere il capo d'accusa. Tuttavia, incuriosito da un individuo tanto singolare, vestito da povero pellegrino ma possessore di un

²⁹⁹ Tali esigenze non hanno peraltro ragione d'essere, giacché il matrimonio non cambierebbe la situazione in cui Auristela e Periandro versano già da tempo e che più volte hanno dimostrato di saper fronteggiare abilmente. Come suggerisce Aldo Ruffinatto, i personaggi dimostrano in questo dialogo una precisa consapevolezza metanarrativa: ormai prossimi al matrimonio – atto conclusivo delle narrazioni di stampo bizantino – Periandro e Auristela si interrogano sul loro futuro di personaggi letterari, giungendo a prospettare una loro incursione nel genere del romanzo pastorale («después de juntos, campos hay en la tierra que nos sustenten», p. 377). Sotto questa luce, il riferimento agli oggetti di riconoscimento appare ancora più significativo: la loro vendita significherebbe spogliarsi dei panni di eroi bizantini. Cfr. A. RUFFINATTO, *Cervantes*, cit., pp. 106-108.

³⁰⁰ «Persiles [...] acarició a Constanza, a quien Sigismunda dio la cruz de diamantes y la acompañó hasta dejarla casada con el conde su cuñado» (IV, 14, p. 439). Come scrive Martín Morán, «Las joyas mismas, que para más altos fines parecían destinadas – el Pinciano (I, 188) elogia en Heliodoro el haber sembrado por toda la fábula “la simiente del reconocimiento” con las joyas que lleva Cariclea – esa portentosa cruz de diamantes y las dos excepcionales perlas de Auristela, no cumplen en este final ninguna función», J. M. MARTÍN MORÁN, *El género del «Persiles»*, cit., p. 181.

³⁰¹ In un certo senso, il protagonista chiede di effettuare una sorta di agnizione al rovescio, in cui è l'oggetto di riconoscimento a dover essere riconosciuto dal proprietario – o dal presunto tale –, affinché venga attestata la legittima proprietà. Tornerò in altra sede su questo discorso denso di complicazioni epistemologiche.

gioiello da re, il governatore chiede esplicitamente a Periandro «quién era él y quién Auristela» (IV, 7, p. 411), cioè invita il personaggio ad espletare il proprio riconoscimento e quello della sua presunta sorella. Nonostante la richiesta del governatore, Periandro rifiuta: «los peregrinos pueden tener joyas mucho más ricas; esta cruz es mía; y, cuando me dé el tiempo lugar, y la necesidad me fuerce, diré quién soy; que el decirlo agora no está en mi voluntad, sino en la de mi hermana» (p. 411), mostrando una precisa competenza metanarrativa, poiché avverte il governatore (e il lettore) che non è ancora il tempo e il luogo per il verificarsi dell'agnizione.

In questo caso particolare, ma in generale in tutto il libro, la croce d'oro e le perle svolgono una funzione che può essere definita di anti-*gnorismata*, in quanto non solo richiamano con tutta evidenza gli oggetti di riconoscimento tipici del teatro e del romanzo greco, ma ribaltano sottilmente le funzioni precipue degli *gnorismata*: invece di propiziare l'agnizione di Persiles e Sigismunda, la loro presenza mette costantemente – e ironicamente – a repentaglio il travestimento dei due eroi. A livello strutturale, il comportamento dei due protagonisti è sempre finalizzato a posticipare il momento dell'agnizione: in questo senso, si potrebbe definire la *retardatio agnitionis* come una delle tensioni narrative più importanti dell'opera, come se il *Persiles* tendesse naturalmente, per il suo essere un romanzo bizantino, verso il riconoscimento dei due eroi ed essi tentassero di arginare questo momento. Sotto questo punto di vista, gli *gnorismata* rappresentano uno degli elementi perturbatori dell'equilibrio.

7.3. Riconoscimento per atti

La seconda tipologia di riconoscimento individuata da Aristotele e schematizzata da Castelvetro è il riconoscimento per atti compiuti o dall'interessato da solo o insieme ad una terza persona. Si tratta della tipologia di agnizione prediletta da Aristotele, purché avvenga secondo verosimiglianza o necessità e preferibilmente in concomitanza con un colpo di scena (“peripezia”). In particolare, Castelvetro identifica come strumenti per il riconoscimento per atti le «prove perpetue» e le «prove temporali» (p. 465). La prova perpetua è esemplificata dai segni infissi nel corpo; le prove temporali, invece, «sono quelle le quali avvengono per la costruzione delle cose o della favola» e si dividono in «ricordanza» e «sillogismo»: «quella che è per ricordanza contiene certi atti che uomo fa per udire o per vedere alcuna cosa che gli torna a memoria lo stato presente o passato, per gli quali atti altri

prende cagione di riconoscimento» e «quella che è per sillogismo contiene certe parole dette ad altro fine, per le quali altri prende cagione di riconoscerlo» (*ibidem*). In questo capitolo considereremo le prove derivanti dalla «ricordanza» (associate agli atti) e in quello successivo quelle derivanti dal «sillogismo» (associate alle parole).

7.3.1. Periandro eroe ironicamente epico

Nel capitolo 22 del primo libro, un capitano describe, attraverso un racconto analettico, i grandi festeggiamenti, accompagnati da giochi “olimpici”, tenuti presso l’isola di re Policarpo. Racconta inoltre che il giorno dell’inizio dei giochi era sopravvenuta una nave, da cui era sceso un «mancebo de poca edad, cuya mejillas desembarazadas y limpias mostraban ser de nieve y de grana; los cabellos, anillos de oro; y cada una parte del rostro tan perfecta, y todas juntas hermosas, que formaban un compuesto admirable» (p. 113). La descrizione dell’aspetto fisico non lascia molti dubbi, tanto ai narratori quanto ai lettori dell’opera, intorno all’identità del bellissimo giovane; tuttavia, con una *retardatio nominis*, il narratore describe le gare a cui l’ignoto eroe partecipa, vincendole tutte e, solo al termine di esse, il giovane – su precisa richiesta del re Policarpo – «dijo que se llamaba Periandro» (p. 116). Il riconoscimento di Periandro è, in realtà, una semplice formalità giacché, se la descrizione dell’aspetto fisico non fosse stata sufficiente, la bravura nei giochi aveva senza dubbio chiarito a tutti che si trattava dell’eroe eponimo. L’episodio dei giochi, come è stato notato da Romero (ed. RAE, n.c. 112.12, p. 652), ha due ascendenze, una epica e una romanzesca: da un lato, infatti, si percepisce l’eco dei *ludi* funebri in onore di Anchise (*Eneide*, V); dall’altro lato, i giochi pitici a cui partecipa Teagene (*Etiopiche*, IV). Questi ultimi sono certamente il modello più rilevante, ma accolto con delle differenze sostanziali. Come scrive Romero Muñoz, «Heliodoro es más discreto que Cervantes en estas escenas deportivas. Teágenes toma parte en un juego que, naturalmente, gana. Pero en un solo. Las victorias de este joven del *Persiles* son quizá – o sin quizá – demasiadas» (n.c. 112.12, p. 652). L’accumulo volutamente esagerato di vittorie è certamente un modo per introdurre una componente ironica nei confronti del modello. Ma ci sono due ulteriori differenze. In primo luogo, Teagene partecipa ai giochi con una forte motivazione: offrire la migliore prestazione possibile per onorare degnamente Cariclea, sotto la cui egida erano stati inaugurati i giochi pitici. Periandro, invece, partecipa a questi giochi senza una reale motivazione, tanto più che Auristela non è presente. La seconda differenza è ancora più rilevante per il discorso che

stiamo trattando. Sia l'impresa di Teagene sia quelle di Periandro vengono raccontate sotto forma di racconto analettico (da Calasiris nelle *Etiopiche*, dal capitano di un vascello nel *Persiles*) in assenza del protagonista stesso; tuttavia, mentre Calasiris fa riferimento a Teagene senza celarne il nome, il capitano del *Persiles* nasconde il nome del giovane partecipante del tutto consapevolmente, dato che, come si apprende alla fine del suo raccolto, lo conosceva. L'uso del tipico artificio della *retardatio nominis*, ben noto tratto costitutivo della scrittura di Cervantes, fa sì che siano le azioni di Periandro a svelarne l'identità ma il suo riconoscimento, lungi dall'arrecare onore e gloria al personaggio come la costruzione dell'intera storia prometteva, getta foschi sospetti intorno alla sua fedeltà: mentre nelle *Etiopiche* era Cariclea a porgere la palma della vittoria a Teagene, le vittorie di Periandro vengono premiate dalla «bella Sinforosa», la figlia di re Policarpo, che, toltasi «una guirnalda de flores con que adornaba su hermosísima cabeza», «la puso sobre la [cabeza] del gallardo mancebo» (p. 116). La rottura del consueto parallelismo Teagene-Periandro e Cariclea-Auristela all'interno dell'episodio dei giochi è un evento causticamente parodico, tanto più se si considera che Auristela viene clamorosamente sostituita da un'altra figura femminile³⁰². La *retardatio nominis* e *retardatio agnitionis* sono dunque funzionali a proiettare il peso dell'episodio verso la fine dove, accanto al definitivo scioglimento dei dubbi intorno all'identità dell'eroe protagonista, si verifica il ribaltamento del modello delle *Etiopiche*.

Per altro verso, il riconoscimento di Periandro attraverso gli atti compiuti durante i giochi di re Policarpo ricorda l'abilità dimostrata dal falso mendicante Ulisse quando farà trasecolare i Proci riuscendo a completare la prova dell'arco (*Odissea*, XXI), primo passo per una sorta di riconoscimento dell'eroe da parte degli astanti, che si completerà – loro malgrado – nel capitolo successivo quando l'eroe compirà la sua vendetta. Del resto, la tipologia di riconoscimento per atti è spesso esemplificata dai commentatori cinquecenteschi ricorrendo alle descrizioni omeriche del ritorno a casa di Ulisse, dove l'eroe viene sottoposto a diverse agnizioni³⁰³, motivate dal fatto che l'eroe omerico sopraggiunga a Itaca, per volere di Atena, con l'aspetto e il travestimento da mendicante che impediscono il suo riconoscimento.

³⁰² Come già ricordato, si tratta di Sinforosa, figlia di Policarpo. La presenza e i premi della principessa scateneranno la gelosia di Auristela e creeranno non pochi problemi alla coppia protagonista nel momento in cui torneranno – questa volta insieme – alla corte di re Policarpo (II, 2-18).

³⁰³ Ben sei sono le agnizioni a cui sarà sottoposto l'eroe: da parte del figlio Telemaco (XVI), del cane Argo (XVII), della balia Euriclea (XIX), del porcaro Eumeo e del bovaro Filenzio (XXI), della moglie Penelope (XXIII) e del padre Laerte (XXIV).

Un'eco odusiaco è forse presente anche nel ritorno di Antonio il barbaro al suo paese natale, Quintanar de la Orden, e nella sua agnizione.

7.3.2. Il ritorno a casa di Antonio

Come il lettore apprende fin dalla prima apparizione del personaggio (*Persiles*, I, 5), Antonio si trovava in esilio volontario presso l'isola Bárbara per sfuggire alle ire di un conte, suo concittadino, con cui aveva avuto un violento alterco. Giunto nei pressi delle zone natie, Antonio apprende che il conte suo nemico è morto e che il fratello di questi, ereditato il titolo nobiliare, è in ottimi rapporti con la sua famiglia. Il «bárbaro español» decide dunque di approfittare della situazione favorevole per rivedere i propri genitori, pensando però di «darse a conocer a su padre no de improviso, sino por algún rodeo que le aumentase el contento de hacerle conocido» (III, 9, p. 294)³⁰⁴. Antonio, Ricla, Constanza, Antonio il giovane, Periandro e Auristela si presentano quindi ai genitori di Antonio come pellegrini, chiedendo loro ospitalità³⁰⁵. Tuttavia, nonostante il proposito di Antonio, si verifica ugualmente un colpo di scena: sopraggiunge il conte, fratello del vecchio nemico di Antonio, ferito e in punto di morte. Mentre la casa è in subbuglio per prestare le cure necessarie, Constanza e Antonio il giovane, a cui ribolliva «la sangre del parentesco» (p. 296) compiono una serie di gesti d'affetto nei confronti dei loro legittimi parenti (riconoscimento attraverso «atti con altrui»), ricevendo il giovane solamente minacciosi ammonimenti da parte della servitù, per la disinvoltura con cui si rivolgeva alle donne di casa. Al di là di questi due riferimenti, però, non viene descritto alcun gesto compiuto da Antonio il barbaro verso i genitori. Solo poche righe dopo, viene detto: «en fin, por términos y pausas espaciosas, con sobresaltos agudos, poco a poco vino Antonio a descubrirse a sus padres» (p. 297). Non è stata forse posta sufficiente attenzione sulla figura retorica dell'asindeto che accompagna questo riconoscimento. Il narratore frena intenzionalmente il ritmo della narrazione, utilizzando quattro elementi rallentatori: «en fin» (1), «por términos y pausas espaciosas»

³⁰⁴ Aristotele, come si è già avuto modo di ricordare, accordava la sua preferenza all'agnizione in concomitanza di un colpo di scena, in quanto di gran lunga più efficace per i fini della tragedia. Le affermazioni di Antonio – da intendersi a mio avviso come espressione della sua competenza metanarrativa – si pongono dunque, almeno in linea di principio, in esplicita contraddizione con le preferenze aristoteliche. Se è vero che non mancano nella tragedia greca notevoli eccezioni, come le ombre del parricidio e dell'incesto dell'*Edipo re* che si stendono sopra Edipo gradualmente, è anche vero che in questo caso specifico l'attesa è funzionale a creare un clima di orrore e accrescere la *suspance*, ben diversamente dall'episodio di Antonio dove l'attesa è studiata per accrescere la contentezza.

³⁰⁵ Il non darsi a riconoscere, oltre ad avere un'eco chiaramente odusiaca, può anche dialogare con il non riconoscimento dei genitori della popolarissima leggenda di Sant'Alessio.

(2), «con sobresaltos agudos» (3) e «poco a poco» (4). Solo dopo questa elencazione quasi esasperante si giunge al riconoscimento di Antonio. Tuttavia, come obnubilato da questo uso magistrale dell'asindeto, il lettore quasi non si accorge del fatto che il riconoscimento viene solo raccontato sul piano della diegesi, attraverso un veloce riassunto degli eventi, ma non sul piano della mimesi, come sarebbe meglio convenuto. Come testimonia l'esempio di Ulisse tornato ad Itaca, l'arrivo di Antonio travestito da mendicante era carico di potenzialità narrative e il riconoscimento si sarebbe potuto espletare attraverso una qualsiasi tipologia di riconoscimento, sia di prima tipologia (riconoscimento per segni sul corpo o esterni), sia di seconda tipologia (per atti compiuti, che stiamo considerando ora), sia di terza tipologia (riconoscimento attraverso parole pronunciate). Quello che si configura qui è invece solo in apparenza un riconoscimento per atti ma, subdolamente, scivolato verso quella «riconoscenza biasimevole [...] che si fa non per la costituzione delle cose e non per la favola, ma per quelle parole che vuole il poeta»³⁰⁶.

7.4. Riconoscimento per parole dette: le agnizioni della coppia protagonista

La «riconoscenza biasimevole» è quella per «parole dette» e si verifica quando il personaggio che deve essere riconosciuto confessa (volutamente o accidentalmente) la propria identità oppure un personaggio terzo riconosce la persona incognita (anche in questo caso, volutamente o accidentalmente). In entrambe le casistiche non è un dettaglio fisico o un oggetto posseduto, oppure un comportamento tipico, a suscitare il riconoscimento, ma esso viene esplicitato a parole. Per questa ragione, Aristotele definiva «privi di arte» i riconoscimenti per parole dette, condannandoli nettamente. Come giustamente annota Carlos Romero Muñoz, l'agnizione «falta en el *Persiles*, al menos en los modos tradicionales del género» (ed. RAE, n.c. 60.10, p. 625), tuttavia è possibile individuare una doppia agnizione dei due protagonisti, secondo una modalità estranea al genere bizantino: il riconoscimento per parole dette, in particolare nelle due casistiche individuate da Castelvetro, parole dette da colui che deve essere riconosciuto e parole dette da un terzo.

I due riconoscimenti si verificano nel giro di due capitoli contigui (l'11 e il 12 del IV libro) e, dal punto di vista della cronologia della vicenda, pressoché contemporaneamente; si tratta di un doppio riconoscimento, è bene precisarlo, non perché avvenga un riconoscimento distinto per Periandro e uno per Auristela ma perché le rispettive identità vengono

³⁰⁶ L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, cit., p. 463.

contemporaneamente svelate in due distinte occasioni, per bocca di Auristela stessa (IV, 11) e per bocca di un terzo personaggio, il precettore di Periandro, Seráfido (IV, 12), in due episodi che si completano vicendevolmente.

7.4.1. La *retardatio agnitionis* di Persiles e Sigismunda

Se l'agnizione di Antonio non viene rappresentata diegeticamente, Persiles e Sigismunda rischiano in più luoghi, con le loro azioni, di smascherare il loro vero rapporto. Come è noto, infatti, i due eroi viaggiano sotto la copertura – tipica del romanzo greco e bizantino – di fratello e sorella sotto gli pseudonimi di Periandro e Auristela. In realtà, in diversi luoghi dell'opera alcuni personaggi si erano stupiti dei loro gioielli – che svolgono quella funzione di anti-*gnorismata* di cui si è scritto in precedenza – e in più occasioni il comportamento ambiguo dei due protagonisti aveva destato sospetti. Dietro a questi episodi si può ravvisare il divertito e ironico compiacimento dell'autore nell'offerirci questi due personaggi così evidentemente nobili, così evidentemente “bizantini”, da essere incapaci di celarlo del tutto. C'è un episodio che è forse il più sintomatico. Nel terzo libro, Periandro accorre in difesa di una donna, che era stata buttata giù da una torre dal violento marito ma era riuscita a salvarsi grazie all'ampia gonna, in una scena di paracadutismo *ante litteram*; durante la colluttazione, Periandro, non altrettanto fortunato, cade giù dalla torre insieme all'uomo con cui stava lottando. Auristela, vedendo l'amato disteso a terra insanguinato, «creyendo indubitamente que estaba muerto, se arrojó sobre él, y, sin respeto alguno, puesta la boca con la suya, esperaba a recoger en sí alguna reliquia, si del alma le hubiese quedado» (III, 14, p. 336). Il gesto di Auristela, ancorché impulsivo, non è del tutto fuori luogo, essendo tipico della tradizione greco-latina che un familiare desiderasse raccogliere l'anima attraverso la bocca del moribondo, dunque un atto che, di per sé, non tradiva necessariamente un rapporto diverso da quello della fratellanza. L'atto che apparirà, invece, decisamente più rischioso accadrà poco dopo. Va premesso – e le ragioni si capiranno tra poche righe – che, nel frattempo, anche Antonio il giovane era stato ferito e Constanza si era lanciata in soccorso del fratello. Mentre quest'ultima è impegnata, Auristela prorompe in un lamento funebre, in cui dice, tra le molte cose: «Monte érades vos, pero monte humilde, que con las sombras de vuestra industria y de vuestra discreción os encubríades a los ojos de las gentes. Venturas íbades a buscar en la mía, pero la muerte ha atajado el paso, encaminando el mío a la sepultura. ¡Cuán cierta la tendrá *la Reina, vuestra madre*, cuando a sus oídos llegue vuestra

no pensada muerte!» (p. 338). Terminato il discorso, il narratore ci informa che «estas palabras de reina, de montes y grandezas, tenían atentos los oídos de los circunstantes que les escuchaban, y aumentoles la admiración las que también decía Constanza, que en sus faldas tenía a su malherido hermano» (p. 389). Le precisazioni del narratore ci danno alcune informazioni importanti: in primo luogo il fatto che Auristela pronunci ad alta voce il suo lamento, avvicinandosi pericolosamente a tradire la loro vera natura di principi e, soprattutto, l'assenza di parentela; e in secondo luogo che Constanza stava a sua volta pronunciando un lamento e dunque, evidentemente, non poteva aver sentito le parole di Auristela. Uditori di questo lamento sono dunque solo: Bartolomé – il servo di Antonio –, la «mujer voladora» e due delle tre dame francesi, giacché Félix Flora era impegnata a soccorrere Antonio. Di questi quattro personaggi, la «mujer voladora» rimarrà nel suo paese; Bartolomé abbandonerà la comitiva pochi capitoli più avanti (III, 18)³⁰⁷ e le due dame francesi – diversamente dalla terza, Félix Flora – saranno personaggi decisamente secondari e poco caratterizzati e abbandoneranno la comitiva insieme al duca di Nemurs durante l'imbruttimento di Auristela causato dall'intervento di una fattucchiera (IV, 9). Non è un caso, invece, che Constanza e Antonio, coloro che espleteranno il riconoscimento di Auristela (IV, 11) siano in quel momento occupati altrove e non ascoltino in discorso di Auristela e, di conseguenza, non giungano a concludere anzitempo il riconoscimento dei due protagonisti. Come si è avuto modo di anticipare in precedenza, se la struttura dell'opera tende naturalmente – in quanto tipico del genere letterario – all'agnizione di Persiles e Sigismunda, si può viceversa riconoscere una forza contraria che cerca, non senza ironia, di bilanciare questa tensione al riconoscimento e che chiamo *retardatio agnitionis*. L'esempio riportato non rappresenta che uno dei tanti possibili momenti in cui si può osservare questo meccanismo equilibratore³⁰⁸.

³⁰⁷ Anche se le sue potenzialità diegetiche rimarranno ancora attive, contribuendo ad esempio a chiudere la parabola vitale del personaggio di Ortel Banedre (IV, 5).

³⁰⁸ Non è forse estraneo a questo discorso, la fretta che Teagene dimostra di giungere al riconoscimento di Cariclea, invitandola a mostrare i segnali che porta con sé appena giunti alla corte del re Idaspe. L'eroina frena il suo amato con queste ragioni: «Essas señales, dijo Chariclea, servirán de indicios a los que las conocen y que las echaron conmigo, mas a los que están ignorantes o que a lo menos no las pueden conocer todas, los collares de oro y las piedras preciosas no servirán de otra cosa sino de poner sospecha en los que las traen de que las han hurtado o robado en alguna parte. Y puesto caso que Hidaspes conociese algunas, ¿quién es el que podrá persuadir que Persina las puso y que las dio como madre a su hija? Para lo qual, señor Theagene, entended que la naturaleza materna es un conocimiento que no puede mentir, que hace que el que fue el engendrador a la primera vista de los hijos se hincha de un afecto de conmiseración y amor por una secreta conformidad y conveniencia de naturaleza» (*Historia etiópica*, IX, pp. 265v-266r). La necessità di un graduale riconoscimento

7.4.2. Primo riconoscimento di Persiles e Sigismunda

La prima agnizione vera e propria dei protagonisti avviene nel capitolo 11 del quarto libro³⁰⁹. Dopo che Auristela aveva sorprendentemente confessato a Periandro di non volerlo più sposare per consacrarsi a Dio – decisione tanto avventata quanto repentinamente ritrattata – Periandro, con una reazione di tenera umanità, aveva lasciato la loro residenza romana e, meditando, era uscito dalla città di Roma. Nel frattempo, colpita dalla reazione del suo amato, Auristela prorompe in un lamento di fronte a Constanza e Antonio e, come già avvenuto durante il lamento sul corpo semivivo di Periandro (III, 14), per il dolore parla avventatamente: «¿No es mejor que mi hermano sepa mi intención? [...] al interese del cielo y de gloria se ha de posponer los del parentesco, cuanto más, que yo no tengo ninguno con Periandro» (p. 424). Queste parole non lasciano adito a molti dubbi e tradiscono la finzionalità del loro rapporto di parentela. Lo smascheramento del rapporto di fratellanza avviene anche nelle *Etiopiche* ma in un contesto tragico. È Teagene stesso, davanti alla pericolosa regina Arsace, a rivendicare con fierezza il suo rapporto d'amore con Cariclea per salvarla da un matrimonio indesiderato e sconveniente, ben sapendo di incorrere nelle ire della regina, follemente innamorata del giovane:

“Solo una merced os pido que me concedáis de tantas quantas habéis prometido: que renunciéis el casamiento de Chariclea con Achemenes, porque sin que yo diga los otros respectos, por donde no se puede hacer, no es justo ni decente que aquella que es tan illustre y noble de linage sea casada y haga vida con un hijo de una esclava. De otra manera que os juro por el Sol, el más claro y el más hermoso de los otros dioses, de jamás condescender con vuestra voluntad y que primero que a Chariclea le sea hecha alguna fuerza veáis que yo mesmo me haya dado la muerte” [...] “Pues bien está señora”, dijo entonces Theagenes,

è presente anche nel modello delle *Etiopiche*, ma Cariclea è pienamente in grado di gestire le fasi del proprio riconoscimento, mentre Auristela no.

³⁰⁹ Il lettore era invece stato edotto circa la reale identità dei due protagonisti all'inizio del secondo libro, quando Periandro in un accorato lamento aveva confessato il suo vero nome e quello di Auristela: «¿Qué reinos ni qué riquezas me pueden a mí obligar a que deje a mi hermana Sigismunda, si no es dejando de ser yo Persiles?» (II, 6, p. 146), tuttavia, l'agnizione era rimasta confinata all'interno del soliloquio e non aveva avuto effetti a livello diegetico. Non è però un caso che questa frase di Periandro giunga precisamente al termine di una serie di capitoli (II, 2-3 e 5) in cui il maldicente Clodio aveva esposto ad Arnaldo e poi a Rutilio i suoi sospetti intorno alla reale identità dei due protagonisti e alla falsità del loro rapporto di parentela. In questi capitoli, dietro la figura di Clodio, come in tante altre figure all'interno del *Persiles*, si nasconde, evidentemente, il lettore virtuale dell'opera, cfr. il capitolo sui commenti metanarrativi dei personaggi (§ 8.3.2.).

“dadle en hora buena a mi hermana, si alguna tengo, mas la que yo he procurado para mí, la que es mi desposada, y finalmente la que es mi propia mujer [...] que yo no tengo hermana que se llame Chariclea, sino la que es mi esposa” (*Historia etiópica*, VII, pp. 207v-208r)

La goffa affermazione di Auristela traspone l'evento in un contesto comico, inducendo Constanza ad avvertire l'eroina, e indirettamente anche il lettore, che si sta consumando un'agnizione indesiderata: «Advierte, hermana Auristela, que vas descubriendo cosas que podrían ser parte que, desterrando nuestras sospechas, a ti te dejasen confusa. Si no es tu hermano Periandro, mucha es la conversación que con él tienes; y si lo es, no hay para qué te escandalices de su compañía» (p. 424). Le parole di Constanza colpiscono nel segno tanto che Cervantes rappresenta magistralmente Auristela nell'atto di giustificarsi confusamente: «No sé, hermana -dijo Auristela-, lo que me he dicho, ni sé si Periandro es mi hermano o si no; lo que te sabré decir es que es mi alma, por lo menos: por él vivo, por él respiro, por él me muevo y por él me sustento» (p. 425). Di fronte all'umana reazione di Auristela che, cercando di trarsi d'impaccio, peggiora la situazione, Antonio invita l'eroina a confessare la verità: «No te entiendo, señora Auristela, pues de tus razones tanto alcanzo ser tu hermano Periandro, como si no lo fuese. Dinos ya quién es y quién eres, si es que puedes decillo; que agora sea tu hermano o no lo sea, por lo menos no podéis negar ser principales». L'eroina allora risponde:

¡Ay, desdichada -replicó Auristela-, y cuán mejor me hubiera sido que me hubiera entregado al silencio eterno, pues, callando, escusara la mordaza que dices que lleva en su lengua! [...] y para que juntamente se acabe la tragedia de mi vida, quiero que sepáis vosotros, pues el cielo os hizo verdaderos hermanos, que no lo es mío Periandro, ni menos es mi esposo ni mi amante; a lo menos, de aquéllos que, corriendo por la carrera de su gusto, procuran parar sobre la honra de sus amadas. Hijo de rey es; hija y heredera de un reino soy; por la sangre somos iguales; [...]. (p. 425)

Il primo dei due riconoscimenti dei protagonisti avviene dunque in modo accidentale ma, benché improvviso, non è certo inaspettato. È evidente il ribaltamento rispetto all'aspettativa di un'agnizione di tipo tradizionale: nessun colpo di scena accompagna l'agnizione, nessun oggetto o segno favorisce il riconoscimento, ma è l'eroina a tradire il proprio segreto. Un riconoscimento di questo tipo, lungi dall'essere un limite del *Persiles*, ne certifica la

genialità: se è vero che Periandro e Auristela sono moderni eroi problematici trapiantati in un romanzo d'avventura³¹⁰, la loro problematicità emerge anche nell'incapacità di sostenere il proprio ruolo fino alla fine dell'opera e i vacillamenti, che entrambi i protagonisti manifestano lungo tutta la narrazione, segnano precisamente i limiti ontologici di questo tipo di personaggio nel contesto in cui è inserito.

7.4.3. Secondo riconoscimento di Persiles e Sigismunda

Il riconoscimento espletato da Auristela, come si è visto, è manchevole di diversi dettagli e l'eroina si limita ad offrire una generica spiegazione del suo rapporto con Periandro e del loro *status* sociale, senza svelare le loro identità e il motivo del loro viaggio. Il compito di riannodare i fili della vicenda e proclamare ufficialmente la vera identità dei due eroi spetterà ad un altro personaggio nel capitolo (forse non a caso) successivo. Il capitolo si apre con una focalizzazione sull'eroe maschile, che viene presentato con una magnifica descrizione: «sollozando estaba Periandro, en compañía del manso arroyuelo y de la clara luz de la noche; hacíanle los árboles compañía, y un aire blando y fresco le enjugaba las lágrimas» (IV, 12, p. 427). Sentendo improvvisamente due uomini parlare in norvegese, Periandro decide di origliare la conversazione «detrás de un árbol» (p. 428), conversazione che – dando prova di una magistrale tecnica narrativa nonostante la morte ormai prossima – Cervantes introduce fluidamente *in medias res*. Origliando la conversazione, Periandro riconosce i due interlocutori: Seráfido – il suo precettore, personaggio sconosciuto a chi legge – e Rutilio, personaggio invece ben noto al lettore. Nel suo discorso, Seráfido riannoda i fili dell'intera storia, narrando i motivi che hanno condotto Persiles e Sigismunda a fuggire dall'isola di Thule e a dirigersi a Roma, cioè la necessità di fuggire, secondo la tipica struttura del romanzo greco e bizantino, da un matrimonio indesiderato³¹¹.

Al di là dell'aspetto contenutistico, colpisce, in questa vicenda, il ruolo di Periandro. Il motivo del personaggio che, all'insaputa degli interlocutori, origlia una conversazione e ottiene delle informazioni segrete e importanti per la trama è un espediente universale³¹² ma,

³¹⁰ «Se è vero, infatti, che l'inizio del romanzo moderno è segnato dalla comparsa dell'eroe problematico [...] allora il grande merito di Cervantes, in quanto autore del *Persiles*, consiste proprio nell'aver saputo inserire questo tipo di eroe in un contesto che per definizione dovrebbe essergli estraneo: quello del romanzo d'avventure», A. RUFFINATTO, *Cervantes*, cit., p. 118.

³¹¹ Il possibile modello in questo caso non è da ricercare nelle *Etiopiche*, in cui questo motivo è assente, ma ne *Leucippe e Clitofonte*, nel *Clareo y Florisea* e nel *Peregrino en su patria*.

³¹² Riferendosi alle *Etiopiche*, Anna Bognolo definisce questo frequente espediente letterario: «voyeurismo di personaggi testimoni che si nascondono per vedere senza essere visti», cfr. Anna BOGNOLO, *Il "caso" di*

in questo caso, il motivo è utilizzato del tutto impropriamente: colui che origlia la conversazione, Periandro, conosce benissimo il contenuto del racconto di Seráfido, essendone egli stesso il protagonista. La struttura corretta del motivo richiederebbe che fosse Periandro ad essere coinvolto nel discorso con Seráfido e fosse Rutilio, nascosto, ad apprendere le informazioni necessarie per dedurre la reale identità dei protagonisti e giungere, con un colpo di scena, a riconoscere i protagonisti. Invece l'agnizione avviene mediante un dialogo frontale tra il personaggio informato dei fatti e il personaggio terzo, a cui spetta la proclamazione ufficiale del riconoscimento. L'interlocutore, Rutilio, è il ballerino senese che aveva condiviso un'ampia parte del viaggio settentrionale dei due protagonisti (dal capitolo I, 8 al capitolo II, 22). La sua parabola era incominciata raccontando la storia più inverosimile di tutta l'opera, popolata di fattucchiere, tappeti volanti e lupi mannari (I, 8-9) e si era conclusa con l'ambigua scelta della vita eremitica (II, 21). A prescindere dal fatto che, probabilmente, la scelta di fermarsi nell'eremitaggio di Renato ed Eusebia fosse dettata da ragioni non del tutto esenti da ironia³¹³, il peso del racconto analettico di Rutilio, denso di eventi meravigliosi, getta fosche ombre sulla credibilità del personaggio che, per i lettori attenti, ha dunque tutte le patenti di personaggio inaffidabile e mentitore. Tuttavia, è precisamente a questo personaggio atipico che spetta il compito di sancire ufficialmente il riconoscimento dei due personaggi: «*Si como los nómbros Persiles y Sigismunda, los nombráras Periandro y Auristela, pudiera darte nueva certísima dellos, porque ha muchos días que los conozco, en cuya compañía he pasado muchos trabajos*» (p. 432)³¹⁴.

Dorotea e le tecniche del romanzo pastorale, in *I mondi possibili del Quijote*, «Critica del testo», IX/1-2, 2006, pp. 255-281, n. 46, pp. 279-280. Il motivo è frequente nel romanzo pastorale – Cervantes stesso ne farà uso nella *Galatea* – e nel teatro, come magnificamente esemplato dall'*Amllet* di Shakespeare.

³¹³ La decisione, ammantata da una vistosa patina ironica, è dettata dall'esaurimento delle potenzialità diegetiche di Rutilio, che scompare dalla diegesi principale della storia fino al capitolo 12 del quarto libro, in cui si scopre che ha abbandonato i suoi già velleitari propositi religiosi per dirigersi verso Roma, cfr. il capitolo dedicato in questo contributo (§9.2.2.).

³¹⁴ Si noti l'esemplarità dal punto di vista tecnico di questa frase che, per la prima volta, associa in una equazione i nomi propri e gli pseudonimi dei protagonisti. In questo modo si verifica il riconoscimento più atteso di tutta l'opera ed avviene, come nota Martín Morán, del tutto in contraddizione con le prescrizioni di Aristotele, nella mediazione di López Pinciano: «el reconocimiento casual por parte de Periandro de su ayo Serafido en uno de los dos interlocutores de un apartado bosque de la campiña romana responde, en efecto, a ese tipo de agniciones criticadas por el Pinciano (I, 188), por boca de Fadrique: “los buenos reconocimientos, de cualquier especie que sean, deben estar sembrados por la misma fábula, para que sin máchina ni milagro sea desatada; sino que ella de suyo, sin violencia ni fuerza alguna, se desmarañe y manifieste al pueblo”. Pues bien, la agnición entre Periandro y Serafido no está sembrada por la misma fábula y parece cosa de milagro y máquina, hecha con violencia y fuerza», J. M. MARTÍN MORÁN, *El género del «Persiles»*, cit., pp. 180-181. Certamente il peso negativo della figura di Rutilio contrasta con il ruolo importante detenuto dai personaggi che sono normalmente coinvolti in un riconoscimento: i regnanti di Etiopia, nelle *Etiopiche*, i ricchi genitori di

7.5. Considerazioni finali

Queste sintetiche osservazioni sull'uso delle principali agnizioni del *Persiles* sembrano confermare quanto detto a proposito della 'motivazione simulata' all'interno dell'opera ovvero, per utilizzare la terminologia di Tomaševskij: dello «svolgimento *inatteso*»³¹⁵ del motivo del riconoscimento, che non conduce ad un colpo di scena – come Aristotele prescriveva – ma ad un rivolgimento inaspettato rispetto a ciò che la codificazione letteraria dell'agnizione induceva a prevedere. In altri termini, l'analisi di questo artificio dimostra ulteriormente la validità di una possibile lettura «soprasegmentale» dell'opera³¹⁶, con un probabile risvolto parodico verso il romanzo greco e bizantino che, come sempre in Cervantes, si esplicita attraverso una velata e sapiente corrosione dei meccanismi narrativi.

Dafni e Cloe, nell'opera omonima di Longo, e la moglie del Comendador nella *Gitanilla* cervantina, per citare alcuni esempi notevoli. Non può dunque passare inosservato il fatto che il riconoscimento non venga effettuato da un personaggio di elevata estrazione sociale.

³¹⁵ B. TOMAŠEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio*, cit., p. 328.

³¹⁶ Cfr. A. RUFFINATTO, *Cervantes*, cit., pp. 120-121.

CAPITOLO 8. NARRATORE E PERSONAGGI

La dimensione metanarrativa è una caratteristica precipua del *Quijote*, seppur sviluppata diversamente tra la prima e la seconda parte³¹⁷. La prima parte inaugura l'ingresso nella letteratura del personaggio problematico (don Quijote) e, a partire dal capitolo nono, dell'autore problematico (Cide Hamete Benengeli), veri e propri terremoti letterari che creano uno straordinario gioco ironico che sarebbe riduttivo anche solo tentare di abbozzare in questa sede³¹⁸. Nella seconda parte, poi, il gioco metanarrativo diventa vertiginoso e le figure di don Quijote e Sancho assumono uno statuto peculiare: scoprono di essere personaggi di una narrazione – il primo *Quijote* –, attanti involontari di rappresentazioni fittizie (gli inganni orditi dai Duchi, in particolar modo) e addirittura vittime di un plagio – il *Quijote* apocrifo di Avellaneda³¹⁹. Come scriveva incisivamente Américo Castro, «la literatura moderna debe a Cervantes el arte de establecer interferencias entre lo real y lo quimérico, entre la representación de lo sólo posible y la de lo tangible»³²⁰. L'autoconsapevolezza dei personaggi è una delle straordinarie innovazioni che il *Quijote* consegna alla letteratura.

Questa autocoscienza è una caratteristica che possiedono anche i personaggi del *Persiles*, che assumono, come vedremo, uno statuto fondamentale nella critica al romanzo bizantino. Rispetto al *Quijote*, la metanarratività dell'ultima opera cervantina è più «discreta»³²¹ ma è una imprescindibile chiave di lettura dell'opera. Alcuni personaggi – quando rivestono il ruolo narratori (di secondo grado) di una narrazione – si fanno portavoce di pensieri e opinioni, generalmente in materia di teoria e di estetica letteraria, che possono essere spiegati solo ammettendo che su di essi si stia proiettando l'ombra del narratorio di primo grado (cioè

³¹⁷ Utilizzo la categoria della “metanarratività” nel suo spettro più ampio, così come definita da Martínez Bonati: «the appearance of signs that indicate the fictional character of the story, interrupt the mimetic illusion, expose the “literariness” of the text, indicate the artificiality of its forms, or seem to comment emblematically, or reproduce metaphorically, the themes of the work», F. MARTÍNEZ BONATI, *Don Quijote and the Poetics of the Novel*, cit., p. 67.

³¹⁸ La struttura complessa del rapporto tra personaggio e autore problematici è stata magistralmente analizzata da Cesare SEGRE, *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirali nel «Don Chisciotte»*, in ID., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974.

³¹⁹ Cfr. A. RUFFINATTO, *Con Cervantes in viaggio verso la modernità*, cit., che descrive magistralmente il grande gioco metanarrativo della Seconda parte del *Quijote* e le sue implicazioni.

³²⁰ Américo CASTRO, *Cervantes y Pirandello*, in ID., *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid 1960, p. 379.

³²¹ «non è difficile percepire in quest'ultima fatica narrativa cervantina un fenomeno che potremmo definire come il fascino discreto della metanarratività», A. RUFFINATTO, *Cervantes*, cit., p. 106.

del lettore virtuale dell'opera) e la stessa proiezione può essere vista in certi comportamenti 'impertinenti' (in quanto "non-pertinenti") tenuti dagli eroi protagonisti³²². Di fatto, come notava Williamsen, Cervantes «employs ironic, metafictional discourse to distance the reader from the "story" in a way that signals parody, rather than straightforward imitation, of the Byzantine romance. The continual violations of narrative "norms" marks the texts as a work of metafiction that exposes accepted conventions in order to challenge generally held conceptions of "truth" and "reality". [...] In this sense, the scope of the *Persiles* extends beyond that of romance»³²³

8.1. Il modello di Eliodoro

Il fenomeno dei personaggi consapevoli della finzionalità del mondo in cui si trovano è stato per certi versi precorso dallo stesso modello letterario delle *Etiopiche*, come ricorda Riley: «el artificio de Heliodoro, consistente en hacer que sus personajes presten atención a la excepcional naturaleza de la historia narrada, recuerda sobremanera a Cervantes»³²⁴. Gli esempi in questa direzione sono numerosi. Quando Calasiris si sta apprestando a iniziare un lungo racconto analettico, Cnemone lo invita a parlare in questi termini: «su, è venuto per te il momento di entrare in scena e di recitare questo dramma» (II, 23, p. 159)³²⁵. Alcuni capitoli più avanti, Teagene, di fronte all'ennesimo destino avverso, lamenta che la sorte «ci muove questa guerra per beffarsi di noi, facendo delle nostre esistenze una rappresentazione scenica. Perché allora non recidiamo la trama di questa sua tragedia e non ci consegnamo a coloro che ci vogliono uccidere? In modo tale che essa non ci costringa, per il desiderio di dare al dramma un finale grandioso, ad ucciderci con le nostre stesse mani» (V, 6, p. 279). Verso il finale dell'opera, Cariclea chiede a Teagene di pazientare ancora prima di svelare la loro identità perché «non sarebbe opportuno chiarire all'improvviso una situazione che un lungo periodo di tempo ha reso confusa, soprattutto quando manca il personaggio chiave dell'intero dramma, dal quale dipende tutto l'intrigo nonché il mio riconoscimento, cioè Persinna, mia madre» (IX, 24, p. 523) e, successivamente, il re etiope Idaspe – dubitando della veridicità delle parole di Cariclea, che si professa sua figlia – afferma: «non è palesemente folle questa

³²² Cfr. A. RUFFINATTO, *Cervantes*, cit., pp. 106-121 e il capitolo *Realidad virtual e intertextual en el Persiles*, in ID., *Dedicado a Cervantes*, cit., pp. 199-241.

³²³ A. R. WILLIAMSEN, *Co(s)mic Chaos*, cit., p. 165.

³²⁴ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., p. 80.

³²⁵ Da ora in avanti le citazioni delle *Etiopiche* saranno tratte dalla traduzione di Aristide Colonna (ELIODORO, *Le etiopiche*, a cura di Aristide Colonna, cit.).

ragazza che per sfuggire alla morte inventa sfacciate menzogne? Come se fossimo a teatro, tenta di uscire da una difficile situazione con un colpo di scena, sostenendo di essere mia figlia, mentre io, come ben sapete, non ho mai avuto la fortuna di essere padre» (X, 13, p. 549). Anche il narratore ricorre spesso ad un linguaggio proprio del teatro, come per commentare l'avversa sorte riservata a Calasiris che non può sfuggire all'ineluttabilità del destino: «un dio o il caso che è arbitro delle vicende umane aggiunse un nuovo episodio alla tragedia che si stava svolgendo, introducendo l'inizio di un altro dramma, quasi ad emulare il precedente: come facendolo scendere da una macchina teatrale, fece apparire, proprio in quel giorno e in quel momento, Calasiri» (VII, 6, p. 375). Oppure quando, dopo il riconoscimento di Cariclea, il popolo etiope prorompe in canti di gioia per festeggiare l'avvenimento, anche se non avevano potuto sentire le parole di Persinna e Idaspe in quanto «forse giungevano a farsi un'idea della situazione per un'ispirazione della divinità che aveva messo in scena tutta questa vicenda, risolvendo i contrasti più stridenti in una felice armonia, mescolando gioia e dolore, riso e lacrime e facendo terminare in una festa il momento più cupo del dramma» (X, 38, p. 593).

L'uso di metafore e similitudini teatrali, di cui qui si è offerto solo un piccolo campione³²⁶, costituisce un fenomeno piuttosto rilevante all'interno delle *Etiopiche* e del romanzo greco in generale (un altro grande esempio è costituito da *Leucippe e Clitofonte*). Questa «forte componente metaletteraria» volta, detto con parole di Fusillo, a sottolineare «la macchinosità degli eventi narrati»³²⁷ ha delle implicazioni estremamente rilevanti. La prossimità di questa tipologia di narrazioni con il teatro, in particolare con la *Commedia nuova* (la *Nea*), è un dato acquisito dalla critica ed è stato oggetto di un'ampia analisi da parte di Daria Crismani che identifica i debiti tematici e strutturali contratti dal romanzo greco con la *Nea*, in particolare con il teatro menandro, ma anche con la tragedia euripidea, e pone in evidenza «la sua accentuata “intertestualità”, la sua esigenza “pluridiscorsiva”, il suo carattere “polifonico”»³²⁸. L'inserimento della dimensione teatrale non è dunque un artificio retorico, ma sembra voler «ribadire l'ideologia dell'intero romanzo: i casi della vita sono tutti finzione teatrale, gioco della divinità-drammaturgo, e bisogna saperli ‘vedere’ in quest'ottica per

³²⁶ Per un'analisi completa, cfr. J. W. H. WALDEN, *Stage-Terms in Heliodorus's Aethiopica*, «Harvard Studies in Classical Philology», v. 5, 1894, pp. 1-43.

³²⁷ M. FUSILLO, *Il romanzo greco*, cit., p. 35.

³²⁸ D. CRISMANI, *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, cit., p. 25.

accorgersi che alla fine l'intreccio divino risulta sapientemente congegnato»³²⁹. Il carattere teatrale dell'intera narrazione è ulteriormente accentuato dallo sfondo in cui si verificano le vicende, che è un «mondo estraneo: tutto in esso è indeterminato, sconosciuto, estraneo e i protagonisti vi si trovano per la prima volta»³³⁰, come se fosse un immenso palcoscenico naturale sul quale si muovono i personaggi che, a loro volta, sono «estranei a se stessi, quando declamano come attori di tragedia e sono coscienti della propria teatralità; estranee sono le vicende che li coinvolgono in ogni sorta di peripezie»; persino «l'autore stesso del romanzo gioca con la propria ombra, teatralizza pure se stesso»³³¹. Tutto ha la funzione di «estraniare il lettore dalla finzione narrativa e contemporaneamente di avvolgerlo in una finzione mimetico-teatrale»³³². In definitiva, citando ancora le parole di Elena Marino, «il teatro quale paradigma si inserisce nel genere romanzesco non solo come repertorio di motivi e atteggiamenti melodrammatici dei personaggi, ma molto più in profondità, quale modello del configurarsi della diegesi stessa in previsione della sua ricezione»³³³.

La prossimità del teatro con il romanzo e il confine non netto che intercorre tra i due generi letterari è un tratto costitutivo del romanzo e, proprio attraverso metafore e similitudini teatrali, «alla fine di una lunga tradizione nella quale il romanzo si è codificato di fatto, Eliodoro ne sperimenta i limiti, ne svela alcuni meccanismi, fino a far interpretare la sua opera come chiave di lettura per tutto il genere, fino a far intravedere nel suo specchio i segreti della letteratura stessa; ma rispetta i suoi canoni»³³⁴.

La dimensione metanarrativa è, in questo senso, un elemento fondamentale che si manifesta essenzialmente attraverso l'intromissione nella diegesi dell'autore (più precisamente, del narratore di primo grado) in prima persona, oppure nei commenti metalinguistici dei personaggi, nella loro qualifica di narratori o narratori di secondo (o terzo, quarto, ...) grado³³⁵. Utilizzando la terminologia genettiana, possiamo denominare questa tipologia di incursioni come 'metalessi' (*métalepse*), definita nel seguente modo: «lorsqu'un auteur (ou

³²⁹ Elena MARINO, *Il teatro nel romanzo: Eliodoro e il codice spettacolare*, «Studi sul romanzo antico», 25, 1990, pp. 203-218, p. 217.

³³⁰ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 248.

³³¹ E. MARINO, *Il teatro nel romanzo: Eliodoro e il codice spettacolare*, cit., p. 218

³³² *Ivi*, p. 217.

³³³ *Ivi*, p. 218.

³³⁴ D. CRISMANI, *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, cit., p. 104. Sulla contaminazione tra teatro e romanzo greco, cfr. il primo capitolo, *Appunti per una poetica del romanzo*, del medesimo volume.

³³⁵ Utilizzo la nota terminologia proposta da Gérard GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [*Figures III*, 1972], traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976.

son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur»³³⁶. Analizzando il testo delle *Etiopiche* con l'approccio della narratologia cognitiva, Marco Palone nota come le metafore teatrali contribuiscano a creare uno stretto rapporto tra l'autore e il pubblico:

servono a disporre i partecipanti all'atto narrativo (gli ascoltatori della performance di lettura, ma anche i narratori intradiegetici) in un preciso spazio, cioè davanti a una scena dove agiscono i personaggi, in buona parte ignari del loro destino o solo parzialmente consapevoli. L'autore sembra collocarsi al di qua della scena, a fianco dell'ascoltatore-spettatore, pronto a commentare e a condividere con quest'ultimo i suoi giudizi sui personaggi, osservazioni, constatazioni.³³⁷

La metalessi, a cui è possibile ascrivere le metafore teatrali, «si realizza nel complesso rapporto che Eliodoro instaura con il pubblico e tra quest'ultimo e i personaggi, e permette all'autore di realizzare con il pubblico un'intesa basata sulla consapevolezza delle convenzioni del genere e sulla conoscenza di particolari della vicenda che invece i personaggi non conoscono»³³⁸. L'idea è quella di empatizzare con il pubblico, favorendone l'attenzione e la partecipazione emotiva al testo. Si tratta di un destinatario che, è bene sottolinearlo, con ogni probabilità era costituito per la maggior parte da 'ascoltatori' di una lettura pubblica dell'opera³³⁹ e non tanto (o, per lo meno, non soltanto) da lettori ad alta voce. Credo che occorrerà tenere presente questa fondamentale differenza nelle destinazioni delle *Etiopiche* e del *Persiles* nell'atto di studiare la rilevanza e le implicazioni della metalessi. Il narratore di Eliodoro teatralizza la propria narrazione rivolgendosi ad un pubblico pensato come ascoltatore di una declamazione; il narratore di Cervantes, invece, 'finge' di rivolgersi ad una platea, sicuramente per convenzione del genere ma forse anche per una tendenza di matrice ariostesca, foriera di profonde implicazioni in termini metaletterari.

³³⁶ Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Parigi 1983, p. 58.

³³⁷ Marco PALONE, *Le Etiopiche di Eliodoro: approcci narratologici e nuove prospettive*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2020, p. 91.

³³⁸ *Ivi*, p. 73.

³³⁹ Palone ricapitola e analizza i principali luoghi delle *Etiopiche* – in particolare le ricapitolazioni e altri elementi ricorsivi – che testimoniarebbero un'attenzione dell'autore nei confronti di possibili uditori della sua opera, cfr. ID., *Le Etiopiche di Eliodoro*, cit., pp. 139-162.

Il narratore di Ariosto – confuso intrecciato di fili narrativi che si dipanano nelle direzioni più disparate e che sembrano non arrivare mai ad uno scioglimento – era stato criticato dagli antiariosteschi più accaniti ma elogiato da Pigna come tratto distintivo tra l’epica e il romanzo:

E perché d’erranti persone è tutto il poema, egli altresì errante è, in quanto che piglia e intermette infinite volte cose infinite; et sempre con arte, perciò che, se bene l’ordine epico non osserva, non è che una sua regola non abbia, la quale è questa, che quasi non può farne fallare. Tralascia o quando il tempo non dà che s’interponga, o quando nol dà. Quando il dà, l’animo di chi legge quieto rimane, dal che ha contezza e perciò piacere, restando egli con una cosa compiuta, come un naufragio è finito, o una singolare battaglia, o un fatto d’arme, o una peregrinatione, o cose somiglianti. Quando nol dà, l’animo resta sospeso, et ne nasce però un desiderio che fa diletto: essendo che un certo ardore è causato, che è di dover la fine delle cose sentire. Come in sul bello di una tempesta ritirarsi, o nel tempo che due sono per menar le mani, o che una guerra si prepari, o da un luogo levar uno et a mezza strada o anche prima abbandonarlo, et far altre cose così fatte. [...] et se in un guardo tutto minutamente compreso non sarà, ciò non fa nulla, perciò che non per i lettori, ma per gli ascoltanti fu da principio composto, et chi l’udiva, quella sol parte, udir si contentava, che quel tempo cantata gli era: et poi quell’altra, che un’altra volta alle orecchie gli perveniva (p. 45).

Secondo questa geniale intuizione di Pigna, come analizza acutamente Bruscaagli, «l’epos dunque è detto da un narratore che parla sempre direttamente al lettore, mentre il narratore romanzesco finge di raccontare di fronte ad un pubblico che è attratto esso stesso, e rappresentato, nella scena del testo: il romanzatore non racconta soltanto, ma *rappresenta* l’azione del raccontare». ³⁴⁰ Il fatto che il romanzo non rappresenti le avventure di Orlando nel loro divenire ma rappresenti un narratore che racconta le avventure di Orlando nel loro divenire è:

il discrimine vero della forma romanzevole rispetto a quella epica, e questo è lo statuto narrativo che i sostenitori dell’epos “aristotelico” combattono, rifiutando quel “denudamento del procedimento”, come è stato chiamato dai formalisti moderni, in cui consiste la

³⁴⁰ R. BRUSCAGLI, «*Romanzo*» ed «*epos*» dall’Ariosto al Tasso, cit., p. 63.

specificità del ‘romanzo’ rinascimentale. Il proemio [del canto XXXII del *Furioso*]³⁴¹ non è infatti che la più vistosa emersione, nel tessuto del poema, di quella *persona* [del narratore], in qualità di personaggio accanto agli altri, cavallereschi, e non è che il momento di più diretta messa a nudo della “macchina” che presiede al funzionamento della ‘favola’.³⁴²

La *Gerusalemme liberata* tenterà di silenziare questa tipologia di narratore, opponendovi un poeta inteso come cantore serio e solitario, lontano dall’ironia ariostesca. Non sarà facile, però, sfuggire alle tentazioni romanzesche, tant’è che l’opera di Tasso dovrà fare un largo uso delle analessi narrative in modo che l’“erranza” dei cavalieri dovrà farsi narrazione di secondo grado, «trasformando l’avventura in presa diretta in un racconto dell’avventura, senza rompere la sequenza spaziale e temporale del poema [...]. È chiaro che il poeta epico non è più neanche in grado di muovere con disinvoltura la sua macchina da presa: altro che intreccio, altro che denudamento della macchinaria, essa va occultata con cura, e la demiurgia del narratore dissimulata fino alla sua apparente paralisi, al suo nascondimento»³⁴³.

Il dibattito letterario, infatti, privilegiava per l’epica la scelta di ricorrere ad un “narratore indifferente”. Scrive infatti Castelvetro che «la maniera narrativa parimente può essere di due maniere, cioè indifferente o passionata; e nomino indifferente quella maniera che non giudica quello che narra né lo biasima né lo loda, ma lascia il giudizio intero e la passione all’ascoltatore; e quindi il narratore non si leva fede né si rende sospetto; là dove, giudicando, lodando e biasimando quello che narra e traendolo ad insegnamenti civili o altri, si mostra pieno di passione e diminuisce la credenza degli ascoltatori che egli dica puramente la verità»³⁴⁴. Il modello che propone Castelvetro, sulla scorta di Aristotele, è ovviamente Omero, che ricorre frequentemente al dialogo tra due personaggi per esprimere pareri discordanti, in modo da ridurre al minimo le inclusioni della voce autoriale.

³⁴¹ Analizzando questo proemio, Brusagli sottolinea che «questo autore distratto, e quasi imponente ormai a governare, incauto apprendista stregone, l’intreccio da lui stesso troppo copiosamente ordito, non è naturalmente che il punto di arrivo, e il più divertito, della demiurgia narrativa che pertiene al poeta “romanzevole”: che si può permettere perfino di fingere *défaillances* organizzative e vuoti di memoria», *Ivi*, pp. 64-65.

³⁴² *Ivi*, p. 65.

³⁴³ *Ivi*, p. 69. Sui narratori del *Furioso* e della *Liberata*, cfr. i capitoli relativi del classico volume di Robert M. DURLING, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1965.

³⁴⁴ L. CASTELVETRO, *Poetica d’Aristotele volgarizzata e sposta*, cit., vol. 1, p. 78.

È Pinciano, anche in questo caso, a collegare il discorso del narratore alle *Etiopiche*. Nell'epistola undicesima della *Philosophía antigua poética*, i tre interlocutori si interrogano intorno all'opportunità dell'inizio *in medias res* e il personaggio di Pinciano cita tre memorabili aneddoti narrative:

-Oí decir -dijo el Pinciano- que aquello que se refiere por ajena persona del poeta, como lo que Ulyses a Alcino, Eneas a Dido, Calasiris a Cinemón y a los demás (en la *Ulysea*, *Eneida* y *Historia de Ethiopia*) narran, es como un prólogo de lo que después se ha de decir y que fue necesario fuesen primero referidas las tales cosas para que el poema en lo de adelante quedasse más manifiesto. (p. 483)

Ugo a questo punto protesta affermando che «bien pudieran los dichos poetas pervertir el orden que tuvieron, comenzado en la acción de su principio y prosiguiendo en ella así como otra cualquiera historia acostumbra; y, según esto, no se puede llamar a las narraciones dichas de Ulyses, Eneas y Calasiris, prólogos» (p. 483). A questo punto, l'aristotelico Fadrique spiega che «Bien se pudiera hacer lo que Ugo ha dicho; pero fuera quitar mucha perfección al poema heroico, en el cual el poeta debe hablar lo menos que él pueda; y, si la acción se narrasse por el orden que fue hecha, era fuerza que fuesse narrada por la persona propia del poeta» (p. 483). Dopo aver prescritto che «el poeta debe hablar lo menos que él pueda», Fadrique continua dicendo

Del narrar la cosa por persona ajena del poeta nacen muchas cosas buenas a la acción. Primeramente que, hablando así, le es más honesto el alabar o vituperar las cosas que ama y aborrece, y dar su sentencia y parecer más libre. Lo otro, que, dichas por una y otra persona, varía la lección y no cansa tanto como si él solo fuesse el que narrasse. Lo otro, para el movimiento de los afectos es importantísimo, porque, si otro que Ulyses contara sus errores y miserias, y otro que Eneas contara sus trabajos y desventuras, no fuera la narración tan miserable; y, como el deleite de la épica, así como el de la trágica, viene parte mayor de la compasión y misericordia, faltara mucho al deleite de la tal acción; y es muy bien hecho que no comience el poeta heroico del principio de la acción, sino que le deje para que por otra persona ajena dél sea narrado. (pp. 483-484)

Come unico esempio di testo in prosa, il narratore delle *Etiopiche* può ergersi a buon diritto a modello di narratore per l'epica in prosa teorizzata da Pinciano e, conseguentemente, per

Cervantes. Tuttavia, se l'epica in verso tassiana e l'epica in prosa si dirigono nella direzione di un "narratore indifferente", il narratore del *Persiles* sembra aderire alle norme teoriche ma – stimolato dall'esempio di Ariosto e per certi versi dall'approccio metalettico proposto nell'opera di Eliodoro – introdurrà nell'epica in prosa una tipologia di narratore che non gli è propria, il "narratore passionato" criticato da Castelvetro o, per usare la terminologia di Avall-Arce, il *narrador infidente*³⁴⁵.

8.2. Il narratore del *Persiles*

La voce narrante delle *Etiopiche* è un narratore extradiegetico, eterodiegetico e onnisciente che però adotta una focalizzazione variabile, identificandosi spesso con il punto di vista dei personaggi³⁴⁶. Il rivoluzionario *incipit* del romanzo di Eliodoro è estremamente interessante analizzato dal punto di vista del narratore: a differenza di tutti gli altri romanzi greci, egli infatti «non inaugura l'opera con il suo sapere sui personaggi e sull'ambiente, ma simula una completa ignoranza, inquadrando prima degli uomini che sembrano dei pirati e comunicando

³⁴⁵ Cfr. Juan Bautista de AVALL-ARCE, *Las novelas y sus narradores*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2006. Avall-Arce, che traccia magnificamente l'evoluzione di quello che definisce «narrador infidente», osserva tracce primigenie nell'*Amadís de Gaula*. All'interno dell'opera è possibile notare la sovrapposizione e contaminazione di almeno due voci autoriali, il narratore primitivo, appartenente al mondo giullaresco, che declama il testo come se fosse un prodotto destinato ad un pubblico di ascoltatori e Garcí Rodríguez de Montalvo, a cui si devono gli interventi moraleggianti – volti a purificare la cavalleria – e il transito del testo verso una dimensione pienamente scritta: «La colosal mentira de narrar las ficticias hazañas de Amadís como si hubiesen sido acontecimientos reales e históricos han asociado para siempre los orígenes de la novela con el nacimiento del Narrador Infidente», *ivi*, p. 75. Le marche di oralità non costituiscono in realtà il retaggio di una trasmissione orale del testo ma rappresentano un aspetto della tecnica del narratore, in particolare del «cuentista»; a queste si oppone l'intervento di Montalvo che è quello di un narratore «historiador» che tenta di conferire dignità letteraria alla narrazione, sottraendola al dominio della 'finzione' per proporla come 'storia'. Questo procedimento ricorda, non a caso, lo statuto del narratore del *Quijote*, in cui il «narrador infidente» entra per la prima volta con consapevolezza nella letteratura.

³⁴⁶ Così Fusillo definisce il narratore dell'opera, in ID., *Il romanzo greco*, cit., p. 125. La "focalizzazione variabile" è stata proposta da Genette, come scomposizione della "focalizzazione zero" già proposta in *Figure III*, in ID., *Nouveau discours du récit*, cit.: «la formule juste serait donc plutôt: focalisation zéro = focalisation variable, et parfois zéro», p. 49. Lasciamo da parte, in questa sede, l'impianto del narratore dell'altro grande romanzo greco conosciuto da Cervantes, *Leucippe e Clitofonte*, che sarebbe interessante approfondire anche se radicalmente differente dall'impianto del *Persiles*. Nell'opera di Achille Tazio, un primo narratore di primo grado – emanazione diretta dell'autore – affida fin dal primo capitolo la narrazione al protagonista, Clitofonte, che risulta essere il narratore (intradiegetico ed autodiegetico) dell'intero racconto. *Leucippe e Clitofonte* presenta dunque, almeno a livello teorico, una focalizzazione fissa sull'eroe maschile anche se, in realtà, spesso la figura dell'autore comparirà nascosta dietro la narrazione autodiegetica di Clitofonte riportando sogni e pensieri di personaggi che il protagonista non avrebbe potuto conoscere e, sul finale dell'opera, le narrazioni di primo e di secondo grado si intrecciano rendendo impossibile definire chi sia la voce che si congeda dal proprio racconto. Nel *Clareo y Florisea* di Núñez de Reinoso la narrazione autodiegetica è conservata ma, significativamente, il ruolo di narratore viene sottratto a Clitofonte (Clareo) per essere affidata ad un personaggio che in *Leucippe e Clitofonte* era solo abbozzato, Melite (Isea, nel *Clareo*). In questo caso, appare ancora più evidente la sovrapposizione, nel racconto di Isea, della voce dell'autore in quanto il personaggio (il cui ruolo attivo sarà soprattutto nella seconda parte del romanzo, che continua originalmente la narrazione di Achille Tazio) riferisce eventi e informazioni che non avrebbe potuto conoscere.

poi soltanto le loro visioni e le loro cognizioni ipotetiche. Proprio il fascino di questa soluzione innovativa impose Eliodoro come modello privilegiato del romanzo barocco»³⁴⁷. La focalizzazione variabile, inoltre, sovrappone spesso la prospettiva del narratore con quella dei personaggi e il fatto che spesso le informazioni necessarie per la comprensione e l'avanzamento della storia siano fornite da narratori di secondo grado, con il loro specifico punto di vista, nasconde la figura autoriale che interviene solo con precisazioni e digressioni. In definitiva, come rileva Fusillo:

Eliodoro sfrutta dunque i vari registri e le varie potenzialità della narrativa, sia a livello di voce (narratore esterno e narratori interni), sia a livello di visione (dall'onniscienza al campo ristretto) [...] non ostenta un sapere totalizzante come un demiurgo divino che crei l'azione (tali sono sia il narratore più scoperto di Caritone, sia l'olimpico narratore di Senofonte Efesio), ma anzi si presenta come figura umana, che con atteggiamento enigmatico comunica il suo sapere in modo parcellizzato, facendo scoprire a gradi, nel corso dell'ampia architettura, il tessuto intricato degli eventi, in cui alla fine "tutto si tiene".³⁴⁸

Come nelle *Etiopiche*, il narratore del *Persiles* è extradiegetico, eterodiegetico e onnisciente, a focalizzazione variabile. Similmente a Eliodoro, per favorire la suspense, si allontana frequentemente dalla narrazione, nascondendosi dietro ai narratori di secondo grado e adattando il loro punto di vista. Come nota Muñoz Sánchez, però, il narratore del *Persiles*:

a medida que se desarrolla la trama, sobre todo con el paso del libro I al II, se transforma en un autor ficticio que extralimita sus funciones en la organización del relato, en su posición respecto de lo narrado y en sus juicios sobre la acción contada. En virtud de lo cual, incrementa considerablemente su control y distancia sobre los hechos; se convierte en el demiurgo absoluto del relato, hasta el punto de otorgarse la mayor de las libertades: como introducir digresiones que desmienten lo contado. Adopta el cariz de un narrador infidente, discursivo, fingidor y burlón, que hace añicos la preceptiva neorristotélica, y del que conviene no fiarse.³⁴⁹

³⁴⁷ M. Fusillo, *Il romanzo greco*, cit., p. 12.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 134.

³⁴⁹ J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, *El mejor de los libros de entretenimiento*, cit., p. 236.

Come si accennava nel paragrafo precedente, se l'epica in verso di Tasso e l'epica in prosa di Pinciano proponevano un annichilimento del narratore, l'esperienza cervantina propone, in apparenza, un narratore affine a questa tipologia, modellato sulle *Etiopiche*, ma vi oppone, nella sostanza, una tipologia di narratore che non è proprio dell'epica, modellato su quello della "forma romanzesca" del *Furioso*, che, giustamente, Muñoz Sánchez definisce, con la terminologia di Avalle-Arce, "narratore inaffidabile".

Questa rottura con il narratore di tipo tradizionale³⁵⁰ si verifica lentamente, corrodendo in sordina i meccanismi narrativi. Avalle-Arce individua una «infidencia estructural»: il titolo dell'opera è "Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*" ma della vera identità di "Persiles" e "Sigismunda" – se si eccettua il soliloquio di Periandro nel sesto capitolo del secondo libro – non sappiamo ufficialmente nulla fino al primo capitolo del quarto libro. Il lettore conosce solo i due fratelli "Periandro" e "Auristela" e il narratore in nessun modo svela anzitempo le identità dei protagonisti³⁵¹. Questo tipo di inganno non è originale di Cervantes, è un tratto tipico del romanzo greco (succede nelle *Etiopiche*, in *Cherea e Calliroe* e in *Dafni e Cloe*). Nel modello delle *Etiopiche*, ad esempio, Teagene e Cariclea si fingono fratello e sorella (senza però cambiare il proprio nome) per placare le ire della regina Arsace di cui erano prigionieri, perché il desiderio della regina di sposare Teagene era l'unico motivo per cui i due giovani rimanevano ancora in vita e svelare la loro condizione di promessi sposi avrebbe condotto entrambi alla morte sul rogo. Si tratta però di un inganno circoscritto, limitato ad un breve periodo e con una finalità ben precisa, ben diverso dall'inganno continuo che il narratore imbastisce intorno al nome dei protagonisti del *Persiles*: «este sostenuto narrativo representa el hecho de que Cervantes ha llegado a concebir la infidencia como algo medular del argumento»³⁵².

Nel primo libro, il narratore sparisce quasi dietro i propri personaggi. Tuttavia, ogni qual volta emerge la sua voce, si manifesta un conflitto tra il possibile statuto di narratore onnisciente e quello di narratore estraneo ai fatti. In alcuni luoghi, il narratore si dimostra in grado di leggere le emozioni dei personaggi, come quando descrive le emozioni di Periandro quando un barbaro punta l'arco contro di lui: «El hermoso mozo, que por instantes esperaba

³⁵⁰ Forcione analizza approfonditamente l'apparente adesione del narratore del *Persiles* alla teoria letteraria e gli aspetti di rottura nell'ottavo capitolo di A. K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, cit. Tuttavia, pur individuando l'esistenza di un "discursive/conservative narrator" e "the playful one", non mette in relazione le due facce del narratore, interrogandosi sui possibili messaggi implicati.

³⁵¹ Cfr. J. B. de AVALLE-ARCE, *Las novelas y sus narradores*, cit., p. 208.

