



Il Persiles: "libro que se atreve a competir con Heliodoro". Analisi di un'imitazione

Marta Sanna

Le difficoltà riscontratesi nel tentativo di rintracciare l'esatto cammino cronologico della nascita e dello sviluppo del genere romanzesco, hanno condotto Bachtin[1] ad individuare nel romanzo d'avventure e di prove, il primo esempio di romanzo antico, inglobando in questo gruppo anche il cosiddetto romanzo greco formatosi nel II-VI secolo d.C. In questo viaggio a ritroso *Le avventure di Chèrea e Callioe* di Caritone, le *Efesìache* di Senofonte Efesio, *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, *Le Etiopiche* di Eliodoro, rappresentano ancora oggi gli esempi e i modelli di riferimento nello studio di tale genere letterario. Le novità che il romanzo greco introdusse sul piano tematico e strutturale narrativo, fecero sì che quest'ultimo, l'antenato del romanzo moderno, potesse continuare a riecheggiare nelle produzioni letterarie delle epoche successive. Il recupero del passato in epoca barocca in Spagna coincise da un lato con la decadenza del romanzo cavalleresco, dall'altro con l'intenzione di creare un nuovo genere che desse finalmente voce allo spirito rinascimentale spagnolo[2], conducendo infine la *novela* verso l'alto e dignitoso Parnaso. In questo scenario di crescente creatività innovativa vennero ripresi i nuclei metaforici e le tecniche narrative del romanzo greco, queste ultime ampliate e rivestite dalla visione dell'esistenza umana seicentesca; un processo di riconoscimento e rivalutazione che ebbe come testimone principale le *Etiopiche* di Eliodoro, tanto che divenne per

gli uomini e i poeti, soprattutto quelli del Barocco, uno degli autori antichi di maggior influsso, un Omero della prosa.[3]

Eliodoro, "don del sol" come lo definì El Pinciano si trasformò nel miglior modello per chi avesse voluto scrivere un'opera autorevole in epica in prosa. Secondo Romero il trattato di teoria letteraria di López Pinciano, pubblicato nel 1596, influenzò profondamente l'autore del *Quijote* che nel *Prólogo al lector* delle *Novelas Ejemplares*, riferendosi alla pubblicazione del suo ultimo romanzo, dichiarò:

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.[4]

Prendendo come modelli principali la struttura e i motivi ricorrenti nell'avventura della coppia innamorata di Teagene e Cariclea, Cervantes iniziò a scrivere *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, destinato a diventare "el libro más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto"[5].

Se da un lato il *Persiles* venne considerato come il miglior esempio di *novela bizantina española*, dall'altro è stato letto da Zimic come la parodia del romanzo bizantino, ritrovando al suo interno:

Inferencias paródicas, directamente alusivas a la novela bizantina en general y a la *Etiópica* en particular [...][6]

A questa lettura dell'ultima opera di Cervantes, si aggiunge un atteggiamento critico nei confronti del romanzo, diretto a mettere in evidenza il fallimento delle aspettative dell'autore nel cercare di superare la bravura di Eliodoro. Riley, trattando i principi fondamentali su cui il *Persiles* doveva basarsi, dichiara:

l'opera è un fallimento; non tanto, penso per la mancanza di verosimiglianza, quanto per l'eccesso di avvenimenti che si verificano al suo interno.[7]

A questo aggiunge:

L'enfasi posta sull'esemplarità e sulla varietà (qualità evidenziate dai primi traduttori del *Persiles*) non favorisce la creazione di grandi personaggi.[8]

Simile anche la critica mossa da Schevill ai protagonisti principali, Persiles e Sigismunda:

In drawing his chief characters, Cervantes has certainly not surpassed Heliodorus.[9]

Risulta automatico chiedersi come mai l'opera, tanto cara e importante per lo scrittore *alcalaíno*, non riuscì a raggiungere per la critica le alte vette letterarie. La risposta probabilmente va cercata nell'importanza attribuita, da parte di numerosi studiosi, alla famosa velleità di Cervantes di voler "competir con Heliodoro". La competizione di Persiles e Sigismunda con l'antico amore di Teagene e Cariclea ha contribuito, da un lato, ad indirizzare la mente critica del lettore verso un continuo confronto tra le due opere, in una ricerca spasmodica delle somiglianze e delle mancanze cervantine rispetto alle gloriose *Etiopiche*, dall'altro, ha costituito il punto di partenza del mio lavoro volto a concedere libertà e autonomia all'amore e alle peripezie dei giovani eroi cervantini, svincolandoli da quel legame, ormai forzato, con gli antichi amanti di Eliodoro. Per far sì che l'ultimo romanzo di Cervantes possa rinascere sotto una nuova luce, riscattandosi dalla sua triste sorte è necessario conferirgli libertà, partendo da due punti fondamentali: 1) proseguire il cammino di Pfandl, secondo cui il libro divenne non solo il miglior rappresentante delle forme e delle idee in voga nel romanzo spagnolo durante il secondo Rinascimento, ma anche di quel gusto verso i motivi classici greci e le influenze letterarie italiane, fra cui quella di Tasso[10]; 2) riversare la propria attenzione verso gli elementi di distacco, ossia quelle differenze che resero unico il *Persiles*.

L'influenza delle teorie letterarie nel rapporto Cervantes e Eliodoro: il verosimile e il meraviglioso

L'attenzione rivolta alle problematiche sorte negli ambienti di teoria letteraria a cavallo tra il XVI e XVII secolo, finirono, se si deve dar credito a un settore della critica, per attanagliare la mente dello scrittore spagnolo nella composizione della sua ultima opera, considerata da recenti studi il prodotto dell'"age of criticism"[11] e come sostiene Forcione:

Cervantes was attempting to solve the basic aesthetic problems preoccupying contemporary theorists and to create a masterpiece according to their envisioned ideal of the highest literary genre, the epic.[12]

Nella ricostruzione del percorso evolutivo e teorico del romanzo in Cervantes, Riley ha individuato quattro importanti fonti^[13] di ispirazione letteraria: 1) i trattati di poetica, di retorica e scritti critici in circolazione nel XVII secolo; 2) gli scambi culturali con altri scrittori; 3) le osservazioni e conclusioni dalle sue letture di opere in prosa; 4) la sua esperienza come romanziere. Per i primi tre punti è necessario gettare lo sguardo verso la seconda metà del Cinquecento italiano, quando l'ondata di classicismo raggiunse il suo pieno compimento e i modelli classici vennero adattati alla "giovane" produzione letteraria in lingua volgare, con il tentativo di elevare quest'ultima conferendole piena dignità, mentre si concepiva la possibilità di ridare vita all'epica classica. Si pensò che l'esemplarità si potesse raggiungere con la definizione di precisi canoni, regole e l'utilizzo di modelli di insegnamento quali: la *Poetica* di Aristotele e l'*Arte Poetica* oraziana. Imitare non nell'accezione di riprodurre in modo uguale ma di prendere come esempio, riportare alla memoria i modelli classici per creare opere di altrettanta dignità e autorità letteraria. Se Aristotele esclude il romanzo dalla sua precettistica, Tasso ritenne il romanzo e l'epica, due generi appartenenti alla stessa "specie", in quanto imitavano le stesse azioni, con il medesimo modo, con gli stessi strumenti. Proprio per questa somiglianza il Tasso affermò:

Se dunque il romanzo e l'epopeia sono d'una medesima specie, a gli obblighi delle stesse regole devono essere ristretti, massimamente di quelle regole parlando che non solo in ogni poema eroico, ma in ogni poema assolutamente sono necessarie.^[14]

I *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso furono pubblicati in Italia tra il 1565 e il 1566, nel settembre del 1569 Cervantes abbandonò Madrid per rifugiarsi proprio in Italia. Per Canavaggio^[15] l'idea secondo cui Cervantes venne a contatto con le teorie neoaristoteliche, proprio durante il soggiorno italiano, rientra solamente nell'incerto campo dell'ipotesi, in quanto le notizie pervenuteci sulle sue effettive letture di quel periodo sono tuttora insufficienti. Nonostante ciò Américo Castro^[16] citando Toffanin, come uno dei primi studiosi che cercò di rintracciare l'influenza italiana in Cervantes, sottolinea il legame che unì il Tasso allo scrittore spagnolo, con l'unica differenza che "dove l'uno pianse e si disperò, l'altro, genio sublime, sorrise."^[17] Castro inoltre non dimentica di prendere in considerazione un altro punto di fondamentale importanza, ossia la tendenza verso la sperimentazione letteraria iniziata durante il XV secolo, proprio in concomitanza con la circolazione delle critiche anticlericali erasmiste, che portarono come afferma Castro "al crollo dell'Olimpo".

