

Cervantes e la novella Studio sui racconti inseriti nel *Persiles*

María Jesús Zamora Calvo (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Abstract In addition to the literary value inherent in Cervantes's last work *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, the short stories intercalated in the novel that constitute our corpus are culturally complex and fascinating. The narration is marked by traditional components signaling both oral and written transmission. Therein lies the purpose of this study, which is to examine the characteristics that mark and define the stories from both of these traditions that have been inserted throughout the work of *Persiles*.

Al di là del valore filologico e letterario che l'opera *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*¹ racchiude in sé, suscitano particolare interesse le novelle sparse nelle sue pagine, che costituiscono un *corpus* di una ricchezza e complessità culturale affascinante. Cervantes costruisce l'opera seguendo lo schema del romanzo classico, vale a dire, quello greco e bizantino, dove sono numerosi i personaggi che, con maggiore o minore estensione, raccontano le proprie avventure ai compagni di viaggio. Nel caso del *Persiles*, queste storie intercalate lungo tutto il romanzo sono così abbondanti che anche i soggetti che ne sono i protagonisti arrivano a formare una 'squadra di pellegrini' che si costituisce come un personaggio collettivo.

Per questo motivo, nel presente articolo ci prefiggiamo di studiare tali narrazioni, contestualizzandole all'interno dell'epoca in cui furono scritte e dell'opera nella quale sono collocate. Analizzeremo anche la tecnica che Cervantes utilizza per inserirle all'interno del *Persiles*, soffermandoci in particolar modo sugli elementi tradizionali presenti in queste narrazioni. Sia Shadi Bartsch (1989), ma anche Tomas Hägg (1983), Javier González Rovira (1996), Aurora Egido (1986, 2005) e Ana L. Baquero Escudero (1990), tra gli altri, si sono dedicati allo studio dell'influsso della novella greca e bizantina sulla narrativa spagnola. In particolare, Edward O. Riley (1981), Juan Bautista Avalle-Arce (1959) e Isabel Lozano Renieblas (1998), ad esempio, si sono occupati della struttura del *Persiles*. Tuttavia, nessuno

1 D'ora in avanti, quando si citerà un qualsiasi frammento relativo a questo romanzo, faremo riferimento all'edizione realizzata da Carlos Romero Muñoz (2002), anche se indicheremo solo il libro ed il capitolo esatto che contiene il testo in questione per favorirne comunque l'individuazione nelle altre pubblicazioni.

di loro si è soffermato ad esaminare quegli elementi tradizionali che appaiono in questi racconti, che sono il contributo più rilevante che il presente articolo vuole offrire.

Cervantes definisce più volte queste narrazioni intercalate *cuentos* ('racconti'),² come si può notare in: «Y, habiéndose sentado en las blandas pieles, pidió el bárbaro silencio, y prosiguió su *cuento* en esta forma» (I, 6); «quizá alguna, al son de la voz de mi *cuento*, se quedará dormida» (I, 7); «Esta noche, señora - respondió Periandro -, daré fin si fuere posible al *cuento*, que aun hasta agora se está en sus principios» (II, 12); «Aquí llegaba Feliciano de su *cuento*...» (III, 3); «La salsa de los *cuentos* es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga» (III, 7), ecc. Non dobbiamo tuttavia dimenticare che nel XVI secolo questo termine farà concorrenza, nella sua accezione, al vocabolo italiano *novella*, dato che entrambi, originariamente, si riferivano allo stesso tipo di racconto breve.

Per questo motivo Lope de Vega, coetaneo di Cervantes, chiarisce ne *Las fortunas de Diana* che «en tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas 'cuentos'. Éstos se sabían de memoria, y nunca que yo me acuerde, los vi escritos» (Rico 1968, p. 27). Mateo Alemán, uno dei precursori del romanzo moderno, nel descrivere l'umile vita dei paggi nel suo *Guzmán de Alfarache*, attribuisce a uno di loro queste parole: «Leíamos libros, contábamos novelas» (Micó Juan 1987, t. I, p. 456). Precettisti come Juan de Valdés (Comas 1972, p. 161), ma anche prosisti di un certo spessore come Suárez Figueroa,³ manifesteranno il loro rifiuto del neologismo italiano *novella*, prediligendo la voce castigliana *cuento* come più appropriata. Inoltre, lo stesso Cervantes nella «Dedicatoria» delle sue *Novelas Ejemplares*, li definisce *cuentos*: «Solo suplico que advierta Vuestra Excelencia que le envío, como quien no dice nada, doce cuentos» (Sieber 1989, p. 54). Per Gracián non sono altro che «cuentos que van heredando los niños de las viejas» (Chevalier 1999, p. 13).

Tutte queste testimonianze ci dimostrano che durante il Siglo de Oro questo tipo di storie era molto diffuso, nonostante lo scarso apprezzamento dichiarato. In quest'epoca, il termine *cuento* si associa alla narrazione orale, per cui in linea di massima resta vincolato a una persona specifica, che non solo avrà il compito di ricordare i racconti, ma dovrà anche essere

2 L'origine del termine 'cuento' proviene, stando a quanto si afferma nel *Diccionario etimológico de la lengua castellana* a cura di Joan Corominas, dal verbo latino *computare*, nel senso di 'calcular, computar'. A partire da questa eccezione, passerà a significare 'relatar historias', in quanto enumerazione di avvenimenti al posto di oggetti (1954, t. I, p. 888).