³⁵² *Ivi*, p. 209.

y temía el golpe de la flecha amenazadora, encogía los hombros, apretaba los labios, enarcaba las cejas, y, con silencio profundo, dentro en su corazón pedía al cielo no que le librase de aquel tan cercano como cruel peligro, sino que le diese ánimo para sufrirlo» (I, 1, p. 18)³⁵³, tuttavia pochi capitoli dopo si dimostra incapace di esprimerli: «¿Qué lengua podrá decir, o qué pluma escribir, lo que sintió Periandro cuando conoció ser Auristela la condenada y la libre?» (I, 4, p. 32). In altri casi, il narratore confessa l'incertezza nei confronti dei nomi («Bartolomé, que así *creo* se llamaba el guiador del bagaje», III, 11, p. 312) e la difficoltà nell'interpretare gli stati d'animo dei personaggi («No sé si tenga por cierto, de manera que ose afirmar, que Mauricio y algunos de los más oyentes se holgaron de que Periandro pusiese fin en su plática», II, 22, p. 227) e incorre in vari *descuidos* tipicamente cervantini³⁵⁴. Questa conflittualità è, a conti fatti, il risultato della contaminazione tra il “narratore indifferente” della tradizione epica e il “narratore inaffidabile” della tradizione ariostesca. La presenza dell'eredità di un tipo di narratore derivante dalla *novela de caballerías* è testimoniata anche da un modesto tentativo di presentare il narratore di primo grado come il lettore-trascrittore di una storia scritta da un altro autore: «el que escribió esta historia dice que Soldino, con todo aquel escuadrón de damas y caballeros, bajó [...]» (III, 18, pp. 356-357) storia che, ironicamente, è presentata come veritiera nonostante sia colma di eventi meravigliosi: «otra vez se ha dicho que todas las acciones no verisímiles ni probables no se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca» (p. 356). Precisazioni come questa impediscono inoltre di chiarire il ruolo riservato al narratore: il titolo di «historiador» spetta a lui o all'autore della storia? La linea di demarcazione tra narratore e autore originale della storia è profondamente ambigua.

Al termine del primo libro il narratore interrompe il racconto della gelosia di Auristela con questa affermazione: «En el cual punto deja el autor el primer libro desta grande historia, y pasa al segundo, donde se contarán cosas que, aunque no pasan de la verdad, sobrepujan a la imaginación, pues apenas pueden caber en la más sutil y dilatada sus acontecimientos» (I,

³⁵³ Interessante il fatto che anche nelle *Etiopiche* i barbari non facciano del male a Cariclea perché «l'immagine della nobiltà e la visione della bellezza riescono a sottomettere un cuore di brigante e trionfare anche sulla forza bruta» (I, 4, p. 63). Ugualmente, poco dopo, Eliodoro dire che «anche le mani dei barbari a quanto pare si arrestavano timorose di fronte alle persone belle» (V, 7, p. 281).

³⁵⁴ Sulla rilevanza delle incongruenze narrative come strumento di studio del *Quijote*, cfr. J. M. MARTÍN MORÁN, *El Quijote en ciernes*, cit.

23, p. 120). In questa citazione si assiste ad una sovrapposizione della voce del narratore e dell'autore originale: è chiaro che è il narratore a prendere la parola inizialmente ma, quando afferma «[el autor] pasa al segundo, donde se contarán» utilizzando il verbo impersonale impedisce di definire il responsabile di quello che si racconterà nel libro successivo. Non si tratta di una questione di poco conto perché gli eventi raccontati «aunque no pasan de la verdad, sobrepujan a la imaginación» ed è dunque essenziale, pena il crollo dell'impalcatura della verosimiglianza, capire chi si stia facendo carico della responsabilità della veridicità della narrazione. L'*incipit* del secondo libro non contribuisce a chiarire questa ambiguità ma anzi la complica, presentando addirittura il *Persiles* come una traduzione da una lingua non definita: «parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción, que lo es, se quita por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso» (II, 1, p. 121). L'intervento inopportuno del narratore, ormai sempre più inaffidabile e artefice di tagli arbitrari, suscita nuovi interrogativi: egli è anche il traduttore di questa storia oppure, come nel caso del *Quijote*, il traduttore è una terza persona? In tal caso, l'autore dei tagli alla narrazione degli aspetti prolissi e delle «muchas partes referida y ventilada» è il traduttore o il narratore? Chi garantisce inoltre che, tra la «verdad del caso», non sia rimasta qualche parte «referida y ventilada» o, al contrario, non sia stata cancellata qualche parte veritiera? Oltre a questa serie di domande, destinate a rimanere senza risposta, l'intromissione del narratore getta discredito sulla figura dello storico-autore originale della storia, accusato di prolissità e di avere dato voce poco opportunamente ai sentimenti dei personaggi e a cose riferite “per sentito dire”. Poco confortato dalle parole del narratore, il lettore leggerà nel primo capitolo del secondo libro un evento straordinario, il miracoloso rovesciamento di una nave. La descrizione a focalizzazione zero della tempesta e dei suoi effetti disastrosi per la stabilità dell'imbarcazione è improvvisamente interrotta da una rapida focalizzazione sui personaggi:

¡Adiós, castos pensamientos de Auristela; adiós, bien fundados disinios; sosegaos, pasos tan honrados como santos, no esperéis otros mauseolos ni otras pirámides ni agujas que las que os ofrecen esas mal breadas tablas! Y vos, ¡oh Transila!, ejemplo claro de honestidad, en los brazos de vuestro discreto y anciano padre podéis celebrar las bodas, si no con vuestro esposo Ladislao, a lo menos con la esperanza, que ya os habrá conducido a mejor tálamo. Y tú, ¡oh

Ricla!, cuyos deseos te llevaban a tu descanso, recoge en tus brazos a Antonio y a Constanza, tus hijos, y ponlos en la presencia del que agora te ha quitado la vida para mejorártela en el cielo. (p. 123)

Questo splendido spaccato sulle emozioni dei personaggi, degna conclusione del capitolo, è però immediatamente seguita da un nuovo commento del narratore: scopriamo infatti che non era la voce narrante a pronunciare l'efficace lamento appena citato ma l'autore originale della storia: «En resolución, el volcar de la nave y la certeza de la muerte de los que en ella iban puso las razones referidas en la pluma del autor desta grande y lastimosa historia, y ansimismo puso las que se oirán en el siguiente capítulo». L'intervento, del tutto inopportuno per uno storico e degno piuttosto di un "narratore passionato", continua a gettare discredito sull'autore originale della storia e allo stesso tempo alimenta la confusione intorno a chi sia colui che si rivolge al lettore. L'inizio del capitolo successivo svela poi scopertamente la natura inaffidabile della fonte:

Parece que el volcar de la nave volcó, o por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría. En fin, se resolvió, diciendo que las dichas y las desdichas suelen andar tan juntas, que tal vez no hay medio que las divida; andan el pesar y el placer tan apareados, que es simple el triste que se desespera y el alegre que se confía, como lo da fácilmente a entender este estraño suceso. (p. 124)

Questa tipologia di interventi volti a svelare ironicamente la finzionalità del testo narrativo distanzia il lettore della narrazione: come analizza Amy Williamsen, «by exposing the text as artifice, it further distances the reader from the story -it shatters the reader's "willing suspension of disbelief". [...] This distance allows for the appreciation of grotesque humor that presents characteristics of the Byzantine romance in an ironic light»³⁵⁵.

A partire dal terzo libro, le metalessi del narratore si fanno meno frequenti e vengono sostituite sempre più dalla focalizzazione sui personaggi o intromissioni inopportune degli stessi. È il caso di Ortel Banedre che, come analizza Ruffinatto, costituisce un esempio di narratore "abusivo" per il modo in cui interrompe la narrazione: «yo, señores, *aunque no*

³⁵⁵ Amy R. WILLIAMSEN, *Beyond Romance: Metafiction in Persiles*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 10.1, 1990, pp. 109-120, p. 115.

queráis saberlo, quiero que sepáis que soy extranjero y de nación, polaco» (III, 6, p. 276, il corsivo è mio)³⁵⁶; oppure ancora dei discorsi tra Auristela e Periandro al principio dell'ultimo libro (IV, 1), su cui torneremo più avanti. La focalizzazione sui personaggi si fa anche improvvisa, come accade al momento in cui Ruperta, nascosta nella stanza di Croriano, è intenzionata a vendicare il marito: «¡Ea bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable! Ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo; pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos» (III, 17, p. 351) o quando Hipólita decide di accusare falsamente Periandro: «¡Oh Hipólita, sólo buena por esto! Si entre tantos retratos que tienes, tuvieras uno de tu buen trato, y dejaras en el suyo a Periandro, que, asombrado, atónito y confuso andaba mirando en qué había de parar la abundancia que en la lonja veía en una limpísima mesa, que de cabo a cabo la tomaba la música que de diversos géneros de pájaros en riquísimas jaulas estaban, haciendo una confusa, pero agradable armonía» (IV, 7, p. 409).

Considerando le voci autoriali, non si assiste più, come nei primi due libri, a una sovrapposizione di voci tra il narratore di primo grado, il traduttore e l'anonimo autore, ma continua la finzione del manoscritto, come testimonia questo appunto durante l'episodio di Soldino: «el que escribió esta historia dice que Soldino [...]» (III, 18, p. 357). Ricorrendo allo schema delle funzioni proposto da Martín Morán per l'analisi delle voci dissonanti nella seconda parte del *Quijote*³⁵⁷ e da Ruffinatto per i narratori di secondo grado del *Persiles*³⁵⁸, possiamo analizzare l'intersecazione delle voci del narratore di primo grado, del traduttore e dell'anonimo autore nel seguente modo. La *funzione testimoniale* è svolta da un triangolo che chiama in causa l'autore originale dell'opera, il traduttore e il narratore di primo grado. L'autore originale (*el historiador*) è il primo responsabile della veridicità della narrazione ma la sua anonimia lo rende costitutivamente una fonte non attendibile. Inoltre, sul modello ariostesco, il narratore lo critica in più occasioni, giungendo a mettere in discussione la sua affidabilità come storico. All'interno dell'opera (o, almeno, nei primi due libri) è presente anche un mediatore – il traduttore –, la cui funzione è quella di testimoniare l'esistenza del testo originale e di assumersi la responsabilità dell'esattezza di ciò che traduce. Il terzo

³⁵⁶ Cfr. il capitolo *Historia de un valentón entre Fondi y Lisboa* in A. RUFFINATTO, *Dedicado a Cervantes*, cit.

³⁵⁷ Muovendo dalla tipologia delle funzioni del narratore elaborate da Genette sul modello di Jakobson, Martín Morán analizza le voci del narratore multiplo nella seconda parte del *Quijote* in ID., *El Quijote en ciernes*, cit., pp. 167-197.

³⁵⁸ Cfr. il capitolo "La ficción más allá de la muerte" di A. RUFFINATTO, *Dedicado a Cervantes*, cit.

testimone è il narratore di primo grado, che testimonia l'esistenza della traduzione e si fa carico della responsabilità della correttezza della sua trascrizione. L'unico riferimento al traduttore non consente di definire se le due voci – traduttore e narratore di primo grado – coincidano oppure no, cioè se siano la stessa persona o due persone distinte. Pesa inoltre su una delle due voci la responsabilità di alcuni tagli: «en esta traducción, que lo es, se quita por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso» (II, 1, p. 121). Il narratore ci informa candidamente che lui (o il traduttore, nel caso si tratti di due persone distinte) ha operato dei tagli a parti della *historia* su propria unilaterale decisione. Questo crea una frizione nella funzione testimoniale dell'autore originale perché, se la storia che lui ha composto è stata successivamente manipolata dal traduttore o da un nuovo autore, non può più essere considerato il responsabile dell'intera narrazione. La *funzione fatica-conativa* è dunque attribuita all'anonimo autore, con formule utilizzate dal narratore del tipo «el que escribió esta historia dice», però non è infrequente, come si è visto, che il narratore intervenga in prima persona per operare delle precisazioni rispetto a quanto scritto dall'autore originale. La *funzione comunicativa* è svolta infatti sia dal narratore, sia dall'autore originale. Il narratore è colui che si rivolge con più frequenza al lettore ma, come nel caso citato del lamento dei personaggi («¡Adiós, castos pensamientos de Auristela; adiós, bien fundados disinios...»), è la voce dell'autore originale a sostituirsi alla voce del narratore. Anche la *funzione organizzativa* è svolta da entrambe le voci: la disposizione del materiale narrativo alcune volte è attribuita all'autore originale («En el cual punto deja el autor el primer libro de esta grande historia y pasa al segundo», dice il narratore al termine del primo libro) e altre volte è attribuita al narratore («lo que en esta [nación] les sucedió se cuenta en el capítulo que se sigue», dove tra l'altro si assiste ad una *prolessi* realizzata dallo stesso narratore). Essendo prevalente la voce del narratore, la *funzione ideologica* è principalmente ascrivibile a questa figura. Tuttavia, il narratore stesso fornisce varie informazioni sull'autore originale: egli ha una tendenza alla prolissità e all'esagerazione, dimostra un gusto narrativo più da “innamorato” che da “storico” e non è un cronista veritiero. Sul narratore, invece, non abbiamo informazioni che ci consentano di tratteggiarne la personalità. La tendenza dello stesso a intervenire nella narrazione, offre però alcune preziosi indicazioni: l'utilizzo frequente di metalessi allontana il narratore del *Persiles* dal modello del narratore silenzioso del poema epico avvicinandolo in misura maggiore al narratore proprio del *romance*. L'*Orlando furioso* offre proprio un geniale modello di

narratore che non manca di criticare la propria fonte fittizia (il vescovo cattolico Turpino), accusato di prolissità e di mendacità ed «è proprio questo particolare atteggiamento dell'Ariosto nei riguardi della fonte, con il suo chiaro intento canzonatorio, ad attirare in modo specifico l'attenzione vigile di Miguel de Cervantes che riesce a coniugare perfettamente l'espedito della fonte fittizia (risalente, nel suo caso, ai "libros de caballerías") con il processo di derisione ariostesco, nella figura di Cide Hamete Benengeli»³⁵⁹. Se nel *Quijote* il ricorso alla fonte fittizia rientrava nelle convenzioni del genere letterario, l'introduzione di questa tipologia di espedito all'interno del *Persiles* crea un turbamento all'interno del mondo possibile del romanzo greco-bizantino. La commistione con il modello delle *Etiopiche* è in questo senso decisiva. Si è detto, infatti, che il narratore del romanzo di Eliodoro rappresentava, per Pinciano, il modello di narratore per il poema epico in prosa, ma è pur vero che, a una lettura più attenta, il narratore "anonimo" delle *Etiopiche* non è affatto "indifferente" ma anzi, come si è visto, si intromette frequentemente con commenti metanarrativi. Questi commenti metanarrativi però hanno il solo scopo di empatizzare con il pubblico in merito alla narrazione, senza pretendere di mettere in discussione la veridicità della stessa o osservare con sguardo ironico il comportamento dei personaggi. Nel *Persiles* invece si assiste alla contaminazione del narratore "anonimo" con il narratore del modello ariostesco: non si ha in quest'opera un Cide Hamete Benengeli perché le convenzioni narrative del genere non lo richiedono; tuttavia dietro all'apparente scelta di un narratore "eliodoreo" si scorge l'impertinente intromissione di un narratore inappropriato per questo genere letterario³⁶⁰.

8.3. I personaggi del *Persiles*

I commenti metanarrativi non sono solo tipici del narratore di primo grado. Praticamente tutti i personaggi del *Persiles* che si trovano a rivestire temporaneamente il ruolo di narratori

³⁵⁹ Aldo RUFFINATTO, *La dissoluzione dell'epica e la nascita del romanzo moderno*, in Gian Franco GIANOTTI (a cura di), *Tradizioni epiche e letteratura*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 259-287, p. 276. Sul dialogo tra Cervantes e Ariosto, cfr. anche il capitolo "Del realismo mágico irónico al realismo grotesco y paródico" in ID., *Diálogos cervantinos*, cit., in particolare, per il *Persiles*, si vedano le pp. 188-192.

³⁶⁰ Discorso a parte meritano i narratori di secondo grado, in particolare Periandro, che si qualifica a sua volta – nella lunga analesi del secondo libro (§3.) – come un narratore mentitore. Come nota Ruffinatto, nel caso del narratore-Turpino del *Furioso* o anche del narratore-Cide Hamete del *Quijote* «de la "mentira" se hace cargo un historiador (no importa si verdadero o presunto) externo a la diégesis, mientras que en el otro, el de Periandro-Persiles, la responsabilidad de una más que probable ofensa al decoro o a la verosimilitud recae sobre los hombros de un narrador que se sitúa dentro de la diégesis y que, además, resulta ser el protagonista de los acontecimientos narrados», A. RUFFINATTO, *Diálogos cervantinos*, cit., p. 191.

di secondo (o terzo) grado inducono profonde riflessioni sulla questione del ruolo del narratore e dei narratori. Per dirla con Fusillo, «già nelle origini antiche di questo genere [il romanzo] si ritrovano una mimesi dell'oralità e una rappresentazione delle risposte emotive di un pubblico interno alla storia (i narratori), che è anche, come sempre, una dichiarazione di poetica sulle reazioni che si vogliono suscitare nel pubblico esterno, reale»³⁶¹. L'esempio principe, all'interno del *Persiles*, è costituito dai commenti alla lunga anacronistica narrativa di Periandro (II, 11-22).

8.3.1. I commenti alla narrazione di Periandro

Il racconto di Periandro, come già ampiamente analizzato, è a tutti gli effetti l'equivalente del “discorso del Canonico” del *Persiles* e, allo stesso tempo, un'applicazione delle prescrizioni di teoria letteraria esposte dal Canonico (cfr. §3.). Nelle reazioni al discorso di Periandro è possibile individuare tre tipologie di reazione, due attribuibili ai narratori (reazioni di tipo 1: 1a e 1b) e una attribuibile al narratore di primo grado (2):

1a) Le dame, Transila e Sinforosa che non si interrogano sull'effettiva veridicità della narrazione di Periandro ma sanciscono la superiorità dell'eloquenza sui contenuti;

1b) Mauricio, Ladislao, Rutilio che invece si fanno carico di esprimere l'insofferenza per la narrazione. In particolare, Mauricio è il vero narratario “aristotelico”, impegnato a sondare l'effettiva aderenza del racconto di Periandro alla norma poetica.

2) Il narratore di primo grado interviene per presentare e commentare ironicamente il fastidio dei narratori – evidente in particolare nel caso di Policarpo, per il quale la narrazione di Periandro rappresenta un ostacolo al suo desiderio di godere il prima possibile di Auristela – e, come nel caso del salto del cavallo, commentare direttamente la narrazione di Periandro.

González Rovira ritiene che le due tipologie di narratori «constituyen un completo panorama de las distintas actitudes que provoca la recepción de las aventuras bizantinas en el público: desde el entusiasmo femenino, hasta el escepticismo masculino»³⁶². Ritengo però significativo il fatto che le reazioni femminili (tipologia 1a) siano in realtà coincidenti con le stesse reazioni di Periandro quando si trova in qualità di narratario. Come si è avuto modo di vedere, Transila e Sinforosa elogiano frequentemente l'eloquenza di Periandro ma questo

³⁶¹ Massimo FUSILLO, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009, p. 140.

³⁶² J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 237.

non è un semplice segno di “entusiasmo” ma una dichiarazione poetica di superiorità dell’eloquenza – e dunque della piacevolezza della narrazione – sopra la narrazione stessa. Lo stesso Periandro si allineerà a questa tipologia di affermazioni, invitando Ortel Banedre a raccontare qualsiasi cosa, purché con proprietà di linguaggio (III, 7). Più che stabilire una dicotomia tra un pubblico femminile e un pubblico maschile ritengo che occorrerebbe parlare di un pubblico aristotelico e di un pubblico più tollerante in nome di un *gusto nuovo*³⁶³.

I commenti alla narrazione di Periandro non rappresentano, però, una specificità unica della narrazione *persilesca*, ma sono presenti nello stesso modello delle *Etiopiche*. L’opera di Eliodoro è infatti caratterizzata da un lungo racconto del sacerdote Calasiris che racconta le avventure precedentemente occorse a Teagene e Cariclea. Il racconto, modellato chiaramente su quello di Odisseo alla corte dei Feaci, occupa quasi tre dei dieci libri che compongono le *Etiopiche* ed è rivolto ad un giovane ateniese Cnemone, con cui Calasiris instaura un rapporto quasi maieutico, sulla scorta in questo caso dei *Dialoghi* platonici. Questo modello dialogico si innerva nel testo: Cnemone, infatti, interrompe spesso la narrazione del sacerdote per chiedere precisazioni e approfondimenti a quanto narrato. John Winkler lo ha definito, con formula presa a prestito da Apuleio, *lector non scrupolosus*³⁶⁴. Il sacerdote Calasiris rappresenta dunque una figura ponte che, con effetto di *mise en abyme*, concretizza nel testo l’istanza dell’autore, con la sua preoccupazione per la funzionalità narrativa, che rispecchia l’economia divina del mondo³⁶⁵.

Gli interventi, infatti, sono frequentemente di carattere metanarrativo. Ad esempio, una divagazione eccessivamente ampia di Calasiris viene rimproverata da Cnemone in questi termini: «Adesso basta -esclamò- con i pastori, con i satrapi e anche con i re! Tu per poco non mi portavi alla fine senza che me ne accorgessi, passando da un discorso all’altro. Questo

³⁶³ Close nota che «Cervantes divide la audiencia de la narración de Periandro en dos grupos: mujeres de entusiasta complicidad y hombre censuradores. La actitud de las mujeres refleja la noción de que los episodios sirven para embellecer y engrandecer la narración principal, provocando deleite y asombro, mientras que la de los hombres evoca la exigencia aristotélica de que deben unirse a la trama principal atendiendo a los criterios de verosimilitud y necesidad (*Poética* 1451b, 33-35) para constituir un cuerpo indivisible e integral», Anthony CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2007, p. 165, citazione ripresa da Miguel de CERVANTES, *Persiles*, a cura di L. Fernández *et alii*, n.c. 192.2, p. 675.

³⁶⁴ Massimo FUSILLO, *Letteratura di consumo e romanzesca*, in Giuseppe CAMBIANO, Luciano CANFORA, Diego LANZA (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, v. I, tomo III, Salerno, Roma 1994, pp. 233-271, p. 258.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 259.

episodio non ha niente a che vedere con Dioniso, come si suol dire, e tu me l'hai snocciolato: ora però rimetti il discorso sulla sua carreggiata» (II, 24, p. 161). Di fronte a questa considerazione, l'autore virtuale-Calasiris si affretta a giustificare la divagazione in nome di un principio di ordine causale: «ora saprai tutto -disse il vecchio-. Per prima cosa ti racconterò in breve la mia storia, non per abbellire con espedienti retorici, come tu credi, la mia narrazione, ma per darle un certo ordine e per metterti in condizione di comprendere il seguito» (II, 24, p. 163). In un altro caso, Calasiris sceglie, al contrario, di non raccontare i dettagli dello spettacolo durante la processione in cui Teagene e Cariclea si innamorano, per evitare di annoiare il narratario. In questo caso, Cnemone interviene dicendo: «Eh no, non ebbero termine, padre mio! – lo interruppe Cnemone – Il tuo racconto non mi ha ancora fatto vedere lo spettacolo. Io muoio dalla voglia di ascoltare la descrizione, sono ansioso di vedere con i miei occhi la processione sacra ed ecco che arrivo a festa finita, come dice il proverbio. Tu infatti fai un salto in avanti, aprendo e chiudendo il sipario nello stesso momento». La richiesta offre l'occasione al sacerdote per una nuova considerazione sull'opportunità della digressione nell'economia della narrazione: «Io, Cnemone, non ho nessuna intenzione – rispose Calasiris – di annoiarti con inutili discorsi di questo genere, perché voglio condurti ai nodi essenziali del racconto e fornirti le notizie che mi chiedevi all'inizio» (III, 1, p. 187). Man mano che si sviluppa l'analessi narrativa di Calasiris cresce anche l'imbarazzo del narratore, preoccupato per una narrazione così ampia: «Non solo, Cnemone, sei insaziabile di racconti, ma sei anche refrattario al sonno! Ormai è già trascorsa gran parte della notte e tu ti ostini a rimanere sveglio e non disturbi questa narrazione che va per le lunghe». Cnemone sancisce la primazia del *gusto estetico*: nessuno «[...] può avere un cuore di ferro o di acciaio tale da non lasciarsi affascinare da un simile racconto, anche se durasse un anno intero? Perciò va' avanti col seguito» (IV, 4, p. 225). Al termine del racconto, l'autore commenta uno sguardo velato di ironia l'incredibile durata dell'analessi narrativa di Calasiris: «La maggior parte della notte se n'era andata durante il banchetto e la lunga ma non noiosa narrazione dei fatti» (VI, 1, p. 329)

Come emerge ampiamente da questa carrellata di citazioni, i commenti di Calasiris e di Cnemone hanno un valore metanarrativo e veicolano osservazioni relativamente alla struttura del romanzo. Il modello delle *Etiopiche* assume nel *Persiles* una maggiore ampiezza che porta con sé significativi risvolti, come analizza Rovira:

Si la función de Cnemón en Heliodoro es la de representar una reacción primaria de implicación sentimental (curiosidad, empatía, credulidad...), constantemente rectificadas por Calasiris al insistir en los aspectos trascendentales por encima de lo meramente tópico, en el *Persiles* los matices son mucho más complejos ya que pasamos de un receptor único a un público amplio que representa la diversidad de perspectivas desde las que enjuiciar las realidades humanas.³⁶⁶

Il “diritto di parola” conferito a un pubblico portatore di diverse prospettive spezza, come nota acutamente Isabel Lozano, la consueta visione dell’eroe epico:

es precisamente la opinión ajena la que destruye la ley de la identidad que caracteriza la heroificación épica. En la heroificación épica la valoración ajena es coincidente con la imagen del propio héroe, por eso la duda no tiene lugar. Periandro, en cambio, está lejos de ser un héroe ejemplar, precisamente por las dudas y recelos que despierta su palabra. La valoración de sus compañeros, diferente de la suya propia, lo define como héroe novelístico. Se pone a prueba no solamente la voluntad y la castidad, sino también su palabra. De todas las pruebas sale victorioso menos de la última. El héroe de la novela griega de aventuras del siglo XVII hace lo que se espera que haga, pero su palabra ha pasado de ser heroica a ser humana. El autor ha sabido crear un héroe que, aunque no sea un héroe individual – dotado de un discurso articulado, una manera de pensar y actuar, etc. –, está marcadamente individuado mediante su propio relato.³⁶⁷

I commenti alla narrazione di Periandro e in genere tutti i dialoghi si iscrivono nei parametri retorici del genere del romanzo greco ma «son los responsables de introducir nuevos horizontes valorativos, fragmentando el material narrado e incorporando al discurso narrativo temas con esa tradición literaria, de ambientar la novela desde diferentes puntos de vista y de individuar al personaje, en un claro intento de ampliar las fronteras de lo novelable»³⁶⁸. Questo aspetto può essere osservato anche in altri commenti metanarrativi del *Persiles*.

³⁶⁶ J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 237.

³⁶⁷ I. LOZANO-RENIEBLAS, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, cit., p. 115. Esprimerei alcune riserve in merito al superamento delle prove della volontà e della castità: considerando l’ambiguità del rapporto tra Sinforosa e Periandro, è difficile affermare l’eroe esca senza macchie dalla prova della castità (e dunque delle volontà). Questa considerazione, lungi dal togliere valore alle parole di Isabel Lozano, vuole invece accreditarle ulteriormente.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 116.

8.3.2. Altri commenti metanarrativi

Al termine della analesi narrativa di Antonio il barbaro e della moglie Ricla (I, 5-6), il narratore di primo grado commenta le reazioni dei narratori: «con cuya *variable historia admiraron* a los presentes y *despertaron* mil *alabanzas* que les dieron y mil buenas esperanzas que les anunciaron» (I, 6, p. 48, il corsivo è mio). Questa considerazione contiene tre parole chiave tratte dalla retorica aristotelica-oraziana: la storia in primo luogo è variabile (cioè dotata di *varietas*), suscita l'ammirazione (*admiratio*) e provoca gli elogi dei presenti (*delectatio*). Se la storia è magnificata dal punto di vista del *delectare*, rimane clamorosamente escluso, nella fotografia delle reazioni dei narratori, l'aspetto del *docere*, questo a prescindere dal fatto che Ricla, nel suo intervento, offra una testimonianza della sua fede, recitando un vero e proprio Credo tridentino (su cui torneremo più avanti, ragionando della religione). Ancora più clamorosa è la storia raccontata da Rutilio (I, 8-9). Il personaggio premette alla sua narrazione questa considerazione: «temo que por ser mis desgracias tantas, tan nuevas y tan extraordinarias, no me habéis de dar crédito alguno» (I, 7, p. 53) e durante il racconto fa alcune riflessioni di carattere metanarrativo intorno all'eccessiva lunghezza della narrazione («por abreviar mi historia, pues no hay razonamiento que, aunque sea bueno, siendo largo lo parezca [...]», I, 8, p. 55) o per criticare l'ambiguità della stessa («aunque, como cristiano bien enseñado, tenía por burla todas estas hechicerías (como es razón que se tengan), todavía [...]», pp. 55-56; «como esto pueda ser yo lo ignoro, y como cristiano que soy católico no lo creo, pero la experiencia me muestra lo contrario», p. 56) e tuttavia il suo racconto «dejó admirados y contentos a los oyentes» (I, 9, p. 60). Come sanno bene i lettori del *Persiles*, la storia di Rutilio è la più inverosimile di tutta l'opera: le magie della fattucchiera, il viaggio a bordo di un tappeto volante e la trasformazione della strega in un lupo mannaro, costringono il lettore a dubitare fortemente delle parole del personaggio (cfr. §5.2.). Eppure lo stesso non vale per i narratori: «aquí dio fin Rutilio a su plática, con que dejó admirados y contentos a los oyentes» (*Persiles*, I, 9, p. 60). Non uno dei presenti, dunque, contesta le parole del ballerino senese e il *delectare* della storia nasconde qualsiasi menzogna.

Anche quando non sono incaricati di una narrazione, diversamente dal modello delle *Etiopiche* (e dello stesso *Furioso*) ma come accade invece nel *Quijote*, i personaggi del

Persiles sono dotati di una coscienza metanarrativa che li induce a farsi carico di preoccupazioni o dubbi di teoria letteraria. La principale preoccupazione che attanaglia i protagonisti di ogni romanzo greco è il timore che il destino avverso impedisca loro di poter convolare a nozze. Questo sconforto è condiviso anche da *Persiles* e *Sigismunda* ma, nel loro caso specifico, lo sconforto inizia a manifestarsi, incredibilmente, proprio quando i due innamorati, ormai da tempo ricongiunti, raggiungono la loro destinazione finale, Roma, e le loro avventure sembrano destinate ad una rapida e felice conclusione. Alle porte della Città Santa, *Periandro* si assicura che *Auristela* desideri ancora sposarlo, domandandole se fosse «en la entereza primera». L'espressione scelta da *Periandro* non fa solo riferimento all'integrità dei propositi di *Auristela* di sposarlo ma ambiguamente lascia trapelare il timore che, durante tutte le traversie in compagnia di pirati e mercanti, la castità di *Auristela* fosse stata messa alla prova se non addirittura violata. L'eroina, cogliendo evidentemente il senso profondo della domanda, ascolta «atentísimamente, maravillada de que *Periandro* dudase de su fe» e poi offre questa risposta:

-Sola una voluntad, ¡oh *Persiles*!, he tenido en toda mi vida, y esa habrá dos años que te la entregué, no forzada, sino de mi libre albedrío; la cual tan entera y firme está agora como el primer día que te hice señor de ella; la cual, si es posible que se aumente, se ha aumentado y crecido entre los muchos trabajos que hemos pasado. De que tú estés firme en la tuya me mostraré tan agradecida que, en cumpliendo mi voto, haré que se vuelvan en posesión tus esperanzas. Pero dime, ¿qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos? Lejos nos hallamos de nuestras tierras, no conocidos de nadie en las ajenas, sin arrimo que sustente la yedra de nuestras incomodidades. No digo esto porque me falte el ánimo de sufrir todas las del mundo, como esté contigo, sino dígolo porque cualquiera necesidad tuya me ha de quitar la vida. Hasta aquí, o poco menos de hasta aquí, padecía mi alma en sí sola; pero de aquí adelante padeceré en ella y en la tuya, aunque he dicho mal en partir estas dos almas, pues no son más que una (IV, 1, p. 376).

Gli episodi di sconforto non sono estranei al romanzo greco. Considerando le *Etiopiche*, si è già citato lo sconforto mostrato da *Teagene* dopo l'ennesima peripezia da affrontare (V, 6) e la fretta con cui lo stesso protagonista vorrebbe che *Cariclea* svelasse la propria identità per accelerare la fine delle loro disavventure (IX, 24). Anche l'eroina non è esente da

momenti di sconforto, come nel passo seguente in cui, vedendosi circondata da persone felicemente sposate, prorompe in un lamento contro la sorte:

Che letto nuziale la sorte ha fabbricato per me! Che stanza nuziale mi ha preparato! Mi tiene sola e senza sposo, vedova di Teagene, che, ahimé, solo di nome è mio marito! Cnemone si sposa e Teagene va errando per il mondo, prigioniero per di più e, forse, in catene. E mi riterrei fortunata se solamente fosse vivo. [...] E non vi rimprovero, o destino e voi demoni tutti, per la loro sorte [di Cnemone e Nausiclea], anzi possano essere felici quanto desiderano; ma vi rimprovero per la nostra, perché non ci avete trattato nello stesso modo. Così prolungate all'infinito il nostro dramma, ed ormai esso è più terribile di qualsiasi altra tragedia. Ma perché così inopportunamente chiamo in causa la divinità? Si compia, anche in futuro, la volontà degli dei. Quanto a te, Teagene, mio tenero ed unico pensiero, se verrò a sapere che sei morto (e voglia il cielo che io non riceva mai una simile notizia), allora non tarderò un attimo a raggiungerti. (VI, 8, pp. 345-347)

Confrontate con il lamento di Cariclea, le preoccupazioni esposte da Auristela si dimostrano del tutto inopportune («impertinenti», per utilizzare l'espressione di Ruffinatto) giacché suscitano «una certa impressione di “codardia” più consona a un'umile e pavida donzelletta che non a una principessa nordica temprata da mille esperienze e mai doma di fronte alle avversità e alle fatiche di una perigliosa esistenza»³⁶⁹. Sono, in altri termini, una offesa al “decoro” dell'eroina³⁷⁰.

La risposta di Periandro è ancora più sorprendente:

-Mira, señora -respondió Periandro-, como no es posible que ninguno fabrique su fortuna, puesto que dicen que cada uno es el artífice della desde el principio hasta el cabo, así yo no puedo responderte agora lo que haremos después que la buena suerte nos ajunte. Rómpase agora el inconveniente de nuestra división, que, después de juntos, campos hay en la tierra que nos sustenten y chozas que nos recojan, y hatos que nos encubran; que a gozarse dos almas que son una, como tú has dicho, no hay contentos con que igualarse, ni dorados techos que mejor nos alberguen. No nos faltará medio para que mi madre, la reina, sepa dónde estamos, ni a ella le faltará industria para socorrernos; y, en tanto, esa cruz de diamantes que

³⁶⁹ A. RUFFINATTO, *Cervantes*, cit., p. 107.

³⁷⁰ “Decoro” è inteso come traduzione del concetto latino di *decorum*, nel suo valore estetico legato alla teoria letteraria: il *decorum* dei personaggi è essenziale affinché la narrazione sia verosimile.

tienes y esas dos perlas inestimables comenzarán a darnos ayudas, sino que temo que al deshacernos dellas se ha de deshacer nuestra máquina; porque, ¿cómo se ha de creer que prendas de tanto valor se encubran debajo de una esclavina? (pp. 376-377)

Come nota Ruffinatto, «che un eroe della sua stoffa rinneghi uno dei principi basilari e proverbiali della responsabilità umana contestando la massima dello pseudo-Sallustio “faber est suae quisque fortunae” non può non far specie» e stupisce anche che a Periandro «non venga in mente altra soluzione per i suoi problemi all’infuori dell’aiuto della mamma o della vendita di gioielli che, per altro, appartengono alla sposa»³⁷¹. Tra l’altro, così dicendo, l’eroe eponimo va contro gli stessi principi che aveva espresso, nel secondo libro, per animare i pescatori a partire alla ricerca di Auristela e delle loro mogli: «La baja fortuna jamás se enmendó con la ociosidad ni con la pereza; en los ánimos encogidos nunca tuvo lugar la buena dicha; nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura» (II, 13, p. 183).

Messo in relazione con le parole espresse da Teagene e Cariclea, il comportamento di Periandro e Auristela risulta difficilmente spiegabile se non ricorrendo all’interpretazione proposta da Ruffinatto, secondo cui l’impertinenza delle parole di Auristela

trova una più che probabile giustificazione nel fatto che dietro la sua immagine si profila quella del narratario-lettore virtuale preoccupato delle conseguenze narrative che la congiunzione degli eroi protagonisti della storia porta con sé. Egli sa, per averlo letto in Eliodoro e in altre opere appartenenti al genere, che i personaggi rimarranno vitali fino a quando resteranno attive le funzioni narrative “distacco”, “allontanamento”, “prova”, ecc.; e nel contempo, il lettore virtuale non ignora che l’unione definitiva degli eroi suggellata dalla funzione “nozze” segna anche la conclusione della storia e conseguentemente la fine stessa degli eroi. [...] Se, dunque, le parole di Auristela fanno velo a una probabile isotopia metalinguistica, è lecito supporre che anche dalla risposta di Periandro emerga un’analogia isotopia; tra l’altro, non difficile da percepire in un personaggio che per lungo tempo ha esercitato il ruolo di narratore intradiegetico. Sollecitato dall’ombra del lettore virtuale, il narratore Periandro tenta disperatamente di inventarsi un altro mondo possibile raccogliendo lo spunto eglogico veicolato dalla metafora del gioco proposta da Auristela e ipotizzando di conseguenza un mondo pastorale.³⁷²

³⁷¹ A. RUFFINATTO, *Cervantes*, cit., p. 108.

³⁷² *Ivi*, pp. 112-113.

La convenzione del romanzo greco per la quale gli eroi protagonisti si lamentano della loro sorte nelle avversità è ripresa da Cervantes con uno sguardo ironico, sottolineata ulteriormente dal fatto che Periandro vorrebbe vendere gli oggetti di Auristela che non sono solo monili di famiglia ma sono gli oggetti di riconoscimento (*gnorismata*) che caratterizzano la protagonista come una eroina da romanzo greco³⁷³. La scelta di venderli implicherebbe dunque – e questo confermerebbe ulteriormente l’ipotesi di Ruffinatto – l’abbandono del mondo possibile del romanzo bizantino in favore di un altro mondo possibile.

L’ultimo libro del *Persiles* mostra anche in altri luoghi la preoccupazione per l’esaurirsi delle potenzialità diegetiche, che porterebbe alla morte segnica degli eroi. Nel capitolo quarto, Periandro frena gli ardori di Arnaldo – desideroso di terminare la propria parabola narrativa, sposandosi, come gli era stato promesso, con Auristela – con un discorso di cui già Riley aveva colto il valore metanarrativo: «por ahora sosiégate, que ayer llegamos a Roma, y no es posible que en tan breve espacio se hayan fabricado discursos, dado trazas y levantado quimeras que reduzgan nuestras acciones a los felices fines que deseamos» (IV, 4, p. 393). Leggendo questa affermazione «se nos hace difícil evitar la sospecha de que lo que en realidad quiere decir es “Da tiempo al autor para que idee todos los detalles del argumento”»³⁷⁴. Anche in questo caso, il modello è da ricercare nei tanti commenti metanarrativi delle *Etiopiche* ma si noti, a margine, il fatto che – a differenza del modello eliodereo – Periandro mente consapevolmente ad Arnaldo, pur sapendo che il lieto fine che egli desiderava era ben diverso da quello prospettato e desiderato dal principe danese.

Infine, è interessante notare come anche il convenzionale legame indissolubile di vita/morte che lega i due innamorati sia piegato a fini metaletterari. Nelle *Etiopiche*, Calasiris consola Cariclea con queste significative parole: «Pensa, se non vuoi pensare a te stessa, almeno a Teagene, che non desidera vivere se non insieme a te e la cui esistenza ha senso solo se tu sei viva» (VI, 9, pp. 349). Questo discorso riecheggia il terribile colpo inferto dal geloso Pirro a Periandro sul finale del *Persiles*, un gesto apparentemente mortale che «suspendió los ánimos de los circunstantes y les robó la color de los rostros, dibujándoles la muerte en ellos, que ya, por la falta de la sangre, a más andar se entraba por la vida de Periandro, cuya falta amenazaba a todos el último fin de sus días» (IV, 13, p. 436). Il fatto che l’eventuale

³⁷³ Su questo, cfr. il capitolo dedicato all’agnizione del presente lavoro (§7.).

³⁷⁴ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., p. 76.

morte di Periandro avrebbe condotto alla morte tutti gli altri astanti può essere letto in una prospettiva metanarrativa: il venire a mancare di uno dei due eroi protagonisti del romanzo greco-bizantino porterebbe automaticamente alla fine anticipata del romanzo.

Il quarto libro del *Persiles* è il libro in cui – forse in ragione della prossima fine dell'autore – si concentrano la maggior parte dei riferimenti metanarrativi più scoperti e indirizzati ad una riflessione di tipo gnoseologico intorno alla natura del dispositivo 'libro' e ai limiti e alla flessibilità dei confini dei generi letterari.

Anche i commenti del maldicente Clodio possono essere in certa misura collegati a questa riflessione. Come è noto, questa singolare figura entra a far parte della comitiva dei protagonisti nel capitolo 14 del primo libro, come prigioniero di Mauricio. La figura del maldicente – modellato forse sulla figura del segretario traditore di Felipe II, Antonio Pérez³⁷⁵ – rivestirà un'importanza decisiva diversi capitoli più avanti, quando la comitiva sbarcherà presso l'isola di re Policarpo. Dopo alcuni giorni, Clodio, «que con ociosidad y vista curiosa había mirado los movimientos de Arnaldo, y cuán oprimido le tenía el cuello el amoroso yugo», decide di avvertire il principe di Danimarca con questi ragionamenti:

-Tú, señor, amas a Auristela; mal dije amas, adoras, dijera mejor; y, según he sabido, no sabes más de su hacienda, ni de quién es, que aquello que ella ha querido decirte, que no te ha dicho nada. Hasla tenido en tu poder más de dos años, en los cuales has hecho, según se ha de creer, las diligencias posibles por enternecer su dureza, amansar su rigor y rendir su voluntad a la tuya por los medios honestísimos y eficaces del matrimonio, y en la misma entereza se está hoy que el primero día que la solicitaste, de donde arguyo que, cuanto a ti te sobra de paciencia, le falta a ella de conocimiento; y has de considerar que algún gran misterio encierra desechar una mujer un reino y un príncipe que merece ser amado. Misterio también encierra ver una doncella vagamunda, llena de recato de encubrir su linaje, acompañada de un mozo que, como dice que lo es, podría no ser su hermano, de tierra en tierra, de isla en isla, sujeta a las inclemencias del cielo y a las borrascas de la tierra, que suelen ser peores que las del mar alborotado. De los bienes que reparten los cielos entre los mortales, los que más se han de estimar son los de la honra, a quien se posponen los de la vida; los gustos de los discretos hanse de medir con la razón, y no con los mismos gustos. (II, 2, p. 129)

³⁷⁵ Adrián Sáez propone invece un confronto tra Clodio e la figura di Pietro Aretino, cfr. Adrián J. SÁEZ, *Aretino y Cervantes: una nota sobre el maldiciente Clodio del Persiles*, in «Artifara», 20.2, 2020, pp. 223-233.

Come avverte Romero, attraverso le considerazioni di Clodio «podemos reconocer la no muy secreta voluntad de crítica a la historia que se está contando» (ed. RAE, n.c. 129.26, p. 658). Questo ruolo del maldicente anticipa, e in qualche modo legittima, le possibili critiche dei lettori intorno al comportamento eccessivamente convenzionale dei due protagonisti e al loro comico tentativo di mascherare la propria nobiltà e presentarsi come fratello e sorella. Interrotto dall'arrivo del proprio Periandro, Clodio prosegue il discorso solo successivamente, nel capitolo quattro:

-El otro día te dije, señor, la poca seguridad que se puede tener de la voluble condición de las mujeres, y que Auristela, en efeto, es mujer, aunque parece un ángel, y que Periandro es hombre, aunque sea su hermano; y no por esto quiero decir que engendres en tu pecho alguna mala sospecha, sino que críes algún discreto recato. Y si por ventura te dieren lugar de que discurras por el camino de la razón, quiero que tal vez consideres quién eres, la soledad de tu padre, la falta que haces a tus vasallos, la contingencia en que te pones de perder tu reino, que es la misma en que está la nave donde falta el piloto que la gobierne. [...] Así que, ¡oh señor mío!, o te vuelve a tu reino, o procura con el recato no dejar engañarte. Y perdona este atrevimiento, que, ya que tengo fama de maldiciente y murmurador, no la quiero tener de malintencionado; debajo de tu amparo me traes, al escudo de tu valor se ampara mi vida, con tu sombra no temo las inclemencias del cielo, que ya con mejores estrellas parece que va mejorando mi condición, hasta aquí depravada. (II, 4, pp. 135-136)

La razionalità di Clodio, tuttavia, non sortisce effetto perché Arnaldo rimane fermo nelle sue convinzioni: «Auristela es buena, Periandro es su hermano, y yo no quiero creer otra cosa, porque ella ha dicho que lo es; que para mí cualquiera cosa que dijere ha de ser verdad» (p. 136). Rinunciando a consigliare Arnaldo, Clodio «el murmurador» continua però la sua opera di demistificazione dell'universo finzionale creato da Periandro e Auristela esprimendo a Rutilio una vera e propria critica letteraria del *Persiles*, che vale la pena dividere in più sequenze:

Ven acá, Rutilio, ¿qué hace aquí este Arnaldo, siguiendo el cuerpo de Auristela, como si fuese su misma sombra, dejando su reino a la discreción de su padre, viejo y quizá caduco, perdiéndose aquí, anegándose allí, llorando acá, suspirando acullá, lamentándose amargamente de la fortuna que él mismo se fabrica? (II, 5, p. 143)

Primo oggetto degli strali di Clodio è nuovamente Arnaldo. Il principe di Danimarca viene colpevolizzato per il suo comportamento scellerato nei confronti dell'anziano padre, lasciato solo a governare il regno mentre costui perde tempo, struggendosi «de la fortuna que él mismo se fabrica». Niente, infatti, obbliga Arnaldo a continuare a seguire Periandro e Auristela, se non il sentimento che lo lega all'eroina, nonostante abbia più volte avuto l'occasione di rendersi conto dell'inganno che i due protagonisti stanno perpetrando nei suoi confronti. La "critica" di Clodio prosegue in questo modo:

¿Qué diremos desta Auristela y deste su hermano, mozos vagamundos, encubridores de su linaje, quizá por poner en duda si son o no principales?; que el que está ausente de su patria, donde nadie le conoce, bien puede darse los padres que quisiere, y, con la discreción y artificio, parecer en sus costumbres que son hijos del sol y de la luna. No niego yo que no sea virtud digna de alabanza mejorarse cada uno, pero ha de ser sin perjuicio de tercero. El honor y la alabanza son premios de la virtud, que siendo firme y sólida se le deben, mas no se le debe a la ficticia y hipócrita.

Il discorso prosegue coinvolgendo la coppia dei protagonisti. Come già osservato nel capitolo sul riconoscimento (§7.4.1.), comicamente i due protagonisti nascondono a fatica la propria condizione di personaggi nobili. Per questo il maldicente accusa gli stessi protagonisti dell'opera di ipocrisia:

¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este corredor y saltador, este Ganimedes, este lindo, este aquí vendido, acullá comprado, este Argos de esta ternera de Auristela, que apenas nos la deja mirar por brújula; que ni sabemos ni hemos podido saber deste par, tan sin par en hermosura, de dónde vienen ni a dó van? Pero lo que más me fatiga de ellos es que, por los once cielos que dicen que hay, te juro, Rutilio, que no me puedo persuadir que sean hermanos, y que, puesto que lo sean, no puedo juzgar bien de que ande tan junta esta hermandad por mares, por tierras, por desiertos, por campañas, por hospedajes y mesones.

Dirigendosi contro la figura Periandro, Clodio fa ironia sulle straordinarie abilità millantate e sulla incredibilità delle peripezie raccontate («aquí vendido, acullá comprado») e, ricorrendo al mito di Io, paragona Periandro alla figura di Argo e Auristela alla sacerdotessa trasformata in giovenca da Zeus. Continuando a fare ironia nei confronti della struttura del

romanzo bizantino – «no puedo juzgar bien de que ande tan junta esta hermandad por mares, por tierras, por desiertos, por campañas, por hospedajes y mesones» –, Clodio prosegue il suo discorso toccando il tema della disponibilità economica della comitiva:

Lo que gastan sale de las alforjas, saquillos y repuestos llenos de pedazos de oro de las bárbaras Ricla y Constanza. Bien veo que aquella cruz de diamantes y aquellas dos perlas que trae Auristela valen un gran tesoro, pero no son prendas que se cambian ni truecan por menudo; pues pensar que siempre han de hallar reyes que los hospeden y príncipes que los favorezcan, es hablar en lo escusado. (pp. 143-144).

L'ironia intorno ai tesori custoditi dalla comitiva, che impedisce loro di passare in incognito, è accompagnata dall'assurdità che essi siano sempre ospitati da principi. Subito dopo, Clodio chiama in causa gli altri componenti della comitiva:

Pues, ¿qué diremos, Rutilio, ahora, de la fantasía de Transila y de la astrología de su padre: ella que revienta de valiente, y él que se precia de ser el mayor judiciario del mundo? Yo apostaré que Ladislao, su esposo de Transila, tomara ahora estar en su patria, en su casa y en su reposo, aunque pasara por el estatuto y condición de los de su tierra, y no verse en la ajena, a la discreción del que quisiere darles lo que han menester.

Transila – che aveva raccontato della ferocia con cui era scampata alla barbara legge dello *ius primae noctis* ancora in vigore nella propria patria – è accusata ironicamente di «fantasía» e di “reventar de valiente”. Inoltre, sono anche oggetto di dubbio le doti di astrologo giudiziario di Mauricio (cfr. §9.4.). Clodio prosegue poi con queste riflessioni:

Y este nuestro bárbaro español, en cuya arrogancia debe estar cifrada la valentía del orbe, yo pondré que si el cielo le lleva a su patria, que ha de hacer corrillos de gente, mostrando a su mujer y a sus hijos envueltos en sus pellejos, pintando la isla bárbara en un lienzo, y señalando con una vara el lugar do estuvo encerrado quince años, la mazmorra de los prisioneros y la esperanza inútil y ridícula de los bárbaros, y el incendio no pensado de la isla: bien así como hacen los que, libres de la esclavitud turquesca, con las cadenas al hombro, habiéndolas quitado de los pies, cuentan sus desventuras con lastimeras voces y humildes plegarias en tierra de cristianos. Pero esto pase, que, aunque parezca que cuentan

imposibles, a mayores peligros está sujeta la condición humana, y los de un desterrado, por grandes que sean, pueden ser crederos.

Il lungo discorso di Clodio termina con quella che è a tutti gli effetti una prolessi narrativa: effettivamente, appena sbarcati in Portogallo, la comitiva farà realizzare un *lienzo* sul quale verranno dipinte tutte le avventure occorse nelle terre settentrionali. Il maldicente, con queste considerazioni, svela la convenzionalità del comportamento dei protagonisti, quasi forzati alla ripetizione di schemi narrativi predeterminati. Concordo con Riley, dunque, nell'affermare che «sus comentarios [de Clodio] sobre las personas entre las que el se ve envuelto no son crítica “literaria” desde su punto de vista, pero valen como tal desde el punto de vista del lector»³⁷⁶. I sospetti e le critiche al comportamento dei protagonisti da parte di Clodio anticipano dunque le possibili critiche dei lettori dell'opera: attraverso due eroi bizantini evidentemente stereotipati, Cervantes indirizza i propri strali ironici verso il romanzo greco³⁷⁷.

³⁷⁶ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., p. 61.

³⁷⁷ Mi allineo in questo senso a Zimic nell'affermare che «me parece indudable que Cervantes se refería a las novelas bizantinas, porque solo en estas aparece como una constante, como algo típico, la situación criticada por Clodio», cfr. S. ZIMIC, *El Persiles como crítica de la novela bizantina*, cit., p. 58.

CAPITULO 9.

IL TESTO E I SUOI SIGNIFICATI

9.1. I quadretti allegorici del *Persiles*

9.1.1. L'allegoria nel Cinquecento

Un altro elemento ricorrente nell'epica e nel romanzo greco-bizantino è la sovrastruttura allegorica. L'allegoria letteraria può essere definita come «un tipo de comparación extensa, ausente de nexos – a diferencia del símil narrativo –, que traduce a un plano imaginario un plano real, ya sea concreto o abstracto, mediante una total o parcial traslación de este último plano, o bien como el desarrollo metafórico de una comparación entre una realidad y una imagen, que cubre total o parcialmente el poema»³⁷⁸. Per Pinciano, l'allegoria è fondamentale nell'epica: «la épica tiene una otra ánima del ánima, de manera que la que era antes ánima, que era el argumento, queda hecho cuerpo y materia debajo de quien *se encierra y esconde la otra ánima más perfecta y esencial, dicha alegoría*» (XI, p. 465, in questa citazione e nelle prossime il corsivo è mio). Il *Persiles* è stato oggetto, come è noto, di letture allegoriche di vario tipo, che Lozano suddivide in tre rami principali: la lettura allegorica ermetica, religiosa e laica³⁷⁹. In primo luogo occorre considerare che è lo stesso genere letterario del romanzo greco e bizantino ad ammettere letture allegoriche, come conferma lo stesso Pinciano in relazione alle *Etiopiche*: «de Heliodoro no hay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escripto; a lo menos, ninguno tiene más deleite trágico y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él ; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias; y, si *quisiessen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala*» (XI, p. 461) e, in relazione all'epica in generale, qualche pagina dopo aggiunge queste considerazioni: «¿Vos no os acordáis del apólogo y las fábulas de Esopo y que debajo de aquellas narraciones fabulosas están otras sentencias y ánimas, las cuales algunos dicen moralidades? Ésta, pues, es la alegoría que *en la épica se halla muy ordinariamente*; de manera que la *Ilíada* y *Odysea* de Homero y la *Eneida* están llenas destas alegorías y ánimas intrínsecas» (p. 466). Relativamente al contenuto morale, Pinciano prosegue dicendo: «veréis en la *Ilíada* mucha *philosophía natural y moral* y, en la *Odysea* mucha moral y natural, y vos ¿no os acordáis

³⁷⁸ Rosa ROMOJARO, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Anthropos, Barcelona 1998, p. 100.

³⁷⁹ Cfr. I. LOZANO-RENIEBLAS, *Hermenéutica, alegoría y anagogía en Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit.

del dicho fin de la poética que es enseñar?, pues esta especie de doctrina es la más sólida que la poética tiene» (p. 466). La presenza di “philosophía natural y moral” nelle *Etiopiche* è riscontrata anche da Amyot nelle *Etiopiche* («En la qual de más de la ingeniosa ficción hay en algunos lugares *hermosos discursos, sacados de la philosophía natural y moral*», f. 5r) e, più anticamente, da Fozio (IX sec. d.C.), anche in relazione a Diogene e Senofonte. In primo luogo, va osservato che questo tipo di lettura fu fondamentale lungo tutto il Medioevo e anche in età moderna per “salvare” i testi classici, dimostrando che, dietro alla veste pagana, ci fossero messaggi compatibili con la religione cristiana. Quando il personaggio sempliciotto di Pinciano, infatti, si interroga su come sia possibile che gli antichi considerassero verosimili le divinità pagane, Fadrique risponde che «acerca del vulgo aquella religión tenía verdad en la letra y acerca de los sabios, en alegoría. Y porque entonces los poetas escribieron cosas verisímiles en su falsa religión, no enfadan agora ni enojan a los lectores; lo cual harían los christianos poetas, porque dirían mentiras muy descaradas, si siguiessen la tal religión» (V, p. 203). La maestosa *Genealogia deorum gentilium* (1360-1375) di Boccaccio è forse l’esempio più alto del tentativo di leggere i classici in chiave allegorica. Rimanendo all’ambito spagnolo e in date più prossime a quelle dell’attività cervantina, nel 1585 venne pubblicata un’opera certamente ambiziosa, la *Philosophía secreta* (1585)³⁸⁰ di Juan Pérez de Moya, il primo “manuale” di mitologia in castigliano, che si proponeva di rendere accessibile a tutti i contenuti nascosti (la “philosophía secreta”) nei testi classici, che i loro autori avevano nascosto per il «no querer que sus secretos fuessen comunes a todos, porque de la suerte que el vino, pierde algo de su ser o suavidad puesto en malos vasos, assí las cosas divinas de philosophía puestas en modo que sean vulgares a rústicos se corrompen y pierden mucho de su estima» (f. 2v). Le interpretazioni possibili che Pérez de Moya individuava erano quelle canoniche:

De cinco modos se puede declarar una fábula, conviene a saber: Literal, Alegórico, Anagógico, Tropológico y Phísico o natural. Sentido literal, que por otro nombre dicen Histórico, o Parabólico, es lo mismo que suena la letra de la tal fábula o escriptura. Sentido Alegórico es un entendimiento diverso, de lo que la fábula o escriptura literalmente dice.

³⁸⁰ Juan PÉREZ DE MOYA, *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, provechosa: a todos estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria, para entender Poetas, y Historiadores*, Francisco Sánchez, Madrid 1585. Il testo venne ristampato nel giro di un secolo altre quattro volte (Zaragoza, 1599; Alcalá, 1611; Madrid, 1628 e 1673). Le citazioni seguenti sono tratte dalla *editio princeps*.

Deríbese de *Alleon*, que significa “diverso”, porque diciendo una cosa la letra, se entiende otra cosa diversa. Anagógico se dice de “Anagoge”, y “Anagoge” se deriva de *Ana*, que quiere decir “hacia arriba” y *goge* “guía”, que quiere decir “hacia arriba a cosas altas de Dios”. Tropológico se dice de *Tropos*, que es “reversio” o “conversión” y *logos*, que es “palabra” o “razón” o “oración”, como quien dijese “palabra o oración convertible a informar el ánimo a buenas costumbres”. Físico o natural es sentido que declara alguna obra de naturaleza. [...] es da advertir que los tres sentidos últimos, puesto que sean nombrados con diversos nombres, todavía se pueden llamar Alegóricos, porque como hemos dicho Alegoría dicen a lo que es diverso del sentido histórico o literal. (ff. 2v-3r).

Lo stesso Cervantes fa riferimento in due luoghi distinti alle letture allegoriche delle opere letterarie. Nel secondo *Quijote*, poco prima dell'avventura della *cueva* di Montesinos, l'aspirante umanista che si trova con don Quijote e Sancho, fa questa affermazione:

—Porque doy al celoso, al desdeñado, al olvidado y al ausente las que les convienen, que les vendrán más justas que pecadoras. Otro libro tengo también, a quien he de llamar *Metamorfóseos*, o *Ovidio español*, de invención nueva y rara, porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Piora; y esto, *con sus alegorías, metáforas y translaciones*, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto. Otro libro tengo, que le llamo Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia las averiguo yo y las declaro por gentil estilo. (II, 22, p. 718, il corsivo è mio)

Il contesto è decisamente ironico e non richiede certamente ulteriori commenti. Si noti, tra l'altro, che lo stesso volume di Pérez de Moya conteneva un capitolo dedicato all'interpretazione in chiave cattolica di alcuni miti tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane. Ancora più esplicita è la citazione seguente, tratta dal *Coloquio de los perros* in cui Cipión si interroga sull'interpretazione della profezia pronunciata dalla Camacha, domandandosi «si no es que sus palabras se han de tomar en un sentido que he oído decir se llama alegórico, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa que, aunque diferente, le

haga semejanza», salvo poi – dopo una breve considerazione – ritornare alla prima interpretazione letterale:

por do me doy a entender que no en el sentido alegórico, sino en el literal, se han de tomar los versos de la Camacha; [...] Digo, pues, que el verdadero sentido es un juego de bolos, donde con presta diligencia derriban los que están en pie y vuelven a alzar los caídos, y esto por la mano de quien lo puede hacer. Mira, pues, si en el discurso de nuestra vida habremos visto jugar a los bolos, y si hemos visto por esto haber vuelto a ser hombres, si es que lo somos. (*Coloquio*, p. 605)

L'interpretazione allegorica entra dunque nella vorticosa «*mesa de trucos*» rappresentata dal *Coloquio*³⁸¹, presentandosi come un'ulteriore elemento di complicazione dell'articolato giochi di specchi cervantino. Emerge da queste citazioni una posizione assai critica da parte di Cervantes nei confronti dell'allegoria. Forcione, nel suo volume *Cervantes' Christian romance*, si trova nella difficile situazione di dover giustificare la propria interpretazione allegorica e si premunisce con un capitolo sulle “Due potenziali obiezioni”, una delle quali riguarda proprio la posizione tenuta da Cervantes nei confronti dell'allegoria. Per Forcione, «on the one hand Cervantes' ridicule of allegory can be seen as an example of his tendency to place all literary theorizing in a humorous context. On the other hand his skeptical attitude is typical of the entire neo-Aristotelian literary school»³⁸². Per dimostrare quest'ultima tesi, Forcione porta ad esempio la seguente citazione di Pinciano: «el poeta que guarda la imitación y verisimilitud, guarda más la perfección poética; y el que, dejando ésta, va tras la alegoría guarda más la filosófica doctrina. Y así digo de Homero y de los demás que, si alguna vez por la alegoría dejaron la imitación, lo hicieron como filósofos y no como poetas» (V, p. 218). Il critico però non si avvede che, alla successiva domanda di Pinciano (personaggio) – «¿Y el que guardasse la imitación y la alegoría?» – Ugo, colui che aveva parlato precedentemente, risponde: «-Ésa sería miel sobre hojuelas. Y en eso está el primor todo y perfección de la arte: que las épicas, trágicas y cómicas llenas están destas alegorías finas, de quienes las narraciones son verisímiles y imitaciones deleitosas» e il personaggio di Fadrique, l'aristotelico rigoroso, chiude il discorso con un rotondo: «Estoy contento» (p.

³⁸¹ Ruffinatto analizza la «*mesa de trucos*» di questa novella nel capitolo *Doce Novelas Ejemplares nunca «impressas»* in A. RUFFINATTO, *Dedicado a Cervantes*, cit.

³⁸² A. K. FORCIONE, *Cervantes' Christian romance*, cit., p. 53.

218). La seconda citazione che Forcione porta come sostegno alla propria teoria è una citazione di Pigna: «una bugia d'un buon poeta ogni verità seppelisce»³⁸³. In questo caso, la frase del critico ferrarese è decontestualizzata e non è interpretata correttamente. Poche righe prima, Pigna aveva spiegato perché le divinità classiche possedessero qualità umane e aveva considerato che «sono queste somiglianze atte a farne meglio gli occulti sentimenti penetrare. Benché anchora tener si può, che per tenerli più occulti, queste falsità s'inducano [...] tal che una bugia d'un buon poeta ogni verità seppelisce». In questa citazione, Pigna parla dunque dell'allegoria (la verità) nascosta dietro la favola (bugia), tema su cui ritorna molto più avanti, nel secondo libro del trattato: «tutte le materie favolosamente da noi finte di qualche bel concetto vestite saranno, che di riguardo sia, et di sentenza non al primo conspetto conosciuta. Percioché se alla *Odissea* molto s'accostano i Romanzi, molto anchora in ciò s'intrometteranno: essendo ella più allegorica che l'*Iliade*» (p. 92, il corsivo è mio). Il teorico forse più critico nei confronti dell'allegoria è Giraldo Cinzio che nota come i commentatori di Omero «hanno voluto dare allegoria ad ogni favola che trovata si sia in Homero, inducendo sensi nel suo Poema, che egli forse mai non si imaginò» (p. 90) ma non discute l'interpretazione allegorica³⁸⁴. Inoltre, il *Furioso* circolò per tutto il Cinquecento e oltre in edizioni che ne analizzavano i significati allegorici³⁸⁵.

È vero che, nella teoria di Pinciano, come faceva notare Stegmann, non vi è una esposizione organica dell'argomento³⁸⁶, ma la mancanza di una trattazione completa non necessariamente nasconde una implicita condanna al valore ermeneutico dell'allegoria ma può essere dovuto al fatto che si trattasse di un dispositivo interpretativo talmente noto e comune da non richiedere ulteriori spiegazioni. Le citazioni cervantine, a mio avviso, non si

³⁸³ *Ivi*, p. 54, nota 59. La citazione di Pigna, che verrà riportata per intero nelle righe seguenti è a p. 22 della *princeps*.

³⁸⁴ Cinzio avverte di «non fare come ha fatto il Trissino nella favola di Faulo et della Ligridonia [...] egli volendosi servire dell'Allegoria di quella fittione (tolta però da altri, et in parte dell'Ariosto, nella favola d'Alcina, et di Logistilla) non mirò più oltre» (p. 54). Anche in questo non è in discussione l'allegoria ma l'utilizzo che ne viene fatto. Inoltre viene implicitamente confermata la lettura allegorica del *Furioso*.

³⁸⁵ Già l'edizione Giolito del 1542 prometteva un testo del *Furioso* «Aggiuntoui per ciascun canto alcune allegorie» e Ruscelli, nell'introduzione all'edizione da pubblicata (1558) scriveva: «io era in animo di aggiungere in questo fine di questo volume le allegorie del soprannominato S. Gio[van] Battista Pigna sopra il *Furioso* et aggiungervene di quelle del Fornari e appresso farvi io un mio discorso intorno alle allegorie, et intorno al modo di saperle convenevolmente usare, et ne i luoghi et nelle occasioni che le ricevono e le ricercano» (s.n.).

³⁸⁶ «El Pinciano Ideen über die Allegorie sind nicht explizit und nicht sehr in seiner sonstigen Theorie verankert» e che «die allegorische Ausdeutung war schon vom frühen Mittelalter an die Methode, heidnische oder überhaupt weltliche Literatur zu retten. Die Reisen des Aeneas wurden interpretiert als die peregrinatio der Seele zur ewigen Seeligkeit», T. D. STEGMANN, *Cervantes' Musterroman «Persiles»*, cit., pp. 69-70.

collocano dunque sul solco di un'attitudine scettica dell'intera scuola neoaristotelica ma, al contrario, sono l'ennesimo strale ironico rivolto alla pedanteria degli umanisti. Concordo con Forcione quando afferma che «That Cervantes would have almost certainly denied that the *Persiles* is an allegory simply means that he considered verisimilitude to be the most important quality of a work of literature and irreconcilable with verisimilar fiction» e che «Cervantes' unfavorable references to allegory should then be understood in the context of contemporary literary theorizing, with its limited comprehension of the symbolical workings of literature and should not be taken as a caveat against an illumination of the *Persiles* through analysis in terms of modern concepts of allegorical art» (p. 56).

È opportuno rilevare che due casi di significativa divergenza. Tasso afferma di avere inserito l'allegoria del suo poema *a posteriori* in una lettera a Scipione Gonzaga: «Io, per confessare a Vostra Signoria illustrissima ingenuamente il vero, quando cominciai il mio poema non ebbi pensiero alcuno d'allegoria, parendomi soverchia e vana fatica; e perché ciascuno degli interpreti suole dar l'allegoria a suo capriccio; né mancò mai a i buoni poeti chi desse a i lor poemi varie allegorie»³⁸⁷. Alla lettera Tasso acclude la prima versione della *Allegoria del poema* che vorrà poi stampare come preambolo alla lettura della *Liberata*. Tuttavia, nei *Discorsi del poema eroico*, riconosce che «Aristotele non la numerò fra le altre [figure del discorso]; e se l'allegoria fosse perfezione accidentale nel poema, non sarebbe ragionevole che potesse scusare i vizi de l'arte, che sono vizi per sé» (V, p. 674).

Questo aspetto è molto significativo. Cinzio, inoltre, all'interno del *Discorso dei romanzi* si scagliava contro la topica, l'emblematica, l'ermetismo e la «cabalistica superstizione»:

perché a bene comporre non ci fa mestieri di così fatti viluppi; che la natura ha messo le sementi di tali cose negli animi nostri, e da sé si mostrano fuori non pur nelle composizioni che con gran diligenza si fanno, ma ne' ragionamenti che nascono ogni dì non solo tra gli uomini nobili, ma tra quelli della più bassa plebe, e se tali sementi saranno coltivate da noi e con l'arte e con la lezione de' buoni autori e con l'esercitarsi per venire a lor simili, produrranno que' frutti che mai non produrrebbero, se ci occupassino di queste, non se mi dica soverchie dottrine o vane superstizioni, che sono stimate oracoli da chi è stato facile a darsi in mano di così fatti maestri [...] [Come i «migliori Toschi»] così comporranno anco gli altri che le loro vestigia seguiranno, e non s'invescheranno, come agli scogli delle sirene,

³⁸⁷ T. TASSO, *Lettere*, cit., v. 1, lettera n. 79, a Scipione Gonzaga, 15 giugno 1576, p. 192.

nei viluppi di quest'arte, con la quale non si trova alcuno che abbia fatto insino ad ora cosa che meriti di essere letta. (pp. 86-88)

E subito dopo polemizzava proprio contro l'allegoria, in particolare contro coloro che:

fanno tanti sogni sulle composizioni del Petrarca e degli altri autori, che per ogni sonetto che si pigliano a commentare, compongono un giusto volume, volendovi tirare sotto il nome di filosofia non pure tutta la filosofia platonica e peripatetica e tutto quello che contiene l'aureo circolo di tutte le discipline che fu detto studio d'umanità da' migliori ingegni, ma la cabalistica superstizione e tutto quello che nelle leggi divine ed umane si trova, facendo chimere e fantasie tutte lontane dall'opinione e dalle cose che essi commentano. E per non parlare degli altri, si son trovati e si trovano oggidì alcuni che, lasciati i sensi veri, fanno tali farnetichi su alcune cose del Petrarca, che paiono spiritati che dicano le meraviglie; e ovunque trovano la voce di amore o di natura, o di Giove o di Giunone, o di disire o di bellezza, o di sole o di cielo, o di altre tali cose, vi vogliono tirare ciò che se ne scrisse mai dal principio del mondo insino alla loro età. (pp. 88-89)

In ogni caso, l'allegoria è profondamente legata alla cultura barocca e occorre quantomeno accogliere l'ipotesi che il *Persiles* possa consentire una lettura allegorica. Uno dei primi critici a leggere il *Persiles* in chiave allegorica fu il già citato eclettico Nicolás Díaz de Benjumea nella seconda metà dell'Ottocento («el *Persiles* representa ser una alegoria de la peregrinacion de la humanidad desde los primitivos tiempos salvajes [...] hasta llegar por medio de sucesos los mas extraños y varios a la cúspide de la luz que busca»³⁸⁸), secondo una lettura che ha raccolto ampi consensi, come abbiamo già avuto modo di ricordare nell'*Introduzione* al presente lavoro, lungo tutto il Novecento e anche oltre: recentemente, Michael Nerlich, nel 2005, e Pascual Uceda Piqueras, nel 2017³⁸⁹, hanno elaborato due complessi sistemi di letture allegoriche dell'opera, dimostrando la pervicacia e il fascino di questa tipologia di lettura sovrastrutturale. Recentemente, Armstrong-Roche connetteva direttamente questa tipologia di lettura profondamente religiosa all'epica virgiliana: «a prose

³⁸⁸ N. DÍAZ DE BENJUMEA, *La verdad sobre El Quijote: novísima historia crítica de la vida de Cervantes*, cit., p. 333.

