

Morti apparenti e morte metaforica ne *La fuerza de la sangre* di Miguel de Cervantes

TONINA PABA
Università di Cagliari

Abstract

La fuerza de la sangre, quinta delle *Novelle esemplari* di Miguel de Cervantes, è stata generalmente considerata dalla critica una narrazione a lieto fine, in cui all'iniziale e traumatica perdita dell'onore fa seguito un quasi romanzesco ripristino dello stesso. La complessità della novella, tuttavia, sia dal punto di vista delle tematiche convogliate che dell'intreccio, lascia aperte varie possibilità di letture, in perfetta coerenza con l'ampiezza di vedute e di convinzioni estetiche del suo autore. Prestando attenzione a un insieme di indizi e, soprattutto, predisponendosi a cogliere una quasi certa -seppur cifrata- intenzionalità ironica del narratore, si percorrono qui sentieri meno transitati e, per questo, ancor più rivelatori della ricchezza delle novelle cervantine.

Resumen

Los estudiosos han considerado hasta hoy día, casi de forma unánime, la novela *La fuerza de la sangre* una narración con un final feliz, ya que a la pérdida inicial y traumática del honor sigue una recuperación del mismo. La complejidad de la novela, sin embargo, tanto desde el punto de vista de los temas como de la intriga, sugiere múltiples posibilidades de lectura, en perfecta consonancia con la amplitud de visión y convicciones estéticas de su autor. Prestando atención a una serie de señales textuales y, sobre todo, disponiéndose a percibir una generalizada aunque cifrada intencionalidad irónica del narrador, se sondean aquí caminos menos transitados y, por ello mismo, más reveladores de la riqueza de las narraciones cervantinas.

Accanto alle note e direi storicizzate interpretazioni della novella cervantina che, partendo dal supposto allineamento dell'Autore con le posizioni tridentine rispetto al matrimonio (Castro, 1948; Casaldueiro, 1969; Rodríguez Luis, 1980) e all'esemplarità morale e religiosa dell'opera d'arte, offrono una lettura de *La fuerza de la sangre* in chiave teologica — come un caso di redenzione dal peccato ad opera della protagonista; di perdono cristiano in luogo della cruenta vendetta; di sacrificio del bambino, allegoria di Cristo, che versa il proprio sangue per la salvazione sociale della madre¹, etc... — in tempi più recenti la critica ha cominciato a sondare nuovi percorsi (Lokos, 1993; Güntert, 1993) sull'impulso di una maggiore attenzione a indizi e segnali testuali ai quali finora non sarebbe stata dedicata la giusta attenzione.

La novella, "complessa [...] la più fraintesa della silloge" (Cara, 2010: 86) tratta, come noto, di un caso d'onore particolarmente crudo, la violenza carnale subita da una fanciulla toledana da parte di un giovane aristocratico del luogo. Il misfatto, compiuto in solitudine e in completa oscurità, ha tra gli effetti la nascita di un innocente che poi si rivelerà una sorta di *deus ex machina* per favorire il matrimonio tra la madre e il violentatore, e il conseguente ripristino dell'onore².

¹ Per una attenta ed esaustiva rassegna di esse rimando a García López (2005: 885-900).

² La novella, tuttavia, "presenta ciertos desafíos de interpretación. La dificultad principal radica en lo inverosímil

Questo il nucleo narrativo, semplificato in ragione della sintesi, su cui si sviluppa l'intreccio. Ma se di ripristino di onore si tratta esso non è certamente indolore.

Tenendo presente la forte ambiguità propria dell'ironia in ambito letterario e il paradosso che la caratterizza per cui "essa è tanto più efficace (tanto più ironica) quanto meno è segnalata, esplicita, e quindi quanto più rischia l'incomprensibilità" (Mizzau 1984: 13) ci proponiamo di condurre qui un'analisi della novella che contempi – nel ventaglio di letture che ogni testo letterario per sua natura racchiude – anche l'intenzione ironica del narratore seppur, per vari motivi³, opportunamente cifrata. Si è consapevoli, in questa prima fase, che una lettura "ironica" del testo non scaturirà dall'individuazione e accumulo di marche e segnali testuali specifici, di carattere linguistico o retorico, in larga misura assenti⁴ come ben hanno sottolineato gli studiosi (Muecke 1978; Almansi 1984; Hamon 1996) quanto piuttosto da una lettura "obliqua" della novella, "che vada oltre la lettera e la metafora del testo per tendere verso un ipotetico cuore segreto dell'opera, che potrebbe coincidere con l'ironia autoriale o testuale" (Almansi 1984: 66).