3 «¿Acaso gustáis de novelas al uso?», domanda uno degli interlocutori de *El Pasajero*, a cui don Luis risponde: «No entiendo ese término, si bien a todas tengo poca inclinación, por carecer de versos». E allora, lo stesso Suárez Figueroa dichiara il suo parere contrario ai romanzi e allo scarso valore letterario che veniva loro dato, comune a tanti altri del suo tempo: «Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas y consejas, propias de brasero en tiempo de frío, que en suma viene a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras» (1618, f. 56).

dotata di una certa grazia e abilità verbale nel raccontarli, vale a dire, deve disporre delle qualità proprie di un narratore. Invece il vocabolo *novela* rimanda ai racconti brevi scritti.

Nonostante il discredito con il quale saranno additate le novelle durante il XVI e il XVII secolo, non si può negare la grande influenza che esercitarono su alcuni scrittori di quest'epoca⁴ e più concretamente su Cervantes, che rimodellerà e trasformerà questo materiale. A conferma di ciò, scopriamo che il *Persiles* appare pieno di aneddoti così conosciuti e diffusi tra la gente che già fanno evidentemente parte di un patrimonio culturale. L'inizio dell'opera rievoca la vicenda di Ifigenia come viene rammentata nella *Philosophia antiqua poetica* (1596) da Alonso López Pinciano, un testo che il nostro autore sicuramente conosceva.

Siendo vna doncella a punto de ser degollada en sacrificio, fue desaparecida de aquellos que la querian sacrificar y lleuada a vna region remota a ser sacerdotissa, en la qual region era costumbre sacrificar los estangeros que alli aportauan. Sucedió, pues, que después de algunos dias arribo a aquella tierra vn hermano de la donzella sacerdotissa, el qual fue presso y lleuado, segun la costumbre que alli auia, a que fuesse sacrificado por mano de la hermana, que fue causa de la saluacion del hermano. Este es el argumento y propio de la fabula de la Iphigenia (López Pinciano 1953, pp. 18-19).

Stessa cosa succede con gli avvenimenti che segnarono la vita di Antonio 'il barbaro', che fu costretto ad abbandonare la sua casa, a passare per molte peripezie, prima di approdare all'isola di Santa Barbara (I, 5). Come dimostra Juan Bautista Avalor-Arce (1975, pp. 75-82) questa vicenda è presa dall'*Examen de ingenios* de Huarte de San Juan (Serés 1989, pp. 556-557), che a sua volta la attinse dal patrimonio popolare, poiché, non molto tempo prima, Melchor de Santa Cruz nella sua *Floresta española* raccolse la seguente novella:

Un estudiante, preciándose de muy privado de una señora, fue a visitar con otro. Y ella llamábale vos, y él llamóla *señoría*. La señora, muy enojada, le preguntó por qué la llamaba *señoría*. Respondió el estudiante:

4 Questi racconti comparvero inizialmente nelle raccolte di proverbi, tra i cui autori ricordiamo Galindo, Hernán Núñez, Juan de Mal Lara, Sebastián de Horozco y Gonzalo Correas, che copiarono una gran quantità di *cuentos* al fine di chiarire alcuni detti e frasi proverbiali. Successivamente, lessicografi come Sánchez de la Ballesta e Covarrubias diedero ampio eco a queste narrazioni nelle loro definizioni. Allo stesso tempo, fecero la loro comparsa i *pliegos sueltos* del XVI secolo, così come li riprodusse A.C. Soons (1976). Gli autori di miscellanee - il frate domenicano autore di *Floresta de anécdotas*, colui che scrisse le *Glosas al sermón del Aljubarrota* o Luis Zapata - includono alcune novelle nelle loro opere. Certamente i racconti brevi raccolti negli intermezzi, nelle commedie e nei romanzi, in quest'epoca sono numerosi.

Suba vuestra merced un punto, y abajaré yo otro, y andará la música concertada (Cabañas 1996, pp. 313-314).

Tra i primi racconti inseriti nel *Persiles* ritroviamo quello del portoghese Manuel de Sousa Coutiño, che si rifà alle vicende di Ricaredo e Isabela de *La española inglesa* (1989, t. I, pp. 241-283). In entrambi i casi, l'amante (Ricaredo-Manuel) si vede forzato a separarsi dalla sua amata (Isabela-Leonora), a cui concede un tempo di due anni prima che la promessa sposa possa prendere una qualsiasi decisione. Nel giorno esatto della scadenza del periodo stabilito, Isabela-Leonora si accinge a prendere i voti per diventare monaca. In quel preciso momento fa la sua comparsa l'amante, ottenendo come risultato finale che Isabela opti per l'amore umano, mentre Leonora per il divino.

Fra i tanti racconti di Olao Magno o di Torquemada che giungeranno nelle mani di Cervantes, uno sarà quello dell'uccello detto «barnaclas» (I, 12). Quasi tutti gli autori che fanno menzione a questo animale lo situano nell'Hibernia, come sinonimo dell'Irlanda. Tuttavia, c'è chi afferma che il luogo prediletto da questi animali siano le Isole Orcadi (Scozia) in Inghilterra, o le Ebridi (Romero 2002, pp. 719-720). Il fatto importante nel nostro caso è che, scegliendo di inserirlo nel *Persiles*, l'autore voglia dichiarare esplicitamente non solo la sua origine tradizionale, ma anche le fonti a cui attinge al fine di accreditare le sue storie. In questo modo, la narrazione smette di essere una digressione immaginaria, e si convertirà in un'altra più istruttiva.

Riguardo alla novella che narra del *ius primae noctis* (I, 12), Carlos Romero individua la sua fonte ne 'El Inca' Garcilaso, anche se potrebbe derivare dal *Omnium gentium mores leges et ritus ex multis clarissimis rerum scriptoribus* di Juan Bohemo (1520) (Romero 2002, pp. 720-721).