³⁸⁹ Mi riferisco al ben noto volume di M. NERLICH, *El «Persiles» descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes*, cit., che propone una lettura allegorica dell'opera, volta a segnalarne il carattere gotico e protestante e la fitta simbologia cosmologica e al volume di Pascual UCEDA PIQUERAS, *El testamento heterodoxo de Cervantes en el Persiles*, Carena, Barcelona 2017, che approfondisce ulteriormente l'allegoria cosmologica dell'opera e il fitto tessuto di richiami storici e simbolici.

epic that rivals Heliodorus's *Ethiopica* overtly and Vergil's *Aeneid* by association could only be expected to feature pious heroes»³⁹⁰.

Se si considerano le letture allegoriche che ricevevano abitualmente i principali poemi eroici del Cinquecento, *L'Italia liberata dai Goti*, *l'Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*, si può notare come l'allegoria non venisse cercata nell'opera nel suo complesso ma in singoli episodi che costituivano, per così dire, dei "quadretti allegorici autonomi". Lo stesso succede, per utilizzare un esempio vicino cronologicamente e tematicamente al *Persiles*, nel *Peregrino en su patria* di Lope, che fa un ampio uso dell'allegoria, come l'elaborata simbologia che intercorre tra i ritratti di Ettore e Prometeo (o Ticio) e altre immagini mitologiche e la sanguinosa storia di Mireno, Lucrezia e Telemaco, che Everardo racconterà al Peregrino nel primo libro³⁹¹. Anche nella *Selva de aventuras* di Contreras l'allegoria è presente in singole scene: nel quarto libro sono descritte sette tavole allegoriche dipinte; nel quinto libro è rappresentata una scenetta allegorica in casa di un cardinale, dove sono presenti la Muerte, la Soberbia, la Avaricia, la Largueza, la Lujuria, la Castidad, la Gula, la Abstinencia, la Envidia, la Caridad, la Ira, la Templanza, la Pereza e la Diligencia e al termine dello spettacolo si assiste ad un ragionamento tra l'Amor humano e l'Amor divino, che batte l'amore umano, che si arrende. Nel sesto libro, Luzmán entra nella grotta della Cuma, che lo conduce nei suoi aposentos «en los cuales estaban retratados los príncipes y hombres famosos del mundo, desde Noé hasta aquel tiempo» (p. 121). Proprio alla fine dell'episodio, la Cuma dice: «bien será que vengas un poco a recrearte, que basta lo que aquí has visto» e quindi aprono una porta e si ritrovano in un «jardín que su hermosura ponía admiración, con tantos árboles de todas frutas, que no podían ser contados, y por cada parte muchas fuentes, dando las yerbas y flores suave olor; y a una parte dél estaba una pequeña cuadra ricamente obrada, y en ella un estrado de brocado carmesí con muchos cojines de lo mismo» (p. 122).

Con questa prospettiva mi propongo di analizzare i due principali quadretti allegorici del *Persiles*, raccontati da Periandro all'interno del suo racconto analettico. Questo aspetto

³⁹⁰ M. ARMSTRONG-ROCHE, *Cervantes' Epic Novel*, cit., p. 111. Il critico dedica a questo argomento un capitolo, il secondo, "Christian Spirituality: The Law of Love".

³⁹¹ In generale, Lope fa un largo uso della simbologia dei geroglifici e dell'emblematica, secondo una tendenza della letteratura italiana e del *Siglo de oro*, di cui parleremo nel capitolo sull'*Ut pictura poesis* (§10.1.).

suffraga ulteriormente la lettura del racconto dell'eroe come un poema epico intercalato e dotato, come ogni epica che si rispetti, di episodi allegorici.

9.1.2. La regata delle barche allegoriche

Durante il racconto di Periandro, all'altezza del capitolo 11, l'eroe racconta di avere assistito a una regata fluviale di barche allegoriche, per festeggiare le nozze dei pescatori. La presentazione della regata è descritta minuziosamente e con una evidente simbologia numerica: alla regata partecipano quattro barche, ognuna dipinta diversamente, con sei remi per parte ciascuna, per un totale di dodici vogatori per barca. Ognuna di esse presenta un'insegna differente: una ha per vessillo un Cupido bendato; un'altra, un piccolo gigante però riccamente agghindato simboleggiante l'Interesse; un'altra ancora una donna nuda piena di ali per tutto il corpo e la tromba in mano simboleggiante la Diligenza (in realtà è raffigurata come la Fama) e l'ultima, infine, trae come vessillo la Buona Fortuna. Dapprima, durante la sfida, passa in vantaggio l'Amore, Interesse però recupera prontamente terreno e si affianca alla barca di Cupido; Diligenza, sentendosi in dovere di pareggiare l'Interesse si approssima alle due barche ma i suoi remi si incastrano con quelli delle altre due; così, la barca della Buona Fortuna, con i rivali ormai impossibilitati ad andare avanti, può tranquillamente raggiungere la vittoria. È Periandro stesso a svelare, due capitoli dopo il significato allegorico: «Al Amor, al Interés y a la Diligencia dejó atrás la Buena Fortuna, que sin ella vale poco la diligencia, no es de provecho el interés, ni el amor puede usar de sus fuerzas» (II, 13, pp. 179-180). È interessante il fatto che l'eroe eponimo non soltanto racconta un episodio allegorico ma si incarica anche di spiegare il significato allegorico, come era abituale per l'epica (omerica, ariostesca, tassiana ma anche ovidiana). Curiosamente però è in questo caso lo stesso Periandro ad assumere il ruolo di commentatore di se stesso, come fece Tasso con la *Liberata*, per evitare interpretazioni erranee del proprio poema. Il triplo ruolo rivestito da Periandro, di autore, narratore e protagonista del poema che sta narrando, crea una sorta di cortocircuito: Periandro si preoccupa di inserire all'interno del suo racconto tutti gli elementi precipui del poema eroico. Come Tasso desidera spiegare il significato della scenetta allegorica raccontata ma ne dà un'interpretazione irrimediabilmente parziale e soggettiva.

9.1.3. L'isola paradisiaca

Proseguendo, dopo varie interruzioni, il suo racconto, Periandro narra uno straordinario successo occorso durante la sua esperienza come pirata alla ricerca di Auristela e delle mogli dei pescatori. L'*incipit* di questa porzione di racconto è già di per sé significativo: dice Periandro che «-Comenzaba a tomar posesión el sueño y el silencio de los sentidos de mis compañeros» (II, 16, p. 197), gettando fin da subito forti sospetti che il sonno stesse prendendo possesso anche dello stesso narratore. Dopo l'avventura del Náufrago di cui si è già avuto occasione di trattare (§5.2.3.), Periandro racconta una straordinaria vicenda. Raggiunta un'isola sconosciuta, l'eroe e i compagni scendono dalla nave sulla spiaggia, la cui sabbia era costituita da grani d'oro e perle. Addentrandosi nell'isola, osservano che l'erba dei prati era costituita da smeraldi e le acque da diamanti e che la vegetazione era costituita da alberi i cui rami erano adornati da rubini, topazi ed altre pietre preziose e da una varietà di frutta matura, poiché «todo allí era primavera, todo verano, todo estío sin pesadumbre, y todo otoño agradable» (p. 199). Dopo la descrizione di questo straordinario *locus amoenus* e dopo una pausa forzata per l'intervento dei narratori Ladislao e Transila che commentano la narrazione, Periandro prosegue dicendo che «vimos salir de la abertura de una peña, primero un suavísimo son, que hirió nuestros oídos y nos hizo estar atentos, de diversos instrumentos de música formado» (p. 200). Il suono anticipa l'arrivo di un carro allegorico, a forma di nave gravemente danneggiata da una burrasca, trainata da scimmie che, come specifica Periandro, una lunghissima tradizione considera «animales lascivos». Sopra il carro appare una donna bellissima, coronata di Oleandri – fiore bellissimo ma velenoso – con un bastone nero e uno scudo indicante «SENSUALIDAD»³⁹². Dietro di lei compaiono diverse bellissime donne, suonando con differenti strumenti – si noti il riferimento al potere seduttivo della musica – che lasciano attoniti Periandro e i suoi amici. La Sensualidad raggiunge Periandro e lo accusa di esserle nemico e, dopo, carpisce sette o otto compagni dell'eroe e, insieme alle altre donne, fa ritorno nell'apertura del monte da cui erano uscite. Subito dopo arrivano nuove voci, più soavi e delicate, che anticipano l'arrivo di un corteo di donzelle, guidate da Auristela. Le due donzelle ai suoi lati informano Periandro di essere la Continencia e la Pudicicia, che «acompañamos perpetuamente a la Castidad, que en figura

³⁹² Avalle-Arce, nella sua edizione del *Persiles*, ipotizzava che «la alegoría cervantina se inspirase en algún cuadro o grabado» (n. 248, p. 242). Accogliendo l'invito alla ricerca, Giovanni Cara propone come fonte visuale di questo episodio l'affresco della *Allegoria di Settembre* di Palazzo Schifanoia a Ferrara, cfr. Giovanni CARA, *Una nota sul Persiles di Cervantes: l'Isola sognata (II, 15) e la galleria di Hipólita Ferraresa (IV, 7)*, «Historias Fingidas», 7, 2019, pp. 255-294.

de tu querida hermana Auristela hoy ha querido disfrazarse, ni la dejaremos hasta que con dichoso fin le dé a sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma» (p. 201). Il significato allegorico di queste due scene – il corteo lascivo e il corteo onesto – è limpido ed esalta da un lato la fedeltà di Periandro, nemico della Sensualidad, e dall'altro lato innalza la castità di Auristela. Anche in questo caso, come per la regata delle barche allegoriche, è lo stesso narratore-Periandro a offrirci nuovamente le chiavi interpretative, guidando i narratori alla giusta lettura dell'allegoria. Di fronte al significato della scenetta, persino Arnaldo fatica a continuare a credere alla veridicità del rapporto di fratellanza tra i due protagonisti e ripensa agli avvertimenti ricevuti da Clodio: «a todo esto callaba Arnaldo y consideraba los afectos y demostraciones con que Periandro contaba su historia, y de ninguno de ellos podía sacar en limpio las sospechas que en su alma había infundido el ya muerto maldiciente Clodio, de no ser Auristela y Periandro verdaderos hermanos» (pp. 201-202).

Rispetto al precedente episodio delle barche allegoriche, questa scenetta presenta un'interessante complicazione, perché il protagonista sta sognando: prorompendo infatti in frasi di giubilo e lodi nei confronti del corteo, «fue tanto el ahínco que puse en decir esto, que rompí el sueño y la visión hermosa desapareció, y yo me hallé en mi navío con todos los míos, sin que faltase alguno de ellos» (p. 201). Auristela, curiosamente, commenta in questo modo: «-De tal manera -respondió Auristela- ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía» e Mauricio conclude notando come «esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades» (p. 201). È del tutto evidente, tanto ai narratori quanto al lettore, che il “sogno” è in realtà una visione inventata da Periandro. L'eroe protagonista rappresenta nel suo falso-sogno non delle verità effettive, ma una sua proiezione e un altro tentativo di presentarsi come un eroe epico. L'episodio – con questa insistenza sul valore seduttivo della musica – sembra riecheggiare l'episodio di Ulisse e delle sirene: come l'eroe omerico, Periandro non cede alla tentazione della Sensualità e delle sue damigelle ma non per un ricorso all'astuzia, ma per la sua fedeltà incrollabile nei confronti di Auristela. L'eroe si autodipinge come un campione di castità, degno di compagno di Auristela, personificata come la Castità stessa. Non dimentichiamo che Auristela si trova in quel momento tra i narratori del racconto di Periandro e con descrizione di questo sogno, l'eroe ottiene (o

vorrebbe ottenere) il doppio successo di assicurare Auristela in merito alla propria castità, elogiandone al contempo il comportamento virtuoso. Se si contestualizza l'episodio allegorico nel complesso della situazione in cui viene posto si può coglierne un'ulteriore sfumatura: durante questo racconto, Periandro e la comitiva si trova ancora ospite presso la reggia di re Policarpo, reggia nella quale era approdato inizialmente Periandro, partecipando e vincendo i giochi organizzati in onore del sovrano e facendo innamorare – come Teagene con Cariclea – la figlia del re, Sinforosa. Il modello soggiacente delle *Etiopiche* e il paragone esplicito con Enea e Didone gettano foschi sospetti intorno al rapporto tra Periandro e Sinforosa e questo provoca la gelosia – e la conseguente malattia – di Auristela che, in questa sequenza del racconto di Periandro, è ancora in via di guarigione. Il sogno potrebbe dunque essere collegato: la particolare forma del carro allegorico – una nave distrutta da un naufragio – richiama il naufragio della barca di Arnaldo di alcuni capitoli prima e la successiva separazione dei due protagonisti (I, 19), che si ricongiungeranno proprio sull'isola di Policarpo. Chissà dunque che dietro all'allegoria della Sensualidad, con la seducente musica che l'accompagna, non si nasconda proprio Sinforosa, il cui nome – che potrebbe essere una fusione di *sinfo-nia* e *rosa*, il fiore per eccellenza simbolo di femminilità – incarnerebbe il valore seduttivo della musica, dal cui fascino Periandro dichiara di non essere stato sedotto, ma nessuno può garantire per lui.

9.1.4. Considerazioni generali

Le due principali allegorie del *Persiles* sono raccontate dallo stesso Periandro, una figura sulla cui affidabilità si sono espresse varie riserve. Questo aspetto, unito alla condanna cervantina dell'allegoria, impone di leggerle attraverso la lente dell'ironia. L'iconografia delle figure allegoriche descritte dall'eroe protagonista, sia nella regata delle barche allegoriche, sia nell'isola paradisiaca, non è compatibile con quanto descritto da Cesare Ripa nella sua *Iconologia* (1603) che, raccogliendo varie tradizioni allegoriche, include le Allegorie che presenta il *Persiles* ma con una iconografia completamente diversa. Di fatto, le figure allegoriche sono inventate da Periandro e forse per questa ragione l'eroe si premunisce di identificarle per evitare fraintendimenti. Questo aspetto può essere messo in correlazione con un passaggio del *Quijote*. Durante il confronto con Sansón Carrasco all'inizio del secondo tomo, il protagonista afferma:

—Ahora digo —dijo don Quijote— que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba respondió: «Lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Este es gallo». Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla. (II, 3, p. 571)

L'aneddoto del pittore di Úbeda – che tornerà con poche variazioni e simile significato svariati capitoli più avanti, riferito in questo caso all'apocrifo di Avellaneda – è senz'altro un importante elemento di paragone intermediale che riveste un profondo significato metanarrativo. Carrasco risponde:

—Eso no —respondió Sansón—, porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que, apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: “allí va Rocinante”. Y los que más se han dado a su letura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*: unos le toman si otros le dejan; éstos le embisten y aquéllos le piden. Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto, porque en toda ella no se descubre, ni por semejas, una palabra deshonesto ni un pensamiento menos que católico. (p. 572)

Don Quijote responde in questo modo:

—A escribir de otra suerte —dijo don Quijote—, no fuera escribir verdades, sino mentiras; y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa; y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos: sin duda se debió de atener al refrán: “De paja y de heno...”, etcétera. Pues en verdad que en sólo manifestar mis pensamientos, mis suspiros, mis lágrimas, mis buenos deseos y mis acometimientos pudiera hacer un volumen mayor, o tan grande que el que pueden hacer todas las obras del Tostado. En efeto, lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento. Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar

a entender que es simple. La historia es como cosa sagrada; porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos. (pp. 572-573)

Attraverso l'aneddoto del pittore di Úbeda, don Quijote fa chiaramente riferimento a un commento che sveli i significati nascosti – cioè allegorici – della sua storia, considerazione a cui risponde Carrasco che, celebrando il successo riscosso dal *Don Quijote*, ne evidenzia la facilità di lettura, tale da renderlo adatto a tutte le tipologie di pubblico. Nelle due allegorie del *Persiles*, ciò che fa Periandro non è altro che dire «este es gallo», cioè svelare l'interpretazione allegorica. Seguendo l'interpretazione del racconto come una sorta di “contrattare operativo” del Discorso del Canonico del *Quijote*, Periandro include le allegorie perché da lui repute necessarie per infiocchettare un racconto che fosse il più possibile vicino alle norme poetiche. Come nota Julia D'Onofrio, ci sono varie spie testuali dall'ambiguità nell'allegoria dell'isola paradisiaca che invitano ulteriormente a una lettura ironica: descrivendo la comparsa del carro allegorico, il narratore-Periandro offre una inutile precisazione («no sabré decir de qué materia», p. 200) e, all'arrivo della Castità in persona, dichiara che era accompagnata da «un escuadrón de hermosísimas, *al parecer*, doncellas» (p. 201)³⁹³. In definitiva, «no podemos dejar de ver que las figuras alegóricas elegidas son un perfecto escudo que le sirve a Periandro para continuar su proceso propagandístico» ma «termina configurando simultáneamente la exaltación y el derrocamiento del héroe»³⁹⁴.

9.2. La religione nell'opera: le figure eremitiche

Strettamente connessa alla dimensione allegorica è quella religiosa. Occorre previamente anticipare una premessa metodologica: Edward C. Riley aveva già avuto modo di avvertire che «indudablemente el problema de las opiniones religiosas y morales de Cervantes ha sido hinchado por los críticos, a partir de 1920, hasta más allá de sus límites reales»³⁹⁵ e, per questa ragione, la premessa necessaria a qualsiasi studio sulla religione nell'opera del grande autore del *Siglo de Oro* è quella formulata da Mauricio Molho, che antepose ad un suo importante studio intorno alla religione nel *Don Quijote* un'osservazione valida per qualsiasi

³⁹³ Cfr. J. D'ONOFRIO, “*Un escuadrón de hermosísimas, al parecer, doncellas*”: Periandro narrador y la manipulación del espectáculo barroco, cit., p. 116.

³⁹⁴ *Ivi*, pp. 116-117.

³⁹⁵ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., p. 154.

studio di questo tipo: «las presentes observaciones no se proponen sino bosquejar algunos aspectos de la religión *en* Cervantes, sin entrar en consideraciones sobre lo que fue – o debió ser – la religión *de* Cervantes, que, oculta en lo más íntimo de su conciencia, nos es del todo inasequible»³⁹⁶. Concordemente con Molho, con le presenti righe mi propongo di indagare alcuni aspetti della religione che emergono all'interno del *Persiles*, con il proposito di contestare le posizioni critiche che vedono nell'opera un romanzo della Controriforma, senza occuparmi in alcun modo della fede personale del nostro autore. Anche se è facile leggere nel grandioso viaggio di *Persiles* e *Sigismunda* dalle terre settentrionali alla Roma papale, una cristianizzazione del viaggio pagano di *Teagene* e *Cariclea*, un inno cristiano alla peregrinazione come via maestra per la salvezza dell'anima, come segnalava già negli anni ottanta Jean Canavaggio nella sua ormai classica biografia cervantina, «no es cierto, pese a lo que se ha dicho, que la progresión del relato sea el movimiento de una alegoría cristiana de la vida humana elevándose hasta la perfección»³⁹⁷. Armstrong-Roche tentava di giustificare qualsiasi elemento in contrasto con la dottrina cattolica a causa della presenza «'less than perfectly' Catholic protagonists», argomentando come gli errori in materia religiosa non fossero da imputare a sviste del proprio Cervantes ma alla scelta di presentare dei protagonisti imperfetti, ancora sulla strada della fede:

In *Persiles* our 'less than perfectly' Catholic protagonists demonstrate the perfection of their imperfection on several occasions, indeed their possession of the better part of Christianity represented by the values associated with Paul [...]. This, I would suggest, is the force of their example: less a hortatory or utopian expectation that human nature or society will be transformed root and branch than a standing rebuke to the Southern (Christian, Catholic, Spanish, and Roman) presumption of superiority, of having everything to teach and nothing to learn from the world.³⁹⁸

In realtà, come fanno bene i lettori dell'opera, la vera motivazione del pellegrinaggio risiede nella necessità di fuggire dalle terre settentrionali dove *Sigismunda* era promessa sposa al

³⁹⁶ M. MOLHO, *Algunas observaciones sobre la religión en Cervantes*, cit., p. 11. Condivido anche l'impostazione di Isabel Lozano: «se me concederá que dicha confesionalidad tiene escaso interés en el ámbito de la estética [...]. Lo que pretendo es rastrear el papel que Cervantes, como artista, no como creyente, por muy profundas y sinceras que fueran sus convicciones religiosas, le asigna a la religión en su novela», I. LOZANO-RENIEBLAS, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, cit., p. 188.

³⁹⁷ Jean CANAVAGGIO, *Cervantes*, trad. sp. di Mauro Armiño, Austral, Barcelona 1986, p. 375.

³⁹⁸ M. ARMSTRONG-ROCHE, *Cervantes' Epic Novel*, cit., p. 161.

fratello di Persiles e il voto di castità espresso dalla protagonista non è certo una scelta di fede, ma una scusa per procrastinare matrimoni indesiderati, in particolare con Arnaldo e con il re Policarpo³⁹⁹. La pubblicazione del «*Persiles*» *descodificado* (2005) di Nerlich fu, sotto questo aspetto, particolarmente rilevante: se il testo generò nella sua *pars construens* non pochi scetticismi⁴⁰⁰, nella *pars destruens* dimostrò con ampie argomentazioni le criticità della lettura controriformistica dell'opera.

Una seconda premessa fondamentale per affrontare il tema della religione nel *Persiles* riguarda la differenza tra la presenza di personaggi religiosi o dotati di una fede particolarmente forte e la ricerca di un'architettura religiosa che governi i movimenti dei personaggi o condizioni la struttura o lo sviluppo dell'opera. Come avverte Redondo:

En resumidas cuentas, es necesario reconsiderar las exaltadas afirmaciones sobre el triunfo del espíritu religioso tridentino en el *Persiles*. Las cosas son mucho más complejas. Se trata de un texto a dos luces, y en más de una ocasión, al considerarlo mejor, al «descifrarlo», se invierten las perspectivas y asoma la ironía. El verdadero triunfo es el de ese acendrado amor humano de Auristela y de Periandro porque, como este lo decía: «tal vez las leyes del gusto humano tienen más fuerza que las de la religión» (I, 2).⁴⁰¹

La citazione *persilesca* individuata da Redondo è assai pertinente e occorrerà tenerla presente anche nelle prossime pagine. Il fatto che le leggi del gusto sovrastino le leggi religiose è una massima guida per l'opera: la religione costituisce un motivo estetico

³⁹⁹ In un prezioso contributo – a cui rimando – Mercedes Blanco elenca dieci indizi che depongono a sfavore della lettura del *Persiles* come celebrazione del trionfo della fede cattolica, cfr. M. BLANCO, *Literatura e ironía en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, cit. Questi elementi erano già stati in parte individuati nel breve – ma altrettanto prezioso – articolo di A. MÁRQUEZ, *La ideología de Cervantes: El paradigma «Persiles»*, cit.

⁴⁰⁰ Si vedano l'estesa recensione di Canavaggio: Jean CANAVAGGIO, *Michael Nerlich, Le «Persiles» décodé, ou la «Divine Comédie» de Cervantes* (reseña), in «*Criticón*», 96, 2006, pp. 225-232 e la recensione di Tilbert Dídac STEGMANN, *Michael Nerlich, Le «Persiles» décodé, ou la «Divine Comédie» de Cervantes* (reseña), in «*Iberoamericana*», VII, 25, 2007, pp. 238-239. Sia Stegmann, sia Canavaggio, tuttavia, riconoscono l'importanza del lavoro del critico tedesco: «no creo que a un verdadero apreciador del *Persiles* la visión reduccionista de la última novela de Cervantes le pueda causar alegría, más bien habrá de dar las gracias a Michael Nerlich que nos haya abierto nuevos caminos», T. D. STEGMANN, *Le «Persiles» décodé* (reseña), cit., p. 239. Di simile tenore è la conclusione della rassegna di Canavaggio: «[La pista] que Michael Nerlich acaba de abrirnos, valiéndose de su amplio saber, de su atenta lectura y de su agudeza, merece, sin la menor duda, el máximo interés. Cabe desear, por lo tanto, que su estudio pionero [...] suscite y alimente una investigación desapasionada y serena», J. CANAVAGGIO, *Le «Persiles» décodé* (reseña), cit., p. 232.

⁴⁰¹ A. REDONDO, *El Persiles, «libro de entretenimiento» peregrino*, cit., pp. 90-91.

(dunque, “del gusto”) specifico del romanzo greco e bizantino e come tale va considerata. Condivido infatti la posizione di Jesús G. Maestro che avvertiva che

La religión es un motivo estético en el género de la novela de aventuras. Cervantes se sirve de tal recurso para disponer en este caso su concepción de esta novela de aventuras. Por eso la religión se convierte en una cualidad importante en la configuración de los personajes, pero no como objetivo moral, sino como recurso estético inherente al género literario propio de este tipo de narraciones.⁴⁰²

Queste considerazioni possono essere messe alla prova analizzando una delle figure religiose più ricorrenti nel *Persiles* e nella *novela bizantina* e, in generale, in tutta la letteratura spagnola del Siglo de Oro, quella dell'eremita⁴⁰³. Uno dei modelli primitivi di questa figura può essere ricercato nella *Selva de aventuras* di Contreras. Nel primo libro, Luzmán incontra l'eremita Aristeo che racconta la propria storia: nativo di Zaragoza e proveniente da una famiglia ricchissima, Aristeo sposa una donna bellissima e, innamorati, trascorrono otto mesi di felicità finché la donna muore. L'evento induce il personaggio a riflettere intorno alla vanità dei beni terreni e lo porta a rinunciare a tutto e a scegliere la vita eremitica. Aristeo avrà un ruolo molto importante, nella prima versione della *Selva*, perché sarà proprio sul suo esempio che Luzmán deciderà, al termine dell'opera, di eleggere la vita eremitica. La vicenda di Contreras riassume alla perfezione il valore fortemente esemplare della figura dell'eremita e ne giustifica anche il motivo del successo letterario in epoca controriformistica: come nota Rovira, infatti, «el ermitaño no es un individuo que, como el sacerdote, ha optado por este tipo de vida desde la juventud, sino que procede de la misma órbita social y sentimental que los protagonistas»⁴⁰⁴ e proprio per questa ragione appare molto più vicino e imitabile. Sulla scorta di queste riflessioni e tenendo presente il ruolo esemplare dell'eremita, consideriamo i personaggi del *Persiles* che hanno scelto questa tipologia di vita ritirata.

⁴⁰² J. GONZÁLEZ MAESTRO, *La risa en el Persiles*, cit., p. 231.

⁴⁰³ Una parte dei risultati della seguente investigazione intorno alla figura dell'eremita nel *Persiles* è stata anticipata in Carlo BASSO, *Gli eremiti del Persiles, tra fede e ironia*, in «Lumina», IV, Aracne, Roma 2021, pp. 225-256 ed è qui raccolta con notevoli revisioni.

⁴⁰⁴ J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., pp. 145-146. Cfr. anche Béatrice CHENOT, *Presencia de ermitaños en algunas novelas del Siglo de Oro*, in «Bulletin Hispanique», 82, 1980, pp. 59-80.

9.2.1. Gli ‘sposi vergini’ del *Persiles*: Renato ed Eusebia

Uno degli episodi più emblematici in questa prospettiva prende avvio nel capitolo diciannove del secondo libro⁴⁰⁵. Giova ricordare che ci troviamo verso la fine della Storia settentrionale del *Persiles*, nel punto in cui la comitiva di pellegrini – composta dai due protagonisti Persiles-Periandro e Sigismunda-Auristela, dalla coppia Antonio e Riela con i figli Antonio il giovane e Costanza, dal ballerino italiano Rutilio e dal principe Arnaldo – era appena fuggita dall’isola di Policarpo. Durante il viaggio il gruppo è costretto a fermarsi in un’isola abitata da due eremiti, Renato ed Eusebia. L’ambientazione di questa vicenda è un non precisato luogo settentrionale, tuttavia in questo caso il luogo è del tutto secondario e i personaggi non sono nati in paesi nordici sconosciuti, bensì nella cattolica Francia.

Nel capitolo successivo, Renato racconta alla comitiva l’evento che lo ha condotto ad abbracciare la vita eremitica: alcuni anni prima egli, cavaliere francese di alto rango, si era innamorato di una dama della regina di Francia, Eusebia, la quale, dando mostra di non accorgersi dell’amore di Renato nei suoi confronti, lo spingeva, con il suo silenzio, a vagheggiarla ancora di più. Tuttavia un cavaliere della stessa levatura di Renato, Libsomiro, provando invidia e gelosia nei suoi confronti, lo aveva accusato davanti al re di intrattenere rapporti illeciti con Eusebia. Renato, convocato per rispondere alle accuse, si era difeso con il sovrano e aveva chiesto di affidare la risoluzione della questione alle armi. Poiché, in accordo con il Concilio di Trento, i duelli erano proibiti⁴⁰⁶, i due cavalieri si erano allora spostati in una città della Germania protestante per dirimere la questione. A questo punto avviene una macroscopica distorsione del *tópos* del duello: il giorno stabilito Renato affida

⁴⁰⁵ Per le edizioni di Ruffinatto, Avalle-Arce e Romero Muñoz il capitolo è il diciotto. Questa divergenza è dovuta al fatto che la *princeps* presenta due capitoli sette del secondo libro, specificando che questo capitolo risulta essere «dividido en dos partes». La maggior parte dei commentatori accolgono questa divisione, limitandosi a distinguere i due capitoli sette con l’indicazione ‘parte uno’ e ‘parte due’. I curatori dell’edizione RAE invece imputano la divisione del capitolo ad un errore materiale di Cervantes o dell’editore, correggono la seconda parte del capitolo sette denominandola ‘capitolo otto’, aumentando di conseguenza di un’unità tutti i capitoli successivi. Avendo scelto l’edizione RAE come riferimento per le pagine delle citazioni, manterrò la relativa scansione dei capitoli.

⁴⁰⁶ Il personaggio fa questa affermazione: «no quiso el Rey darnos campo en ninguna tierra de su reino, por no ir contra la ley católica, que los prohíbe» (II, 20, p. 219). Tutti i commentatori moderni sono concordi nel identificare tale proibizione nelle nuove disposizioni tridentine, enunciate nel canone XIX della sessione XXV del Concilio di Trento (ed. Ruffinatto, n. 29, p. 608; ed. Avalle-Arce, n. 127, p. 146; ed. Romero, n. 2, p. 409; ed. RAE, n. 8, p. 219). Questo significativo riferimento temporale consentirebbe di ambientare l’episodio degli eremiti dopo la conclusione del Concilio. Sulle prescrizioni tridentine contrarie ai duelli e sulle rappresentazioni nel *Persiles*, cfr. Blanca SANTOS DE LA MORENA, «*Aunque es el cielo de la tierra*». *Lo religioso en el Persiles en diálogo con la obra cervantina*, Academia del Hispanismo, Vigo 2019, in particolare il capitolo 2.3.

a Dio la sorte dello scontro e Libsomi, invece, si fa forte solo della propria spavalderia. Incredibilmente la contesa non si risolve come previsto:

Yo hice lo que puede; yo puse mis esperanzas en Dios y en la limpieza de mis no ejecutados deseos; sobre mí no tuvo poder el miedo, ni la debilidad de brazos, ni la puntualidad de los movimientos; y, con todo eso y no saber decir el cómo, me hallé tendido en el suelo y la punta de la espada de mi enemigo puesta sobre mis ojos, amenazándome de presta y inevitable muerte. (II, 20, p. 219)

Con la spada di Libsomi puntata contro, Renato invita il vincitore ad ucciderlo, poiché l'arresa avrebbe significato confessare una colpa che non era stata commessa. Tuttavia, l'arrivo improvviso dei giudici scioglie la situazione tesa: non accorgendosi che Renato era ancora vivo, lo dichiarano morto e assegnano la vittoria a Libsomi. Pieno di tristezza, il cavaliere sconfitto lascia tutte le proprietà al fratello minore e si ritira in esilio nelle terre settentrionali, chiedendo ai suoi servitori di ritornare una volta all'anno per verificare le sue condizioni e dare eventualmente sepoltura alle sue ossa. Inaspettatamente, allo scadere del primo anno, i servitori ritornano in compagnia di Eusebia che, avendo scoperto l'intera vicenda, desiderava condividere la pena che egli stava subendo. A quel punto, i due si uniscono in matrimonio, pur praticando la castità, e rimangono in quel luogo quasi dieci anni, fino all'arrivo della comitiva di Persiles e Sigismunda.

La storia di Renato è apparentemente la storia di un perfetto cavaliere cristiano ritiratosi a vita eremitica a cui la provvidenza ha concesso la casta compagnia della donna da lui amata. Tuttavia, i riferimenti religiosi utilizzati da Cervantes appaiono non solo convenzionali ma anche non del tutto convincenti. La preghiera di Renato all'inizio del duello contro Libsomi, per esempio, è senza dubbio una preghiera di scarsa efficacia perché, considerato il risultato impietoso dello scontro, lo spavaldo Libsomi ha trionfato, al primo affondo, sopra il pio Renato che si era affidato a Dio. Se Renato è l'incarnazione di un perfetto paladino cristiano, la sua preghiera a Dio è un riferimento alla convenzione letteraria, ai duelli tra cristiani e saraceni, in cui veniva elogiata la condizione di campioni della fede dei guerrieri e in cui la preghiera aveva un'importanza cruciale⁴⁰⁷. Tuttavia quello del *Persiles*

⁴⁰⁷ Il tema del duello è ovviamente un *tópos* altamente produttivo nella letteratura occidentale, a partire dall'*Iliade* fino ai romanzi cavallereschi contemporanei a Cervantes; è presente, sebbene con poca frequenza e rilevanza, anche nel romanzo greco e bizantino, in particolare in Eliodoro, Achille Tazio e Núñez de Reinoso. I duelli seguono, in generale, uno schema molto simile e la preghiera rivolta dal cavaliere alla divinità che

non è un mondo in cui possano trovare spazio valori cavallereschi: i duelli – prima infrazione della tradizione – sono vietati dal Concilio di Trento e – seconda infrazione – il cavaliere cristiano perde miseramente nonostante avesse davanti un uomo privo di fede che tuttavia – terza infrazione – non è un cavaliere saraceno o un nemico valoroso ma un individuo spregevole. Questi tre elementi consentono di ipotizzare che la sconfitta di Renato celi uno sguardo ironico nei confronti della tradizione letteraria dei duelli.

Il motivo letterario del duello come strumento di risoluzione dell'infamia – in cui il duello viene invocato da un cavaliere per risolvere l'ingiusta accusa di intrattenere rapporti disonesti con una donna – è molto frequente ma in questo caso, per la nota conoscenza cervantina delle sue novelle – potrebbe forse risentire dell'eco della terza novella della decima deca degli *Ecatommiti* (1565) di Giovan Battista Giral di Cinzio⁴⁰⁸. In questa novella il sospettoso cognato di una giovane e bellissima donna accusa falsamente un cavaliere onesto e valoroso di averla sedotta. Costui propone di risolvere la contesa in pubblica piazza, attraverso un duello; il giorno fissato, però, pronuncia davanti al suo accusatore un'orazione saggia ed equilibrata e, grazie alla dialettica e alle buone maniere, convince il rivale a ritirare l'ingiusta accusa. Cervantes, come accade già nelle altre due novelle giral diane rielaborate

ritiene favorevole è un luogo tipico. Si è scelto qui di fare riferimento ai duelli cristiani che, con maggiori probabilità, rappresentavano il modello dell'episodio di Renato e Libsomi. La stessa provenienza dei due cavalieri, la Francia, potrebbe non essere un dettaglio casuale ma un riferimento, ovviamente ironico, alla terra d'origine del più celebre cavaliere cristiano, Orlando, tenendo anche in considerazione che Cervantes era un appassionato e attento lettore dell'*Orlando furioso* di Ariosto.

⁴⁰⁸ La presenza di rapporti intertestuali con la diffusa raccolta di novelle di Giral di Cinzio nell'opera cervantina, e in particolare nel *Persiles*, non è certo una sorpresa. Cfr. a questo proposito il capitolo "Historia de un valentón entre Fondi y Lisboa" in A. RUFFINATTO, *Dedicado a Cervantes*, cit., Carlo BASSO, *Giral di Cinzio e Cervantes: così uguali, così diversi*, in «Artifara», 18, 2018, pp. 117-142 e Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ, *Cervantes, lector de Giral di Cinzio y Gaitán de Vozmediano: de «Gli Ecatommiti» y la «Primera parte de las cien novelas» a «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, in «Anales Cervantinos», 51, 2019, pp. 197-229. Sul ruolo della novellistica italiana nell'elaborazione testuale del *Persiles*, cfr. Guillermo CARRASCÓN GARRIDO, *Bizantina + Italiana = Septentrional: la textura del Persiles*, in Ana MARTÍNEZ PEREIRA, María Dolores MARTOS PÉREZ, Esther BORREGO GUTIÉRREZ e Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ (a cura di), *En la Villa y corte. Trigesima Aurea. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Madrid, 10-14 de julio de 2017)*, UNED/Fundación Complutense, Madrid 2020, pp. 261-270. Sulla diffusione degli *Ecatommiti* in Spagna, cfr. Mireia ALDOMÀ GARCÍA, *Los "Hecatommithi" de Giral di Cinzio en España*, in «Studia Aurea: actas del III Congreso de la AISO», 3, 1996, pp. 15-21; sulle traduzioni dei novellieri italiani del Cinquecento nella Spagna del *Siglo de Oro*, cfr. David GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri en España*, in «Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura», vol. 187, n. 752, pp. 1221-1243 e l'articolo complementare ID., *En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri desde sus paratextos*, in «Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura», vol. 188, n. 756, pp. 813-828. Sugli studi in merito alla ricezione dei novellieri italiani nella letteratura spagnola ed europea del Cinquecento e del Seicento, sono preziose le due miscellanee di Guillermo CARRASCÓN GARRIDO (a cura di), *«In qualunque lingua sia scritta». Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, Academia University Press, Torino 2015 e Guillermo CARRASCÓN GARRIDO e Chiara SIMBOLOTTI (a cura di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Academia University Press, Torino 2016.

nel *Persiles*, non solo si appropria in modo originale del tema della novella, ma modifica gli elementi più convenzionali affinché la narrazione prenda una piega del tutto inaspettata⁴⁰⁹. Tra le parole pronunciate per discolarsi dal cavaliere onesto e valoroso di Giraldo Cinzio consideriamo queste righe: «Se io ne riporterò la vittoria, come riportare la debbo, aiutando Iddio quelli che al vero s'appigliano, non sarà però levato della mente degli uomini, che tale non sia la vostra cognata, quale voi l'avete incolpata» (p. 1717)⁴¹⁰. Il cavaliere, con un sapiente uso della retorica, afferma, da un lato, di essere ingiustamente accusato e convinto che l'aiuto di Dio lo aiuterà a dimostrare la sua innocenza e, dall'altro lato, invita il proprio accusatore a riflettere sul fatto che la sua accusa si ripercuoterà negativamente sulla cognata a prescindere dall'esito dello scontro: il sospetto della gente macchierà la reputazione della donna per sempre. Questo discorso del cavaliere rappresenta il punto esatto in cui Cervantes rovescia la convenzione letteraria: nel *Persiles* priva Renato dell'aiuto divino da lui invocato nel duello, che non dovrebbe mai mancare a chi combatte per la verità. La sconfitta di Renato, inoltre, incolpa sia il cavaliere sia Eusebia la quale, per sfuggire alle malelingue, non può far altro che raggiungere il suo amato lontano da tutti⁴¹¹.

C'è ancora un aspetto di questo duello che merita di essere approfondito. Volendo perseguire una lettura controriformistica dell'opera si potrebbe avanzare l'ipotesi che la sconfitta in duello di Renato sia, nell'imperscrutabile disegno divino, la strada per spingere il cavaliere ad abbracciare la vita religiosa, vivendo al contempo con la donna amata e portando avanti un percorso di fede in grado di innalzare a Dio le anime dei due personaggi. In realtà la condizione dei due personaggi appare quanto meno curiosa: la vita eremitica, dedicata alla costante meditazione e contemplazione della Divinità, mal si accompagna con la vita di coppia. La questione del matrimonio, infatti, è interessante. Renato, nel suo racconto, afferma:

⁴⁰⁹ Cfr. l'analisi diretta degli intertesti contenuta in A. RUFFINATTO, *Historia de un valentón entre Fondi y Lisboa*, cit. (*Ecatommiti*, VI, 6 e *Persiles*, III, 6-7) e C. BASSO, *Giraldo Cinzio e Cervantes: così uguali, così diversi*, cit. (*Ecatommiti*, I, 1 e *Persiles*, III, 3-5).

⁴¹⁰ Giovan Battista GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, 3 vv., Salerno Editrice, Roma 2012, vol. 3, p. 1717.

⁴¹¹ Non essendoci citazioni testuali direttamente raffrontabili è difficile dimostrare che Cervantes avesse in mente la novella di Giraldo ma, in ogni caso, per il motivo letterario in questione sarebbe vano qualsiasi tentativo di ricerca delle fonti. Ciò che appare chiaro è che attraverso il ricorso alla parodia emerge la prospettiva ironica cervantina nei confronti del tema letterario del duello.

Recibíla como ella [=Eusebia] esperaba que yo la recibiese, y la soledad y la hermosura, que habían de encender nuestros comenzados deseos, hicieron el efeto contrario, merced al cielo y a la honestidad suya. Dímonos las manos de legítimos esposos, enterramos el fuego en la nieve, y en paz y en amor, como dos estuatas movibles, ha que vivimos en este lugar casi diez años [...]. Tenemos en la ermita suficientes ornamentos para celebrar los divinos oficios. Dormimos aparte, comemos juntos, hablamos del cielo, menospreciamos la tierra y, confiados en la misericordia de Dios, esperamos la vida eterna (II, 20, p. 221).

Nelle righe citate, il personaggio di Renato si premunisce da eventuali critiche descrivendo come il loro rapporto sia all'insegna della purezza, elogiando la loro castità e la loro profonda fede. Questi elogi sono tanto consistenti che rischiano di nascondere l'affermazione *en passant* che Renato ed Eusebia si sono dati «las manos de legítimos esposos». Gli «esposos legítimos» – e si potrebbe sottolineare la sfumatura piuttosto ironica che assume questo aggettivo in tale contesto – in questo caso sono indubbiamente ‘non legittimi’: grazie al riferimento al Concilio di Trento fatto da Renato in merito alla proibizione dei duelli è indubitabile che si tratti di un matrimonio post-Tridentino e a tutti gli effetti non valido⁴¹². È curioso, inoltre, che Renato ed Eusebia affermino di praticare la castità: i decreti del Concilio, nei *canones* dedicati ai matrimoni, ribadiscono che è preferibile la castità alla vita matrimoniale, che allontana giocoforza l'uomo dai pensieri divini. Nello specifico, *conditio sine qua non* della castità, per la Chiesa, è il celibato: è strano, dunque, che i due personaggi abbiano deciso di unirsi in matrimonio, vincolo per il quale il fine ultimo è la procreazione e non la castità, e abbiano, nonostante ciò, intrapreso la strada della castità⁴¹³. Infine, il modo

⁴¹² Cfr. il capitolo sui matrimoni (§9.3.).

⁴¹³ Il decimo canone recita: «si quis dixerit statum coniugalem anteponendum esse statui virginitatis coelibatus et non esse melius ac beatius manere in virginitate aut coelibatu quam iungi matrimonio: a[nathema] s[ic]», *CONCILIORUM OECUMENICORUM DECRETA*, ed. bilingue a cura di Giuseppe Alberigo, Giuseppe Dossetti, Perikles P. Joannou, Claudio Leonardi e Paolo Prodi, trad. it. Angelina Nicora Alberigo, Centro editoriale dehoniano, Bologna 1991, p. 755, «se qualcuno dirà che il matrimonio è da preferirsi alla verginità o al celibato e che non è cosa migliore e più felice rimanere nella verginità e nel celibato, che unirsi in matrimonio, sia anatema», p. 156). La preminenza del celibato sul matrimonio è suffragata inoltre dal noto passo del *Vangelo di Matteo*: «“Dico autem vobis quia quicumque dimiserit uxorem suam, nisi ob fornicationem, et aliam duxerit, moechatur”. Dicunt ei discipuli eius: “Si ita est causa hominis cum uxore, non expedit nubere”. Qui dixit eis: “Non omnes capiunt verbum istud, sed quibus datum est. Sunt enim eunuchi, qui de matris utero sic nati sunt; et sunt eunuchi, qui facti sunt ab hominibus; et sunt eunuchi, qui seipsos castraverunt propter regnum caelorum. Qui potest capere, capiat”» (19, 9-12). La questione, ampiamente dibattuta a partire da San Girolamo, era stata ripresa anche da Erasmo da Rotterdam nello scritto *Abbandonare il mondo*: «ti consiglio, ti prego, ti scongiuro di guardarti dal porgere il collo a codesto ferreo capestro, del quale non potrai facilmente liberarti una volta che lo avrai accettato. Il matrimonio non è male, ma è certamente infelice. Il celibato, oltre ad essere molto meglio, è anche per infiniti aspetti molto più felice» (ERASMO DA ROTTERDAM, *Scritti religiosi e morali*, a cura di Cecilia Asso, Einaudi, Torino 2004, p. 272). Nello scritto *Il pugnale del soldato cristiano*, invece, aveva

in cui Cervantes presenta l'episodio rende evidente che Renato abbia scelto la vita eremitica non per ragioni religiose ma perché impossibilitato a rientrare in patria ed Eusebia abbia raggiunto l'isola per stare con il proprio innamorato e per sfuggire ai pettegolezzi. Non c'è alcuna vocazione di fede nella scelta dei due eremiti. Infatti, alla fine dell'episodio, quando i tempi diventano propizi per il loro ritorno in patria, i due 'casti coniugi' – o, meglio, «los virgenes esposos del Persiles»⁴¹⁴ – prenderanno rapidamente la via del ritorno.

Come si evince da questo breve riassunto, l'episodio degli eremiti è denso di riferimenti religiosi che vengono sistematicamente smentiti dal corso degli eventi o dalle azioni compiute dai personaggi. Anche la descrizione della scenografia in cui si svolge l'episodio non è esente da tratti ironici: appena entrati nell'eremo, i protagonisti passano davanti al luogo centrale della fede dei due eremiti, l'altare. L'autore indugia a descrivere le tre icone devote sopra di esso:

la una, del Autor de la vida, ya muerto y crucificado; la otra, de la Reina de los cielos y de la señora de la alegría, triste y puesta en pie del que tiene los pies sobre todo el mundo; y la otra, del amado discípulo que vio más estando durmiendo que vieron cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas (II, 19, p. 216).

La descrizione offerta da Cervantes, in proporzione al ruolo insignificante di queste icone dal punto di vista narrativo, è fin troppo dettagliata. Sono righe artisticamente piacevoli e perfettamente bilanciate, tuttavia si tratta di una *ekphrasis* delle icone sacre particolare: Cervantes non descrive i dipinti come appaiono ad un primo livello di osservazione, concentrandosi per esempio sui colori e sulle forme, ma descrive ciò che la pittura trasmette all'osservatore ad un livello più profondo, indugiando sulle caratteristiche espressive delle immagini. Entrando più nel dettaglio, le tre icone, come già si sarà intuito, rappresentano Gesù Cristo, la Vergine Maria e San Giovanni. Gesù Cristo, autore della vita, viene raffigurato morto e crocifisso; Maria, regina dei cieli e signora della gioia, triste ai piedi della croce; San Giovanni, il discepolo che Gesù amava, viene descritto come colui che, in sogno, vide ciò che poi scrisse nell'*Apocalisse*. Carlos Romero afferma che la descrizione è frutto

ammonito che occorre «evitare la solitudine oziosa e l'ozio indolente, e invece esercitare l'animo nella meditazione delle cose celesti e nell'applicazione solerte agli studi liberali» (*ivi*, p. 110).

⁴¹⁴ Luis ROSALES, *Cervantes y la libertad*, 2 vv., Gráficas Valera, Madrid 1960, vol. 1, p. 224.

del «gusto manierista por los contrastes» (ed. RAE, n.c. 216.46, p. 682) e certamente il gusto per i contrasti e gli opposti è presente: si pensi all'«Autor de la vida» / «muerto», alla «señora de la alegría» / «triste», a Giovanni che «vio más» / «estando durmiendo», ma forse non è l'unica peculiarità di queste righe.

Le scene rappresentate da queste immagini sacre, Gesù crocifisso e Maria in preghiera ai piedi della croce, sono un'iconografia tipica. La presenza di Giovanni, inoltre, permette di stabilire che queste icone rappresentano il noto episodio, tramandato dal solo vangelo di Giovanni, in cui Gesù, già crocifisso, invita Maria e Giovanni a prendersi cura a vicenda: «Cum vidisset ergo Iesus matrem et discipulum stantem, quem diligebat, dicit matri: “Mulier, ecce filius tuus”. Deinde dicit discipulo: “Ecce mater tua”. Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua» (*Giovanni*, 19, 26-27). Con queste parole, brevi ma estremamente significative per la posteriorità della Chiesa, Gesù, da un lato, istituzionalizza il ruolo di Maria come figura centrale nella religione cristiana offrendola idealmente come madre di tutta la Chiesa e, dall'altro lato, fa emergere la preminenza di Giovanni, non tanto come guida – un ruolo che spettava all'apostolo Pietro –, ma come modello del perfetto discepolo, dotato di una fede pura e sincera, e per questo degno di chiamarsi per primo 'figlio' di Maria e altresì degno di ricevere la visione che racconterà nell'*Apocalisse*.

Questo episodio in particolare, la crocifissione e la resurrezione sono eventi centrali nella religione cristiana e richiedono di essere trattati con serietà e rigore: non si può qui non scorgere una certa ironia nel presentare Gesù Cristo come l'autore della vita morto e crocifisso e la Madonna, regina dei cieli e regina dell'allegria, triste e in lacrime ai piedi del figlio. Inoltre, l'iperbole che accompagna la descrizione del discepolo amato dal Signore – «vio más estando durmiendo que vieron cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas» – si riferisce sicuramente alla profezia sognata da Giovanni, ma l'insistenza sul dormire appare fuori luogo se si considera il ruolo relevantissimo della veglia nel Vangelo, si veda a titolo d'esempio il noto passo in cui, nell'Orto degli ulivi, poco prima del suo arresto, Gesù Cristo rimproverava gli apostoli di essersi addormentati, invece di vegliare con lui come aveva chiesto loro⁴¹⁵. La descrizione delle icone religiose è un procedimento che rimanda al genere letterario di riferimento del *Persiles*, il romanzo greco. Si verificano descrizioni molto simili, ovviamente in chiave pagana, in *Dafni e Cloe* di Longo Sofista (IV, 3.2) e in *Leucippe e*

⁴¹⁵ «Sic non potuistis una hora vigilare mecum? Vigilare et orate, ut non intretis in tentationem; spiritus quidem promptus est, caro autem infirma», cfr. *Matteo* (26, 36-46).

Clitofonte di Achille Tazio (III, 7) e, in generale, si tratta di un modulo ricorrente nel romanzo ellenistico: quello cervantino potrebbe essere un adeguamento al modello di riferimento, pur tenendo in conto che l'eccfrasi, qui e in altri luoghi del testo, è oggetto di distorsione⁴¹⁶.

L'altare dei due eremiti, il luogo principe della devozione di due personaggi che avrebbero dovuto fare della religione il centro della loro vita, è dunque costituito da queste tre icone devote, che non trasmettono nessun intimo sentimento religioso e la cui descrizione lascia intendere il disinteresse verso di esse, ma che creano un'atmosfera nella quale emerge fin da subito l'ambiguità di Renato ed Eusebia e delle loro scelte di vita.

Attraverso questo sapiente uso ironico della religione, Cervantes ci offre due personaggi di straordinaria complessità. Muñoz Sánchez scrive che Renato è «un perfecto caballero cortesano»⁴¹⁷, l'ultimo rappresentante di una figura letteraria che ormai non ha più senso nel mondo, che si trova costretta ad affrontare una realtà in cui «no siempre triunfa la justicia»⁴¹⁸, come emerge nel duello contro il suo rivale⁴¹⁹.

Si potrebbe istituire un parallelo con Don Quijote, anch'esso l'ultimo rappresentante di una figura letteraria che non ha più ragione d'essere. Tuttavia Renato non è come Don Quijote: in lui non c'è nulla dell'approccio sincero ed ingenuo nei confronti della realtà e certamente Eusebia non è l'evanescente Dulcinea. Inoltre, l'eremitaggio del cavaliere francese non è dettato dalle nobili ragioni che muovono le uscite di Don Quijote, bensì da questioni di sopravvivenza. Renato, dunque, è un personaggio assai più disincantato del cavaliere della Mancha ed è in grado di fare di necessità virtù. L'atteggiamento ipocritamente religioso di Renato invitano il lettore a leggere più a fondo, dietro alle sue dichiarazioni da perfetto eremita. Sottilmente, Cervantes presenta una storia – quella di Renato ed Eusebia – che è in apparenza la pia vicenda di due innamorati che decidono di affidare la propria vita a Dio ma che, in realtà potrebbe nascondere il fatto che Renato sia un moderno personaggio mentitore che voglia continuare ad interpretare la finta parte del perfetto cavaliere cristiano, insistendo sulla castità del proprio matrimonio per evitare ai pellegrini – e al lettore – di ipotizzare

⁴¹⁶ Cfr. il capitolo dedicato più avanti in questo contributo (§10.1.).

⁴¹⁷ Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ, «*Los vírgenes esposos del Persiles*»: *el episodio de Renato y Eusebia*, in «*Anales cervantinos*», XL, 2008, pp. 201-224, p. 215.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 217.

⁴¹⁹ In questo senso, l'episodio è una applicazione letterale – e letterariamente innovatrice – della nuova ortodossia dottrinale segnata dal concilio tridentino. Il duello, con il suo risultato inaspettato e rovesciato, mette alla berlina i duelli cavallereschi come meccanismo letterario per risolvere questioni nelle storie di finzione.

qualsivoglia sospetto sulla sua condotta morale: del resto, ad un cavaliere definitosi pio e puro mal si accompagnerebbero i sospetti di vivere la vita coniugale di un matrimonio non tridentino. Al contempo, questa storia trasmette l'impossibilità narrativa di continuare a far vivere il cavaliere cristiano in un mondo controriformistico. La religione, dunque, ha in questo episodio una funzione duplice: da un lato un adeguamento ad una convenzione letteraria ormai improduttiva, dall'altro lato una delle vie attraverso cui emerge l'ironia cervantina nei confronti dei suoi personaggi.

9.2.2. L'elezione della vita eremitica: le ragioni di Rutilio

L'ipotesi di un trattamento ironico di diversi aspetti del tema letterario della religione può essere ulteriormente suffragata prendendo in considerazione gli altri due eremiti dell'opera, Rutilio e Soldino. Il primo, Rutilio, un maestro di danza di Siena, è un personaggio assolutamente inaffidabile, narratore della storia più inverosimile di tutta l'opera, un racconto che sfrutta in modo eclatante il già citato principio tassiano secondo cui il Settentrione sia il luogo ideale per ambientare avventure incredibili (cfr. §5.). Alcuni piccoli dettagli, come la professione poco nobilitante di Rutilio e la sua tendenza a mentire, consentirebbero di derubricare il racconto del personaggio a una semplice menzogna, ma, curiosamente, gli uditori del racconto si complimentano con Rutilio per l'eloquio, senza accusarlo di aver raccontato una storia incredibile, come ad esempio Mauricio farà con Periandro.

Questa premessa si rivela necessaria per comprendere come viene presentato al lettore il personaggio di Rutilio: un ballerino e maestro di danza, donnaiolo e propenso alla menzogna. Egli è tra i personaggi che ascoltano il discorso di Renato, di cui abbiamo scritto nelle pagine precedenti, e al termine di esso prorompe in un accorato elogio della vita eremitica, a cui in modo caustico e disincantato Mauricio risponde:

esas consideraciones han de caer sobre grandes sujetos; porque no nos ha de causar maravilla que un rústico pastor se retire a la soledad del campo, ni nos ha de admirar que un pobre, que en la ciudad muere de hambre, se recoja a la soledad donde no le ha de faltar el sustento. Modos hay de vivir que los sustenta la ociosidad y la pereza, y no es pequeña pereza dejar yo el remedio de mis trabajos en las ajenas, aunque misericordiosas manos. Si yo viera a un Anibal cartaginés encerrado en una ermita, como vi a un Carlos V cerrado en un monasterio,

suspendiérame y admirárame; pero que se retire un plebeyo, que se recoja un pobre, ni me admira ni me suspende. (II, 20, p. 222)

Cervantes affida molto spesso al nobile e saggio Mauricio, esperto di astrologia giudiziaria, il ruolo di lettore ideale o di portavoce dell'autore, per cui le considerazioni di questo personaggio sono importanti ai fini della narrazione. Le parole di Mauricio in risposta a Rutilio sono una critica verso la scelta della vita solitaria come soluzione di ripiego rispetto alla vita in città ma, in generale, non si può non scorgere una vena polemica nei confronti della letteratura bucolica, che mette in scena 'pastori rustici' che vivono in 'oziosità' e 'pigrizia'. L'unica vita eremitica degna di stima e di lode, afferma Mauricio, è quella che può abbracciare un grande personaggio storico, come Carlo V, la cui scelta non è un'opportunistica decisione dettata dalla pigrizia e dall'oziosità, ma un gesto di grande rilevanza morale, il risultato di una ponderata riflessione. Si noti infine che il discorso di Mauricio prescinde dalla questione religiosa – ne è ulteriore conferma il riferimento ad Annibale – ma, oltre ad esprimere la posizione critica di Cervantes nei confronti della letteratura bucolica, è utile a rendere ancora più grottesca l'elezione della vita eremitica da parte di Rutilio. Nonostante le affermazioni di Mauricio, infatti, è proprio Rutilio che decide di prendere il posto di Renato ed Eusebia quando per loro si aprirà la possibilità di rientrare in patria:

Rutilio, viendo este repartimiento, estuvo esperando a qué parte le echarían; pero, antes que la declarasen, puesto de rodillas ante Renato, le suplicó le hiciese heredero de sus alhajas y le dejase en aquella isla, siquiera para que no faltase en ella quien encendiese el farol que guiase a los perdidos navegantes; porque él quería acabar bien la vida, hasta entonces mala. Reforzaron todos su cristiana petición, y el buen Renato, que era tan cristiano como liberal, le concedió todo cuanto pedía, diciéndole que quisiera que fueran de importancia las cosas que le dejaba, puesto que eran todas las necesarias para cultivar la tierra y pasar la vida humana, a lo que añadió Arnaldo que él le prometía, si se viese pacífico en su reino, de enviarle cada un año un bajel que le socorriese. A todos hizo señales de besar los pies Rutilio, y todos le abrazaron, y los más dellos lloraron de ver la santa resolución del nuevo ermitaño; que, aunque la nuestra no se enmiende, siempre da gusto ver enmendar la ajena vida, si no es que llega a tanto la protervidad nuestra que querríamos ser el abismo que a otros abismos llamase. (II, 22, p. 230)

Interpretando il *Persiles* come un romanzo frutto del clima della Controriforma, leggendo questa lunga – ma importante – citazione testuale, si potrebbe concludere che Rutilio, dopo una vita di peccati, colpito dallo stile di vita casto e puro di Renato ed Eusebia, abbia deciso finalmente di intraprendere un cammino di purificazione: Rutilio sarebbe il classico peccatore che, approssimandosi all'ultima stagione della propria vita, decida di fare ammenda dei propri errori, avviandosi, nella preghiera, a riconciliarsi con Dio Padre. L'immagine di Rutilio come modello di santità tardiva o pecorella smarrita che ritorna all'ovile potrebbe avere un certo fondamento se si trascurasse il contesto. In realtà, il modello di comportamento del ballerino è la vita eremitica di Renato ed Eusebia, che era una scelta di comodo, non frutto di una vocazione religiosa, e anche la scelta di Rutilio, già avvilita in precedenza da Mauricio, non può che rispondere a questa esigenza.

Rutilio decide di farsi eremita nel momento in cui i servi di Renato giungono all'isola dell'eremitaggio per informare il loro padrone della morte del suo rivale e del proscioglimento delle accuse. Raggianti per l'inaspettata notizia, i due eremiti preparano immediatamente i bagagli per ritornare in patria, abbandonando senza alcun rimorso la vita che avevano abbracciato da dieci anni, testimoniando ulteriormente la mancanza di vocazione religiosa. Rutilio, osservando perplesso i preparativi per la partenza, si rende conto che, dopo essere sfuggito dall'isola barbara insieme a Persiles, Sigismunda e alla loro comitiva, non ha più motivo di accompagnare questi personaggi nel loro cammino ma, d'altro canto, non ha un luogo dove tornare. Ossia, dal punto di vista narratologico, le potenzialità diegetiche di Rutilio come personaggio sono esaurite, in quel momento. Il ballerino italiano decide dunque di fermarsi nell'isola che fu dei due innamorati: la scelta viene accolta con entusiasmo da Renato, che si priva volentieri dell'eremitaggio che ha costruito per donarlo al suo successore, e da tutti gli altri personaggi che apprezzano la «santa resolución» dell'uomo. Ma, come anticipato poc'anzi, non c'è alcuna motivazione religiosa nella scelta della vita eremitica.

Occorre aspettare alcuni capitoli per avere la prova definitiva: nel capitolo otto del quarto libro, il personaggio di Arnaldo racconta, in un *flashback*, come «llegó a la Isla de las Ermitas, donde no había hallado a Rutilio, sino a otro ermitaño en su lugar, que le dijo que Rutilio estaba en Roma» (IV, 8, p. 414), la scelta della vita eremitica del personaggio è durata solo pochi mesi. Rincontreremo Rutilio, infatti, nei capitoli dodici e successivi del quarto libro e sarà una pedina importante affinché si verifichi il riconoscimento di Periandro come

Persiles. Dal punto di vista diegetico, la rinnovata importanza del personaggio richiede necessariamente che egli abbandoni dopo poco tempo l'eremitaggio ma, dal punto di vista della trama, il fatto che egli abbandoni la scelta della vita religiosa dichiara il fallimento di essa: la religione è ancora una volta piegata alle esigenze del romanzo.

9.2.3. Soldino, l'eremita profeta

Il quarto e ultimo eremita dell'opera, Soldino, è il più enigmatico in assoluto, uno di quei personaggi che sembrano nascondere significati ulteriori e che richiedono un'analisi più approfondita.

All'inizio del capitolo diciotto del terzo libro del *Persiles*, dopo l'episodio di Ruperta e Croriano, alla locanda dove alloggiano Persiles e Sigismunda sopraggiunge «un hombre cuya larga y blanca barba más de ochenta años le daba de edad», descritto nel modo seguente:

venía vestido ni como peregrino, ni como religioso, puesto que lo uno y lo otro parecía; traía la cabeza descubierta, rasa y calva en el medio, y por los lados, luengas y blanquísimas canas le pendían; sustentaba el agobiado cuerpo sobre un retorcido cayado que de báculo le servía. En efeto, todo él y todas las partes representaban un venerable anciano digno de todo respeto. (III, 18, p. 354)

Soldino viene presentato in modo piuttosto contraddittorio: si tratta di un uomo anziano, all'apparenza un pellegrino o un religioso, che tuttavia non appartiene né all'una, né all'altra categoria. La locandiera lo accoglie con tutti gli onori, chiamandolo "Padre" e presentandolo agli astanti in questo modo: «este montón de nieve y esta estatua de mármol blanco que se mueve, que aquí veis, señores, es la del famoso Soldino, cuya fama no solo en Francia, sino en todas partes de la tierra se estiende» (p. 355). Come si apprende poco dopo, la visita di Soldino non è casuale e dalle sue prime parole tutti i presenti si rendono conto delle qualità che rendono quest'uomo degno di reverenza. L'eremita, infatti, pronuncia alla locandiera questo vaticinio: «Mirad hoy por vuestra casa, porque de estas bodas y de estos regocijos que en ella se preparan se ha de engendrar un fuego que casi toda la consume» (p. 355). Il riferimento al 'matrimonio' fa sussultare Ruperta e Croriano – i quali avevano celebrato in

gran segreto le loro nozze clandestine solo poche ore prima⁴²⁰ –, che commentato tra di loro: «este sin duda debe de ser mágico o adivino, pues predice lo por venir» (p. 355). Sentita l'affermazione dei due novelli sposi, l'anziano eremita specifica che «No soy mago ni adivino, sino judiciario, cuya ciencia, si bien se sabe, casi enseña a adivinar» (p. 355). Si tratta del secondo personaggio del *Persiles* che pratica l'astrologia giudiziaria⁴²¹. Mentre i presenti si interrogano sul significato della profezia di Soldino, sopraggiunge un servo che avverte che la cucina della locanda ha preso fuoco. Questo avvenimento rende chiare le parole del personaggio e induce Persiles, «sin querer ir primero a averiguar si el fuego se podía atajar o no» (p. 355), a domandare a Soldino di guidarli verso il suo rifugio, per scampare al pericolo in cui si trovano. Dunque la compagnia composta dai due protagonisti Periandro e Auristela, dai due fratelli Antonio e Costanza, dai neo-sposi Ruperta e Croriano, dalle tre dame francesi Félix Flora, Deleasir e Belarmina, dai servi Bartolomé e Luisa la Talaverana, insieme alla proprietaria della locanda, si incammina dietro il «tardo paso» (p. 356) di questo misterioso eremita, abbandonando a se stesso l'edificio in fiamme⁴²².

Il gruppo dei personaggi principali raggiunge l'eremitaggio che appare fin da subito particolare: si tratta di un edificio non molto grande dentro il quale «vieron una purta que parecía serlo de una cueva oscura» (p. 356). L'eremita invita Periandro, Auristela, Costanza, Antonio, le tre dame francesi, Ruperta e Croriano a seguirlo all'interno della grotta e, dettaglio marginale ma interessante, lascia la restante parte della comitiva non dentro l'eremitaggio ma nel bosco fuori, dicendo loro che «estos árboles con su apacible sombra os servirán de dorados techos» e «se encerró con estos [i personaggi prescelti] en la cueva, cerrando tras sí la puerta de la ermita y la de la cueva» (p. 356). Ben due porte, dunque, separano i personaggi privilegiati dalla restante parte della compagnia, forse a voler indicare l'importante significato simbolico sotteso all'ingresso nella grotta, una esperienza per pochi

⁴²⁰ Il matrimonio tra questi due personaggi, che occupa i due capitoli precedenti dell'opera, è uno splendido esempio della riscrittura cervantina in chiave parodica di miti classici (in questo caso il lamento di Didone abbandonata e la *fabula* di Amore e Psiche). Per un'analisi dell'episodio, cfr. Maria Consolata PANGALLO, *Una magnifica intrusione*, cit. e Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ, *Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la "bella matadora" del Persiles*, in «Revista de Filología Española», 87, 1, 2007, pp. 103-130.

⁴²¹ Il primo personaggio esperto di astrologia giudiziaria è Mauricio, cfr. il capitolo dedicato all'astrologia di questo contributo (§9.4.).

⁴²² All'incendio della locanda, considerata l'indifferenza della locandiera, pensano i servi: «La demás gente del méson, que no habían estado presentes a las razones de Soldino, quedaron ocupados en matar el fuego; pero presto su furor les dio a entender que trabajaban en vano, ardiendo la casa todo aquel día; que, a cogerles el fuego de noche, fuera milagro escapar alguno que contara su furia» (p. 356). Si completa in questo modo la seconda parte della profezia di Soldino, secondo cui la locanda sarebbe bruciata «casi toda».

e degna del massimo rispetto e riserbo, secondo la massima evangelica «multi enim sunt vocati, pauci vero electi» (*Matteo*, 20, 16)⁴²³.