Le considerazioni che seguono partono da un'attenta ricerca di quegli elementi, sia sul piano semantico che formale, che permettono di affacciare un'altra ipotesi ermeneutica, ovvero la presa di distanza del narratore rispetto all'epilogo che l'apparente linearità e logicità degli eventi narrati lascia suggerire. Vediamoli.

Sul piano della costruzione della novella, l'incipit riveste un'importanza fondamentale. In esso, magistralmente, in forza del contrasto, si addensano e intrecciano una serie di opposizioni che marcano fin da subito il divario tra gli esistenti in gioco.

Il buon *hidalgo* e la sua onorata famiglia, dopo una giornata di svago, risalgono dal fiume, a piedi, verso la città. Il drappello di giovani, insolenti e libertini, la percorre invece a cavallo in senso contrario: "[...] con otros cuatro amigos suyos, todos mozos, todos alegres y todos insolentes bajaba por la misma cuesta que el hidalgo subía [...]" (FS: 77)⁵. Abbiamo quindi un duplice incrocio: un movimento di *ascesa* vs uno di *discesa* e una prospettiva *dal basso* vs una *dall'alto*. Viene rimarcata la disparità di rango sociale – si tratta di *hidalgos* vs *aristocratici* – come pure quella numerica e di forze: *un padre di famiglia indifeso* vs un *gruppo di briganti armati*: "Pusiéronse los pañizuelos en los rostros, y, desenvainadas las espadas, volvieron y a pocos pasos alcanzaron a los que no habían acabado de dar gracias a Dios, que de las manos de aquellos atrevidos les había librado" (FS: 78) Ancora, *l'enfrentamiento* si dà anche sul piano generazionale: un *vecchio* vs *gagliardi e temerari giovanotti*. Infine, su quello economico: quasi

de las motivaciones y reacciones psicológicas, por un lado, y las implicaciones morales, por otro. El matrimonio de Leocadia y Rodolfo – y así la restauración de la honra perdida de la mujer y la recuperación de una condición honrosa del hombre – le presta a la historia una resolución armoniosa y afirmativa. Pero la falta casi total de conciencia o responsabilidad moral por parte de Rodolfo produce un sentimiento de lo incompleto o de la falta de justificación" (Clamurro, 1996: 121).

³ Le parole con cui nel "Prólogo" Cervantes difende l'esemplarità delle sue novelle fanno dire a Canavaggio (1988: 265): "C'è qualcosa di preoccupante in quest'avviso. L'autore si rivolge al suo beneamato lettore? O vuole invece rendere inoffensivo un censore al quale si offre di fare da guida, per sottrarsi poi al momento decisivo? Questo discorso è stato letto in tanti modi diversi: espressione, per gli uni, di un'ipocrisia eroica, testimonianza, per gli altri, di un tardivo pentimento".

⁴ "Il n'y a pas de signaux fixes et spécialisés de l'ironie [...] il est difficile de séparer le signal, le sens, et la forme de l'effet d'ironie: il n'y a pas d'un côté des signaux, de l'autre un sens à reconstituer, de l'autre encore une forme séparable de ce sens et de ces signaux. C'est le texte tout entier qui est l'opérateur général de l'effet d'ironie, et c'est la convergence de certains signaux en certains points privilégiés du texte, points 'abstraites' comme les *carrefours normatifs* où se concentrent la référence à des règles, des normes et des systèmes de valeurs [...] qui attirent l'attention du lecteur (Hamon, 1996: 108).

⁵ Tutte le citazioni della novella «La fuerza de la sangre» (FS) di Miguel de Cervantes rimandano all'edizione di H. Sieber. I corsivi nelle citazioni sono nostri.

poveri contro *ricchi*. La disparità trova riflesso a livello morale, da una parte *l'onestà* del gruppo familiare, dall'altra la *depravazione* e *l'arroganza* dei rampolli nobiliari:

venía el buen hidalgo con su honrada familia [...] hasta veintidos tendría un caballero de aquella ciudad a quien la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres le hacían hacer cosas y tener atrevimientos que desdecían de su calidad y le daban renombre de atrevido (FS: 77).