In Spagna verso la fine del XVI secolo sotto l'influsso dei movimenti letterari italiani e di una conoscenza critica in aumento, López Pinciano, nell'*epístola tercera*, ribadì l'importanza dell'atto imitativo e dei suoi fini:

-Mas falta-dijo Ugo- que allende de ser hecha con plática, para ser leg?timo poema, ha de tener el fin también, que es enseñar y deleitar; que las imitaciones que no lo hacen, no son dignas del venerable nombre "poema"^[18].

Se l' "ottimo fine è quello di giovare agli uomini e di insegnare con l'esempio delle azioni umane"^[19], all'autore veniva richiesto di rispettare un altro principio, quello di *verosimilitas*. Riley ricorda come secondo Orazio, un'opera mancante di verosimiglianza sarebbe risultata "un mostro composto di varie assurdità"^[20]. L'importanza del vero venne ribadito e più volte sottolineato anche da Tasso nei suoi *Discorsi*, secondo cui chi scriveva cose false non era degno di essere chiamato poeta e tanto meno la sua creazione poesia. A questo proposito Riley segnala come Cervantes, nella seconda parte del *Quijote*, fornì una spiegazione circa la differenza tra storia e poesia:

-Así es- replicó Sansón-; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser, y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna. [II, 3, 49]

Lo storico ha il compito di raccontare i fatti come sono avvenuti non come sarebbero potuti avvenire, compito invece della poesia, ed è questo principio che distingue la verità da ciò che vuole risultare verosimile. Dalle credenze medievali la finzione si trasformò in storia e la storia in finzione, ma questo mascheramento decadde con il sempre più crescente spirito investigativo e scientifico. Persino i romanzi cavallereschi videro il loro tramonto, le avventure fantastiche di cavalieri prodigiosi vennero abbandonate per storie più verosimili, in modo tale che il lettore si potesse da un lato ritrovare e dall'altro imparare divertendosi. Tasso sottolineò l'importanza del meraviglioso nel rapporto con il verosimile, pur riconoscendone la diversa natura rispetto a quest'ultimo. In questo arduo tentativo di combinare armonicamente il verosimile con il meraviglioso, il teorico italiano consigliò di evitare tutti quegli argomenti finti che potessero danneggiare l'intera narrazione, evitando di collocare l'ambientazione della vicenda in terre conosciute e vicine, utilizzando la lontananza geografica come strumento per far sì che l'opera potesse mantenere "autorità":

Dee dunque il poeta schivar gli argomenti finti, massimamente si finge esser avvenuta alcuna cosa in paese vicino e conosciuto, e fra nazione amica, perché fra' popoli lontani e ne' paesi incogniti possiamo finger molte cose leggieri senza toglier autorità alla favola. Però di Gotia e di Norveggia e di Suevia e d'Islanda o dell'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le Colonne d'Ercole si dee prender la materia de si fatti poemi.[21]

Allo stesso modo El Pinciano sottolineò, nell'*epístola undécima*, l'importanza di ambientare l'intera storia in terre il cui passato e presente risultavano ancora essere velate da un certo alone di mistero, prendendo come modello proprio la storia narrata da Eliodoro:

-Y ¿cómo sabéis vos eso? ¿por ventura hay alguna historia antigua de Grecia que os diga que Theágenes no fue de la sangre de Pyrrho, y alguna de Etiopía, que Cariclea no fue hija de Hidaspes y Persinna, reyes de Etiopía? Yo quiero que sea ficción, como decís y yo creo; mas, como no se pueda averiguar, no hay porqué 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.[22]

Persinna e Idaspe, sovrani del regno di Etiopia nelle *Etiopiche*, divennero per López Pinciano i modelli a cui ispirarsi per rispettare quella condizione di *verosimilitas*. I personaggi del romanzo sarebbero dovuti appartenere ad un paese incognito, distanziando lo sviluppo dell'intreccio nello spazio e nel tempo, in modo tale che nessuno all'epoca, avrebbe potuto verificarne l'autenticità storica. Se gli studi critici condotti fino a questo momento hanno messo in luce i rispettivi influssi di Eliodoro nell'ultima opera cervantina, ecco che il complicato trattamento del verosimile e del meraviglioso distanzia i due autori, persino nei primi due libri ritenuti essere i riflessi delle *Etiopiche* tanto elogiate dal Pinciano. Cervantes per eguagliare ma al tempo stesso per allontanarsi dall'ammirato Eliodoro, intitolò l'opera *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*[23] aggiungendo come sottotitolo *Historia Setentrional*, e proprio in quest'ultimo elemento risiede la prima differenza con l'autore delle *Etiopiche*, quella di scegliere i paesi dell'Europa settentrionale che il Tasso aveva suggerito come luoghi

da cui far partire l'intero intreccio, generando una dicotomia tra i due romanzi in termini geografici tra nord e sud, come se in questa collocazione si riflettesse l'obiettivo di Cervantes di emulare distanziandosi. Se da un lato il creatore degli amanti pellegrini, Persiles e Sigismunda, ricevette l'influenza del Pinciano, dall'altro per l'importanza dell'ambientazione geografica nell'introduzione del meraviglioso all'interno dell'intreccio, seguì probabilmente il pensiero del Tasso nei *Discorsi*, mantenendo così intatta l'autorità letteraria. Cervantes, come ricorda Riley^[24], criticò i romanzi cavallereschi secondo la prospettiva neoaristotelica, poiché in essi individuò la mancanza del principio della verosimiglianza divenuto fondamentale nel campo della teoria letteraria. Canavaggio^[25] evidenzia come le frequenti discussioni letterarie, riflessioni e critiche all'interno del *Quijote* vennero ricollegate alla preoccupazione onnipresente in Cervantes, nei confronti dei movimenti ideologici e letterari della sua epoca. Nel *Persiles* si avverte il tentativo continuo dell'autore di raggiungere la perfezione, di creare un'opera seguendo i dettami della poetica neoaristotelica, e nella scelta del modello greco da lui adottato riecheggiano le parole del Pinciano^[26].

In Eliodoro la verità storica venne sostituita, come afferma Fusillo^[27], dal tentativo di trasmettere il ricordo di un passato antico, arricchito di riferimenti concreti sia storici che antropologici e da descrizioni caratterizzate, come nota Bachtin^[28], da una certa enciclopedicità che divenne tratto caratteristico del romanzo greco. A differenza di Eliodoro, Cervantes cercò di evitare l'eccessiva lunghezza del racconto in quanto "no hay razonamiento que, aunque sea bueno, siendo largo, lo parezca" [I, 8, 186]^[29]. La prolissità corrispondeva ad un sentimento di noia^[30], per questo evitarla divenne fondamentale per lo scrittore spagnolo che attraverso il comportamento critico dei suoi personaggi, che a volte lodano e altre volte criticano, come nel caso di Arnaldo, rese pubblico il suo pensiero:

-No más- dijo a esta sazón Arnaldo-; no más, Periandro amigo, que, puesto que tú no te cansas de contar tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oírlas, por ser tantas. [II, 12, 363].

Il generale equilibrio tra i fatti verosimili e quelli meravigliosi nelle *Etiopiche*, trovò la sua possibile spiegazione nella tendenza dello scrittore di fondere il meraviglioso con il soprannaturale, mantenendosi fedele ai dettami della precettistica aristotelica. Ed è proprio per l'incidenza e per l'elaborato concetto di *admirable y verosimil* che il *Persiles* si eleva prendendo le redini della sua libertà, gettandosi in una corsa sfrenata verso il perfezionismo e l'allontanamento dall'opera greca, grazie alla combinazione armonica tra storia, verosimile e meraviglioso. Nonostante sia presente nell'opera di Eliodoro l'attenzione per la verosimiglianza dei fatti narrati, in Cervantes il verosimile ricoprì un ruolo primario e per comprenderne l'effettiva importanza è necessario volgere lo sguardo, anche se per un breve istante, al *Quijote*, quando il canonico di Toledo esprimendo la propria opinione sui libri di cavalleria dice:

"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 que consiste la perfección de lo que se escribe." [I, XLVII, 553]

A partire dal titolo *Historia Setentrional*, Cervantes, per Riley^[31], finse che la sua finzione fosse storia e questo travestimento divenne la nota distintiva della sua interpretazione del verosimile. L'integrazione della finzione e della storia nell'ultima opera cervantina segue ancora per molti aspetti il mondo cronotopico greco: la suddivisione interna del tempo in

brevi segmenti corrispondenti alle singole avventure e agli incontri, la mancanza di una durata biologica quale l'età dei protagonisti, l'assenza dello scorrere di una dimensione temporale e della pura quotidianità sono di fatto elementi caratteristici della concezione temporale del romanzo greco^[32]. Infatti se i protagonisti diventassero adulti e durante le molteplici peripezie si conoscessero meglio, afferma Bachtin^[33], ci troveremmo di fronte non più al romanzo greco ma al tardo romanzo europeo, così pur mantenendo gli stessi elementi e ostacoli all'interno dell'intreccio, tutto si ricoprirebbe di un nuovo significato biografico e psicologico divenendo parte del tempo reale della vita, ma anche in quest'ultimo caso la lontananza dal modello letterario greco risulterebbe sempre più abissale. La mancanza di un'effettiva durata temporale, nell'epica e nel romanzo greco, ha condotto Lukacs a definire l'epopea come mondo a-temporale:

L'invecchiamento e la morte, la dolorosa conoscenza di ogni vita, certo, son propri anche degli uomini dell'epopea, ma si tratta soltanto di una constatazione: ciò che essi sperimentano, e come lo sperimentano, ha la beata a-temporalità del mondo degli dei.^[34]

L'epica rappresentò la totalità organica della Grecia antica, nulla avrebbe potuto turbare la totale uniformità, neppure la separazione tra uomo e mondo, ma questa omogeneità subì un notevole cambiamento con l'arrivo del demoniaco e con lo scontro tra interiorità ed exteriorità. Il romanzo divenne "l'epopea del mondo abbandonato dagli dei", l'espressione della problematicità della vita, l'incongruenza tra anima e realtà, e la rappresentazione delle "crepe e degli abissi"^[35] che il momento storico racchiudeva in se stesso.

Il *Persiles* è ancora figlio del mondo epico, dove il tempo meccanico è subordinato al movimento spaziale, i suoi eroi^[36] vivono una vita interiormente omogenea senza avvertire alcuna forma di ostilità e la collettività prevale ancora sull'individualità. L'idealizzazione di Persiles e Sigismunda, "ángeles humanados" [IV,12,705], appartiene ancora a un mondo tipico dell'"infantilità dell'epopea" nei confronti dell'ormai raggiunta "virilità"^[37] del romanzo. Sono eroi guidati nel loro lungo viaggio dalla presenza del divino, il loro procedere è segnato dalla profonda sicurezza di giungere alla meta persino nei momenti di sconforto e da una sorta di uniformità morale, come testimoniano le parole di Periandro rivolgendosi a Auristela:

En tanto, pues, que llega el felice día y punto de nuestra partida, ensanchad los corazones, no deis lugar a que reine en ellos la melancolía, ni penséis en peligros venideros, que, pues el cielo de tantos nos ha sacado, sin que otros nos sobrevengan nos llevará a nuestras dulces patrias, que los males que no tienen fuerzas para acabar la vida no lo han de tener para acabar la paciencia. [II, 6, 326]

Il mondo interiore è pervaso da un'omogeneità^[38] tale da attribuire a ogni personaggio degne qualità morali, nonostante siano Persiles e Sigismunda i veri protagonisti dell'intera storia; Antonio il barbaro, Ricla la moglie e due giovani figli, Costanza e Antonio, vengono spesso lodati per il loro aspetto e la grazia. Tutto ciò Lukacs lo definirebbe come "mondo interiormente omogeneo", ossia i grandi e i nobili sentimenti non sono aspetti esclusivi della "sin par Auristela" e del "gallardo Periandro" ma di ogni essere umano dotato di una propria vocazione spirituale. Bachtin ha evidenziato un aspetto fondamentale del romanzo a prove in epoca barocca, ossia la presenza di un "tempo psicologico", privo però

di una localizzazione sostanziale persino nella totalità del processo vitale dell'individuo.^[39]

Lozano Renieblas sottopone il *Persiles* al percorso delineato dal cronotopo bachtiniano e dalla dialettica tra "espacio conocido y desconocido", come mezzo per sottomettere il meraviglioso al verosimile e progredire verso la conquista del realismo.

Esto es lo que hace Cervantes. Su obra se caracteriza porque ensancha las fronteras de lo novelable, lo que equivale a decir: que avanza en la construcción del realismo.[40]

Nella sua analisi, Lozano Renieblas, riprende la teoria di Bachtin secondo cui il passaggio verso il realismo moderno si verificò con l'assimilazione del tempo storico nella sequenza cronologica dei momenti interni al mondo della finzione. Se per la studiosa il *Persiles* è l'esempio primordiale di quel cambiamento che si produsse nel XVII secolo con l'assorbimento del materiale storico nel contenuto tematico dell'opera, dalla ricostruzione delle relazioni spazio-temporali dell'ultima *novela* cervantina, si nota come "ni el pasado y ni el presente se organizan históricamente"[41]. Risulta per tanto difficile rintracciare un ordine storico consequenziale ai fatti e agli eventi narrati nell'opera, in quanto gli stessi riferimenti storici individuati da Lozano Renieblas sono puri anacronismi, privi non solo di un percorso cronologicamente ordinato, ma anche di date necessarie[42] ad una precisa collocazione delle azioni nella dimensione del passato e presente storico. L'integrazione della finzione e della storia in modo omogeneo e storico nella produzione letteraria, sintomo per Bachtin[43] di un momento di svolta nel campo letterario e in modo particolare della concezione del tempo in rapporto alla narrazione, risulta essere ancora lontana dal mondo di finzione creato da Cervantes nel *Persiles*.

Auerbach notò come gli avvenimenti drammatici dell'esistenza umana nell'antichità, venissero guidati primariamente dalla mutevole fortuna, gli stessi Periandro e Auristela risultano essere ancora due marionette in balia di riti barbari e del mutevole volere della natura. Il cambiamento, per Auerbach, si verifica con la tragedia elisabettiana, "la prima caratteristicamente moderna"[44], dove l'eroe smette di essere manovrato dalla Fortuna, per diventare lui stesso l'artefice e il costruttore della propria vita. Per Martínez-Bonati è la mancanza di familiarità negli oggetti e azioni narrate, a costituire il punto di differenziazione tra realismo e principio di verosimiglianza[45], inteso quest'ultimo come evento immaginario in perfetta armonia con il concetto di probabile e possibile secondo i dettami della precettistica aristotelica. Martínez-Bonati, nell'introduzione al suo *El Quijote y la poética de la novela*, conduce un'interessante distinzione tra verosimiglianza e realismo, offrendo una definizione conclusiva del verosimile:

Verosímil es un acontecimiento imaginado cuando resulta analíticamente consistente con lo posible, lo probable y lo necesario, según la noción que el espectador tiene del mundo presentado por la obra.[46]

La distinzione tra ciò che è verosimile e reale ruota attorno alla concezione che lo spettatore possiede nei confronti del mondo rappresentato, ad esempio, l'intervento di un essere divino all'interno della narrazione per il lettore moderno, afferma Martínez-Bonati, non apparterebbe alla dimensione realista perché "excedería de la esfera de la experiencia de la vida, aunque no exceda de la de sus creencias"[47]. Le basi del realismo moderno secondo Auerbach devono rintracciarsi non solo nell'infrazione della regola classica della separazione dei differenti livelli stilistici, nella narrazione di una realtà rappresentata con uno stile umile e una forma comica, grottesca imbevuta di tutte le sfaccettature del quotidiano, ma anche nella trattazione seria della realtà, dei ceti sociali inferiori come espressione di una problematica esistenziale e nell'inserimento di persone avvenimenti in piena relazione allo sfondo storico. [48] Dallo studio elaborato da Auerbach ne derivano le linee e caratteristiche principali del

romanzo realistico, un genere in cui i personaggi non si sarebbero più collocati fuori dal tempo e dallo spazio, ma in connessione organica con la condizione esistenziale e psicologica dell'essere uomo nell'ambiente sociale, politico, storico, estraendone infine un quadro generale e al contempo critico della società. Il *Persiles* si colloca, come il romanzo greco, al di fuori di qualsiasi sfera umana, quotidiana, storica e biologica, per prediligere un'unica forza dominante: il caso^[49], capace di manovrare in modo simultaneo e asincrono gli eventi e gli incontri, inserendosi come "tempo di interferenza di forze irrazionali nella vita umana"^[50] e nell'infinito tempo d'avventura.

Nelle avventure di Persiles-Periandro e Sigismunda-Auristela, l'utilizzo del meraviglioso e della verosimiglianza si unì al rispetto e a quell'attenzione nei confronti dell'intelligenza e della ragione del pubblico lettore. Occorreva quindi che i fatti e le azioni narrate risultassero vicine più che mai al verosimile per soddisfare l'*entendimiento* dell'uditore nel mondo della finzione, e del lettore in quello reale. L'autore del *Persiles* non dimenticò mai di appagare e rispettare sia la preparazione culturale che le aspettative del lettore, un compito difficile dato l'ampio pubblico nelle cui mani sarebbe finito il suo romanzo. Martínez-Bonati^[51] soffermandosi sulla centralità del lettore all'interno del mondo cervantino e riferendosi alla percezione del destinatario, o meglio alla "sensibilidad y entendimiento inmediatos del espectador", ha definito "suspensiones voluntarias de la incredulidad" il meccanismo in base al quale lo spettatore-lettore accetta eventi in realtà improbabili, a condizione che il poeta si ricordi che è impossibile stupire il ricevente se gli avvenimenti rappresentati mancano di credibilità poetica. Il recupero della credibilità all'interno dell'ultima opera cervantina avviene attraverso un meccanismo di anticipazione sui dubbi e sul lettore; l'atteggiamento critico dei personaggi nei confronti dei fatti meravigliosi raccontati agisce di rimbalzo sulle possibili critiche esterne. Nel trattamento del verosimile e del meraviglioso l'interazione dei personaggi nell'intero svolgimento della vicenda è l'elemento che caratterizza il *Persiles* rispetto le *Etiopiche* di Eliodoro. Una verosimiglianza, quella cervantina, rafforzata dall'uso di un rapporto dialettico tra la parte raziocinante e quella immaginaria, come nel caso di Mauricio e Rutilio [I, 18]. García Galiano^[52] ha evidenziato come utilizzando una tecnica già presente nel *Quijote*, Cervantes costruì vari piani narrativi con la partecipazione di tutti i personaggi all'interno della trama principale, conducendo sia il lettore, che gli stessi Persiles e Sigismunda, a ricoprire il ruolo di uditori. A riguardo, Ruffinatto risalta il ruolo di Mauricio come narratore intradiegetico e quello svolto dagli altri personaggi che da pubblico interno, narratori intradiegetici, agiscono da filtro ai fatti meravigliosi e inverosimili raccontati. Inoltre, il ricorso a credenze e superstizioni ben radicate nell'immaginario collettivo fu utilizzato da Cervantes per rendere verosimile l'impossibile. Decidendo di competere con Eliodoro, Cervantes, con un macchinoso sistema di dilatazione e di contrazione, diede vita al complicato mondo del meraviglioso e del verosimile, dove gli eccessi di meraviglia e stupore recuperano il loro equilibrio grazie all'intervento dei narratori intradiegetici e alla dimensione culturale e sociale del lettore del XVII secolo.

Unità e Varietà

Nel XVI secolo in Italia il tema dell'unità artistica si situò al centro della disputa sul romanzo e sull'epica, in modo particolare ci si chiese come conciliare l'unità e la varietà, senza però trasgredire il principio della totalità armonica^[53]. Si guardava ai componimenti omerici con grande ammirazione, come modelli da prendere come punto di riferimento per la trattazione, la disposizione della varietà all'interno dell'opera e le tecniche narrative introdotte di grande innovazione. Nella tradizione letteraria occidentale fu l'*Iliade* ad inaugurare l'inizio in *medias res*, che con il suo effetto anacronico costituì, sottolinea Genette^[54], uno dei *topoi* caratterizzanti il genere epico. Giraldis Cinzio, in epoca

rinascimentale, consigliava di non cominciare obbligatoriamente l'opera dal principio tradizionale

ma da quella parte che parerà a più proposito allo scrittore, inducendo poi le altre parti per abbellimenti e per compimento della istoria.[55]

Durante l'età Barocca lo sguardo si orientò in particolar modo verso le *Etiopiche* e il suo inizio in *medias res* scelto da Eliodoro, con tutto ciò che ne derivò, nodi, scioglimenti, analessi, venne a rappresentare, come sottolinea González Rovira^[56], il tratto caratteristico e più ammirato delle avventure dei famosi amanti Teagene e Cariclea.

Con l'arrivo del genere romanzesco e in modo particolare durante il XVI e XVII secolo, il concetto neoristotelico di *ñudo y soltura* venne adottato e utilizzato nel vasto campo della produzione letteraria, come artificio letterario^[57], per accrescere l'interesse e la curiosità del lettore. Se in Italia Tasso affermò che la vera novità del poema risiedeva proprio nel nodo e nello scioglimento, in Spagna López Pinciano paragonò la struttura della favola, con le sue parti essenziali, ad una corda avente non solo un inizio ed una fine, ma dei nodi e degli scioglimenti nel suo mezzo, a questo aggiunse la sua definizione di *ñudo y soltura*. Per El Pinciano è Eliodoro, l'autore delle *Etiopiche*, il maestro del *añudar y soltar*, poiché il suo è un nodo che annodandosi poco per volta, trova il completo scioglimento solamente alla fine della storia dei giovani amanti, Teagene e Cariclea. Più è stretto il nodo e maggiore, come dice Ugo rivolgendosi al Pinciano è il piacere che ne deriva dallo scioglimento. Ed è proprio annodando che Eliodoro, dà avvio alla storia travagliata dei due eroi innamorati, catapultando il lettore immediatamente nel mezzo dell'azione o meglio in *medias res*. Molinié citando un passo estratto dalla traduzione delle *Etiopiche* di Amyot, sottolinea da un lato l'importanza del fenomeno in *medias res* nell'ambiente teorico letterario, dall'altro mette in luce gli effetti provocati sul lettore da questa tecnica:

Il commence au mylieu de son histoire, comme font les Po?tes Hero?ques. Ce qui cause de prime face vn grand esbahissement aux lecteurs, et leur engendre vn passionné desir d'entendre le commencement [...] De sorte que tousiours l'entendement demeure suspendu, iusques à ce que l'on vienne à la conclusion, laquelle laisse le lecteur satisfait, de la sorte que le sont ceux, qui à la fin viennent à iouyr d' vn bien ardemment desiré et longuement atendu^[58].

Riferendosi ad Amyot, Molinié sposta l'attenzione dall'aspetto puramente tecnico dell'inizio in *medias res*, alla ricezione di tale strategia nel lettore. Amyot descrive infatti in questo passaggio il meccanismo psicologico e intellettuale in atto nel pubblico esterno, causato dal ruolo dominante del "désir". Si crea perciò una sorta di parallelismo tra l'attesa e il bisogno di soddisfare la natura psico-intellettuale del lettore nei confronti della storia, una "satisfaction physique et sentimentale, du côté des personages dans leurs rapports réciproques"^[59]. Alla base di questa strategia narrativa vi è l'intenzione da parte dell'autore, di provocare sia nei personaggi, che nel lettore, attraverso la *suspense* un "mouvement du désir" di sapere, una dimensione psicologica che legghi il lettore alla narrazione, nel tentativo di colmare i suoi dubbi e suscitare al tempo stesso il risveglio delle capacità immaginative^[60]. Per Eco questo meccanismo, porta infatti il lettore a "prevedere quale sarà il cambiamento di stato prodotto dall'azione, quale sarà il nuovo corso di eventi", sviluppando un processo immaginativo e provvisoriale.^[61] Il ruolo attivo del lettore, i cambiamenti improvvisi nel corso della narrazione e la sensazione di incertezza, diventano, come segnala González Rovira^[62], strumenti non solo di coinvolgimento da parte del lettore, ma mezzi utili per abbattere delle barriere e lasciarsi trasportare nel mondo della finzione e dell'ideologia

dell'autore. Ed è proprio carpando l'importanza di tale artificio letterario che Cervantes sul modello greco, decise di collocare in *medias res* la scena iniziale della sua ultima opera: il sipario si apre e la stretta bocca di una profonda segreta sembra condurci nelle viscere di un inferno quasi dantesco.

Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados, y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba. [I, 1, 27]

Il graduale scioglimento del nodo iniziale, necessario sia ai personaggi che al lettore stesso, avviene attraverso l'insieme di analessi narrative introdotte da differenti personaggi. Dalla teoria tassiana si sviluppava la concezione dell'opera letteraria come espressione della varietà nell'unità, da cui sarebbe nato un tutto organico e dove i "mezzi" e gli "impedimenti" oltre ad annodare e mantenere desta l'attenzione del lettore, sarebbero serviti per creare, al tempo stesso, le condizioni necessarie per combinare i due principi. Una varietà che veniva rappresentata dalla presenza di storie secondarie nel filone del racconto primo, il cui inserimento oltre a ricoprire una funzione di arricchimento estetico alla materia dell'opera, rivestiva un ruolo essenziale per il districarsi della nodosa matassa e far sì che il lettore non si perdesse nel labirinto narrativo. González Rovira ricorda come Stegmann evidenzi due tipi di storie intercalate^[63]: 1) le analessi complete intradiegetiche; 2) i racconti indipendenti che non mantengono un rapporto con la fabula. Da questa classificazione e tenendo in conto un ulteriore aspetto, quello della "focalizzazione"^[64], si nota che sia nelle *Etiopiche* che nel *Persiles* ci si trova davanti ad un punto di vista "variabile o multiplo"^[65]. In Eliodoro il punto di vista con cui si inaugura l'opera è quello di un narratore eterodiegetico che attraverso lo sguardo di un gruppo di pirati, come sottolinea Fusillo, offre uno spettacolo pieno di *suspense*.^[66] La prospettiva si alterna tra uno stile indiretto e uno stile diretto, tra un narratore eterodiegetico e uno omodiegetico, finendo così per affermare il principio di Cascales^[67], secondo cui l'epica era caratterizzata da un modo misto in cui più voci partecipavano alla narrazione.

Il gioco continuo di annodare e snodare nelle *Etiopiche* si concentra nei primi cinque libri, dove l'intera narrazione alternandosi si dilata e si contrae fino alla fine del quinto libro. Mediante lo sfruttamento dei differenti livelli narrativi espressi con l'uso della voce dei narratori esterni ed interni, con un campo di focalizzazione che da onnisciente diventa sempre più ristretto e il ricorso a numerose analessi, Eliodoro consegna al lettore tutti i pezzi mancanti necessari per la ricostruzione logica degli avvenimenti, liberandola dai numerosi nodi che sin dal principio avevano segnato il corso naturale della narrazione degli eventi. Se il viaggio a ritroso per la ricostruzione della sequenza logica e cronologica della storia nell'opera di Eliodoro si colloca nel quinto libro, nel romanzo spagnolo l'attesa si protrae più a lungo nel tempo, mantenendo in *suspense* i personaggi e il lettore sino al terzultimo capitolo dell'ultimo dei quattro libri, quando Serafido narra a Rutilio le origini della storia, ricreando la situazione iniziale di partenza e dando avvio alla serie di analessi interne^[68] necessarie, come già si è potuto notare con il romanzo di Eliodoro, per soddisfare le numerose lacune conoscitive sulla vera storia di Periandro e Auristela. Nel *Persiles*, la costruzione del racconto primo si basa, afferma González Rovira^[69], su un principio di "construcción pluriperspectivista" data dall'unione delle analessi narrative dei diversi personaggi imposte dall'inizio in *medias res*, infatti per Molinié la struttura del *Persiles* si basa su un

ystème d'emboîtement de récits rétrospectifs, produisant une sorte de temporalité torse, en mouvement, aux effets de perspectives en profondeur et en redoublement.^[70]

Le continue separazioni e i ricongiungimenti dei protagonisti sottolinea Soriano, permettono di dare vita al racconto delle avventure passate dove il tempo si inserisce come una "línea zigzagueante que forzosamente se precipita hacia delante y hacia atrás"[71], rispettando la precettiva appartenente a tale *incipit*. Sono le analessi interne omodiegetiche che permettono di risalire alle origini della storia ristabilendo un ordine consequenziale degli eventi, diventando strumenti determinanti nella comprensione del susseguirsi delle azioni nel racconto principale, senza determinare una frattura o un'interferenza nel discorso narrativo.[72] Se da un lato il racconto retrospettivo nell'opera greca confluisce nelle parole di Calasiri, nel *Persiles* gli antefatti precedenti al primo capitolo del primo libro, riguardanti le origini e le prime avventure dei due eroi innamorati, vengono raccontate ricorrendo a sei voci narranti corrispondenti a sei narratori omodiegetici, differenziando in questo modo anche sul piano quantitativo e quello strategico narrativo le due opere. Nel *Persiles* il funzionamento del romanzo greco, commenta Arata, raggiunge una complessità in quanto "tutto si moltiplica fino a polverizzarsi in una costellazione di enigmi"[73], dove il potere di scioglimento della storia, in ritardo rispetto alla dimensione temporale del racconto, viene riposto nelle mani non solo degli eroi ma, come li definisce Ruffinatto, di personaggi "competenti"[74], per il loro ruolo all'interno della storia come parti parzialmente coinvolte o come testimoni ai fatti narrati, permettendo al lettore di non perdersi nel caotico mondo della narrazione e nel suo continuo procedere e avanzare tra i capitoli. L'utilizzo di più narratori, sia eterodiegetici che omodiegetici determina la complessità dell'ultimo romanzo di Cervantes, rispetto al piano strutturale delle *Etiopiche*. Se i racconti a cornice in Eliodoro, oltre a mantenere un continuo legame con il racconto primo, divennero il principio reggente dell'intera architettura circolare della storia di Teagene e Cariclea, nel *Persiles*, Cervantes, come afferma García Galiano[75], creò una ragnatela che ampliandosi poco per volta con l'aggiunta di nuove fila, ossia di storie secondarie, diede forma ad un microcosmo di vite tutte ruotanti, anche se in modo indipendente, attorno ad un'unica storia, quella di Periandro e Auristela o meglio di *Persiles* e *Sigismunda*.

Nell'opera cervantina, i personaggi oltre a rivestire un ruolo importante nella costruzione delle vicende passate della coppia innamorata, svolgono una funzione attiva nei confronti dell'evolversi della storia principale. Applicando la teoria elaborata da Greimas circa gli attanti funzionali, si potrà notare come la categoria degli Adjuvanti e degli Opponententi nel *Persiles* detenga una sorta di supremazia nel campo funzionale dell'opera. Le avventure degli stessi *Persiles*-Periandro e *Sigismunda*-Auristela nascono proprio da una prima opposizione, quella di Maximino, a questa iniziale ne seguiranno altre che gli eroi riusciranno a risolvere anche grazie al sostegno e all'ausilio dei cosiddetti adjuvanti. L'opposizione funzionale tra queste due categorie attanziali è determinante per il processo evolutivo dell'intera vicenda. Ruiz Montero riconosce la centralità "dell'aggressore e dell'aiutante"[76] e al tempo stesso sottolinea un altro punto di altrettanta importanza, quello secondo cui

un unico personaggio può occupare varie sfere di azione. Può iniziare con l'essere aggressore e convertirsi presto, involontariamente, in aiutante, o viceversa, secondo le necessità della struttura.[77]

Nel *Persiles* questa duplice funzione si riscontra nel principe Arnaldo che, a partire dal secondo capitolo del primo libro si presenta simultaneamente nel suo ruolo di adjuvante-opponente. La comparsa di Arnaldo possiede un duplice valore, se da un lato il suo desiderio di poter sposare Auristela e l'amore per la meravigliosa ragazza determinano il ruolo di quest'ultimo come antagonista nei confronti di Periandro, dall'altro lato l'incontro tra il principe di Danimarca e l'eroe segna un passo avanti nel ricongiungimento della coppia protagonista. Un meccanismo che si ritrova non solo in Arnaldo ma anche nel fratello

maggior di Persiles, Maximino. Nonostante Cervantes conceda a quest'ultimo di intervenire fisicamente una sola volta nello svolgimento dell'intera storia, precisamente nel capitolo quattordicesimo del quarto capitolo, ne risulta sorprendente l'importanza attribuitagli, in relazione al suo potere decisionale sugli eventi, nonostante la sua "presenza-assenza" all'interno della narrazione. In realtà tutto sembra girare attorno a Maximino, la sua funzione di opponente mette in moto il meccanismo dell'intera storia, di fatto senza questa iniziale opposizione non si sarebbe attuata l'infrazione del divieto come funzione causativa e scatenante degli avvenimenti, ed infine *los trabajos de Persiles y Sigismunda* sarebbero rimasti imprigionati nella penna di Cervantes; le avventure dei due giovani amanti non sarebbero potute esistere nemmeno prendendo in considerazione il pellegrinaggio a Roma, come motivo sufficiente per lo sviluppo dell'intera azione, poiché in quel caso il lettore non si sarebbe più trovato di fronte ad un romanzo amoroso di avventura ma religioso, dove la spinta verso la cristianità avrebbe rappresentato il tema principale dell'intera opera, originando una serie di cambiamenti all'interno delle stesse funzioni dei personaggi, prima fra tutte quella tra Opponent e Adjuvanti, necessaria per la verità e la purezza del sentimento amoroso della coppia protagonista ma pressoché inutile in una storia governata dal pellegrinare. Il potere di Maximino risiede paradossalmente nella sua assenza dal campo d'azione, utilizzata come strumento necessario per avviare, da un lato la fuga e dall'altra una persecuzione quasi immaginaria^[78], in quanto solo con il racconto di Serafido, l'occhio del lettore-spettatore viene condotto per un breve momento sui movimenti intrapresi da Maximino, mentre per tutto il resto della narrazione ne rimane escluso, determinando in questo modo con la sua comparsa fisica nella scena un movimento conclusivo. In realtà la funzione ambivalente di Arnaldo e di Maximino ruota attorno alla duplice motivazione attribuita al viaggio di Periandro e Auristela, intesa come elemento caratterizzante *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Persiles e Sigismunda: artefici di una doppia verità

Per comprendere maggiormente il complicato meccanismo messo in funzione da Cervantes, all'interno del suo ultimo e caro romanzo è necessario domandarsi: "Da cosa si generano le avventure di Persiles-Periandro e Sigismunda-Auristela?", "Forse da un bisogno interiore indirizzato al raggiungimento di una profonda dimensione spirituale?". Niente di tutto ciò! E' l'infrazione di un divieto, quello imposto ai due giovani di innamorarsi assieme all'azione esercitata da Maximino come opponente, a stabilire l'inizio *de los trabajos* del "gallardo" Periandro-Persiles e della "sin par" Auristela-Sigismunda. L'intervento come adjuvante di Eustoquia introduce la giustificazione necessaria per legittimare agli occhi del futuro erede al trono l'assenza della meravigliosa amata Sigismunda; la lontananza di Persiles e Sigismunda dall'isola di Tile sarà motivata dalla necessità da parte della ragazza di recarsi a Roma, per approfondire le sue conoscenze sui principi fondamentali della religione cattolica prima di contrarre matrimonio, a questo si aggiungerà la promessa di Persiles di rispettare per tutto il lungo e insidioso viaggio, l'integrità di Sigismunda fino allo scioglimento del voto di castità di quest'ultima. La famosa meta cattolica viene strumentalizzata dai giovani innamorati per disorientare gli antagonisti e fuggire, prolungando l'attesa, alle loro pretese amorose. Il principe Arnaldo è di fatto la vittima più eclatante di questo gioco messo in atto dai due eroi cervantini. In realtà l'amore di Arnaldo, per la giovane e bella eroina, viene utilizzato a proprio vantaggio nelle mani degli innamorati; il principe danese è infatti "opponente" ma al tempo stesso "adjuvante", sfruttando quest'ultima funzione Persiles e Sigismunda trasformano la possibile minaccia per la loro unione, in mezzo utile per il raggiungimento dei propri obiettivi finali: giungere a Roma e unirsi in matrimonio. Inoltre bisogna notare l'assenza di preoccupazione da parte dei due eroi nei confronti delle vane speranze amorose di Arnaldo, alimentate dai

comportamenti e dalle parole dei falsi fratelli, come accade nel capitolo quindicesimo del primo libro. La ricomparsa di Arnaldo dopo gli avvenimenti sull'isola barbara, genera una serie di sentimenti contrastanti. Alle parole di contentezza del principe di Danimarca, Auristela risponde piangendo, generando perplessità nell'animo del suo pretendente:

Confuso Arnaldo de tal accidente, no supo determinarse si de pesar o de alegría podía proceder semejante acontecimiento, mas Periandro, que todo lo notaba y en cualquier movimiento de Auristela tenía puesto los ojos, sacó a Arnaldo de duda, diciéndole: -Señor, el silencio y las lágrimas de mi hermana nacen de admiración y de gusto: la admiración, del verte en parte tan no esperada y, las lágrimas, del gusto de haberte visto. Ella es agradecida, como lo deben ser las bien nacidas, y conoce las obligaciones en que las has puesto de servirte, con las mercedes y limpio tratamiento que siempre le has hecho. [I, 15, 229]

Periandro non rivela il vero motivo del pianto dell' "amata" sorella, mente, e con il suo discorso cerca di dissipare qualsiasi dubbio presente nell'animo di Arnaldo, conducendolo nuovamente all'interno del meccanismo da loro costruito. La verità verrà rivelata solamente verso la fine del quarto libro e la delusione del principe danese verrà confessata al pubblico lettore dalla voce eterodiegetica:

Mucho sintió Arnaldo el nuevo y extraño casamiento de Sigismunda; muchísimo le pesó de que se hubiesen mal logrado tantos años de servicio, de buenas obras hechas en orden a gozar pacífico de su sin igual belleza; [IV, 4, 712].

Visti in questo modo Persiles e Sigismunda appaiono persino come due innamorati interessati esclusivamente alla realizzazione della propria felicità, ed emotivamente indifferenti all'amore altrui. A questo proposito Molho definisce il *Persiles* come:

un ensemble complexe de faux-semblants et de contre-vérités, puisqu'il apparaît qu'un tel pèlerinage n'aurait été tramé à l'origine que comme une excuse qui donnerait hasard aux protagonistes de se soustraire à la vindicte du farouche Magsimin, roi de Thulé (IV,12). La reine-mère lui communiquera à son retour de la guerre, que la princesse Sigismonde, absente, a fait voeu de se rendre à Rome pour s'y informer de la foi catholique.[79]

Alla base del rapporto della coppia protagonista, per lo studioso francese, si colloca un duplice sistema di doppie identità:

autonyme/ pseudonyme, qui fonctionne sans faille tout au long de la narration, où seules ont cours les désignations pseudonymiques, c'est-à-dire mensongères.[80]

Se Periandro e Auristela si inseriscono nella storia come pseudonimi dei nomi originali, il pellegrinaggio, sottolinea Molho, diventa a sua volta uno pseudopellegrinaggio e lo stesso legame di fratellanza si trasforma in una pseudoparentela che unisce i due giovani eroi agli occhi dei personaggi incontrati lungo il percorso; d'altronde il legame fittizio da loro scelto, per presentarsi al pubblico interno è quello più vicino al sentimento amoroso: "Le frère et la soeur sont une même chair et un même sang: un tout divisible." [81]

La tesi di Molho si appoggia sulla "teoria della doppia verità" sostenuta durante il Rinascimento dagli esponenti dell'aristotelismo padovano e in modo particolare da

Pomponazzi. La radicale separazione tra il campo della fede e quello della ragione, venne a congiungersi nella dottrina della "doppia verità"; una tesi poteva essere:

simultaneamente vera in filosofia e *falsa* in teologia, per cui uno stesso individuo, pur ritenendo vere talune dottrine come filosofo, sarebbe tenuto, nello stesso tempo, a giudicarle errate come credente.[82]

Le tensioni in continua opposizione all'interno dell'opera di Cervantes, hanno condotto Molho ad osservare il *Persiles* come l'espressione di un mondo governato da una doppia verità. Seguendo questa tesi, tutto nell'ultima opera cervantina risponderrebbe ad un duplice meccanismo:

La vérité de la foi est celle qui met en branle, fût-ce sous un faux prétexte, «la machine du pèlerinage»[83]

La fede è infatti nel *Persiles* un falso pretesto utile per la realizzazione degli obiettivi degli eroi innamorati, un'inconsistenza religiosa messa in evidenza, secondo Blanco, dall'arrivo a Roma di Periandro e Auristela:

En Roma vemos a los héroes codearse no con eclesiásticos o con devotos sino con mercaderes judíos, cortesanas y rufianes[84].

La capitale cattolica, secondo Molho rientrerebbe inoltre in quel discorso sulla doppia verità, poiché

le sanctuaire romain allie le religieux au politique, dans una conception toute latine - plus latine que chrétienne - de la piété[85].

L'ambiguità della città pontificale si avvertirebbe, per l'autore francese, sin dai primi capitoli del quarto e ultimo libro, in modo particolare nel terzo capitolo. Periandro e Auristela assieme ai compagni di viaggio si trovano in prossimità di Roma e dall'alto di un monte decidono di fermarsi per contemplare la meravigliosa capitale, quando all'improvviso dalla bocca di un pellegrino sconosciuto viene pronunciato un sonetto dedicato all'insigne città. Al termine il pellegrino racconta di aver composto tale sonetto per porre rimedio alle parole nate dall'animo di un poeta spagnolo e lanciate, in passato, contro la meravigliosa capitale e i suoi abitanti. Nell' "Urbe" si nasconde un doppio significato, da elogiare o da vituperare, una contraddizione nata dal contrasto tra sacro e profano, tra religiosità e politica che rimane gelosamente nascosta dietro il significato spirituale e la sua famosa bellezza. Così, anche il viaggio di *Persiles* e *Sigismunda* racchiude in sé, a seconda di come si legga, una duplice verità. La debolezza del sentimento religioso in *Auristela* viene messa in evidenza da Molho[86] attraverso un interessante confronto con *Leonora*, la donna amata dal portoghese innamorato [I,10]. Entrambe decidono di dedicare la loro vita a Dio ma mentre *Leonora*, sul punto di unirsi in matrimonio con *Manuel de Sosa*, rinuncia all'amore terreno per quello divino, in *Auristela-Sigismunda* il fervore spirituale non è così forte da allontanarsi dall'amato *Persiles*:

Auristéle, qui est sur le point d'agir de même, y renonce enfin, impérativement retenue par le souvenir de l'unité androgynique originelle du couple tel que le fonde l'indisolubilité de la fratrie amoureuse.[87]

L'individuazione dell'esistenza di una duplice coppia all'interno della storia: da un lato *Persiles e Sigismunda*, i due innamorati in fuga dall'isola di Tile, dall'altro *Periandro e Auristela*, i fratelli in pellegrinaggio verso la splendente capitale del cattolicesimo, ha complicato considerevolmente l'analisi interpretativa dell'ultimo romanzo cervantino. Prendendo in considerazione il secondo caso, ossia gli eroi conosciuti come *Periandro e Auristela*, il viaggio si carica di un significato spirituale; un Nord e un Sud interiori^[88] in forte connessione ad un processo di conversione religiosa che trova la sua meta ultima in una Roma elevata a "símbolo universal de la fe católica^[89]." Il tentativo di costruire un filo conduttore tra la bella *Cariclea*, rappresentante dell'anima, *Teagene* simbolo della conoscenza filosofica^[90], e l'importanza di una crescita spirituale raggiungibile solamente con un amore vissuto nella massima purezza dei sentimenti umani, ha condotto sin dal passato numerosi studiosi a leggere il *Persiles* in chiave morale e spirituale, intravedendo così nel lungo viaggio dei giovani amanti, il percorso dell'uomo pellegrino cristiano alla ricerca di un'ascesi spirituale e il simbolo della "universalización de la experiencia humana"^[91], "del hombre cristiano, surgido de la idea bíblica de la peregrinación de la vida humana"^[92]. Questa diversità interpretativa riassume in sé il punto focale dell'ultima creazione letteraria di Cervantes: l'impossibilità di leggere l'intera storia seguendo un unico percorso critico. Di fatto il *Persiles* è stato considerato da Blanco come una "obra críptica"^[93] e da Molho come

un livre multiple et discordant, dont les discordances se sont en quelque sorte érodées au point qu'il n'y a plus désormais qu'une seule lecture.^[94]

Una complessità che ha portato ad osservare le avventure dei giovani eroi, da un lato come il frutto delle macchinazioni ambigue di due amanti, dall'altro come la manifestazione di una ricerca interiore e di un cammino verso il cattolicesimo, che trova il suo giusto compimento, all'interno del racconto, con l'unione finale di *Persiles e Sigismunda*.

Un dialogo, quello aperto nel presente lavoro tra Cervantes e Eliodoro, basato non più sulle somiglianze, bensì sulle differenze, volto a mettere in luce l'abilità del creatore di *Persiles e Sigismunda* nell'appropriarsi delle tecniche e motivi della tradizione classica, riuscendo con il suo labirintico percorso e il macchinoso meccanismo narrativo a competere e ad allontanarsi dagli eterni innamorati *Teagene e Cariclea*.

Prima di concludere definitivamente questo viaggio all'interno dell'ultimo romanzo dell'*ingenioso* Cervantes, vorrei guidare il lettore verso i risultati conclusivi di quest'analisi, nata dal tentativo di stabilire una differenziazione tra le famose *Etiopiche* e *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Un percorso, quello da me scelto, necessario non solo ad introdurre una nuova lettura dell'opera cervantina in grado di conferire autonomia letteraria al *Persiles*, ma a considerarlo come il miglior rappresentante delle idee alla base del romanzo spagnolo durante il secondo Rinascimento, e come la trasposizione romanzesca di quell'interesse presente negli ambienti intellettuali dell'epoca verso i motivi classici greci e le correnti letterarie provenienti dall'Italia. Si può quindi affermare che il *Persiles* è la manifestazione concreta di quel tentativo di creare un romanzo epico in prosa che potesse da un lato soddisfare i principi fondamentali della precettistica neoaristotelica, e dall'altro attraverso il recupero della tradizione classica, conferire dignità letteraria al genere romanzesco.

Note

- [1] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 233.
- [2] Cfr. R. Schevill, "Studies in Cervantes. I. "Persiles y Sigismunda", II. The question of Heliodorus", in *Modern Philology*, IV, 1907, pp. 607-704, [p. 682].
- [3] O. Weinreich, "La fortuna di Eliodoro", in P. Janni, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 106.
- [4] M. Cervantes, *Novelas ejemplares*, a c. di H. Sieber, Madrid, Catedra, 2003, pp.52-53.
- [5] M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, a c. di J. J. Allen, Madrid, Catedra, 2000, p.28. A partire da questo momento utilizzerò la presente edizione per le successive citazioni testuali estratte dal *Quijote*, riportando tra parentesi nel seguente ordine: il volume, il capitolo, la pagina.
- [6] S. Zimic, "El Persiles como crítica de la novela bizantina", in *Acta Neophilologica*, III, Ljubljana 1970, pp. 49-64, [p.49].
- [7] E.C. Riley, *La teoria del romanzo in Cervantes*, trad. di G. Figlia, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 111.
- [8] Ibidem.
- [9] R. Schevill, "Studies in Cervantes. I. "Persiles y Sigismunda", II. "The Question of Heliodorus", *op. cit.*, p. 16.
- [10] Cfr. L. Pfandl, *Historia de la literatura española en la edad de oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952, p. 280.
- [11] A. K. Forcione, *Cervantes Aristotle and the Persiles*, New Jersey, Princeton University, 1970, p.11.
- [12] Ibidem, p. 3.
- [13] E.C. Riley, *op. cit.*, p. 47.
- [14] Ivi, p. 27-28.
- [15] Cfr. J-F. Canavaggio, "Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el "Quijote", *Anales Cervantinos*, VII, Madrid, 1958, pp. 13-107, [p.21].
- [16] A. Castro, *Il pensiero di Cervantes*, trad. di M. Cipolloni, Napoli, Guida, 1991, p. 100.
- [17] Ibidem.
- [18] Ivi, p.112.
- [19] Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964, p.66.
- [20] Ivi, pp.197-198.
- [21] Ivi, p. 109.
- [22] A. López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, Castro, 1998, p. 476.
- [23] Il titolo dell'ultimo romanzo di Cervantes, richiama alla memoria la versione spagnola delle *Etiopiche* tradotta da Fernando de Mena e intitolata: *Historia Ethiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*.
- [24] "Fondamentalmente Cervantes condanna i romanzi cavallereschi per ragioni morali, stilistiche e perché essi sono insensatamente menzogneri. La sua critica più frequente e convinta riguarda l'ultima considerazione, come avviene per molti scrittori del diciassettesimo secolo", E.C. Riley, *op. cit.*, p. 169.
- [25] Cfr. J.F. Canavaggio, *op. cit.*, pp. 13-107, [p. 13]
- [26] "In El Pinciano, finally, Cervantes, found formulated the cardinal theory of the complexity of the truth and of the greater excellence of poetic over historic- truth", W. C. Atkinson, "Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas Ejemplares*", *Hispanic Review*, XVI, 3, 1948, pp. 189-208, [p. 196]. Anche Romero nell'introduzione dell'edizione spagnola da lui curata del *Persiles*, ribadisce l'importanza della *Philosophia Antigua Poética* sulla composizione dell'ultima opera cervantina: "El tratado de Alonso López Pinciano (a mi parecer, imprescindible para explicarse la gestación dela obra) pudo llegar muy pronto a sus manos [...]", C. M. Romero, "Introducción" a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a c. di C. Romero Muñoz, Madrid, Catedra, 2002, pp. 25-26.
- [27] Ibidem.
- [28] Cfr. M. Bachtin, *op. cit.* p. 235.

[29] M. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia Setentrional*, a c. di C. Romero Muñoz, Madrid, Catedra, 2002. Tra parentesi: il libro, il capitolo, la pagina corrispondente.

[30] E. C. Riley, *op.cit.*, pp. 198-99.

[31] Cfr. E. Riley, *op. cit.*, pp. 270-271.

[32] Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988, p. 200.

[33] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 236-37.

[34] G.Lukacs, *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche, 1994, p. 151.

[35] Ivi, p.115.

[36] Per E.I. Deffis de Calvo l'immagine dell'uomo che traspare dal "peregrino Periandro, es una imagen *sub specie aeternitatis*". E. I. Deffis de Calvo, "El cronotopo de la novela española de peregrinación: Miguel de Cervantes", *Anales Cervantinos*, XXVIII, Madrid, 1990, pp. 99-108, [p. 105].

[37] G. Lukacs, *op. cit.*, p. 98.

[38] "Finché il mondo sia interiormente omogeneo neppure gli uomini si distingueranno qualitativamente l'uno dall'altro: ci sono, sì, eroi e ribaldi, onesti e furfanti, ma perfino l'eroe maggiore supera appena di una spanna la schiera dei suoi simili, e le parole piene di dignità del più saggio sono fatte proprie anche dagli stolti", G.Lukacs, *op. cit.*, p.93.

[39] M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria e scienze umane*, cit., p. 201.

[40] I. Lozano Renieblas, *op.cit.*, p.18.

[41] Ivi, p.44.

[42] La mancanza di date viene sottolineata anche da: Bermejo Cabrero in "Ambientación histórica del Persiles", *Anales Cervantinos*, XXXI, 1993, pp.261-267, [p. 267]. L.Combet, *Cervantes ou les incertitudes du desir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p.521.

[43] Per Bachtin "la visione e la raffigurazione del tempo storico sono preparati nell'età dell'Illuminismo [...].Qui si elaborano i contrassegni e le categorie dei tempi ciclici: del tempo naturale, di quello quotidiano e di quello idillico del lavoro agricolo [...]. I temi delle "stagioni", dei "cicli agricoli", delle "età dell'uomo" passano attraverso tutto il XVIII secolo ed hanno grande incidenza nella sua produzione poetica. Inoltre questi temi- il che è di particolare importanza- non restano su un angusto piano tematico, ma acquistano un significato sostanzialmente organizzatore, compositivo". Più avanti nello stesso saggio sul "Il romanzo di educazione", Bachtin sottolinea l'importanza del rapporto tra tempo storico con quello presente, in quanto anche "il passato deve essere creativo, deve essere efficace nel presente [...] Questo passato efficacemente creativo, che determina il presente, assieme a questo presente dà una certa direzione anche al futuro, in una certa misura prestabilisce il futuro. Si raggiunge così la pienezza del tempo, una pienezza concreta, visibile.", in Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, cit., pp. 213-222.

[44] Cfr. E.Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, p.70.

[45] "Sin embargo, la verosimilitud aristotélica no basta para caracterizar lo que modernamente llamamos realismo, y es obvio que no llamaríamos realistas a muchas obras que Aristóteles con razón, verosímiles. Pues, además de verosímil, el sentido del realismo moderno exige que el mundo creado tenga los rasgos del mundo de nuestra experiencia ordinaria", F.Martínez Bonati, *El Quijote y la Poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p.10.

[46] Ibidem.

[47] Ibidem.

[48] Cfr. E. Auerbach, *op.cit.*, vol. II, p. 267.

[49] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, cit., p. 238.

[50] Ivi, p. 241.

[51] Cfr. F. Martínez-Bonati, *op.cit.*, p.196.

[52] Cfr. A. García Galiano, "Estructura especular y marco narrativo en el Persiles", *Anales Cervantinos*, XXXIII, Madrid, 1995-97, pp.177-95, [p.186].

[53] Cfr. E. C. Riley, *op. cit.*, p. 193.

[54] G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2002, p. 84.

[55] G. Cinzio, *Scritti critici*, a cura di C. G. Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 57.

[56] J. González Rovira, *op. cit.*, pp. 80-81.

[57] Ivi, p. 75.

[58] G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Le Mirail, 1995, pp. 57-58.

[59] Ivi, p. 58.

[60] Cfr. J. González Rovira, *op. cit.*, pp. 86-87.

[61] Umberto Eco si riferisce ai momenti di interruzione all'interno della fabula, di "disgiunzioni di probabilità" che deriverebbero dall'attualizzazione del lettore di macroproposizioni "consistenti", nate dal tentativo di quest'ultimo di riassumere in un'unica sequenza più eventi e ristabilire le connessioni tra i momenti lasciati sospesi. Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 111-113.

[62] Cfr. J. González Rovira, *op. cit.*, pp. 87-88.

[63] Ivi, p. 92.

[64] Per maggiori chiarimenti sul concetto di "focalizzazione", cfr. G. Genette, *op. cit.*, pp. 237-242.

[65] Ivi, p. 237.

[66] Cfr. M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 126.

[67] Citato da J. González Rovira, *op. cit.*, p. 95.

[68] C. Brito Díaz definisce il *Persiles* come: "Novela de varios noveladores que se acogen al triunfo de la oralidad, el discurso narrativo del *Persiles* discurre por los meandros de la analepsis y, en menor grado, de la prolepsis, que articulan el relato en una red de tejidos autobiográficos que se hilan y deshilan al arbitrio de las necesidades del viaje de los peregrinos". C. Brito Díaz, "Porque lo pide así la pintura: La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*", *Anales Cervantinos*, XXXIII, 1995-1997, pp. 307-324, [p. 322].

[69] Ivi, p. 233.

[70] G. Molinié, *op. cit.*, p. 70.

[71] C. Soriano, "Tiempo, modo y voz en el *Persiles*", *II -CIAC*, Madrid, Anthropos, 1989, pp. 709-718, [p. 710].

[72] Ibidem.

[73] S. Arata, "I primi capitoli del *Persiles*: armonie e fratture", *Studi Ispanici*, 1982, pp.71-86, [p. 76].

[74] Cfr. A. Ruffinatto, *Cervantes*, Roma, Carocci, 2002, p. 99.

[75] A. García Galiano, "Estructura espejular y marco narrativo en el *Persiles*", *Anales Cervantinos*, XXXIII, Madrid, 1995-97, pp. 177-95.

[76] C. Ruiz Montero, "L'analisi del racconto nel romanzo greco", in P. Janni, *op.cit.*, p. 219.

[77] Ivi, pp. 219-220.

[78] Persiles e Sigismunda scappano da Tile senza alcuna prova tangibile dell'opposizione di Maximino. A questo proposito C. Bandera offre un'interpretazione del viaggio intrapreso da Persiles e Sigismunda e in modo particolare degli ostacoli lungo il cammino secondo cui: "los simbólicos "trabajos" de Persiles e Sigismunda son auténticos, pero al mismo tiempo completamente arbitrarios, pues son los obstáculos que surgen entre dos seres esencialmente iguales, nacidos el uno para el otro; son los obstáculos que, por dolorosa paradoja, crea entre ellos su propia igualdad, su mutua correspondencia. Todas las diferencias, todas las barreras que se alzan entre esos dos seres son ilusorias, son testimonio de la presencia de la ficción en el seno de la realidad." Gli ostacoli quindi deriverebbero dall'uguaglianza di pensiero, di forma d'essere dei due personaggi e non da reali impedimenti. C. Bandera, "El final del itinerario de Persiles y Sigismunda", in *Mimesis conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1974, p. 131.

[79] M. Molho, "Préface" a M. Cervantes, *Les Travaux de Persilla et Sigismonde, Histoire Septentrionale*, ed. curata da M. Molho, Parigi, Ibériques José Corti, 1994, p. 40.

[80] Ivi, p. 41.

[81] Ivi, p. 43.

[82] N. Abbagnano e G. Fornero, *Filosofi e Filosofie nella storia*, II, Torino, Paravia, 1992, p. 44.

[83] M. Molho, ed. cit., p.63.

[84] M. Blanco, "Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", in G. Grillo (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la asociación de Cervantistas*, AION-SR XXXVII, 2, 1995, pp. 626-635., [p. 632].

[85] M. Molho, ed.cit., p. 66.

[86] Ivi, p.49.

[87] Ibidem.

[88] J. Baena, "*Los trabajos de Persiles y Sigismunda: La utopía del novelista*", *Cervantes*, VII, 1988, pp.127-40, [p. 137].

[89] J. B. Avalle-Arce, *op.cit.*, p. 70.

[90] F. Filagato in un'esegesi risalente al V secolo esalta il valore morale e spirituale dell'opera e dell'eroina eliodorea: "Amigos míos, este libro es como la pócima de Crice. Transforma en cerdos inmorales a cuantos participan de ella con espíritu profano, pero conduce a los más altos secrestos a quienes, a la manera de Odiseo, tienen espíritu filosófico. El libro es didáctico, enseña la filosofía moral y mezcla el agua de la historia con el vino de la contemplación. Y, como la naturaleza humana se divide en masculina y femenina y a amabas se les ha concedido igualmente la facultad de hacer el bien y el mal, el libro muestra los dos juntos, con testimonios de lo bueno y de lo malo en cada sexo [...] Cariclea es un símbolo del alma y la mente que la ordena, pues la mente unida al alma es gloria y gracia", in N. G. Wilson, *Filólogos bizantinos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 300.

[91] J. B. Avalle- Arce, "Conocimiento y vida en Cervantes" *Deslindes Cervantinos*, Madrid, Eds. De Historia, Geografía y Arte, 1961, pp.15-80, [p. 73].

[92] A. Vilanova, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 332.

[93] M. Blanco, "Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*" in G. Grillo (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la asociación de Cervantistas*, AION-SR XXXVII, 2, 1995, pp. 625-635, [p. 633].

[94] M. Molho, ed. cit., p. 61.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 4, (gennaio - giugno 2004), sezione Scholastica, <http://www.artifara.com/rivista4/testi/eliodoro.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X