Segue, a questo punto, uno degli splendidi interventi metanarrativi di Cervantes in cui assicura l'assoluta verosimiglianza di avvenimenti occorsi o che stanno per accadere, a dispetto della loro apparenza 'meravigliosa':

Otra vez se ha dicho que todas las acciones no verisímiles ni probables no se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice que Soldino, con todo aquel escuadrón de damas y caballeros, bajó por las gradas de la oscura cueva, y a menos de ochenta gradas se descubrió el cielo luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas. (pp. 356-57)

Curiosamente, entrando all'interno della grotta e scendendo una lunga scalinata, ai personaggi si offre alla vista un meraviglioso *locus amoenus*, genialmente costruito dall'autore come collocato sotto il livello dell'eremitaggio per circa ottanta scalini eppure aperto verso il cielo. Si tratta di una scalata verso un luogo paradisiaco che, a differenza di ciò che ci si potrebbe aspettare e, probabilmente non a caso, non avviene attraverso un'ascensione ma attraverso una discesa⁴²⁴.

Giunti in questo luogo, Soldino inizia un lungo discorso di grandissimo interesse⁴²⁵:

Señores, esto no es encantamento, y esta cueva por donde aquí hemos venido no sirve sino de atajo para llegar desde allá arriba a este valle que veis, que una legua de aquí tiene más fácil, más llana y más apacible entrada. Yo levanté aquella ermita, y con mis brazos y con mi continuo trabajo cavé la cueva, y hice mío este valle, cuyas aguas y cuyos frutos con prodigalidad me sustentan. Aquí, huyendo de la guerra, hallé la paz; el hambre que en ese mundo de allá arriba, si así se puede decir, tenía, halló aquí a la hartura; aquí, en lugar de los príncipes y monarcas que mandan el mundo, a quien yo servía, he hallado a estos árboles

⁴²³ Nella frase «viéndose, pues, Bartolomé y la de Talavera no ser de los escogidos ni llamados de Soldino [...]» (p. 356), secondo Avalle-Arce e i commentatori successivi, l'opposizione «escogidos» e «llamados» potrebbe infatti risentire del passo evangelico citato (cfr. n. 455, p. 394, ed. Avalle-Arce).

⁴²⁴ Secondo l'interpretazione proposta nel capitolo §5.3. del presente elaborato, la discesa nella grotta di Soldino potrebbe rappresentare un contraltare verosimile alla discesa agli inferi dei poemi epici.

⁴²⁵ Propongo il discorso integralmente, dividendolo tuttavia in alcune sequenze per facilitarne il commento.

mudos, que, aunque altos y pomposos son humildes; aquí no suena en mis oídos el desdén de los emperadores, el enfado de sus ministros; aquí no veo dama que me desdeñe ni criado que mal me sirva; aquí soy yo señor de mí mismo; aquí tengo mi alma en mi palma, y aquí por vía recta encamino mis pensamientos y mis deseos al Cielo; aquí he dado fin al estudio de las matemáticas, he contemplado el curso de las estrellas y el movimiento del Sol y de la Luna; aquí he hallado causas para alegrarme y causas para entristecerme que aún están por venir, que serán tan ciertas, según yo pienso, que corren parejas con la misma verdad. (p. 357)

La sequenza iniziale del discorso dell'eremita è volta, in prima istanza, a giustificare l'esistenza di quel luogo che appare agli occhi di tutti un prodigio: la valle, secondo Soldino, è più agevolmente raggiungibile da un'altra entrata ma ha preferito scavare una grotta per creare una scorciatoia. Sapendo che l'ironia cervantina è spesso sottile e caustica, si potrebbe leggere qui una polemica verso il principio di verosimiglianza: dal momento in cui un tradizionale *locus amoenus* viene caratterizzato da un accesso nascosto e impervio – direttamente proporzionale allo stupore che genera alla vista –, che lo rende un luogo segreto e riservato a pochi, Cervantes crea la tipica attesa per l'ingresso in uno di questi luoghi segreti (solo alcuni personaggi sono 'eletti' per raggiungerlo, due porte li separano dalla restante parte della comitiva, occorre scendere un'impervia scala in una grotta) e alla fine, dopo tutta l'aspettativa creata, Soldino afferma che, in realtà, sarebbero anche potuti entrare nella valle attraverso un percorso più comodo e pianeggiante. È chiara, dunque, l'ironia dell'autore nei confronti della tradizione letteraria⁴²⁶.

Nella seconda parte di questa prima sequenza emergono invece alcuni *tópoi* classici che certamente non sorprendono soprattutto perché pronunciati da un eremita: l'elogio della

⁴²⁶ Il topico del *locus amoenus* ha goduto, come è noto, di una enorme popolarità nella letteratura. In questa sede ci si limita a sottolineare che, nella letteratura spagnola della seconda metà del Cinquecento, ha avuto un certo successo la caratterizzazione di *loci amoeni* come luoghi contrapposti alla vita di corte e scenari ideali per la vita ascetica e mistica, in particolare ne *La Diana* di Montemayor (1558-59) e nel *Cántico espiritual* di San Juan de la Cruz (1578). Fernando Gómez Redondo, il curatore della voce "Locus amoenus" della *GEC*, considera unicamente l'amena descrizione di un prato (*Persiles*, III, 4) – interessante perché, mentre i protagonisti si riposano, scoprono casualmente un uomo agonizzante che morirà davanti a loro –, ma anche la valle di Soldino è significativa. Redondo distingue l'uso che Cervantes fa dei *loci amoeni* nel *Persiles* e nel *Quijote* ma ritengo che la funzione narrativa dei luoghi appena citati sia perfettamente sovrapponibile alla funzione dei luoghi ameni chisciotteschi, dunque condivido, attribuendole anche al *Persiles*, le parole di Redondo a chiusura della voce enciclopedica: «los lugares amenos son recreados en razón de las tradiciones pastoril y caballeresca con las que se envuelven aventuras que contradicen, por lo común, esos esquemas narrativos», cfr. la voce "Locus amoenus", curata da Fernando Gómez Redondo, in *GRAN ENCICLOPEDIA CERVANTINA*, cit., vol. 7 (2010), pp. 7169-96, p. 7196.

pace, la critica alla guerra, la copiosità del cibo prodotto dalla valle, la tranquillità che consente il progresso negli studi e l'elevazione spirituale; dunque un elogio della vita ritirata e dello stato di natura, contro la vita pubblica e impegnata, secondo un classico motivo letterario⁴²⁷. Dopo questa prima parte del discorso, l'eremita espone alcune profezie:

Agora, agora, como presente, veo quitar la cabeza a un valiente pirata un valeroso mancebo de la casa de Austria nacido. ¡Oh, si le viédeses, como yo le veo, arrastrando estandartes por el agua, bañando con menosprecio sus medias lunas, pelando sus luengas colas de caballos, abrasando bajeles, despedazando cuerpos y quitando vidas! Pero, ¡ay de mí!, que me hace entristecer otro coronado joven, tendido en la seca arena, de mil moras lanzas atravesado, el uno nieto y el otro hijo del rayo espantoso de la guerra, jamás como se debe alabado Carlos V, a quien yo serví muchos años y sirviera hasta que la vida se me acabara, si no lo estorbara el querer mudar la milicia mortal en la divina. (pp. 357-58)

Soldino, con una splendida e vivissima scelta di immagini, profetizza due eventi attraverso il riferimento ai due personaggi storici che ne furono protagonisti. Il primo è un giovane, «nacido de la casa de Austria», don Juan de Austria (1547-1578), figlio naturale di Carlo V e trionfatore della battaglia di Lepanto (1571) come generalissimo della Lega Santa. Il «valiente pirata» è con ogni probabilità un riferimento ad Ali Pachá, la cui testa fu presentata a don Juan conficcata sulla punta di una lancia⁴²⁸. L'esclamazione dal tono evocativo e quasi trasognato, «¡Oh, si le viédeses, como yo le veo, arrastrando estandartes por el agua, bañando con menosprecio sus medias lunas, pelando sus luengas colas de caballos, abrasando bajeles, despedazando cuerpos y quitando vidas!», ha indubbiamente un sapore biografico, il ricordo di un Cervantes ormai anziano – uscito vincitore e mutilato da questo evento storico – verso quella che aveva considerato la più grande battaglia della storia recente.

Il secondo personaggio storico, «otro coronado joven, tendido en la seca arena», è don Sebastián de Portugal (1554-1578), re del Portogallo e nipote di Carlo V, caduto nella battaglia di Alcazarquivir, tra arabi e portoghesi, nel 1578, «de mil moras lanzas atravesado».

⁴²⁷ Il topico letterario della preferenza della vita ritirata rispetto alla città, notoriamente un tema cruciale nei *Sermones* di Orazio e nelle *Eclogae* di Virgilio, per citare due tra gli esempi più significativi, riscuoterà un notevole successo nel Rinascimento, come testimoniato dal ritorno in auge della letteratura bucolica. Anche la trattatistica produrrà testi importanti e molti noti all'epoca come *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea* (1539) del frate Antonio de Guevara e *La vida retirada* (1583 ca.) di frate Luis de León, che potrebbero avere ispirato la figura di Soldino.

⁴²⁸ Cfr. la nota complementare n. 357.14, p. 749 (ed. RAE).

Ciò che collega i due personaggi storici citati, oltre all'essere stretti parenti del "fulmine di guerra" Carlo V, è che l'uno (don Juan) trionfò sopra i mori, l'altro (don Sebastián) perì contro di loro. In realtà, entrambi morirono a distanza di meno di due mesi nel 1578 ma della morte di don Juan non si fa cenno: del resto, l'elogio del trionfatore di Lepanto non sarebbe stato altrettanto efficace se accompagnato dalla previsione della morte. Si tratta, è superfluo dirlo, di due profezie *post eventum*: la critica è generalmente concorde nel fissare le fasi di elaborazione del terzo e del quarto libro nei primi anni del Seicento⁴²⁹ e, volendo datare l'azione dell'episodio di Soldino, esso andrebbe evidentemente collocato prima della battaglia di Lepanto, cioè prima del 1571, e, visto il servizio prestato da Soldino a Carlo V, non molto lontani dall'abdicazione del grande sovrano, avvenuta nel 1556⁴³⁰.

Riflettendo ancora su questa sequenza, si può formulare un'ultima considerazione intorno alla questione religiosa. Soldino, infatti, afferma di aver servito il «rayo espantoso de la guerra» Carlo V fino a che non decise di «mudar la milicia mortal en la divina». Il senso letterale della frase è chiaro ma dalla costruzione non emerge a chi sia attribuita questa scelta: a seconda del soggetto la frase cambia leggermente di significato, ma può essere una questione sostanziale in questo caso. Se il soggetto fosse Carlo V la frase potrebbe essere parafrasata in questo modo: Soldino ha servito il grande sovrano e lo avrebbe servito fino alla fine della propria vita se l'imperatore non avesse deciso di abbandonare la milizia mortale per quella celeste. Questa frase ha sicuramente ragion d'essere se si considera che Carlo V, dopo l'abdicazione, decise di trascorrere gli ultimi anni della propria vita in una condizione eremitica presso il monastero di Yuste. D'altro canto, la frase potrebbe essere parafrasata così: Soldino ha servito il grande sovrano e lo avrebbe servito fino alla fine della

⁴²⁹ Per le fasi di elaborazione, cfr. I. LOZANO RENIEBLAS, *La última novela de Miguel de Cervantes*, cit., pp. 443-449.

⁴³⁰ La questione della cronologia del *Persiles* divide da anni gli studiosi. Carlos Romero Muñoz propone di fissare l'ambientazione delle avventure di Persiles e Sigismunda tra l'estate 1558 e l'estate 1559 (ID., *Introducción*, in Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Carlos Romero Muñoz, cit., pp. 29-34), tuttavia questa ipotesi, senz'altro suggestiva, non tiene conto di numerosi riferimenti temporali contraddittori che è difficile ricondurre a sviste dell'autore. Aldo Ruffinatto, infatti, scrive che i «riferimenti ai fatti storici contenuti nel *Persiles* appaiono del tutto aleatori e quindi non servono né alla ricostruzione di un'eventuale cronologia interna al testo, né, tanto meno (se non come genericissimi termini *post quem*), alla datazione delle varie parti dell'opera» (n. 13, p. 602, ed. Ruffinatto). Inoltre, come scrive Lozano, è impossibile cercare di ordinare storicamente la cronologia delle opere dei secoli XVI e XVII in quanto «se trata de obras que todavía no han elaborado el concepto de tiempo histórico, como confirman los abundantes anacronismos que tanto han llamado la atención de la crítica. De ahí que sea más fructífero comprender el tiempo desde las categorías estéticas que organizan el género de la aventura sin imponerle el rigor de la cronología histórica (EAD., *La última novela de Miguel de Cervantes*, cit., p. 468). Per un'analisi di questi principali filoni interpretativi, cfr. I. LOZANO RENIEBLAS, *Cervantes y el mundo del Persiles*, cit., 1998, pp. 19-76.

propria vita se non avesse deciso di abbandonare la milizia mortale per quella celeste. Quest'ultima è la soluzione accettata generalmente dalla critica, se si considera colui che parla (un eremita) e il luogo in cui si trova (un *locus amoenus* dall'atmosfera sacra). Se si accoglie l'interpretazione più diffusa, si può affermare che in questo luogo del testo, per la prima volta e quasi alla fine del suo discorso, Soldino fa riferimento alla sua condizione: fino a questo momento l'uomo che, come si ricorderà, era stato definito all'inizio del capitolo come un pellegrino e un frate all'apparenza, non si era ancora qualificato come religioso. Nelle righe precedenti, infatti, aveva solo affermato di guardare il cielo per calcolare i movimenti delle stelle, del sole e della luna – dunque per praticare l'astrologia giudiziaria – e nulla era stato detto del suo ruolo di religioso e nemmeno in questo luogo viene specificato in cosa consista precisamente la sua “milizia divina”.

La seconda parte delle profezie di Soldino è invece dedicata ai personaggi dell'opera:

Aquí estoy, donde sin libros, con sola la experiencia que he adquirido con el tiempo de mi soledad, te digo, ¡oh Croriano! (y en saber yo tu nombre sin haberte visto jamás me acredite contigo), que gozarás de tu Ruperta largos años; y a ti, Periandro, te aseguro buen suceso de tu peregrinación; tu hermana Auristela no lo será presto, y no porque ha de perder la vida con brevedad; a ti, ¡oh Constanza!, subirás de condesa a duquesa, y tu hermano Antonio, al grado que su valor merece. Estas señoras francesas, aunque no consigan los deseos que agora tienen, conseguirán otros que las honren y contenten. El haber pronosticado el fuego, el saber vuestros nombres sin haberos visto jamás, las muertes que he dicho que he visto antes que vengan os podrán mover, si queréis, a creerme; y más cuando halléis ser verdad que vuestro mozo Bartolomé, con el bagaje y con la moza castellana, se ha ido y os ha dejado a pie: no le sigáis, porque no le alcanzaréis; la moza es más del suelo que del cielo, y quiere seguir su inclinación a despecho y pesar de vuestros consejos. (p. 358)

Questa nuova serie di profezie rappresenta un riferimento evidente al romanzo greco in cui la prolessi narrativa rivestiva un'importanza notevole nella costruzione dei fatti narrati. Si pensi ad esempio alle profezie degli oracoli e ai frequenti sogni premonitori presenti nelle *Etiopiche* di Eliodoro e in altre opere importanti per l'ultimo romanzo cervantino come *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e *Dafni e Cloe* di Longo Sofista⁴³¹. Tale omaggio al

⁴³¹ L'oracolo più famoso è certamente quello della Pizia rivolto a Teagene e Cariclea (*Etiopiche*, II, 35), mentre i sogni premonitori, dei protagonisti o degli aiutanti dei protagonisti, ritornano con frequenza in tutti i romanzi greci.

romanzo greco – sincero o ironico che fosse – non poteva certamente avere luogo, nella Spagna della Controriforma, secondo i modelli classici dell’oracolo o dei vaticini dei sacerdoti pagani, ma poteva essere inserito nel testo sotto forma di ricorso all’astrologia giudiziaria che godeva ancora di sufficiente credito per essere la fonte privilegiata di avvertimenti e profezie in grado di anticipare evoluzioni della trama e creare attesa nel lettore⁴³². Inoltre, l’astrologia giudiziaria si avvicina al modello anche per un’altra ragione: la predizione del futuro attraverso il calcolo degli astri era effettuata fin dalla notte dei tempi e, volendo rimanere in seno al romanzo greco, era praticata anche dal sacerdote Calasiris delle *Etiopiche* (III, 16). Di nuovo ci si trova di fronte ad un punto di continuità con *tópoi* del romanzo greco ma rielaborati in chiave ironica, considerato l’aspetto fintamente religioso dell’eremita-profeta Soldino.

Lasciando da parte il contenuto di queste prolessi narrative, di grande rilievo dal punto di vista della costruzione romanzesca, ma secondarie in questa sede, consideriamo ora la conclusione del discorso dell’eremita:

Español soy, que me obliga a ser cortés y aser verdadero; con la cortesía os ofrezco quanto estos prados me ofrecen, y con la verdad a la esperiencia de todo quanto os he dicho. Si os maravillare de ver a un español en esta ajena tierra, advertid que hay sitios y lugares en el mundo saludables más que otros, y este en que estamos lo es para mí más que ninguno. Las alquerías, caserías y lugares que hay por estos contornos las habitan gentes católicas y santas. Cuando conviene, recibo los sacramentos, y busco lo que no pueden ofrecer los campos para pasar la humana vida. Esta es la que tengo, de la cual pienso salir a la siempre duradera. Y por agora no más, sino vámonos arriba: daremos sustento a los cuerpos, como aquí abajo le hemos dado a las almas. (pp. 358-59)

Le righe conclusive del discorso di Soldino e del capitolo diciotto del terzo libro contengono diversi spunti interessanti. In primo luogo, l’eremita afferma di essere spagnolo e di trovarsi in quella terra straniera – giova ricordare che l’incontro con Soldino è ambientato in Provenza – circondato da genti cattoliche e sante. Ritorna il tema della religione, che viene immediatamente arricchito dal riferimento ai Sacramenti, che l’eremita riceve quando

⁴³² I testi contenenti previsioni del futuro effettuate attraverso il ricorso a tale disciplina erano, come detto sopra, messi sistematicamente all’*Indice* dall’Inquisizione. Tuttavia un testo narrativo che ricorresse all’astrologia giudiziaria per mere ragioni di trama e senza presentare eventi futuri (se non, come si è visto, nella forma di profezie *post eventum*) non rappresentava una minaccia da censurare.

necessario, ma che evidentemente non amministra. Infine, Soldino invita tutti i personaggi che sono con lui a risalire nell'eremitaggio dove «daremos sustento a los cuerpos, como aquí abajo le hemos dado a las almas»⁴³³. Resta tuttavia una questione non di poco conto: in questo *locus amoenus*, abitato da un eremita con modi da frate o pellegrino, non c'è alcunché di religioso. Nessun cibo ha dato sostentamento all'anima in questo luogo, nessun riferimento è stato fatto a Dio e nessuna preghiera o nessun pio atteggiamento ha mosso i discorsi e le profezie di Soldino. La sua vocazione religiosa si basa su un'affermazione iniziale (l'aver deciso di servire la “milizia divina”), il vivere in terre di genti cattoliche e sante, il ricevere i sacramenti quando necessario e il vivere in un *locus amoenus* che però, a quanto sembra, non è affatto un luogo di preghiera intimo e inaccessibile. Tutt'altro, insomma, che la sincera vocazione e professione di fede che ci si aspetterebbe da un personaggio presentato in un modo tanto evocativo come Soldino.

È evidente che il personaggio per Cervantes doveva rappresentare un eremita cristiano cattolico soltanto nelle apparenze. In realtà le sue reali funzioni sono diverse. Egli, come già detto, adempie ad un ruolo letterario ben preciso, quello del sacerdote-profeta, che poteva essere assunto soltanto da un personaggio come lui – eremita cristiano esperto di astrologia giudiziaria – e non certamente da un sacerdote come Calasiris o la Pizia. Va anche detto che la critica si è domandata se Cervantes avesse in mente, con Soldino⁴³⁴, un personaggio realmente esistente, da elogiare o parodiare, viste le dettagliate informazioni sulla sua vita fornite dall'autore. Secondo Romero Muñoz⁴³⁵, l'individuo dietro cui si nasconde Soldino andrebbe ricercato tra celebri soldati nati all'incirca tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 del Quattrocento e morti non molto tempo dopo il 1559. Tale periodizzazione è giustificata dal tentativo del critico di costruire una cronologia interna all'opera coerente ma, come si è già avuto modo di sottolineare, i numerosi anacronismi rendono rischioso stabilire

⁴³³ L'espressione, che doveva già essere proverbiale ai tempi di Cervantes, si incontra nell'*Orlando furioso* («Siedono al fuoco, e con giocondo e onesto | ragionamento dan cibo all'orecchia, | mentre, per ricreare ancora il resto / del corpo, altra vivanda s'apparecchia», XXXII, 82, p. 1063).

⁴³⁴ Il nome “Soldino”, come nota García Aguilar, «podría provenir de Soldina, ciudad indeterminada de la que aseguraba proceder la pastora Felismena del libro segundo de *La Diana* de Montemayor» (n. 2, p. 354, ed. RAE). Considerando l'interpretazione proposta nel capitolo §5.3., si potrebbe pensare che il suffisso “-dino” voglia evocare la figura del mago marino Othino-Odino.

⁴³⁵ Considerando che Soldino dimostra all'incirca ottant'anni, il critico ipotizza che il lungo periodo di servizio presso l'Imperatore si sia svolto già a partire dalle prime campagne contro la Francia (1522), presupponendo che il personaggio fosse già in servizio come soldato negli ultimi anni di regno di Isabela la Católica (1504) e del consorte Fernando (1516). Il suo operato al servizio regio sarebbe terminato alcuni anni prima dell'abdicazione di Carlo V (1556), in modo che, al momento dello svolgimento dell'azione del *Persiles* – secondo Romero da collocarsi tra il 1558 e il 1559 –, Soldino fosse già eremita da molti anni (n. 13, p. 603, ed. Romero).

le date di nascita e di morte di “Soldino” basandosi su date di svolgimento dell’azione (1558-1559) che potrebbero essere del tutto arbitrarie⁴³⁶.

Nerlich ipotizza invece che dietro a Soldino non debba necessariamente nascondersi un personaggio storico dell’età di Carlo V, ma questo particolare eremita potrebbe essere una trasposizione letteraria di Benito Arias Montano (1527-1598), celebre umanista spagnolo e uno dei maggiori teologi dell’epoca⁴³⁷. L’interpretazione del critico, che si colloca all’interno di una più ampia trattazione volta ad individuare elementi del protestantesimo all’interno del *Persiles*, giustifica l’ipotesi in quanto Montano fu teologo di corrente erasmista, contrario agli ideali della Controriforma e più vicino alle tesi Protestanti⁴³⁸.

Le ipotesi di Nerlich, affascinanti e indubbiamente seducenti, si avvicinano tuttavia ad un discorso che, fin dall’inizio, ci si era proposti di non affrontare, quale fosse cioè la religione ‘di’ Cervantes. Inoltre, come si è cercato di dimostrare in questo contributo, la religione, cattolica o protestante che sia, non ha nel *Persiles* la rilevanza che le viene attribuita. Per

⁴³⁶ Michael Nerlich evidenzia infatti alcuni errori di fondo in questo ragionamento: la supposta data di nascita – alcuni anni prima o dopo il 1480 – implicherebbe che Soldino avesse iniziato a servire Carlo V in Provenza nel 1522, all’età di circa cinquant’anni, e avesse continuato a farlo fino almeno ai settant’anni d’età, ipotizzando che avesse lasciato la vita militare in occasione del trattato di Crépy (1544), approfittando dell’armistizio – che pure si rivelerà breve – con la Francia. È assai difficile immaginare che un soldato abbia combattuto fino a quell’età e gli anni diventano ancora di più un ostacolo se si considera che Soldino avrebbe dovuto costruire un eremitaggio e soprattutto scavare una lunga scalinata dentro una grotta all’età di almeno settant’anni: un po’ troppi per un lavoro così arduo. È strano inoltre che un soldato spagnolo si fosse insediato in una zona di guerra, la Provenza, per giunta in territorio francese: certamente non il luogo ideale per condurre una vita eremitica lontano dalla guerra, se si considera che già nel 1546 verranno riprese le ostilità tra il regno di Francia e l’Impero spagnolo, che perdureranno fino alla pace di Cateau-Cambrésis (1559). Cfr. M. NERLICH, *El «Persiles» descodificado*, cit., in particolare il capitolo tre della decima parte.

⁴³⁷ Montano ebbe numerosi compiti al servizio di Filippo II, tra cui la realizzazione della *Biblia Regia de Amberes*, un ambizioso progetto, condotto con assoluto rigore metodologico, contenente le Sacre Scritture in ebraico, greco, aramaico e latino. La pubblicazione del testo, ultimato nel 1570, fu bloccata a causa dell’intervento dell’Inquisizione: Montano, infatti, sostenitore della maggiore attendibilità del testo ebraico sopra il testo della *Vulgata*, aveva corretto in più luoghi il testo latino, tanto da indurre il cardinal Bellarmino, nel 1576, a promulgare un decreto che ribadisse la superiorità e l’infallibilità della *Vulgata*. Solo una decina di anni più tardi la Bibbia poté finalmente iniziare a circolare, seppur con alcuni interventi di censura, mentre le opere di Montano furono messe all’Indice nel 1607, soprattutto perché l’umanista era un fautore dell’interpretazione letterale delle Scritture.

⁴³⁸ Suggestive sono le ipotesi che Nerlich porta a sostegno della scelta del nome ‘Soldino’: potrebbe essere in quanto la prima opera del giovanissimo Montano, *Discurso del valor y correspondencia de las monedas antiguas castellanicas con las nuevas* (1541), era dedicato al ‘soldo’, oppure potrebbe essere un anagramma. L’ultima opera dell’umanista, *Naturae Historia, prima in magni operis corpore pars*. (postuma, 1601), presenta infatti tratti di astrologia giudiziaria e Soldino potrebbe essere un riferimento a questo, ‘Don [Dominus] Soli [Solis]’, che anagrammato restituisce appunto ‘Soldino’. Cfr. M. NERLICH, *El «Persiles» descodificado*, cit., pp. 472-500, in particolare p. 482. Sul perché la scelta della Francia, rispetto a Montano, che terminò la propria vita come eremita in Andalucía, Nerlich afferma che la motivazione va ricercata nel fatto che il re di Francia, a cavallo tra fine Cinquecento e inizio Seicento, è Enrico IV di Borbone, il re ugonotto convertitosi al cristianesimo perché “Parigi val bene una messa”. Un re di questo genere poteva certamente ben accogliere un erasmista, cfr. *ivi*, pp. 486-87.

questa ragione, ritengo che l'interpretazione di Soldino come Arias Montano – senz'altro possibile – esuli dal discorso religioso: che fosse cattolico, erasmista o in odore di protestantesimo è del tutto secondario, rispetto alla funzione del personaggio, che potrebbe essere più propriamente quella di un sacerdote pagano 'cristianizzato', che adempie ad un preciso ruolo narrativo – quello di formulare profezie e di introdurre una discesa agli inferi – che non ha fondamenti religiosi in quanto tali ma una importante funzione diegetica e di adeguamento ironico ai modelli letterari (cfr. l'interpretazione proposta nel capitolo §5.3.). Questo ruolo è rivestito anche da un tema strettamente legato a quello religioso, i matrimoni.

9.3. Il tema del matrimonio

Secondo Miguel Zugasti, il tema del matrimonio è il «vector capital de la novela»⁴³⁹. Nel *Persiles* sono descritti undici matrimoni celebrati, senza eccezioni, attraverso rituali in contrasto con i canoni del Concilio di Trento. A questi si possono aggiungere altrettante nozze, di minore rilievo o fallite prima della celebrazione, che portano il totale al considerevole numero di ventidue matrimoni. Di fronte ad un numero tanto elevato e non trascurabile, non stupisce che – con pochissime eccezioni – ogni avventura del *Persiles* sia caratterizzata da un matrimonio. Analizzarli significa riflettere su temi portanti dell'opera: tra personaggi mentitori, scuse e giustificazioni non richieste, ognuno di questi matrimoni sembra nascondere più di quanto venga detto e certamente questo prescinde dal discorso religioso⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Cfr. Miguel ZUGASTI, *Matrimonio y matrimonios en el «Persiles» de Cervantes*, in Ignacio ARELLANO e Jesús María USUNÁRIZ (a cura di), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Visor, Madrid 2005, pp. 65-94. Gli interlocutori privilegiati di questo capitolo saranno principalmente il citato contributo di Zugasti e la monografia di Robert V. PILUSO, *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, Las Americas Publishing Company, New York 1967, critici che hanno analizzato in un unico lavoro organico quasi tutti i matrimoni del *Persiles*. Una parte dei risultati di questa investigazione intorno al tema del matrimonio è stata anticipata in Carlo BASSO, *Ante- o anti-tridentini? Matrimoni irregolari nel Persiles*, in «Artifara», 20.1, 2020, pp. 201-232; in questa sede riprendo in parte alcune delle riflessioni già esposte, con notevoli revisioni e integrazioni.

⁴⁴⁰ È quasi impossibile individuare un personaggio la cui vita letteraria all'interno dell'opera non incominci o si concluda con nozze celebrate o saltate. Il matrimonio è un aspetto costitutivo ed essenziale del *Persiles* e non solo perché la ragione che muove i due protagonisti è potersi sposare: senza gli undici matrimoni di cui viene raccontata la celebrazione e senza altrettanti matrimoni la cui celebrazione è in secondo piano o è fallita (del primo tipo: Transila e Ladislao, Sulpicia e Lampidio, Luisa e Bartolomeo, Arnaldo ed Eusebia, Antonio e Félix Flora, Costanza e il Conte suo cognato; del secondo tipo: don Manuel e Leonora, Periandro e Sinforosa, Auristela e Policarpo, Rosamunda e Clodio, Ortel Banedre e Luisa) l'ultimo romanzo di Miguel de Cervantes perderebbe gran parte della ricchezza e del fascino che lo rendono unico. Il tema del matrimonio è frequente in tutta la produzione cervantina; per una analisi di carattere sociologico del tema nel *Quijote* e nelle *Novelas*, con particolare attenzione alle questioni legali nei casi di rapimento e violenza, cfr. il saggio di Lucía LÓPEZ RUBIO, *El matrimonio en las Novelas ejemplares y el Quijote. La influencia del modelo histórico, social y legal de los siglos XVI y XVII*, Academia del Hispanismo, Vigo 2017.

Sul discorso religioso, però, occorre soffermarsi ancora per alcune righe, in modo da fare il punto sulla legislazione allora vigente in materia di matrimoni. Il Concilio di Trento (1545-1563) aveva redatto, oltre cinquant'anni prima dell'ultimazione del *Persiles*, specifiche disposizioni: i dieci *Canones super reformatione circa matrimonium*⁴⁴¹. Di fronte alla Riforma luterana, che negava il matrimonio come sacramento ed attribuiva al potere civile la competenza in materia matrimoniale, i Canoni conciliari erano volti a riaffermare con forza il carattere sacramentale e a regolarizzare la prassi matrimoniale, condannando parimenti pratiche invise da secoli alla Chiesa cattolica. In particolare, il primo capitolo riguardava i matrimoni contratti clandestinamente a riguardo dei quali il Concilio si esprimeva in tal modo:

Tametsi dubitandum non est, clandestina matrimonia, libero contrahentium consensu facta, rata et vera esse matrimonia, quamdiu Ecclesia ea irrita non fecit [...] nihilominus sancta Dei Ecclesia ex iustissimis causis illa semper detestata est atque prohibuit (p. 755).⁴⁴²

Il cosiddetto decreto *Tametsi* prendeva atto fin dal principio dell'inefficacia delle proibizioni in materia di matrimoni clandestini – “rata et vera matrimonia”, ma “semper detestata atque prohibuit” – e prendeva altresì atto della frequenza con la quale tali matrimoni clandestini venivano celebrati per motivi di convenienza e non come atto di vero amore. Inoltre, l'assenza di testimoni rendeva impossibile comprovare l'effettiva contrazione del matrimonio, generando un problema di natura non solo religiosa ma anche civile. Come scrive Daniela Lombardi:

Fino ad allora – secondo la dottrina elaborata nel XII secolo – per contrarre un matrimonio giuridicamente valido, che assicurava la legittimazione dei figli e la trasmissione dei beni, bastava lo scambio del consenso tra i due contraenti, espresso con parole che indicassero il tempo presente dell'azione che si stava compiendo (*verba de praesenti*): «Io ti prendo per moglie/marito». Le stesse parole al futuro (*verba de futuro*) – «Io ti prenderò per moglie/marito» – distinguevano infatti la fase precedente, in cui si scambiava la promessa di

⁴⁴¹ La discussione su tale argomento avvenne nella Sessione XXIV dell'11 novembre 1563.

⁴⁴² «Quantunque non si debba dubitare che i matrimoni clandestini, celebrati con il libero consenso dei contraenti, sono validi e veri matrimoni, fino a che la Chiesa non li avrà resi invalidi [...] tuttavia la santa Chiesa di Dio per giustissimi motivi li ha sempre disapprovati e proibiti». Le citazioni del testo del Concilio di Trento sono tratte da *CONCILIORUM OECUMENICORUM DECRETA*, cit., che offre a fronte anche la traduzione italiana. Il numero di pagina, per scelta editoriale, è lo stesso sia per il testo latino, sia per il testo italiano.

legarsi in matrimonio. Non era quindi prevista una forma specifica di celebrazione del matrimonio: i riti nuziali erano diversi a seconda delle consuetudini locali e del ceto sociale dei contraenti. Il decreto *Tametsi* stabilì invece che il consenso degli sposi non era più sufficiente a garantire la validità del matrimonio.⁴⁴³

Stante queste premesse, il Concilio – nell’ottica di una regolarizzazione più stringente in grado di garantire l’ordine e restituire centralità alla Chiesa in materia di matrimonio – prescriveva una rigida norma:

idcirco sacri Lateranensis concilii, sub Innocentio III celebrati, vestigiis inhaerendo praecipit, ut in posterum, antequam matrimonium contrahatur ter a proprio contrahentium parochi tribus continuis diebus festivis in Ecclesia inter Missarum solemnia publice denuntietur inter quos matrimonium sit contrahendum; quibus denuntiationibus factis, si nullum legitimum opponatur impedimentum ad celebrationem matrimonii in facie Ecclesiae procedatur ubi parochus, viro et muliere interrogatis, et eorum mutuo consensu intellecto, vel dicat: *Ego vos in matrimonium coniungo, in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*, vel aliis utatur verbis iuxta receptum uniuscuiusque provinciae ritum [...] Qui aliter, quam praesente parochi vel alio sacerdote, de ipsius parochi seu Ordinarii licentia, et duobus vel tribus testibus matrimonium contrahere attentabunt: eos sancta Synodus ad sic contrahendum omnino inhabiles reddit et huiusmodi contractus irritos et nullos esse decernit, prout eos praesenti decreto irritos facit et annullat (pp. 755-756).⁴⁴⁴

La prescrizione tridentina prevedeva dunque uno schema piuttosto stringente: occorreva adempiere alla ‘pubblicazione’ del matrimonio almeno tre settimane prima e il rito doveva essere amministrato dal parroco titolare, o da un sacerdote da esso incaricato, davanti alla

⁴⁴³ Daniela LOMBARDI, *Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento al '700*, in Michela DE GIORGIO e Christiane KLAPISCH-ZUBER (a cura di), *Storia del matrimonio*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 215.

⁴⁴⁴ «Seguendo, perciò, le orme del sacro Concilio Lateranense (384), celebrato sotto Innocenzo III, comanda che in avvenire, prima che si contragga il matrimonio, per tre volte, in tre giorni festivi consecutivi il parroco dei contraenti dichiarare pubblicamente in Chiesa, durante la santa messa, tra chi debba contrarre il matrimonio. Fatte queste pubblicazioni, se non si oppone alcun legittimo impedimento, si proceda alla celebrazione del matrimonio dinanzi alla Chiesa, dove il parroco, interrogati l’uomo e la donna, ed inteso il loro mutuo consenso, dica: *Io vi unisco in matrimonio nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito santo*, o si serva di altra formula, secondo il rito consueto in ciascuna provincia [...] Quelli che tenteranno di contrarre matrimonio in maniera diversa da quella prescritta, e cioè presente il parroco o altro sacerdote, con la licenza dello stesso parroco o dell’ordinario e con due o tre testimoni, il santo Sinodo li rende assolutamente incapaci a contrarre il matrimonio in tal modo e dichiara invalidi e nulli questi contratti; come li annulla e invalida con il presente decreto», pp. 755-756.

chiesa parrocchiale, alla presenza di due o tre testimoni e pronunciando le formule rituali prescritte. Sulla validità dei matrimoni celebrati clandestinamente e in altra forma diversa da quella stabilita il Concilio, come si è letto, era categorico: «qui aliter [...] matrimonium contrahere attentabunt: eos sancta Synodus ad sic contrahendum omnino inhabiles reddit et huiusmodi contractus irritos et nullos esse decernit prout eos praesenti decreto irritos facit et annullat». La soluzione fu dunque trovata «optando per una definizione di clandestinità fondata sull'assenza di forme solenni di celebrazione», da cui ne conseguiva una rinnovata importanza della figura del sacerdote:

a lui spettava accertare che i futuri sposi scegliessero liberamente la vita matrimoniale, senza costrizioni da parte delle famiglie [...], attraverso le pubblicazioni in chiesa per tre domeniche successive doveva poi verificare che non ci fossero impedimenti d'alcun genere al matrimonio [...], infine dopo aver presieduto la cerimonia, pronunciando le parole *Ego coniungo vos...* e beneducendo gli sposi, doveva registrare il matrimonio negli appositi registri parrocchiali, indicando, oltre ai nomi dei contraenti, anche quello dei testimoni presenti. L'esclusiva competenza ecclesiastica in ambito matrimoniale era così riaffermata.⁴⁴⁵

Le pubblicazioni potevano invero essere evitate con speciali dispense – in situazioni di conclamata gravità, come oppositori che, ‘manzonianamente’, interferiscano con il matrimonio – ma, per quanto riguarda la liturgia in sé, «uomini e donne acquisirono ben presto la consapevolezza che, per sposarsi, era a lui [al sacerdote] che bisognava rivolgersi» e «in tempi abbastanza rapidi, nel giro di qualche decennio, il matrimonio tridentino riuscì ad imporsi»⁴⁴⁶. Ciò non significa che la ‘piaga’ del matrimonio clandestino fu cancellata completamente, tuttavia la Chiesa riuscì ad operare un taglio netto con l'invisibile prassi precedente.

Per quanto riguarda la Spagna, il re Filippo II d'Asburgo ratificò ufficialmente i decreti del Concilio di Trento il 12 luglio 1564, rendendoli operativi *de iure*. È pur vero che la pratica *de facto* tardò ad imporsi, tanto che, secondo quanto riferisce González Novalín, «el casamiento de una pareja del pueblo se hacía con frecuencia en secreto y con poca atención

⁴⁴⁵ D. LOMBARDI, *Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento al '700*, cit., p. 221.

⁴⁴⁶ EAD., *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, Bologna, Il Mulino 2008, pp. 103-104.

a la forma prescrita por la liturgia»⁴⁴⁷. Basandosi sul resoconto di Novalín, Jaume Garau, nei suoi lavori intorno all'ortodossia di Cervantes⁴⁴⁸, affronta tre matrimoni del *Persiles*, relegando lo scostamento dalla liturgia tridentina al fatto che essa non fosse ancora stata recepita. Tuttavia occorre separare la prassi delle sfere più basse della popolazione dalla norma matrimoniale prescritta. Il pubblico a cui Cervantes si rivolgeva non era certamente da individuarsi tra coloro che ignoravano le norme, ma tra lettori colti che senz'altro le conoscevano. Compreso, ovviamente, Cervantes che, nella *Gitanilla*, la prima delle *Novelas ejemplares*, fa riferimento alla nuova legislazione matrimoniale tridentina per ragioni funzionali allo sviluppo narrativo: don Andrés, condannato a morte, desidera sposare Preciosa prima dell'esecuzione, fissata per l'indomani; il sacerdote, tuttavia, si rifiuta di celebrare le nozze, in quanto non erano state fatte le debite pubblicazioni. In tal modo l'esecuzione viene rimandata⁴⁴⁹. Si tratta evidentemente di uno stratagemma narrativo, per accrescere la *suspense* nel lettore e consentire l'agnizione finale della protagonista, ma il riferimento alle norme tridentine fuga qualsiasi dubbio sulla conoscenza da parte di Cervantes delle nuove prescrizioni in materia matrimoniale.

Tornando al nucleo centrale del discorso, ho scelto di dedicare la parte più consistente dell'analisi agli undici matrimoni 'principali', effettivamente contratti e descritti con precisione dall'autore, tralasciando i restanti undici, di cui si farà qualche cenno in sede di conclusione. Occorre precisare che ogni celebrazione matrimoniale descritta nell'ultimo romanzo di Cervantes presenta aspetti peculiari; tuttavia sono ravvisabili alcune linee di tendenza: per questa ragione desidero avanzare una proposta di suddivisione⁴⁵⁰. Posto che

⁴⁴⁷ José Luis GONZÁLEZ NOVALÍN, *Religiosidad y reforma del pueblo cristiano*, in Ricardo GARCÍA-VILLOSLADA (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, vol. 3 ("La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI"), tomo 1, 1979, pp. 351-384, p. 362.

⁴⁴⁸ Jaume GARAU, *Predicación y ortodoxia en el «Persiles»*, in «Anales Cervantinos», XLV, 2013 pp. 241-268 e ID., *A vueltas con la ortodoxia en el «Persiles»*, in Abraham MADROÑAL y Carlos MATA INDUÁIN (a cura di), *El parnaso de Cervantes y otros parnasos*, Idea, New York 2017, pp. 13-35.

⁴⁴⁹ Il sacerdote, chiamato dal Corregidor per celebrare il matrimonio, afferma che «eso no podré yo hacer si no preceden primero las circunstancias que para tal caso se requieren. ¿Dónde se han hecho las amonestaciones? ¿Adónde está la licencia de mi superior, para que con ellas se haga el desposorio?» e «sin replicar más palabras, porque no sucediese algún escándalo, se salió de casa y los dejó a todos confusos» (pp. 105-106). Un secondo riferimento avviene ne *La fuerza de la sangre*, dove la rapidità del matrimonio di Leocadia e Rodolfo viene spiegata in questo modo: «por haber sucedido este caso en tiempo cuando con sola la voluntad de los contrayentes, sin las diligencias y prevenciones justas y santas que ahora se usan, quedaba hecho el matrimonio, no hubo dificultad que impidiese el desposorio» (p. 322).

⁴⁵⁰ Una proposta di suddivisione parziale era già stata avanzata da Juan Ramón Muñoz Sánchez in due occasioni, nell'atto di analizzare gli episodi di Ortel Banedre e Luisa e Isabela Castrucho e Andrea Marulo; tuttavia, quella dello studioso era una macro-divisione generica (matrimoni per stretta di mano e matrimoni celebrati da un tramite), funzionale per una maggior comprensione della materia trattata e senza il desiderio di offrire una griglia completa, tant'è che vengono prese in considerazione solo alcune nozze del *Persiles*, cfr.

nessuna celebrazione del libro viene officiata da sacerdoti secolari, la prima macro-divisione può essere effettuata tra matrimoni contratti spontaneamente dai due sposi (1.) e quelli officiati da una terza persona, con funzioni di ‘ministro laico’ (2.). La prima categoria può essere ulteriormente bipartita tra matrimoni clandestini *stricto sensu* (1a.)⁴⁵¹ e matrimoni clandestini *lato sensu* (1b.)⁴⁵²; la seconda categoria, invece, può essere ulteriormente divisa in matrimoni in presenza di sacerdoti secolari seppur non officianti (2a.) e matrimoni in loro assenza (2b.). Nella categoria 1a. rientrano i matrimoni di Feliciana de la Voz e Rosanio e di Isabela Castrucho e Andrea Marulo; nella categoria 1b. i matrimoni di Antonio e Ricla, di Renato ed Eusebia, di Augustina e Contarino e di Ruperta e Croriano; nella categoria 2a. rientrano i matrimoni di Carino e Leonzia e di Solerzio e Selviana; infine, nella categoria 2b. i matrimoni di Clementa Cobeña e Tozuelo, di Costanza e il Conte e degli stessi Persiles e Sigismunda. Si veda la tabella seguente⁴⁵³.

	Matrimoni clandestini (1.)		Matrimoni officiati da laici (2.)
Clandestini <i>stricto sensu</i> (1a.)	Feliciana de la Voz e Rosanio; Isabela Castrucho e Andrea Marulo.	Con sacerdoti secolari (2a.)	Carino e Leonzia; Solerzio e Selviana.
Clandestini <i>lato sensu</i> (1b.)	Antonio e Ricla; Renato ed Eusebia;	Senza sacerdoti secolari (2b.)	Clementa Cobeña

Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ, *Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del «Persiles»*, in «Críticón», 99, 2007, pp. 125-158 e ID., «No me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada»: *Análisis del episodio de la dama de verde, Isabela Castrucho («Persiles», III, XIX y XX-XXI)*, in «Studia Aurea», 11, 2017, pp. 429-459.

⁴⁵¹ Ovvero giovani che contraggono celatamente un matrimonio mediante lo scambio di reciproche promesse, senza il consenso della famiglia, e senza la presenza di testimoni.

⁴⁵² Faccio riferimento, con questa definizione, ai matrimoni contratti da adulti, liberi da costrizioni famigliari, che per diverse ragioni si sposano mediante scambio di reciproche promesse senza che un sacerdote offici la cerimonia e senza testimoni.

⁴⁵³ Questo catalogo presenta due ambiguità che si è cercato di sanare. Le nozze di Isabela Castrucho e Andrea Marulo si svolgono alla presenza di due sacerdoti che si limitano a confermare la validità del matrimonio: non essendoci però l'intervento di un laico come celebrante, le nozze non sono state ascritte alla categoria 2a., bensì alla categoria 1a., anche perché l'opposizione dello zio di Isabela rende clandestino in senso stretto il matrimonio tra i due giovani. Le nozze di Costanza e del Conte, invece, sono state ascritte alla categoria 2b. in quanto la repentinità del matrimonio e il silenzio intorno alla presenza di un sacerdote lasciano supporre che il matrimonio sia stato soltanto validato da un notaio (dunque una figura laica, che rende il matrimonio appartenente alla categoria 2. e non alla categoria dei matrimoni clandestini).

	Augustina e Contarino; Ruperta e Croriano.		e Tozuelo; Costanza e il Conte; Persiles e Sigismunda.
--	--	--	--

9.3.1. Matrimoni clandestini

La debolezza dell'istituto del matrimonio prima del Concilio di Trento aveva consentito, come visto sopra, il dilagare della clandestinità. Tale fenomeno era dettato dal fatto che nella dottrina canonica pre-conciliare «i confini tra promessa e matrimonio erano assai labili»⁴⁵⁴, dal momento che a differenziare i due momenti erano solamente due tempi verbali: *verba de futuro* e *verba de praesenti*. La clandestinità avveniva dunque mediante un reciproco scambio di promesse – in *verba de praesenti* – che rendeva indissolubilmente sposati due innamorati. I giovani innamorati potevano dunque legittimare il loro rapporto, nel caso fosse invisibile agli occhi dei genitori, oppure fosse necessario ‘riparare’ ad un concepimento. Occorre tuttavia separare tale pratica dalle unioni spontanee di adulti che si dichiarano marito e moglie per poter vivere una legittima vita matrimoniale e non perché abbiano necessità di giustificare il proprio rapporto di fronte ai genitori (definisco, i primi, matrimoni clandestini ‘in senso stretto’ e, questi ultimi, ‘in senso lato’). Il rituale è il medesimo: nessun sacerdote (né secolare, né laico) officia l’unione; i due sposi, unici ministri celebranti, si scambiano reciproche promesse di amore e di fedeltà e sanciscono il legame stringendosi la mano⁴⁵⁵; tuttavia la profonda differenza che intercorre tra queste tipologie, e che giustifica la bipartizione proposta, risiede nelle motivazioni: i giovani si sposano clandestinamente per dissenso verso la famiglia, gli adulti non hanno imposizioni di sorta.

Alcuni critici, come Martinengo⁴⁵⁶, offrono due possibili spiegazioni per giustificare la presenza di matrimoni clandestini: che Cervantes al momento della scrittura non avesse

⁴⁵⁴ D. LOMBARDI, *Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento al '700*, cit., 218.

⁴⁵⁵ È pur vero che gli sposi sono da sempre stati considerati dalla Chiesa i ministri celebranti del sacramento del matrimonio. Tuttavia, tra gli obiettivi principali del Concilio di Trento, vi era l'imposizione della presenza di un sacerdote per condurre la celebrazione nuziale, in modo da attribuire al controllo della Chiesa un momento essenziale per la vita di un uomo come il matrimonio. Per praticità, da qui in avanti, utilizzo l'espressione ‘celebrante’ per riferirmi al sacerdote.

⁴⁵⁶ Cfr. Alessandro MARTINENGO, *Las Novelas ejemplares y el Concilio Tridentino (dos desenlaces matrimoniales en oposición)*, in Carlos ROMERO MUÑOZ, Donatella PINI e Antonella CANCELLIER (a cura di), *Atti della V Giornata Cervantina*, Unipress, Padova 1998, pp. 37-51 e ID., *El tema del matrimonio de las*

ancora recepito le direttive del Concilio di Trento, oppure che i matrimoni fossero antetricentini per ragioni di verosimiglianza, se si considera il *Persiles* ambientato in un periodo storico precedente alla conclusione del Concilio (1563). Per quanto riguarda le date di elaborazione e di stesura del *Persiles*, si è soliti considerare come *terminus post quem* il 1596, anno di pubblicazione della *Philosophía antigua poetica* di Alonso López Pinciano⁴⁵⁷, anche se Isabel Lozano propone di postdatare l'inizio della composizione a dopo il 1599, anno della pubblicazione della traduzione della *Naturalis historia* di Plinio⁴⁵⁸. In ogni caso, alla fine del XVI secolo i decreti del Concilio di Trento, ratificati ufficialmente da Filippo II per la Spagna il 12 luglio 1564, erano ampiamente stati recepiti. Per quanto concerne la seconda giustificazione – ovvero che il *Persiles* sia ambientato in un periodo storico anteriore alla Controriforma –, occorre tenere presente la difficoltosa ricostruzione della cronologia interna dell'opera, contraddittoria e non priva di salti temporali immotivati: già Avalle-Arce suggeriva di leggere l'opera cogliendo i riferimenti temporali come semplice espressione del sentire storico dell'autore, che non teme di inserire riferimenti temporali da Carlo V (1500-1558) a Filippo III (1578-1621) «sin mayores tiquismiquis, ni temores al anacronismo» (ed. Avalle-Arce, p. 73); di simile parere sono Ruffinatto (nella sua edizione del 1996) e Lozano Renieblas⁴⁵⁹. Quest'ultima, pur ravvedendo nelle date presentate un tentativo di offrire storicità al racconto in un'ottica di elaborazione del concetto di tempo storico all'interno del romanzo, afferma che «sea más fructífero comprender el tiempo desde las categorías estéticas que organizan el género de la aventura sin imponerle el rigor de la cronología histórica»⁴⁶⁰: tali elementi di storicità non rappresentano dunque un saldo riferimento temporale per le datazioni *ante-* o *post-* Concilio ma vanno colti così come presentati, per così dire nell'*hic et nunc* dello svolgimento del capitolo in questione, senza elevarli a fonti assolute di definizione temporale. Si avrà comunque modo, caso per caso, di approfondire più diffusamente questo discorso.

«Novelas Ejemplares» al «*Persiles*»: sacerdocio institucional y sacerdocio laico, in «Anuario de estudios cervantinos», 11, 2015, pp. 317-328.

⁴⁵⁷ È questa la posizione di Carlos Romero nell'introduzione alla sua edizione del *Persiles*, cfr. ID., *Introducción*, cit., p. 23.

⁴⁵⁸ I. LOZANO, *La última novela de Miguel de Cervantes*, cit., pp. 443-449.

⁴⁵⁹ Cfr. I. LOZANO-RENIEBLAS, *Cervantes y los mundos del «Persiles»*, cit. e ID., *La última novela de Miguel de Cervantes*, cit.

⁴⁶⁰ ID., *La última novela de Miguel de Cervantes*, cit., p. 468.

9.3.1a. Matrimoni clandestini *stricto sensu*

Feliciana de la Voz e Rosanio

Feliciana de la Voz, uno dei personaggi più affascinanti e artisticamente riusciti del *Persiles*, è la protagonista di una storia secondaria che occupa i capitoli dal 2 al 5 del terzo libro. Al principio, un cavaliere, in fuga per motivi sconosciuti, affida alla comitiva dei protagonisti un bambino e si allontana rapidamente, salvo ritornare dopo pochi istanti per avvertire i pellegrini che il bambino non è battezzato. La comitiva ha giusto il tempo di chiedere ospitalità ad un villaggio di pastori che sopraggiunge una viandante stremata, Feliciana de la Voz. L'indomani la ragazza racconta di essere fuggita dal padre e dai fratelli in quanto ella, la sera prima – mentre al piano inferiore fervevano i preparativi per il suo fidanzamento – ha partorito un figlio concepito con un altro uomo, Rosanio, di cui è innamorata. La donna afferma infatti che il padre voleva darla in sposa ad un altro, «pero yo, a quien los cielos guardaban para esta desventura en que me veo, y para otras en que pienso verme, me dieron por esposo al rico, y yo me le entregué por suya a hurto de mi padre y de mis hermanos» (III, 4, pp. 250-251). I pellegrini, intuendo che il misterioso cavaliere del giorno prima fosse proprio Rosanio, mostrano il bambino a Feliciana che, tuttavia, non lo riconosce come suo figlio. Dopo alcune peripezie, Feliciana viene trovata dal padre nel monastero di Guadalupe ma sopraggiunge immediatamente Rosanio che afferma di essersi legittimamente sposato con Feliciana prima ancora del concepimento del bambino e, grazie alla mediazione di due amici in comune con il padre e il fratello di Feliciana, la storia può felicemente concludersi con il ristabilimento dell'equilibrio.

Il matrimonio di Feliciana e Rosanio è clandestino in senso stretto e ha due ulteriori aggravanti: i due innamorati si considerano sposi nonostante la giovane fosse destinata ad un altro uomo e dalla loro unione nasce addirittura un bambino⁴⁶¹. A questo stato di cose si aggiungono, inoltre, alcune stranezze della costruzione narrativa: in primo luogo Feliciana dà alla luce il figlio concepito con Rosanio la sera in cui dovrebbe essere ufficialmente promessa in sposa con l'uomo scelto dal padre⁴⁶²; in secondo luogo Feliciana non riconosce

⁴⁶¹ Nel discorso di Feliciana la sequenza degli eventi è presentata con grande attenzione, in modo che non vi siano margini di dubbio: il matrimonio dei due giovani non è da considerarsi un matrimonio riparatore, Feliciana vuole sottolineare che si sia concessa soltanto dopo lo sposalizio clandestino. Tuttavia, come spesso accade nel *Persiles*, la donna potrebbe anche mentire, celando un matrimonio riparatore.

⁴⁶² Mentre Feliciana sta dando alla luce il figlio, al piano inferiore il padre e il futuro sposo stanno infatti ultimando i preparativi per il rito ufficiale del fidanzamento, che anticipava il matrimonio vero e proprio. Si tratta di una pratica perfettamente in linea con le prassi dei matrimoni cattolici ma, evidentemente, in questo caso non viene portata a termine.

quello che sembra essere suo figlio⁴⁶³ e, infine, è piuttosto curiosa la scelta di ambientare la conclusione della storia nel monastero di Guadalupe: la descrizione del monastero – incentrata in particolare sugli arazzi *ex voto* che tappezzavano le pareti – non è quella che si converrebbe ad uno dei principali luoghi religiosi della Spagna e, addirittura, il fratello di Feliciano sguaina la spada all'interno del monastero. La situazione, come è noto, si risolve grazie all'intervento dei due amici di Rosanio, don Juan de Orellana e don Francisco Pizarro. In particolare, quest'ultimo fa un'affermazione preziosa per il discorso che stiamo conducendo: «tomar venganza de que no se guardaron las *debidas ceremonias y respetos* no será bien hecho» (p. 366, il corsivo è mio). Il riferimento mi pare costituisca un possibile riferimento alle prescrizioni tridentine che qui, indubbiamente, non vengono rispettate.

Isabela Castrucho e Andrea Marulo

Il secondo matrimonio considerabile come clandestino è quello di Isabela Castrucho e Andrea Marulo. La comitiva di pellegrini incontra per la prima volta il personaggio di Isabela in Provenza, nel capitolo diciannove del terzo libro e la reincontra in una locanda di Lucca, nel capitolo successivo⁴⁶⁴. Isabela viene magistralmente introdotta da Cervantes nell'atto di urlare spropositi, come impazzita, tanto da indurre lo zio-padre putativo e i dottori che la assistono a ritenere che sia impossessata dal diavolo⁴⁶⁵. In realtà, la protagonista di questa singolare vicenda confessa ad Auristela e alle altre donne della comitiva che si sta fingendo pazza perché innamorata di Andrea Marulo, uno studente che ha incontrato a Salamanca, dove entrambi risiedevano. Continuando in pubblico la propria recita, Isabela afferma che il demone uscirà dal suo corpo solo se Andrea la prenderà come

⁴⁶³ Questo evento, come abbiamo visto nel capitolo dedicato, costituisce una delle più curiose “mancate agnizioni” di tutta la produzione cervantina (cfr. §7.2.).

⁴⁶⁴ La comitiva incontra la carovana di Isabela appena uscita dalla caverna del Soldino nel capitolo 19 del terzo libro. È interessante notare che la donna viene descritta «vestida de camino, toda de verde» (III, 19, p. 360). Sulla preferenza da parte di Cervantes per il colore verde – scelto anche per il vestito di Taurisa nel *Persiles* (I, 2) e per Don Diego de Miranda nel *Quijote* (II, 16-18) – sono state avanzate diverse ipotesi volte ad interpretare il verde come il colore della pazzia e della buffoneria (cfr. Antonio MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid 1975, pp. 147-227) oppure dell'autoinganno dell'uomo (cfr. Helena PERCAS DE PONSETI, *Cervantes y su concepto del arte*, 2 vv., Gredos, Madrid 1975, vol. II, pp. 386-395). Poiché viene specificato che il vestito verde di Isabela fosse un abito ‘de camino’, Muñoz Sánchez, rifacendosi alla visione folclorica e letteraria del colore, sostiene che «en nuestro caso es indudable que el verde representa tanto al amor, sin excluir el sexo, y la esperanza como a la locura, emparentada con el engaño y el fingimiento», J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «No me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada»: *Análisis del episodio de la dama de verde, Isabela Castrucho*, cit., p. 440.

⁴⁶⁵ Per una disamina completa del tema della pazzia in questo specifico episodio, si veda J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «No me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada»: *Análisis del episodio de la dama de verde, Isabela Castrucho*, cit.

sposa. Intanto, quest'ultimo – tornato in città e preavvisato da una lettera di Isabela – raggiunge la locanda e avvalora la recita della donna fingendosi anch'esso indemoniato. Dopodiché affermano insieme che il loro matrimonio è necessario per scacciare il demonio e si tendono reciprocamente la mano. Auristela – assumendo la veste di sacerdotessa laica⁴⁶⁶ – alza la voce dicendo «bien se la puede dar, que para en uno son» (III, 21, p. 373). Lo zio di Isabela interviene impedendo che i due congiungano le mani – risultando evidentemente ben consapevole che questo avvenimento avrebbe sancito un'unione indissolubile – ma il medico interviene consigliandogli di consentire il matrimonio, poiché un comportamento del genere può essere stato concepito solamente da una mente non umana. Lo zio domanda a questo punto se il loro matrimonio, voluto da un'entità diabolica, sia vero o sia uno scherzo ma, a quel punto, i due giovani depongono la maschera della pazzia e, lucidamente, Andrea Marulo «tomó la mano de Isabela, y ella le dió la suya, y con dos síes quedaron indubitablemente casados» (p. 373). Scoperto l'inganno, lo zio di Isabela grida all'oltraggio ma il padre di Andrea, felice per la convenienza dell'unione, domanda se il matrimonio «puede pasar adelante» o «si se puede deshacer» (p. 373) e due sacerdoti, presenti sulla scena ma mai nominati precedentemente, dichiarano che «era válido el matrimonio, presupuesto que, si con parecer de locos le habían comenzado, con parecer de verdaderamente cuerdos le habían confirmado» (pp. 373-374), sconvolgendo lo zio di Isabela, che cade a terra come morto⁴⁶⁷. «¿Y Trento? – annota Américo Castro – Como llovidos del cielo, “dos sacerdotes que se hallaron presentes dijeron que era válido el matrimonio”»⁴⁶⁸: questo matrimonio è celebrato nuovamente senza rispettare i canoni tridentini⁴⁶⁹. Ancora più curiosa e, se si vuole, irriverente è la conclusione dell'avventura dei due giovani: dopo due giorni fanno simultaneamente ingresso in chiesa un bimbo, che viene presentato come fratello di Marulo,

⁴⁶⁶ Come aveva fatto precedentemente in occasione del matrimonio dei Pescatori, come si vedrà nel capitolo dedicato.

⁴⁶⁷ Garau utilizza la presenza di questi sacerdoti per giustificare l'ortodossia di tali matrimoni («el narrador explicita, en abono de su catolicidad y, consecuentemente, de su ortodoxia, que...», J. GARAU, *A vueltas con la ortodoxia en el «Persiles»*, cit., p. 20). Tuttavia, l'apparizione repentina dei due sacerdoti, più che un pretesto per garantire la liceità del matrimonio, appare come uno stratagemma narrativo che non fa altro che gettare una luce ironica sull'intera scena.

⁴⁶⁸ A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, cit., p. 351, n. 1.

⁴⁶⁹ L'irregolarità di questo matrimonio è segnalata sia da Avalor-Arce (*Persiles*, 1969), sia da Ignacio García Aguilar (*Persiles*, 2017). Tuttavia, Romero Muñoz segnala che questo matrimonio non è contrario ai canoni del Concilio di Trento, in quanto il critico retrodata lo svolgimento delle peripezie di Persiles e Sigismunda negli anni 1557-59. Tale datazione, come già accennato in precedenza, si basa su alcune interpretazioni forzate ed è criticata dal saggio di Lozano-Renieblas accluso alla medesima edizione (cfr. I. LOZANO-RENIÉBLAS, *La última novela de Miguel de Cervantes*, cit., pp. 466-468).

per il battesimo; Isabela e Andrea per il matrimonio e lo zio Castruccho per il funerale⁴⁷⁰. Questo dettaglio finale rende il matrimonio tra i due giovani l'unico esempio in tutto il *Persiles* di matrimonio celebrato in chiesa. Zugasti scrive che "el narrador tome ciertas precauciones en torno a la ortodoxia del enlace: dos de los testigos eran sacerdotes y sancionan su validez canónica; Isabela y Andrea confirman por tercera vez su voluntad de ser auténticos esposos y acuden a la iglesia para sacralizar la unión"⁴⁷¹. Le «precauciones» di Cervantes, così come intese da Zugasti, paiono essere piuttosto velleitarie: i sacerdoti compaiono dal nulla per confermare la validità del matrimonio e immediatamente spariscono e nella chiesa in cui sanciscono la loro unione è la stessa che vede, in contemporanea, celebrare un battesimo e un funerale. È difficile accettare che dei sacerdoti potessero confermare un'unione celebrata mediante un chiaro inganno (o una supposta opera del diavolo) ed ancora più difficile accettare la serietà della funzione liturgica 'tripartita' con la quale si celebra il matrimonio in chiesa, funzione che causerà persino il malcontento di Periandro: «lo que a él le había descontentado era la junta del bautismo, casamiento y la sepultura» (IV, 1, p. 375). L'unione in un'unica celebrazione di tre avvenimenti, due lieti e uno luttuoso, e la condanna dell'eroe eponimo dell'opera rende difficile accogliere una lettura seria dell'episodio. In una possibile lettura comica dell'episodio, la presenza del

⁴⁷⁰ García Aguilar e Romero annotano che «la coincidencia de bodas y funerales (o *tálamos* y *sepulturas*) estaba en la *Historia etiópica*, II, 101 y ocurre también en otra de las novelas cervantinas, *El licenciado Vidriera*» (*Persiles*, III, 21, p. 374, n. 33). Per la verità, il passo delle *Etiopiche* considerato è il seguente: «divenni padre di una bambina [...] giunse all'età del matrimonio e la diedi in sposa [...] proprio nella notte in cui dormii per la prima volta con lo sposo, in quella stessa notte l'infelice morì [...] ed all'imeneo non ancora terminato successe il lamento funebre e dal letto nuziale fu condotta al sepolcro» (II, 29, p. 171); «vine a ser llamado padre de una hija [...] llegó a edad de casarse, y siendo pedida de muchos la dí a un mancebo [...] la mesma noche de sus bodas fue muerta la desdichada, aviendose prendido en la camara un grande fuego, o de algun rayo que cayó dal cielo, o siendo puesto por la mano del desastre y así los cantares de las bodas, que toda via se stavan haciendo, se acabaron en lloros y gemidos y otro dia, desde el talamo y camara nupcial fue llevada al sepulcro, sirviendo las hachas de las bodas para su enterramiento» (*Historia etiópica*, p. 61r). Questo motivo, tipico della lirica ellenistica e ripreso da Eliodoro, non è del tutto coincidente con il motivo cervantino: nel *Persiles* la coincidenza di nozze e funerale non riguarda la sposa, ma la sposa e lo zio-'patrigno' che muore per vederla impegnata in un matrimonio non conveniente. L'aspetto più interessante è la coincidenza con la novella esemplare: «Estando un día en una iglesia vio que traían a enterrar a un viejo, a bautizar a un niño y a velar una mujer, todo a un mismo tiempo, y dijo que los templos eran campos de batalla, donde los viejos acaban, los niños vencen y las mujeres triunfan» (*El licenciado Vidriera*, p. 297), un perfetto esempio della riscrittura cervantina. Come ricorda Romero Muñoz, quella nella novella è una «simple situación aforística, mientras que en el *Persiles* tenemos una verdadera situación dramática» (ed. RAE, n.c. 374.33, p. 757), tuttavia si tratta di una coincidenza estremamente interessante per valutare come Cervantes trasformi in azione un semplice spunto narrativo. Si veda, anche per l'influenza di questo motivo su Tirso de Molina: Ruth LEE-KENNEDY, *Sobre la relación de Tirso con Cervantes*, in «Boletín de la Real Academia Española», LIX, 1979, pp. 225-288.

⁴⁷¹ M. ZUGASTI, *Matrimonio y matrimonios en el «Persiles» de Cervantes*, cit., p. 83. Questa espressione ricorre anche in Castro dove, però, ha chiaramente un risvolto ironico: «Cervantes [...] toma precauciones realmente cómicas», A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, cit., p. 350, n. 1.

battesimo costituisce una spia cruciale: la presenza del bimbo, mai nominato in precedenza e apparentemente del tutto estraneo alla trama, può essere spiegata interpretando l'episodio sotto un'altra prospettiva: Isabela avrebbe concepito con Andrea un bambino e la presenza dei medici non sarebbe dovuta soltanto alla possessione diabolica, ma allo scadere della gravidanza. Del resto Isabela, nel raccontare ad Auristela la storia dell'incontro con il suo amato, aveva sottolineato che aveva ricevuto una promessa di matrimonio da Andrea «después de haberme visto no sé cuántas veces en la iglesia» e, poche pagine dopo, alla domanda di definire più precisamente dove si fossero conosciuti, rispondeva che «No fue sino en Illescas, cogiendo guindas la mañana de San Juan, al tiempo que alboreaba» (III, 21, p. 370). L'ambiguità delle risposte di Isabela, osservate alla luce di un'ipotetica gravidanza, potrebbero nascondere un riferimento alla consumazione del loro rapporto. Come sottolinea Molho, infatti:

San Juan, que marca el solsticio de estío, se celebraba con hogueras nocturnas que los jovenes solían franquerar saltando, al riesgo de exponer su cuerpo a las llamas, y especialmente sus partes sexuales. O sea que fue después de haber saltado por encima del fuego cuando Isabel y Andrea subieron al árbol a coger guindas, - que son frutas rojas cuya encarnada y jugosa pulpa evoca la sangre.⁴⁷²

Isabella potrebbe aver dunque mentito sul suo vero rapporto con Andrea, nascondendosi – come Renato ed Eusebia (cfr. §9.2.1.) – dietro a un finto pudore religioso, aspetto che la configurerebbe come un moderno personaggio mentitore.

9.3.1b. Matrimoni clandestini *lato sensu*

Antonio e Ricla

Quello di Antonio il barbaro spagnolo e di Ricla – che barbara lo era per davvero – è il primo matrimonio narrato nel *Persiles*, nel capitolo sei del primo libro⁴⁷³. Nei capitoli precedenti, Auristela e Periandro, dopo essere scampati alla morte nell'isola Barbara, trovano rifugio

⁴⁷² Mauricio MOLHO, *Filosofía natural y filosofía racional: sobre el concepto de astrología en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, in Giuseppe GRILLI (a cura di), *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Gallo, Napoli 1995, pp. 673-679, p. 678.