Tale già evidente e plurima opposizione raggiunge il suo apice nella metafora che il narratore utilizza per designare queste due forze in campo, metafora che segna non più solo la distanza ma l'inconciliabilità delle stesse: "Encontráronse los dos escuadrones, el de las ovejas con el de los lobos" (FS: 77). *Lupi* contro *agnelli*, gli uni portatori di aggressività, *carnefici* per natura, gli altri predestinati al ruolo di *vittime*, di prede. I lupi si muovono in branco e infatti Rodolfo viene accompagnato da alcuni suoi amici, dai quali non si separa mai e che lo seguiranno persino in Italia. Più che amici, sono dei bravi e, soprattutto, dei complici. Torneremo a parlare di loro più avanti.

Il narratore amplia, quindi, il discorso investendo i rispettivi nuclei familiari di appartenenza dei due principali protagonisti. Le dinamiche e gli effetti immediati della violenza vengono distinti e sintetizzati in una duplice direttrice ancora una volta di natura oppositiva: "alegres se fueron los unos y tristes se quedaron los otros" e "Rodolfo llegó a su casa sin impedimento alguno y los padres de Leocadia llegaron a la suya lastimados, afligidos y desesperados [...]" (FS: 78). Con estrema sintesi, potremmo dire che viene rafforzata con ulteriori elementi la dicotomia che li caratterizza: pratiche e valori sono agli antipodi. Educazione e rispetto vs ricchezza, sani principi morali contro accondiscendenza e capricci, virtù contro vizio. Tanto più la famiglia di Leocadia, la giovane offesa, si stringe attorno a lei e al frutto della violenza, mantenendo una dignità e una coesione che consente loro di affrontare *insieme* l'esistenza:

Cuando la vieron corrieron a ella con los brazos abiertos y con lágrimas en los ojos la recibieron. [...] consoló su padre a Leocadia y abrazándola de nuevo su madre, procuró también consolarla (FS: 83)

tanto più i genitori di Rodolfo sono caratterizzati per la loro assenza, negligenza o comunque colpevole distrazione:

[Rodolfo] sin ser visto de nadie, a causa que él tenía un cuarto aparte en la casa de su padre, que aún vivía, y tenía de su estancia la llave y las de todo el cuarto — inadvertencia de padres que quieren tener su hijos recogidos [...] (FS: 78).

Non si accorgono della violenza, che pure ha luogo nella loro casa sebbene in un'ala appartata, non rilevano la sparizione del crocifisso sottratto da Leocadia quale testimone e prova del delitto:

Rodolfo, en tanto, vuelto a su casa, echando de menos la imagen del crucifijo, imaginó quien podía haberla llevado; pero no se le dio nada, y, como rico, no hizo cuenta de ello, ni sus padres se la pidieron cuando de allí a tres días que partió a Italia, entregó por cuenta a una camarera de su madre todo lo que en el aposento dejaba (FS: 84).

Finanziano con notevoli somme di denaro la permanenza del figlio in Italia senza che venga chiarita la finalità stessa di tale viaggio; anzi, l'attrazione che esercita l'Italia in questo caso sembra riassumibile nella bella vita che vi si può condurre e in una non meglio precisata *libertà* di cui godono gli spagnoli: "[...] y él, con dos de sus camaradas, se partió luego, goloso de lo que había oído decir a algunos soldados de la abundancia de las hosterías de Italia y Francia y de la libertad que en los alojamientos tenían los españoles" (FS: 84).

A questo proposito non si può non rilevare la carica ironica (*malgré lui*) insita nelle parole che il genitore di Rodolfo rivolge al figlio per spingerlo a intraprendere il viaggio. Si tratta di un evidente caso di ironia verbale che solo il lettore può cogliere in quanto sa più del personaggio, ossia è a conoscenza di elementi che in questo caso l'altro interlocutore, il padre di Rodolfo, ignora:

Muchos días había que tenía Rodolfo determinado de pasar a Italia, y su padre, que había estado en ella, se lo persuadía, diciéndole que *no eran caballeros los que solamente lo eran en su patria*, que era menester serlo también en las ajenas (FS: 84).

Il senso ironico dell'enunciato deriva dall'espressione usata dal padre di Rodolfo. Se essere *caballero* contempla anche le gesta di cui il lettore è al corrente, si ha ragione di credere che simili imprese si siano ripetute anche in Italia, dove si reca, sulle orme del padre e, come già fatto notare, spalleggiato da due dei suoi fedeli compagni di bravate.

Ci pare di poter affermare che, quindi, la responsabilità della cattiva condotta di Rodolfo venga dal narratore estesa anche al contesto familiare e relazionale, a coloro che, come i genitori, sono investiti in via principale della funzione educativa ma anche agli amici che pur di compiacere Rodolfo non esitano a sostenerlo nella sua azione criminosa⁶.