Nel momento in cui introduce queste storie nel *Persiles*, Cervantes sceglie di utilizzare una tecnica molto semplice e che ripeterà in ciascuno dei casi. Una persona compare proprio in un momento pertinente, racconta la sua vita o il frammento più rilevante della stessa e, quindi, entra a far parte integrante del gruppo, che è in costante incremento e che si sposta da un luogo all'altro, finché l'autore non trova il modo di abbandonare lungo il cammino i personaggi che considera non più necessari. Mediante tale procedimento, Cervantes riesce a offrirci in questo libro una visione complessa e variegata di realtà distinte, che alimentano l'opera attraverso la diversità dei punti di vista offerti dai differenti soggetti narranti.

Cervantes prende questa struttura narrativa da *La Diana* di Jorge de Montemayor: a partire da una determinata cornice, si dà avvio a differenti storie, che non seguono una sequenza, ma si intrecciano l'una con l'altra (López Estrada 1954, pp. LXXXI-LXXXII; Avalle-Arce 1959, p. 92; Johnson 1971, pp. 20-35; Keightley 1975, pp. 194-219; Prieto 1975, p. 348; Rallo 1991, p. 51; Montero 1996, pp. XXVII-XCIII; Sánchez Jiménez 2012,

pp. 23-36). Tale modello bizantino permette a Cervantes di portare avanti una serie di storie che si snocciolano verso una conclusione finale, e di disporre al contempo di un ampio margine per interventi e sospensioni narrative. In questo modo riesce a conferire al *Persiles* una grande varietà narrativa.

La presenza di tali personaggi varia tra la prima e la seconda parte. Se inizialmente il loro numero è abbastanza ridotto, e in compenso la durata delle loro storie si prolunga, successivamente la quantità dei personaggi aumenta, mentre si limita l'estensione delle rispettive narrazioni. Il cambiamento è così evidente che Jean Babelon arriva a definire questa seconda parte come un «Decameron itinerante» (1947, p. 117), nel senso che il viaggio dei protagonisti si limita quasi ad essere mera cornice per altre storie. Questa modalità di approccio alla narrazione trova un riflesso diretto nel modo in cui sono introdotti i capitoli: se nei primi libri l'esposizione è più fluida, armoniosa ed paritetica, nel terzo ciascun capitolo costituisce un'unità a sé stante, che inizia con una storia minore e finisce in un modo credibile.

Generalmente, la tematica di queste novelle ruota intorno all'amore. Dalla lascivia di Rutilio e Clodio, alla senilità di Policarpo, senza tralasciare la codardia di Feliciano; Cervantes ci mostra i diversi effetti provocati da una passione amorosa che non è stata controllata dalla ragione e che si affida alle mani del libero arbitrio, la pazzia, l'inclinazione, l'inesperienza, l'immaturità o anche l'istinto di sopravvivenza dell'individuo; esattamente l'opposto di quel dominio esemplare dei sentimenti che caratterizza Periandro e Auristela (Blecuca 1985, p. 147; Egido 1991, pp. 201-224; El Saffar 1990, pp. 17-33). Altre storie sono sicuramente più complete, come quella di Antonio 'il barbaro' (I, 5), dove l'arroganza e l'orgoglio eclisseranno l'aspetto più caratteristico dello spagnolo dell'epoca: la *honradez* (Herrero 1966). In contrapposizione con questo racconto si trova quello di Transilia (I, 12-13), che difende la sua verginità con fermezza e rifiuta quelle leggi che vanno contro la dignità umana.

In questa tipologia di novelle, il reale ed il magico non rappresentano due categorie logiche. I personaggi non temono il soprannaturale, né gli esseri dell'aldilà in quanto tali. Il mondo è popolato da streghe, licantropi, maghi, astrologi, animali fantastici; il narratore si limita a farli agire: operano da soli, sono in grado di subire metamorfosi, predicano ciò che succederà; sono inconcepibili nella nostra realtà, ma completamente ammissibili nel Siglo de Oro, come si evince dal seguente frammento:

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 (I, 8).

Come giustamente dice Max Luthi, nel momento in cui il fattore naturale si fonde con quello straordinario, si viene a creare una dimensione spaziale unica, nella quale «la magia, que desempeña importante papel en el cuento, no necesita explicación artificial, pues el hombre de otros tiempos ha vivido diariamente lo maravilloso» (1947, pp. 11-17).

Una parte di questi racconti riceve l'influsso di tutti quegli elementi, immagini, particolari, ecc., provenienti dalla realtà quotidiana circostante, nel momento esatto in cui vengono pronunciati. Da tale contesto, derivano i comportamenti e le relazioni, cosparsi di piccole dosi di malizie, erotismi, superstizioni, ecc. Vi si riflette il rovescio di una società nella quale i valori positivi vengono solitamente sostituiti dall'ingegno, dall'astuzia, dalla prudenza, dalla diffidenza, dalla mancanza di solidarietà, ecc., cose di cui si vanta il protagonista di ogni novella per ingannare i suoi vessatori, per uscire dalle situazioni difficili, per sfuggire alle persecuzioni o ai castighi, spesso ingiustificati nel testo stesso e che rimandano a situazioni parallele della vita reale, con le quali è possibile che si identifichino anche gli stessi lettori.⁵

Nella seconda parte del *Persiles* individuiamo quindi una manciata di personaggi che hanno poco o niente di eroico, come Bartolomé, una sorta di Sancho Panza accecato dalla passione amorosa (III, 11), gli *alcaldes* villani, molto vicini ai personaggi che popolano gli intermezzi teatrali dell'epoca (III, 10), i falsi prigionieri, che costituiscono un'autentica piaga sociale nella Spagna del secolo XVI, visto che erano già considerati come tipi letterari (III, 10) e gli episodi moreschi, riflesso della difficile situazione che questi gruppi sociali pativano nella penisola (III, 11), ecc.