⁴⁷³ Per un'analisi della struttura dell'episodio e delle fonti letterarie, si veda Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ, *El episodio de Antonio, el "bárbaro español", y su familia («Persiles», I, V-VI y III, IX)*, in Rafael GONZÁLEZ CAÑAL e Almudena GARCÍA GONZÁLEZ (a cura di), *Los trabajos de Cervantes. XIII Coloquio de la Asociación de Cervantistas*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2019, pp. 231-240.

nel *locus amoenus* nel quale vivono Antonio e Ricla e i figli Antonio il giovane e Costanza. Antonio il padre racconta ai protagonisti la storia della sua vita, fino al momento dell'incontro con Ricla. Subito dopo, quest'ultima prende la parola per spiegare di essere stata edotta sulla religione cattolica – infatti poco dopo reciterà un 'Credo' per testimoniare la sua fede –, di essere stata battezzata da Antonio stesso, e di essere successivamente diventata sua moglie: «llamo esposo a este señor, porque, antes que me conociese del todo, me dio palabra de serlo, al modo que él dice que se usa entre verdaderos cristianos» (I, 6, p. 47). García Aguilar annota che «se trata de un matrimonio *de palabra*, reconocido por la Iglesia hasta el Concilio de Trento y de gran presencia en la obra cervantina» (ed. RAE, p. 47, n. 17) e, infatti, Martinengo riconduce questo matrimonio alla pratica clandestina pre-tridentina⁴⁷⁴. Tale interpretazione è suffragata dal fatto che Antonio il padre afferma di aver combattuto al servizio di Carlo V in una grande guerra in Germania⁴⁷⁵ e, considerando che il matrimonio con Ricla non dovrebbe essere posteriore di molti anni, sarebbe l'unico matrimonio dell'opera celebrato sicuramente prima del Concilio di Trento e, secondo Garau, «matrimonio válido en tanto que se ha efectuado desde el mutuo consentimiento»⁴⁷⁶. Tuttavia, occorre tenere presente la difficoltosa ricostruzione della cronologia interna del *Persiles*, di cui si è scritto *supra*, e il riferimento temporale potrebbe non essere così saldo, tanto più che, come afferma sempre Garau, il 'Credo' che Ricla pronuncia nel medesimo contesto, è coerente con l'ortodossia del Concilio di Trento⁴⁷⁷ – dunque il personaggio dimostra di aver recepito le direttive tridentine –, ma è incoerente con il riferimento temporale della battaglia di Mühlberg proposto nel capitolo.

⁴⁷⁴ A. MARTINENGO, *El tema del matrimonio de las «Novelas Ejemplares» al «Persiles»*, cit., pp. 4-5. Si tratterebbe dunque di un matrimonio con consenso con *verba de praesenti* in viso, in realtà, alla Chiesa ben prima del Concilio di Trento.

⁴⁷⁵ Avalle-Arce ipotizza un riferimento alla battaglia di Mühlberg, combattuta nel 1547; Romero Muñoz, invece, propende per la battaglia contro il duca di Kleve, del 1543. Non è questo il luogo per entrare nel merito della questione perché, in ogni caso, l'avvenimento si è verificato almeno vent'anni prima della fine del Concilio.

⁴⁷⁶ J. GARAU, *A vueltas con la ortodoxia en el «Persiles»*, cit., p. 20.

⁴⁷⁷ Ricla recita una sorta di professione di fede che riassume gli insegnamenti del marito Antonio che l'ha avviata alla conoscenza della religione cattolica. Il Credo, come nota Nerlich (ID., *El «Persiles» descodificado*, cit., pp. 220-223), è teologicamente impegnato: Ricla insiste per buona parte del discorso sul concetto di Trinità, dimostrando di aver bene appreso la natura una e trina di Dio, Padre, Figlio e Spirito Santo. Inoltre, la restante parte del discorso è volta a professare la fede nella Vergine Maria e nell'autorità del Santo Pontefice, vicario e viceré di Dio sulla Terra. Come afferma Garau, nel credo di Ricla “se desarrolla una visión sintética de sus creencias católicas ajustadas plenamente a la ortodoxia que proclama Trento”, J. GARAU, *A vueltas con la ortodoxia en el «Persiles»*, cit., p. 20.

Questa contraddizione insanabile non consente, dunque, di utilizzare i riferimenti cronologici dell'opera come punti di ancoraggio fissi. Casaldüero aveva definito quello di Antonio e Ricla «el matrimonio primitivo»⁴⁷⁸ ed è effettivamente così. Tuttavia non può essere trascurata l'atmosfera religiosa in cui è collocato: poche righe prima, Cloelia – la balia di Auristela – morendo aveva pronunciato una breve professione di fede, affermando di esalare l'ultimo respiro in seno alla Santa Chiesa Cattolica Romana e, poche righe dopo, Ricla aveva recitato il suo 'Credo' tridentino. L'ambiguità religiosa generata dalla formale adesione ai dettami cattolici controriformistici dei protagonisti insieme alla celebrazione di un matrimonio *de praesenti*, invisibile alla Chiesa ben prima del Concilio, lascia intendere un discorso, con ogni probabilità, ironico.

Renato ed Eusebia

Come si è già avuto modo di ricordare nel capitolo dedicato agli eremiti (§9.2.1.), la storia di Renato è legata al suo innamorarsi di Eusebia, dama della regina di Francia, la quale, nonostante sembrasse non accorgersi dell'amore di Renato, con il suo silenzio lo spingeva a vagheggiarla ancora di più. Tuttavia, Libsomiro, un cavaliere della stessa levatura di Renato, provando invidia e gelosia nei suoi confronti, lo accusa davanti al re di intrattenere rapporti illeciti con Eusebia. Renato, convocato per rispondere alle accuse, si difende indignato e chiede di affidare la risoluzione della questione alle armi. Poiché, in accordo con il Concilio di Trento, i duelli erano proibiti⁴⁷⁹, i due cavalieri si spostano in una città della Germania Protestante per dirimere la questione. Mentre i due cavalieri si apprestano a combattere, Cervantes informa il lettore che Renato ha affidato a Dio la sorte del duello e Libsomiro alla spavalderia ma, al primo affondo, Renato si ritrova per terra. Con la spada di Libsomiro puntata contro, lo sconfitto invita il vincitore ad ucciderlo, poiché l'arresa avrebbe significato confessare una colpa che non era stata commessa. La situazione tesa si scioglie con l'arrivo improvviso dei giudici che, non avvedendosi che Renato fosse ancora vivo, lo dichiarano morto e assegnano la vittoria a Libsomiro. Pieno di tristezza, il cavaliere sconfitto lascia tutte le proprietà al fratello minore e si ritira in esilio nelle terre settentrionali, nell'eremo in cui i protagonisti del *Persiles* lo incontrano. Al momento di salpare alla volta

⁴⁷⁸ J. CASALDUERO, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, cit., p. 282.

⁴⁷⁹ Il discorso di Renato è precisamente questo: «no quiso el Rey darnos campo en ninguna tierra de su reino, por no ir contra la ley católica, que los prohíbe» (II, 20, p. 219). Tutti i commentatori moderni sono concordi nel identificare tale proibizione nelle nuove disposizioni tridentine, cfr. il canone XIX della sessione XXV del Concilio di Trento.

dell'isola, Renato chiede ai suoi servi di tornare una volta all'anno per verificare che sia vivo o dare eventualmente sepoltura alle sue ossa; allo scadere del primo anno, i servitori ritornano in compagnia di Eusebia che, avendo scoperto l'intera vicenda, desiderava condividere la pena che egli stava subendo. A quel punto, i due si uniscono quindi in 'legittimo' matrimonio e permangono in tale luogo quasi dieci anni, fino all'arrivo della brigata di Persiles e Sigismonda. In particolare, Renato afferma che:

Recibíla como ella [=Eusebia] esperaba que yo la recibiese, y la soledad y la hermosura, que habían de encender nuestros comenzados deseos, hicieron el efeto contrario, merced al cielo y a la honestidad suya. Dímonos las manos de legítimos esposos, enterramos el fuego en la nieve, y en paz y en amor, como dos estuatas movibles, ha que vivimos en este lugar casi diez años... Tenemos en la ermita suficientes ornamentos para celebrar los divinos oficios. Dormimos aparte, comemos juntos, hablamos del cielo, menospreciamos la tierra y, confiados en la misericordia de Dios, esperamos la vida eterna. (II, 20, p. 221)

L'intera storia di Renato è colma di riferimenti cristiani, a partire dalla preghiera all'inizio del duello contro Libsomi, preghiera evidentemente di scarsa efficacia perché – al netto del risultato impietoso dello scontro – allo spavaldo Libsomi è stato sufficiente un affondo per avere facilmente ragione del pio affidamento a Dio di Renato⁴⁸⁰. Anche il rapporto tra Renato ed Eusebia, come evidente nelle righe citate poco *supra*, è all'insegna della purezza: viene elogiata la castità dei due personaggi e la loro profonda fede, elogi tanto consistenti che rischiano di relegare in secondo piano l'affermazione *en passant* che Renato ed Eusebia si sono dati “las manos de legítimos esposos”. Gli “esposos legítimos” – e si potrebbe sottolineare la sfumatura piuttosto ironica che assume questo aggettivo in tale contesto – in questo caso sono molto probabilmente ‘non legittimi’: grazie al riferimento al Concilio di Trento fatto da Renato in merito alla proibizione dei duelli è possibile affermare che si tratti di un matrimonio *post-Tridentino*. Come già ricordato precedentemente, inoltre, il Concilio,

⁴⁸⁰ Su questo passaggio scrive Muñoz Sánchez – a cui rimando anche per l'analisi della struttura e delle fonti dell'episodio – che «este giro insólito bien podría interpretarse como una denuncia a este ritual [...]. Ciertamente también está en consonancia con los aires nuevos que respira la literatura de ficción en su aproximación a la incertidumbre de la vida, donde no siempre triunfa la justicia [...], así como con el advenimiento de la pérdida de la confianza y la fe en los valores universales, trivializados, relativizados y subjectivizados por el acomodo de una nueva ideología, la de la filosofía de los puntos de vista, que interpreta el mundo de otro modo, y que inaugura la modernidad», J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «Los vírgenes esposos» del Persiles: el episodio de Renato y Eusebia, cit., p. 217.

proprio nei *canones* dedicati ai matrimoni, ribadisce che è preferibile la castità alla vita matrimoniale, aspetto che rende curiosa la strada della castità intrapresa dalla coppia, considerando che per la Chiesa *conditio sine qua non* della castità è il celibato⁴⁸¹ ed è strano che i due personaggi abbiano deciso di unirsi in matrimonio e, nonostante ciò, mantenere la castità: sorge spontaneo domandarsi a chi giovi. Inoltre, la vita ritirata che conducono Renato ed Eusebia sarebbe elogiabile se fosse stata inizialmente accompagnata da un reale vocazione di fede, invece la scelta della vita eremitica è dettata esclusivamente dalla necessità di allontanarsi dalla Francia, tant'è che, non appena i tempi diventano propizi, i due 'casti coniugi' – o, meglio, «los virgenes esposos del *Persiles*», per usare la felice definizione di Rosales – prendono rapidamente la via del ritorno⁴⁸².

In apparenza, Renato sembrerebbe davvero un perfetto cavaliere, avvicinabile per molti versi a don Quijote. A ben vedere, però, nell'episodio *persilesco* è assente quell'approccio sincero ed ingenuo nei confronti della realtà tipico del cavaliere della Mancha e anche il personaggio di Eusebia non è assimilabile all'evanescente Dulcinea. Gli ideali cortesi che muovono il comportamento di Renato si scontrano con una realtà diversa, dove i duelli sono proibiti e dove non sempre trionfa la giustizia. Letto in una prospettiva metaletteraria, il genere letterario di cui Renato è ultimo rappresentante si scontra con una realtà dove il modello

⁴⁸¹ Il decimo canone recita: «Si quis dixerit statum coniugalem anteponendum esse statui virginitatis coelibatus et non esse melius ac beatius manere in virginitate aut coelibatu quam iungi matrimonio: a[nathema] s[it]», p. 755; «Se qualcuno dirà che il matrimonio è da preferirsi alla verginità o al celibato e che non è cosa migliore e più felice rimanere nella verginità e nel celibato, che unirsi in matrimonio, sia anatema», p. 755. La preminenza del celibato sul matrimonio è suffragata inoltre dal noto passo del *Vangelo di Matteo* «Perciò io vi dico: “Chiunque ripudia la propria moglie, se non in caso di concubinato, e ne sposa un'altra commette adulterio”. Gli dissero i discepoli: “Se questa è la condizione dell'uomo rispetto alla donna, non conviene sposarsi”. Egli rispose loro: “Non tutti possono capirlo, ma solo coloro ai quali è stato concesso. Vi sono infatti eunuchi che sono nati così dal ventre della madre; ve ne sono alcuni che sono stati resi eunuchi dagli uomini, e vi sono altri che si sono fatti eunuchi per il regno dei cieli. Chi può capire, capisca”» (19.9-12). La questione, ampiamente dibattuta a partire da San Girolamo, era stata ripresa anche da Erasmo da Rotterdam nello scritto *Abbandonare il mondo*: «ti consiglio, ti prego, ti scongiuro di guardarti dal porgere il collo a codesto ferreo capestro, del quale non potrai facilmente liberarti una volta che lo avrai accettato. Il matrimonio non è male, ma è certamente infelice. Il celibato, oltre ad essere molto meglio, è anche per infiniti aspetti molto più felice», ERASMO DA ROTTERDAM, *Scritti religiosi e morali*, cit., p. 272. Nello scritto *Il pugnale del soldato cristiano*, invece, aveva ammonito che occorre «evitare la solitudine oziosa e l'ozio indolente, e invece esercitare l'animo nella meditazione delle cose celesti e nell'applicazione solerte agli studi liberali», p. 110.

⁴⁸² L'eremo viene concesso a Rutilio, che professa di voler terminare i suoi giorni in ritiro spirituale, riflettendo sui peccati della sua vita. Non è vero però, come scrive Piluso, che «Rutilio abraza esta vida y la lleva hasta su muerte», R. V. PILUSO, *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, cit., p. 50: Cervantes infatti, per bocca di Arnaldo, ci informa che il personaggio ha abbandonato l'eremo per recarsi a Roma (IV, 8) e *ivi* Periandro si imbatte in lui (IV, 13). Considerando anche il comportamento di Rutilio, appare difficile credere alla serietà della componente religiosa del *Persiles*. Anche il secondo – e importante – eremita dell'opera, Soldino, non vive lontano dalla civiltà per motivi religiosi, ma per desiderio di libertà. Tanto che si dedica alla pratica dell'astrologia giudiziaria, disciplina che mal si accompagna alla religione cattolica e riceve i sacramenti secondo la propria convenienza. Su entrambi, cfr. il relativo paragrafo nel capitolo precedente (§9.2.).

comportamentale idealizzato non può più essere messo in pratica. Questo aspetto potrebbe spiegare l'ambiguità del comportamento di Renato, qualificandolo con un moderno personaggio che tenta di recitare la parte del cavaliere cortese, pur consapevole che quel sistema di valori sia ormai tramontato.

Ambrosia Augustina e Contarino

Nel capitolo undici del terzo libro, la comitiva, partita da pochi giorni dalla casa natia di Antonio il padre, incontra un carro di prigionieri. Uno degli archibugieri che scorta il carro domanda a Periandro un poco di conserva per prestare soccorso ad un ragazzo in fin di vita, prigioniero lì sul carro in quanto responsabile, insieme agli altri, dell'uccisione di un conte pochi giorni prima. Costanza, pur intuendo che sia l'omicida del suo defunto marito, mossa da compassione e spirito cristiano, offre personalmente la conserva al ragazzo, che la ringrazia con profonda riconoscenza. Nel capitolo successivo – ma diversi giorni dopo rispetto agli avvenimenti del capitolo precedente – la comitiva raggiunge Barcellona, dove stavano approdando alcune galere. Lì vedono scendere una splendida dama, Ambrosia Augustina, che svela di essere stata lei, travestita da uomo, a domandare un po' di conserva a Costanza alcuni giorni prima. Nel *flashback* in cui riassume le vicende che l'hanno portata a rischiare il carcere, Ambrosia racconta di essersi sposata clandestinamente: «Contarino de Arbolánchez, caballero del hábito de Alcántara, en ausencia de mi hermano, y a hurto del recato de mis parientes, se enamoró de mí; y yo, llevada de mi estrella, o por mejor decir, de mi fácil condición, viendo que no perdía nada en ello, con título de esposa, le hice señor de mi persona y de mis pensamientos» (III, 12, p. 323). Continuando la narrazione retrospettiva, la protagonista si presenta al fratello e al marito – imbarcati nella stessa nave – nei panni irriconoscibili del ragazzo dicendo: «Hermano mío, yo soy Ambrosia Augustina, tu hermana, y soy asimismo la esposa del señor Contarino de Arbolánchez. El amor y tu ausencia, ¡oh hermano!, me le dieron por marido, el cual sin gozarme me dejó; yo, atrevida, arrojada y mal considerada, en este traje que me veis le vine a buscar» (p. 326).

Così come raccontato dall'autore, questo matrimonio non può essere stato celebrato in alcun modo secondo un rituale tridentino. Ci sono anche divergenze rispetto ai precedenti matrimoni di Antonio e Ricla e di Renato ed Eusebia: nei loro racconti lo spozalizio era stato celebrato 'davanti a Dio'. In questo episodio, invece, non c'è un solo riferimento alla divinità. Ambrosia Augustina si sposa per via della sua «estrella», della sua «fácil

condición», per amore e per l'assenza del fratello. Dunque, un ulteriore esempio di matrimonio celebrato 'clandestinamente' da adulti, senza rispettare le prescrizioni tridentine e senza nemmeno invocare l'affidamento al Signore. È inoltre ambigua la questione della castità, più volte richiamata da Ambrosia: nel racconto ai pellegrini, la donna afferma che «el mismo día que le di la mano», Contarino ricevette una convocazione dal Re per far fronte ad una emergenza bellica; l'uomo obbedì con tanta solerzia alla chiamata che «no quiso coger los frutos del matrimonio con sobresalto» (p. 323) e, una volta ricongiunta con il fratello, la stessa Ambrosia afferma – come si è visto – che Contarino «sin gozarme, me dejó». Il racconto del personaggio è perfettamente coerente, anche ci sono alcune stranezze: Ambrosia afferma di averlo reso «señor de mi persona y de mis pensamientos» e, per quanto ambigua, l'espressione potrebbe significare che la donna avrebbe rivolto tutta se stessa e tutti i suoi pensieri verso Contarino. Tuttavia, se si considera l'espressione con cui Ambrosia descrive l'innamoramento, «llevada de mi estrella, o per mejor decir, de mi fácil condición», con particolare riferimento all'ultima parte, che García Aguilar parafrasa «liviandad» (p. 323, nota 23), il racconto potrebbe essere orientato verso un'altra interpretazione: che anche Ambrosia sia un personaggio mentitore.

Ruperta e Croriano

Nei capitoli sedici e diciassette del terzo libro viene raccontata la storia di Ruperta, una donna rimasta vedova molto giovane a causa dell'omicidio del marito da parte di un rivale⁴⁸³. Poiché anche quest'uomo era passato a miglior vita, Ruperta decide di esercitare la sua vendetta sul figlio, Croriano. La comitiva di pellegrini raggiunge la locanda dove la donna alloggia e assistono allo sfogo nel quale Ruperta enuncia i propri propositi; per pura casualità, apprendono insieme alla donna che Croriano sta proprio raggiungendo la locanda ed ella macchina dunque una vendetta, da compiere la sera stessa. Mentre sta per uccidere l'uomo – in una scena modellata sulla *fabula* di *Amore e Psiche* – Ruperta rimane fulminata dalla bellezza del giovane e, poiché anch'egli ne rimane folgorato, propone alla donna di ricompensarla in un modo che non implichi la vendetta, tenendo presente la legge non scritta che «las grandes venturas que vienen de improvviso, siempre traen consigo alguna sospecha» (III, 17, p. 353). Ricevuto il consenso di Ruperta

⁴⁸³ Su questo episodio, cfr. l'analisi della relativa peripezia in questo contributo (§6.2.6.).

testigo fueron de estos abrazos y de las manos que por esposos se dieron, los criados de Croriano, que habían entrado con las luces. Triunfó aquella noche la blanda paz de esta dura guerra, volviöse el campo de la batalla en tálamo de desposorio; nació la paz de la ira; de la muerte, la vida, y del disgusto, el contento. Amaneció el día, y halló a los recién desposados cada uno en los brazos del otro (p. 353).

Questa citazione delinea un matrimonio, come annotava A Valle-Arce, «artisticamente impeccabile», di notevole espressività e poeticità, ma assolutamente non tridentino. Si può dire anzi che sia quasi irriverente nei confronti della Riforma: i testimoni nuziali, necessari per convalidare il matrimonio, sono sostituiti dai servi di Croriano («testigo fueron [...] los criados») e, ironicamente, i due personaggi sono talmente travolti dalla passione che non solo si diedero «las manos» di sposi, ma anche «abrazos», in una sequenza dove il narratore presenta ironicamente invertite le due azioni («de estos abrazos y de las manos que por esposos se dieron [...]»). La veloce descrizione del “rito” del matrimonio clandestino contrasta inoltre con l’ampio spazio dedicato al prosieguo della notte, raccontato con metafore efficaci che riprendono il *tópos* della guerra d’amore e della pace seguente⁴⁸⁴.

9.3.2. Matrimoni officiati da laici

La seconda grande tipologia di nozze che consideriamo in questa sede prevede che il rituale del matrimonio sia officiato da un laico. Un aspetto di ulteriore interesse, che rispecchia la bipartizione di questa categoria, risiede nel fatto che due matrimoni del *Persiles* presentano ugualmente sacerdoti che non officiano la liturgia, ma consentono ad un laico di sostituirsi

⁴⁸⁴ Questo episodio è stato oggetto, a quanto sembra, di un fraintendimento da parte di Robert Piluso, il quale scrive che «el matrimonio, aunque no ha recibido la bendición eclesiástica, es válido, porque tiene lugar en un país donde los cánones tridentinos no están vigentes, a saber, en Escocia»⁴⁸⁴. A supporto della sua tesi, il critico chiama in causa George Joyce, il quale afferma correttamente che «the [*Tametsi*] decree was not published in those districts where Protestantism had gained the upper hand. Thus, in Great Britain, Scandinavia, Prussia, Saxony», George H. JOYCE, *Christian Marriage: An Historical and Doctrinal Study*, Sheed and Ward, Londra 1948, p. 129, citazione contenuta in R. V. PILUSO, *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, cit., p. 34. Il ragionamento di Piluso muove in realtà da un presupposto erroneo: il matrimonio tra Ruperta e Croriano si svolge senza alcun dubbio in una locanda della Provenza e non in Scozia, che è il luogo di provenienza dei due personaggi, ma non il luogo in cui viene messa in scena l’azione. Nel capitolo tredici, infatti, Cervantes informa il lettore che i pellegrini erano entrati in Francia, dalla parte di Perpignan, attraversato la Linguadoca e il Rossiglione e avevano raggiunto la Provenza. In questo luogo, in una locanda, avevano incontrato Delasir, Belarmina e Félix Flora (III, 13), salvato la donna-paracadutista (III, 14), ascoltato il racconto della donna e aspettato il ristabilimento di Periandro (III, 15), raggiunta una locanda e incontrato Luisa la Talaverana (III, 16) e, infine, nel capitolo che stiamo considerando (III, 17) ascoltato la storia di Ruperta e attesa la sua vendetta nei confronti di Croriano. Dal loro matrimonio in poi, inoltre, i due personaggi condivideranno il cammino con la comitiva di Persiles e Sigismunda fino a Roma.

a loro⁴⁸⁵. Come è noto, la questione del sacerdozio laico era uno dei punti di maggior attrito tra la Riforma protestante e la Chiesa cattolica e, in generale, quest'ultima ammetteva solo la possibilità che un laico battezzato officiasse il battesimo di un individuo in punto di morte⁴⁸⁶ e, come sottolinea Martinengo, la «promoción de los laicos cristianos a un nivel de mayor dignidad institucional» è «una opción que la Iglesia (la católica al menos) tardaría bastante tiempo en poner en su punto»⁴⁸⁷.

9.3.2a. Matrimoni officiati da laici in presenza di sacerdoti

Il matrimonio dei Pescatori

Nel capitolo undici del secondo libro⁴⁸⁸, i protagonisti raggiungono l'isola dei Pescatori, nella quale fervono i preparativi per il matrimonio tra Carino e Selviana e Solercio e Leoncia, previsto per il giorno successivo. Alla sera, durante la veglia notturna organizzata per la preoccupazione dell'arrivo di pirati, Carino confida tra i sospiri a Periandro che, nonostante sia promesso sposo a Selviana, egli ama Leoncia, la più brutta delle due, ed è quasi certo che Solercio ami Selviana, nonostante sia promesso a Leoncia, ma purtroppo nessuno dei due ha voluto opporsi al volere dei genitori. Periandro ne parla con Auristela che, con l'abituale discrezione, cerca immediatamente di carpire i desideri delle due donne e intuisce dal silenzio pudico in risposta alla sua domanda che anch'esse amano segretamente l'uomo promesso sposo all'altra. Auristela organizza dunque uno stratagemma per l'indomani: la protagonista, splendidamente vestita e ornata, conduce le donne all'altare, dove il sacerdote e i promessi sposi le stavano attendendo e, dopo aver ottenuto il silenzio di tutti i convenuti, afferma che la volontà del cielo vuole diversamente da quanto disposto dai genitori degli sposi e, contemporaneamente, congiunge le mani di Carino con quelle di Leoncia e le mani di Solercio con quelle di Selviana, rendendo tutti finalmente felici⁴⁸⁹. Anche in queste nozze è evidente la contraddizione rispetto ai *canones* del Concilio di Trento: Auristela svolge

⁴⁸⁵ Anche il matrimonio di Isabela Castrucho, analizzato *supra*, si svolge di fronte ad alcuni sacerdoti.

⁴⁸⁶ Si pensi, a titolo d'esempio, al battesimo officiato da Tancredi a Clorinda in punto di morte nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (XII, 66-68).

⁴⁸⁷ A. MARTINENGO, *El tema del matrimonio de las «Novelas Ejemplares» al «Persiles»*, cit. p. 8. La Chiesa, infatti, concede la possibilità ai laici di celebrare un matrimonio, nel caso in cui gravi motivi impediscano la presenza di un sacerdote, solo nel *Codex Iuris Canonici* del 1917.

⁴⁸⁸ Per gli editori che conteggiano insieme le due parti del capitolo sette, l'avventura dei Pescatori è raccontata nel capitolo dieci.

⁴⁸⁹ Si realizza in tal modo una perfetta 'cruce de parejas'. Come scrive Zugasti, «el desenlace de estas bodas, merced a la oportuna intervención de Persiles y Sigismunda, será feliz, con el simple hecho de intercambiar las parejas – en perfecto quiasmo – y permitir que cada cual se case a su gusto», M. ZUGASTI, *Matrimonio y matrimonios en el «Persiles» de Cervantes*, cit., p. 71.

addirittura le funzioni di sacerdote, nonostante sia presente un sacerdote cattolico. Cervantes scrive infatti che, poco prima dell'intervento di Auristela, Carino temeva che il piano saltasse, «estando ya el sacerdote a punto para darles las manos, y hacer las católicas ceremonias que se usan» (II, 11, p. 173). Il trattamento riservato al sacerdote – niente di più che una presenza nominale: così come incidentalmente compare, così immediatamente sparisce – e, di contro, la centralità riservata ad Auristela – sacerdotessa che effettivamente esplicita la liturgia ed esegue il volere divino («esto quiere el cielo», p. 173), gettano una luce ironica sull'intera scena⁴⁹⁰. Il modello di questo episodio potrebbe essere proprio il matrimonio tra Teagene e Cariclea:

[El Rey Hydaspes] tomando por las manos a Chariclea y a Theagenes “Oýd todos los que aquí estais presentes – comenzó a decir – pues todas estas cosas vienen por la voluntad y querer de los dioses, no es licito resistirlas, por tanto, llamando por testigos a los mismos que las determinaron y predestinaron, y a vosotros también que con vuestro consentimiento mostrais seguir lo que ellos ordenan, yo declaro que ayunto estas dos personas en solemne matrimonio y les permito estar y vivir juntos como legitimamente casados para procrear y tener hijos y succession”. (*Historia etiópica*, pp. 307r e v)

Senza l'intervento della protagonista, il matrimonio sarebbe stato coerente con le norme tridentine, essendo stato annunciato per tempo e celebrato dal sacerdote con il consenso dei genitori e dei presenti, al prezzo però dell'infelicità degli sposi⁴⁹¹. Auristela, invece, spezza

⁴⁹⁰ Non entro, come fa Nerlich (ID., *El «Persiles» descodificado*, cit.), nel merito del dibattito protestante sul sacerdozio laico e, soprattutto, sul sacerdozio femminile. L'intera costruzione del racconto fa pensare, come scritto, ad una scena dal valore profondamente ironico. Occorre segnalare che Garau (ID., *Predicación y ortodoxia en el «Persiles»*, cit.) utilizza anche questo matrimonio nella sua difesa dell'ortodossia del *Persiles*. Tuttavia, dopo aver riconosciuto che l'interruzione del sacerdote da parte di Auristela genera «ciertas dudas», critica la lettura di Nerlich con un'affermazione tutt'altro che convincente: «cuesta creer tal idea, especialmente si la relacionamos con el conjunto de hechos que, como iremos viendo, refuerzan la ortodoxia de la novela», J. Garau, *Predicación y ortodoxia en el «Persiles»*, p. 254.

⁴⁹¹ Anche se il testo parla di «católicas ceremonias», l'ambientazione settentrionale della vicenda ha portato più di un critico a dubitare dell'ortodossia religiosa dei Pescatori. Nerlich (ID., *El «Persiles» descodificado*, cit.) fa riferimento esplicitamente ad una isola protestante, mentre García Aguilar, nell'edizione RAE, scrive che «las católicas ceremonias resultan difíciles de asumir, habida cuenta de las tierras lejanas en que parecen encontrarse» (II, 11, n. 34, p. 173, il corsivo è nel testo). Isabel Lozano aggiunge, nelle note complementari del medesimo volume, che «es legítimo preguntarse si estamos de veras en tierras católicas o se trata de un descuido de Cervantes, así como si habría que pensar, en intervenciones activas de la censura» (n. 173.34, p. 670). Probabilmente è impossibile riuscire a restituire le motivazioni sottese a questa precisazione, tuttavia, ciò su cui i critici non pongono l'accento, è il fatto che la grande portata ironica dell'intera scena matrimoniale si regge proprio intorno a questa espressione: «las católicas ceremonias» sono quelle che Auristela interrompe per celebrare ella stessa il matrimonio, secondo la rispettiva volontà delle due coppie.

questa relazione causa-effetto, destinando gli sposi ad un matrimonio veramente felice e in accordo con i loro desideri, avvicinandosi però pericolosamente ad un modello di sposalizio pagano, come quello delle *Etiopiche*. Alla posizione di Zugasti, che scrive che «Cervantes tiene buen cuidado en precisar que “todos los circunstantes aprobaron su [de Auristela] trueco”, entre los cuales se hallaba el sacerdote que iba a celebrar “las católicas ceremonias que se usan”, cerrando el paso a cualquier objeción que pudiera hacerse sobre la validez de las bodas»⁴⁹², si potrebbe rispondere che, in realtà, è proprio la presenza di sacerdoti, spodestati come durante il matrimonio di Isabela Castrucho, e passivi spettatori di un matrimonio modellato su quelli pagani, che rende ancora più ironica l'intera vicenda.

9.3.2b. Matrimoni officiati da laici in assenza di sacerdoti

Tozuelo e Clementa Cobeña

Nel capitolo ottavo del terzo libro, dopo aver ascoltato il racconto intercalato di Ortel Banedre, i protagonisti proseguono il loro cammino, raggiungendo la Sagra di Toledo. Dopo un profondo e commosso elogio del fiume Tago, i pellegrini decidono di non entrare a Toledo perché le meraviglie che quella città nasconde obbligherebbero loro a ritardare di molto il cammino. Mentre ragionano in siffatto modo vedono sopraggiungere un gruppo di ragazze che suona strumenti di ogni tipo: le “villanas de la Sagra”. All'interno di questa allegra processione si assiste ad una inconsueta scena: l'alcalde del paese riconosce Tozuelo, il figlio dell'alcalde collega, infiltrato tra le “villanas” con l'abito di sua figlia e gli chiede spiegazioni. Afferma inoltre che, stando a ciò che si dice in paese, «los juntase sin las bendiciones de la Iglesia: que ya sabéis que estos casorios hechos a hurtadillas por la mayor parte pararon en mal y dan de comer a los de audiencia clerical, que es muy carera» (III, 8, p. 290). Una giovane contadina che stava assistendo alla scena interviene dicendo che la figlia dell'alcalde, Mari Clementa Cobeña⁴⁹³, è sposata con Tozuelo legittimamente («tan marida es Mari Cobeña de Tozuelo, y él marido de ella, como lo es mi madre de mi padre, y mi padre de mi madre», p. 290) e non si è presentata alla festa perché incinta. Ascoltato ciò, il padre di Mari Cobeña manda a chiamare la figlia, mentre il padre di Tozuelo prova a convincere l'alcalde collega della bontà di questo matrimonio. Al suo arrivo, Mari conferma di essere sposata con Tozuelo e la ragazza che aveva parlato in precedenza, per diramare i

⁴⁹² M. ZUGASTI, *Matrimonio y matrimonios en el «Persiles» de Cervantes*, cit., p. 77.

⁴⁹³ L'oscillazione tra Clementa e Mari, come annota García Aguilar «se explica por la costumbre de anteponer *María* en España a todas las mujeres bautizadas» (III, 8, p. 290, n. 27).

dubbi dell'alcalde che sostiene che i matrimoni clandestini non siano validi, svolgendo una sorta di funzione sacerdotale – laica ed affidata, come già accaduto con Auristela, ad una donna – sposa nuovamente i due ragazzi, per sancire definitivamente il loro matrimonio: «dense estos niños las manos, si es que no se las han dado hasta agora, y queden para en uno, como lo manda la santa Iglesia Nuestra Madre, y vamos con nuestro baile al olmo, que no se ha de estobar nuestra fiesta por niñerías» (p. 291). È interessante il fatto che l'alcalde padre di Mari sia consapevole – ed è la prima volta nel libro – che il matrimonio clandestino non sia valido; nonostante ciò la ragazza-sacerdote afferma che essi sono legittimi sposi ma, come per maggior sicurezza, 'celebra' sul momento il matrimonio, chiedendo loro di giungere le mani (sul modello dei matrimoni *de praesenti*, dunque nuovamente anti-tridentino). Il tutto si svolge molto rapidamente perché – si noti l'ironia tagliente – sono tutte «niñerías».

Costanza e il Conte

Dopo lo sposalizio di Mari Cobeña e Tozuelo, a cui hanno assistito alle porte di Toledo, i pellegrini si rimettono in cammino e, nel successivo capitolo nove, raggiungono Quintanar de la Orden, il paese natale di Antonio. In quel luogo scoprono che il rivale di Antonio – quello per cui l'uomo era scappato nell'isola Barbara – è morto e, in punto di morte, aveva incaricato il fratello, un conte, di scusarsi con la famiglia per il suo oltraggio ad Antonio. Da allora, il conte e la famiglia di Antonio avevano intrapreso un ottimo rapporto di amicizia. Proprio durante il riconoscimento e ricongiungimento di Antonio con la sua famiglia viene condotto in casa dei genitori di Antonio il conte, ferito da una pallottola in uno scontro accidentale. Quando ormai è evidente che nessuna cura potrà salvarlo, il conte morente parla al padre di Antonio e chiede di dargli in moglie la nipote Costanza, la figlia di Antonio, in modo che ella possa ereditare come dote due grandi bauli d'oro e gioielli che portava con sé, poiché stava andando in pellegrinaggio a Roma, ed ereditare altresì il titolo di contessa. Dopo qualche remora, il padre di Antonio accetta l'offerta e «comunicó lo que el Conde le había dicho con su mujer, con sus nietos, y con Periandro y Auristela, los cuales fueron de paracer que, sin perder punto, asiesen a la ocasión por los cabellos que les ofrecía, y trujesen quien llevase al cabo aquel negocio» (III, 9, p. 299). Con la benedizione di Periandro e Auristela, «en menos de dos horas ya estaba Costanza desposada con el Conde» (p. 299). I dettagli relativi al matrimonio sono del tutto assenti: la celebrazione non viene descritta e non si può

sapere se un sacerdote abbia espletato la liturgia necessaria. Cervantes comunica solo – e non si può non notare l’aspetto ironico e opportunistico – che così come Costanza «estaba desposada», così «los dineros y joyas [estaban] en su posesión, con todas las circunstancias y revalidaciones que fueron posible hacerse» (p. 299). Un aspetto curioso di questo episodio si verifica immediatamente dopo il matrimonio: il conte muore e Costanza, neo-sposa e già vedova, chiede un velo nero per vestirsi a lutto e, levando gli occhi al cielo, si appresta a pronunciare un voto di monacazione. Tuttavia, Auristela la interrompe prima della conclusione della frase e – con una certa freddezza e, per così dire, emancipazione – afferma che «las obras de servir a Dios no han de ser precipitadas, ni que parezcan que las mueven accidentes, y este de la muerte de vuestro esposo, quizá os hará prometer lo que después, o no podréis, o no querréis cumplir. Dejad en las manos de Dios y en las vuestras vuestra voluntad, que así vuestra discreción, como la de vuestros padres y hermanos, os sabrá aconsejar y encaminar en lo que mejor os estuviere» (p. 300). È notevole in questo frangente il contrasto tra l’impulsività e il pio desiderio, per quanto precipitoso, di Costanza, che si appresta a far voto, e la sicurezza e la schiettezza disincantata di Auristela, che ragiona invece in termini di convenienza e la avvisa di non commettere azioni non richieste di cui potrebbe pentirsi. Si tratta di un ulteriore dettaglio che ammanta di una patina ironica l’intera vicenda.

Persiles e Sigismunda

Quello di Periandro e Auristela, *alias* Persiles e Sigismunda è senza dubbio il matrimonio più importante dell’opera, vero e proprio motore narrativo che smuove le avventure dei protagonisti e dei personaggi dell’opera e dà compimento al loro pellegrinaggio. Come è noto, la motivazione ufficiale del pellegrinaggio verso Roma dei due eroi eponimi è un voto della protagonista, che desidera raggiungere la città papale per affinare le proprie conoscenze della religione cattolica. In realtà ragioni più stringenti motivano il viaggio dei due protagonisti, come si apprende nel capitolo 12 del quarto libro: Sigismunda era stata promessa sposa al fratello di Persiles, Magsimino, e il viaggio verso Roma era un pretesto per stare il più possibile lontano da questi e trovare, nel frattempo, un modo per sposare Periandro, di cui era innamorata. Nell’ultimo capitolo del *Persiles*, il 14 del quarto libro, Periandro viene ferito da Pirro il Calabrese, il protettore di Ippolita – una cortigiana innamoratasi di Persiles stesso – preoccupato di perdere la sua fonte di guadagno per colpa

del giovane. Mentre tutti si affrettano a prestare soccorso a Periandro, sopraggiunge inaspettato il fratello Magsimino, in punto di morte. L'uomo si lascia cadere dalla carrozza tra le braccia di Sigismonda che, nella sua immaginazione, era ormai sua consorte e regina di Tile. Tuttavia, vedendosi ad un passo dalla morte, con le ultime forze rimaste, per il grande amore che nutriva nei confronti di Sigismonda e per il rispetto e la considerazione che aveva nei confronti del fratello Persiles, che avrebbe preso il suo posto come re di Tile, afferra con la mano destra quella di Persiles e con la mano sinistra quella di Sigismonda, dicendo al fratello: «con esotra mano aprieta la de Sigismunda y séllala con el sí que quiero que le des de esposo, y sean testigos de este casamiento la sangre que estás derramando y los amigos que te rodean» (IV, 14, p. 438). Le parole dolci e liete rinvigoriscono Persiles che, chiusi gli occhi, pronuncia il suo «sí», rendendosi indissolubilmente sposo di Sigismonda. Con la 'celebrazione' dell'ultimo matrimonio dell'opera, non tridentino e affidato al sacerdote laico Magsimino, il romanzo può concludersi felicemente.

9.3.3. *Miscellanea*

Accanto agli undici matrimoni 'principali' possono essere annoverati altrettanti matrimoni secondari o falliti prima della celebrazione. In particolare, tra i matrimoni secondari contratti, è possibile annoverare quelli di Transila e Ladislao, Sulpicia e Lampidio, Luisa e Bartolomeo, Arnaldo ed Eusebia, Antonio e Félix Flora e Costanza e il Conte suo cognato. Tra i matrimoni solamente progettati e falliti prima della celebrazione, quelli di don Manuel e Leonora, Periandro e Sinforosa, Auristela e Policarpo, Rosamunda e Clodio e Ortel Banedre e Luisa. In questi undici casi il matrimonio – contratto o fallito – rappresenta un motore narrativo in grado di muovere i personaggi, conducendoli a nuove avventure o concludendone degnamente l'esistenza letteraria (è quest'ultimo il caso dei matrimoni finali di Arnaldo, Antonio e Costanza). In quanto motori narrativi, la cerimonia – con la clamorosa eccezione di quella di Manuel e Leonora – non viene descritta e non è possibile, come per i matrimoni precedenti, analizzarne gli aspetti di incoerenza con il Concilio di Trento. Tuttavia è possibile, ed assai fruttuoso, considerare alcuni casi significativi.

Manuel e Leonora

Uno degli episodi più interessante e criptici dell'opera è quello di Manuel da Sosa Coitiño, un soldato di Lisbona, incontrato nella isola Barbara dalla comitiva di protagonisti. Nel

capitolo dieci del primo libro, l'uomo racconta la sua storia: anni prima, Manuel si era innamorato di una giovanissima donna, Leonora, tanto da desiderarla in sposa. Dovendo però partire per un incarico, l'uomo chiese al padre di Leonora di pazientare due anni e di non prometterla ad altri e questi, credendo di cogliere nel silenzio pudico della figlia un assenso, promise di aspettare il suo ritorno. Tornato dopo due anni, Manuel organizza le nozze in un monastero di campagna ma, il giorno del matrimonio, sul palco allestito per la celebrazione si scopre che la giovane, prima della proposta di Manuel, si era già data in sposa, non ad un altro uomo, ma a Dio. Le monache del monastero iniziano dunque a svestirla e a tagliarle i capelli, inducendo Manuel a perdere quasi il senno, e a perdere in seguito la vita davanti a Persiles e Sigismunda. Dopo aver raccontato la sua disgrazia, infatti, esala l'anima e cade morto al suolo. È interessante notare, come evidenzia Carlos Mata Induráin, che «la escena de las frustradas bodas es muy teatral, plenamente barroca» e che la «escenificación» colpisce don Manuel sotto due aspetti: «en lo más íntimo, por perder a Leonora, y desde el punto de vista social, por la forma en que esa decisión se le ha transmitido»⁴⁹⁴. Questa teatralizzazione della scena, assolutamente tipica della narrativa cervantina e già evidenziata in precedenza per la vicenda di Ruperta e Croriano, ricorda un altro grande matrimonio saltato, assai simile anche per ambientazione: le nozze di Camacho del capitolo diciannove della *Segunda parte* del *Don Quijote*. La differenza notevole sta però nel fatto che nel *Persiles* non si verifica un inganno ben costruito, non è possibile elogiare l'astuzia di un personaggio (come, viceversa, può essere fatto con Basilio) o l'ingenuità di un altro (come Camacho): questo matrimonio saltato non suscita l'effetto umoristico che ci si potrebbe attendere. Leonora si è promessa sposa a Dio, ha atteso Manuel per due anni e poi, nel momento dello sposalizio, ha potuto contrarre il suo personale matrimonio 'mistico'. Se il matrimonio dei pescatori (II, 11) portava con sé alcuni sospetti di eterodossia dovuti all'ambientazione 'settentrionale' (con odore, dunque, di protestantesimo), quello di Manuel e Leonora è l'unico matrimonio del *Persiles* indubabilmente organizzato secondo i dettami tridentini. Innanzitutto non si svolge in un'isola sospetta di protestantesimo ma in un monastero del cattolico Portogallo; è presente un sacerdote e – a quanto sembra dall'affluenza – è stato reso pubblico come da prescrizioni. L'unico matrimonio dall'indubbia ortodossia cristiana cattolica, però, non viene celebrato e, anzi, tale

⁴⁹⁴ Carlos MATA INDURÁIN, *Bodas místicas vs bodas humanas en el «Persiles» de Cervantes: Sosa Coitiño y Leonora Pereira, contrapunto de Periandro y Auristela*, in Ignacio ARELLANO e Jesús María USUNÁRIZ (a cura di), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Visor, Madrid 2005 pp. 95-112, p. 100.

matrimonio, invece di portare una maggior gloria alla fanciulla, l'ha indirettamente resa colpevole della morte di Manuel⁴⁹⁵.

I vacillamenti di Auristela

All'interno della sua disamina della vicenda di Manuel e Leonora, Mata Induráin lega strettamente – come uno il contrappunto dell'altro – il mancato matrimonio dei due personaggi con il matrimonio di Persiles e Sigismunda. Per giungere a questa conclusione, il critico passa in rassegna i vacillamenti di Auristela nel corso della narrazione⁴⁹⁶ per dimostrare che, attraverso le prove del libro, i protagonisti si siano resi conto di come l'amore divino (simboleggiato da Leonora) non sia da preferire all'amore umano in quanto esso stesso è specchio del divino ed è altrettanto virtuoso. È interessante sottolineare, innanzitutto, che tutti e tre i vacillamenti di Auristela ruotano intorno a questioni matrimoniali (Periandro e Sinforosa, Auristela stessa e Policarpo, Constanza e il Conte, Periandro e la sorella di Auristela). Il critico parte dal presupposto che la protagonista agisca secondo motivazioni profondamente religiose, ma gli elementi presi in rassegna non sono del tutto convincenti: Auristela propone effettivamente a Periandro di sposare Sinforosa e riserva per sé una vita di monacazione («Digo, hermano [...], digo que Sinforosa te adora y te quiere por esposo [...] no te estará mal esta compañía. [...] mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que, entre temores y peligros, me saltease la muerte y, así, pienso acabar la vida en religión, y querría que tú la acabases en buen estado», II, 4, pp. 137-138), tuttavia si tratta di parole dettate dalla gelosia nei confronti dell'amato. Nei confronti di Sinforosa, infatti, Auristela opera una sorta di doppio gioco: da un lato dialoga con lei fingendosi fedele consigliera e acconsente al suo matrimonio con Periandro, dall'altro lato – con parole ben pesate – tenta di frenare i suoi propositi («hasta ahora no me ha respondido nada Periandro, ni sé de su

⁴⁹⁵ Michael Armstrong-Roche nota come Cervantes muova da un'idea assolutamente convenzionale – la monacazione intesa come matrimonio mistico con Dio – ma abbia l'intuizione geniale di commistionarla con una cerimonia nuziale vera e propria, per cui Leonora «ha profesado su voto por matrimonio *clandestino* (prohibido por Trento) con el hijo de Dios. Leonor, por lo tanto, elude una autoridad paternal (la de su padre) refugiándose baja otra (la de Dios), contraponiendo la vocación religiosa con un sacramento (el matrimonio), y eligiendo un esposo divino (Cristo) sobre otro humano (Sosa) – elecciones que le permiten a la vez ser obediente y salirse con la suya», Michael ARMSTRONG-ROCHE, *Un replanteamiento paradoxográfico de la ortodoxia religiosa, política y social en Cervantes: el mito gótico y el episodio de Sosa y Leonor en el «Persiles»*, in Carmen RIVERO IGLESIAS (a cura di), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2011, pp. 15-32, pp. 26-27. Sul tema del suicidio e il contrasto con il dettame controriformismo, cfr. B. SANTOS DE LA MORENA, *Lo religioso en el Persiles*, cit., in particolare il capitolo 2.3.

⁴⁹⁶ Le situazioni prese in rassegna sono tre: quando, alla corte del re Policarpo, propone a Periandro di sposare Sinforosa e medita per sé di prendere i voti (II, 4); quando consiglia a Costanza di non affrettare la monacazione (III, 9) e quando, a Roma, afferma la superiorità dell'amore divino rispetto all'amore umano (IV, 10).

voluntad cosa que pueda alentar tu esperanza ni desmayarla», II, 6, p. 148); infine, dopo aver verificato i sentimenti di Periandro, inganna Sinforosa dichiarando che il giovane è disposto a sposarla e che lei avrebbe sposato Policarpo, a patto che venisse prima concesso a loro di raggiungere Roma per sciogliere il suo voto. I riferimenti alla monacazione e al voto da compiere, peraltro, non hanno nulla di intimamente religioso: il desiderio di legare la propria vita a Dio viene espresso davanti a Periandro per valutarne la reazione e per verificare la sincerità dei suoi sentimenti, mentre il riferimento al voto è essenzialmente una scusa per poter scappare dalla corte del re Policarpo e liberarsi dai matrimoni a cui i due protagonisti stavano andando incontro.

Per quanto riguarda il secondo vacillamento di Auristela, il consiglio a Constanza del capitolo nove del terzo libro, Mata Induráin scrive che Auristela «aprende de Leonora que una decisión precipitada en materia tan grave como es la elección de estado puede acarrear la destrucción del ser amado, especialmente si no se tienen en cuenta todas las consideraciones necesarias»⁴⁹⁷ e, per questa ragione, suggerisce a Constanza di abbandonare i suoi propositi di moncazione, scelta che sarà poi premiata, diversi capitoli dopo, con un nuovo matrimonio. In realtà, il consiglio di Auristela non può essere frutto di una riflessione su quanto accaduto a don Manuel in quanto la figlia di Antonio decide di monacarsi dopo la morte del marito e non prima. Inoltre la decisione di Leonora non è, come scrive il critico, “precipitada” ma, a quanto si apprende dal libro, meditata per anni, ben prima di essere promessa in sposa a don Manuel. Infine, come già notato in precedenza, l'impressione generale è che Auristela, personaggio dal carattere particolarmente disincantato, stesse facendo un discorso di convenienza.

Discorso a parte meritano i vacillamenti di Auristela a Roma: nel capitolo nove – per effetto di un incantamento⁴⁹⁸ – la protagonista si ammala, imbruttendosi e causando, tra le altre cose, il disamoramento del duca di Nemurs⁴⁹⁹. Nel capitolo successivo, Auristela rivolge a Periandro un accorato discorso in cui afferma di rivolgere ormai i suoi pensieri a Dio e lo invita a sposare sua sorella: tali dichiarazioni sconvolgono Periandro tanto da indurlo a

⁴⁹⁷ C. MATA INDURÁIN, *Bodas místicas vs bodas humanas en el «Persiles»*, cit., p. 110.

⁴⁹⁸ Tale sortilegio viene realizzato dalla moglie dell'ebreo Zambulone, su richiesta della cortigiana Ippolita che, gelosa di Auristela, spera in tal modo di far disamorare Periandro della donna.

⁴⁹⁹ Questa precisazione non è del tutto fine a se stessa: il duca di Nemurs, infatti, aveva raggiunto la comitiva dei protagonisti perché si era innamorato di Auristela, dopo averne visto un ritratto, e desiderava sposarla. Le fragili fondamenta del sentimento, generate dall'immagine dipinta della donna, verranno meno quando Sigismunda perderà la sua bellezza, facendo naufragare anzitempo i suoi propositi matrimoniali.

lasciare la stanza, senza proferir parola. Le affermazioni di Auristela, «yo no te quiero dejar por otro; por quien te dejo es por Dios» (IV, 10, p. 423) ricalcano quelle di Leonora («yo no os dejo por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo, que es Jesucristo, Dios y hombre verdadero», I, 10, p. 67) tuttavia non si può non scorgere ironia nel fatto che, dopo che Periandro ha abbandonato la stanza, Costanza e Antonio sentono Auristela pronunciare un monologo nel quale appare già evidente il pentimento della donna. Nel successivo dialogo tra i tre personaggi, la protagonista si convince definitivamente dello sbaglio compiuto e, insieme, decidono di andare a cercare Periandro: le scelte religiose di Auristela, dunque, non erano così solide. Dietro i dubbi di Auristela può esserci una motivazione ben diversa dalla religione: nel capitolo otto, infatti, Periandro aveva raccontato a Croriano, Ruperta e Auristela «los amores de Hipólita», e il narratore aveva specificato che «no le contentó nada a Auristela los amores de la cortesana, porque ya había oído decir que er una de las más hermosas mujeres de Roma» (IV, 8, p. 413) e, benché Auristela fosse convinta della fedeltà di Periandro, il seme del dubbio si era insinuato nel suo animo. La vera causa dell'improvvisa malattia di Auristela dunque non è l'artificio voluto da Ippolita (che difficilmente poteva essere conciliato con la ricerca del verosimile perseguito all'interno del *Persiles*) ma il mal d'amore, la gelosia, che già aveva colpito la protagonista alla fine del secondo capitolo del secondo libro. Motivo per cui la protagonista, in preda alla rabbia, pronuncia quelle parole che lasciano tanto sorpreso e amareggiato Periandro.

Ortel Banedre, Luisa e Bartolomeo

Il *Persiles* presenta anche un'altra situazione di matrimonio fallito. Dopo la storia intercalata di Feliciano de la voz, trascorsi alcuni giorni a Guadalupe e Trujillo dagli amici di Rosanio, la compagnia si dirige verso Talavera. Durante il viaggio incontrano un uomo, Ortel Banedre che, dopo aver raccontato un'avventura occorsagli a Lisbona⁵⁰⁰ rivela di essere stato ospite di una locanda a Talavera nella quale si era innamorato di Luisa, una ragazza di bassa condizione (III, 6-7). Dopo averla chiesta in moglie al padre e ricevuto il benestare di quest'ultimo – convinto dal fatto che l'uomo rinunciassse alla dote e, di contro, portasse con sé una ricca quantità di oro e gioielli –, Luisa scappa con le ricchezze di Ortel e con il suo amante, Alonso, un garzone della locanda. Cervantes tratteggia con molta cura le

⁵⁰⁰ Benché secondario in questa sede, si tratta di un *flashback* di estrema importanza, in particolare per i rapporti intertestuali con la novellistica italiana cfr. A. RUFFINATTO, *Historia de un valentón entre Fondi y Lisboa*, cit.

caratteristiche della donna: la prima apparizione nel *Persiles* la vede intenta a sussurrare qualcosa alle orecchie di Alfonso e scappare, ridendo di gusto; poco dopo una giovane nella locanda informa Ortel che Luisa è «atrevidilla» e «tanto libre y descompuesta» (III, 6, p. 281) ma il personaggio ne è fin da subito ammaliato («a mí me pareció que olía a un prado lleno de flores por el mes de mayo, cuyo olor en mis sentidos dejó atrás las aromas de Arabia»⁵⁰¹, p. 281), tanto da affermare di essere «casado con la diosa Venus» e da non dare peso all'espressione del suo viso («rostrituerta») dopo aver appreso del matrimonio (III, 7, p. 283). È difficile, in verità, stabilire se Ortel e Luisa si siano effettivamente sposati: a quanto si apprende dal capitolo sette, trascorrono quindici giorni da quanto il padre di Luisa acconsente al matrimonio a quando la donna scappa con Alonso; benché Ortel la definisca «mi esposa», non c'è alcun cenno alla celebrazione matrimoniale⁵⁰² e, considerato il breve lasso di tempo che intercorre, è più probabile che i due fossero solamente fidanzati. In ogni caso, l'importanza rivestita all'epoca dal fidanzamento – momento ufficiale che preludeva al matrimonio – è tale che la fuga di Luisa sia grave come se fossero stati sposati, tanto da lasciar privato del suo onore («me apeé en un mesón, que no me sirvió de mesón, sino de sepultura, pues en él hallé la de mi honra», III, 6: 280). Più avanti nella narrazione, le avventure di Luisa e della compagnia si incrociano: morto Alonso, la donna incontra la comitiva di pellegrini (III, 16) e, dopo aver viaggiato insieme a loro per un certo tempo fugge con Bartolomeo, il servo di Antonio e Costanza, mentre gli altri pellegrini stanno ammirando il *locus amoenus* del misterioso personaggio di Soldino (III, 18). Diversi capitoli dopo, una missiva di Bartolomeo avviserà i pellegrini che questi e Luisa si trovano in carcere, condannati a morte per aver ucciso lui un vecchio amante di Luisa e lei lo sventurato Ortel

⁵⁰¹ Questa espressione ricorda la descrizione di Maritornes così come appare a Don Quijote: del resto, entrambi i personaggi, uno per la pazzia, l'altro per l'innamoramento incipiente, creano un'immagine alternativa alla realtà. Il riferimento classicheggiante alla dea Venere, invece, può indicare che l'amore di Ortel sia esclusivamente di natura carnale.

⁵⁰² Ovviamente la celebrazione matrimoniale sarebbe dovuta essere tridentina. Vale la pena sottolineare un importante, e discusso, riferimento temporale: nel capitolo sei, Ortel afferma che «primero intenté venir a Madrid, donde estaba recién venida la corte del gran Felipe Tercero» (III, 6, p. 280). Filippo III (1578-1621) trasla definitivamente la corte a Madrid, dopo cinque anni a Valladolid, nel 1606. Romero Muñoz – per giustificare quello che chiama «objetivo anacronismo», perché mal si accompagna al periodo di svolgimento del *Persiles*, che colloca nel 1559 – ricorre alla tesi di Singleton (1947) che imputa l'ordinale *Tercero* ad un'ammenda o ad un ipercorrettismo degli stampatori e presume che originariamente Cervantes si riferisse a Felipe *Segundo*. Per giustificare, inoltre, la “recién venida” della corte a Madrid spiega che Filippo II era tornato in Spagna, proprio nel 1559 (n.c. 280.64, ed. RAE). Tuttavia, Madrid divenne capitale, e sede della corte, solo il 13 febbraio 1561, dunque posteriormente alla datazione proposta dal critico. Questa data – come tutti gli altri riferimenti temporali – rientra nella tendenza a dare ‘storicità’ al racconto, senza tuttavia voler costruire una cronologia coerente.

Banedre (IV, 5). Dopo una vera e propria operazione di corruzione da parte di Ruperta e Croriano («adonde interviene el favor y las dádivas, se allanan los riscos y se deshacen las dificultades», IV, 5: 397), i due fanno visita ai loro benefattori «no libres, aunque ya lo estaban de la cárcel, sino atados con más duros grillos, que eran los del matrimonio, pues se habían casado» (IV, 8: 414). Il loro matrimonio è talmente secondario, rispetto a tutti gli altri, che quasi passa inosservato. Nonostante il salvataggio dalla pena di morte, i due personaggi dimostrano di non aver recepito la lezione, tant'è che, nell'ultimo capitolo, tenendo in conto la fretta con cui Cervantes ha concluso il libro, viene detto che: «Bartolomé el manchego y la castellana Luisa se fueron a Nápoles, donde se dice que acabaron mal, porque no vivieron bien» (IV, 14: 439).

Transila e Ladislao

Infine si può considerare ancora, a margine, il matrimonio di Transila e Ladislao, raccontato dal padre della donna, Mauricio, nel capitolo dodici del primo libro. Nella patria di cui il personaggio è re, «una isla, de siete que están circunvecinas a la de Hibernia» (I, 12, p. 74), perdura una “costumbre bárbara”, lo *ius primae noctis*, che il sovrano non è mai riuscito a proibire. Tuttavia, il giorno del matrimonio tra la figlia Transila e Ladislao, mentre i fratelli e gli amici dello sposo sono pronti a mettere in pratica la barbara usanza, la neo-sposa sopraggiunge «hermosa como el sol, brava como una leona y airada como una tigre» (I, 12, p. 75) e, armata con una lancia, si fa strada tra i convenuti e fugge al porto, da dove salpa con una barca di pescatori. Come già notato precedentemente i territori settentrionali erano in odore di protestantesimo e «the [*Tametsi*] decree was not published in those districts where Protestantism had gained the upper hand. Thus, in Great Britain, Scandinavia, Prussia, Saxony»⁵⁰³: questa vicenda potrebbe dunque essere relegata ad una critica del mondo protestante. In verità, il racconto di Mauricio ha una premessa decisamente ironica: inizia dicendo che «soy cristiano católico, y no de aquellos que andan mendigando la fe verdadera entre opiniones» (*Persiles*, I, 12, p. 74). Nell'ultima puntualizzazione, come annota García Aguillar, Mauricio «se refiere a los protestantes» (n. 17, p. 74) presentandosi come seguace della «fe verdadera» cattolica; tuttavia poco dopo lo stesso si dichiara «aficionado a la ciencia de la astrología judiciaria» (p. 74), una disciplina che mal si accompagnava alla religione cristiana, scienza i cui libri, peraltro, erano stati messi all'*Indice*. Ovviamente, la

⁵⁰³ G. H. JOYCE, *Christian Marriage: An Historical and Doctrinal Study*, cit., p. 129.

dichiarazione di fede di Mauricio appare ancora più ironica se messa a confronto con la pratica dello *ius primae noctis* che, pur avendo tentato di dissuadere non con l'imposizione ma con la persuasione, non era riuscito a sospendere. Del resto, poco prima, Mauricio aveva specificato che «seguí las costumbres de mi patria, a lo menos en cuanto a las que parecía ser niveladas con la razón, y en las que no, con apariencias fingidas mostraba seguirlas, que tal vez la disimulación es provechosa» (p. 74).

9.3.4. Una possibile lettura

Considerando il gran numero di situazioni presentate, è possibile ora tentare di abbozzare alcune conclusioni, in questo caso più che mai 'provvisorie', su ciò che si nasconde dietro ai matrimoni del *Persiles*. Lo scarso interesse rivolto da Cervantes al concetto di tempo e l'impossibilità di ricostruire una cronologia coerente interna dell'opera, peraltro in grado di abbracciare parecchi decenni, non consente di ipotizzare che tutti i matrimoni contratti siano avvenuti prima del Concilio di Trento ('ante-tridentini'). Anzi, considerando i pochi riferimenti storici presentati – accolti sempre, beninteso, nell'*hic et nunc* dello svolgimento dell'azione – i matrimoni, con l'eccezione di quello di Antonio e Ricla, si sarebbero dovuti celebrare secondo i canoni tridentini.

Chiarire, invece, se si tratti di matrimoni anti-tridentini è di gran lunga più difficile. Tenendo sempre a mente la premessa di indagare la religione 'in' Cervantes e non 'di' Cervantes, nell'analisi dei matrimoni sono emersi alcuni elementi di distanza dalla Chiesa riformata: la predilezione per il matrimonio clandestino, il sacerdozio laico e l'ambientazione settentrionale. Tuttavia, questo non comporta necessariamente una vicinanza al mondo protestante. Per quanto riguarda il primo punto, pur rifiutando il carattere sacramentale del matrimonio, nemmeno le prescrizioni matrimoniali di Lutero prevedevano una libera contrazione di esso: il matrimonio clandestino rappresentava una piaga anche per il mondo protestante e non era considerato valido⁵⁰⁴. Per quanto concerne, invece, il sacerdozio laico, è indiscutibile che Cervantes invada il campo di una delle questioni più rilevanti della Riforma protestante, rigettata *in toto* dalla Chiesa cattolica. Tuttavia tale coincidenza di pensiero con la riforma di Lutero appare troppo esigua per sostenere una vicinanza di Cervantes alle posizioni protestanti: non c'è alcun tipo di vocazione religiosa nelle azioni di

⁵⁰⁴ Cfr. D. LOMBARDI, *Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento al '700*, cit., che dedica un'ampia trattazione al matrimonio secondo la Riforma protestante.

Auristela, dell'amica di Clementa Cobeña e di Magsimino. Discorso a parte merita il riferimento al Settentrione: l'interpretazione di esso come luogo dominato dalla Riforma è una delle principali tesi che sostengono il lavoro di Nerlich, nonché di molti critici fautori della lettura controriformistica dell'opera⁵⁰⁵. Tali interpretazioni potrebbero essere suffragate dalla necessità – più volte richiamata da Auristela – di recarsi a Roma per apprendere i rudimenti della fede, che aveva conosciuto in maniera imperfetta nelle sue terre di origine. In realtà, come bene afferma Antonio Márquez «la peregrinación, y esto es textualmente incontrovertible, no se hace por motivos religiosos; la ha ingeniado la madre de Periandro o Persiles a fin de alejarlo a él y a su amante, Segismunda (Auristela), de la corte por motivos políticos, sucesorios o de preferencias maternas»⁵⁰⁶ e, per dirlo con Martinengo, il Settentrione del *Persiles* «no es necesariamente pensado como protestante»⁵⁰⁷. Il voto di Auristela è, infatti, una giustificazione inventata dalla regina Eustoquia, madre di Periandro: «entre los dos [Periandro y Eustoquia] concertaron que se ausentasen de la isla antes que su hermano viniese, a quien darían por disculpa, cuando no la hallase, que había hecho voto de venir a Roma a enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de quiebra» (IV, 12, p. 431). Inoltre, è opportuno sottolineare che un settentrione pensato come protestante o, comunque, eterodosso giustifica al massimo i matrimoni di Ricla e Antonio e dei Pescatori, ma non tutti i restanti, ambientati nelle cattolicissime Spagna e Italia.

Il riferimento al Settentrione ha in realtà una precisa ragion d'essere, non legata a questioni dottrinali bensì a questioni narrative, come abbiamo già avuto ampiamente modo di vedere. Posto che la distanza dal Concilio non implica vicinanza al Protestantismo, per tentare di dipanare il filo della questione può essere utile ragionare in senso contrario, affrontando uno dei passi dell'opera in cui appare un esplicito – e apparentemente positivo – riferimento alla Controriforma. Nel capitolo sette del terzo libro del *Persiles*, al termine del racconto di Ortel Banedre, Periandro afferma che l'uomo può ripudiare la propria moglie

en otras religiones que en la cristiana, entre las cuales los matrimonios son una manera de concierto y conveniencia, como lo es el de alquilar una casa o otra alguna heredad; pero en

⁵⁰⁵ Carlos Romero Muñoz usa la formula: «cristianismo septentrional “imperfecto”» (ed. RAE, n.c. 431.21, p. 777).

⁵⁰⁶ A. MÁRQUEZ, *La ideología de Cervantes: El paradigma «Persiles»*, cit., p. 12.

⁵⁰⁷ A. MARTINENGO, *El tema del matrimonio de las «Novelas Ejemplares» al «Persiles»*, cit., p. 7.

la religión católica, el casamiento es sacramento que solo se desata con la muerte, o con otras cosas que son más duras que la misma muerte, las cuales pueden excusar la cohabitación de los dos casados, pero no deshacer el nudo con que ligados fueron. (III, 7, p. 285)

Attraverso queste righe si può certamente notare un riferimento alla polemica protestante: inizialmente Periandro parla genericamente di ‘religione cristiana’; subito dopo però specifica ‘cattolica’ e sottolinea l’aspetto sacramentale del matrimonio, rigettato da Lutero. Sia Martinengo, sia Garau colgono gli aspetti critici nei confronti del Protestantismo e, in particolare, quest’ultimo definisce Periandro «un predicador [...] imbuido de la caridad cristiana de corte paulino»⁵⁰⁸. A ben vedere, però, citando l’equilibrata posizione di Bataillon: «Periandro, al mismo tiempo que da al polaco un consejo práctico, le indica el deber ideal, pero sin aconsejarle que se conforme con él, ya que ninguna ley le obliga a ello»⁵⁰⁹.

Il “sermone” di Periandro va analizzato considerando il contesto in cui viene pronunciato, mettendolo cioè in relazione con l’intero discorso che il giovane protagonista sta rivolgendo ad Ortel. Nel passo successivo, infatti, Periandro avverte il suo interlocutore – con una serie di esempi pratici – che, ripudiando la sua promessa sposa e vendicandosi dell’affronto subito, andrebbe incontro alla pubblica vergogna e a maldicenze di ogni genere, tant’è che Ortel ringrazia calorosamente Persiles dicendo che «[ha] hablado sobre [sus] años”, elogiandone la “discreción” e la “madurez de [su] ingenio». Le affermazioni del polacco alimentano la convinzione che il discorso di Periandro sia decisamente opportunistico e assai simile nello spirito al discorso con il quale Auristela aveva dissuaso Costanza dai suoi propositi di monacazione. Il protagonista, infatti, non desidera ammonire Ortel in quanto i suoi propositi sono ben lontani dalla morale cristiano-cattolica, ma avvertirlo con disincanto della pubblica vergogna a cui sarebbe incorso. L’impressione è che Cervantes, lungi dal voler questionare gli aspetti liturgici e formali delle pratiche matrimoniali e prodigarsi in una «defensa del carácter sacramental del matrimonio»⁵¹⁰, chiami in causa l’indissolubilità dei matrimoni cattolici per esigenze narrative: i fili narrativi di Ortel e Luisa erano ancora necessari al fine della storia

⁵⁰⁸ J. GARAU, *A vueltas con la ortodoxia en el «Persiles»*, cit., p. 15.

⁵⁰⁹ Marcel BATAILLON, *Cervantes y el «matrimonio cristiano»*, in ID., *Varia lección de clásicos españoles*, trad. es. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid 1964 pp. 238-255, p. 245.

⁵¹⁰ J. GARAU, *A vueltas con la ortodoxia en el «Persiles»*, cit., p. 16.

e il completamento della vendetta avrebbe significato esaurire anzitempo le potenzialità narrative dei personaggi.