Avalle Arce (1982: 27) ha indicato tra i punti di debolezza della novella in esame il fatto che "Cervantes desatendió de triste manera la caracterización de sus personajes". Certamente, l'autore ha destinato il suo maggiore impegno all'impianto narrativo, costruendo l'intelaiatura della sua narrazione attraverso un evidente geometrismo che si regge su parallelismi, contrasti, iterazioni. Riteniamo, tuttavia, che anche pochi elementi siano bastevoli a dare le coordinate esistenziali e psicologiche di un personaggio come la madre di Rodolfo, abile e disinvolta tessitrice che annoda i fili delle sfilacciate vicende in un epilogo soprattutto accomodante, in più sensi.

Richiamo l'attenzione sul doppio colloquio che donna Estefanía ha sia con il figlio — il quale ha accolto l'invito rivoltogli dai genitori a tornare a Toledo per contrarre matrimonio con una bella donna — sia con i due amici⁷ che lo hanno accompagnato a Napoli.

⁶ "Y en un instante [Rodolfo] comunicó su pensamiento con sus camaradas y en otro instante se resolvieron de volver y robarla, por dar gusto a Rodolfo" (FS: 78).

⁷ In questo passo della novella si ha modo di constatare una duplice svista dell'Autore, relativa sia al numero dei compagni che aiutano Rodolfo nel ratto di Leocadia (inizialmente viene detto quattro e poi diventano tre), sia soprattutto alla versione che di quel fatto offrono alla madre di Rodolfo. Questi, infatti, aveva preso la decisione di non raccontare ai suoi amici l'epilogo del rapimento, ovvero la violenza compiuta, per non lasciare scomodi testimoni della sua indegna azione, dicendo loro che aveva liberato Leocadia lungo il cammino impietosito dai suoi lamenti. Qui, invece, i suoi compagni di ventura "tuvieron por bien de confesar ser verdad que una noche de verano, yendo ellos dos y otro amigo con Rodolfo, robaron en la misma que ella señalaba a una muchacha, y que Rodolfo se había venido con ella mientras ellos detenían a la gente de su familia, que con voces la querían defender, y que otro día les había dicho Rodolfo que la había llevado a su casa, y sólo esto era lo que podían responder a lo que les preguntaban" (FS: 90).

La madre, infatti, in questo secondo caso, sembra animata dal desiderio di conoscere l'accaduto in quella notte d'estate soprattutto perché "el saber la verdad de esto importaba la honra y el sosiego de todos sus parientes" (FS: 90). Si noti che la donna nel suo agire è spinta dal desiderio di preservare prima di tutto il *sosiego*, vale a dire la tranquillità, l'onorabilità apparente della sua famiglia. Ancora più illuminanti sono le condizioni che patteggia con i compagni del figlio in cambio della loro confessione, ovvero la garanzia dell'impunità: "Y con tales y tantos encarecimientos se lo supo rogar y de tal manera les asegurar que de descubrir este robo no les podía suceder daño alguno que ellos tuvieron por bien de confesar ser verdad [...]" (FS: 90). Una volta conosciuta la verità da parte dei compagni di Rodolfo, la madre — come ci si aspetterebbe invece da chi si ritiene nobile, onesta e cristiana — non mette in atto nessun provvedimento nei confronti del figlio al quale non rivolge neanche un rimprovero. Non si può non cogliere una indubbia critica a tale comportamento e una latente ironia nel fatto che il narratore riferisca per intero il colloquio avvenuto tra i due senza che venga toccata la questione cruciale, ovvero la confessione e il conseguente ravvedimento e pentimento del giovane. L'architettura della novella istituisce a questo proposito un parallelo tra i due avvenimenti — in cui sono protagonisti i singoli genitori — che assurgono a veri pilastri nel disegno del narratore. Si ha infatti una relazione simmetrica tra il colloquio del padre con Rodolfo in procinto di partire per l'Italia e la conversazione della madre, sette anni dopo, che lo accoglie al rientro da Napoli. Se il padre, infatti, invita Rodolfo a partire, ignaro delle sue malefatte, la madre al contrario ne è al corrente, non le si può accordare la buona fede. Essa, pertanto, non solo è distratta e noncurante dell'educazione del figlio ma alla fine risulta essere anche sua complice. Il fatto che durante l'incontro tra lei e il figlio, al riparo da orecchie indiscrete, eviti di fare anche solo un cenno all'avvenimento passato, significa una sola cosa, che decide consapevolmente di non voler sapere.