Questo *corpus* novellistico rimane segnato da un carattere fortemente tradizionale, poiché si adatta alle norme stabilite al riguardo dal danese Axel Olrik (1965, pp. 129-141). Nel 1909, fu lui a delineare gli aspetti stilistici di questo tipo di racconti, mettendo in evidenza la norma dell'apertura e della chiusura, l'unità argomentativa, la norma della ripetizione, la norma

5 L'origine di questo tipo di racconto umoristico si trova nella *Fabula Milesia* di epoca ellenistica. Si presentano anche nella loro corrispondente forma colta in opere come il *Decameron* e trovano una spiegazione anche in relazione «con el juego, con la comicidad y con gustos que siempre han llevado al hombre a situar en contrapunto lo heroico y lo tosco, la valentía y la cobardía, el sacrificio y el amor a la buena vida, la verdad y la mentira ingeniosa, etc. Tiene también una amplia tradición en la cultura de occidente, tanto en sus versiones populares, como en las colecciones cultas, y alternan con cuentos heroicos y de otros tipos en colecciones de todos los tiempos. Bajtín ha estudiado la risa y la parodia como constantes culturales presentes en las narraciones de todos los pueblos y de todos los tiempos» (Bobes 1998, pp. 46-47).

del tre, l'importanza della posizione iniziale e finale, la norma dei due sulla scena e la norma del contrasto, assieme a quella dei gemelli.

In linea con queste norme, e nel rispetto di quella dell'*apertura e della chiusura*, scopriamo che i racconti inclusi nel *Persiles* non cominciano bruscamente né tanto meno si concludono all'improvviso, ma passano invece dalla calma al movimento, per poi far ritorno all'armonia conclusiva. Constatiamo quindi che la maggior parte delle narrazioni son solite iniziare presentando il soggetto narrante, per cui si utilizza il pronome personale 'io', seguito nella maggior parte dei casi dal suo antroponimo, dal luogo e dalla stirpe di provenienza. Quel che si ottiene in questo modo è che i lettori non dubitino dell'autenticità di ciò che si narra, come ad esempio:

Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias della. Echáronme al mundo padres medianamente nobles. Criáronme como ricos (I, 5).

soy Leopoldio, el rey de los danaos [...] El cielo me hizo rey del reino de Danea, que heredé de mis padres, que también fueron reyes y lo heredaron de sus pasados, sin haberles introducido a serlo la tiranía, ni otra negociación alguna (II, 13).

Mi nombre es Feliciana de la Voz; mi patria, una villa no lejos de este lugar; mis padres son nobles mucho más que ricos; y mi hermosura, en tanto que no ha estado tan marchita como agora, ha sido de algunos estimada y celebrada (III, 3).

Riguardo alla conclusione, arriva come risultante dello sviluppo dell'azione. Generalmente appare vincolata a una qualche finalità moralizzatrice o esemplificante che viene a rafforzare la teoria precedente e, di norma, suole essere abbastanza diretta:

Hallaron en vuestros generosos pechos lugar mis ruegos. Recogístesme en ellas, por lo que os doy infinitas gracias, y agora espero en la del cielo, que, pues nos sacó de tanta miseria a todos, nos ha de dar en este que pretendemos, felicísimo viaje.

Aquí dio fin Rutilio a su plática, con que dejó admirados y contentos a los oyentes (I, 9).

Y diciendo esto me bajé del teatro, y, acompañado de mis amigos, me volví a mi casa, a donde yendo y viniendo con la imaginación en este extraño suceso, vine casi a perder el juicio: y ahora por la misma causa vengo a perder la vida.

Y dando un gran suspiro, se le salió el alma, y dio consigo en el suelo (I, 10).

que por la mayor parte las buenas andanzas no vienen sin el contrapeso de las desdichas, las cuales tienen jurisdicción y un modo de licencia de entrarse por los buenos sucesos, para darnos a entender que, ni el bien es eterno, ni el mal durable (I, 13).

Un'altra norma ben riconoscibile in queste novelle è quella dell'*unità argomentativa*, per mezzo della quale si narra un certo fatto, omettendo tutto ciò che risulti superfluo. Si segue una progressione lineare secondo una logica che non è comparabile a quella del mondo naturale. Questi racconti tendono ad avere, in genere, un'estensione abbastanza limitata. Si tratta di persuadere, commuovere o dilettere i lettori a partire dal caso di una vita concreta, che si prende ad esempio di qualche virtù o vizio. Ne consegue che si limitano alla narrazione di uno specifico evento, rinunciando ad ogni ulteriore descrizione, dialogo o cornice spazio-temporale che non contribuisca a raggiungere il fine ultimo prefissato. In molti casi, si tratta di semplici pennellate relative a un fatto. Questa sintesi argomentativa risulta evidente nei seguenti esempi:

Yo me acuerdo, señor, haber visto en el mar Mediterráneo, en la ribera de Génova, una galera de España que, por hacer el cur con la vela, se volcó, como está agora este bajel, quedando la gavia en la arena y la quilla al cielo; y, antes que la volviesen o enderezasen, habiendo primero oído rumor, como en éste se oye, aserraron el bajel por la quilla, haciendo un buco capaz de ver lo que dentro estaba; y el entrar la luz dentro y el salir por él el capitán de la misma galera y otros cuatro compañeros suyos fue todo uno. Yo vi esto, y está escrito este caso en muchas historias españolas, y aun podría ser viniesen agora las personas que segunda vez nacieron al mundo del vientre desta galera; y si aquí sucediese lo mismo, no se ha de tener a milagro, sino a misterio; que los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces (II, 2).

Tuttavia, non tutti i narratori sono così schematici. Periandro, nel momento in cui racconterà le sue avventure e disavventure, unioni e separazioni dall'amata/sorella Auristela, si dilungherà tanto da produrre fastidio e stanchezza negli ascoltatori, che si lamenteranno nove volte per l'eccessivo diletto discorsivo.

Apostaré - dijo a esta sazón Mauricio a Transilia 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 (II, 14).

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 son largas, aunque sean de importancia, suelen ser desabridas (II, 21).

Rispetto all'unità argomentativa, questa si ottiene mediante espedienti come il *parallelismo* e la *prefigurazione*. Nel *Persiles* troviamo numerose simmetrie sulle quali l'opera si struttura. La storia di Sosa Coitiño, esploratore portoghese dell'Africa, morto tra i ghiacci del nord (I, 10), si può paragonare, per lo meno in termini spaziali, con quella di Ortel Banadre, polacco vissuto per quindici anni nell'India portoghese per poi morire a Roma (III, 18-19). Il primo, basandosi sui suoi studi di astrologia, inizia un lungo viaggio in cerca della figlia Transilia; anche il secondo si dedica allo studio dell'astrologia, ma come metodo di conoscenza personale. Anche le storie di Transilia (I, 12-13) e di Ruperto (III, 16-17) sono simili: in entrambi i casi troveranno i loro compagni di vita dopo un lungo pellegrinaggio per terre straniere.

Questa equivalenza si osserva anche tra i personaggi. E infatti Arnaldo, principe di Danimarca, trova il suo correlato nel duca di Nemurs (III, 13 e IV, 2-9), che vive nei territori mediterranei. Certi aspetti di Rosamunda, come ad esempio la sua lascivia, si ritrovano in Cenotia (II, 8), nell'amante del re di Dania (II, 13), in Luisa, la Talaverana (III, 6-7, 18-19 e IV, 5, 8, 14) ed in Hipólita, la Ferrarese (IV, 7). Dal canto suo, Cenotia, che è un'incantatrice, ha un precedente come strega che trasporta Rutilio da Roma alla Norvegia (I, 8). L'episodio delle nozze dei pescatori settentrionali (I, 9) manifesta certi parallelismi con la scena delle danze nella Sagra toledana (III, 7). Tra le simmetrie più importanti spiccano anche: la storia di Feliciano de la Voz (III, 3-5) e quella di Isabel Castrucho (III, 20-21), quella di Leonora Pereira (I, 10) e quella di Auristela (IV, 10), che ad un certo punto si chiederà quali siano i benefici di entrare in un convento, se paragonati all'amore terreno del suo Periandro, e molti altri ancora.

La *prefigurazione* è un altro mezzo per dare unità alla novella. In alcuni casi, si faranno sogni premonitori che al risveglio troveranno compimento, così come accade a Manuel de Sosa Coitiño che inizia la storia della sua vita in questo modo:

Con más breves razones de las que sean posibles daré fin a mi cuento, con darle al de mi vida, si es que tengo que dar crédito a cierto sueño que la pasada noche me turbó el alma (I, 10).

O ancora, Maurizio in più di una occasione predice il futuro osservando e studiando gli astri del cielo:

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 confir-

mó el peligro que les amenazaba; pero nunca supo atinar de qué parte 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! (I, 18).

Persino la stessa Auristela afferma di avere il dono di leggere il viso delle persone, sia il loro carattere che quello che stanno pensando, ovvero è un'esperta in fisiognomica (o almeno dice di esserlo).

Sabed, amigas, que de hoy más lo habeis de ser verdaderas mías; que juntamente con este buen parecer que el cielo me ha dado, me dotó de un entendimiento perspicaz y agudo, de tal modo que viendo el rostro de una persona le leo el alma y le adivino los pensamientos (II, 10).

In altri casi la prefigurazione si concentra sulla caratterizzazione dei personaggi. Allora, l'interesse del lettore lo spinge a verificare se si compiono o si smentiscono gli aspetti specifici di ognuno di loro. In questo senso, i protagonisti centrali dell'opera, Persiles e Sigismunda, incarnano le virtù proprie degli eroi classici: la bellezza fisica e spirituale che risveglia l'ammirazione in coloro che li conoscono, la castità associata ad un pellegrinaggio a Roma, l'amore fedele nonostante le tentazioni e le gelosie, la fede cattolica che guida i loro passi attraverso gli affanni che patiscono e pagano, la rassegnazione di fronte agli ostacoli che trovano sul loro cammino, ecc. Sono, infine, «modelos ideales de conducta para el lector, quien asiste a una sucesión de aventuras cuya complejidad aumenta el valor de su constancia» (González Rovira 1996, p. 238).

I personaggi secondari, invece, sono costruiti a partire dall'aspetto più caratteristico dei luoghi da cui provengono. E quindi Antonio, lo spagnolo, si distingue per il suo concetto d'onore; Rutilio è l'incarnazione della lascivia che in quell'epoca definisce gli italiani; Manuel, il portoghese, si centrerà sull'amore umano e divino; Clodio è il massimo rappresentante della maldicenza; Transilia impersona il tipico della libertà irlandese; Feliciana de la Voz, la codardia e la lussuria, e così via. Tuttavia, i personaggi cervantini non si limitano a riprodurre una virtù, una passione o un vizio che stigmatizzi l'essenza di un tipico tratto nazionalista. Non sono archetipi costanti di una specifica qualità ma, nello sviluppo dell'opera, mostrano di riuscire a superare lentamente le mancanze e gli errori che hanno segnato le loro vite, passando quindi «de lo imperfecto a lo perfecto, de lo particular a lo universal» (Avalle-Arce 1975, pp. 84-85). Rutilio, Antonio o Feliciana, ad esempio, sono individui in continua trasformazione e superamento delle proprie mancanze, si costruiranno il proprio futuro passando attraverso un processo di purificazione e liberazione.

Ci sono tuttavia sempre eccezioni, come quella di Clodio, la cui morte rappresenta appieno il difetto che segna la sua vita: la maldicenza e la calunnia.

Pero no fue el golpe de la flecha en vano, porque a este instante entraba por la puerta de la estancia el maldiciente Clodio, que le sirvió de blanco y le pasó la boca y la lengua, y le dejó la vida en perpetuo silencio. Castigo merecido a sus muchas culpas (II, 8).

A sua volta, il dualismo manicheo che abbiamo rilevato nella caratterizzazione dei personaggi viene a confermare un'altra delle norme stabilite da Olrik rispetto a questo tipo di narrazioni: la *norma dei contrasti*, in nome della quale ciò che è giovane si contrappone al vecchio, il bene al male, il grande al piccolo, il divino all'umano, ecc. Quasi tutti i racconti inclusi nel *Persiles* ricorrono a questa polarizzazione. Infatti, ricordiamo che Ricla ed i suoi figli, convertiti ed educati da Antonio Villaseñor nell'Isola Barbara, costituiscono un nucleo cattolico all'interno di un ambito pagano. Nel libro III, ritroviamo un gruppo cattolico, ma questa volta di origine moresco, nei personaggi del *jadraque* Jarifa e di sua nipote Rafala, accerchiati da una comunità di maomettani. Inoltre, si dà vita al contrasto esistente tra la fede di un vecchio cristiano e quella di un converso:

Dejaron entrar el día, y que los bajeles se alargasen y que los atajadores tuviesen lugar de asegurar la costa, y entonces bajaron de la torre y abrieron la iglesia, donde entró Rafala, bañado con alegres lágrimas el rostro, y, acrecentando con su sobresalto su hermosura, hizo oración a las imágenes, y luego se abrazó con su tío, besando primero las manos al cura. El escribano ni adoró, ni besó las manos a nadie, porque le tenía ocupada el alma el sentimiento de la pérdida de su hacienda (III, 11).

La divisione spaziale dell'opera si basa su una forte antitesi tra il mondo mitico e indeterminato del Settentrione e l'altro, ben noto non solo a Cervantes ma anche ai suoi contemporanei, e infatti in questa seconda parte la storia passa attraverso il Portogallo, la Spagna, la Francia e l'Italia. In questo modo, si evidenzia una notevole disparità tra nord e sud Europa.

Per tutta l'opera, le contrapposizioni continuano a cospargere la narrazione degli eventi in modo costante. C'è quella delle due pescatrici, una bella e l'altra brutta, che vengono rapite, insieme a Auristela e Cloelia, proprio nel giorno stesso delle loro nozze (II, 11-12). Il fratello dell'eremita Renato gli confessa che l'uomo che lo aveva falsamente accusato e gli aveva rovinato la vita prima di morire si era pentito del suo peccato e aveva ammesso tutto il male che aveva causato, tanto a Renato come alla sua amata Eusebia, contrapponendo «la sua malvagità contra la bontà vostra» (II, 21).

E persino la maldicenza di Clodio si struttura su questa norma del contrasto, proprio come afferma lui stesso:

- Yo no me mataré - dijo Clodio - porque, aunque soy murmurador y maldiciente, el gusto que recibo de decir mal, cuando lo digo bien, es tal que quiero vivir, porque quiero decir mal. Verdad es que pienso guardar la cara a los príncipes, porque ellos tienen largos brazos, y alcanzan adonde quieren y a quien quieren, y ya la experiencia me ha mostrado que no es bien ofender a los poderosos, y la caridad cristiana enseña que por el príncipe bueno se ha de rogar al cielo por su vida y por su salud, y por el malo, que le mejore y enmiende (I, 14).

Proseguendo nell'analisi dei personaggi, osserviamo che la *norma dei due* sulla scena proposta da Olrik, secondo la quale due è il numero massimo di personaggi che possono comparire allo stesso tempo, si rispetta nella maggior parte dei casi. Ne sono esempio la lunga sfilza di coppie di fidanzati che si incontrano ed incrociano sul cammino del pellegrinaggio. Assieme a Persiles e Sigismunda, si trovano anche Antonio e Ricla, Feliciana de la Voz e Rosanio, Leoncia e Carino, Selviana e Solercio, Transila e Ladislao, ecc. Inoltre, due sono i cavalieri che si sfidano a duello, ovvero: Antonio Villaseñor e il suo contendente, Renato e il suo rivale, ecc. Nel caso di Rosamunda e Clodio, affronteranno la condanna insieme, affinché il castigo sia, se possibile, ancor più duro. E via dicendo.

Quando appaiono vari personaggi nella stessa scena, almeno due di loro rispetteranno la *norma dei gemelli*, secondo la quale entrambi devono svolgere la stessa funzione. In questo senso, notiamo la narrazione del falso prigioniero (III, 10), nella quale due studenti di Salamanca preferiscono dedicarsi all'arte dell'inganno e alla furfanteria per guadagnarsi la vita, invece di dedicarsi allo studio. Entrambi si trovano come fusi in un unico personaggio antagonista, la cui frode viene scoperta dall'*alcalde* di un paese. Nel caso di Feliciana de la Voz, sia suo padre che i suoi fratelli si ergono in difesa del suo onore e la seguono nella fuga (III, 3, 4, e 5). Nel *ius primae noctis* la consumazione del matrimonio è realizzata dai fratelli e parenti più vicini al marito, prima di questi; pertanto, tutti assieme si congiungerebbero nella figura stessa del 'ragazzo' (I, 12).

All'interno della narrazione, quando si producono reiterazioni di uno o più elementi (siano essi dialoghi, azioni, personaggi, ecc.) si riesce a dare alla novella una maggior coesione ed a enfatizzare quegli specifici aspetti sui quali si desidera attirare l'attenzione del ricettore. Coticché, questa *norma della ripetizione* si considera propria della letteratura orale o dei testi ad essa direttamente vincolati. Tra tutti i tipi di ripetizioni, quella triplice è la più frequente: *norma del tre*. Quando si descrive il carattere di una persona, specie nel caso di una donna, è consuetudine enumerarne i tre aspetti più determinanti. Per questo Rutilio indica, della sua discepolo

licenziosa, la «gentileza, gallardía y disposición» (I, 8). Manuel de Sosa Coitiño presterà attenzione a Leonora, la quale indossa «la cintura, collar y anillos» incastonati con pietre preziose; si è innamorato di lei, per «la honestidad, la gallardía y el silencio»; e la si concede in matrimonio, perché «Leonora, mi hija, es obediente, y mi mujer desea darme gusto, y yo tengo el deseo que he dicho. Que con estas tres cosas, me parece que puede esperar vuesa merced buen suceso en lo que desea» (I, 10).

Per tre volte, ancora, il padre di Feliciano de la Voz chiede a sua figlia che si addobbi per incontrare il suo futuro sposo (III, 3). Quando il gruppo dei pellegrini viene imprigionato dalla Santa Fratellanza, sono catturati perché «ladrones, homicidas y salteadores», un'espressione, questa, che è ripetuta in altre due occasioni: «Ladrones sois, salteadores sois, homicidas sois; y como tales ladrones, salteadores y homicidas, presto pagareis vuestros delitos, sin que os valga la capa de virtud cristiana con que procurais encubrir vuestras maldades, vistiéndoos de peregrinos» (III, 4).

Secondo Olrik, d'accordo con la *norma dell'importanza della posizione iniziale e finale*, quando fanno la loro comparsa persone e cose in serie, l'ultima è quella che desta simpatia e su di essa gravita l'interesse della narrazione. Il ricettore suole ricordare meglio l'ultimo caso esposto, dal quale ne estrapola un insegnamento che risulta rafforzato dagli errori commessi previamente. La combinazione della norma del tre con la posizione finale costituisce una caratteristica fondamentale dei racconti tradizionali. Ne è conferma la storia di Manuel de Sosa Coitiño che, al momento della scelta di Leonora tra l'unione umana nelle nozze e quella mistica, opta per quest'ultima (I, 10). O quella dei protagonisti stessi dell'opera che, dopo aver attraversato e superato una gran quantità di ostacoli e difficoltà, finiranno il loro pellegrinaggio a Roma, dove contrarranno matrimonio e inizieranno una nuova vita, che sarà esempio di onestà, virtù e castità (IV, 14).

Nonostante nel Siglo de Oro perduri la confusione tra racconto e novella, Cervantes si preoccupa di distinguerli e di dare dignità a certi racconti che si ritenevano più adatti ad anziane incolte che ad intellettuali eruditi. Riguardo alla tecnica che utilizza per inserire questi racconti nella trama principale dell'opera, scopriamo che è molto simile a quella utilizzata da Jorge de Montemayor ne *La Diana*. Quindi nel *Persiles*, in un determinato momento del viaggio, fa la sua comparsa un personaggio che racconta la propria vita e, in questo modo, entra a far parte del gruppo dei viaggiatori. Nella prima parte dell'opera, il numero di questi personaggi è molto ridotto, mentre l'estensione dei loro racconti è abbastanza ampia; nella seconda parte, invece, aumenta la loro quantità, mentre le storie delle loro vite vengono esposte in modo più breve.

Cervantes riprende questi racconti dalla tradizione orale, li ri-crea con il suo *ingenio* e li incastona lungo la trama principale dell'opera. Per questo motivo, uno dei contributi più rilevanti del presente articolo si fonda sullo studio degli aspetti tradizionali che fanno la loro comparsa in tali racconti

nel rispetto delle regole definite al riguardo da Axel Olrik. Tali narrazioni prendono l'avvio in modo molto graduale, toccano l'apice narrativo e si concludono in buon equilibrio. Nella maggior parte dei casi, si tratta di narrazioni brevi, con uno svolgimento generalmente lineare (sia in senso progressivo che regressivo), che raccontano un aneddoto dal finale sorprendente e, talvolta, avulso dallo schema narrativo portato avanti nel discorso. L'unità argomentativa si ottiene mediante il ricorso a parallelismo, prefigurazione e contrasto, tratti propri della novella classica sulla quale Cervantes si basa per costruire il *Persiles*.

In tali racconti di solito fanno la loro comparsa solo due personaggi allo stesso tempo e, nei casi in cui ce ne siano presenti di più, si scopre che più di uno tra loro svolge la stessa funzione all'interno del discorso. In questi racconti le ripetizioni hanno un ruolo molto importante e, infatti, aiutano a fissare l'attenzione del lettore su alcuni aspetti specifici, che vengono ribaditi grazie all'impiego di tre aggettivi usati per descrivere o caratterizzare determinati fatti o persone. Infine, in tali narrazioni, colui che fa la sua comparsa all'inizio o alla fine detta le simpatie o antipatie al ricettore, una strategia utilizzata da Cervantes per ribadire uno specifico insegnamento all'interno del discorso.

In conclusione, era nostra intenzione offrire, mediante il presente studio, una ricerca seria e rigorosa, che non cadesse nella monotonia, né nella ripetizione di teorie ampiamente conosciute e lette, per provare ad avanzare di un passo, anche se minimo e quasi impercettibile, ed apportare un contributo personale agli importanti lavori che si sono realizzati sul *Persiles* e che continueranno ad essere pubblicati.

Bibliografia

- Avalle-Arce, Juan Bautista (1959). *La novela pastoril española*. Madrid: Revista de Occidente.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1975). «Tres vidas del *Persiles*». En: Avalle-Arce, Juan Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, pp. 75-82.
- Babelon, Jean (1947). «Cervantes y lo maravilloso nórdico». En: *Miguel de Cervantes Saavedra. Homenaje de «Ínsula» en el cuarto centenario de su nacimiento*. Madrid: Insula, pp. 117-130.
- Baquero Escudero, Ana L. (1990). «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 4, pp. 19-45.
- Bartsch, Shadi (1989). *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: Princeton University Press.
- Blecua, Alberto (1985). «Cervantes y la retórica [*Persiles*, III, 17]». En:

- Egido, Aurora (ed.), *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, pp. 131-147.
- Bobes Naves, María del Carmen (1998). *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Caballo, Alfredo (ed.) (1953) *Alonso López Pinciano: Philosophia antiqua poetica*. Madrid: Marsiega.
- Cabañas; Maximiliano (ed.) (1996). *Melchor de Santa Cruz: Floresta española*. Madrid: Cátedra.
- Chevalier, Maxime (1999). «Ensayo preliminar». En: Lacarra, María Jesús (ed.), *Cuento y Novela Corta en España*. Barcelona: Crítica, pp. 9-24.
- Comas, Antonio (ed.) (1972). *Juan de Valdés: Diálogo de la lengua*. Barcelona: Bruguera.
- Corominas, Joan (1954). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Egido, Aurora (1986). «Contar en *La Diana*». En: Fonquerne, Yves-René; Egido, Aurora (coord.), *Formas breves del relato*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 137-155.
- Egido, Aurora (1991). «El *Persiles* y la enfermedad de amor». *II CIDAC*, pp. 201-224.
- Egido, Aurora (2005). *En el camino de Roma*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- El Saffar, Ruth (1990). «*Persiles'* Retort: An Alchemical Angle on the Lover's Labors». *Cervantes*, 10, pp. 17-33.
- González Rovira, Javier (1996). *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- Hägg, Tomas (1983). *The Novel in Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell.
- Herrero García, Miguel (1966). *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- Johnson, C.B. (1971). «Montemayor's *Diana*: A Novel Pastoral». *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, pp. 20-35.
- Keightley, R.G. (1975). «Narrative Perspectives in Spanish Pastoral Fictions». *Journal of the Australian Universities Language and Literature Association*, 44, pp. 194-219.
- López Estrada, Fernando (ed.) (1954). *Jorge de Montemayor: Los siete libros de la Diana*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lozano Renieblas, Isabel (1998). *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Luthi, Max (1947). *Das Europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Eine literaturwissenschaftliche Darstellung*. Bern: A. Francke AG. Verlag.
- Micó Juan, José María (ed.) (1987). *Mateo Alemán: Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra.
- Montero, Juan (ed.) (1996). *Jorge de Montemayor: Los siete Libros de la Diana*. Barcelona: Crítica.
- Orlik, Axel (1965). «Epic Laws of Folk Narratives». En: Dundes, Alan (ed.), *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, pp. 129-141.

- Prieto, Antonio (1975). *Morfología de la novela*. Barcelona: Planeta.
- Rallo, Asunción (ed.) (1991). *Jorge de Montemayor: Los siete libros de la Diana*. Madrid: Cátedra.
- Rico, Francisco (ed.) (1968). «Las fortunas de Diana». En: *Lope de Vega: Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Alianza Editorial.
- Riley, Edward O. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus.
- Romero Muñoz, Carlos (ed.) (2002). «Introducción, edición, notas y epílogo». En: *Miguel de Cervantes: Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra.
- Romero Muñoz, Carlos (ed.) (2002). *Miguel de Cervantes: Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Jiménez, Antonio (ed.) (2012). *Lope de Vega: Arcadia, prosas y versos*. Madrid: Cátedra.
- Serés, Guillermo (ed.) (1989). *Juan Huarte de San Juan: Examen de ingenios*. Madrid: Cátedra.
- Sieber, Harry (ed.) (1989). *Miguel de Cervantes: Novelas ejemplares*, t. 1. Madrid: Cátedra.
- Soons, Alan C. (1976). *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*. London: Tamesis Books Limited.
- Suárez Figueroa, Cristóbal (1618). *El Pasajero*. Barcelona: Gerónimo Margarit.