Depauperare Periandro dalla sua supposta vena di “predicador” non significa tuttavia negare la cattolicità di fondo dell’opera ma affermare piuttosto che la religione non fosse il principale interesse dell’autore: concordo con Rey Hazas, il quale riconosce che «el *Persiles* no es una obra de militancia activa contrarreformista», pur concedendo che Cervantes non «cuestiona el catolicismo oficial»⁵¹¹. Occorre dunque tentare di capire quale possa essere la ragion d’essere di questi matrimoni. Si potrebbe obiettare anzitutto che il ritmo frenetico ed incalzante delle avventure da raccontare – e, per il quarto libro, l’approssimarsi della morte dello scrittore – non avrebbe consentito a Cervantes di spendere troppo tempo per descrivere lo svolgimento dei matrimoni tridentini, oppure che, in alcuni contesti, lo sviluppo dell’azione e il tempo del racconto non avrebbe consentito di celebrare matrimoni in *pompa magna*: questo potrebbe essere vero nel caso di Antonio e Ricla o di Renato ed Eusebia – che non avevano a disposizione né sacerdoti né chiese per la celebrazione, oppure ancora nel caso di Costanza e del Conte – la cui morte incipiente richiedeva un matrimonio rapido –, tuttavia nella maggior parte dei casi non pare esserci l’urgenza di celebrare rapidamente un rituale anti-tridentino e l’esempio principe è il matrimonio di Persiles e Sigismunda: Magsimino avrebbe potuto chiedere a Persiles di promettergli di sposare Sigismunda e non celebrare frettolosamente il matrimonio. L’impressione è che Cervantes, sia nei luoghi in cui descrive matrimoni tridentini (*Gitanilla*) sia nei luoghi in cui ciò non avviene (*Persiles*), non abbia intenzione di aprire un dibattito religioso, ma scelga di volta in volta la liturgia matrimoniale che ritiene più adatta alle esigenze narrative. Come Avalle-Arce annota al matrimonio pre-tridentino della novella esemplare *La fuerza de la sangre* «para explicar la celeridad con que se efectúa este sacramento matrimonial, Cervantes invita al lector a suponer que la acción ocurrió antes de levantarse el Concilio de Trento»⁵¹². La scelta ‘liturgica’, dunque, avviene in base alla velocità della narrazione e allo spazio che la velocità del racconto consente di dedicare.

Alla religione è stata data un’importanza tale che si rischia di perdere di vista il fatto che, nel *Persiles*, fosse un aspetto secondario e che Cervantes avesse in mente ben altre

⁵¹¹ Antonio REY HAZAS, *La palabra ‘católico’: cronología y afanes cortesanos en la obra última de Cervantes*, in *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alexia Dotras Bravo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2008 pp. 87-133, p. 94.

⁵¹² Così nella sua edizione delle *Novelas ejemplares* (vol. II, n. 49, p. 169).

questioni⁵¹³: non c'è ragione di credere che i matrimoni dell'ultima opera cervantina siano 'anti-tridentini' nel senso negativo del termine.

Quali sono dunque le 'esigenze narrative' richieste dal *Persiles*? La scelta di matrimoni clandestini potrebbe ricondursi, allora, al genere letterario di riferimento, il romanzo bizantino, rappresentato in massima parte dalle *Etiopiche*. Alberto Navarro González notava che «mientras Heliodoro concede fundamental papel a sacerdotes y sacerdotisas [...] y mientras ritos y templos detenidamente descritos son motivo y escenario de importantes acontecimientos, Cervantes elimina de la larga serie de personajes que aparecen en el *Persiles* a clérigos y monjas, y ni siquiera en la Roma papal asistimos a ceremonias religiosas»⁵¹⁴. L'affermazione del critico è assolutamente pertinente e questa apparente discrepanza può essere sanata interpretando il *Persiles* come un romanzo parodia del genere bizantino, parodia che implica, dunque, l'utilizzo alla rovescia di forme costitutive del genere di riferimento, ivi comprese i riferimenti alla religione⁵¹⁵. Come in uno specchio

⁵¹³ Come scrive Mercedes Blanco: «en definitiva el texto posiblemente no contiene respuesta a ninguna cuestión religiosa, moral o filosófica y sí en cambio múltiples sugerencias que invitan a convencerse de que no hay discurso que no deba matizarse, juicio que no deba relativizarse, ni verdad que no participe de la ficción», M. BLANCO, *Literatura e ironía en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, cit., p. 634. Vale dunque la conclusione del lavoro di Mariarosa Scaramuzza Vidoni sui mondi cristiani nel *Persiles*: «la religiosità, piuttosto avulsa da riti e strutture istituzionali, dei cristiani sparsi nelle isole nordiche» e, come si è visto, questo vale anche nelle cattolicissime Spagna e Italia, «contribuisce a farci pensare che l'intenzione fondamentale di Cervantes non stia nell'esaltazione di una religiosità controriformistica, connessa alla suddetta contrapposizione tra un Nord tenebroso e pagano e una Roma radiosa. Tale intenzione andrà quindi cercata altrove», Mariarosa SCARAMUZZA VIDONI, *Mondi cristiani nel «Persiles»*, in Carlos ROMERO MUÑOZ, Donatella PINI MORO e Antonella CANCELLIER, *Atti delle Giornate Cervantine*, Unipress, Padova 1995, pp. 75-92, p. 92. Si consideri anche l'equilibrata posizione di Bataillon: «no tenemos razón ninguna para creer que Cervantes añore *in petto* la libertad anterior al Concilio, libertad condenada por los mejores espíritus del siglo, católicos o heterodoxos. No tiene necesidad de alistarse en la ortodoxia de Trento: está en la ortodoxia del siglo XVI, en la que se alistaron los Padres del Concilio no sin la aprensión de tener que codearse en ella con los hereticos protestantes. Cervantes, en este capítulo, no es ni revolucionario ni "reaccionario"», M. BATAILLON, *Cervantes y el «matrimonio cristiano»*, cit., p. 254.

⁵¹⁴ Alberto NAVARRO GONZÁLEZ, *Cervantes entre el Persiles y el Quijote*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1981, p. 71.

⁵¹⁵ Sugli aspetti parodici del *Persiles* nei confronti del romanzo bizantino mi ripropongo di parlarne in un futuro contributo. Tuttavia, è interessante annotare in questa sede la posizione di Ignacio Arellano-Torres che utilizza per il *Persiles* la formula di "peregrinatio picaresca", che ben può essere contrapposta al concetto di "peregrino andante" di Vilanova. In particolare, Arellano-Torres scrive che «dentro del mismo *Persiles* Cervantes manifiesta esa capacidad de metamorfosis del género, a la que añade su capacidad inventiva y su genio creador, que le permite una compleja mixtura innovadora de diferentes categorías convirtiendo la peregrinación de sus protagonistas en una red híbrida de relatos de viaje cuya trayectoria es una exploración no solo de espacios, sino sobre todo de textos, perspectivas y modelos narrativos», Ignacio D. ARELLANO-TORRES, *Hibridación en el género bizantino. Los viajes en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, in Mariela INSÚA e Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ (a cura di), *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, Idea, New York 2017, pp. 227-242, p. 241. Lungi dall'essere una riproposizione in ottica cristiana delle peregrinazioni bizantine, il *Persiles* contiene al suo interno spunti parodici che non possono essere trascurati e gli influssi della picaresca meritano

rovesciato, al tempio che fa da scenografia alla meravigliosa descrizione dell'innamoramento di Teagene e Cariclea, si sostituisce il monastero di Guadalupe, nel quale il fratello di Feliciano sguaina la spada per vendicarsi. Un ulteriore aspetto di vicinanza parodica può essere costituito proprio dai matrimoni pagani, dei quali ottimo esempio è proprio il già citato momento in cui Idaspe sancisce l'unione di Teagene e Cariclea:

[El Rey Hydaspes] tomando por las manos a Chariclea y a Theagenes “Oýd todos los que aquí estáis presentes – comenzó a decir – pues todas estas cosas vienen por la voluntad y querer de los dioses, no es lícito resistirlas, por tanto, llamando por testigos a los mismos que las determinaron y predestinaron, y a vosotros también que con vuestro consentimiento mostráis seguir lo que ellos ordenan, yo declaro que ayunto estas dos personas en solemne matrimonio y les permito estar y vivir juntos como legítimamente casados para procrear y tener hijos y sucesión”. (*Historia etiópica*, pp. 307r e v)

Tali matrimoni prevedevano delle solenni celebrazioni, tuttavia esse rappresentavano il momento della pubblicizzazione del matrimonio e non il rito che avrebbe dovuto sancire il matrimonio. Davanti agli dèi, infatti, i protagonisti delle *Etiopiche* sono già sposati, come afferma Idaspe. I matrimoni clandestini del *Persiles* e i sacerdozi laici sono dunque la forma più vicina alle unioni pagane e certamente il massimo che poteva essere concesso in un romanzo bizantino – serio o parodico che sia – pubblicato negli anni della Controriforma. La ragione prettamente narrativa è accompagnata, però, con una frequenza notevole, da personaggi che potrebbero mentire – Renato, Feliciano, Isabela e Augustina –, da personaggi che agiscono in modo imprevedibile – Ruperta e Costanza – e da personaggi che ricevono un matrimonio improvvisato da un laico, come Carino, Leoncia, Solercio, Selviana, Clementa, Tozuelo e gli stessi *Persiles* e *Sigismunda*. Tutte queste particolarità – che prescindono dal tipo di liturgia adottata – hanno come denominatore comune l'ideale autonomia dei personaggi: Piluso propone, in questo senso, una riflessione interessante: «Cervantes cree y sigue las reglas canónicas en cuanto al matrimonio; pero deja que sus personajes sigan su propia voluntad como entes reales. El les dota de libre albedrío, y ellos son responsables de sus actos. El sólo los anota como historiador» (p. 81). Tra gli aforismi che la comitiva del *Persiles* offre al libro del “gallardo peregrino” spicca quello di Deleasir,

di essere indagati più approfonditamente, si pensi alle menzogne di cui gli eroi eponimi *Persiles* e *Sigismunda* si rendono colpevoli.

che recita: «sobre todas las acciones de esta vida tiene imperio la buena o la mala suerte, pero más sobre los casamientos» (IV, 1, p. 379). Questa potrebbe essere una sorta di chiave di lettura: il matrimonio è l'esempio principe delle 'azioni della vita' ed è, nello specifico, un motore narrativo formidabile, che muove e incastra come in una grandissima tela narrativa, tutti i personaggi dell'opera. Anche in questo caso, quella che era una convenzione del romanzo greco, viene reinterpretato da Cervantes per veicolare nuovi messaggi, pienamente letterari, dove il discorso religioso occupa una parte del tutto secondaria.

9.4. Brevi considerazioni sull'astrologia e sulla magia

9.4.1. L'astrologia giudiziaria

La storia della disciplina astrologica si parte nelle notti dei tempi, trovando le sue radici nel Vicino Oriente antico. Nel percorso all'età moderna, riferimenti all'influenza degli astri si trovano nelle opere di numerosi scrittori dell'antichità: Plutarco, Virgilio, Orazio, Ovidio e Apuleio; lo stesso Tolomeo difendeva la sua importanza come disciplina speculativa in grado di tratteggiare i caratteri degli uomini sulla base dell'influenza dei pianeti. Non mancavano già allora detrattori della disciplina, come testimonia l'autorevole parere di Cicerone che, nel trattato *De divinatione* condannava le varie forme di predizione del futuro, dagli oroscopi ai sogni premonitori.

Durante l'epoca medievale, l'influenza araba portò a una nuova vitalità dell'astrologia, che assunse quella centralità ben riassunta da Federici Vescovini: «l'astronomia-astrologia è la disciplina cerniera tra la divinazione magica e una scienza razionale perché fornisce i principi di una conoscenza per previsione, fosse la prognosi medica, la meteorologia dei naviganti e le previsioni del tempo per gli agricoltori»⁵¹⁶. Il grande successo dell'astrologia anche in ambito di corte nel tardo Medioevo è testimoniato da numerosi trattati astronomici tra cui l'importante *Libro del saber de astrología* (1276-79) di Alfonso el Sabio. Parimenti al sorgere di una astrologia "di corte", sorse anche un filone che criticava la validità delle previsioni effettuate con gli strumenti dell'astronomia, specialmente se utilizzati per programmare l'attività di un sovrano, come il precoce *Livre de divinations* (1356) di Nicole Oresme, che prometteva di mostrare «que folle chose, malvaise et perilleuse temporelment est mectre son entente a vouloir sovir ou diviner les aventures et les fortunes a venir ou les

⁵¹⁶ Graziella FEDERICI VESCOVINI, *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, UTET, Torino 2008, p. 323. Il testo della studiosa costituisce un'ottima introduzione al tema della magia, dell'astronomia e dell'occultismo nel tardo Medioevo.

choses occultes par astrologie, par geomancie, par nigromancie ou par quelconques telx ars, se l'en les doit apeller ars»⁵¹⁷. Seguendo la scansione di Oresme, a sua volta condotta sullo *Speculum astronomiae* di Alberto Magno, l'astrologia si divide in sei branche fondamentali:

- 1) La prima tratta i movimenti, alle configurazioni e alle dimensioni dei corpi celesti, con lo scopo di prevedere eclissi e fenomeni analoghi (branca speculativo-matematica);
- 2) La seconda studia gli influssi e i poteri naturali delle stelle e delle loro configurazioni, per capire i climi futuri e altri effetti naturali (branca speculativo-naturale);
- 3) La terza riguarda le rivoluzioni annuali e le congiunzioni dei pianeti, con lo scopo di prevedere i grandi eventi del mondo (epidemie, carestie, diluvi ma anche la venuta dei profeti);
- 4) La quarta si occupa degli oroscopi e della pronosticazione del futuro degli individui;
- 5) La quinta sono le interrogazioni per rispondere a determinati quesiti, la cui risposta si basa sulla posizione delle costellazioni in quel momento;
- 6) La sesta riguarda le “elezioni”, procedure usate per scegliere l'ora in cui compiere un viaggio o una azione, e l'arte che insegna a costruire immagini, quadri magici, anelli e oggetti di simile fattura.

La prima branca è speculativo-matematica e per questa ragione assai degna di fede. La seconda, di natura speculativo-naturale, anch'essa degna di fede, seppur non siano state ancora individuate le leggi adatte. Le altre quattro branche sono relative alla pratica dei pronostici («pratique des jugemens», p. 88) e risultano del tutto erronee e Oresme si occupa di dimostrare – attraverso una serie di obiezioni e confutazioni – la fallacia della divinazione. Anche un importante snodo tra tradizione medievale cristiana e cabalistica come il *Tractado del adivinar* (1434-54) di Lope de Barrientos avvertiva che «los cuerpos çelestes non son causa de los auctos que proceden de la voluntad, enpero, disponiendo, pueden los cuerpos çelestes inclinar a los onbres a los tales auctos, en quanto inprimen et inflúen en los cuerpos humanos, enpero de aquesto tal non se sigue neçesitat a la voluntad et libre alvedrío»⁵¹⁸. Tuttavia, il fascino di queste pratiche si acuisce ulteriormente quando il neoplatonismo e l'ermetismo promossi da Marsilio Ficino, pur condannando l'astrologia favoriscono una

⁵¹⁷ Nicole ORESME, *Contro la divinazione [Livre de divinacions]*, trad. e cura di Stefano Rapisarda (ed. con testo a fronte), Carocci, Roma 2009, p. 80.

⁵¹⁸ Lope de BARRIENTOS, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica [Tractado del divinar et de sus espeçies del arte mágica]*, trad. it. e cura di Fernando Martínez de Carnero (ed. con testo a fronte), dell'Orso, Alessandria 1999, p. 166.

interpretazione in chiave religiosa e magica di quella branca che si occupa di pronosticare il futuro degli uomini (la cosiddetta “astrologia giudiziaria”), a cui si opporranno le *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* di Giovanni Pico: oltre a riaffermare il valore del libero arbitrio umano che verrebbe meno ritenendo il futuro pronosticabile, la corrente pichiana osteggiava le pratiche divinatorie anche e soprattutto perché sottraevano al ‘miracolo’ il valore divino, tramutandolo in un fatto naturale, spiegabile con leggi cosmiche razionali. Per Molho il discorso dell’astrologia nel *Persiles* muove in una direzione antitetica rispetto a Pico e va inquadrato all’interno delle coordinate della filosofia di Pietro Pomponazzi, il quale, nel *De incantationibus*, utilizzando le armi della *Fisica* aristotelica criticava il concetto di possessione diabolica e, di riflesso, quello di miracolo, in nome di un rigoroso determinismo⁵¹⁹. Questo giustificerebbe il motivo per cui i due principali astrologi giudiziari del *Persiles*, Mauricio e Soldino, dimostrano in più luoghi di non poter intervenire in alcun modo per modificare la realtà. L’opera di Pomponazzi, che circolò ampiamente manoscritta, ricorreva all’ipotesi ‘fisica’ che gli astri potessero condizionare la salute, posizione che permetteva il riaffermarsi dell’astrologia giudiziaria come strumento di indagine. In virtù dei problemi connaturati al libero arbitrio e al valore dei ‘miracoli’, la Chiesa guardò con diffidenza all’astrologia giudiziaria fino alla esplicita condanna come superstizione con la bolla *Coeli et Terrae Creator* (1586) di papa Sisto V⁵²⁰.

La diffidenza nei confronti degli astrologi ha anche un preciso riflesso nella letteratura e ritorna in più luoghi dell’*Orlando furioso* (XVIII, 175-175; XXXIV, 85).⁵²¹ Nel secondo atto della commedia ariostesca *Il negromante*, la figura del negromante Iachelino è descritta così dal suo discepolo Nibbio:

Per certo, questa è pur gran confidenza
 Che mastro Iachelino ha in sè medesimo,
 Chè mal sapendo leggere e mal scrivere,
 Faccia professione di filosofo,
 D’alchimista, di medico, di astrologo,

⁵¹⁹ Cfr. Maurice MOLHO, *Filosofia natural o filosofia racional: sobre el concepto de astrología en Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit.

⁵²⁰ Cfr. Vincenzo LAVENIA, *La lotta alle superstizioni: obiettivi e discussioni dal “Libellus” al Concilio di Trento*, in «Franciscan Studies», 71, 2013, pp. 163-181.

⁵²¹ Cfr. Donato VERARDI, *Ludovico Ariosto e le «magiche sciocchezze»*, in Tancredi ARTICO e Angelo CHIARELLI, «*Al suon de’ mormoranti carmi*». *Magia e scienza nell’epica tra Cinque e Seicento*, Vecchiarelli, Roma 2019, pp. 21-40.

Di mago e di scongiurator di spiriti:
E sa di queste e dell'altre scienze,
Che sa l'asino e 'l bue di sonar gli organi;
Benchè si faccia nominar lo astrologo
Per eccellenza, sì come Virgilio
Il poeta e Aristotele il filosofo.⁵²²

Una eccezione è costituita dalla figura del mago Atlante: Ariosto, con questo personaggio, introduce una forma di divinazione in grado di prevedere realmente il futuro. Si tratta di una «forma di sapere ispirato (probabilmente mediato da entità demoniche identificabile con le stelle) che nulla ha a che fare con l'astrologia naturale»⁵²³. L'aspetto significativo di questa riflessione, testimoniata dall'incapacità di Atlante di salvare Ruggiero dal suo destino, è che nemmeno questa astrologia ispirata è in grado di mutare il corso degli eventi: «a tale scopo si rivelano insufficienti non solo i mezzi dell'astrologia naturale e della medicina, ma perfino quelli sovranaturali della negromanzia»⁵²⁴.

All'interno del *Persiles* il primo personaggio legato a quest'ambito è Mauricio, esperto di astrologia giudiziaria. Nel capitolo 18 del primo libro, dopo aver osservato le stelle e anticipato che una sventura gravava su di loro, acconsente che la nave di Arnaldo, con tutti i personaggi principali, parta ugualmente. Durante il viaggio:

Acabóse el día; entróse la noche clara, serena, despejando un aire blando los celajes, que parece que se iban a juntar si los dejaran. Puso los ojos en el cielo Mauricio, y de nuevo tornó a mirar en su imaginación las señales de la figura que había levantado, y de nuevo confirmó el peligro que les amenazaba, pero nunca supo atinar de qué parte les vendría. Con esta confusión y sobresalto se quedó dormido encima de la cubierta de la nave, y, de allí a poco, despertó despavorido, diciendo a grandes voces: -¡Traición, traición, traición! ¡Despierta, príncipe Arnaldo, que los tuyos nos matan! (pp. 93-94)

Le urla di Mauricio fanno accorre tutti i personaggi che, data l'autorevolezza dell'uomo, si preparano a un pericolo imminente. Tuttavia, dopo diverse verifiche, Arnaldo comprova che

⁵²² Ludovico ARIOSTO, *Il negromante*, in ID., *Commedie*, a cura di Cesare Segre, Einaudi, Torino 1976, pp. 202-203.

⁵²³ D. VERARDI, *Ludovico Ariosto e le «magiche sciocchezze»*, cit., p. 33.

⁵²⁴ *Ivi*, p. 34.

la nave è perfettamente integra e la blanda pace della notte non sembra promettere burrasca e tranquillizza Mauricio, che si scusa per il falso allarme: «Así debe de ser -dijo Mauricio-, sino que yo, como viejo, en quien el temor tiene su asiento de ordinario, hasta los sueños me espantan; y plega a Dios que este mi sueño lo sea, que yo me holgaría de parecer viejo temeroso antes que verdadero judiciario». A sancire il termine dell'avventura, Arnaldo lo invita a riposare: «-Sosegaos, buen Mauricio, porque vuestros sueños le quitan a estas señoras» (p. 94).

Il giorno successivo, i personaggi ritornano a discutere del sogno di Mauricio e questi afferma che:

si yo no estuviera enseñado en la verdad católica, y me acordara de lo que dice Dios en el *Levítico*: «No seáis agoreros, ni deis crédito a los sueños», porque no a todos es dado el entenderlos, que me atreviera a juzgar del sueño que me puso en tan gran sobresalto, el cual, según a mi parecer, no me vino por algunas de las causas de donde suelen proceder los sueños, que, cuando no son revelaciones divinas o ilusiones del demonio, proceden, o de los muchos manjares que suben vapores al cerebro, con que turban el sentido común, o ya de aquello que el hombre trata más de día. Ni el sueño que a mí me turbó cae debajo de la observación de la astrología, porque sin guardar puntos ni observar astros, señalar rumbos ni mirar imágenes, me pareció ver visiblemente que en un gran palacio de madera, donde estábamos todos los que aquí vamos, llovían rayos del cielo que le abrían todo, y por las bocas que hacían descargaban las nubes, no sólo un mar, sino mil mares de agua; de tal manera que, creyendo que me iba anegando, comencé a dar voces y a hacer los mismos ademanes que suele hacer el que se anega; y aún no estoy tan libre deste temor que no me queden algunas reliquias en el alma; y, como sé que no hay más cierta astrología que la prudencia, de quien nacen los acertados discursos, ¿qué mucho que, yendo navegando en un navío de madera, tema rayos del cielo, nubes del aire y aguas de la mar? Pero lo que más me confunde y suspende es que, si algún daño nos amenaza, no ha de ser de ningún elemento que destinada y precisamente se disponga a ello, sino de una traición, forjada, como ya otra vez he dicho, en algunos lascivos pechos. (p. 99)

La considerazione iniziale di Mauricio è assai pertinente: il suo sogno suppostamente premonitore non ha effettivamente nulla a che vedere con l'astronomia giudiziaria⁵²⁵. Il

⁵²⁵ Proprio sui valori del sogno, Cicerone formulava una severa condanna: «se io voglio scrivere o leggere qualcosa, o cantare o sonore la cetra, o risolvere un problema di geometria, di fisica, di dialettica, dovrò

successivo racconto, come analizza lo stesso personaggio, non presenta molti fattori di originalità perché chiunque si trovi in una nave in mezzo al mare può temere pericoli provenienti dal cielo, dall'aria o dall'acqua. È più probabile, ragiona il personaggio, che, se una minaccia gravi su di loro, provenga da qualcuno all'interno della nave, cioè da uno o più traditori. Si tratta evidentemente di una interpretazione di Mauricio legata non al sogno (in cui nulla lasciava supporre un pericolo interno alla nave) ma di una deduzione della sua precedente lettura delle stelle. Stante così le cose, si potrebbe accusare il personaggio di mendacia: le urla con cui Mauricio aveva svegliato i personaggi («¡Traición, traición, traición! ¡Despierta, príncipe Arnaldo, que los tuyos nos matan!») vengono presentate come provocate dal sogno e, invece, sono relative ad una interpretazione soggettiva del personaggio, aspetto che getta una cattiva luce sulle effettive capacità predittive di Mauricio. Il tradimento si verifica, poi, la successiva notte, quando due marinai – desiderando godere di Auristela e Transila – forano lo scafo della nave nella speranza di approfittare della confusione per rapirle. Conviene, probabilmente, considerare che l'effettivo successo della profezia di Mauricio non costituisce una conferma del valore predittivo delle stelle ma della deduzione del personaggio, provocata dalla constatazione che i «lascivos pechos» spesso commettono azioni avventate senza riflettere.

Del resto, presentando la sua professione di astrologo giudiziario con il racconto di come decise di partire alla ricerca dalla figlia Transila, Mauricio afferma:

Viéndote, pues, perdida, noté el punto, observé los astros, miré el aspecto de los planetas, señalé los sitios y casas necesarias para que respondiese mi trabajo a mi deseo, porque ninguna ciencia, en cuanto a ciencia, engaña: el engaño está en quien no la sabe, principalmente la del astrología, por la velocidad de los cielos, que se lleva tras sí todas las estrellas, las cuales no influyen en este lugar lo que en aquél, ni en aquél lo que en éste; y así, *el astrólogo judicial, si acierta alguna vez en sus juicios, es por arrimarse a lo más probable y a lo más experimentado.* (I, 13, p. 78)

Considerando la frase posta in corsivo, è possibile dare una seconda interpretazione dell'episodio. Oltre a quello dei due marinai lascivi, infatti, un altro tradimento pende sulla

aspettare l'ispirazione datami da un sogno, o sarà meglio che usi le mie cognizioni, senza le quali non si può fare né portare a soluzione nessuna di quelle attività? E ancora: nemmeno se volessi navigare, reggerei il timone basandomi su precetti ricevuti in sogno; ché ne pagherei subito un duro prezzo!», Marco Tullio CICERONE, *Della divinazione*, trad. it. e cura di Sebastiano Timpanaro, Garzanti, Milano 1994³ (1^a ed., 1988), II, p. 209.

testa di Arnaldo, quello di Auristela e Periandro. Due capitoli prima, infatti, Arnaldo si era impegnato con Periandro a sposarne la supposta sorella e l'eroe aveva dovuto rispondere con un periodo ipotetico che, al lettore, non può che suonare come un furbesco giro di parole per non promettere esplicitamente Auristela in moglie al principe: «Sete decir también, que si llegares al cumplimiento de tu buen deseo, llegarás a tener una esposa de ilustrísimo linaje nacida, y un hermano que lo sea mejor que cuñado» (I, 16, p. 88). Infatti, subito dopo, chiede spudoratamente ad Arnaldo che, «entre las muchas mercedes que entrambos a dos hemos recibido, te suplico me hagas a mí una, y es que no me preguntes más de nuestra hacienda y de nuestra vida, porque no me obligues a que sea mentiroso, inventando quimeras que decirte, mentirosas y falsas, por no poder contarte las verdaderas de nuestra historia». Questa splendida – e ironica – affermazione di Periandro inquadra sufficientemente bene un nodo cruciale della situazione: se c'è qualcuno di cui Arnaldo dovrebbe avere paura di essere tradito sono Periandro e Auristela. La prima previsione di Mauricio, che «nella nave ninguno de los que en él se hallasen había de perder la vida, sino el sosiego y la quietud, y habían de ver rompidos la mitad de sus disinios, sus más bien encaminadas esperanzas» (I, 18, p. 92) è del tutto vaga e spaventa Periandro che teme che Arnaldo possa godere di Auristela con la forza. Tuttavia, a ben vedere, colui che può vedere «rompidos la mitad de sus disinios» e delle «más bien encaminadas esperanzas» è Arnaldo, che era stato assicurato poco prima da Periandro in merito alla possibilità di sposare Auristela una volta giunti a Roma. Di contro, il fatto che la coppia degli eroi protagonisti si trovi bloccata in terre Settentrionali con un pretendente insistente come Arnaldo non può essere una situazione positiva. Non sarebbe dunque del tutto fuori luogo ipotizzare che, dietro alla profezia di Mauricio, ci sia un ironico strale indirizzato ai veri traditori della fiducia di Arnaldo, Periandro e Auristela.

Il secondo astrologo giudiziario incontrato dai personaggi è il curioso e già più volte citato Soldino (III, 18). Egli, nel *locus amoenus* in cui ha «contemplado el curso de las estrellas y el movimiento del sol y de la luna» (p. 357), si dedica a una serie di profezie di carattere storico e relativo ai personaggi, offrendo loro una sorta di oroscopo. La funzione prolettica delle profezie di Soldino risponde a differenti esigenze di trama, già analizzate nei capitoli precedenti (§5.3. e §9.2.3.), ma è interessante considerare in questo luogo i commenti del narratore nel momento in cui tutti i personaggi risalgono dal *locus amoenus* per dare «sustento a los cuerpos, como aquí abajo le hemos dado a las almas»: il narratore commenta

infatti che ai personaggi «también se les vino a la memoria la profecía falsa de los isleños y las muchas de Mauricio, con las moriscas del jadraque y, últimamente, las del español Soldino. Parecíales que andaban rodeados de adivinanzas y metidos hasta el alma en la judiciaria astrología, que, a no ser acreditada con la esperiencia, con dificultad le dieran crédito» (III, 19, p. 359). Questa interessante considerazione getta ulteriormente discredito sull'astrologia giudiziaria.

In generale, il ricorso alle figure degli astrologi giudiziari ha anche una precisa ragion d'essere legata al genere letterario del *Persiles*: la profezia – di oracoli o di indovini – rappresenta un efficace strumento per le anticipazioni. Il romanzo greco, infatti, si serve tanto di analesi quanto di prolessi narrative al fine di variare l'intreccio. Nelle *Etiopiche*, Calasiris, figura cruciale per la narrazione, è anche un astrologo:

la vera sapienza [...] quella che noi sacerdoti e profeti coltiviamo fin dalla giovinezza, guarda in alto verso le cose celesti, compagna degli dei e partecipe della natura delle divinità: esamina il movimento degli astri e ne trae la previsione del futuro e, tenendosi lontana da tutto il male che regna sulla terra, si dedica allo studio di ogni cosa bella e che possa riuscire utile agli uomini. Grazie ad essa, mi sono allontanato in tempo dalla mia patria, nel tentativo, come già ti ho detto, di sottrarmi agli eventi che mi aveva fatto presagire e al conflitto tra i miei figli. (III, 16, pp. 213-215)

Anche nel caso di personaggi collegati all'astrologia si può dunque osservare come l'utilizzo di figure legittimate dal modello letterario e della letteratura contemporanea sia asservito alla veicolazione di messaggi ironici da parte dell'autore.

9.4.2. Incantatori e magia nera

Il discorso dell'astrologia è parzialmente collegato a quello della magia. Il problema messo in campo dalla discussione intorno alla pratica della divinazione è collegato alla demonologia e, conseguentemente, alla figura di incantatori che «pública y descubiertamente, tienen tratos y conciertos con los demonios, y así, obran cosas que en apariencia son muy maravillosas, porque entrando en cercos los hacen parecer y hablar, y consultan a los mismos demonios, aprovechándose de su favor y ayuda en todas sus obras,

y los mismos demonios las hacen por ellos»⁵²⁶. A differenza delle fattucchiere (*hechiceras*), gli incantatori (*encantadores* o *brujos*) agiscono infatti per diretto mandato del diavolo.

Le due più famose *brujas* della produzione cervantina sono la Cañizares del *Coloquio de los perros* e la Cenotia del *Persiles*. Nel *Coloquio*, la strega – parlando con Berganza, rivendica chiaramente la propria natura: «bruja soy, no te lo niego; bruja y hechicera fue tu madre, que tampoco te lo puedo negar» (p. 597) e poco prima aveva raccontato dei loro sabba «donde nos juntamos infinidad de gente, brujos y brujas, y allí nos da de comer desabridamente, y pasan otras cosas que en verdad y en Dios y en mi ánima que no me atrevo a contarlas, según son sucias y asquerosas, y no quiero ofender tus castas orejas» (p. 596), lasciando però intendere, secondo un’opinione particolarmente accreditata in Spagna, che le possessioni diaboliche erano dovute alla fantasia e all’utilizzo di particolari droghe, pur non escludendo del tutto che siano potute succedere davvero («entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera; porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente», p. 596).

La strega Cenotia, del *Persiles*, aggiunge altre considerazioni interessanti al ruolo della *bruja*:

Mi nombre es Cenotia, soy natural de España, nacida y criada en Alhama, ciudad del reino de Granada; conocida por mi nombre en todos los de España, y aun entre otros muchos, porque mi habilidad no consiente que mi nombre se encubra, haciéndome conocida mis obras. Salí de mi patria, habrá cuatro años, huyendo de la vigilancia que tienen los mastines veladores que en aquel reino tienen del católico rebaño. Mi estirpe es agarena; mis ejercicios, los de Zoroastes, y en ellos soy única. ¿Ves este sol que nos alumbrá? Pues sí, para señal de lo que puedo, quieres que le quite los rayos y le asombre con nubes, pídemelo, que haré que a esta claridad suceda en un punto escura noche; o ya si quisieres ver temblar la tierra, pelear los vientos, alterarse el mar, encontrarse los montes, bramar las fieras, o otras espantosas señales que nos representen la confusión del caos primero, pídelo, que tú quedarás satisfecho y yo acreditada. Has de saber ansimismo que en aquella ciudad de Alhama siempre ha habido alguna mujer de mi nombre, la cual, con el apellido de Cenotia, hereda esta ciencia, que no nos enseña a ser hechiceras, como algunos nos llaman, sino a ser encantadoras y magas, nombres que nos vienen más al propio. Las que son hechiceras, nunca hacen cosa que para

⁵²⁶ A. de TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas*, cit., p. 305.

alguna cosa sea de provecho: ejercitan sus burlerías con cosas, al parecer, de burlas, como son habas mordidas, agujas sin puntas, alfileres sin cabeza, y cabellos cortados en crecientes o menguantes de luna; usan de caracteres que no entienden, y si algo alcanzan, tal vez, de lo que pretenden, es, no en virtud de sus simplicidades, sino porque Dios permite, para mayor condenación suya, que el demonio las engañe. Pero nosotras, las que tenemos nombre de magas y de encantadoras, somos gente de mayor cuantía; tratamos con las estrellas, contemplamos el movimiento de los cielos, sabemos la virtud de las yerbas, de las plantas, de las piedras, de las palabras, y, juntando lo activo a lo pasivo, parece que hacemos milagros, y nos atrevemos a hacer cosas tan estupendas que causan admiración a las gentes, de donde nace nuestra buena o mala fama: buena, si hacemos bien con nuestra habilidad; mala, si hacemos mal con ella. Pero, como la naturaleza parece que nos inclina antes al mal que al bien, no podemos tener tan a raya los deseos que no se deslicen a procurar el mal ajeno; que, ¿quién quitará al airado y ofendido que no se vengue? ¿Quién al amante desdeñado que no quiera, si puede, reducir a ser querido del que le aborrece? Puesto que en mudar las voluntades, sacarlas de su quicio, como esto es ir contra el libre albedrío, no hay ciencia que lo pueda, ni virtud de yerbas que lo alcancen. (II, 9, pp. 161-162)

Le parole finali di Cenotia sono estremamente significative: con questa affermazione, la strega rivela l'inutilità delle sue operazioni. Come nota opportunamente Carlos Romero, non è necessario supporre qui un intervento della censura, ma piuttosto considerare che «nos encontramos ante una de las más “laberínticas” psicologías cervantinas» (ed. RAE, n.c. 162.21, p. 666).

Attraverso il suo discorso, la strega stava tentando di sedurre Antonio *el mozo* ma, con l'abituale incrollabile castità, il giovane si indigna per un comportamento così lascivo e, preso l'arco, scaglia una freccia nella sua direzione. Cenotia però riesce abilmente a scansare il colpo e la freccia colpisce il maldicente Clodio, chiudendogli la bocca per sempre. È interessante la puntualizzazione del narratore: «volvió la Cenotia la cabeza, vio el mortal golpe que había hecho la flecha, temió la segunda, y, *sin aprovecharse de lo mucho que con su ciencia se prometía*, llena de confusión y de miedo, tropezando aquí y cayendo allí, salió del aposento, con intención de vengarse del cruel y desamorado mozo». Curiosamente, infatti, la strega non utilizza la sua arte né per bloccare la freccia né per vendicarsi immediatamente. La sua vendetta sembra compiersi nei capitoli successivi, quando Antonio il giovane viene colpito da una improvvisa malattia, che lo costringe a letto moribondo. L'evento, generalmente considerato uno dei luoghi meravigliosi del *Persiles* ha però un'altra

possibile interpretazione. Poco dopo la fuga di Cenotia, mentre Antonio il giovane si stava accertando dell'effettiva morte di Clodio, sopraggiunge Antonio il padre che, osservata la scena e senza sapere del tentativo fallito di seduzione di Cenotia, fa una dura reprimenda al figlio:

-Ven acá, bárbaro, si a los que te aman y te quieren procuras quitar la vida, ¿qué harás a los que te aborrecen? Si tanto presumes de casto y honesto, defiende tu castidad y honestidad con el sufrimiento; que los peligros semejantes no se remedian con las armas, ni con esperar los encuentros, sino con huir de ellos. Bien parece que no sabes lo que le sucedió a aquel mancebo hebreo que dejó la capa en manos de la lasciva señora que le solicitaba. Dejaras tú, ignorante, esa tosca piel que traes vestida, y ese arco con que presumes vencer a la misma valentía; no le armaras contra la blandura de una mujer rendida, que, cuando lo está, rompe por cualquier inconveniente que a su deseo se oponga. (II, 10, p. 164)

Il consiglio di Antonio il padre – di difendere la castità con la sofferenza e fuggendo le occasioni di peccato – sembra un invito a fingere una malattia per allontanare le pretese della strega. Tant'è che il narratore descrive «Cenotia, que bebía, como dicen, los vientos, imaginando cómo vengarse del cruel flechero, el cual de allí a dos días se sintió mal dispuesto, y cayó en la cama con tanto descaecimiento que los médicos dijeron que se le acababa la vida, sin conocer de qué enfermedad». Nessun rapporto di causa-effetto si stabilisce tra il desiderio di vendetta di Cenotia e l'infermità di Antonio. Infine, quando Antonio il padre, temendo che la malattia fosse causata dalla strega, la accusa minacciandola di morte, Cenotia lo assicura di una pronta guarigione del figlio. Cosa che avviene quando il padre, al capezzale del figlio, lo informa che «la Cenotia te tenía hechizado» (II, 12, p. 177) ed egli recupera la sua salute. Se i dubbi sulle capacità della strega fossero già numerosi, i successivi sviluppi della storia – gli erronei consigli a Policarpo che causeranno la fuga di Periandro e della comitiva, l'incendio del palazzo reale, la deposizione del re medesimo e la morte per impiccagione della strega – manifesteranno ancora più chiaramente l'assoluta inabilità della strega.

Una simile ambiguità è attribuita anche alla fattucchiera Julia, moglie dell'ebreo Zabulón, presso cui i pellegrini si troveranno ospiti nel loro soggiorno romano. La cortigiana Hipólita, furiosa per essere stata respinta da Periandro durante il tentativo di seduzione architettato

all'interno della sua lussuosa residenza, si rivolge alla fattucchiera ebrea affinché «enfermase la salud de Auristela» (IV, 8, p. 413). Anche in questo caso l'intervento della fattucchiera si contamina con altre vicende: nel frattempo, infatti, Periandro racconta a tutta la comitiva del tentativo di seduzione subito e «no le contentó nada a Auristela los amores de la cortesana, porque ya había oído decir que era una de las más hermosas mujeres de Roma, de las más libres, de las más ricas y más discretas» (p. 413). Auristela tuttavia non esprime il proprio malessere dato che avrebbe perso la vita mille volte «antes de formar una queja de la fe de Periandro» e «cuando la honestidad ata la lengua de modo que no puede quejarse, da tormento al alma con las ligaduras del silencio, de modo que a cada paso anda buscando salidas para dejar la vida del cuerpo» (p. 413). La successiva malattia di Auristela, dunque, potrebbe essere anche spiegata con la sofferenza causata dalla gelosia e dai dubbi intorno alla fede del proprio amato, esattamente come era successo nel secondo libro quando, in modo del tutto simile, l'eroina si era ammalata a causa del rapporto tra Periandro e Sinforosa. Tant'è che quando Hipólita, preoccupata dal fatto che anche Periandro si stava ammalando per la sofferenza di vedere Auristela aggravarsi, chiede alla fattucchiera di sospendere la sua magia il narratore puntualizza:

hízolo así la judía, como si estuviera en su mano la salud o la enfermedad ajena, o como si no dependieran todos los males que llaman de pena de la voluntad de Dios, como los males de culpa; pero Dios, obligándole, si así se puede decir, por nuestros mismos pecados, para castigo de ellos, permite que pueda quitar la salud ajena esta que llaman hechicería, con que lo hacen las hechiceras. (IV, 10, p. 421)

Con questa razionalizzazione della magia, ricondotta alla religione cristiana – ma, si noti, eseguita da una fattucchiera *ebrea* –, il narratore spiega ambigualmente le cause della malattia di Auristela. Ma, esattamente come Periandro che si ammala pur non essendo vittima di sortilegio, l'infermità di Auristela può essere di tipo psicosomatico, senza richiedere dunque alcun intervento magico o divino.

In definitiva, l'astrologia giudiziaria e la magia sono presenti all'interno del *Persiles* come elementi tipici della tradizione letteraria, come nel caso della religione, ma non rappresentano in alcun modo una minaccia alla verosimiglianza dell'opera.

CAPITOLO 10.

COMMISTURE ESTETICHE

10.1. «Ut pictura poesis»

Il capitolo 14 del *Persiles* inizia con una splendida citazione che inneggia alla mescolanza estetica:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. (p. 570)

L'unificazione tra la poesia e pittura è, come è noto, un famoso topico oraziano, perfettamente riassunto dal sintagma «ut pictura poesis», tratto dal verso 361 dell'*Ars poetica*, ma che in realtà domina l'intera epistola, fin dall'*incipit*⁵²⁷. Il paragone tra la pittura e la poesia ebbe una risonanza enorme nella letteratura classica⁵²⁸, almeno a partire dalla descrizione dello scudo di Achille nel XVIII libro dell'*Iliade*, che costituirà il modello per la descrizione dello scudo di Enea nel VIII libro dell'*Eneide*. L'inclusione di descrizioni nella letteratura divenne presto un esercizio retorico, l'ecfrasi, un procedimento particolarmente coltivato durante la Seconda Sofistica, tanto da costituire il decimo degli

⁵²⁷ L'*Ars poetica* inizia infatti con il famoso paragone tra il poeta e un pittore che dipinge un cavallo con le membra scomposte: «Humano capiti cervicem pictor equinam | iungere si velit et varias inducere plumas | undique conlatis membris, ut turpiter atrum | desinat in piscem mulier formosa superne, | spectatum admissi risum teneatis, amici? | Credite, Pisones, isti tabulae fore librum | persimilem [...]», ORAZIO, *De Arte Poetica Liber*, cit., p. 1066.

⁵²⁸ Sarebbe impossibile dar qui conto del dibattito più che bimillenario che, a partire da Platone e Aristotele fino ai giorni nostri, ruota attorno alla commistione tra letteratura e cultura visuale. Eccellenti punti di partenza per approfondire la questione sono il libro di M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, cit. e il contributo di Elisabetta ABIGNENTE, *La letteratura e le altre arti*, in Francesco DE CRISTOFARO, *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2020² (1^a ed., 2014), pp. 167-194. La vicendevole interferenza tra arti e letteratura è definita da Taravacci uno «spazio creativo che si può definire intersemiotico o 'intergenerico', caratterizzato dal dinamismo biunivoco del linguaggio poetico e del linguaggio pittorico, naturalmente aperto alla contaminazione e all'ibridazione e, proprio per questo, suscettibile di sempre nuove letture interpretative», Pietro TARAVACCI, *Introduzione. L'eterna ricerca di un'ardua analogia*, in Pietro TARAVACCI e Enrica CANCELLIERE (a cura di), «Ut pictura poesis». *Intersezioni di arte e letteratura*, Università degli Studi di Trento, Trento 2016, pp. 7-24, p. 12. Pionieristicamente, Roman Jakobson, nella sua trattazione degli aspetti linguistici della traduzione, aveva introdotto il concetto di «traduzione intersemiotica», definibile come «interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal» (p. 67) e, relativamente alla poesia, intraducibile per definizione, Jakobson scrive che è possibile una «transposición intersemiótica de un sistema de signos a otro sistema de signos, por ejemplo, del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura» (p. 69), Roman JAKOBSON, *En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción*, in Id., *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona 1984, pp. 67-77. Utilizzando una terminologia ormai di ampio uso, farò riferimento a questa contaminazione tra le arti come «intermedialità».

undici esercizi retorici canonizzati nei manuali. Nel suo *Progymnasmata*, Ermogene di Tarso (seconda metà II sec. d.C.), descriveva l'ecfrasi in questo modo:

consiste in un resoconto dettagliato: ha – per così dire – una composizione visiva, e porta agli occhi ciò che deve essere mostrato. Ci sono ekfraseis di persone, azioni, tempi, luoghi, stagioni di molte altre cose [...]; lo stile deve riuscire a far vedere attraverso la parola⁵²⁹

Tra i prodotti letterari di questa stagione creativa, spiccano particolarmente la *Pinacoteca* (*Eikónes*) di Filostrato Maggiore e l'omonima opera del nipote Filostrato Minore, testi interamente dedicati all'esercizio della descrizione di opere d'arte. L'esercizio lascia impronte anche nei principali prodotti romanzeschi della Seconda Sofistica: *Leucippe e Clitofonte* e *Dafni e Cloe* si aprono con due splendide ecfrasi di altrettanti quadri e nelle *Etiopiche* è presente una dettagliata ecfrasi dell'anello di Cariclea. Si trattava di un espediente volto a dimostrare le abilità letterarie dell'autore, messo alla prova con la descrizione minuziosa di opere d'arte (quadri, sculture, miniature, monumenti, ...). Frutto della medesima stagione letteraria, l'ecfrasi della *Calunnia di Apelle* di Luciano di Samosata fu particolarmente rilevante per lo sviluppo successivo del procedimento retorico: tradotta prima del 1451 da Guarino da Verona, questa traduzione segnò il felice ingresso dell'ecfrasi nell'universo culturale dell'Italia rinascimentale. Come è noto, infatti, a partire dal testo di Luciano, numerosi pittori, tra cui Botticelli e Raffaello, si sono cimentati in un tentativo di rappresentazione visuale dell'opera perduta di Apelle. L'operazione di Guarini rappresentò un apporto fondamentale per il Rinascimento italiano, ulteriormente accresciuto dalla pubblicazione delle *Eikónes* di Filostrato – insieme ai dialoghi di Luciano e a opere di altri esponenti della Seconda Sofistica – nella collana dei *rhetores graeci* di Aldo Manuzio (Venezia, 1503), poi tradotte in latino nel 1521 da Stefano Negri e successivamente in italiano. Questo grande interesse per l'ecfrasi fa sì che «a metà del Cinquecento non c'è filosofo, letterato, critico o artista che non abbia rivendicato alla propria disciplina l'uso del modello efrastico per rendere più avvincente sia il percorso del campo di ricerca sia la materia trattata. Ritratti, figure, paesaggi, sia dipinti, sia descritti, sia narrati, acquistano una

⁵²⁹ ERMOGENE DI TARSO, *Opera*, a cura di H. Rabe, Teubner, Leipzig 1913, pp. 22-23. Per una teoria dell'ecfrasi come espediente retorico, cfr. il fondamentale saggio di Ruth WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, Burlington 2009.

loro accattivante attrazione, siano questi icastici o fantastici»⁵³⁰. Un altro elemento di forte commistione tra la pittura e la parola è costituito dai geroglifici, che diventarono una moda nei circoli intellettuali del Cinquecento e del Seicento: nel 1419 fu ritrovato in Grecia, e successivamente portato in Italia, un antico manoscritto, gli *Hieroglyphica*, di Orapollo Nilotico, un autore egizio vissuto intorno alla fine del IV secolo d. C, pubblicata poi per la prima volta da Aldo Manuzio nel 1505. Quest'opera inaugurerà una stagione feconda per queste piccole immagini capaci di contenere grandi segreti allegorici, che porterà alla nascita dell'emblematica, con la pubblicazione del popolarissimo *Emblemata* di Andrea Alciato (1531), originalmente in latino ma rapidamente tradotto in tutte le principali lingue europee, per un totale di centottatadue edizioni. Nel 1549, a Lione, usciva la traduzione in spagnolo, condotta sulla traduzione francese, ad opera di Bernardino Daza Pinciano ma vennero pubblicate anche altre opere emblematiche come i *Triunfos morales* di Francisco de Guzmán (1557), le *Empresas morales* de Juan de Borja (1581), gli *Emblemas morales* di Juan de Horozco (1589), gli *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (1599) e le *Empresas espirituales* de Francisco de Villava (1613). Il successo dell'emblematica nella narrativa è anche testimoniata dal *Peregrino* di Lope, come nella descrizione della stanza carceraria di Everardo: «volviendo a una parte y a otra del aposento los ojos del agradecido peregrino, vio con un carbón pintadas en las paredes de él (antigua costumbre de presos) algunas jeroglíficas y verso, en cuya vista y sentidos le pareció que no era el dueño ignorante (I, p. 170), inoltre il primo e il terzo libro terminano con un enigma⁵³¹. In generale, in ambito spagnolo, il tipico dell'*ut pictura poesis* irrompe con la poesia bucolica di Garcilaso de la Vega, in particolare con la descrizione del fiume Tormes dell'Egloga II e delle quattro tele dell'Egloga III e ritornerà, sempre in ambito bucolico, nella descrizione del palazzo di Felicia nel quarto libro de *La Diana* (1559) di Montemayor. Le contaminazioni tra poesia e pittura saranno diffusissime nella letteratura del *Siglo de Oro* e diventerà una cifra della letteratura barocca, soprattutto teatrale⁵³², tanto che – come evidenzia Sánchez Jiménez nel

⁵³⁰ Patrizia CASTELLI, *L'estetica del rinascimento*, il Mulino, Bologna 2005, p. 111. Sull'introduzione e la diffusione dell'ecfrasi nel Rinascimento, rimando al capitolo dedicato ("L'ekphrasis") del medesimo volume.

⁵³¹ L'emblematica è presente anche nelle opere di Cervantes, che poteva conoscerla per avere forse letto la versione degli *Emblemata* di Alciato realizzata dal Brocense (1573) oppure altre opere emblematiche successive. Ignacio Arellano-Torres ha dedicato parecchi studi relativi all'emblematica nella produzione cervantina, narrativa, teatrale e poetica; per limitarci al *Persiles*, cfr. Ignacio ARELLANO-TORRES, *Elementos emblemáticos en la Galatea y el Persiles*, in «Bulletin of Spanish Studies», 81, 2004, pp. 571-583.

⁵³² Cfr. Adolfo R. POSADA, *Métricos pinceles. Literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Francoforte 2022.

suo fondamentale studio sull'intermedialità in Lope, «con Lope, muchos otros autores del Siglo de Oro hicieron de la relación entre la literatura y las artes visuales, especialmente la pintura, uno de sus temas de reflexión preferidos. Los intelectuales del Siglo de Oro como el Fénix compartían temas, inquietudes y problemas con los pintores de la época»⁵³³.

L'opinione dominante, infatti, almeno fino alla netta contrapposizione tra le arti inaugurata da Lessing con il suo *Laocoonte* (1766) era quella ben riassunta da Pinciano: «el poeta [es] como el pintor, porque la pintura es poesía muda y la poesía, pintura que habla. Y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte» (II, p. 96).

10.1.1. Teoria dell'ecfrasi

Lo studio dell'ecfrasi è cruciale nella letteratura: come analizza Sánchez Jiménez, l'ecfrasi «no constituye un mero adorno retórico al servicio del lucimiento del autor: funciona más bien como un recurso literario de pleno derecho mediante el que el escritor concentra en pocas líneas un aspecto fundamental del texto»⁵³⁴. L'ecfrasi, per Michele Cometa, che si è a lungo interrogato sulla teoria della descrizione retorica, è «il luogo specifico dell'incarnazione dello sguardo in letteratura (sguardi dello scrittore, del lettore, dei personaggi, degli spettatori) e, attraverso la deissi e la messa in scena del *setting* ecfrastrico, anche un luogo importante per indagare gli aspetti *performativi* della narrazione»⁵³⁵. Proseguendo la sua analisi, Cometa aggiunge che

È dunque opportuno distinguere tra le diverse forme di sguardo che possono attivarsi intorno a un'immagine dipinta: lo sguardo intradiegetico dell'osservatore o degli osservatori, quello extradiegetico del lettore e quello dello scrittore i quali, si badi bene, spesso si sovrappongono e operano per altro in due direzioni: da un lato sul fronte della *ricezione*, dell'effetto che l'immagine fa su chi la guarda, dall'altro come *proiezione* di chi guarda nell'immagine, sia esso un osservatore intradiegetico o extradiegetico. (p. 107)

⁵³³ Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Francoforte 2011, p. 99.

⁵³⁴ A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, cit., p. 124.

⁵³⁵ Michele COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 106, in questa e in tutte le successive citazioni di Cometa, il corsivo è nel testo. Il testo citato costituisce un contributo fondamentale per l'analisi dell'ecfrasi nella letteratura. Sulla svolta visuale (*pictorial turn*) delle discipline umanistiche, alla cui diffusione in ambito italiano Cometa ha contribuito in modo fondamentale, cfr. William John Thomas MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017 (in precedenza: Due punti edizioni, Palermo 2009) e Michele COMETA e Danilo MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2014.

Il lettore inoltre è invitato «non solo a penetrare con lo sguardo nell'immagine ma anche a *integrarla* con le proprie preconoscenze e con la propria esperienza pregressa» (p. 116), quella che Cesare Segre definisce «pertinentizzazione»⁵³⁶.

Come nota acutamente Cometa, l'ecfrasi, lungi dall'essere nella narrativa 'romanzesca' un espediente retorico fine a stesso, può avere sei funzioni:

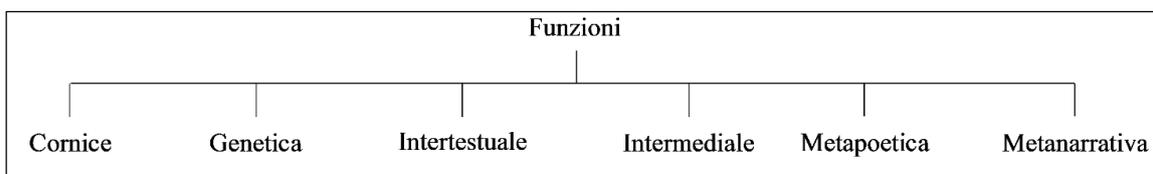


Figura 7 - Schema delle funzioni

La prima funzione riguarda il posizionamento dell'ecfrasi: sul piano formale, la sua finalità è quella di rappresentare la totalità (o almeno una parte) del romanzo in cui è contenuta, come una particolare *mise en abyme*⁵³⁷. Similmente, la seconda funzione riguarda la «possibilità che lo scrittore ha di strutturare il proprio *setting* e persino tutto il *plot* attraverso il rimando a un'immagine, più o meno occulta» (p. 144), immagini «che spesso costituiscono il presupposto del testo e possono però innervarsi in esso per tutta la durata della narrazione» (pp. 148-149). Grandi archetipi di questa funzione sono gli *incipit* dell'*Eneide*, di *Leucippe e Clitofonte* e di *Dafni e Cloe*. La terza funzione attraverso cui si può valutare l'ecfrasi è quella intertestuale, come nel caso del dialogo intertestuale che intercorre tra la descrizione dello scudo di Achille e la descrizione dello scudo di Enea e la quarta che si verifica quando queste descrizioni siano basate su oggetti realmente esistenti, come nel caso di ecfrasi come quella del *Laocoonte* di Winckelmann o quella di *Las meninas* di Foucault. Centrali per la teoria del romanzo sono inoltre la funzione meta poetica e la funzione metanarrativa:

in questa complessa tradizione secondo cui ogni romanzo è anche “teoria” di se stesso le *ékphrasis* svolgono un ruolo centrale perché permettono di “prefigurare” e “anticipare” il

⁵³⁶ Cesare SEGRE, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino 2003, p. 69.

⁵³⁷ Più specificamente si potrebbe parlare «di una forma di *mise en cadre* che come la *mise en abyme* “raddoppia” il testo ma a un livello che finisce per comprenderlo tutto», M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 145.

senso del romanzo (funzione metanarrativa), ma soprattutto perché si presentano come un dispositivo in cui il romanzo stesso si “rispecchia”, una lente in cui, in forma spesso concentrata (e deformata), si inquadra un’“immagine” unitaria della narrazione, una “teoria” della stessa (funzione metapoetica). (p. 152)

L’ecfrasi, più volte chiamata in causa da Cometa, di *Dafni e Cloe* costituisce un sublime manifesto dei valori connaturati al procedimento ecfrastico. Nel proemio dell’opera, infatti, Longo presenta il suo libro come una elaborazione condotta a partire da una «descrizione dipinta, una storia d’amore» (*eikónos graphén*): l’espressione gioca con la doppia valenza semantica del termine *graphé*, che può significare sia pittura sia scritto, e sottolinea la prossimità tra i due linguaggi espressivi. Passeggiando in un boschetto sacro alle Ninfe, il narratore scopre infatti il dipinto di una storia d’amore raffigurante «donne che partorivano, altre che avvolgevano in fasce i neonati, bimbi esposti, capre e pecore che li nutrivano, pastori che li raccoglievano, giovani che si scambiavano promesse, una scorreria di predoni, un assalto di nemici», e, osservandolo, il narratore afferma «mi colse il desiderio di trascrivere in parole quel dipinto; e così, dopo aver cercato qualcuno che m’illustrasse il significato delle immagini, elaborai quattro libri»⁵³⁸. Anche l’incipit di *Leucippe e Clitofonte* è all’insegna dell’intermedialità: il narratore di primo grado racconta di essere giunto a Sidone a causa di una tempesta e di aver osservato in un tempio della città un quadro votivo, raffigurante il mito di Europa, la bella fanciulla rapita da Zeus sotto le sembianze di un toro bianco. Il quadro viene descritto dettagliatamente dal narratore, con una particolare attenzione ai particolari e alle sequenze cromatiche del dipinto. Mentre il narratore osservava il quadro, osservando in particolare la figura di Eros e riflettendo sul suo potere, un giovane che si trovava lì vicino, Clitofonte, afferma di avere subito vari maltrattamenti da questa divinità. Il narratore lo conduce allora in un vicino boschetto e, sedutosi su una panchina, inizia il racconto autodiegetico della sua storia d’amore con Leucippe⁵³⁹. Sia nell’ecfrasi di *Dafni e Cloe*, sia in quella di *Leucippe e Clitofonte*, si possono cogliere elementi che prefigurano le avventure successivamente narrate.

Nell’ambito della letteratura spagnola del *Siglo de oro*, varie opere contengono descrizioni di quadri che rappresentano, come *mise en abyme*, il contenuto dell’opera o di una parte della stessa, come il quadro del cavallo rovesciato al termine del secondo libro del *Guzmán de*

⁵³⁸ LONGO SOFISTA, *Dafni e Cloe*, cit., p. 223.

⁵³⁹ ACHILLE TAZIO, *Leucippe e Clitofonte*, cit., p. 65

Alfarache e nel *Peregrino en su patria* svariati ritratti, mitologici e religiosi, con implicazioni narrative, come i già citati ritratti di Ettore e Prometeo (o Ticio) che prefigurano la terribile storia raccontata dal cavaliere prigioniero Everardo. Per rimanere sul romanzo bizantino, occorre citare anche la galleria di regnanti spagnoli futuri che la Sibilla cumana mostra a Luzmán nella *Selva de aventuras* di Contreras, su cui torneremo più avanti. Soffermiamoci ora sul tema ecfrastico all'interno del *Persiles*⁵⁴⁰.

10.1.2. Il «lienzo»

Appena sbarcati a Lisbona, la bellezza dei protagonisti e i loro abiti settentrionali avevano attirato la curiosità della popolazione e del governatore locale che, «después de admirado de verlos, no se cansaba de preguntarles quiénes eran, de dónde venían y adónde iban» (p. 237). Le domande spinose non avevano preoccupato Periandro che, con il consueto intento di ritardare l'agnizione, «traía estudiada la respuesta que había de dar a semejantes preguntas», cioè «cuando quería o le parecía que convenía, relataba su historia a lo largo, encubriendo siempre sus padres, de modo que, satisfaciendo a los que le preguntaban, en breves razones cifraba, si no toda, a lo menos gran parte de su historia» (p. 237). L'astuzia di Periandro che, raccontando con indifferenza la sua storia, si concentrava a lungo su dettagli di poco conto per celare quelli importanti è alla base della commissione del quadro, che conterrà solo le avventure scelte dall'eroe: «este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo» (p. 240). Il «lienzo grande» dipinto da un «famoso pintor» presentava dunque «todos los más principales casos» della storia ed era strutturato nel modo seguente:

a un lado pintó la Isla Bárbara ardiendo en llamas, y allí junto la isla de la prisión, y un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la Isla Nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida; luego la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto pintó la división del esquife y de la barca; allí se mostraba el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte; acá estaban serrando

⁵⁴⁰ Sull'ecfrasi e la pittura nel *Persiles*, cfr. Isabel LOZANO RENIEBLAS, *La función de la «écfrasis» en el «Persiles»*, in Antonio Pablo BERNAT VISTARINI (a cura di), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma 1998, pp. 507-515, ora in ID., *Cervantes y los retos del «Persiles»*, cit. Sul tema cfr. anche Mario SOCRATE, *Il narrare e il recitare pintando nel «Persiles»*, in Inoria PEPE SARNO (a cura di), *Dialogo. Studi in Onore di Lore Terracini*, 2vv., Bulzoni, Roma 1990, v. 2, pp. 709-720.

por la quilla la nave que había servido de sepultura a Auristela y a los que con ella venían; acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios; y allí, junto la nave, donde los peces náufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura. No se olvidó de que pintase verse empedrados en el mar helado, el asalto y combate del navío, ni el entregarse a Cratilo; pintó asimismo la temeraria carrera del poderoso caballo, cuyo espanto, de león, le hizo cordero, que los tales con un asombro se amansan; pintó, como en resguño y en estrecho espacio, las fiestas de Policarpo, coronándose a sí mismo por vencedor en ellas; resolutamente, no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido; también se vio en el mismo lienzo arder la isla de Policarpo, a Clodio trapasado con la saeta de Antonio y a Cenotia colgada de una antena; pintose también la Isla de las Ermitas y a Rutilio con apariencias de santo. (III, 1, pp. 239-240)

È evidente il richiamo alle ecfraasi tipiche della retorica classica e, in particolare, agli *incipit* di *Leucippe e Clitofonte* e di *Dafni e Cloe*. Analizzare attraverso le funzioni individuate da Cometa il dialogo che l'ecfresi del *Persiles* intrattiene con i due esempi classici consente di osservare l'approccio diametralmente opposto di Cervantes.

In primo luogo viene meno quella *funzione di "cornice"* del quadro come proiezione del contenuto narrativo: la funzione prolettica, infatti, qui è del tutto assente e il quadro si colloca fuori contesto, dato che le avventure raffigurate sono ormai terminate. Costituisce una peculiare *mise en abyme* nella quale l'intero contenuto narrativo precedente viene non riassunto o richiamato allegoricamente, ma, come miniaturizzato, viene interamente collocato all'interno del *lienzo*. Questo singolare procedimento influisce sulla *funzione genetica*, ribaltando la consueta direzione della coagulazione del materiale: in questo caso, non è il quadro a coagularsi all'interno della narrazione fornendo spunti per quanto narrato e consentendo di gettare una luce diversa su quanto verrà letto (quadro→narrazione) ma è il materiale narrativo a coagularsi interamente all'interno del quadro (narrazione→quadro)⁵⁴¹.

⁵⁴¹ Appunto in nota una considerazione svolta da Ruth Webb (*Ekphrasis*, cit., p. 37) in merito alla differenza fondamentale tra l'ecfresi antica e la descrizione moderna dell'arte: essendo pensate per la declamazione orale, le retoriche dell'antichità si concentravano sugli effetti che la voce dell'oratore avrebbe avuto nel declamare agli ascoltatori la descrizione dell'oggetto artistico ma le ecfraasi di Tazio e Longo appaiono già pensate come esercizi di scrittura letteraria pensata per la lettura probabilmente ancora ad alta voce ma in contesti privati, non per una declamazione pubblica. Il *lienzo* del *Persiles* è invece, a tutti gli effetti, pensato come strumento per la declamazione pubblica delle avventure: Antonio il giovane sarà incaricato di raccontarle servendosi appunto del *lienzo* per accompagnare il suo racconto. Dietro a questa funzione del quadro c'è un riferimento

Considerando la *funzione intertestuale e intermediale* possiamo notare un ulteriore aspetto peculiare dell'ecfrasi cervantina: allo stesso modo delle ecfrasi di *Leucippe e Clitofonte* e di *Dafni e Cloe*, il quadro cervantino è, per utilizzare la terminologia di Eco, un'ecfrasi occulta, cioè non fa riferimento ad un'opera d'arte realmente esistente⁵⁴². Tuttavia, mentre i quadri dei romanzi di Tazio e Longo – e si potrebbe aggiungere i dipinti nella cella di Everardo, nel *Peregrino* di Lope – presentano un referente mitologico esterno, il quadro del *Persiles* innesta un dialogo intertestuale (e intermediale) con la narrazione precedente, creando un gioco vorticoso. Per dirla con Blasco:

Cervantes va más allá: convirtiendo el lienzo encargado por Periandro en espejo que abisma y confiere profundidad a lo narrado, obtiene para el relato un múltiple plano muy interesante: el de lo vivido por los personajes, el de lo contado o pintado por el narrador, y el de la realidad histórica, social y existencial de los lectores (espectadores) a los que habla el discurso. El juego de escritura y pintura en el *Persiles* cervantino cumple, para sintetizar, una función semejante a la que Velázquez confiere, respecto a la realidad, al lienzo y al espejo en su genial cuadro de *Las Meninas*.⁵⁴³

Analizzando la *funzione metanarrativa* è possibile inoltre osservare un'intrusione in-pertinente di Periandro: nei modelli classici il quadro è presentato dal narratore di primo grado (extradiegetico in Longo; intradiegetico in Tazio); nel *Persiles*, invece, l'eroe eponimo – commissionando la realizzazione del *lienzo* – usurpa una prerogativa del narratore, quello della ricapitolazione dell'argomento dell'opera. Inoltre, Periandro agisce attivamente nella creazione del quadro, distorcendo la stessa realtà. L'eroe, infatti, fa dipingere anche eventi da lui solo sognati, come l'attacco dei Náufragos e l'isola paradisiaca. Inoltre, interviene anche modificando gli eventi accaduti: all'atto di dover rappresentare le spinose feste di Policarpo, che tanta gelosia avevano provocato in Auristela per l'ambiguo rapporto tra Periandro e Sinforosa, Periandro le fa dipingere «como en resguño y en estrecho espacio

alla consuetudine, popolare in epoca cervantina, di accompagnare la declamazione pubblica di un racconto di cronaca o di finzione con immagini che facilitassero l'ascolto da parte del popolino. Questi resoconti erano svolti da narratori di bassa estrazione sociale, sovente ciechi, fatto che ammantava di un'ulteriore ironia la funzione del *lienzo* nel *Persiles*, che diventa una sorta di "romance de ciego".

⁵⁴² Eco definisce l'ecfrasi occulta come un «dispositivo verbale che vuole evocare nella mente di chi legge una visione, quanto più possibile precisa», Umberto ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2018, p. 209.

⁵⁴³ J. BLASCO, *La invención de la novela*, cit., p. 377.

[...] coronándose a sí mismo por vencedor en ellas»⁵⁴⁴. Quest'ultimo dettaglio va in contraddizione con la trama – Periandro era stato incoronato da Sinforosa – ma non può essere in nessun modo frutto di una distrazione cervantina: la gelosia di Auristela – troppo rilevante ai fini della trama per essere dimenticata – sorgeva precisamente a causa di questo gesto e il fatto che Periandro fa solo abbozzare le feste e in un piccolo spazio e coronandosi da solo, conferma la necessità di operare una piccola revisione della storia per impedire ulteriori gelosie di Auristela⁵⁴⁵. Infine, la *funzione metapoetica* del quadro può essere riscontrata nella sua funzione di “ricapitolazione” delle avventure, aspetto che consente al lettore di osservare la grande varietà di avventure vissute, riflettendo sulla complessa trama dell'opera. Si potrebbe dire che, come alcuni artisti hanno invano tentato di realizzare fisicamente lo scudo di Achille descritto nell'*Iliade*, sarebbe altrettanto impossibile per un ipotetico pittore dipingere realmente una tela contenente tutte le avventure di Persiles e Sigismunda.

Nel capitolo successivo la parabola del *lienzo* ottiene una nuova funzione, quando un «moderno poeta»

vio descoger acaso el lienzo donde venían pintados los trabajos de Periandro. Allí se vio él en el mayor que en su vida había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia; pero no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia, porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aun todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyo fin habían de poner nombre a lo que de ellos se representase (III, 2, p. 243).

Questo divertente e ironico passaggio cervantino riflette chiaramente nei confronti della *comedia nueva* e della commistura tra tragico e comico, ma nel nostro punto di vista costituisce una nuova *mise en abyme* che aggiunge un ulteriore livello alla narrazione e

⁵⁴⁴ Si noti come l'espressione sembra sottolineare che sia Periandro a dipingere se stesso. Come analizza Ruiz Pérez, «El resultado es que exposición verbal y representación plástica parecen borrar sus fronteras, intercambiando funciones y, en todo caso, reduplicando el procedimiento de inserción en el relato de una imagen reducida del mismo. A modo de una écfrasis invertida, donde es el relato verbal el que prefigura la reproducción plástica, la presentación por el narrador multiplica los niveles, pues antes de insertar directamente el lienzo pintado en su historia ofrece en estilo indirecto la exposición del protagonista, primer resumen en este episodio de la trayectoria de los personajes y sus innúmeras peripecias», Pedro RUIZ PÉREZ, *La distinción cervantina. Poética e historia*, cit., p. 275.

⁵⁴⁵ Si tratterebbe dunque di un significativo caso di paralissi, cfr. G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 100.

completa idealmente il passaggio dalla letteratura alla pittura e dalla pittura alla letteratura: *Historia de Persiles y Sigismunda* → *lienzo* → *Comedia/Tragedia/Tragicomedia de Persiles y Sigismunda*.

Il *lienzo* verrà inoltre utile ai protagonisti quando si troveranno implicati nella storia di don Diego de Parraces (III, 4) quando Antonio *el mozo*, illustrando e raccontando le avventure dipinte, convincerà la giustizia della loro innocenza. La parabola del dipinto terminerà pochi capitoli dopo quando, in seguito al ricongiungimento di Antonio il padre con la propria famiglia e il breve matrimonio di Constanza con il Conte, «bien quisiera el anciano Villaseñor que todo esto se añadiera al lienzo, pero todos fueron de parecer que no solamente se añadiese, sino que aun lo pintado se borrarse, porque tan grandes y tan no vistas cosas no eran para andar en lienzos débiles, sino en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas. Con todo eso, quiso Villaseñor quedarse con el lienzo» (III, 9). Proprio nel capitolo successivo compare un altro *lienzo*, quello che i due studenti-finti prigionieri mostrano per favorire la credibilità del racconto della loro falsa prigionia ad Algeri. Il parallelo con il *lienzo* degli eroi protagonisti è instaurato da uno dei due *alcaldes* che hanno smascherato i falsi prigionieri: «¿Vosotros, señores peregrinos, traéis algún *lienzo* que enseñarnos? ¿Traéis otra *historia* que hacernos creer por *verdadera*, aunque la haya compuesto la *misma mentira*?» (III, 10, p. 310). I pellegrini non fanno alcuna menzione del *lienzo* che hanno esibito con profitto per tutto il loro pellegrinaggio fino al giorno precedente, ma il lettore coglie perfettamente le implicazioni metanarrative sottese a questa accusa.

All'atto di presentare il *lienzo* appena dipinto, il narratore insiste su un ulteriore dettaglio, della cui importanza il lettore si accorgerà solo più avanti nella narrazione: «en lo que más se aventajó el pintor famoso fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agraviada, pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase» (III, 1, p. 240). È l'inizio di una profonda riflessione sul valore dei ritratti che costituirà un filo conduttore lungo tutta la seconda parte dell'opera, fino al termine.

10.1.3. I ritratti: funzione poetica e funzione riconoscitiva

Il ritratto ha una funzione fondamentale nella poetica dell'Umanesimo e del Rinascimento, secondo il tema delle *imagines spiritantes*: «il ritratto sostituisce infatti la persona, anzi contiene in sé quegli elementi consolatori che suscitano o placano le passioni»⁵⁴⁶. Modello di questo tema è il sonetto CXXX di Petrarca, quando il poeta si consola dell'assenza di Laura attraverso il suo ritratto.

Nel *Peregrino en su patria* di Lope si trovano diversi ritratti della Vergine e, nel secondo libro, viene anche raccontato il classico miracolo mariano del pittore che dipinge in un affresco la Vergine meravigliosamente e il diavolo orribilmente, causando le ire di quest'ultimo, che lo spinge giù dal ponteggio ma viene salvato da Maria che ricompensa in questo modo la sua devoluzione. Nel *Persiles*, invece, si trovano soltanto ritratti di Auristela – anche questi in effetti dotati di certe caratteristiche mariane – sui quali vale la pena riflettere approfonditamente. Un ritratto della protagonista è alla base della fuga di Persiles e Sigismunda dall'isola di Thule: secondo il racconto analettico di Seráfido (IV, 12), infatti, la madre di Persiles inviò al figlio maggiore, Maximino, un ritratto di Sigismunda, che suscitò l'innamoramento di quest'ultimo. Nel capitolo 13 del terzo libro, un pittore francese realizza, malgrado il rifiuto di Auristela, un dipinto che, inviato al Duca di Nemurs, provocherà l'innamoramento di quest'ultimo e la lotta tra questi e Arnaldo per il possesso del quadro stesso (IV, 2). Infine, passeggiando per la romana via dei Banchi, la comitiva dei protagonisti si imbatte in un altro quadro di Auristela – rappresentata con una corona divisa a metà in testa e il globo ai suoi piedi –, che susciterà un nuovo litigio tra il Duca di Nemurs e Arnaldo per l'acquisto dell'opera (IV, 6). Inoltre nello stesso capitolo apprendiamo che a Lisbona erano stati realizzati diversi quadri con le sembianze di Auristela. Nel quarto libro dunque, come analizzava Mario Socrate, si mette in scena

la moltiplicazione dell'oggetto – le varie copie e repliche che ne ha fatto il «famoso pintor» di Lisbona –, ritratto ormai oggetto di desiderio e di inseguimento da parte di più pretendenti,

⁵⁴⁶ P. CASTELLI, *L'estetica del rinascimento*, cit., p. 107. Come analizza Posada, il teatro barocco amplierà questo valore di “copia intermediale” del ritratto, tramutandolo in uno degli espedienti del riconoscimento. Dietro ai ritratti del *Persiles* occorre certamente considerare questa tradizione, cfr. A. Posada, *Literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro*, cit., in particolare il capitolo 2.5. Come rileva Maria Rosso, il rapporto tra il pittore e il ritratto della dama, o la difficoltà della stessa ad essere ritratta, è un motivo ricorrente nella poesia spagnola del Siglo de Oro, cfr. il motivo “L'artista e il ritratto della dama” in Maria ROSSO GALLO, *La poesia spagnola dei Secoli d'Oro. Antologia di motivi tematici, con una cornice intertestuale*, CELID, Torino 1996, pp. 123-130.

ma che ha il suo antesignano in quel ritratto di promessa sposa che – ricordato solo nel finale – precede tutta la *fabula* del *Persiles*, proponendosi anzi a iniziale motore, da quando l'immagine dipinta di Auristela per mano di pittore nordico in Frislanda, o nell'«ultima Thule», viene inviato secondo la prassi di corte al primo e ufficialmente prescelto fidanzato di lei, il principe Magsimino, fratello di Periandro.⁵⁴⁷

Il fatto che i quadri rappresentino una copia “intermediale” (dalla letteratura alla pittura) di Auristela qualifica questo oggetto come strumento di riconoscimento della protagonista ed evoca senza dubbio l'omologa copia “intermediale” di Cariclea: cioè il quadro di Andromeda che Persinna stava osservando nell'atto del concepimento della figlia e motivo per il quale Cariclea nacque con le fattezze della dea dipinta nell'opera d'arte. Per questa ragione, durante la già citata fase di agnizione di Cariclea come figlia dei regnanti d'Etiopia, la giovane viene messa a confronto con il quadro di Andromeda per accertare la somiglianza con l'immagine, per stabilire cioè che Cariclea fosse l'effettiva copia “intermediale” (questa volta dalla pittura alla letteratura) del quadro. Nel *Persiles* la situazione è apparentemente riportata alla normalità, perché il dipinto viene eseguito sul modello e non viceversa. Tuttavia, a ben guardare, i due quadri raffiguranti Auristela che compaiono a livello diegetico⁵⁴⁸ sono copie realizzate indirettamente, senza che l'eroina fosse presente. Il primo viene realizzato dal pittore sulla base dell'immagine che ha fissato nella propria memoria, nonostante il rifiuto di Auristela di fare da modello, in quanto l'artista «la tiene tan aprehendida en la imaginación que la pintará a sus solas tan bien como si siempre la estuviera mirando», azione che suscita lo sdegno di Periandro che «maldijo [...] entre sí la rara habilidad del pintor» (III, 13, p. 332). Questo dettaglio è così importante che Cervantes lo ripete una seconda volta, quando i pellegrini trovano il ritratto di Auristela in un bosco nei paraggi di Roma e non riescono a spiegarsi chi possa averlo realizzato: «No podía pensar Auristela quién, dónde o cuándo pudiese haber sido sacado su rostro, ni se acordaba Periandro que el criado del duque de Nemurs le había dicho que el pintor que sacaba los de las tres francesas damas sacaría también el de Auristela con no más de haberla visto» (IV, 2, p. 382).

⁵⁴⁷ M. SOCRATE, *Il narrare e il recitare* pintando nel «*Persiles*», cit., p. 720.

⁵⁴⁸ Come già accennato, anche il fratello di Persiles, Maximino, si innamora di Auristela per averne visto un ritratto, tuttavia l'evento non viene raccontato a livello diegetico ma attraverso il racconto analettico di Seráfido (IV, 12). Attraverso una focalizzazione sui pensieri di Periandro, il narratore ci informa anche che a Lisbona erano stati realizzati diversi quadri con le sembianze di Auristela (IV, 6).

La genesi del quadro di via dei Banchi a Roma è ancora più problematica. Quando i protagonisti domandano al «dueño [del retrato] (qué, según se supo, era un famoso pintor)» la provenienza del dipinto, egli risponde che «sólo sabía que otro pintor su amigo se le había hecho copiar en Francia, el cual le había dicho ser de una doncella extranjera que en hábitos de peregrina pasaba a Roma» (IV, 6, p. 401). Poco più avanti specifica che «de un pintor que le había retratado en Portugal de su original, le había él comprado en Francia» (p. 403). A prescindere dalla contraddizione in cui incorre il pittore – che in primo luogo si presenta come artefice, in secondo luogo come acquirente del quadro⁵⁴⁹ –, che potrebbe essere emendata sostituendo «comprado» con «copiado», il quadro risulterebbe essere una copia, eseguita in Francia, di un ritratto eseguito a Lisbona «de su original», «cosa que le pareció a Periandro posible, por haber sacado otros muchos en el tiempo que Auristela estuvo en Lisboa» (p. 403). Come già accennato, lo stesso *lienzo* fatto dipingere da Periandro presentava uno splendido ritratto dell’eroina: «en lo que más se aventajó el pintor famoso fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura» (III, 1, p. 240). Tuttavia, il *lienzo* accompagnerà i protagonisti fino al capitolo nono del terzo libro, quando verrà lasciato ad Antonio il barbaro e ai suoi genitori, dunque non può essere quello il quadro da cui in Francia è stato tratto il ritratto di Auristela di via dei Banchi. L’ambiguità intorno alla fonte del quadro-copia comunica un’incalcolabile distanza con il vero “originale”, Auristela. Si tratta in prima battuta di una riflessione intorno al quadro come oggetto di riconoscimento: come analizza Posada, «la pintura se establece, por ende, como un mecanismo efectivo de agnición dentro de la comedia nueva»⁵⁵⁰ ed effettivamente in più punti i ritratti di Auristela servono apparentemente a riflettere su questo scopo. A mio avviso, inoltre, la riflessione affronta – sul versante pittorico – un problema ancora più cruciale, relativo alla ontologia della *mimesis*. Già Pinciano esponeva il problema proprio in termini intermediali, attraverso il personaggio di Ugo: «la poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje. Y, porque este vocablo “imitar” podría poner alguna escuridad, digo que imitar, remedar y contrahacer es una misma cosa, y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y de arte» (III, p. 110). Il personaggio di Pinciano ribatte: «Yo por imitación entendiera, antes

⁵⁴⁹ Contraddizioni che potrebbero essere dovute, come diverse altre nel finale dell’opera, alla fretta con cui Cervantes, come è noto, portò a termine il quarto libro del *Persiles*.

⁵⁵⁰ A. R. POSADA, *Literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro*, cit., p. 138.

de agora, cuando un autor toma de otro alguna cosa y la pone en obra que él hace». E Ugo risponde:

«Ésa es también imitación, porque es remedar y contrahazer a otra. Y de la imitación está dicho que tiene su essencia en el remedar y contrahazer, así que ésa y las demás dichas están debajo del género de imitación. Diferéncianse en algunas diferencias, porque el autor que remeda a la naturaleza es como un retratador, y el que remeda al que remedó a la naturaleza, es simple pintor. Así que el poema que inmediatamente remeda a la naturaleza y arte, es como retrato, y el que remedó al retrato, es como simple pintor. Y de aquí veréis de cuánto más primor es la invención del poeta y primera imitación que no la segunda. (III, p. 111)

Pinciano si sofferma sul dibattito dell'imitazione – imitazione della natura o imitazione di un'altra opera letteraria – sostenendo, attraverso una efficace metafora pittorica, la primazia dell'imitazione che si basa sulla natura come imitazione perfetta. Come dice più avanti Pinciano

Digo que los poemas toman sus diferencias de la diversidad del género, que es imitación; y que el poema es un compuesto de alma y cuerpo. Así que la imitación o la fábula (que todo es uno) es la ánima, y el lenguaje, el cuerpo. [...] Fábula, según la doctrina de Aristóteles en sus *Poéticos*, es imitación de la obra; no la obra misma, sino una semejanza della, como un retrato no es la persona retratada, sino una semejanza della; y como el retratador es más perfecto cuanto más hace semejante el retrato a la cosa retratada, así lo será el poeta cuanto la obra hiciere más verisímil. (IV, p. 134)⁵⁵¹

L'insistenza che i ritratti di Auristela non siano eseguiti dal vivo sul modello reale della persona ritratta, a mio avviso, riflette proprio su questo punto. Come ogni traduzione, una traduzione intersemiotica sarebbe già di per sé un tradimento⁵⁵² ma, in questo caso, addirittura la copia pittorica viene eseguita o ricorrendo alla memoria (primo quadro) o

⁵⁵¹ La questione della imitazione è ripresa più avanti da Pinciano, precisando con esempi il significato della distinzione operata: «Imitación ha de ser, porque las ficiones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad. Ha de ser, digo, imitación de la obra y no ha de ser la obra misma; por esta causa Lucrecio, y Lucano, y otros así, que no contienen fábulas, no son poetas; digo, porque no imitan en sus escritos a la cosa, sino escriben a la cosa como ella fue, o es, o será» (V, p. 172).

⁵⁵² Cfr. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, cit.

realizzando una copia di una copia (secondo quadro). L' eccessiva distanza dall'originale impedisce, a rigore, una fedele trasposizione pittorica e nuoce alla verosimiglianza del quadro. Non mancano infatti le considerazioni dei personaggi che, di volta in volta, affermano che il quadro, per quanto ben fatto, non dà conto della vera bellezza dell'eroina. Lope, al principio del quarto libro del *Peregrino*, imbastiva una riflessione metanarrativa, comparando la poesia con la pittura:

el ir suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre, con esperanza o desconfiado, a la verdad de la escritura se debe, o a lo menos, que no constando que lo sea, parezca verosímil, cuyo ejemplo se ve manifiestamente en la pintura porque si en un cuadro miramos una historia que sabemos que es verdadera, nos mueve a dolor o alegría con la representación de lo que sabemos; lo que no hace la fábula, porque cuando vemos pintadas algunas ninfas, que sabemos que no han sido, solo nos alegran porque sabemos que retratan la hermosura de las mugeres, de que tenemos ciencia como de cosa conocida primero.⁵⁵³

Questa significativa riflessione sulla capacità della pittura di *movere* può essere legata alla capacità del ritratto di Auristela di provocare l'innamoramento del Duca di Nemurs. Tuttavia, quando Auristela imbruttisce a causa dell'intervento della strega Julia – o, più probabilmente, per la gelosia nei confronti di Hipólita – il sentimento del Duca sparisce perché «como el amor que tenía en el pecho se había engendrado de la hermosura de Auristela, así como la tal hermosura iba faltando en ella, iba en él faltando el amor» (IV, 9, p. 418). Emerge forse qui una vicinanza di Cervantes alle teorie platoniche sull'amore: la differenza tra la reazione del duca di Nemurs, innamorato della “copia” e quella dell'altro competitore, Arnaldo, innamorato dell'“originale”⁵⁵⁴. Si crea dunque una frattura insanabile tra “rappresentante” e “rappresentato”. Se la copia “intermediale” di Cariclea serve effettivamente per il suo riconoscimento, i quadri dell'eroina del *Persiles* ne falsificano l'aspetto e la bellezza: la non-rappresentabilità di Auristela non può che tradire uno sguardo ironico nei confronti dell'ecfrasi classica e del valore mimetico della pittura, inaugurando un filone di riflessioni riscontrabili nella quasi coeva produzione pittorica di Velázquez.

⁵⁵³ L. de VEGA CARPIO, *El peregrino en su patria*, cit., p. 476.

⁵⁵⁴ Nel suo duello con il Duca per il possesso del ritratto di Auristela, Arnaldo afferma: «¿Es posible –dijo Arnaldo- que se puede poner en duda la verdad de que el retrato sea mío? ¿No sabe ya el cielo que desde el punto que vi el original le trasladé en mi alma?» (IV, 2, p. 385).

10.1.4. Il ritratto di via dei Banchi

Il ritratto di Auristela certamente più ambiguo e che è stato variamente interpretato è un quadro che i protagonisti vedono appeso a una parete nella romana via dei Banchi Vecchi (IV, 6). Il ritratto è descritto nel modo seguente:

pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared de ella un retrato entero, de pies a cabeza, de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y a los pies un mundo, sobre el cual estaba puesta; y apenas la hubieron visto cuando conocieron ser el rostro de Auristela, tan al vivo dibujado que no les puso en duda de conocerla. (pp. 400-401)

La provenienza del ritratto, come già si è avuto modo di notare, è piuttosto ambigua. Il proprietario «(que, según después se supo, era un famoso pintor)» (p. 401) nega inizialmente di essere lui l'artefice del quadro, fingendosi un semplice venditore. Sostiene infatti di averlo acquistato da un pittore che a sua volta aveva copiato il ritratto da un pittore suo amico in Francia. Poco più avanti, dopo che il venditore si è ormai rivelato il pittore dell'opera, afferma di averlo «comprado» (ma forse sarebbe meglio emendare in “copiado”) da un pittore che lo aveva realizzato «en Portugal de su original» (p. 403). Quando risponde alla richiesta di spiegazioni in merito alla strana iconologia, il pittore, si badi bene, finge di essere il solo venditore e offre una risposta piuttosto generica:

-Eso, señora –dijo el dueño-, son fantasías de pintores, o caprichos, como los llaman; quizás quieren decir que esta doncella merece llevar la corona de hermosura, que ella va hollando en aquel mundo; pero yo quiero decir que dice que vos, señora, sois su original y que merecéis corona entera, y no mundo pintado, sino real y verdadero. (p. 401)

L'allegoria che il dipinto sembra nascondere viene dunque liquidata con un «capricho» del pittore ma colui che sta parlando è proprio l'autore del quadro! Se il pittore preferisce mantenere celata la propria identità, certamente anche l'allegoria esplicitata non può costituire il vero significato del quadro. È significativa però la conclusione del ragionamento del venditore per cui Auristela, l'«original», meriterebbe una corona intera e non il mondo dipinto, ma il mondo reale e veritiero. Queste considerazioni, dal punto di vista del lettore, non possono che far sorridere, considerando che la Auristela-originale è effettivamente il

personaggio di un altro mondo fittizio, quello letterario e che le riflessioni metanarrative dei protagonisti, almeno fin dall'inizio del quarto libro, vertevano proprio intorno alla loro preoccupazione per il termine del mondo possibile a cui appartenevano.

La rappresentazione di Auristela dialoga sicuramente con le immagini delle Allegorie: la *Iconologia* (1603) di Cesare Ripa contiene precise indicazioni per i pittori relativamente a come rappresentare questa tipologia di immagini. La simbologia di Auristela non sembra appartenere a nessuna delle Allegorie conosciute, in particolare la «corona partida por medio» risulta essere estranea alla tradizione.⁵⁵⁵

A prescindere dal vero significato, è interessante riflettere sulla funzione narrativa di questo ritratto. La vista del quadro, infatti, fa scoppiare una nuova lite tra Arnaldo e il Duca di Nemurs per l'acquisto dell'opera: i due nobili, ancora vestiti da pellegrini, offrono gioie di valore incalcolabile, suscitando lo sconcerto nella popolazione. Transitando per caso, il governatore di Roma «vio el retrato y vio las joyas; y pareciéndole ser prendas de más que de ordinarios peregrinos, *esperando descubrir algún secreto*, las hizo depositar y llevar el retrato a su casa, y prender a los peregrinos» (p. 403, il corsivo è mio). Si noti come l'arresto dei due uomini fosse motivato dal desiderio di «descubrir algún secreto» o, in altri termini, di venire a conoscenza della reale identità di coloro che sembrano «más que ordinarios peregrinos».

Alcuni capitoli dopo, Periandro viene a sua volta arrestato a causa della falsa denuncia di Hipólita e lì il governatore – come si è già avuto modo di descrivere nel capitolo sul riconoscimento – tenta di scoprire di più sull'identità dei pellegrini. I processi sono frequenti nei romanzi greci, si pensi alla contesa con i Metimnesi in cui viene coinvolto Dafni nel secondo libro di *Dafni e Cloe*, oppure al processo per adulterio di Clitofonte nel romanzo di Achille Tazio. Questa tipologia di episodi, che consente all'autore di mostrare le proprie abilità retoriche nella difesa degli imputati, è strutturalmente ripresa dal processo a Periandro nel *Persiles*, tuttavia non è attraverso la propria capacità oratoria che l'eroe riesce a salvarsi, ma attraverso una vera e propria forma di corruzione verso il governatore: appreso che egli aveva apprezzato il quadro di Auristela, decide di regalarglielo per favorire la propria liberazione e quella di Arnaldo e del Duca. Il governatore accetta di buon grado il dono

⁵⁵⁵ Per uno studio del quadro, dei principali filoni interpretativi e della possibile allegoria implicata, cfr. Michael NERLICH, *Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, in Jean-Pierre SÁNCHEZ (a cura di), *Lectures d'une œuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Editions du temps, Nantes 2003, pp. 119-156.

«porque estaba puesto en razón que se había de quedar con algo» (p. 411) e la situazione, apparentemente intricata, si risolve in questo modo. Se si considera l'alto valore allegorico che il ritratto di Auristela potrebbe avere, sia il luogo in cui era esposto – su una mesta parete della via dei mercanti –, sia soprattutto la destinazione finale – uno strumento di corruzione per favorire la scarcerazione dei protagonisti –, questa tipologia di rappresentazioni allegoriche subisce un trattamento chiaramente ironico.

10.1.5. Il museo del clérigo e la lonja di Hipólita

Subito dopo lo scoppio dei tafferugli causati dal desiderio di Arnaldo e del Duca di accaparrarsi il quadro allegorico di Auristela, Periandro – dopo aver saldato il debito con il pittore per il quadro che, alla fine, era stato sequestrato dal governatore – incontra il poeta pellegrino che avevano già incontrato alle porte di Roma (IV, 3). Costui racconta che:

el día antes le había sucedido una cosa digna de contarse por admirable; y fue que, habiendo tenido noticia de que un monseñor clérigo de la cámara, curioso y rico, tenía un museo, el más extraordinario que había en el mundo, porque no tenía figuras de personas que efectivamente habiesen sido ni entonces lo fuesen, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos, entre las cuales tablas había visto dos, que en el principio de ellas estaba escrito en la una «Torcuato Tasso», y más abajo un poco decía *Jerusalén libertada*, en la otra estaba escrito «Zárate», y más abajo *Cruz y Constantino*. (IV, 6, pp. 403-404)

Il poeta chiede a colui che gli stava mostrando il museo chi fossero i due nomi citati ed egli risponde che il primo:

había de cantar Jerusalén recuperada con el más heroico y agradable plectro que hasta entonces ningún poeta hubiese cantado, y que casi luego le había de suceder un español, llamado Francisco López de Zárate, cuya voz había de llenar las cuatro partes de la tierra y cuya armonía había de suspender los corazones de las gentes, contando la invención de la Cruz de Cristo, con las guerras del emperador Constantino: poema verdaderamente heroico y religioso y digno del nombre de poema. (p. 404)

La risposta di Periandro è estremamente significativa: «duro se me hace de creer que de tan atrás se tome el cargo de aderezar las tablas donde se hayan de pintar los que están por venir, que en efeto en esta ciudad, cabeza del mundo, están otras maravillas de mayor admiración» (p. 405). Considerando l'elogio esagerato rivolto a López de Zárate – soprattutto in confronto a Tasso – e le parole con cui Periandro commenta la descrizione, è difficile negare una certa ironia. È del tutto plausibile che, come analizza Ruffinatto, «la funzione di Zárate in questo luogo del *Persiles* sia proprio quella di trascinare Tasso con la *Gerusalemme* verso il basso»⁵⁵⁶.

La descrizione della galleria di poeti futuri sembra inquadarsi all'interno di una più ampia tradizione di ecfrasi di cui il capostipite è probabilmente la *Pinacoteca* di Filostrato Maggiore, in cui sono descritti 65 (in realtà 64, uno ritorna due volte) quadri finzionalmente esposti in un portico in un sobborgo di Napoli⁵⁵⁷. L'utilizzo però di questa tipologia di descrizioni con funzione analettica o prolettica è però tipica della tradizione cavalleresca e pastorale⁵⁵⁸. Una suggestione molto simile viene offerta dal *Clareo* di Reinoso: nel capitolo trenta, Felesindos e Isea giungono alla casa della Fama dove, «entrandos por aquellas salas, palacios, retretes y quadras, hallávamos cosas de espanto, y oíamos todas las cosas que passavan por el mundo, principalmente notables y de grandezas de príncipes y de señores, sin quedar ninguna cosa de todo el universo que allí no se dixesse y se contasse, ora fuesse de mal, ora de bien; sin quedar ninguna historia que allí no se hallasse» (p. 223). Ritengo però che l'episodio del *Persiles* dialoghi con la grotta della Cuma della *Selva de aventuras* dove, nel terzo libro, Luzmán viene invitato dalla Sibilla ad entrare nella sua grotta dove il «sabio Quircio, que en su tiempo ninguno le igualó, do después de su muerte, que habrá doscientos años, aquí me dejó encantada, dejando aquí pintados todos los hechos del mundo, así los pasados como muchos de los presentes, y aun algunos alcanzó de los por venir» (VI, p. 121). Entrando, «Luzmán estaba maravillado de lo que oía, y estaba pensando si aquello era sueño, y así comenzaron a entrar por aquellos hermosos aposentos, en los cuales estaban

⁵⁵⁶ A. RUFFINATTO, *Cervantes*, cit., p. 216.

⁵⁵⁷ Questo esercizio retorico tipico, come si è visto, della Seconda Sofistica, sarà imitato anche dal nipote, Filostrato Minore. Anche Luciano di Samosata, benché l'attribuzione sia incerta, si è cimentato in questa tipologia descrittiva con un'opera, il *De domo*.

⁵⁵⁸ È il caso della emblematica «Salle aux images», grotta sotterranea contenente statue dei personaggi principali della vicenda fatte realizzare da Tristano, nel *Tristano* di Thomas o delle stanze con rappresentazioni ecfrasti frequenti dell'*Amadís* (I, 13; III, 78; III, 84). Anche il giardino di Felicia nel quarto libro de *La Diana* risente probabilmente di questo modello.

retratados los príncipes y hombres famosos del mundo, desde Noé hasta aquel tiempo; y al fin de todo le metió en una sala la más extraña y hermosa de todas» (p. 121), dove si trovano i ritratti dei futuri sovrani di Spagna, da Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia fino a Carlo V e «asimismo retratadas muchas dueñas y doncellas, de quien la Cuma dijo grandes loores en la bondad, cristiandad y hermosura que en su tiempo habían de tener» (p. 122). La grotta della Cuma viene trasformata in museo di un chierico e la rappresentazione dei ritratti dei sovrani spagnoli futuri e di donne di grandissima qualità morale diventa una sorta di Parnaso pittorico. Parnaso che, però, presenta caratteristiche del tutto ironiche.

Nel capitolo successivo, a conclusione di un trittico di episodi a tema pittorico, Periandro fa visita alla cortigiana romana Hipólita la Ferraresa, che tenta di sedurlo con i capolavori pittori della sua loggia, che

estaba la más bien aderezada que pudiese tener algún príncipe rico y curioso en el mundo. Parrasio, Polignoto, Apeles, Ceuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles, comprado con los tesoros de Hipólita, acompañados de los del devoto Rafael de Urbino y de los del divino Micael Angelo: riquezas donde las de un gran príncipe deben y pueden mostrarse. Los edificios reales, los alcázares soberbios, los templos magníficos y las pinturas valientes son propias y verdaderas señales de la magnanimidad y riqueza de los príncipes, prendas, en efeto, contra quien el tiempo apresura sus alas y apresta su carrera, como a émulas suyas, que a su despecho están mostrando la magnificencia de los pasados siglos (IV, 7, pp. 408-409)

Periandro «asombrado, atónito y confuso andaba mirando en qué había de parar la abundancia que en la lonja veía en una limpísima mesa, que de cabo a cabo la tomaba la música que de diversos géneros de pájaros en riquísimas jaulas estaban, haciendo una confusa pero agradable armonía» (p. 409). Questo spettacolo sensoriale completo si traduce tuttavia in un'oppressione in Periandro: «como él andaba con el corazón sobresaltado (que bien haya su honestidad, que se le aprensaba entre dos tablas) no se le mostraban las cosas como ellas eran; antes, cansado de ver cosas de tanto deleite y enfadado de ver que todas ellas se encaminaban contra su gusto, dando de mano a la cortesía, probó a salirse de la lonja; y se saliera si Hipólita no se lo estorbara» (p. 409).

10.2. «Ut musica poesis»

La terza arte sorella, la musica, riveste uno statuto altrettanto rilevante all'interno del *Persiles* e dell'intera produzione cervantina. La riflessione di Cervantes intorno al ruolo di onesto intrattenimento della musica emerge con chiarezza nella figura di Preciosa, la protagonista della *Gitanilla* – «novela-musical por excelencia»⁵⁵⁹ –, ma domina l'intera produzione cervantina, in particolare nella *Galatea*⁵⁶⁰. Nel prologo del primo *Quijote*, Cervantes stabilisce la «necesidad inexcusable de cuidar el periodo sonoro como camino cierto de la *mimesis*»⁵⁶¹:

Solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos. (*Prólogo*, pp. 13-14)

L'attribuzione di un valore mimetico alla musica è un aspetto estremamente significativo. Come scriveva Pinciano, «la música, poética y otras semejantes [...] fueron inventadas para dar deleyte y doctrina juntamente» (II, p. 90): all'arte sonora si richiede dunque quella stessa funzione congiunta di diletto e insegnamento morale richiesta alla letteratura. Questo alto valore attribuito alla musica contrasta – come analizzerà lo stesso Pinciano in più luoghi della *Philosophía antigua poética*, con la condanna platonica della musica. Nella *Repubblica*, infatti, il filosofo reputava che nello stato ideale da lui vagheggiato la «sdolcinata Musa lirica» dovesse essere bandita, altrimenti regnerebbe «piacere e dolore

⁵⁵⁹ Juan José PASTOR COMÍN, *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Academia del Hispanismo, Vigo 2007, p. 101. Su questa lettura della figura di Preciosa e della novella, cfr. il capitolo relativo del volume citato.

⁵⁶⁰ Gli studi Pastor Comín costituiscono un punto di partenza imprescindibile per lo studio della musica all'interno della produzione cervantina. Si veda, in particolare, il volume appena citato, Juan José PASTOR COMÍN, *Cervantes: Música y Poesía*, cit., e il successivo ID., *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Academia del Hispanismo, Vigo 2009.

⁵⁶¹ J. J. PASTOR COMÍN, *Cervantes: Música y Poesía*, cit., p. 55.

anziché legge»⁵⁶². Il valore seduttivo attribuito alla poesia e alla musica è condiviso anche da Pinciano: «La música sosiega y quieta perturbando, [...] y quieta y sosiega sin perturbación» (X, p. 428) ma la componente dionisiaca è sottomessa all'arte poetica: «la poesía mezcló la arte música a la suya por dos causas: la una para el deleitar, y la otra para enseñar; que, si bien nos acordamos, éstos fueron, son y deben ser los fines de la poética» (X, p. 426).

Questo discorso ritorna nella musica del *Persiles*. Nel lungo racconto analettico delle sue avventure, Periandro racconta una visione – poi rivelatasi un sogno – ambientata in un'isola paradisiaca, dove «vimos salir de la abertura de una peña, primero un suavísimo son, que hirió nuestros oídos y nos hizo estar atentos, de diversos instrumentos de música formado; luego salió un carro [...]» (II, 16, p. 200). Il suono soave anticipa l'arrivo di un carro allegorico trainato da scimmie simboleggianti la lussuria, sopra cui si trovava una splendida donna simboleggiante la Sensualidad. Come si è avuto occasione di notare trattando dell'allegoria (cfr. §9.1.), la forma del carro («una nave rota que escapaba de alguna gran borrasca») rievoca il naufragio con cui Periandro giunse all'isola di re Policarpo e la Sensualidad può essere immagine di Sinforosa, il cui nome richiama per assonanza tanto la bellezza (la rosa), quanto la sinfonia. Mostrando – seppur nella finzione del sogno – di poter resistere alla seduzione della Sensualidad-Sinforosa, Periandro riesce a dimostrarsi un amante casto, allontanando i sospetti di Auristela. Questo potere seduttivo della musica, di stampo chiaramente platonico, sembra evocare l'episodio delle sirene dell'*Odissea*. Anche nella *lonja* di Hipólita, Periandro si trova inebriato dalla melodia che faceva da scenografia sonora, «música que de diversos géneros de pájaros en riquísimas jaulas estaban, haciendo una confusa pero agradable armonía» (IV, 7, p. 409).

In generale, la componente musicale è un aspetto fondamentale anche del tessuto polifonico del romanzo greco: nelle *Etiopiche*, Cnemone si rivolge in questi termini a Calasiris, reo di non essersi soffermato a descrivere l'inno durante la processione in cui Teagene e Cariclea si conosceranno:

⁵⁶² Sulla condanna platonica e la musica nel mondo antico, cfr. Mario BARONI, Enrico FUBINI, Paolo PETAZZI, Piero SANTI e Gianfranco VINAY, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 2019⁴ (1^a ed., 1988), in particolare il primo capitolo (di Gianfranco Vinay). Sulle origini dell'estetica musicale occidentale, cfr. Enrico FUBINI, *Estetica della musica*, il Mulino, Bologna 2018.

“Il secondo gruppo intonava il canto: aveva infatti il compito di cantare l’inno dall’inizio alla fine. L’inno celebrava Teti e Peleo, nonché il loro figlio e il figlio di quest’ultimo. Dopo costoro, caro Cnemone...” “Ma che caro Cnemone! – interruppe costui – Tu, padre, mi stai di nuovo privando della parte più bella, poiché non mi reciti proprio l’inno, come se tu volessi solo farmi vedere la processione, senza però farmela sentire!” “Ascolta dunque – disse Calasiris – dal momento che ti fa piacere. L’inno era all’incirca così: [...]”. (III, 2, p. 189)

L’opera però dove la musica riveste un’importanza fondamentale è *Dafni e Cloe*, in cui l’ambientazione pastorale offre la possibilità di inserire canti e melodie. Inoltre, al suo interno, sono inserite «tre narrazioni eziologiche che hanno per oggetto miti di metamorfosi legati all’esperienza musicale bucolica»⁵⁶³: la leggenda del colombo selvatico (I, 26), il mito della ninfa Siringa (II, 34) e il mito della ninfa Eco (III, 23). Considerando il romanzo bizantino spagnolo, sia la *Selva de aventuras* sia, soprattutto, il *Peregrino en su patria* presentano una grande varietà di poesie e di feste barocche. Si può dire che il *Persiles* inizia fin da subito con il suono: «Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra» (I, 1, p. 17), recita l’*incipit* dell’opera. Giustamente Susana Sarfson e Rodrigo Madrid rilevano una «textura polifónica»⁵⁶⁴ nell’opera, evidente a partire dalla varietà di lingue dei personaggi (“barbara”, polacca, castigliana, portoghese, toscana, *aljamiada*) e da tutti i personaggi che si esprimono mediante la musica: Manuel de Sosa, Rutilio, Policarpa e Feliciano de la Voz.

10.2.1. Sonetti nel mondo settentrionale: il canto di Manuel de Sosa, Rutilio e Policarpa

Il primo sonetto che incontriamo nell’opera è quello raccontato dal portoghese Manuel de Sosa Coitiño (I, 9). Il testo del sonetto è il seguente:

Mar sesgo, viento largo, estrella clara,
camino, aunque no usado, alegre y cierto,
al hermoso, al seguro, al capaz puerto
llevan la nave vuestra, única y rara.

En Scilas ni en Caribdis no repara,

⁵⁶³ Così le definisce Maria Pia Pattoni nella sua edizione: LONGO SOFISTA, *Dafni e Cloe*, cit., p. 280, n. 131.

⁵⁶⁴ Susana SARFSON e Rodrigo MADRID, *La música en el Persiles*, in J. DÜNNE e H. EHRLICHER (a cura di), *Ficciones entre mundos*, cit., pp. 223-234, p. 226.

ni en peligro que el mar tenga encubierto,
siguiendo su derrota al descubierto,
que limpia honestidad su curso para.

Con todo, si os faltare la esperanza
del llegar a este puerto, no por eso
giréis las velas, que será simpleza.

Que es enemigo amor de la mudanza,
y nunca tuvo próspero suceso
el que no se quilata en la firmeza.
(I, 9, p. 61)

Il sonetto viene declamato con «voz blanda, suave» (p. 60) ed è Antonio il barbaro il primo ad accorgersi che il canto era in portoghese. La poesia viene successivamente cantata «en castellano, y no a otro tono de instrumentos que al de remos que sesgamente por el tranquilo mar las barcas impelían» (p. 61). Il clima di serenità con il quale viene introdotto il sonetto caratterizza anche il primo verso del sonetto stesso. Il sonetto, che riprende il topico classico della vita come nave in tempesta⁵⁶⁵, è stato considerato cruciale da Casaldüero, secondo il quale: «el sentido del *Persiles* cristaliza en el soneto del portugués, cuya historia completa el mundo de la novela»⁵⁶⁶, in quanto microcosmo del *Persiles*. Periandro e Auristela si interessano fin da subito alle traversie di Manuel «porque le tuvieron por más enamorado que ocioso» (p. 62): del resto, la stessa storia di Manuel e Leonora è stata frequentemente interpretata dalla critica come un punto di svolta nell'evoluzione del rapporto di *Persiles* e Sigismunda e, come nota Mata Induráin, il sonetto:

se entiende en el plano de la historia de este amante portugués, que ha sido firme hasta las últimas consecuencias, hasta la muerte. Pero, por otra parte, en el macrocontexto de la narración, se ajusta perfectamente a la situación que viven los personajes en ese instante, cuando van navegando en medio de un mar amenazador de borrascas y rodeados de peligros.⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ Tra i possibili modelli letterari, cfr. il sonetto CLXXXIX di Petrarca.

⁵⁶⁶ J. CASALDUERO, *Sentido y forma del «Persiles»*, cit., p. 56.

⁵⁶⁷ Carlos MATA INDURÁIN, *Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del «Persiles»*, in Alicia VILLAR LECUMBERRI (a cura di), *Peregrinamente peregrinos, Quinto Congreso Internacional de la*

Tuttavia, i pericoli marini sono tipici dell'intera Storia settentrionale del *Persiles*, precisamente perché ambientati via mare. È vero, inoltre, che la storia di Leonora tornerà alla mente nel secondo libro, quando Auristela annuncerà a Periandro la sua volontà di consacrarsi a Dio ma si tratta in questo caso di una minaccia provocata dalla gelosia per il comportamento ambiguo tenuto da Periandro con la bella Sinforosa. Il triste “canto del cigno” di Manuel, come lo battezza Pelorson, a conti fatti, ha poco a che vedere con le avventure di Periandro e Auristela. Se collochiamo inoltre il sonetto di Manuel nel contesto, possiamo osservare che la prima reazione fotografata dal narratore è quella di Ricla che interrompe addirittura l'esecuzione: «en callando la voz» del portoghese, afferma che «despacio debe de estar y ocioso el cantor que en semejante tiempo da su voz a los vientos» (p. 61). Il cinismo di Ricla, giustificabile per la sua provenienza barbara e per il suo carattere eminentemente pratico (è lei infatti che foraggia, lungo tutto il pellegrinaggio settentrionale, le spese di viaggio dell'intera comitiva), contrasta con il sonetto dell'innamorato portoghese. È Pelorson a sottolineare acutamente il riferimento soggiacente all'*Odissea*, implicitamente evocata nel verso cinque. L'intramato testuale del poema omerico è a ben vedere presente in filigrana nell'intera storia dell'innamorato portoghese: costretto ad allontanarsi dalla propria amata da cause di forza maggiore, Manuel ritorna sperando di poter finalmente sposarsi ma scopre che, invece di attenderlo come Penelope con Ulisse, Leonora era già promessa sposa a Dio e l'innamorato portoghese, invece di umiliare i Proci convenuti per insidiarne la moglie, è costretto ad una umiliante constatazione pubblica della decisione della sua amata. In sostanza, dunque:

a diferencia de Ulises, que tiene la esperanza de reunirse con Penélope en Itaca, el portugués se empeña en seguir amando a una mujer (Leonora) que le ha “dejado por Dios”, después de infligirle el más teatral, público y cruel rechazo que puede imaginarse, ya que le informó de su decisión de tomar el velo el mismo día de las bodas y en presencia de “toda la gente principal” no sólo de Lisboa sino del reino.⁵⁶⁸

Asociación de Cervantistas, Asociación de Cervantistas-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid 2004, pp. 651-675, p. 662. Sul ruolo della storia di Manuel e Leonora nell'evoluzione del rapporto della coppia protagonista del *Persiles*, cfr. anche ID., *Bodas místicas vs bodas humanas en el «Persiles» de Cervantes: Sosa Coitiño y Leonora Pereira, contrapunto de Periandro y Auristela*, cit.

⁵⁶⁸ J.-M. PELORSON, *El desafío del «Persiles»*, cit., p. 70.

Come in molti luoghi di Cervantes, il ricorso al mito rappresenta una freccia aggiuntiva per veicolare messaggi ironici.

Alcuni capitoli più avanti è Rutilio a cantare un sonetto in toscano, che il narratore si preoccupa di tradurre in spagnolo. Il personaggio è già stato analizzato in queste pagine sotto diversi aspetti: l'inclassificabilità della sua linea di azione (§4.2.2.), l'inverosimiglianza delle sue parole (§5.2.2.), il suo ruolo nel riconoscimento della coppia dei protagonisti (§7.4.3.) e l'ambigua presa di posizione religiosa (§9.2.2.). Rutilio è, a tutti gli effetti, un personaggio relevantissimo all'interno del *Persiles* ed è il portatore di un'istanza profondamente comica. Come nel caso di Manuel, è il clima notturno a favorire il canto di Rutilio⁵⁶⁹ che, oltre ad essere un ballerino, si dimostra anche poeta, proponendo il seguente sonetto:

Huye el rigor de la invencible mano,
advertido, y enciérrese en el arca
de todo el mundo el general monarca
con las reliquias del linaje humano.

El dilatado asilo, el soberano
lugar rompe los fueros de la Parca,
que entonces, fiera y licenciosa, abarca
cuanto alienta y respira el aire vano.

Vense en la excelsa máquina encerrarse
el león y el cordero, y, en segura
paz, la paloma al fiero halcón unida;

sin ser milagro, lo discorde amarse,
que en el común peligro y desventura
la natural inclinación se olvida.

(I, 18, p. 95)

⁵⁶⁹ «Rutilio, que iba sentado al pie del árbol mayor, convidado de la serenidad de la noche, de la comodidad del tiempo o de la voz, que la tenía estremada, al son del viento, que dulcemente hería en las velas, en su propia lengua toscana, comenzó a cantar esto, que, vuelto en la lengua española, así decía: [...]» (I, 18, pp. 94-95).

Il tema del sonetto ricalca l'episodio biblico dell'arca di Noè (*Genesi*, 7, 1-6) contaminato – come nota Carlos Romero – con reminiscenze del passo messianico di *Isaia* (11, 6-9) e forse della quarta egloga delle *Bucoliche* di Virgilio (ed. RAE, n.c. 95.27, pp. 645-646). Anche in questo caso, come per il sonetto precedente, è interessante osservare il contesto in cui viene proposto. Rutilio canta la sua poesia immediatamente dopo che Mauricio sveglia tutta la comitiva, che sta navigando sulla nave di Arnaldo, per via di un sogno “premonitore” che aveva confermato il sospetto di un imminente naufragio: «si no es sueño, a mí me parece que nos vamos anegando» (p. 94). Evidentemente il tema stuzzica la fantasia di Rutilio che decide di cantare un sonetto correlato. Come già accaduto per Manuel, Antonio il barbaro è il primo ad ascoltare il canto, anzi in questo caso risulta addirittura: «el que mejor entendió lo que cantó Rutilio», grazie alla familiarità con la lingua toscana dovuta al suo trascorso come soldato in Italia. Lo stesso Antonio è il primo a commentare: «-Bien canta Rutilio, y si por ventura es suyo el soneto que ha cantado, no es mal poeta, aunque ¿cómo lo puede ser bueno un oficial? Pero no digo bien, que yo me acuerdo haber visto en mi patria, España, poetas de todos los oficios» (p. 95). Mauricio approfitta della considerazione ironica di Antonio per svolgere infatti un'importante riflessione sul ruolo dei poeti:

-Posible cosa es que un oficial sea poeta, porque la poesía no está en las manos, sino en el entendimiento, y tan capaz es el alma del sastre para ser poeta como la de un maese de campo; porque las almas todas son iguales y de una misma masa en sus principios criadas y formadas por su Hacedor; y, según la caja y temperamento del cuerpo donde las encierra, así parecen ellas más o menos discretas, y atienden y se aficionan a saber las ciencias, artes o habilidades a que las estrellas más las inclinan; pero más principalmente y propia se dice que el poeta *nascitur*. Así que, no hay qué admirar de que Rutilio sea poeta, aunque haya sido maestro de danzar. (pp. 95-96)

Come nota A Valle-Arce nella sua edizione del *Persiles*, il riferimento al «sastre» evoca molto probabilmente Agustín de Castellanos, *el sastre de Toledo*, poeta e commediografo amico di Lope de Vega (n. 107, p. 133)⁵⁷⁰; il «maese de campo» potrebbe invece evocare niente meno che Garcilaso de la Vega, nominato *maestre* (o *maese*) *de campo* da Carlo V nel

⁵⁷⁰ Un sonetto, attribuito dallo stampatore ad Agustín de Castellanos, ma in realtà di Luis Martín de la Plaza, compare anche nel *colophon* del *Peregrino* di Lope. Cervantes fa probabilmente riferimento al *sastre de Toledo* anche nel *Viaje del Parnaso*: «Un sastre, aunque en sus pies flojos estriba, | abriendo con los brazos el camino, | dijo: “¿Sucio es Apolo, así yo viva!”», II, vv. 415-417, p. 300.

maggio del 1536, affidandogli il comando della spedizione che gli costerà la vita. La discussione nata tra Antonio e Mauricio prende le forme di un dibattito letterario da Accademia. Il ruolo di primo piano accordato al barbaro Antonio come primo ricettore del sonetto di Rutilio e del precedente sonetto di Manuel è abbastanza significativo. Inoltre, osservando la biografia del personaggio, non si può notare una certa analogia con la biografia cervantina: spagnolo dal carattere fiero e indomabile, severo condannatore dei cattivi poeti, con lunghi trascorsi come soldato in Italia, dove era fuggito come conseguenza di uno scontro sfortunato finito in duello⁵⁷¹. Antonio potrebbe rappresentare una proiezione dell'autore-Cervantes e a Mauricio spetterebbe il ruolo di contraltare polemico. Un ruolo che lo stesso personaggio conserverà durante il racconto di Periandro, intervenendo con frequenza per criticare le infrazioni ai principi letterari aristotelici (cfr. §3. e §8.3.1).

Il terzo e ultimo sonetto nel mondo settentrionale viene cantato nel terzo capitolo del secondo libro, durante il soggiorno dei protagonisti presso l'isola di re Policarpo. Auristela, confinata a letto a causa della gelosia provocata dall'ambiguo rapporto tra la figlia del re, Sinforosa, e Periandro, viene raggiunta dalla stessa Sinforosa, che appare ad Auristela «más enferma que yo, y más lastimada el alma que la mía» (II, 3, p. 130). Vista l'iniziale reticenza della principessa a confessare la natura della sua sofferenza, Auristela – con la sua consueta intraprendenza – invita la donna a parlare, mostrandole di conoscere già il motivo delle sue pene:

Si tu pasión es amorosa, como lo imagino, sin duda bien sé que eres de carne, aunque pareces de alabastro, y bien sé que nuestras almas están siempre en continuo movimiento, sin que puedan dejar de estar atentas a querer bien a algún sujeto, a quien las estrellas las inclinan, que no se ha de decir que las fuerzan. Dime, señora, a quién quieres, a quién amas y a quién adoras; que, como no des en el disparate de amar a un toro, ni en el que dio el que adoró el plátano, como sea hombre el que, según tu dices, adoras, no me causará espanto ni maravilla. Mujer soy como tú; mis deseos tengo, y hasta ahora por honra del alma no me han salido a la boca, que bien pudiera, como señales de la calentura; pero al fin habrán de romper por

⁵⁷¹ Sui possibili referenti storici di Antonio, cfr. l'articolo di Francisco Javier ESCUDERO BUENDÍA, *El personaje de Antonio de Villaseñor, llamado «El bárbaro». La presencia del referente histórico del «Persiles» al «Quijote»*, in «Hipogrifo», 7.1, 2019, pp. 99-109.

inconvenientes y por imposibles, y, siquiera en mi testamento, procuraré que se sepa la causa de mi muerte. (p. 131)

Spinta dalle parole di Auristela, Sinforosa:

le contó del modo que había llegado [Periandro], los triunfos que alcanzó, los contrarios que venció y los premios que ganó, del modo que ya queda contado. Díjole también cómo las gracias de su hermano Periandro habían despertado en ella un modo de deseo, que no llegaba a ser amor, sino benevolencia; pero que después, con la soledad y ociosidad, yendo y viniendo el pensamiento a contemplar sus gracias, el amor se le fue pintando, no como hombre particular, sino como a un príncipe; que si no lo era, merecía serlo. “Esta pintura me la grabó en el alma, y yo inadvertida dejé que me la grabase, sin hacerle resistencia alguna; y así, poco a poco vine a quererle, a amarle y aun a adorarle, como he dicho”. (p. 132)

A questo punto, l’arrivo della sorella di Sinforosa costringe le due donne a interrompere il discorso: «Más dijera Sinforosa si no volviera Policarpa, deseosa de entretener a Auristela, cantando al son de una arpa que en las manos traía. Enmudeció Sinforosa, quedó perdida Auristela, pero el silencio de la una y el perdimiento de la otra no fueron parte para que dejasen de prestar atentos oídos a la sin par en música Policarpa» (p. 132). La «*sin par en música* Policarpa» canta dunque questo sonetto:

Cintia, si desengaños no son parte
para cobrar la libertad perdida,
da riendas al dolor, suelta la vida,
que no es valor ni es honra el no quejarte.

Y el generoso ardor que, parte a parte,
tiene tu libre voluntad rendida,
será de tu silencio el homicida
cuando pienses por él eternizarte.

Salga con la doliente ánima fuera
la enferma voz, que es fuerza y es cordura
decir la lengua lo que al alma toca.

Quejándote, sabrá el mundo siquiera
cuán grande fue de amor tu calentura,
pues salieron señales a la boca.
(p. 133)

Come nei casi precedenti, il sonetto viene cantato in un'altra lingua (barbara, in questo caso) e successivamente tradotto da Antonio («comenzó a cantar en su lengua lo que después dijo el bárbaro Antonio que en la castellana decía: [...]», p. 132). Il sonetto è particolarmente interessante sotto il profilo intertestuale. Il sintagma «la doliente ánima fuera» (v. 9) è tratto dalla seconda egloga di Garcilaso (v. 606)⁵⁷² ed è una espressione particolarmente cara a Cervantes, che aveva già utilizzato sia nella canzone di Mireno nella *Galatea*, sia nella canzone *desesperada* di Grisostomo (*Quijote*, I, 14). In realtà, come dimostra Maria Rosso, l'intero episodio presenta tracce del lessico *garcilasiano* e la progressione dell'innamoramento descritta da Sinforosa («Esta pintura me la grabó en el alma, y yo inadvertida dejé que me la grabase, sin hacerle resistencia alguna; y así, poco a poco vine a quererle, a amarle y aun a adorarle, como he dicho») deriva in particolare dal sonetto V di Garcilaso («Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto»⁵⁷³). Questa condensazione di motivi tratti dalla poesia del toledano, come nota la studiosa, «no exenta de una actitud crítica sobre las figuraciones de los amantes, que pueden resultar ilusorias y conducir a una fatal decepción»⁵⁷⁴. Quando infatti Periandro e la comitiva fuggiranno dall'isola di Policarpo, Sinforosa non potrà far altro che constatare da un'alta torre, mentre il palazzo va in fiamme, la fuga del suo amato «como si fuera otra engañada y nueva Dido, que de otro fugitivo Eneas se quejaba» (II, 18, p. 208). In questo caso, ironicamente, «a diferencia de la heroína virgiliana, la princesa no es víctima de las maquinaciones de los dioses, sino de los

⁵⁷² I versi di Garcilaso appartengono al lamento di Albanio, innamorato di Camila: «¡O tú solo!, si toca a solo uno, | recebid las palabras que la boca | echa con *la doliente ánima fuera*, | antes quel cuerpo torne en tierra poca», GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías II*, a cura di Maria Rosso, Clásicos Hispánicos, Würzburg/Madrid 2018 (ed. digitale), vv. 604-607, s.n. (il corsivo è mio). Come annota la curatrice dell'edizione citata, sull'espressione può avere agito il modello della prosa 7 dell'*Arcadia* di Sannazaro («porgete, vi prego, pietose orecchie al mio lamentare, e le dolenti voci che la tormentata anima manda fuori, ascoltate», nota 69).

⁵⁷³ Leggo il testo da: GARCILASO DE LA VEGA, *Sonetos*, a cura di Aldo Ruffinatto, Clásicos Hispánicos, Würzburg/Madrid 2015 (ed. digitale), s.n.

⁵⁷⁴ Maria ROSSO, *Cervantes, Garcilaso y la filografía del Persiles*, in «Critica del testo», 20.3 (volume monografico «Cervantes e l'Italia», a cura di María Luisa Cerrón Puga e Isabella Tomassetti), 2017, pp. 65-79, p. 71.

espejismos de su imaginación»⁵⁷⁵. Sara Santa-Aguilar propone inoltre un parallelo tra la scena di Auristela e Sinforosa e l'egloga di Albanio e Camila, notando come Albanio è spinto, come Sinforosa, a rivelare il proprio dolore dalla sua amata Camila, desiderosa di aiutarlo a risolvere le pene d'amore. Tuttavia, quando Albanio confessa che è lei la donna da lui amata, Camila lo respinge e fugge, lasciando Albanio in preda alla follia⁵⁷⁶. Questa intersecazione di motivi, epici e bucolici, appare in entrambe le prospettive vittima di un rovesciamento in direzione del comico comportamento di Sinforosa. Il sonetto di Policarpa è inoltre interessante per quanto concerne il suo aspetto contenutistico. Nelle quartine fa riferimento ai «desengaños» e alla «libertad perdida» e al «generoso ardor que [...] tiene tu libre voluntad rendida» e nelle terzine invita a esprimere i sentimenti della «doliente ánima», a «decir la lengua lo que al alma toca». È naturale, nel contesto, attribuire questi criptici inviti di Policarpa alla sorella, tanto che il narratore osserva che «ninguno como Sinforosa entendió los versos de Policarpa, la cual era sabidora de todos sus deseos» (p. 133).

Come nota Sara Santa-Aguilar, è possibile leggere questo sonetto anche alla luce della storia di Auristela: «en este sentido el soneto invitaría a Auristela a desahogarse y romper el silencio sobre la naturaleza de su vínculo con el protagonista, cosa que no va a hacer, no solo por la honra a la que aludía en la conversación que antecede al poema, sino por la inconveniencia que esto representaría para ella y para Periandro ante personajes poderosos como el rey Policarpo o el príncipe Arnaldo»⁵⁷⁷. Diverse spie, infatti, consentono di percorrere questa strada interpretativa. In primo luogo, Sinforosa non necessitava di un invito a confessare la propria condizione di innamorata, giacché sta iniziando a confidare ad Auristela il suo amore per Periandro; l'arrivo di Policarpa, anzi, tronca nettamente questo momento («enmudeció Sinforosa», p. 132). Inoltre, Auristela è la destinataria dichiarata del sonetto («deseosa de entretener a Auristela, cantando al son de una arpa»). Infine, nel sonetto vengono ripresi alcuni concetti espressi da Auristela, come a volerne offrire una risposta: l'eroina afferma che «mis deseos tengo y hasta ahora por *honra* del *alma* no me han *salido a la boca*, que bien pudiera, como *señales de la calentura*», Policarpa canta che «no es valor ni es *honra* el no quejarte [...] *salga con la doliente ánima fuera* | la enferma voz, que es fuerza y es cordura | decir la lengua lo que al *alma* toca. | Quejándote, sabrá el mundo siquiera

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ Cfr. Sara SANTA-AGUILAR, *El aleph de los poetas: la poesía inserta en la narrativa de Cervantes*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2021.

⁵⁷⁷ S. SANTA-AGUILAR, *El aleph de los poetas: la poesía inserta en la narrativa de Cervantes*, cit., p. 248.

| cuán grande fue de amor tu *calentura*, | pues *salieron señales a la boca*». Inoltre l'affermazione di Auristela che «siquiera en mi testamento, procuraré que se sepa la causa de mi muerte», può trovare una risposta nell'avvertimento che «el generoso ardor [...] será de tu silencio el homicida | cuando pienses por él eternizarte».

Letto sotto questa prospettiva, il sonetto di Policarpa acquista un altro significato e concorre a dare una rappresentazione musicale del disagio di Auristela, invitandola al contempo ad esprimere i propri sentimenti. Non sarà forse un caso che sarà la stessa Policarpa, diversi capitoli più avanti, ad avvisare la comitiva delle male intenzioni del lascivo padre.

Tutti e tre i sonetti del mondo settentrionale sembrano seguire un medesimo schema. Ognuno instaura un dialogo intertestuale con testi di stile elevato: il sonetto di Manuel con l'*Odissea*; il sonetto di Rutilio con l'episodio biblico di Noè e il sonetto di Policarpa con le egloghe di Garcilaso. Questo sostrato lega il testo poetico con lo svolgimento della trama, creando un gioco di rimandi che consente a sua volta di gettare una luce diversa sulla trama stessa. In ogni caso però la trama presenta una vistosa stortura rispetto al modello poetico: nella vicenda di Manuel, Leonora – ben diversamente dalla Penelope omerica – non aspetta il ritorno del suo promesso dalla guerra; il naufragio della nave di Arnaldo è provocato da due marinai lascivi il cui comportamento contrasta con l'ultimo verso del sonetto di Rutilio («[...] la natural inclinación se olvida») e, infine, il tema dell'egloga di Garcilaso subisce un ribaltamento comico nel comportamento di Sinforosa dopo la fuga di Periandro.

10.2.2. La *mimesis* musicale: Feliciano de la Voz

Il personaggio del *Persiles* maggiormente legato alla musica è però, *nomen omen*, Feliciano de la Voz, senz'altro uno dei personaggi più contraddittori e moderni dell'opera (cfr. §6.2.5, §7.2.1. e §9.3.1a.). Al termine dell'importante storia secondaria di cui è protagonista, Feliciano, Periandro e Auristela e tutta la comitiva entrano all'interno del monastero di Guadalupe. Anche nel *Persiles*, come nel *Peregrino* di Lope, l'importante edificio religioso – centro nevralgico del culto mariano spagnolo – diventa un crocevia importante per la trama. Feliciano, «delante de la santísima imagen» (III, 5, p. 267), dà prova della sua straordinaria “voz”, cantando una poesia in ottave reali dedicata alla Vergine. Vorrei soffermarmi sulla precisa descrizione tecnica dell'esecuzione canora: Feliciano «con sosegado semblante, sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que

diese señal de ser viva criatura, soltó la voz a los vientos, y levantó el corazón al cielo, y cantó unos versos que ella sabía de memoria» (III, 5, p. 264). Nerlich individua in questa scena una conferma della lettura da lui proposta di Feliciano come «encarnación de la Eva eterna, principio cósmico de la vida» ed è «la verdad de la vida (o de la naturaleza) la que emana de ella, surgiendo por su boca en un canto del que su cuerpo es el instrumento: la verdad hecha canto que va más allá de cuanto hay de individual en Feliciano»⁵⁷⁸. Condivido il fatto che la giovane sia rappresentata come in una sorta di estasi ma ritengo che la descrizione della scena del canto abbia un'altra natura. In questo passaggio Cervantes sembra applicare alla lettera il suggerimento di Pinciano rivolto agli attori: «como Aristóteles dice, del modo que *los buenos músicos, para ser entendidos, no es menester usen de movimientos con su cuerpo*, así la épica no tiene necesidad de movimiento de actores que la declaren sus conceptos» (XI, p. 480, il corsivo è mio). Nel *Discorso della Voce* (1562)⁵⁷⁹, Giovanni Camillo Maffei propone al Conte d'Altavilla a cui è indirizzata la lettera un decalogo di regole «ch'intorno al cantar di gorga tener si deveno» (p. 32). La quarta regola prescrive che il cantante:

non habbia à far movimento alcuno, altra parte del corpo, fuor che la detta cartilagine cimbalare, perché se paiono brutti à noi coloro i quali mentre cantano di gorga crollano la testa, o tremano con le labbra, o muovono le mani, o piedi, ci habbiamo à persuadere che noi facendo il simile, debbiamo parere brutti à gli altri. E di questi ne veggiamo molti i quali, o per poca fatica tolta nel principio, ovvero perché non si sono accorti del mal'uso, non ponno in modo alcuno, quando cantano, star fermi, et accioché di cio sia avvertito. (p. 34)

Il personaggio di Feliciano si propone quindi come una personificazione della Voce, una rappresentazione vivente dell'intermedialità: è perfettamente immobile e non muove le labbra perché, in quel preciso istante, ella stessa è canto, è musica nella scrittura, è musica che si fa scrittura.

Attraverso questa personificazione, Feliciano consente di riflettere sul valore mimetico della musica. I ritratti di Auristela (cfr. §10.1.3.) avevano già imbastito una riflessione di questo

⁵⁷⁸ M. NERLICH, *El «Persiles» descodificado*, cit., p. 628.

⁵⁷⁹ Il *Discorso della Voce* o *Lettera sul canto* è la prima lettera raccolta in Giovanni Camillo MAFFEI, *Delle lettere*, apud Raymundo Amato, Napoli 1562, pp. 5-62, da cui cito il testo. Con questa carta, indirizzata al Conte d'Altavilla, Camillo Maffei si propone di perfezionare il Conte nella «dolce armonia dell'amenissimo canto» (p. 5).

tipo per quanto concerne la capacità della pittura di farsi imitazione della realtà, ravvisabile nella loro funzione di oggetto di riconoscimento della protagonista femminile dell'opera. Il canto di Feliciano, allo stesso modo, diventa uno strumento di agnizione, dato che è proprio ascoltando la sua voce che il padre e i fratelli, presenti anch'essi all'interno del monastero, riconoscono la giovane⁵⁸⁰.

10.3. «Lo trágico y lo cómico mezclado»

L'osservazione di alcuni esempi pittorici e musicali che compongono la tessitura polifonica e intermediale del *Persiles* consente di riflettere intorno alla fluidità con cui Cervantes si muove attraverso mezzi espressivi molto diversi, che consentono di riflettere sempre intorno al concetto di rappresentazione della realtà. La citazione con cui si era aperto il capitolo dedicato alla pittura («La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones», III, 14, p. 570) presenta una terza commistura estetica che permea l'intera opera, la commistura degli stili. Poche righe dopo, l'autore afferma che:

No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes.

Esta verdad nos la muestra bien Bartolomé, bagajero del escuadrón peregrino: el tal, tal vez habla y es escuchado en nuestra historia. (p. 570)

Questa considerazione permette di osservare l'approssimarsi di Cervantes a uno dei dibattiti più sentiti nella Penisola iberica. Di fatto, la riflessione intorno alla commistura dello stile tragico e comico rappresenta uno dei contributi più rilevanti della Spagna alla teoria letteraria. Il dibattito sorse:

en el ámbito del teatro español de Siglo de Oro, donde estalló definitivamente la tensión entre la libre posibilidad del *ingenio* de cada poeta para establecer modificaciones en su arte y la inalterable fijeza de las *normas* eternas e inmutables, [y] fue a propósito del magno debate

⁵⁸⁰ Anche questo riconoscimento, come si è visto nel capitolo dedicato (§7.2.1.), potrebbe essere indicativo del trattamento ironico riservato al romanzo greco e bizantino.

de la tragicomedia, especie híbrida cuyo esquema mixto de personajes, discursos y acciones de variada índole y tango acaban por conculcar todos los principios de la normativa clásica.⁵⁸¹

In Italia, trattatisti come Cinzio, Robortello e Scaligero avevano già affrontato la questione, riferendosi in particolare all'*Anfitrión* di Plauto e al carattere tragicomico attribuito da Aristotele all'*Odissea*. Pinciano osservava che «el pintor de herbajes es pintor como el de figuras, ni más ni menos el poeta que pinta y describe las otras cosas, es también poeta como el que imita affectos, acciones y costumbres humanas» (IV, p. 147) e, nella risposta dell'epistola XI, riportava le osservazioni della trattatistica italiana:

Paréceme bien lo que me escribís (y antes que vos el Philósopho) de la *Ulysea*, que es acción mezclada de trágica y cómica; y heme holgado mucho en saber que sea opinión de vuestros amigos, porque algunos poetas de nuestros tiempos dicen que son monstruos estas mezclas y, aunque les he dicho que Plauto llamó a su *Amphitryón* tragicomedia, no aprovecha. ¡Enhorabuena!, que yo, con vuestro parecer y el de Aristóteles, siento que se pueden mezclar estas especies sin hacer monstruos, sino criaturas muy bellas; y pienso que no sólo a la cómica se puede mezclar la épica; mas también a la satyrica y más a la que, con severidad y sin mofa, reprehende los vicios, especialmente que la satyrica y épica siempre acerca de los antiguos gozaron de un mismo metro (*Respuesta de don Gabriel a la Epístola Undécima*, p. 490)

Il dibattito relativamente al teatro giungerà al culmine, come è noto, con la pubblicazione del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) di Lope de Vega, condensandolo con i memorabili versi:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,

⁵⁸¹ A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la Teoría Literaria moderna*, cit., vol. 2, *Teoría poética del Siglo de Oro*, p. 381, il corsivo è nel testo.

que por tal variedad tiene belleza⁵⁸².

La questione della commistura degli stili ha però un interessante risvolto anche nel campo della prosa. Orazio Ariosto, un pronipote dell'autore del *Furioso*, assumerà a questo rispetto una originale posizione, offrendo una significativa mediazione tra la teoria aristotelica e i nuovi prodotti letterari, all'interno delle sue *Difese dell'Orlando furioso* (1585):

i medesimi principii d'Aristotile si possono ampliare assai più, ch'altri non mostra di credere: e che quelle medesime differenze combinate o accoppiate in altri modi ancora, oltre a quelli che pone Aristotile, potranno costituire altre specie di poemi che non saranno né Epico, né Tragedia, né Comedia, le quali tuttavia confesserà Aristotile medesimo che sian vere specie di poesia poiché da i medesimi principii di lui si possono inferire e così si potrà dire ch'egli implicita, se non esplicitamente, le abbia poste. L'attione illustre narrata (dice egli) costituisce l'Epico e, rappresentata, costituisce la Tragedia, la plebea o privata rappresentata costituisce la Comedia et io soggiungerò l'attione privata narrata potrà costituire un'altra specie di poema qual fu la Batracomiomacchia e 'l Margite d'Homero, il Moreto e la Zanzara di Vergilio, e quali sono per lo più le Novelle del Boccaccio, né crederò che sia men lecito a narrare e rappresentare l'attion privata di quel che sia lecito rappresentare e narrar l'illustre: et Aristotile stesso credo lo concederebbe, anzi l'accenna, e non lo potria negare se insieme non volesse negare i suoi stessi fondamenti, non essendo più repugnanza tra questi duo termini; attione privata e narratione, di quello che sia trà narratione et attione illustre. Ma se faremo poi, narrando, la mistura delle persone illustre e private, come Plauto la fece rappresentando: non costituiremo noi una sesta specie di poesia, e così le principali che par che sian fatte solamente tre da Aristotile, seranno di già sei, pure stando su i suoi medesimi fundamentanti? Dunque la poesia rappresentativa si dividerà in tre, in quanto ella o rappresenta attioni illustri o non illustri, o illustri e non illustri insieme, e da questi semi nasce la Tragedia, la comedia e la tragicomedia; la poesia narrativa dall'altra parte in tre maniere medesimamente si dividerà: in narrativa d'attion illustre, d'attion non illustre e d'attion illustre e non illustre insieme, così rispondendo alle tre sorti della rappresentativa, e di queste la prima si chiama Epica di Aristotile, la seconda ch'è come la Zanzara di Vergilio e 'l Margite d'Homero [...] e la terza, quale par avventura serà l'Odissea pur d'Homero.⁵⁸³

⁵⁸² Lope de VEGA CARPIO, *Arte nuevo de hacer comedias*, a cura di Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid 2020² (1^a ed., 2006), vv. 174-180, p. 141.

⁵⁸³ Orazio ARIOSTO, *Difese dell'Orlando furioso*, in Torquato TASSO, *Apologia in difesa della sua Gierusalemme liberata. Con alcune altre Opere, parte in accusa, parte in difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto*, apud Francesco Osana, Mantova 1585, pp. 193-195.