Ironia, ancora, può essere colta nel fatto che durante questa conversazione Rodolfo espone alla genitrice la propria scala di valori, nella quale figura certo la nobiltà ma intesa quale titolo che si riceve per trasmissione familiare senza che essa comporti obblighi di natura morale per l'erede, ovvero che da essa derivi anche l'esercizio della virtù: "la nobleza, gracias al cielo y a mis pasados y a mis padres, [...] me la dejaron por herencia" (p.91). Inoltre, non pago, pur sapendo sia lui che sua madre di quali fatti egli si sia macchiato, il giovane rampollo aristocratico tra le qualità che richiede alla moglie ideale non esita a indicare, oltre alla bellezza, "la honestidad y buenas costumbres" (FS: 91). Si tratta di chiari casi in cui l'istanza dell'enunciazione, accortamente "dissimulée derrière le texte, juge, évalue, ironise" (Kerbrat-Orecchioni apud Hamon, 1996: 482).

La verità, comunque, una volta accertata, viene presto seppellita. E già che i termini gravitanti nel campo semantico della morte ricorrono nella novella con una frequenza che non si può eludere, dedichiamo a questo aspetto le considerazioni che seguono.

Fin dall'esordio, il narratore si serve di espressioni che fanno riferimento al silenzio, alla solitudine, all'oscurità, per contestualizzare i fatti scatenanti la sventura di Leocadia. Costei, una volta subita l'offesa, ripetutamente si augura e chiede la morte per sé. Tornata a casa dei genitori, vi conduce un'esistenza da sepolta viva, murata tra le pareti domestiche⁸. La violenza di cui è stata fatta oggetto si ripete simbolicamente nell'incidente occorso al figlioletto, evidente richiamo alla deflorazione⁹: "[...] no pudo huir de ser atropellado de un caballo, a cuyo

⁸ Che il disonore equivalga alla morte, socialmente parlando, è dato già rilevato dagli studiosi. Valga tra gli altri: Menéndez Pidal, 1957; Castro, 1976⁴; Maravall, 1984.

⁹ "No hay hombre cuerdo a caballo, y menos en el desbocado de la juventud" [Nessun uomo è saggio a cavallo, e ancor meno in quello sfrenato della gioventù] ricorda Joly, (1994: 25). Simbolo dalle molteplici accezioni, "quando si passa la soglia della pubertà, il cavallo diventa pienamente [...] il simbolo della forza del desiderio, della

dueño no fue posible detenerle en la furia de su carrera. Pasó por encima de él, y dejóle como muerto tendido en el suelo, derramando mucha sangre [...]” (FS: 86).

I tre svenimenti di Leocadia, che la critica non ha mancato di evidenziare, si danno rispettivamente al momento del rapimento e durante l’atto di violenza¹⁰; in seguito al racconto che di esso fa la giovane alla madre di Rodolfo e, infine, alla vista della camera e del letto (“la misma cama que tenía por *tumba* de su *sepultura*”) già quasi in chiusura della novella. Appare chiaro che gli ultimi due sono conseguenza diretta della rievocazione del trauma vissuto, segno evidente che esso non è stato superato. Ma mi piace sottolineare qui come i segni dei ripetuti mancamenti vengano annunciati attraverso espressioni linguistiche che prefigurano un’assenza di coscienza molto prossima alla morte: “le quitó la voz y la luz de los ojos”, “desmayada y sin sentido no vio quién la llevaba ni adónde la llevaban”, “comenzó a sudar y a perderse de color en un punto” etc. Al di là di ogni altra considerazione sulla funzionalità di questi episodi a livello strutturale, — operano, infatti, una scansione tripartita¹¹ nella diegesi rimarcando le diverse fasi attraverso le quali si giunge alla risoluzione finale — essi annunciano quella che sarà la morte di Leocadia. Una morte apparente e una metaforica. La prima viene messa in scena con un *coup de théâtre* in occasione della presentazione pubblica della giovane ai commensali, riuniti per celebrare una festa nuziale. Non a caso insieme ai genitori di Leocadia, che non visti seguono la scena, vi è un sacerdote che accorre alle grida degli astanti “por ver si por algunas señales daba indicios de arrepentirse de sus pecados para absolverla de ellos” (FS: 93). Altro sottile indizio rilasciato dal narratore. Il lettore sa, infatti, che in quella sala qualcun altro avrebbe di che pentirsi e di ricorrere alla confessione e all’assoluzione dei peccati. Il terzo svenimento, rispetto a quelli precedenti, è raccontato nei dettagli e, soprattutto, sia per i sintomi con cui si manifesta che per il suo protrarsi nel tempo, è tale da far credere ai presenti che si tratti di morte:

Ni por desabrocharla ni echarla agua en el rostro volvía en sí: antes el levantado pecho y el pulso, que no se le hallaban, iban dando precisas señales de su muerte; y las criadas y criados de casa, como menos considerados, dieron voces y la publicaron por muerta (FS: 93).

Siamo in presenza, pertanto di un vero compianto funebre¹², annunciato fra l’altro — secondo la simbologia cromatica¹³ in voga nel *Siglo de Oro* e propria della società occidentale — dall’abbigliamento scelto da Leocadia per il suo ingresso nella sala in cui è attesa: “Venía vestida por ser invierno, de una saya entera, de terciopelo negro llovida de botones de oro y

gioinezza dell’uomo, con tutto il suo ardore, fecondità e generosità [...] simbolo di forza, di potenza creatrice e di gioinezza, con una valorizzazione tanto sessuale che spirituale”, (Chevalier- Gheerbrandt, 1986, *ad vocem*).

¹⁰ Lo stato di incoscienza di Leocadia in questo frangente rimarcherebbe la totale estraneità della giovane a quanto le accade e soprattutto l’impossibilità di vedere il suo aggressore la predispone a incontrarlo per la prima volta al suo rientro da Napoli, rendendo possibile la “soluzione letteraria” dell’innamoramento.

¹¹ Altri critici hanno individuato nella costruzione della novella una scansione binaria. (Piluso, 1964: 485-490).

¹² “Pero cuando más las lágrimas de todos por lástima crecían, y por dolor las voces se aumentaban, y los cabellos y barbas de la madre y padre de Leocadia arrancados venían a menos, y los gritos de su hijo penetraban los cielos, volvió en sí Leocadia [...]” (FS: 94).

¹³ Il colore nero dalla tonalità scura veicola dolore, dalla tonalità chiara tristezza, come esplicita il sonetto di Gutierre de Cetina, punto di riferimento obbligato sull’argomento: “Es lo blanco castísima pureza,/amores significa lo morado;/ crueza o sujeción es lo encarnado;/ negro obscuro es dolor, claro es tristeza;/ naranjado se entiende que es firmeza;/ rojo claro es venganza, y colorado/ alegría; y si obscuro es lo leonado,/ congoja, claro es señorial alteza;/ es lo pardo trabajo; azul es celo;/ turquesado es soberbia; y lo amarillo/ es desesperación; verde, esperanza./ Y desta suerte, aquel que niega el cielo/licencia en su dolor para decillo,/ lo muestra sin hablar por semejanza”. (apud De Lama, 2010). Per Chevalier (Chevalier- Gheerbrandt, *ad vocem*) “[...] il nero è considerato come l’assenza di ogni colore e di ogni luce. Il nero assorbe la luce e non la restituisce. Esso evoca il caos, il nulla, il cielo notturno, le tenebre terrestri della notte, il male, l’angoscia, la tristezza, l’incoscienza e la Morte”.

perlas, cintura y collar de diamantes” (FS: 92). Non si può non notare, infatti, che Leocadia sceglie per sé il colore del lutto, lutto che viene espresso e rafforzato dal ruolo di due damigelle che la precedono “alumbrándola con dos velas de cera en dos candelabros de plata” (FS: 92). Credo che non sia azzardato inferire che in realtà quel che si sta celebrando non è un matrimonio bensì un funerale, non un *desposorio* ma un *velatorio*.

Né si può passare sotto silenzio il fatto che l’istintiva reazione di Leocadia alla vista di Rodolfo, che la giovane vede per la prima volta -essendo il loro precedente incontro avvenuto nella notte-, non può essere considerato di gioia quanto piuttosto di esitazione mista a timore. Ulteriore indizio di uno stato d’animo in cui non alberga la gioia e tantomeno l’amore.

Infine, per concludere, merita certamente una riflessione quella *fuerza de la sangre* evidenziata in chiusura della novella e a cui dà il titolo¹⁴. Sebbene il narratore orienti il lettore verso quella “que vio derramada en el suelo” il nonno di Luisico, non possiamo non notare -proprio in virtù di una serie di elementi che ci siamo proposti di mettere in luce al fine di contraddire il lieto fine del racconto- (Gorla, 2006)¹⁵, che quel sangue appartiene anche a Leocadia, per l’identificazione tra madre e figlio, sangue dello stesso sangue, entrambi colpiti da traumi. Con una buona dose di ironia¹⁶, esso allude anche a quello astratto dell’illustre famiglia di Rodolfo, che assecondandone gusti e tendenze, pilatescamente si autoassolve inscenando una farsa finale, ignorando ciò che Leocadia con molta chiarezza ha detto alla madre di Rodolfo sette anni dopo l’accaduto, parole che costituiscono un preciso impegno anche per il futuro: “Mas como decirse suele que cuando Dios da la llaga da la medecina, la halló el niño en esta casa, y yo en ella el acuerdo¹⁷ de unas memorias que no las podré olvidar mientras la vida me durare” (FS: 88). Come dire che la piaga è ancora aperta e *sanguina*.