Il sistema proposto da Orazio Ariosto integrava l'*Orlando furioso* ampliando la teoria aristotelico-oraziana dai tre “generi” canonici (epica, tragedia e commedia) – quattro, contando il genere implicito nella *Poetica*⁵⁸⁴ – in un sistema di sei generi (o specie):

1. Specie epica (Poema epico o eroico): modo narrativo con azioni illustri per oggetto
2. Specie innominata (Poema comico): modo narrativo con azioni basse per oggetto
3. Specie innominata (Poema eroicomico): modo narrativo con azioni illustri e basse per oggetto
4. Specie tragica (Tragedia): modo drammatico con azioni illustri per oggetto
5. Specie comica (Commedia): modo drammatico con azioni basse per oggetto
6. Specie tragicomica (Tragicommedia): modo drammatico con azioni illustri e basse per oggetto

Il sistema proposto dal teorico può essere schematizzato nel modo seguente:

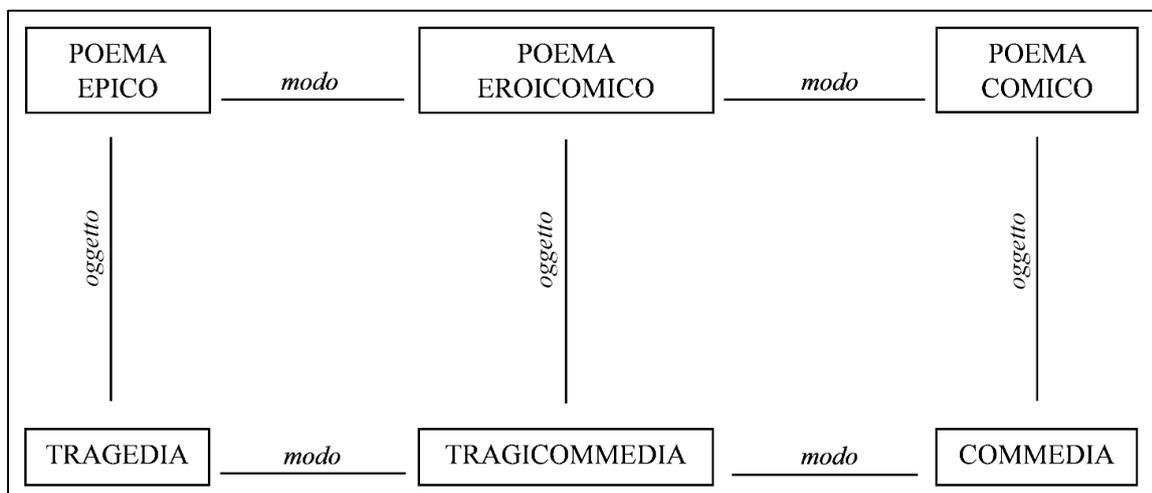


Figura 8 - Schema dei generi di Orazio Ariosto

⁵⁸⁴ La questione di un quarto genere, corrispettivo narrativo della commedia (così come l'epica rappresenta il corrispettivo narrativo della tragedia), era stata frequentemente dibattuta, per ragioni di simmetria nell'architettura aristotelica. Su questo e sulla teoria di Orazio Ariosto, cfr. María José VEGA RAMOS, *La teoría de la novella en el Siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Johannes Cromberger, Salamanca 1993.

La teoria di Orazio Ariosto anticipava la venuta del poema eroicomico, di cui si suole considerare come primo esempio la *Secchia rapita* (1622) di Alessandro Tassoni, poema che è il risultato di una tendenza all'inserimento della dimensione comica nell'epica, tendenza che presenta esempi precoci anche in Spagna, come la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618) di Góngora⁵⁸⁵. Con queste premesse teoriche si potrebbe riflettere sulla possibile ascrizione del *Quijote* a questa categoria letteraria ma, soffermandoci sul testo oggetto di studio, anche *Persiles*, per tutte le ragioni esposte nei capitoli precedenti, può a mio avviso collocarsi a buon diritto all'interno di questo genere narrativo.

⁵⁸⁵ Cfr. Rodrigo CACHO CASAL, *Góngora y los orígenes del poema heroicómico*, in Florence RAYNIÉ (a cura di), *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule Ibérique: du Moyen-Âge au Siècle d'Or*, Presses universitaires du Midi, Toulouse 2013, pp. 171- 183. Sulla funzione burlesca del mito nel *Píramo y Tisbe* gongorino, cfr. il quinto capitolo di R. ROMOJARO, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, cit.

CONCLUSIONI

La commistura di tragico e comico rappresenta il punto di approdo di tutta la riflessione presentata nelle pagine precedenti, in cui si è cercato di osservare l'approccio di Cervantes alla teoria letteraria aristotelico-oraziana del Cinquecento e alla sua declinazione all'interno delle consolidate strutture del romanzo greco-bizantino. L'equazione con cui Cervantes presenta il *Persiles* nel prologo delle *Novelas ejemplares* – «libro que se atreve a competir con Heliodoro» – richiede infatti di mettere in dialogo la sua natura di prodotto letterario («libro [de entretenimiento]»), soggetto alle norme estetiche contemporanee, con la scelta di prendere come punto di riferimento l'opera di uno degli scrittori classici più autorevoli nel campo della letteratura d'evasione («Heliodoro»). La *Philosophía antigua poética* di Alonso López Pinciano rappresenta un anello di congiunzione tra questi due aspetti: il critico vallisoletano affianca le *Etiopiche* ai grandi poemi di Omero e Virgilio, servendosi dell'opera di Eliodoro per tracciare le coordinate del poema epico in prosa. Nonostante la scoperta tardiva (prima metà del XVI sec.)⁵⁸⁶, la solidità strutturale e ideologica della storia di Teagene e Cariclea aveva infatti ben presto affascinato i circoli neoplatonici ed erasmiani a cui era sembrata un perfetto contraltare ai libri di cavalleria in quanto opera moralmente impegnata e rispettosa delle norme dell'estetica letteraria. Uno studio della ricezione delle *Etiopiche* nel *Persiles* non può dunque tenere in considerazione soltanto l'influenza diretta dell'opera di Eliodoro, ma deve tenere presente anche il valore esemplare attribuitogli nei consessi letterari e, in particolare, nel sistema teorico proposto da Pinciano. Il dialogo triangolare che ne consegue può essere schematizzato in questo modo:

⁵⁸⁶ Sulla riscoperta delle *Etiopiche* e sulla ricezione nella teoria letteraria del Cinquecento, cfr. il capitolo §1. del presente elaborato.

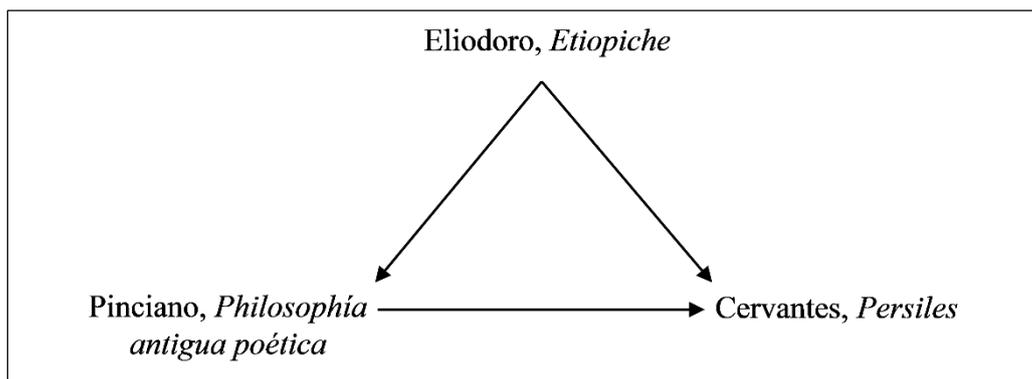


Figura 9 - Schema del dialogo triangolare

Come la critica ha assodato da tempo, Cervantes conosceva alla perfezione i dibattiti intorno alla *Poetica* di Aristotele, non solo attraverso il trattato di Pinciano: le opere teoriche di Tasso, Castelvetro, Giraldi Cinzio e Pigna rappresentano alcune delle probabili letture dell'autore alcalaíno. Tuttavia, in tutta la produzione cervantina, l'approccio a quelle che De Lollis definiva le «norme d'un'edilizia aristocratica» non è mai acritico ed è oggetto di continue riflessioni metanarrative, spesso affidate a poeti spiantati, come il già menzionato poeta del *Coloquio de los perros* che si lamentava dell'insuccesso del suo poema nonostante fosse rispettoso di tutti i principi in voga nella critica letteraria. La riflessione cervantina giunge al culmine con il *Don Quijote*, che costituisce per molti versi una *pars destruens* del processo creativo. La denuncia della pericolosità della lettura dei libri di cavalleria, avanzata nei circoli erasmiani e neoplatonici, viene materializzata nel *Quijote* inserendo un protagonista che impazzisce proprio a causa dell'eccessiva lettura di questi testi e tenta invano di mettere in scena il mondo possibile cavalleresco in una realtà che non è più in grado di ospitarlo. Il tema della *lettura* domina dunque tutta l'opera. Non solo don Quijote è un lettore dei pericolosi libri di cavalleria, ma persino il loro più accanito censore, il Canonico di Toledo, ha «leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos» (I, 47, p. 489). Nella *Segunda parte*, la figura del lettore assume contorni particolarmente significativi, dal momento in cui la pazzia di don Quijote cessa di essere il motore narrativo principale e viene sostituita da avventure create da personaggi (Sansón Carrasco e i Duchi, in particolare) che sono *lettori* della *Primera parte* e gli stessi Quijote e Sancho sfogliano il libro che racconta delle loro avventure e il protagonista, origliando i commenti di due lettori, scopre l'esistenza di un falso resoconto delle loro avventure, l'apocrifo di Avellaneda.

Al termine della sua lunga invettiva contro i libri di cavalleria (I, 47), il Canonico chisciottesco descrive ciò che di buono poteva trovare all'interno di questa tipologia di opere («hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso [...]»), I, 47, p. 491). La consonanza tra questa sorta di trama ideale e la trama del *Persiles* è evidente (cfr. §2.2.) e, del resto, non sarebbe così lontano dal gusto cervantino immaginare che quello del Canonico fosse un primissimo annuncio della stesura in corso dell'opera, a maggior ragione quando poco dopo il personaggio ammette di aver «tenido una cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado» e dichiara che già «tengo escritas más de cien hojas» (I, 48, p. 493).

Se l'antidoto alle «mentiras y vanidades» dei «libros fabulosos» poteva essere ricercato nel romanzo greco, in particolare nelle *Etiopiche*, non è forse un caso che al “romanzo cavalleresco” *Don Quijote* segua il “romanzo bizantino” *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, che potrebbe essere dunque letto come una sorta di *pars construens* dell'azione creativa di Cervantes. In questo caso, il tema centrale non è più quello degli effetti deleteri della lettura di libri di cavalleria, ma il problema della scrittura di un'opera letteraria ideale. Più propriamente, il *Persiles* riflette sul problema della *mimesis*, cioè della rappresentazione della realtà attraverso un anelito creativo sul quale le norme della teoria letteraria esercitano una indubbia azione limitante. Il manifesto di questa riflessione è il già citato episodio del «moderno poeta» del terzo libro, che prova:

un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia; pero no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia, porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aun todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que dellos se representase. (III, 2, p. 243)

L'opera teatrale che lo scrittore desidererebbe realizzare è basata sulle avventure di Persiles e Sigismunda che il poeta conosce solo, si noti, per averle osservate dipinte su un *lienzo* (cfr. §10.1). L'opera eventualmente prodotta si configurerebbe come una *mimesis* di secondo grado, per giunta una doppia traduzione intersemiotica (letteratura→pittura→letteratura),

ma lo scrittore non sembra preoccupato dalla distanza dal referente reale che suppone un'azione di questo tipo. Ciò che induce il poeta a desistere dal proprio proposito è solo l'impossibilità di definire il genere letterario più adeguato per l'opera: dimostrando una sterile e pedestre adesione alle convenzioni poetiche, non saprebbe se dare all'opera il titolo di commedia, tragedia o tragicommedia, essendo ancora in corso le vite dei protagonisti e non potendo prevedere l'epilogo delle loro avventure.

Il problema della *scrittura* e della *rappresentazione della realtà* è espresso in misura ancora maggiore da Periandro, che si fa autore di una propria narrazione: il lungo discorso del secondo libro. I frequenti sospetti di menzogna o di esagerazione che i narratori lanciano verso il racconto di Periandro lo qualificano infatti come inventore (=autore) di una gran parte della sua narrazione. Di fatto, Periandro si fa declamatore di un poema epico di cui egli stesso è *autore, protagonista e narratore*.

Il discorso di Periandro, infatti, contiene al suo interno tutti gli elementi caratteristici di un poema eroico: esordisce con un inizio *in medias res*, tenta di rispettare il principio di unità d'eroe e racconta episodi che conferiscono varietà alla narrazione e contribuiscono a veicolare messaggi edificanti grazie al ricorso a scenette allegoriche (cfr. §3). All'interno del racconto sono individuabili gli elementi principali delle trame complesse aristoteliche – peripezie, riconoscimenti e patimenti – e si può osservare la presenza del meraviglioso (il mostro marino, il *locus amoenus*, il salto con il cavallo). Il racconto si colloca inoltre in un contesto epico grazie ad un ricco tessuto di riferimenti all'epica in versi (*Odissea* ed *Eneide*, in particolar modo) e in prosa (le *Etiopiche*, principalmente) e al tentativo del protagonista-autore-narratore Periandro di presentarsi a sua volta come un eroe epico. Infine, i commenti dei narratori, in particolare dell'aristotelico Mauricio, corrispondono alle reazioni di una platea che assiste alla declamazione pubblica di un poema.

Analizzando le strategie narrative scelte da Periandro e i commenti dei suoi uditori, si può osservare come nel tentativo di adesione alle norme della teoria letteraria siano già contenuti i germi del loro superamento. Per la sua natura di microcosmo del *Persiles*, il discorso di Periandro può essere utilizzato come chiave attraverso cui giungere a riflessioni relative all'opera nella sua interezza.

Uno dei casi maggiormente esemplificativi dell'ambiguità cervantina è l'utilizzo del principio aristotelico dell'unità d'azione: la spinta unitaria, che caratterizzava le *Etiopiche* e il romanzo greco-bizantino e costituiva uno dei principi cardine della riflessione letteraria, è

assente nel *Persiles*, che si colloca più propriamente sulla scia dei fautori della linea *romanzesca* (o *ariostesca*), Giraldo Cinzio e Pigna in particolare. Nemmeno l'unità d'eroe, su cui Pinciano insiste particolarmente, può giustificare la compresenza di più linee: di fatto il protagonismo di Periandro e Auristela è spezzato attraverso il moltiplicarsi delle azioni di personaggi che accompagnano fino alla fine i protagonisti (cfr. §4.).

L'altro grande principio aristotelico, il principio di verosimiglianza, è altrettanto esemplificativo. L'integrazione del meraviglioso nel verosimile è cruciale nel sistema teorico di Tasso e Cervantes, consapevole che il meraviglioso sia fondamentale per la dimensione di intrattenimento richiesta all'opera letteraria, include elementi tipici del "meraviglioso esotico" ma rendendo di fatto inutili le giustificazioni proposte da Tasso (cfr. §5.). L'autore alcalaíno gioca con i limiti del principio di verosimiglianza, accogliendo suggestioni provenienti dalla letteratura di viaggio e corografica dell'epoca (come mostri marini, cavalli possenti, lupi mannari e fattucchiere) ma inserendoli all'interno di un contesto in grado di giustificare, ironicamente, di per sé ogni incursione apparentemente meravigliosa. Questa giustificazione avviene attraverso una struttura narrativa che responsabilizza i personaggi, consentendo di instaurare una nuova dimensione per la quale il narratore di primo grado viene deresponsabilizzato dal narrato e, di conseguenza, dalle accuse di inverosimiglianza.

La messa alla prova dei principi aristotelici coinvolge anche i due elementi fondamentali delle trame tragiche ed epiche complesse, l'agnizione e la peripezia, che spesso vengono messi alla prova per sondarne i limiti strutturali (cfr. §6. e §7.). È il caso ad esempio della mancata agnizione del figlio di Feliciano, particolarmente sintomatica di una tendenza al rovesciamento del "riconoscimento", che è un elemento tipico del romanzo greco e bizantino (cfr. §7.2.1.) o dell'episodio del «vuelco del navío» attraverso il quale, ironicamente, si osserva l'autore in un momento di indecisione in merito allo scioglimento della scontata peripezia (§.6.2.2.). Come è particolarmente evidente nel discorso di Periandro, nel *Persiles* si ha spesso la sensazione di trovarsi di fronte a un narratore indeciso sullo sviluppo della trama o che sceglie consapevolmente di introdurre elementi in quanto convenzionalmente richiesti dal genere letterario di riferimento, come esemplificato dalle scenette allegoriche inserite da Periandro nel suo discorso (cfr. §9.1.). Similmente, anche la religione e la magia sembrano essere inserite per convenzione e non per una reale necessità narrativa, tanto che Cervantes non ricorre mai all'intervento divino per giustificare il meraviglioso, benché

avrebbe trovato nella teoria di Tasso del “meraviglioso cristiano” un sicuro sostegno. L’analisi delle figure eremitiche e dei matrimoni dell’opera consente invece di osservare una certa ironia nei confronti dell’epica e del romanzo greco e bizantino (cfr. §9.2., §9.3. e §9.4.).

L’adozione problematica dei principi aristotelici provoca, in tutta l’opera, una continua oscillazione tra l’utilizzo di uno stile tragico (epico) e l’utilizzo di uno stile comico. Se si considerano le principali linee di azione che perdurano quasi ininterrottamente fino al termine dell’opera (Periandro, Auristela, Antonio, Constanza, Arnaldo e Rutilio), si può osservare la compresenza di linee di personaggi nobili e dunque stilisticamente tragici (Periandro, Auristela, Arnaldo) affiancate da personaggi barbari e quindi comici (Antonio, Constanza e Rutilio)⁵⁸⁷. Gli stessi eroi eponimi viaggiano nei panni di poveri pellegrini attraverso i quali tentano, invano, di mascherare la propria nobiltà⁵⁸⁸, situazione che provoca un singolare contrasto tra l’aspetto e il portamento tragici e la comica reazione di coloro che li incontrano. Nell’ultimo libro, complice forse la fretta con cui Cervantes porta a termine l’opera, questo contrasto si acutizza, come testimonia il netto scontro tra la Roma del popolino e la grande Roma papale, rappresentata dalla memorabile regina del luogo, la cortigiana Hipólita, che incarna con la sua stessa persona il valore sublime del lusso e la bassezza delle attività con cui queste ricchezze sono state acquistate. Anche il criptico ritratto allegorico di Auristela, la cui complessità contrasta con l’umiltà della sua collocazione (appeso a una parete di una via di mercanti), termina la propria parabola diventando merce di corruzione con il governatore romano per facilitare la scarcerazione di Periandro, Arnaldo e il Duca di Nemurs (cfr. §10.1.4.). Non può inoltre passare inavvertito il fatto che uno dei momenti più importanti dell’opera, cioè il riconoscimento dei protagonisti, sia sancito da un personaggio da commedia come Rutilio (§7.4.3.).

Lungo tutta l’opera, vari episodi secondari riflettono nella direzione della commistione degli stili. Il rovesciamento comico della tragedia *in fieri* dell’episodio di Ruperta e Croriano è forse il più rappresentativo (cfr. §6.2.6. e §9.3.1b.)⁵⁸⁹ ma anche l’episodio di Soldino invita

⁵⁸⁷ Si noti infatti che l’aggettivo «bárbaro» è esplicitamente legato ai personaggi: il narratore identifica il padre di Antonio e Constanza come il «bárbaro español» e Rutilio come il «bárbaro italiano». Sulle linee di azione, cfr. quanto proposto nel capitolo §4.

⁵⁸⁸ Secondo quel procedimento che si è definito, nel capitolo dedicato (§7.4.1.), “*retardatio agnitionis*”.

⁵⁸⁹ Per Ruffinatto, la storia di Ruperta e Croriano si qualifica infatti come «un trampantojo o, mejor dicho, como una máscara que encubre el objetivo principal de este episodio intercalado, que no es el de narrar los amores más o menos felices de una viuda y de un galán, sino más bien el de poner en evidencia el triste destino

a una riflessione di questa natura: la discesa agli inferi – esperienza tipica dell’epica – viene trasformata in una scena da commedia (cfr. §5.3.). Anche il ricorso alla peripezia o all’agnizione si accompagna frequentemente a un ribaltamento di stile causato dal rovesciamento della situazione. La peripezia del «vuelco del navío» permette inoltre di riflettere sul tipo di narratore del *Persiles*: da questo e da altri esempi (cfr. §8.2.) si può notare come dietro ad un narratore apparentemente “eliodoreo” si scorga l’impertinente intromissione di un narratore estraneo al mondo possibile del romanzo greco-bizantino, quello dei libri di cavalleria, in particolare del *Furioso*. L’in-pertinenza coinvolge anche gli stessi personaggi. Il *Quijote* presentava un protagonista totalmente estraneo al mondo di cavalleria ma convinto a causa della pazzia di farne parte; nel *Persiles*, invece, i protagonisti sono vittima dell’ironia del narratore – e di personaggi particolarmente disincantati, come Clodio –, che svela la natura convenzionale dei comportamenti e l’incapacità di vestire fino in fondo i panni degli eroi bizantini. Quelli messi in scena nel *Persiles* sono protagonisti in un certo senso disillusi e consapevoli di una certa distanza tra il loro statuto di personaggi moderni (e per molti versi problematici) e il ruolo richiesto loro. Ancora una volta, il discorso di Periandro e il contesto in cui si sviluppa sono la cartina tornasole di questo aspetto problematico dei personaggi. Nel momento in cui Periandro sopraggiunge la prima volta all’isola di Policarpo partecipa ai giochi in onore del sovrano come Teagene partecipa ai giochi pitici. Se l’eroe delle *Etiopiche* provoca l’innamoramento di Cariclea che, al termine, lo incorona vincitore, nel *Persiles* la simmetria si spezza, poiché Periandro non riceve gli onori da Auristela, ma da Sinforosa, provocando congiuntamente l’innamoramento di lei e la gelosia della sua promessa sposa. Inoltre, il desiderio di Periandro di modellare il racconto analettico delle proprie imprese sull’esempio epico di Ulisse e di Enea, naufraga nel momento in cui egli viene acclamato capitano, ma di un gruppo di semplici e poveri pescatori.

Nel quarto libro, il rovesciamento diventa poi esplicito quando Periandro propone addirittura di vendere gli oggetti di riconoscimento (oltretutto appartenenti ad Auristela) per fare fronte ad eventuali esigenze finanziarie dopo il loro matrimonio, anche se «al deshacernos de ellas se ha de deshacer nuestra máquina» (IV, 1, p. 377). Quest’ultima riflessione mostra la autoconsapevolezza di Periandro: vendere gli oggetti che qualificano gli eroi come

de un autor que no consigue llevar a buen fin su proyecto dramático», A. RUFFINATTO, *Diálogos cervantinos*, cit., p. 99.

personaggi del romanzo bizantino rappresenterebbe una mossa autodistruttiva dal punto di vista narrativo, perché priverebbe l'opera degli elementi indispensabili alla sua prosecuzione (cfr. §8.3.).

Questa continua riflessione sulla realtà e sulla commistione degli stili trova anche uno straordinario mezzo espressivo nel paragone con la pittura e con la musica (cfr. §10.1. e §10.2.). La riflessione sul potere mimetico delle arti sorelle accerta l'incapacità degli strumenti dell'estetica letteraria, pittorica e musicale di incanalare fino in fondo tutta la varietà della vita umana se non ricorrendo a quella ambiguità stilistica che è la cifra del *Persiles*. Per questa ragione, ho scelto di concludere lo studio con una possibile lettura dell'opera all'insegna de «lo trágico y lo cómico mezclado», cercando di dimostrare che gli elementi della teoria letteraria subiscono un rovesciamento ironico, attraverso il quale Cervantes realizza un'opera ascrivibile – nella prospettiva proposta da Orazio Ariosto – a quel genere intermedio tra il poema eroico e il poema burlesco, rappresentato dal *poema eroicomico* (cfr. §10.3.).

Il *Persiles*, “poema epico in prosa” e “mejor de los libros de entretenimiento”, può essere produttivamente analizzato come una continua riflessione sui rapporti tra tragico e comico, tra eroico e burlesco. La modernissima commistura di stili testimonia la straordinaria capacità dello scrittore di oltrepassare le convenzioni letterarie, ponendo in discussione le norme poetiche e i modelli consolidati. Cervantes, ancora una volta, dimostra di sapere anticipare i tempi, regalando alla posterità un canto del cigno di intramontabile bellezza.

BIBLIOGRAFIA

Testi letterari

- ACHILLE TAZIO, *Dell'amore di Leucippe et Clitophonte*, trad. it. di Francesco Angelo Coccio, Gualtiero Scoto, Venezia 1551;
- , *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*, trad. sp. di Diego de Ágreda y Vargas, Juan de la Cuesta, Madrid 1617;
- , *Leucippe e Clitofonte*, a cura di Federica Ciccolella, dell'Orso, Alessandria 1999;
- ANONIMO, *Il romanzo di Nino*, a cura di Alceste Angelini, in Quintino CATAUDELLA (coord.), *Romanzo antico greco e latino*, Sansoni, Milano 1993, pp. 3-28;
- ANTONIO DIOGENE, *Le incredibili avventure al di là di Thule*, a cura di Roberta Sevieri, La Vita Felice, Milano 2013;
- ARIOSTO, Ludovico, *Il negromante*, in ID., *Commedie*, a cura di Cesare Segre, Einaudi, Torino 1976;
- , *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, BUR, Milano 2013;
- ARIOSTO, Orazio, *Difese dell'Orlando furioso*, in Torquato TASSO, *Apologia in difesa della sua Gierusalemme liberata. Con alcune altre Opere, parte in accusa, parte in difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto*, apud Francesco Osana, Mantova 1585;
- ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. di Guido Paduano, Laterza, Bari-Roma 1998;
- , *Retorica e Poetica*, trad. it. di Marcello Zanatta, UTET, Torino 2006² (1^a ed., 2004);
- BARRIENTOS, Lope de, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica [Tractado del divinar et de sus espeçies del arte mágica]*, trad. it. e cura di Fernando Martínez de Carnero (ed. con testo a fronte), dell'Orso, Alessandria 1999;
- CARITONE DI AFRODISIA, *Il romanzo di Calliroe*, a cura di Renata Roncali, BUR, Milano 2019;
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Luis Beros, Murcia 1617;

- CASTELVETRO, Ludovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, apud Gaspar Stainhofer, Vienna 1570;
- , *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, 2 vv., Laterza, Bari 1979;
- CATAUDELLA, Quintino (coord.), *Romanzo antico greco e latino*, Sansoni, Milano 1993;
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, a cura di Francisco Rico, Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española, Barcelona 2015² (1^a ed., 2004);
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Rudolph Schevill e Adolfo Bonilla y San Martín, 2 vv., Bernardo Rodríguez, Madrid 1914;
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid 1969;
- , *Les travaux de Persille et Sigismonde. Histoire septentrionale*, trad. fr. e cura di Maurice Molho, José Corti, Parigi 1994;
- , *Le avventure di Persiles e Sigismonda. Storia settentrionale*, trad. it. e cura di Aldo Ruffinatto, Marsilio, Venezia 1996;
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid 2002² (1^a ed., 1997);
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Laura Fernández (testo critico e storia del testo), Ignacio García Aguilar (note a piè di pagina), Carlos Romero Muñoz (note complementari) e Isabel Lozano Renieblas (studio critico), Real Academia Española, Espasa, Madrid 2017;
- , *Novelas ejemplares*, a cura di Jorge García López, Real Academia Española, Madrid 2013;
- , *Entremeses*, a cura di Nicholas Spadaccini, Cátedra, Madrid 1990;
- , *Poesías*, a cura di Adrian J. Sáez, Cátedra, Madrid 2021² (1^a ed., 2016);

- CICERONE, Marco Tullio, *Della divinazione*, trad. it. e cura di Sebastiano Timpanaro, Garzanti, Milano 1994³ (1^a ed., 1988);
- COLÓN, Fernando, *Historia del Almirante Don Cristóbal de Colón*, 2 vv., Tomás Minuesa, Madrid 1892;
- CONCILIORUM OECUMENICORUM DECRETA, ed. bilingue a cura di Giuseppe Alberigo, Giuseppe Dossetti, Perikles P. Joannou, Claudio Leonardi e Paolo Prodi, trad. it. Angelina Nicora Alberigo, Centro editoriale dehoniano, Bologna 1991;
- CONTRERAS, Jerónimo de, *Selva de aventuras (1565-1583)*, a cura di Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, Universidad de Extremadura, Badajoz 1991;
- DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, trad. it. e cura di Vittorio Coletti, Garzanti, Milano 2000² (1^a ed., 1991);
- DOLCE, Lodovico [ACHILLE TAZIO], *Amorosi ragionamenti. Dialogo nel quale si racconta una compassionevole storia d'amore di due amanti*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1546;
- ELIODORO, *L'Histoire Ethiopique*, trad. fr. di Jacques Amyot, Vincent Sertenas, Parigi 1548
- , *Historia etiópica*, trad. sp. anonima, Martín Nucio, Anversa 1554;
- , *Historia di Heliodoro delle cose etiopiche*, trad. it. di Leonardo Ghini, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1556;
- , *La historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea*, trad. sp. di Fernando de Mena, Juan Gracián, Alcalá de Henares 1587;
- , *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, a cura di Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid 1979;
- , *Le etiopiche*, a cura di Aristide Colonna, UTET, Torino 2006² (1^a ed., 1987);
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Scritti religiosi e morali*, a cura di Cecilia Asso, Einaudi, Torino 2004;
- ERMOGENE DI TARSO, *Opera*, a cura di H. Rabe, Teubner, Leipzig 1913;

- FÒRNARI, Simone, *Apologia breve sopra tutto l'Orlando furioso*, in ID., *La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1549-1550, 2 vv., vol. 1, pp. 31-58;
- FOZIO, *Biblioteca*, a cura di Nigel Wilson e trad. it. di Claudio Beveggi, Adelphi, Milano 1992;
- GARCILASO DE LA VEGA, *Sonetos*, a cura di Aldo Ruffinatto, Clásicos Hispánicos, Würzburg/Madrid 2015 (ed. digitale);
- , *Poesías II*, a cura di Maria Rosso, Clásicos Hispánicos, Würzburg/Madrid 2018 (ed. digitale);
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Carteggio*, a cura di Susanna Villari, SICANIA, Messina 1996;
- , *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, in ID., *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Commedie, delle Tragedie e di altre maniere di Poesie*, Gabriele Giolito de' Ferrari, Venezia 1554;
- , *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. 190*, a cura di Susanna Villari, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2002;
- , *Gli Ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, 3 vv., Salerno Editrice, Roma 2012;
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Austral, Buenos Aires 1942;
- , *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, a cura di Emilio Blanco, Cátedra, Madrid 1998;
- HUET, Pierre-Daniel, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, a cura di Fabienne Gégou, A.-G. Nizet, Parigi 1971;
- LONGO SOFISTA, *Dafni e Cloe*, a cura di Maria Pia Pattoni, BUR, Milano 2018;
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, a cura di Alfredo Carballo Picazo, 3 vv., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1973² (1^a ed., 1953);
- , *Philosophía antigua poética*, a cura di José Rico Verdú, Fundación José Antonio de Castro, Madrid 1998;

- MAFFEI, Giovanni Camillo, *Delle lettere*, apud Raymundo Amato, Napoli 1562;
- MENGGI, Girolamo, *Compendio dell'arte essorcistica et possibilità delle mirabili, et stupende operationi delli Demoni et dei Malefici. Con li rimedii opportuni alle infirmità maleficiali*, apud Giovanni Rossi, Bologna 1586;
- MINTURNO, Antonio, *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra poesia*, Valvassori, Venezia 1563;
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Historia de los amores di Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, a cura di José Jiménez Ruiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga 1997, pp. 7-83;
- OLAO MAGNO, *Historia de gentibus septentrionalibus*, apud Giovanni Maria de Viotti, Roma 1555;
- ORAZIO FLACCO, Quinto, *De Arte Poetica Liber*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, Salerno Editrice, Roma 1993, pp. 1061-1129
- ORESME, Nicole, *Contro la divinazione [Livre de divinacions]*, trad. e cura di Stefano Rapisarda (ed. con testo a fronte), Carocci, Roma 2009;
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, provechosa: a todos estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria, para entender Poetas, y Historiadores*, Francisco Sánchez, Madrid 1585;
- PICCOLOMINI, Alessandro, *Annotazioni di m. Alessandro Piccolomini nel Libro della Poetica d'Aristotele*, apud Giovanni Guarisco, Venezia 1575;
- PIGNA, Giovan Battista Nicolucci detto, *I romanzi di M. Giovan Battista Pigna al S. Donno Luigi da Este, vescovo di Ferrara, divisi in tre libri, ne' quali della Poesia & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, apud Vincenzo Valgrisi, Venezia 1554;
- , *I romanzi*, a cura di Salvatore Ritrovato, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1997;

- PITEA DI MASSALIA, *L'Oceano*, a cura di Serena Bianchetti, Istituto editoriale e poligrafici internazionale, Pisa 1998;
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, a cura di Juan Manuel Cacho Bleuca, 2 vv., Cátedra, Madrid 1987;
- RUSCELLI, Girolamo, *Ai lettori*, in *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto tutto ricorretto et di nuove figure adornato, con le Annotazioni, gli Avvenimenti et le Dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'Autore descritta dal Signor Giovan Battista Pigna, gli Scontri de' luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione [...]*, apud Vincenzo Valgrisio, Venezia 1558, s.n.;
- SCALIGERO, Giulio Cesare, *Poetices Libri Septem*, Antonium Vincentium, Lyon 1561;
- SENOFONTE EFESIO, *Abrocome e Anzia (i racconti efesii)*, a cura di Renzo Nuti, in Quintino CATAUDELLA (coord.), *Romanzo antico greco e latino*, Sansoni, Milano 1993;
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in ID., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Riccardo Ricciardi, Verona 1959, pp. 349-410;
- , *Discorsi del poema eroico*, in ID., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Riccardo Ricciardi, Verona 1959, pp. 487-729;
- , *Le lettere disposte per ordine di tempo*, a cura di Cesare Guasti, 5 vv., Le Monnier, Firenze 1852-55;
- , *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, BUR, Milano 2009;
- , *Re Torrismondo*, apud Cristoforo Draconi, Cremona 1587;
- TERESA DE JESÚS, *Su vida*, Espasa-Calpe, Buenos Aires 1946;
- TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, a cura di Giovanni Allegra, Castalia, Madrid 1982;
- TRISSINO, Gian Giorgio, *La Italia liberata da Gotthi*, Valerio e Luigi Dorici, Roma 1547;
- VEGA CARPIO, Lope de, *Novelle per Marzia Leonarda [Novelas a Marcia Leonarda]*, a cura di Maria Grazia Profeti, tr. it. di Paola Ambrosi (ed. con testo a fronte), Marsilio, Venezia 2006² (1^a ed., 1991);

- , *El peregrino en su patria*, a cura di Julián González-Barrera, Cátedra, Madrid 2016;
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, a cura di Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid 2020² (1^a ed., 2006).

Studi critici

- ABIGNENTE, Elisabetta, *La letteratura e le altre arti*, in Francesco DE CRISTOFARO, *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2020² (1^a ed., 2014), pp. 167-194;
- ALARCOS-MARTÍNEZ, Miguel, *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2014;
- ALDOMÀ GARCÍA, Mireia, *Los “Hecatommithi” de Giraldo Cinzio en España*, in «Studia Aurea: actas del III Congreso de la AISO», 3, 1996, pp. 15-21;
- ANGELINI, Alceste, *Nota*, in ANONIMO, *Il romanzo di Nino*, a cura di Alceste Angelini, in Quintino CATAUDELLA (coord.), *Romanzo antico greco e latino*, Sansoni, Milano 1993, pp. 3-5.
- ARELLANO-TORRES, Ignacio Dionisio, *Elementos emblemáticos en la Galatea y el Persiles*, in «Bulletin of Spanish Studies», 81, 2004, pp. 571-583;
- , *Hibridación en el género bizantino. Los viajes en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, in Mariela INSÚA e Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ (a cura di), *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, Idea, New York 2017, pp. 227-242;
- ARMAS WILSON, Diana de, *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton University Press, Princeton 1991;
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, University of Toronto Press, Toronto 2009;
- , *Un replanteamiento paradoxográfico de la ortodoxia religiosa, política y social en Cervantes: el mito gótico y el episodio de Sosa y Leonor en el «Persiles»*, in Carmen RIVERO IGLESIAS (a cura di), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2011, pp. 15-32;

- ATKINSON, William C., *The enigma of the Persiles*, in «Bulletin of Spanish Studies», 24, 1947, pp. 242-253;
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Introducción*, in Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid 1969;
- , *Las novelas y sus narradores*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2006;
- BABELON, Jean, *Cervantes y lo maravilloso nórdico*, in *Miguel de Cervantes Saavedra. Homenaje de «Ínsula» en el cuarto centenario de su nacimiento*, «Ínsula», Madrid 1947, pp. 117-130, p. 117;
- BACHTIN, Michail, *Estetica e romanzo* [*Voprosy literatury i estetiki*, 1975], trad. it. di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001;
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa, Ana Luisa BAQUERO ESCUDERO, *La novela griega: proyección de un género en la narrativa española*, in «RILCE: Revista de filología hispánica», 6.1, 1990, pp. 19-45;
- , *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Academia del Hispanismo, Vigo 2013;
- BARONI, Mario, Enrico FUBINI, Paolo PETAZZI, Piero SANTI e Gianfranco VINAY, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 2019⁴ (1^a ed., 1988);
- BASSO, Carlo, *Giraldi Cinzio e Cervantes: così uguali, così diversi*, in «Artifara», 18, 2018, pp. 117-142;
- BATAILLON, Marcel, *Cervantes y el «matrimonio cristiano»*, en ID., *Varia lección de clásicos españoles*, trad. es. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid 1964 pp. 238-255;
- , *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI* [*Érasme et l'Espagne*, 1937], trad. sp. di Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1966² (1^a ed., 1950);
- BIAGINI, Enza, *Racconto e teoria del romanzo*, Einaudi, Torino 1983;
- BIANCHI, Nuzio, *Romanzi greci ritrovati. Tradizione e riscoperta dalla tarda antichità al Cinquecento*, Stilo, Modugno-Bari 2011;

- BLANCO, Mercedes, *Literatura e ironía en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, in Giuseppe GRILLI (a cura di), *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Gallo, Napoli 1995, pp. 625-635;
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda et l'invention du roman*, in Jean-Pierre SÁNCHEZ (a cura di), *Lectures d'une œuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Editions du temps, Nantes 2003, pp. 21-46;
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: entretenimiento y verdad poética*, in «Críticón», 91, 2004, pp. 5-39;
- , *El renacimiento de Heliodoro en Cervantes*, in «eHumanista/Cervantes», 5, 2016, pp. 103-138;
- , *Heliodoro en Cervantes: artificios griegos y parejas divinas entre dos mundos*, in Jörg DÜNNE e Hanno EHRLICHER (a cura di), *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes*, Reichenberger, Kassel 2017, pp. 19-43;
- BLASCO, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2005;
- , *La narrativa cervantina entre romance y novela. La invención de la novela y la caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan*, in Florencio SEVILLA (a cura di), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato 2013, pp. 363-408;
- BOCCASSINI, Daniela, *Romanzevoli muse: Giraldis, Pigna e la questione del poema cavalleresco*, in «Schifanoia», 13-14, 1992, pp. 203-216;
- BOGNOLO, Anna, *L'immaginazione regolata («Imitación», «verisímil», «fábula», nella Philosophía Antigua Poética di Alonso López Pinciano)*, in «Studi ispanici», 1989, pp. 101-127;
- , *Il "caso" di Dorotea e le tecniche del romanzo pastorale*, in *I mondi possibili del Quijote*, «Crítica del testo», IX/1-2, 2006, pp. 255-281;

- BOITANI, Pietro, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Einaudi, Torino 2014;
- BOSISIO, Matteo, *Alterità e identità tra mondo scandinavo e mediterraneo nel “Re Torrismondo” di Tasso*, in «Settentrione (nuova serie)», XXV, 2013, pp. 37-48;
- BRUSCAGLI, Riccardo, «*Romanzo*» ed «*epos*» dall’Ariosto al Tasso, in Marco Fantuzzi, Claudio Moreschini, Valeria Bertolucci et al., *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, ETS, Pisa 1987, pp. 53-69;
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1992;
- CACHO CASAL, Rodrigo, *Góngora y los orígenes del poema heroicómico*, in Florence RAYNIÉ (a cura di), *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule Ibérique: du Moyen-Âge au Siècle d’Or*, Presses universitaires du Midi, Toulouse 2013, pp. 171- 183;
- CANAVAGGIO, Jean François, *Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el “Quijote”*, in «Anales Cervantinos», 7, 1958, pp. 13-107;
- , *Cervantes*, trad. sp. di Mauro Armiño, Austral, Barcelona 1986;
- , *Michael Nerlich, Le «Persiles» décodé, ou la «Divine Comédie» de Cervantes* (reseña), in «Criticón», 96, 2006, pp. 225-232;
- CAPPELLO, Sergio, *La préface d’Amyot à L’Histoire Æthiopique d’Héliodore*, in Christine de Buzon (a cura di), *Le Roman à la Renaissance. Actes du colloque international dirigé par Michel Simonin (Université de Tours, CESR, 1990)*, RHR, Lyon, 2012, 17 p. (s.n.);
- CARA, Giovanni, *Una nota sul Persiles di Cervantes: l’Isola sognata (II, 15) e la galleria di Hipólita Ferraresa (IV, 7)*, «Historias Fingidas», 7, 2019, pp. 255-294;
- CARRASCÓN GARRIDO, Guillermo (a cura di), «*In qualunque lingua sia scritta*». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell’Europa del Rinascimento e del Barocco*, Academia University Press, Torino 2015;

- , *Bizantina + Italiana = Septentrional: la textura del Persiles*, in Ana MARTÍNEZ PEREIRA, María Dolores MARTOS PÉREZ, Esther BORREGO GUTIÉRREZ e Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ (a cura di), *En la Villa y corte. Trigesima Aurea. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Madrid, 10-14 de julio de 2017)*, UNED/Fundación Complutense, Madrid 2020, pp. 261-270;
- CARRASCÓN GARRIDO, Guillermo e Chiara SIMBOLOTTI (a cura di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Academia University Press, Torino 2016;
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, a cura di Alberto Porqueras Mayo, Reichenberger, Kassel 1997;
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Sudamericana, Buenos Aires 1947;
- CASTELLI, Patrizia, *L'estetica del rinascimento*, il Mulino, Bologna 2005;
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid 1925;
- , *Cervantes y Pirandello*, in ID., *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid 1960;
- CAVE, Terence, *Recognitions: a study in poetics*, Clarendon Press, Oxford 1990;
- CHENOT, Béatrice, *Presencia de ermitaños en algunas novelas del Siglo de Oro*, in «Bulletin Hispanique», 82, 1980, pp. 59-80;
- CICCOLELLA, Federica, *Nota biobibliografica*, in ACHILLE TAZIO, *Leucippe e Clitofonte*, a cura di Federica Ciccolella, dell'Orso, Alessandria 1999, pp. 43-46;
- COLONNA, Aristide, *Introduzione*, in ELIODORO, *Le etiopiche*, a cura di Aristide Colonna UTET, Torino 2006² (1ª ed., 1987), pp. 9-22;
- , *Nota biografica*, in ELIODORO, *Le etiopiche*, a cura di Aristide Colonna, UTET, Torino 2006² (1ª ed., 1987), pp. 23-25;
- CLOSE, Anthony, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2007;

- COMETA, Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012;
- COMETA, Michele e Danilo MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2014;
- CRESPO GÜEMES, Emilio, *Introducción*, in HELIODORO, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, a cura di Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid 1979, p. 46
- CRISMANI, Daria, *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, Dell'Orso, Alessandria 1997;
- CRUZ CASADO, Antonio, *Diego de Ágreda y Vargas traductor de Aquiles Tacio (1617)*, in Juan PAREDES NÚÑEZ e Andrés SORIA OLMEDO (a cura di), *Actas del VI Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada* (Granada, 13-15 marzo 1986), Universidad de Granada, Granada 1989, pp. 285-292;
- , *Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones*, in Sebastián Neumeister, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986)*, 2 vv., Vervuert, Berlín e Frankfurt am Main, 1989, v. 1, pp. 425-431;
- , *Para una poética de la narrativa de aventuras peregrinas*, in Manuel GARCÍA MARTÍN (a cura di), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, 1990)*, 2 vv., Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1993, v. 1, pp. 261-268;
- DE ANNA, Luigi, *Thule. Le fonti e le tradizioni*, Il Cerchio, Perugia 2017;
- DE LOLLIS, Cesare *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, a cura di Silvio Pellegrini, Sansoni, Firenze 1947;
- DÍAZ DE BENJUMEA, Nicolás, *La verdad sobre El Quijote: novísima historia crítica de la vida de Cervantes*, Imprenta de Gaspar, Madrid 1878;
- D'ONOFRIO, Julia, *“Un escuadrón de hermosísimas, al parecer, doncellas”*: Periandro narrador y la manipulación del espectáculo barroco, in Randi Lise DAVENPORT e Isabel LOZANO-RENIEBLAS (a cura di), *Cervantes en el Septentrión*, Idea, New York 2019, pp. 103-119;

- DURLING, Robert M., *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1965;
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2018;
- EISEMBERG, Daniel, *La interpretación cervantina del Quijote [A Study of 'Don Quijote', 1987]*, trad. es. di Isabel Verdaguer, Compañía Literaria, Madrid 1990;
- EL SAFFAR, Ruth, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California Press, Berkeley 1984;
- , *Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lovers' Labors*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», X.1, 1990, pp. 17-33;
- ESCUADERO BUENDÍA, Francisco Javier, *El personaje de Antonio de Villaseñor, llamado «El bárbaro». La presencia del referente histórico del «Persiles» al «Quijote»*, in «Hipogrifo», 7.1, 2019, pp. 99-109;
- FEDERICI VESCOVINI, Graziella, *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, UTET, Torino 2008;
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, *Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega*, in Germán Vega GARCÍA LUENGOS *et al.* (a cura di), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón (Actas selectas del congreso del TC/12, Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013)*, Ayuntamiento de Olmedo-Universidad de Valladolid, Olmedo-Valladolid 2015, pp. 331-338;
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton University Press, Princeton 1970;
- , *Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton University Press, Princeton 1972;
- FRADEJAS LEBRERO, José, *Trayectoria de la novela corta en el siglo XVI*, a cura di David González Ramírez, Accademia University Press, Torino 2018;
- FRUTOS MARTÍNEZ, María Consuelo de, *Influencia de los tratadistas italianos de poética del “cinquecento” en la «Philosophia antigua poética» de López Pinciano*, tesi

- dottorale diretta da María Isabel González Fernández, Universidade de Santiago de Compostela, 1996;
- FRYE, Northrop, *The Educated Imagination*, Indiana University Press, Bloomington 1968;
- , *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [*Anatomy of Criticism. Four Essays*, 1957], trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969;
- , *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del «romance»* [*The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, 1976], trad. it. di Amleto Lorenzini, il Mulino, Bologna 1978;
- FUBINI, Enrico, *Estetica della musica*, il Mulino, Bologna 2018;
- FUSILLO, Massimo, *Romanzo greco. Polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia 1989;
- , *Letteratura di consumo e romanzesca*, in Giuseppe CAMBIANO, Luciano CANFORA, Diego LANZA (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, v. I, tomo III, Salerno, Roma 1994, pp. 233-271;
- , *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009;
- GARAU, Jaume, *Predicación y ortodoxia en el «Persiles»*, in «Anales Cervantinos», XLV, 2013 pp. 241-268;
- , *A vueltas con la ortodoxia en el «Persiles»*, in Abraham MADROÑAL y Carlos MATA INDUÁIN (a cura di), *El parnaso de Cervantes y otros parnasos*, Idea, New York 2017, pp. 13-35;
- GARCÍA BARRERA, Julián, *La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático*, in «Anuario Lope de Vega», 12, 2006, pp. 141-152;
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la Teoría Literaria moderna*, 2 vv., Cupsa, Madrid 1977 (primo tomo), Universidad de Murcia, Madrid 1980 (secondo tomo);
- GARDINI, Nicola, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014;

- GARRIDO CAMACHO, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI*, Támesis, Madrid 1999;
- GASTALDI, Silvia «*Eikos*» e «*thaumaston*» nella “*Poetica*” di Aristotele, in Diego LANZA e Oddone LONGO (a cura di), *Il meraviglioso e il verosimile tra Antichità e Medioevo*, Leo Olschki, Firenze 1989, pp. 85-100;
- GENETTE, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto* [*Figures III*, 1972], traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976;
- , *Nouveau discours du récit*, Seuil, Parigi 1983;
- , *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [*Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982], trad. it. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997;
- GIORGI, Giorgetto, *Les poétiques italiennes du «roman». Simon Fórnari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna*, Honoré Champion, Parigi 2005;
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, *La risa en el Persiles*, in Jean-Pierre SÁNCHEZ (a cura di), *Lectures d'une œuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Editions du temps, Nantes 2003;
- GONZÁLEZ NOVALÍN, José Luis, *Religiosidad y reforma del pueblo cristiano*, in Ricardo GARCÍA-VILLOSLADA (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, vol. 3 (La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI), tomo 1, 1979, pp. 351-384;
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, *En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri en España*, in «*Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*», vol. 187, n. 752, pp. 1221-1243;
- , *En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri desde sus paratextos*, in «*Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*», vol. 188, n. 756, pp. 813-828;
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *Heliodoro, Aquiles Tacio y los preceptistas españoles*, in «*Epos: Revista de filología*», 10, 1994, pp. 337-351;
- , *Una edición olvidada de Teágenes y Cariclea de Heliodoro*, «*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*», LXXI, 1995, pp. 17-24;
- , *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid 1996;

- GRAN ENCICLOPEDIA CERVANTINA, diretta da Carlos Alvar Ezquerra, coordinata da Alfredo Alvar Ezquerra e Florencio Sevilla Arroyo+, Castalia, Madrid 2005-2020, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2020-in corso di pubblicazione;
- GÜNTERT, Georges, *La pluridiscursividad del Persiles*, Christoph Strosetzki (a cura di), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2011, pp. 37-50;
- HARRISON, Stephen, *La composición de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Pliegos, Madrid 1993;
- JAKOBSON, Roman, *En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción*, in Id., *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona 1984;
- JAVITCH, Daniel, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso [Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando Furioso, 1991]*, trad. it. di Teresa Praloran, Mondadori, Milano 1999;
- JIMÉNEZ RUIZ, José, *Introducción*, in Alonso NÚÑEZ DE REINOSO, *Historia de los amores di Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, a cura di José Jiménez Ruiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga 1997;
- JOSSA, Stefano, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Vivarium, Napoli 1996;
- , *Fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma 2002;
- JOYCE, George H., *Christian Marriage: An Historical and Doctrinal Study*, Sheed and Ward, Londra 1948;
- LAVENIA, Vincenzo, *La lotta alle superstizioni: obiettivi e discussioni dal "Libellus" al Concilio di Trento*, in «Franciscan Studies», 71, 2013, pp. 163-181;
- LEE-KENNEDY, Ruth, *Sobre la relación de Tirso con Cervantes*, in «Boletín de la Real Academia Española», LIX, 1979, pp. 225-288;

- LOMBARDI, Daniela, *Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento al '700*, in Michela DE GIORGIO e Christiane KLAPISCH-ZUBER (a cura di), *Storia del matrimonio*, Laterza, Roma-Bari 1996;
- , *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, Bologna, Il Mulino 2008;
- LÓPEZ RUBIO, Lucía, *El matrimonio en las Novelas ejemplares y el Quijote. La influencia del modelo histórico, social y legal de los siglos XVI y XVII*, Academia del Hispanismo, Vigo 2017;
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 1998;
- , *La función de la «écfrasis» en el «Persiles»*, in Antonio Pablo BERNAT VISTARINI (a cura di), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma 1998, pp. 507-515;
- , *Las lecturas del Persiles*, in Jean-Pierre SÁNCHEZ (a cura di), *Lectures d'une œuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Editions du temps, Nantes 2003, pp. 9-20;
- , *Cervantes y los retos del «Persiles»*, SEMYR, Salamanca 2014;
- , *La última novela de Miguel de Cervantes*, in Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Laura Fernández (texto crítico e storia del testo), Ignacio García Aguilar (note a piè di pagina), Carlos Romero Muñoz (note complementari) e Isabel Lozano Renieblas (studio crítico), Real Academia Española, Espasa, Madrid 2017;
- , *Hermenéutica, alegoría y anagogía en Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, in Randi Lise DAVENPORT e Isabel LOZANO-RENIEBLAS (a cura di), *Cervantes en el Septentrión*, Idea, New York 2019, pp. 149-174;
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *La plenitud de Cervantes. Una vida de papel*, EDAF, Madrid 2019;
- MAGNANI, Stefano, *Il viaggio di Pitea sull'Oceano*, Patrón, Bologna 2002;

- MANGANARO, Andrea, *Tra imitatio e mimesis. Novelle e poetiche del Cinquecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014;
- MARINO, Elena, *Il teatro nel romanzo: Eliodoro e il codice spettacolare*, «Studi sul romanzo antico», 25, 1990, pp. 203-218;
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid 1975;
- , *La ideología de Cervantes: El paradigma «Persiles»*, in «Insula», 467, 1985, pp. 1, 12-13;
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, dell'Orso, Alessandria 1990;
- , *El género del Persiles*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 28.2, 2008: pp. 173-193;
- MARTINENGO, Alessandro, *Las Novelas ejemplares y el Concilio Tridentino (dos desenlaces matrimoniales en oposición)*, in Carlos ROMERO MUÑOZ, Donatella PINI e Antonella CANCELLIER (a cura di), *Atti della V Giornata Cervantina*, Unipress, Padova 1998, pp. 37-51;
- , *El tema del matrimonio de las «Novelas Ejemplares» al «Persiles»: sacerdocio institucional y sacerdocio laico*, in «Anuario de estudios cervantinos», 11, 2015, pp. 317-328;
- MARTÍNEZ-BONATI, Félix, *Don Quijote and the Poetics of the Novel*, trad. ing. di Dian Fox, Cornell University Press, Londra 1992;
- MATA INDURÁIN, Carlos, *Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del «Persiles»*, in Alicia VILLAR LECUMBERRI (a cura di), *Peregrinamente peregrinos, Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid 2004, pp. 651-675;
- , *Bodas místicas vs bodas humanas en el «Persiles» de Cervantes: Sosa Coitiño y Leonora Pereira, contrapunto de Periandro y Auristela*, in Ignacio ARELLANO e

- Jesús María USUNÁRIZ (a cura di), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Visor, Madrid 2005 pp. 95-112;
- MAZZONI, Guido, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011;
- MENEGHETTI, Maria Luisa, *Il romanzo nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 2010;
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, 2 vv., CSIC, Madrid, 1940;
- , *Historia de los heterodoxos españoles*, 8 vv., CSIC, Madrid 1992;
- , *Orígenes de la novela*, Gredos, Madrid 2008
- MITCHELL, William John Thomas, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017 (in precedenza: Due punti edizioni, Palermo 2009);
- MOLHO, Mauricio, *Algunas observaciones sobre la religión en Cervantes*, in Carlos ROMERO MUÑOZ, Donatella PINI MORO e Antonella CANCELLIER (a cura di), *Atti delle Giornate Cervantine*, Unipress, Padova 1995, pp. 11-24;
- , *Filosofía natural y filosofía racional: sobre el concepto de astrología en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, in Giuseppe GRILLI (a cura di), *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Gallo, Napoli 1995, pp. 673-679;
- MOLINIÉ, George, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Service des Publications U.T.M., Toulouse 1982
- MORETTI, Walter e Renato BARILLI, *La letteratura e la lingua, le poetiche e la critica d'arte*, in Nicola BADALONI, Renato BARILLI, Walter MORETTI, *Cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma*, Laterza, Bari 1986, pp. 117-190;
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2018²
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, *Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del «Persiles»*, in «Críticón», 99, 2007, pp. 125-158;
- , *Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la “bella matadora” del Persiles*, in «Revista de Filología Española», 87, 1, 2007, pp. 103-130;

- , «*Los vírgenes esposos del Persiles*»: el episodio de Renato y Eusebia, in «Anales cervantinos», XL, 2008, pp. 201-224;
- , «*No me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada*»: Análisis del episodio de la dama de verde, Isabela Castrucho («*Persiles*», III, XIX y XX-XXI), in «*Studia Aurea*», 11, 2017, pp. 429-459;
- , «*El mejor de los libros de entretenimiento*». Reflexiones sobre Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional, de Miguel de Cervantes, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares 2018;
- , Cervantes, lector de Giraldo Cinzio y Gaitán de Vozmediano: de «*Gli Ecatommiti*» y la «*Primera parte de las cien novelas*» a «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», in «Anales Cervantinos», 51, 2019, pp. 197-229;
- , El episodio de Antonio, el “bárbaro español”, y su familia («*Persiles*», I, V-VI y III, IX), in Rafael GONZÁLEZ CAÑAL e Almudena GARCÍA GONZÁLEZ (a cura di), *Los trabajos de Cervantes. XIII Coloquio de la Asociación de Cervantistas*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2019, pp. 231-240;
- , “*A discreción del viento*”: La odisea de Periandro (Persiles, II, X-XX), in «*Creneida*», 8, 2020, pp. 87-124;
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, *Cervantes entre el Persiles y el Quijote*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1981;
- NERLICH, Michael, *Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans* Los trabajos de Persiles y Sigismunda, in Jean-Pierre SÁNCHEZ (a cura di), *Lectures d’une œuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Editions du temps, Nantes 2003, pp. 119-156;
- , *El «Persiles» descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes [Le «Persiles» décodé, ou la «Divine Comédie» de Cervantes, 2005]*, trad. sp. di Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid 2005;
- NUTI, Renzo, *Nota*, in SENOFONTE EFESIO, *Abrocome e Anzia (i racconti efesii)*, a cura di Renzo Nuti, in Quintino CATAUDELLA (coord.), *Romanzo antico greco e latino*, Sansoni, Milano 1993, pp. 181-182;

- PALONE, Marco, *Le Etiopiche di Eliodoro: approcci narratologici e nuove prospettive*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2020;
- PANGALLO, Maria Consolata, *Una magnifica intrusione*, in Franco MARENCO e Aldo RUFFINATTO (a cura di), *23 aprile 1616: Cervantes e Shakespeare diventano immortali*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 249-260;
- , *Viudas vengativas: de la tragedia de Drusilla a la comedia de Ruperta*, in *Actas del Congreso Internacional “Moviome a sacarle a luz el ser de gusto y entretenimiento”*, in corso di stampa.
- PASTOR COMÍN, Juan José, *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Academia del Hispanismo, Vigo 2007;
- , *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Academia del Hispanismo, Vigo 2009
- PATTONI, Maria Pia, *Schede informative sull'autore e sull'opera*, in LONGO SOFISTA, *Dafni e Cloe*, a cura di Maria Pia Pattoni, BUR, Milano 2018, pp. 119-189;
- PELORSON, Jean-Marc, *El desafío del Persiles*, Presses universitaires du Midi, Tolosa 2003;
- PERCAS DE PONSETI, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, 2 vv., Gredos, Madrid 1975;
- PILUSO, Robert V., *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, Las Americas Publishing Company, New York 1967;
- POSADA, Adolfo R., *Métricos pinceles. Literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Francoforte 2022;
- REDONDO, Augustin, *El Persiles, «libro de entretenimiento» peregrino*, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (a cura di), *Peregrinamente peregrinos, Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid 2004, pp. 67-102;
- REY HAZAS, Antonio, *Cervantes se reescribe: teatro y Novelas Ejemplares*, in «Críticón», 76, 1999, pp. 119-164;
- , *La palabra 'católico': cronología y afanes cortesanos en la obra última de Cervantes*, in *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI Congreso*

- Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alexia Dotras Bravo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2008 pp. 87-133;
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes* [*Cervantes's Theory of the Novel*, 1962], trad. es. di Carlos Sahagún, Taurus, Madrid 1981³ (1ª ed., 1972);
- , *Teoría literaria*, in Edward C. RILEY e Juan Bautista AVALLE-ARCE (a cura di), *Suma Cervantina*, Tamesis Book Limited, Londra 1973, pp. 293-322;
- , *Cervantes: A Question of Genre*, in *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russel*, a cura di F. W. Hodcroft *et alii*, The Society for the Study of Medieval Languages and Literatures, Oxford 1981, pp. 69-85 [*Una cuestión de género*, in ID., *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, trad. es. de Mari Carmen Llerena, Crítica, Barcelona 2001, pp. 185-202];
- ROMERO MUÑOZ, Carlos, *Introducción*, in Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid 2002² (1ª ed., 1997);
- ROMOJARO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Anthropos, Barcelona 1998;
- RONCALI, Renata, *Introduzione*, in CARITONE, *Il romanzo di Calliroe*, a cura di Renata Roncali, BUR, Milano 2019, pp. 5-51;
- ROSALES, Luis, *Cervantes y la libertad*, 2 vv., Gráficas Valera, Madrid 1960;
- ROSSO, Maria, *La poesia spagnola dei Secoli d'Oro. Antologia di motivi tematici, con una cornice intertestuale*, CELID, Torino 1996;
- , *Cervantes, Garcilaso y la filografía del Persiles*, in «Crítica del testo», 20.3 (volume monografico “Cervantes e l'Italia”, a cura di María Luisa Cerrón Puga e Isabella Tomassetti), 2017, pp. 65-79;
- RUFFINATTO, Aldo, *L'avventura infinita di Persiles e Sigismunda*, in Miguel de CERVANTES, *Le avventure di Persiles e Sigismunda. Storia settentrionale*, Marsilio, Venezia 1996;

- , *Portata e ampiezza delle storie secondarie nel «Persiles»*, in «Rivista di filologia e letterature ispaniche», 2, 1999, pp. 249-269;
- , *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Carocci, Roma 2002;
- , *La dissoluzione dell'epica e la nascita del romanzo moderno*, in Gian Franco GIANOTTI (a cura di), *Tradizioni epiche e letteratura*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 259-287
- , *Dedicado a Cervantes*, SIAL Pigmalión, Madrid 2015;
- , *Con Cervantes in viaggio verso la modernità. Una lettura della seconda parte del Chisciotte*, in Franco MARENCO e Aldo RUFFINATTO (a cura di), *23 aprile 1616: Cervantes e Shakespeare diventano immortali*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 29-58;
- , *Lo trágico y lo cómico mezclado: historia de un dramaturgo fallido (Persiles, III, 16-17)*, in «Cuadernos AISPI», 9, 2017, pp. 17-40;
- , *Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz (Persiles, III. 2-5)*, in Daniel MIGUELÁÑEZ e Aurelio Vargas DÍAZ-TOLEDO (a cura di), *De mi patria y de mí mismo salgo*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2021, pp. 151-184;
- , *Diálogos cervantinos (desde la intertextualidad)*, SIAL Pigmalión, Madrid 2022;
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006;
- SACCHETTI, Maria Alberta, *Cervantes' Los trabajos de Persiles y Sigismunda. A study of Genre*, Tamesis, Londra 2001;
- SÁEZ, Adrián J., *Aretino y Cervantes: una nota sobre el maldiciente Clodio del Persiles*, in «Artifara», 20.2, 2020, pp. 223-233;
- SALGADO, Ofelia, *Cervantes y la teoría literaria de Jacques Amyot*, in «Anuario de estudios cervantinos», 16, 2020, pp. 173-184
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Francoforte 2011;

- SANTA-AGUILAR, Sara, *El aleph de los poetas: la poesía inserta en la narrativa de Cervantes*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2021;
- SANTOS DE LA MORENA, Blanca, «*Aunque es el cielo de la tierra*». *Lo religioso en el Persiles en diálogo con la obra cervantina*, Academia del Hispanismo, Vigo 2019;
- SARFSON, Susana e Rodrigo MADRID, *La música en el Persiles*, in J. DÜNNE e H. EHRLICHER (a cura di), *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes*, Reichenberger, Kassel 2017, pp. 223-234;
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa, *Mondi cristiani nel «Persiles»*, in Carlos ROMERO MUÑOZ, Donatella PINI MORO e Antonella CANCELLIER, *Atti delle Giornate Cervantine*, Unipress, Padova 1995, pp. 75-92;
- SCHEVILL, Rudolph, *Studies in Cervantes. I. “Persiles y Sigismunda”*: I. Introduction, in «Modern Philology», 4.1, 1906, pp. 1-24;
- , *Studies in Cervantes. I. “Persiles y Sigismunda”*: II. The Question of Heliodorus, in «Modern Philology», 4.4, 1907, pp. 677-704;
- , *Studies in Cervantes. I. “Persiles y Sigismunda”*: III. Virgil’s Aeneid, in «Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences», 13, 1908, pp. 475-548;
- SEGRE, Cesare, *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirali nel «Don Chisciotte»*, in ID., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974
- , *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell’arte*, Einaudi, Torino 2003;
- SELMI, Elisabetta, “*Verso le cose di Settentrione*”. *Olaio Magno nella Letteratura del Cinquecento e nel Torrismondo*, in *Atti del Convegno “Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria”*, Salerno Editrice, Roma 2008, pp. 69-103;
- SEVIERI, Roberta, *Introduzione*, in ANTONIO DIOGENE, *Le incredibili avventure al di là di Thule*, a cura di Roberta Sevieri, La Vita Felice, Milano 2013, pp. 7-37;
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, *Una teoria della prosa [O teorii prozy, 1925]*, trad. it. di Maria Olsoufieva, De Donato editore, Bari 1966;

- SOCRATE, Mario, *Il narrare e il recitar pintando dei lienzos del «Persiles»*, in Inoria PEPE SARNO (a cura di), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, 2 vv., Bulzoni, Roma 1990, vol. 2, pp. 709-720;
- STEGMANN, Tilbert Dídac, *Cervantes' Musterroman «Persiles»; Epentheorie und Romanpraxis um 1600*, Hartmut Ludke Verlag, Amburgo 1971;
- , Michael Nerlich, *Le «Persiles» décodé, ou la «Divine Comédie» de Cervantes* (reseña), in «Iberoamericana», VII, 25, 2007, pp. 238-239
- SURDICH, Francesco, *Mito e rappresentazione dell'Europa settentrionale nella letteratura di viaggio italiana tra Cinque e Seicento*, in *Il mito e la rappresentazione del nord nella tradizione letteraria. Atti del convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006*, Salerno Editrice, Roma 2008, pp.105-137;
- TARAVACCI, Pietro, *Introduzione. L'eterna ricerca di un'ardua analogia*, in Pietro TARAVACCI e Enrica CANCELLIERE (a cura di), «*Ut pictura poesis*». *Intersezioni di arte e letteratura*, Università degli Studi di Trento, Trento 2016, pp. 7-24;
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Universidad de Extremadura, Cáceres 1988;
- , *El recurso de la anagnórisis en algunas de las Novelas ejemplares de Cervantes*, «Anales Cervantinos», XXXV, 1999, pp. 539-570;
- TODOROV, Tzvetan, *La letteratura fantastica [Introduction à la littérature fantastique, 1970]*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti 2022;
- TOMAŠEVSKIJ, Boris, *La costruzione dell'intreccio*, in Tzvetan TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003, pp. 307-350;
- UCEDA PIQUERAS, Pascual, *El testamento heterodoxo de Cervantes en el Persiles*, Carena, Barcelona 2017;
- VAN DUZER, Chet, *Sea Monsters on Medieval and Renaissance Maps*, The British Library, Londra 2014;

- VEGA RAMOS, María José, *La teoría de la novella en el Siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Johannes Cromberger, Salamanca 1993;
- VERARDI, Donato, *Ludovico Ariosto e le «magiche sciocchezze»*, in Tancredi ARTICO e Angelo CHIARELLI, *«Al suon de' mormoranti carmi». Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, Vecchiarelli, Roma 2019, pp. 21-40;
- VILANOVA, Antonio, *El peregrino andante en el «Persiles» de Cervantes*, in «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 22, 1949, pp. 97-159;
- VILLARI, Susanna, *L'elaborazione dei Discorsi*, in Giovan Battista GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. 190*, a cura di Susanna Villari, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2002, pp. IX-XLVII;
- WALDEN, J. W. H., *Stage-Terms in Heliodorus's Aethiopica*, «Harvard Studies in Classical Philology», v. 5, 1894, pp. 1-43;
- WEBB, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, Burlington 2009;
- WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vv., The University of Chicago Press, Chicago 1961;
- (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vv., Laterza, Bari 1970-1974
- WILLIAMSEN, Amy R., *Beyond Romance: Metafiction in Persiles*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 10.1, 1990, pp. 109-120;
- , *Co(s)mic Chaos: Exploring Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Juan de la Cuesta, Newark 1994;
- ZANATTA, Marcello, *Introduzione alla «Poetica»*, in ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, UTET, Torino 2006, pp. 445-564;
- ZIMIC, Stanislav, *El Persiles como crítica de la novela bizantina*, in «Acta Neophilologica», 3, pp. 49-64;

ZUGASTI, Miguel, *Matrimonio y matrimonios en el «Persiles» de Cervantes*, in Ignacio ARELLANO e Jesús María USUNÁRIZ (a cura di), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Visor, Madrid 2005, pp. 65-94.