La “fuerza de la sangre” è, infine, anche ciò che ha spinto il padre di Rodolfo, il vecchio e cristianissimo *caballero*, a raccogliere e soccorrere il bambino ferito davanti al suo portone. È lui stesso ad ammetterlo, nel respingere i ringraziamenti dei nonni di Luisico:

su abuelo comenzó a agradecer al señor de la casa la gran caridad que con su sobrino había usado. A lo cual respondió el caballero que no tenía que agradecerle, porque le hacía saber que cuando vio al niño caído y atropellado, le pareció que había visto el rostro de un hijo suyo, a quien él quería tiernamente y que esto le movió a tomarle en sus brazos y a traerle a su casa, (FS: 86).

¹⁴ “Il titolo ripete le ambiguità tematiche dell’intreccio: del tutto evidente mi pare la paradossale ironia nel parlare di *forza* del sangue per una storia di *violenza sessuale*” (Cara, 2010:86, corsivo nel testo).

¹⁵ Rodríguez-Luis (1980:70) conclude l’analisi della novella con una considerazione che parrebbe voler sminuire la portata dello stupro considerandolo al pari di una giovanile marachella: “[Rodolfo] tampoco parece el violento monstruo que tendemos hoy a ver en ellos, sino alguien poseído, más o menos momentáneamente, del deseo de belleza, en tiempos además más violentos que los nuestros. Quizá para juzgar apropiadamente esos dos episodios en su contexto novelístico, habría que identificarlos con seducciones a la manera contemporánea”.

¹⁶ “El narrador cervantino aporta siempre solo una parte del mensaje, tratándose, por lo general, de una voz irónica, cuyos valores no coinciden con los afirmados por el texto” rimarca Güntert, (1993: 476). Anche Scaramuzza Vidoni rileva “un’ironia di fondo nella casualità straordinariamente positiva, da fiaba [...], dell’esito delle vicende narrate” (Scaramuzza Vidoni, 2004: 296).

¹⁷ Parole che richiamano lo sfogo di Leocadia subito dopo lo stupro: “[Rodolfo] mira, no aguardes ni confíes que el discurso del tiempo tiemple la justa saña que contra ti tengo” e il commento del narratore secondo il quale poiché “la insolencia que con Leocadia había usado no tuvo otro principio que de un ímpetu lascivo, [...] nunca nace el verdadero amor”, (FS: 81).

Pertanto sia la madre¹⁸ di Rodolfo, abile regista del lieto fine¹⁹, che suo padre sembrano prima di tutto protesi a salvaguardare la *honra* del casato e, insieme ad essa, la famiglia, ricomponendola come *disiecta membra* all'interno dell'istituzione matrimoniale²⁰, canale e freno all'irruente esuberanza sessuale del proprio figlio che la madre dimostra di conoscere molto bene e intimamente di approvare²¹. Il silenzio finale che avvolge la casa di Leocadia e di Rodolfo assurge metaforicamente a una cortina di protezione che l'istituzione familiare e con essa la società tutta erige nei confronti di pratiche delittuose verso le quali si hanno atteggiamenti di indulgenza vuoi per vicinanza affettiva (la madre nei confronti del figlio) vuoi per privilegio di nascita.

In conclusione, si può affermare che la novella di Cervantes qui esaminata, presenta un grado di complessità tale e una stratificazione di sensi da richiedere non solo lo sforzo cooperativo a cui ogni lettore è chiamato nell'interpretazione di una qualsiasi opera letteraria ma la sua capacità di coglierne anche la celata ironia²², ossia un "lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en co-producteur de l'oeuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétation" (Hamon, 1996: 151).

Bibliografia

ALMANZI, Guido (1984) *Amica ironia*, Milano, Garzanti.

AVALLE ARCE, Juan Bautista (1982) "Introducción" a M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia.

CANAVAGGIO, Jean (1988) *Cervantes*, Roma, Lucarini.

CARA, Giovanni (2010) Studi su Cervantes con una frangia novecentesca (Tiempo de silencio di Luis Martín Santos), Padova, Cleup.

CASALDUERO, Joaquín (1969) *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos.

CASTRO, Américo (1948) "La ejemplaridad de las novelas cervantinas", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 2, No. 4, pp. 319-332.

——— (1976⁴) *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*, Madrid, Taurus.

CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANDT (1986) *Dizionario dei simboli*, Milano, Biblioteca

¹⁸ Güntert (1993: 470) nella sua interessante analisi della novella in esame richiama l'attenzione sulle due coppie di personaggi sui quali ruota tutto l'intreccio, Rodolfo e suo padre, Leocadia e donna Estefanía, madre di Rodolfo. Di quest'ultima, "gran manipuladora, dotada del saber necesario" riconosce — anche se poi trae conclusioni diverse dalle nostre — che "la rica e inteligente matrona dispone del poder necesario para hacer valer su voluntad en todo y con todos".

¹⁹ "La verità sta tutta dentro le pagine che abbiamo letto e non potrà darsi penetrando il silenzio (e il mistero) di un matrimonio che risulta chiaramente infelice" (Cara, 2010: 136).

²⁰ "Se regocijan todos: los padres de Rodolfo tienen un hijo obediente, una nueva hija y un nieto; los padres de Leocadia tienen el hijo deseado y ahora no tienen que vivir al margen de la sociedad. Todo es legítimo y reina un nuevo silencio" (Sieber, 1986: 15).

²¹ A conclusione del colloquio avuto con il figlio tornato da Napoli, -durante il quale questi sostiene con veemenza che ricchezza e onore gli appartengono per nascita e che nella donna cerca solamente la bellezza- il narratore così commenta: "Contentísima quedó su madre de las razones de Rodolfo, por haber conocido por ellas que iba saliendo bien con su designio" (FS: 91).

²² "L'ironia perfetta non si manifesta nella sua presenza ma nella sua latenza", ricorda Almansi (1984: 112).

Universale Rizzoli.

- CLAMURRO, H. William (1996) "Redención e identidad en *La fuerza de la sangre* de Cervantes", in Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, Frédéric Serralta, Marc Vitse (eds.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la Aiso*, Pamplona, GRISO / Toulouse, LEMSO, vol. III, pp. 121-127.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed. (2005) M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Estudio preliminar de J. Blasco, presentación de F. Rico, Madrid, Real Academia Española / Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- GORLA, Laura Paola (2006) "Il conflitto honor/honra nelle *Novelas ejemplares* di Miguel de Cervantes", en A. Cancellier, M. C. Ruta, L. Silvestri (eds.), *Scrittura e conflitto. Actas XXI Congresso Aispi*, Madrid, Instituto Cervantes - Associazione Ispanisti Italiani, vol. I, pp.227-238.
- GÜNTERT, Georges (1993) "Pasión, inteligencia y realización artística en *La fuerza de la sangre*" in M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, I, Universidad de Salamanca, pp.461-472.
- HAMON, Philippe (1996) *L'ironie litteraire Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris.
- JOLY, Monique (1994) "Introduzione" a Miguel de Cervantes, *Novelle esemplari*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984) *L'implicite*, Armand Colin.
- LAMA DE LA CRUZ, Víctor de (2010) "Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro", en J.M. Díez Borque (ed.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 367-390.
- LOKOS, Ellen (1993) "Clausura y final de *La fuerza de la sangre*", *Actas III Coloquio Internacional Cervantistas*, Barcelona, Anthropos - Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 509-518.
- MARAVALL, José Antonio (1984) *Potere, onore, elites nella Spagna dei secoli d'Oro*, Bologna, Il Mulino.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957) "Del honor en el teatro español" en *España y su historia*, vol. II, Madrid, Minotauro, pp.357-371.
- MIZZAU, Marina (1986) *L'ironia: la contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.
- MUECKE, Douglas Colin (1978) "Analyses de l'ironie" *Poétique*, n. 36, novembre, pp.479-494.
- PILUSO, Robert (1964) "*La fuerza de la sangre*: un análisis estructural", *Hispania*, XLVII, pp.485-490.
- RODRÍGUEZ- LUIS, Julio (1980) *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa (2004) "Flechas de Cupido" e "ilustre descendencia": quattro *novelas ejemplares* di Cervantes in Donatella Ferro (a cura di), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, pp.287-298.
- SIEBER, Harry, ed. (1986) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra.