Giraldi Cinzio e Cervantes: così uguali, così diversi

CARLO BASSO
Università degli Studi di Torino

Riassunto
Confrontare l'opera teorica e l'opera narrativa del letterato ferrarese Giovan Battista Giraldi Cinzio con il *Don Quijote* e, in particolare, il *Persiles y Sigismunda* di Miguel di Cervantes consente di notare come entrambi gli autori tentino di risolvere con le loro opere il problema del verosimile. Uguali nel punto di partenza, diversi nei risultati: l'analisi di un intertesto degli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio nel *Persiles* di Cervantes, nella seconda parte di questo contributo, permetterà di esaminare concretamente le somiglianze e le divergenze tra i due autori, in particolare nella resa dei personaggi, che diventano in Cervantes gli strumenti privilegiati per risolvere il problema della verosimiglianza.

Resumen
La comparación de la obra teórica y de la obra narrativa del literato de Ferrara Giovan Battista Giraldi Cinthio con el *Don Quijote* y, en particular, el *Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes muestra cómo intentan resolver los dos autores el problema de la verosimilitud con sus obras. Iguales en el punto de partida, diferentes en los resultados: el análisis de un intertexto de los *Ecatommiti* de Giraldi Cinzio en el *Persiles* de Cervantes, en la segunda parte de esta contribución, nos permitirá examinar concretamente las similitudes y las divergencias entre los dos autores, en particular en la representación de los personajes, que se convierten en Cervantes en los instrumentos privilegiados para resolver el problema de la verosimilitud.

1. INTRODUZIONE

Il rapporto di dipendenza che intercorre tra Cervantes e alcuni novellieri italiani del Cinquecento come Giraldi Cinzio, Bandello e Straparola è cosa nota[1]. Volendo approfondire le motivazioni sottese a questa dipendenza, senza dubbio il principale legame va ricercato nel problema di fondo che accomuna diversi autori del Cinquecento e Cervantes stesso: il problema del verosimile. La resa credibile di un avvenimento o di un personaggio di un'opera era una questione estremamente rilevante all'epoca, come testimoniato dall'attenzione che vi dedicano autorevoli trattati come i *Discorsi dell'arte poetica*[2] di Torquato Tasso (1544-1595) e i *Discorsi intorno al comporre de i romanzi*[3] di Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504-1573); Cervantes, che era un attento recettore delle suggestioni provenienti dalla penisola italica, accingendosi a scrivere le proprie opere romanzesche non poteva prescindere dagli scritti

[1] Si veda, a questo proposito, Edward C. Riley (1962: 53).
[2] L'opera viene pubblicata nel 1587, ma elaborata già a partire dagli anni sessanta; un'edizione critica dei *Discorsi dell'Arte Poetica e in particolare sopra il Poema Eroico* di Torquato Tasso è contenuta in Mazzali (1959).
[3] Leggo il testo direttamente nell'edizione originale (Giraldi Cinzio, 1554).

Carlo BASSO, "Giraldi Cinzio e Cervantes: così uguali, così diversi", *Artifara* 18 (2018) Contributi, pp. 117-142.
Ricevuto el 08/02/2018 · Accettato el 02/05/2018

teorici di questi due autori, con i quali innesta un dialogo profondo, fatto di continui riferimenti più o meno celati. Il trattato di Tasso, a rigore più specificatamente indirizzato agli autori di poemi epici, è stato posto da Edward C. Riley alla base della teoria letteraria cervantina[4] ed è, effettivamente, la fonte principale del discorso del Canonico nel capitolo 47 del *Don Quijote*: va chiarito, però, quanto effettivamente Cervantes concordasse con le posizioni tassiane[5]. Il trattato di Giraldi Cinzio, sicuramente meno noto di quello tassiano, merita in questa sede maggiore attenzione, anche per il fatto di essere un'opera teorica dichiaratamente indirizzata a coloro che si sarebbero voluti cimentare nel genere romanzo, del quale Cinzio è uno dei primi a sancirne l'autonomia come genere letterario[6]. Il rapporto a livello di teoria del romanzo, come si vedrà, è piuttosto stretto e quindi non stupisce che Cinzio – anche autore di una raccolta di novelle di diffusione europea, gli *Ecatommiti* (1565) – sia, tra i novellieri italiani, colui dal quale Cervantes trae ispirazione in modo più dichiarato: due novelle giraldiane fanno infatti da fonte prima per altrettanti episodi dell'ultimo romanzo cervantino, il *Persiles y Sigismunda* (1617)[7].

1.1. Giraldi Cinzio: gli *Ecatommiti* e i *Discorsi dei romanzi*

Gli *Ecatommiti*[8] sono, com'è risaputo, una raccolta di cento novelle, pubblicata nel 1565 presso l'editore Torrentino nella città piemontese di Mondovì, nella cui Università Cinzio tenne corsi come "lettore ordinario d'humanità" fin dal novembre 1562[9]. L'elaborazione della raccolta novellistica, iniziata fin dal 1528, nasce dalle impressioni, ancora vive nella memoria, del Sacco di Roma del 1527, "evento storico particolarmente sconvolgente agli occhi dei contemporanei e carico di significati simbolici" (Villari, 2012: X-XI), che ricordava da vicino gli orrori della peste da cui fuggivano i protagonisti del *Decameron* di Boccaccio; inoltre, le date più proficue di elaborazione dei principi teorici, dell'ultimazione e della revisione della produzione novellistica, coincidono con quelle del concilio di Trento (1545-1563), che rappresenta un *humus* imprescindibile, senza la cui considerazione l'opera non sarebbe capita fino in fondo. La scrittura delle novelle degli *Ecatommiti* impegnò, quindi, quasi tutta la vita adulta del letterato ferrarese e fu sicuramente un campo dove individuare e sperimentare i principi dei suoi *Discorsi dei romanzi* (1554, ma la cui ideazione avvenne già a partire dal 1543[10]).

Dal punto di vista strutturale, l'opera è caratterizzata da una struttura narrativa di derivazione chiaramente decameroniana. È composta, infatti, da dieci sezioni di dieci novelle l'una, introdotte e raccordate da una cornice narrativa che prende avvio da un evento sconvolgente, vero motore dell'azione: il Sacco di Roma, negli *Ecatommiti*, come la peste di Firenze, nel *Decameron*. I due autori hanno anche simili considerazioni del genere 'novella', cioè che la novella non debba configurarsi come un mero *exemplum*, ma come uno scenario problematico,

[4] Riley trova alla base della teoria letteraria cervantina il trattato di El Piniciano ma, valutando la sua influenza nella creazione dei presupposti teorici di Cervantes, denota come quest'ultimo abbia recepito influenze di origine –anche geografica– diversa, in particolare "Tasso, Carvallo, Piccolomini, Huarte, Giraldi Cinzio, Gracián Dantisco, Vives e forse Castelvetro, approssimativamente nell'ordine dato" (Riley, 1962: 53).

[5] Il rapporto intertestuale tra i *Discorsi* tassiani e il capitolo 47 del *Don Quijote* è accertato; più complesso è riuscire a definire i luoghi di convergenza e divergenza di pensiero. Per un'analisi comparata e per i sospetti di trattamento parodico si veda Ruffinatto (2005: 220-225).

[6] Gli intellettuali dell'epoca, Tasso compreso, tenteranno di ricondurre l'*Orlando furioso* all'interno dei canoni aristotelici, per includerlo nelle categorie classiche. Giraldi Cinzio, insieme al suo allievo Giovan Battista Pigna, svolse, invece, un'azione pionieristica, svincolando l'opera di Ariosto dal rispetto delle norme di Aristotele e collocandolo all'interno del nuovo genere 'romanzo'.

[7] Il secondo intertesto è stato analizzato da Ruffinatto (2012), mi occuperò *infra* di analizzare il primo.

[8] Adotto come edizione critica Villari (2012).

[9] Per approfondire le vicende biografiche di Cinzio, si veda Gorris Camos (2013).

[10] Villari (2012: XCI).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

verosimile o storicamente vero, che crei spunti per una riflessione finale. Fin nella dedica della raccolta al duca di Savoia Emanuele Filiberto, Cinzio pone l'accento sull'importanza della verosimiglianza:

> fu mia intenzione, sopra ogn'altra cosa, di addurre in questa opera avenimenti simigliantissimi al vero, i quali potessero portare, con onesto diletto, qualche profitto ad ogni sorte di persone. (Villari, 2012: 7)

Il campo è, dunque, composto da tutti gli "avenimenti simigliantissimi al vero". L'importanza della verosimiglianza ha però uno scopo differente nelle due opere: mentre nel *Decameron* si mettono in scena i diversi risultati della combinazione delle tre forze che regolano l'agire umano, amore, fortuna e ingegno, con una certa simpatia nei confronti di quest'ultima forza, negli *Ecatommiti* si assiste ad una cruda "rappresentazione del contrasto tra impulsi irrazionali e dominio sulle passioni, tra ignoranza e cultura, tra puro edonismo e adesione ai valori morali, tra illusorio e precario benessere e autentica felicità" (Villari, 2012: XX-XXI). Il prendere atto di questa situazione è l'intento sotteso all'opera, come si evince fin dal *Principio*:

> mi credo io che non per altro la maestra natura facesse noi atti al parlare e allo scrivere se non perché noi, fra questa incostanza degli umani avenimenti, con quello giovassimo a coloro che ci erano presenti, e con questo, spiegando in carte quello che avvenisse, ponessimo avanti agli occhi di coloro che ci fossero lontani, e perciò non potesser udir le voci nostre, e di coloro altresì che doppo di noi venissero in questa vita, una perpetua immagine de' soccessi occorsi; acciò che essi, fatti per gli altri accidenti più cauti e più desti a conoscere il meglio, sapessero come reggersi nell'una e nell'altra fortuna, e come uscire de' laberinti che intricatissimi ci sono proposti mentre che qui viviamo, onde sovente smarriamo la dritta strada e ci andiamo, come ciechi, aggirando per la torta. (*Ecatommiti*, "Principio")

Accertato quindi che la realtà sia composta da "laberinti intricatissimi", la soluzione è descriverla con consapevolezza, per mettere in guardia contemporanei e posteri da qualsiasi possibilità di errore o tentazione. Ecco perché l'importanza per Cinzio della verosimiglianza degli eventi narrati, talvolta anche basati sulla rielaborazione di fatti di storia contemporanea: la sua opera si configura come una galleria di "soccessi occorsi", la cui elencazione risponde all'esigenza di "cogliere le peculiarità della natura umana, immutabili nel tempo e nello spazio, e l'universalità dei problemi che i rapporti umani costantemente pongono, pur nell'evoluzione delle società e dei costumi" (Villari, 2012: XXXVII-XXXVIII). Il verosimile è, dunque, strettamente funzionale a rendere le situazioni narrate vere e, in quanto vere, di esempio per tutti. Legato ad esso ruotano diverse questioni, affrontate dal *Discorso de i romanzi*, che gli *Ecatommiti* tentano di risolvere: la varietà della narrazione e come variare i contenuti senza perdere di vista l'unità. La smisurata galleria di situazioni che la raccolta di novelle poteva fornire, rendeva, infatti, più piacevole e godibile l'opera (e quindi, come il "dolce miele" di Lucrezio, permetteva di veicolare con maggior gusto la lezione morale), qualità indispensabile per i romanzi a giudizio dei trattatisti italiani (Riley, 1962: 194-195). È significativo, a mio avviso, che anche Cervantes concordasse con questa opinione, discostandosi dal Pinciano, tanto che, all'interno del discorso del canonico di Toledo, nel metaletterario capitolo 47 della prima parte del *Don Quijote*[11], si individuava l'unica caratteristica positiva dei romanzi cavallereschi nel fatto che

[11] L'ironia cervantina permea l'intero discorso ed è difficile capire cosa intendesse l'autore. La critica nei confronti dei romanzi cavallereschi contemporanei, ridotti ormai ad una 'maniera', potrebbe mirare a condannare *in toto* le divagazioni, che divergono troppo dall'argomento principale, oppure condannare la pochezza intellettuale degli

> era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas… (*Don Quijote*, I, 47)[12]

Non si trattava di un'affermazione da poco conto: se per Pinciano qualsiasi orpello non richiesto andava evitato, in questa concezione, invece, i romanzi rappresentavano uno spazio in cui l'autore poteva dar prova della propria intelligenza, della propria arguzia e delle proprie conoscenze in qualsiasi ambito. Fanno da eco queste parole di Giraldi Cinzio:

> [la diversità delle azioni porta con essa] la varietà, la quale è il condimento del diletto, et si da largo campo allo Scrittore di fare Episodi, cioè digressioni grate, et introdurvi avenumenti, che non possono mai avvenire (se non con qualche sospetto di biasimo) nelle Poesie, che sono di una sola attione. (Giraldi Cinzio, 1554: 25)

È la presenza di più azioni, quindi, che permette la varietà, "condimento del diletto", nella quale può trovare spazio anche la "materia finta", ma è necessario alle "finzioni essere di maniera composte, et congiunte insieme con tal ordine, che non disconvenga il finto dal vero". Ecco quindi la soluzione al secondo problema: la coerenza all'interno della varietà, cioè l'unità della narrazione, diventa per il ferrarese la garanzia di veridicità, perché un'opera dove le sue parti appaiano slegate e poco coerenti perderebbe immediatamente valore; un'opera ben struttura e congegnata, invece, può includere finzioni verosimili, a patto che esse siano ben coese:

> Et deve in queste digressioni esser molto aveduto il Poeta in trattarle di modo, che una dipenda dall'altra, et siano bene aggiunte con le parti della materia, che si ha preso a dire con continuo filo et con continua catenata, et che portino coeso il loro verosimile… perché, se queste digressioni facessero altrimenti, diverrebbe il Poema vizioso e increscievole, come diletta, et piace quando elle si veggono nascere tali, che paiano nate con la cosa istessa. (Giraldi Cinzio, 1554: 25)

Giraldi Cinzio trova la soluzione, negli *Ecatommiti* (che, sebbene non siano un romanzo, sono esemplificativi a riguardo), attraverso la cornice narrativa di stampo decameroniano, filo conduttore che consente di garantire unità alla varietà delle storie che vengono raccontate; anche in questo caso, il problema dell'unità della narrazione tocca da vicino Cervantes che, infatti, introducendo uno dei racconti intercalati più importanti del *Don Quijote*, quello di Cardenio e Dorotea, fa questa precisazione:

> gozamos ahora, en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia [de Don Quijote], sino de los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia. La qual, prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado hilo, cuenta que… (*Don Quijote*, I, 28)[13]

---

autori, per nulla dotati di "buon entendimento". In ogni caso, non è la varietà stessa ad essere messa in discussione, ma le modalità con cui viene messa in atto.

[12] "offrivano materia ad una vera intelligenza di potervisi manifestare, perché davano esteso ed ampio campo per il quale, senza alcun impaccio, la penna poteva correre, descrivendo naufragi, tempeste, scontri e battaglie…". Adotto come edizione di riferimento per le citazioni del *Don Quijote* in lingua originale l'edizione di John Jay Allen (2005) e per le citazioni in lingua italiana l'edizione di Barbara Troiano e Giorgio Di Dio (2014).

[13] "Possiamo piacevolmente apprezzare in un'epoca bisognosa di allegri diversivi, non solo la bontà della sua veritiera storia [di Don Chisciotte], ma anche gli episodi e i racconti in essa contenuti, che per giunta non sono meno gradevoli, intriganti e veritieri della storia stessa, la quale, proseguendo in maniera contorta, scombussolata e intricata, racconta che…".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

La storia di Don Chisciotte viene definita "contorta, scombussolata e intricata" e gli episodi intercalati non meno "veritieri, gradevoli e intriganti" della storia stessa. Cervantes offre al lettore un breve momento metanarrativo che trova rapida conclusione perché la storia deve andare avanti. Innanzitutto invita a riflettere sul problema dell'unità, che qui viene presentato come irrisolto. In realtà, anche se gli aggettivi usati sembrano piuttosto negativi, la storia di Don Chisciotte è a tutti gli effetti il filo che tiene uniti tutti i racconti intercalati e assolve perfettamente il compito di garantire l'unità della narrazione. Per quanto riguarda la verosimiglianza dei racconti intercalati, Cervantes lega con un gioco ironico la veridicità dei racconti intercalati con la storia di Don Chisciotte stesso. A questo punto, negare la veridicità dei primi significa anche negare la veridicità della storia stessa di Don Chisciotte, ma ancora di più vale il contrario: tanto la pazzia di Don Chisciotte, quanto la presenza dell'autore fittizio, gettano ironicamente discredito sulla veridicità di tutta la storia e, di conseguenza, dei racconti intercalati. La risoluzione del problema del verosimile nel *Don Quijote* sta proprio nell'aver creato un'*impasse* che impedisce al lettore di giudicare, una sorta di gioco di specchio per il quale la verosimiglianza viene data per accertata, pur senza averla mai dimostrata e che quindi va accetata così come viene presentata.

Qualche capitolo più avanti rispetto all'episodio di Cardenio e Dorotea, Cervantes afferma, attraverso il canonico di Toledo, che, se la materia narrativa verrà trattata da un buon ingegno, questi

> sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfeción y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente. (*Don Quijote*, I, 47)[14]

La "tela intessuta di varie e belle trame" è una dichiarazione di poetica formidabile ed una definizione che calza a pennello per l'ultimo romanzo cervantino, il *Persiles y Sigismunda*. Se la storia di Don Chisciotte era "contorta, scombussolata e intricata", con il *Persiles* Cervantes si pone programmaticamente un lavoro di limatura, volto a risolvere più compiutamente i problemi di unità e varietà e, più in generale, il problema della verosimiglianza. Sono esattamente le questioni alla base del trattato di Giraldi Cinzio e degli *Ecatommiti* che Cervantes affronta con una struttura narrativa non troppo diversa da quella giraldiana, pervenendo ad una soluzione nuova, che non fa più appello all'autorità del narratore come Cinzio o a peculiarità del protagonista (la pazzia) e del libro (la presenza dell'autore fittizio) come nel *Don Quijote*, ma risulta essere estremamente moderna.

1.2. Cervantes: *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*

Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, dunque, è l'ultima opera letteraria di Cervantes pubblicata postuma nel 1517, alla quale l'autore lavorò fino agli ultimi giorni della sua vita. L'opera non è di facile inquadramento ed è stata per secoli considerata troppo vicina al clima del Concilio di Trento. Una citazione su tutte, di Martín de Riquer, può servire a mostrare le difficoltà di interpretazioni che il *Persiles* porta con sé:

> È possibile che in quest'opera il nostro scrittore desiderasse simboleggiare la storia dell'umanità partendo da una chiara intenzione controriformista, e per questo motivo il finale si svolge a Roma, ove termina la narrazione… Ma al di là del suo significato e delle sue intenzioni il *Persiles* attira per il curioso mondo di sogno e di

[14] "sicuramente potrà comporre una tela formata da trame variegate e intriganti che, una volta terminata, mostrerà una tale perfezione e una tale bellezza, da riuscire nel più alto scopo a cui tendono le opere letterarie, ovvero quello di istruire e divertire allo stesso tempo".

> fantasia in cui avvolge il lettore, per il suo poetico esotismo e l'irrealtà degli esseri che si incrociano nel romanzo. (Riquer, 1967: 62)

Il clima controriformistico in cui il *Persiles* è, almeno in apparenza, immerso, è lo stesso degli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio. Come per quest'ultima opera, però, si tratta di una lettura riduttiva e limitante, perché il tema convenzionale del viaggio verso Roma e del matrimonio cristiano finale è un "filo" conduttore che lega insieme svariate "trame" e queste ultime, molto più che gli episodi collaterali del *Don Quijote*, sono il vero cuore narrativo dell'opera, tanto da prendere molto spesso il sopravvento sul filo della narrazione principale. Il *Persiles* era considerato da Cervantes il suo romanzo definitivo, quello che avrebbe dovuto consacrarlo alla fama, dal quale si congedò, sentendo ormai l'approssimarsi della morte, con queste frasi colme di tristezza:

> Tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que sé convenía. Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida. (*Persiles*, Prólogo)[15]

Il "filo spezzato" a cui si riferisce è appunto la storia di Persiles e Sigismunda, i protagonisti del romanzo, che l'autore condurrà frettolosamente al matrimonio, non avendo il tempo di concluderlo come avrebbe voluto. L'espressione "filo" ritorna anche nel capitolo X del terzo libro:

> Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndos en duda dónde será bien anudarle. (*Persiles*, III, 10)[16]

Il capitolo esplicita il modo di procedere di Cervantes, che consiste nell'interrompere il filo della narrazione principale, il viaggio dei due protagonisti (che si dichiarano fratelli sotto le mentite spoglia di Periandro e Auristela) verso Roma, dove i due si potranno sposare, per dedicarsi alle vicende correlate, che garantiscono la varietà della narrazione e, quindi, la sua piacevolezza. La felice metafora del "filo della narrazione" da interrompere e riannodare, a mio avviso, esemplifica molto bene il problema del conciliare l'unità e la varietà della narrazione, di cui abbiamo già accennato prima in relazione all'episodio di Cardenio e Dorotea del *Don Quijote*. Giraldi Cinzio trova la risoluzione al problema attraverso la cornice di stampo decameroniano che lega tra di loro le novelle della raccolta; Cervantes, in modo apparentemente diverso, ma in sostanza molto simile, facendo scaturire dalla narrazione principale i vari episodi collaterali[17]. C'è una certa differenza tra *Don Quijote* e il *Persiles*. Nel primo, nonostante l'indubbia importanza di molti episodi collaterali, il filo principale della narrazione, la storia di Don Quijote e Sancho, ha un ruolo preponderante; nel secondo romanzo invece la

[15] Per le citazioni in lingua originale si fa riferimento a Romero Muñoz (1997); per la traduzione italiana, si fa riferimento a Ruffinatto (1996). "Giorno verrà, forse, in cui, riprendendo questo filo spezzato, potrò dire ciò che qui manca e ciò che sarebbe stato conveniente aggiungere. Addio, scherzi; addio, facezie; addio, miei dolci amici! Io sto morendo e desidero di rivedervi presto contenti nell'altra vita".

[16] "I lunghi pellegrinaggi portano sempre con sé svariate vicende, ed essendo la varietà composta di cose diverse, necessariamente anche i casi lo sono. Ne fa fede questa nostra storia, le cui vicende ci obbligano a interromperne il filo lasciandoci in dubbio sul punto in cui converrà riannodarlo".

[17] Non si dimentichi quanto il problema dell'unità sia connaturato anche all'*Orlando furioso*, nel quale si assiste ad un gioco molto simile a quello cervantino, per cui l'autore si descrive nell'atto di tentare di tenere i fili della narrazione, benché quest'ultima sfugga costantemente dal suo controllo.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

storia dei due amanti ha un ruolo decisamente di secondo piano, e ci si potrebbe dimenticare delle motivazioni del loro viaggio verso Roma, avendo piuttosto l'impressione di trovarsi all'interno di un "*Decameron* itinerante"[18]. Nella seconda parte del *Quijote* viene esplicitato che l'episodio "deve scaturire in maniera naturale e convincente dall'azione principale e non deve essere sproporzionatamente lungo", deve essere quindi chiaramente distinto dall'azione principale ma derivare da essa, in modo da garantire l'unità. Nel *Persiles*, invece, si tenta un passaggio successivo, "pervenendo ad un compromesso con la varietà mediante l'utilizzazione di una forma flessibile" (Riley, 1962: 211-212), cioè inserendo episodi non conclusi in sé ma in grado di intervenire sull'azione principale ed ecco perché in ogni episodio collaterale c'è sempre almeno un personaggio che è parte dell'"esperienza –e quindi «accade a»– Periandro e Auristela" (Riley, 1962: 203). Si tratta di un procedimento narrativo che era già stato sperimentato nella prima parte del *Quijote*, in particolare con il personaggio di Dorotea, uno dei due metodi individuati da Sklovskij (1925: 113) che consentono a Cervantes di spostarsi dalla storia principale ai racconti intercalati e viceversa: il primo espediente, classico, è dare la parola ad un personaggio omodiegetico che racconta storie o avventure passate; il secondo espediente si realizza quando "personaggi della novella introdotta prendono parte all'azione di quella principale" e le la loro storia si intreccia con quella dei protagonisti, che è il caso di Cardenio e Dorotea e l'espediente tipico del *Persiles*. Per questo procedimento narrativo Cervantes aveva un modello al quale guardava con grande fascino e attenzione: le *Etiopiche*, la cui preminenza venne evidenziata già nel prologo delle *Novelle esemplari*, nel quale il *Persiles* veniva presentato come libro che "osa competere con Eliodoro" (Meregalli, 1978), ponendo di conseguenza come modelli dichiarati i suoi romanzi bizantini e, in particolare, le *Etiopiche*[19], libro letto e apprezzato molto all'epoca, come testimoniato nei trattati del Pinciano (Riley, 1962: 108-109) e di Tasso[20]. Chiarito, quindi, il modo in cui Cervantes declini l'unità nella varietà, rimane irrisolta una questione basilare: cosa può essere considerato "vario" e quali sono i limiti alla varietà. Nel *Persiles*, per spingere il polacco Ortel Banedre a proseguire il suo racconto, Periandro lo invita a

> Contad, señor, lo que quisiéredes, y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar gravedad al cuento, que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresca, verde y sabrosa ensalada. La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje, en cualquiera cosa que se diga. (*Persiles*, III, 7)[21]

In queste affermazioni Cervantes abilmente e con un gioco ironico sposta il discorso dal piano dei contenuti al piano dell'eloquenza, la quale viene definita con la felicissima espressione "salsa de los cuentos". Cervantes evita sapientemente di parlare dei contenuti: non è vero che tutto possa trovare posto nei *cuentos*, certamente un racconto necessita di uno "stile piacevole" e non "rozzo"[22] per essere gustato pienamente, ma si tratta per l'appunto di una

[18] La felice espressione è di Romero Muñoz (1997), il quale si riferisce in questi termini al terzo libro del *Persiles*.
[19] La vicenda editoriale delle *Etiopiche* in Spagna ebbe due momenti principali: nel 1554 venne pubblicata una prima edizione anonima, su traduzione della versione francese; nel 1587, invece, Fernando de Mena pubblicò ad Alcalá de Henares la traduzione della versione latina, con il titolo di *Historia de los leales amantes Teágenes y Chariclea*; entrambi probabilmente facevano parte della biblioteca di Cervantes, insieme a numerose imitazioni e rifacimenti teatrali.
[20] Cfr. Torquato Tasso, *Discorsi dell'Arte Poetica*, Discorso primo, p. 361, in Mazzali (1959).
[21] "Signore, voi raccontate pure quello che volete e con i particolari che meglio vi aggradano, ché molte volte il raccontarli significa aumentare la portata della narrazione. Tanto più in una tavola imbandita, accanto a un fagiano ben preparato, non sfigura affatto un bel piatto di insalata fresca e saporita. La salsa dei racconti consiste nella proprietà del linguaggio, qualunque cosa si dica" (414).
[22] "apacibilidad de estilo", "estilo duros" (*Don Quijote*, I, 47).

"salsa", che insaporisce il contenuto vero e proprio del racconto, il quale deve essere, sì, piacevole ma credibile. La piacevolezza, però, non è dovuta solamente alla proprietà di linguaggio, ma deve larga parte alla capacità di stupire il lettore, la quale si può manifestare attraverso il ricorso al meraviglioso, esemplificato in maniera eccezionale da Ariosto, apprezzato apertamente negli scritti teorici di Giraldi Cinzio e Tasso. L'introduzione del meraviglioso sposta nuovamente il discorso sulla questione del verosimile; Cervantes tenta nel *Persiles* una estrema conciliazione tra verosimile e meraviglioso, come Tasso aveva cercato di fare nella *Gerusalemme liberata*, ma con maggior forza: l'intento cervantino era quello di valutare fino a che punto il meraviglioso potesse trovare spazio all'interno di un'opera senza intaccarne la verosimiglianza. Fin dal *Quijote* viene detto attraverso il canonico di Toledo che "la finzione è tanto più bella quanto più sembra vera, e che viene apprezzata quando racchiude in sé elementi di verosimiglianza e di possibilità" e che lo scopo di meravigliare e dilettare il lettore non può essere realizzato da coloro che "rifuggono la verosimiglianza e l'imitazione, che sono i punti su cui si basa la perfezione della scrittura"[23]. Ciò che è possibile che accada diventa quindi vero, tant'è che nel *Persiles*, con la consueta ironia, Cervantes definisce la sua storia totalmente veritiera e ne evidenzia quindi la superiorità rispetto al racconto di invenzione, che manca del "sapore di verità". A un bravo autore, quindi:

> Conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía. (*Persiles*, III, 10)[24]

Cervantes offre in questo punto del libro dei suggerimenti di composizione dei racconti inventati e ci comunica dunque i suoi procedimenti. Ancora una volta viene ribadita l'importanza dell'armonia della narrazione. È fondamentale, quindi, trovare una soluzione per introdurre eventi straordinari senza che la verosimiglianza e la percezione dell'armonia vengano meno e senza fare ricorso, come Tasso, alla spiegazione della natura divina o demoniaca degli eventi inspiegabili.

1.3. La soluzione di Cervantes al problema del verosimile

Nel *Quijote* la soluzione al problema della verosimiglianza era stata trovata sfruttando fino in fondo le possibilità offerte dalla follia del protagonista, grazie alla quale potevano trovare giustificazione eventi, creature ed oggetti meravigliosi (per esempio: la bellezza di Dulcinea-contadina di brutto aspetto, l'elmo di Mambrino-bacinella da barbiere, i giganti-mulini a vento), etichettate come visioni dovute alla pazzia, oppure giocando con l'ambiguità dovuta all'autore fittizio, degno di poco credito; nel *Persiles* il tentativo di conciliazione viene portato avanti su più larga scala, presentando il meraviglioso non più come frutto di insania mentale, ma come evento verosimile, grazie in primo luogo all'*escamotage* dell'ambientazione settentrionale (dei primi due libri, in particolare) dove si concentrano la maggior parte delle situazioni meravigliose, perché "l'alone di mistero che circondava queste terre, infatti, consentiva di mettere in scena eventi prodigiosi o anche personaggi storicamente fasulli (come la principessa Sigismonda o il principe Persiles) senza per questo recare offesa al principio di verosimiglianza" (Ruffinatto, 1996: 22). Questo modo di operare era stato già preso in considerazione da Tasso, il quale dichiarava, nei sui *Discorsi del poema eroico*, che "fra' popoli lontani e ne' paesi

[23] "tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible… el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfeción de lo que se escribe".
[24] "Deve confezionare le sue azioni con tanta precisione e con tanta grazia, e con tanta verosimiglianza, da creare una parvenza di armonia, a dispetto e a scapito della menzogna sulla quale ricade la responsabilità delle dissonanze a livello percettivo".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

incogniti possiamo fingere molte cose di leggieri senza togliere autorità alla favola" (Mazzali, 1959: 552) e non era un procedimento così distante dal pensiero di Eliodoro, che ambienta le *Etiopiche*, a dispetto del titolo, prevalentemente in Egitto, in quanto "l'Egitto doveva apparire a quel tempo la terra del magico e del meraviglioso" (Colonna, 1987: 15). Sarebbe però riduttivo limitarsi alla sola ambientazione settentrionale: si percepisce per tutto il libro il tentativo di Cervantes di ricondurre alla possibilità gli eventi più incredibili attraverso due stratagemmi diversi. Nel capitolo XIV del terzo libro i protagonisti si imbattono in un donna che viene gettata giù da una torre ma riesce a salvarsi usando i propri vestiti come "paracadute"; il narratore sottolinea che si tratta di una "cosa possibile senza dover pensare a un miracolo"[25]. Nel capitolo XVIII, invece, Cervantes presenta un altro evento straordinario, poiché "lo storico ha l'obbligo di raccontare sempre la pura verità, anche se a volte appare poco credibile"[26]: si tratta di una grotta, attraverso la quale si raggiunge una valle meravigliosa; in questo caso è Soldino, l'eremita che accompagna i personaggi, a specificare che "questo non è un incantesimo".

Questi esempi ci danno la possibilità di definire due metodi particolari di Cervantes: il narratore, nel primo caso, si immedesima nel lettore e si premunisce contro eventuali critiche dei lettori; nel secondo caso è il personaggio omodiegetico a giustificare la veridicità di quanto gli altri personaggi intradiegetici (e i lettori stessi) stanno per vedere. Con grandissima originalità Cervantes, nel porsi di fronte ai lettori, fa qualcosa di diverso rispetto a Giraldi Cinzio nel tentare la risoluzione del problema del verosimile: se l'autorità tradizionale dell'autore era alla base degli *Ecatommiti*, in Cervantes tutto va in direzione della cessione di responsabilità. Già la stessa struttura narrativa del *Quijote* diventava una soluzione al problema del verosimile, in quanto l'autore si liberava dal peso della sua opera e dalla responsabilità di quanto veniva raccontato attraverso il ricorso alla pazzia di Don Chisciotte e all'autore fittizio e il suo presentarsi come mero trascrittore gli dava la straordinaria possibilità di porsi davanti al lettore come un suo pari in grado, attitudine che aveva un notevole precedente in Ariosto[27], che "prende posizione di tanto in tanto accanto alla sua creazione, inserendosi nel poema ma non per commentarlo", suggerendo ironicamente che sia "la storia in realtà a controllare lui"; nel *Persiles* la deresponsabilizzazione dell'autore avviene in maniera ancora più decisa attraverso l'astensione di giudizio da parte dell'autore sui fatti narrati, tant'è vero che il narratore della storia rimane ignoto, e il mezzo preferito diventa presentare il problema, per esempio la scarsa verosimiglianza di una storia raccontata, "fare il modo che i personaggi lo discutano, e, poi, dopo aver indotto il lettore poco attento a pensare che il tema sia stato già trattato, passare oltre, lasciandolo esattamente com'era" (Riley, 1962: 76). Questo modo di operare è agevolato dal fatto che gli episodi correlati vengono raccontati da personaggi che partecipano anche alla diegesi dell'episodio stesso (che molto spesso è un racconto delle avventure accadute a loro precedentemente), di conseguenza Cervantes può soffermarsi a descrivere la reazione degli uditori (narratari) nel momento in cui sentono il racconto stesso e le eventuali critiche rivolte al narratore. Nel capitolo VIII del primo libro, Rutilio racconta quella che è senza dubbio la storia più "meravigliosa" di tutta l'opera, nella quale il personaggio viene rapito da una fattucchiera e condotto in Norvegia su un tappeto volante. Il racconto potrebbe benissimo essere contestato per l'incredibilità dell'avventura raccontata, tuttavia nel capitolo successivo, "Rutilio diede fine al suo racconto, lasciando ammirati e contenti i suoi uditori" (144)[28]: nessuno dubita dell'autorità del narratore. Nel

[25] "cosa posible sin ser milagro" (*Persiles*, III, 14).
[26] "Al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca" (*Persiles*, III, 28).
[27] Non si dimentichi, inoltre, che Ariosto stesso fa ricorso nell'*Orlando furioso* ad un autore fittizio, Turpino, e quanto questo abbia senza dubbio influito nell'ideazione da parte di Cervantes dell'autore fittizio delle "fonti" del *Don Quijote,* le "Memorie della Mancha": l'intellettuale arabo Cide Hamete Benengeli.
[28] "Aquí dio fin Rutilio a su plática, con que dejó admirados y contentos a los oyentes".

racconto Rutilio avverte che, nonostante "come cristiano avvertito non dessi il benché minimo credito a siffatte stregonerie", tuttavia sentì il tappeto alzarsi nel cielo e "chiusi gli occhi e mi lasciai trasportare dai diavoli, che altro non sono i postiglioni delle streghe" (139). La spiegazione di stampo tassiana, per quanto breve e appena accennata, appare sufficiente per i narratari, che non la contestano; questa però non è la giustificazione offerta da un narratore onnisciente, dall'indubbia autorità, ma da un personaggio diegetico che racconta la sua storia e che potrebbe mentire. Oltretutto, per sua stessa ammissione, Rutilio non vede il tappeto alzarsi in aria e viaggiare, poiché aveva gli occhi chiusi: la testimonianza del personaggio appare quindi tutt'altro che incontrovertibile e degna di credibilità; eppure, grazie al giudizio positivo dei narratari sulle capacità oratorie del narratore, il lettore è portato ad accettare questa intrusione del meraviglioso senza contestazioni. Nel caso in cui i contenuti del racconto non sembrino verosimili, interviene la verosimiglianza del dialogo tra i personaggi, che discutono sulla situazione senza però concludere nulla. Finita la discussione, la storia prosegue come se nulla fosse. Troviamo quindi in Cervantes qualcosa di innovativo nella risoluzione del problema della verosimiglianza, che non era in Eliodoro e nemmeno in Tasso e Giraldi Cinzio, che lo ascrive nell'olimpo dei grandi romanzieri moderni: la problematicità dei personaggi e la loro correlazione con la storia.

Un esempio fra tanti può essere significativo: Periandro (nome con cui si nasconde Persiles) racconta (*Pers.*, II, 20) di aver domato un cavallo selvatico saltando in groppa ad esso da un'altissima rupe e atterrando sul mare ghiacciato, senza che nessuno dei due abbia riportato alcuna ferita. Maurizio, esperto di astrologia giudiziaria, contesta il racconto, asserendo l'impossibilità che il cavallo non si sia rotto nemmeno una zampa e dubitando quindi della sincerità del narratore. La situazione appare ancora più paradossale considerando il fatto che Persiles è l'eroe eponimo del libro e nella letteratura tradizionale sarebbe stato impensabile che l'eroe potesse mentire[29]. L'intervento del narratore, che commenta la decisione dei narratari di dare credito a Periandro in virtù della sua onestà, segna ancora di più l'ambiguità della situazione: "così come il castigo del bugiardo consiste nel non essere mai creduto, neppure quando dice la verità, allo stesso modo è prerogativa della persona di fiducia l'essere creduto anche quando mente"[30]. Vediamo quindi che i personaggi discutono e giudicano in modo verosimile, come potrebbero giudicare i lettori dell'opera, gli eventi che vengono raccontati, la loro pertinenza e la loro veridicità, comportandosi come se fossero realmente coscienti della loro esistenza letteraria: e questa è un'altra caratteristica modernissima dell'opera di Cervantes che si afferma compiutamente nel suo romanzo postumo. L'affrettarsi della morte infatti ha contribuito probabilmente in maniera decisiva ad attuare nell'ultimo capitolo del *Persiles* una "sovrapposizione della dimensione metanarrativa sul tessuto diegetico" (Ruffinatto, 1996: 47), già felicemente sperimentata nella seconda parte del *Don Quijote*, con l'introduzione nella dimensione narrativa della prima parte originale e della seconda parte apocrifa di Avellaneda. Nell'ultimo romanzo cervantino, tuttavia, si veri-fica un passaggio successivo: se Don Quijote e Sancho si comportavano come personaggi reali di fronte ad un libro che raccontava le loro avventure, Periandro e la sua compagnia, invece, nell'ultimo libro del *Persiles*, dove Cervantes vuole riannodare definitivamente il "filo della narrazione", sembrano aver la consapevolezza di essere personaggi intradiegetici di una narrazione e si comportano quindi come fossero

[29] Una notevole eccezione si ha con il romanzo picaresco, genere tipicamente spagnolo, molto in voga nell'epoca di Cervantes. L'eroe del genere picaresco è tutt'altro che affidabile e un libro come il *Lazarillo de Tormes* ha senza dubbio esercitato la sua influenza nella produzione letteraria cervantina. La differenza rispetto al *Persiles* sta nel fatto che Periandro non è un inaffidabile eroe picaresco, ma un vero e proprio eroe "classico", dissacrato però dall'ironia cervantina.

[30] "así como es pena del mentiroso que, cuando diga verdad, no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentir".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

davvero coscienti di essere personaggi fittizi appartenenti ad un universo letterario. Ne è indice l'inconsueto dialogo tra Auristela e Periandro nel primo capitolo del quarto e ultimo libro, dove la protagonista chiede al suo promesso sposo:

> ¿qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos? Lejos nos hallamos de nuestras tierras, no conocidos de nadie en las ajenas, sin arrimo que sustente la yedra de nuestras incomodidades. (*Persiles*, IV, 1)[31]

È interessante innanzitutto notare come la donna ponga un problema che in realtà non lo è stato per tutta la narrazione: i protagonisti si trovano in terra straniera fin dal primo libro (da due anni, nella finzione narrativa) e hanno vissuto e sopportato numerose avventure, anche pericolose, spinti dal desiderio di raggiungere Roma e poter convolare a nozze, e ora il matrimonio diventa improvvisamente un limite, un problema. Questo discorso di Auristela può essere compreso solo se si considera che il personaggio assume la prospettiva del narratario-lettore virtuale dell'intera storia, "preoccupato delle conseguenze narrative che la congiunzione degli eroi protagonisti della storia porta con sé", perché è cosciente che "i personaggi rimarranno vitali fino a quando resteranno attive le funzioni narrative" (Ruffinatto, 1996: 47): in particolare, convolando a nozze, i due protagonisti raggiungerebbero lo scopo che gli era stato prefissato. Il "filo spezzato" che attanagliava Cervantes in punto di morte, in realtà, garantiva la vitalità dei personaggi: una volta che fosse stato "ricongiunto", che il loro compito fosse stato concluso, cosa sarebbe successo? Auristela ha raggiunto, a questo punto, una autocoscienza tale da interrogarsi sul senso della propria vita come personaggio letterario. Il senso di incertezza sul proprio futuro letterario può anche essere ritrovato nelle parole di risposta di Periandro alla domanda di Auristela:

> como no es posible que ninguno fabrique su fortuna, puesto que dicen que cada uno es el artífice della, desde el principio hasta el cabo, así yo no puedo responderte ahora lo que haremos después que la buena suerte nos ajunte. (*Persiles*, IV, 1)[32]

Con questa frase Periandro dimostra tutta l'incertezza del personaggio: fino a quel momento era stato il narratore intradiegetico più apprezzato; a questo punto della narrazione è ormai un narratore spento. Addirittura, quando Periandro viene ferito da Pirro Calabrese, nel capitolo tredici, tutti i presenti, credendolo morente, impallidirono poiché la sua "perdita avrebbe significato per tutti una sicura fine"[33]: se Periandro muore, infatti, il libro stesso muore e con esso i suoi personaggi. Il punto più alto ed evidente dello squarcio metanarrativo è, però, nel capitolo quarto, quando lo stesso Periandro dice ad Arnaldo: "siamo arrivati a Roma soltanto ieri e non è possibile che in così breve tempo si siano fabbricati argomenti, abbozzati progetti e preparate chimere capaci di condurre le nostre azioni al lieto fine che desideriamo"[34]. Ecco che definitivamente e con una modernità novecentesca, l'eroe eponimo svela il meccanismo narrativo. Questo "squarcio del cielo di carta" rappresenta una sorta di estrema soluzione del problema di verosimiglianza, dove ormai non ha più senso chiedersi se è

[31] "cosa faremo quando un solo legame ci terrà uniti e quando uno stesso giogo opprimerà i nostri colli? Ci troviamo lontani dalle nostre terre, siamo del tutto sconosciuti in terra straniera e privi di un appoggio che possa sostenere i nostri disagi" (522).
[32] "non essendo possibile che qualcuno fabbrichi la propria fortuna dal principio fino alla fine, sebbene si dica che ognuno è artefice della stessa, per questo motivo io non posso dirti adesso cosa faremo quando la sorte ci avrà uniti" (523).
[33] "cuya falta amenazaba a todos el último fin de sus días".
[34] "que ayer llegamos a Roma, y no es posible que en tan breve espacio se hayan fabricado discursos, dado trazas y levantado quimeras que reduzcan nuestras acciones a los felices fines que deseamos".

verosimile ciò che si sta leggendo, perché la consapevolezza raggiunta dai personaggi e lo svelamento dei meccanismi narrativi consentono il trapasso del mondo narrativo nel mondo reale e non solo più il viceversa. Come già accennato, la seconda parte del *Don Quijote* vede l'irrompere del mondo reale nel mondo narrativo: Don Chisciotte e Sancho sanno dell'esistenza della seconda parte apocrifa di Avellaneda e decidono di comportarsi diversamente e il testo della prima parte delle loro avventure è conosciuto da molti dei personaggi che incontreranno. Nel *Persiles*, invece, è il mondo narrativo ad irrompere nel mondo reale: Periandro e Auristela, e gli altri personaggi, dimostrano di poter uscire dalla dimensione strettamente narrativa e guardare le loro vicende e le loro azioni da una prospettiva metanarrativa, sanno di essere personaggi di un libro, con la consapevolezza di tutto ciò che comporta. Poteva capitare in alcuni scrittori di novelle alla maniera di Boccaccio[35] che i personaggi della cornice si paragonassero ai narratori del *Decameron* o addirittura vi si ispirassero dichiaratamente nei loro racconti, ma "si era ancora lontani dal rendere un personaggio consapevole della propria esistenza letteraria" (Riley, 1962: 98). Guarda caso, barlumi di questa consapevolezza sono ravvisabili nell'opera di riferimento per il *Persiles*, le *Etiopiche* di Eliodoro: "è proprio come un'opera teatrale"[36], esclamano i protagonisti del romanzo, osservando la somiglianza tra le loro avventure e la finzione, e il fatto che "siano i suoi stessi personaggi ad attirare l'attenzione sulla natura eccezionale della storia, richiama con forza alla mente Cervantes" (Riley, 1962: 99).

Riannodando il filo del discorso iniziale, Giraldi Cinzio e Cervantes hanno problemi teorici comuni ma pervengono a soluzioni differenti. Ci sono però numerosi punti di contatto tra le loro opere narrative. Sia il *Persiles*, sia gli *Ecatommiti* sono stati per secoli relegati in secondo piano in virtù dello stesso problema: il sospetto che fossero opere troppo influenzate dal clima del concilio tridentino e che entrambi rispondessero ad esigenze controriformistiche. Le due opere, in realtà, non condividono solamente un destino simile: le somiglianze a livello strutturale sono molte di più. La cornice dell'opera di Giraldi Cinzio ha la stessa funzione del cattolico viaggio verso Roma di Persiles e Sigismunda: entrambi rappresentano il filo conduttore dell'opera, il principio unitario, ed hanno la funzione di introdurre le novelle e gli episodi collaterali, che con la loro varietà e gustosità garantiscono la piacevolezza della narrazione. La cornice morale degli *Ecatommiti* parte dalla fuga dagli orrori del sacco di Roma, fino al ritorno, in un cammino quasi di purificazione; le varie avventure che arricchiscono il *Persiles* sono invece tutte originate dall'altrettanto morale pellegrinaggio di Periandro e Auristela che, in fuga dalle regioni settentrionali, tentano di raggiungere Roma per il loro matrimonio cristiano. Per quanto riguarda gli episodi correlati, Cervantes e Giraldi Cinzio dialogano intertestualmente in almeno due episodi e concordano, come abbiamo visto, sulle principali posizioni teoriche per quanto riguarda il problema della varietà e del verosimile, presentano una struttura quantomeno confrontabile, eppure, leggendoli, appaiono totalmente diversi.

La forza della verosimiglianza di quanto Giraldi Cinzio dichiara sta nel fatto che i personaggi della narrazione sono i portavoce delle sue opinioni e non divergono mai da esse, non sono liberi di poter contraddire l'autore, ma vincolati alla sua autorità. Come già il *Decameron*, la raccolta di novelle giraldiana non fa ricorso al meraviglioso, di conseguenza non v'è la necessità di giustificare la presenza di eventi incredibili, quanto piuttosto indicare come veritieri gli eventi descritti, dimodoché possano rappresentare situazioni credibili, nel tentativo di descrivere "soccessi occorsi" universali, per impartire suggerimenti morali sincronicamente validi. In Cervantes, invece, il meraviglioso, come abbiamo visto, trova spazio nelle terre settentrionali e nel tipo particolare di narrazione che consente ai personaggi di raccontare eventi anche improbabili, di dare la propria opinione e di dissentire e discutere tra loro stessi sulla

[35] Un nome su tutti: Bandello.
[36] In Colonna (1987), cap. V, [6], p. 279; altri esempi, *ivi*, capitoli II, [24], p. 159 e X, [13], p. 549 e [38], p. 593.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

veridicità di un evento o di una situazione: non c'è più un narratore onnisciente che dà la parola ai propri personaggi, comandandone ogni mossa, ma ora il narratore segue alla pari i propri personaggi, partecipando insieme al lettore alle loro discussioni. Questa differenza è esemplificativa del mutamento dei tempi. Giraldi Cinzio rappresenta ancora un'epoca passata e Cervantes ne sancisce il suo superamento, che però avviene attraverso il suo attraversamento: come analizza Sklovskij "il romanzo contemporaneo è stato preceduto dalla raccolta di novelle" e, anche se, il rapporto tra i due generi fosse solamente una questione cronologica e non causale, è evidente che entrambi rappresentano un modo di espressione scritta varia ma unitaria. Diverso è il modo in cui l'unità viene garantita: nelle raccolte di novelle troviamo la fonte di unità, almeno formalmente, con "l'inserimento delle diverse novelle in un'altra, che funge da cornice" e ogni novella non è interdipendente ma conclusa in se stessa; la varietà degli episodi dei romanzi invece scaturisce dalla narrazione principale e in qualche modo ne è dipendente. Mentre "il *Decameron* e i suoi discendenti… non sono collegati l'un l'altro dall'unità dei personaggi" ma "l'oggetto dell'attenzione sta tutto nell'azione" (Sklovskij, 1925: 91-93), nel romanzo i personaggi della narrazione principale interagiscono con quelli dei racconti di secondo grado e, interagendo, conferiscono unità alla narrazione stessa. Inoltre Cervantes, dal momento in cui trae ispirazione da altri novellieri, in particolare Giraldi Cinzio, legge con un differente concezione, modernissima, la materia dei personaggi. Mentre nei novellieri alla maniera di Boccaccio, come Bandello e Straparola, i personaggi "sono soltanto delle carte da gioco, che rendono possibile il manifestarsi della forma dell'intreccio", l'autore del *Siglo de Oro* prende coscienza della loro vitalità e ne fa strumento attivo all'interno della narrazione. Diventa quindi molto interessante analizzare la diversa resa dei personaggi e come essi diventino funzionali nella narrazione nel passaggio dalla novella al romanzo ed è quello che mi propongo di fare nell'analisi seguente.

Gli episodi mutuati da Cervantes all'interno degli *Ecatommiti* sono due episodi adiacenti, appartenente al terzo libro del *Persiles*, che non a caso è stato definito un "*Decamerón* itinerante": l'episodio di Feliciana de la Voz, che si sviluppa e si conclude all'interno dei capitoli che vanno dal due al cinque del *Persiles*, legato alla prima novella della prima deca degli *Ecatommiti*, e l'episodio del polacco Ortel Banedre, raccontato nel capitolo sei, sempre appartenente al terzo libro del *Persiles*, cioè il capitolo successivo all'episodio di Feliciana, il quale dialoga strettamente con la novella sei della sesta deca degli *Ecatommiti*, come analizzato in Ruffinatto (2012). Poiché sul primo episodio non è stata ancora fatta un'analisi completa, procediamo dunque ad analizzare l'episodio di Feliciana in correlazione a quello giraldiano.

2. CERVANTES E GIRALDI CINZIO A CONFRONTO

L'episodio giraldiano e quello cervantino possono essere entrambi ricondotti al tema del bambino abbandonato e nutrito da un animale, altamente produttivo nella letteratura di qualsiasi epoca, ma non si tratta di due testi differenti che traggono origine da un modello comune: in realtà, come si vedrà, le somiglianze tra i due episodi sono tali da poter affermare che gli *Ecatommiti* facciano fonte primaria per l'episodio del *Persiles*. Per una maggiore chiarezza è opportuno però analizzare separatamente i due episodi e i contesti in cui si trovano, prima di confrontarli direttamente.

Dopo dieci novelle di introduzione, gli *Ecatommiti* prendono ufficialmente avvio con una prima deca dedicata a "quel che più ad ognuno è a grado", cioè a tema libero, come la prima giornata del *Decameron*. L'anziano Fabio, colui il quale tiene le fila dei racconti, invita Quinto, il primo narratore della giornata, a cominciare il racconto. La rubrica riassuntiva della novella è utile per evidenziare i tratti salienti della trama:

> Lippa ingravida di un suo amante; teme l'ira del padre e de' fratelli. Partorisce di nascosto, in su la ripa d'un fiume, un figliuol maschio, e il lascia sopra un platano. È accolto da pastori e nutrito e, fatto uomo, libera la madre di cattività, senza sapere ch'ella madre gli sia. Poi, conosciutala, fa che il padre la si prende per moglie, e la pone in grazia de' suoi, e vivono insieme vita felice (*Ecatommiti*, I, I).

L'episodio, come si evince dal riassunto riportato, ha una portata temporale molto ampia: il tempo del racconto è di vent'anni circa e la storia viene narrata cronologicamente. La parte che ci interessa ai fini dell'analisi è la prima parte della narrazione, fino al momento in cui Cinzio, con una ellissi, sposta il racconto a vent'anni dopo, per raccontare il lieto fin della vicenda.

Nel *Persiles y Sigismunda*, l'episodio Feliciana de la Voz è un *cuento* perfettamente inserito all'interno di una struttura narrativa ben più ampia. Dopo i primi due libri di avventure settentrionali, al principio del terzo, la comitiva composta da Periandro e Auristela (Persiles e Sigismunda), Ricla, Antonio padre, Antonio figlio e Costanza, raggiunge Lisbona e da lì si avvia in Spagna, in marcia per la meta finale: Roma, dove Persiles e Sigismunda potranno sposarsi. Nel secondo capitolo, nella strada tra Badajoz e Nostra Signora di Guadalupe vengono colti dal buio della notte mentre percorrono una foresta e qui prende avvio *in medias res* l'episodio di Feliciana: prima la comitiva viene raggiunta da un uomo che consegna a loro, a Ricla in particolare, un bambino, e poco dopo si imbattono in una donna che piange per la tristezza, Feliciana. Il terzo capitolo contiene il racconto analettico della storia della donna, ed è la parte di maggior interesse per questa analisi; il quarto e il quinto lo scioglimento della vicenda che, nel complesso, dura pochi giorni.

2.1. Le trame

Passiamo ora ad individuare in entrambe le narrazioni, i nuclei narrativi che ci interessano ai fini della nostra analisi. La prima novella della prima deca degli *Ecatommiti* si sviluppa secondo questa sequenza narrativa:

1) Lippa è una ragazza di quattordici anni di Cremona, di famiglia nobile, orfana di madre e accudita dal padre e dai fratelli; innamoratasi di un uomo ricco ma non nobile, non ottiene da padre e fratelli il permesso di sposarsi e viene affidata al controllo di una fante.
2) La fante di Lippa, donna tanto onesta all'apparenza quanto lasciva, convince Lippa, grazie ad un lungo discorso, a giacere con l'uomo di cui è innamorata, nonostante ben sapesse che l'uomo fosse più interessato alle ricchezze della donna, che alla sua bellezza.
3) Lippa rimane incinta; il padre del bambino, temendo l'ira del padre e dei fratelli della donna, fugge; similmente fa la fante stessa, dopo aver invano suggerito l'aborto, preoccupata che la sua padrona potesse tradire le sue malizie e il suo comportamento scorretto.
4) Nascosta la gravidanza ai suoi parenti e venuto il giorno del parto, Lippa partorisce di nascosto un bambino bellissimo e lo deposita su un platano nella riva del Po.
5) Un gruppo di pastori sente piangere il bambino, uno di loro lo prende con sé e, nutritolo con il latte di una capra, lo porta a casa da sua moglie.

Nel *Persiles y Sigismunda*, l'episodio è in gran parte affidato al racconto di Feliciana de la Voz, la protagonista della storia, e parte è ricavabile dagli avvenimenti vissuti dai protagonisti stessi. Per un più chiaro confronto con l'episodio giraldiano, i fatti verranno ordinati cronologicamente. È possibile ricavare questi nuclei narrativi:

1) Feliciana de la Voz è una ragazza di sedici anni, di famiglia più nobile che ricca, orfana di madre e accudita dal padre e dai fratelli, che vorrebbero darla in sposa a Don Antonio, un

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

uomo nobile; tuttavia lei è innamorata di Rosanio un uomo ricco ma non nobile e per questo motivo i suoi parenti non acconsentono a questa seconda scelta.

2) L'amore tra Feliciana e Rosanio è forte più di qualsiasi proibizione e i due giacciono insieme.

3) Feliciana ben presto rimane incinta; nel frattempo il padre e i fratelli decidono, senza avvisarla, di darla in moglie al nobile Luis Antonio;

4) La sera in cui Feliciana avrebbe dovuto fidanzarsi ufficialmente con Don Antonio, partorisce e affida il suo bambino alla sua fedele fantesca Leonora, il padre sente i pianti di un bambino e sale in camera della figlia, Leonora intanto scappa con il bambino consegnandolo a Rosanio e Feliciana scappa di casa, mentre il padre è impegnato ad inseguire la fantesca;

5) Rosanio, inseguito, si imbatte nella comitiva di Persiles e Sigismunda e lascia il bambino a Ricla, loro compagna di viaggio, facendosi promettere che verrà consegnato a Don Francisco Pizarro e Don Juan de Orellana, amici fedeli di Rosanio; intanto il bambino viene accudito assieme a dei pastori dove trovano rifugio, che lo fanno allattare da una capra.

A livello di racconto, la trama della novella degli *Ecatommiti* segue un preciso andamento cronologico: tutto l'episodio viene narrato linearmente, a partire dalla situazione iniziale. Nel *Persiles*, invece, "il tempo si manifesta come una linea zigzagante, che forzosamente scorre avanti e indietro rispetto agli eventi narrati" (Soriano, 1991: 709-718), come tipico del romanzo bizantino. L'episodio qui analizzato, infatti, dal punto di vista narrativo, inizia con l'affidamento del bambino a Ricla, membro della comitiva di Periandro, il suo allattamento presso i pastori e successivamente l'incontro con Feliciana de la Voz che racconta la storia precedente con una analessi interna, figura retorica usata molto di frequente nel *Persiles*.

Come si può evincere dalle sequenze narrative individuate, l'intertestualità tra la novella e l'episodio è evidente. La situazione iniziale è molto simile: Lippa e Feliciana sono due donne molto giovani (quattordici e sedici anni) che vivono sotto l'austero controllo del padre e dei fratelli, essendo orfane di madre. Entrambe si innamorano di un giovane ricco ma non nobile e quindi inviso ai familiari. Nel caso di Feliciana, il padre e i fratelli vorrebbero sposarla ad un giovane nobile, nel caso di Lippa, invece, preferiscono affidarla al controllo di una fante, che si scopre essere particolarmente lasciva, tanto da convincere Lippa a concedersi all'uomo di cui è innamorata. Feliciana si concede a Rosanio e come Lippa va incontro allo stesso destino: le due donne vedono l'"accorciare del vestito e il crescere dell'infamia"[37]; nonostante tutto riescono a nasconderlo finché non si compiono i giorni del parto. Qui le storie prendono due differenti strade: Lippa partorisce da sola e abbandona il bambino su un tronco di platano, Feliciana partorisce insieme alla sua leale fantesca Leonora e affida a lei il bambino, la quale lo affiderà a sua volta al legittimo padre. Feliciana scappa, si imbatte nella comitiva di Periandro e Auristela e viene nascosta in una quercia cava, per evitare di essere catturata dal padre; Lippa continua la sua vita nel rimpianto per vent'anni, rifiutandosi di sposarsi.

La seconda parte delle due storie, invece, diverge totalmente. Il proseguo della storia di Feliciana si sposta a Guadalupe, sulla strada per Trujillo, dove abitavano don Francisco Pizarro e don Juan de Orellana ai quali la comitiva, secondo le direttive di Rosanio, aveva fatto consegnare il bambino attraverso una contadina. Nella grande chiesa di Guadalupe Feliciana dà prova delle sue doti canore (motivo dell'appellativo "de la Voz"); accade però che si trovino in quella stessa chiesa il padre e i fratelli di Feliciana che tentano di catturarla. L'arrivo di Rosanio, don Francisco e don Juan risolve tutto e la situazione si conclude con il riconoscimento del bambino e il matrimonio tra Feliciana e Rosanio. La seconda parte della storia di Lippa, invece, si sposta a Mantova, dove il pastore e la moglie decidono di tenere il bambino,

[37] "se acortó mi vestido y creció mi infamia" (*Persiles*, III, 3).

che chiamano Aventuroso, e allevarlo con i loro figli: era infatti appena morto loro un neonato e il bambino trovato era apparso come un segno dal cielo. Passano vent'anni e Aventuroso diventa un combattente e infine capitano di un esercito. Durante la cacciata di Ludovico il Moro da Milano, Aventuroso troverà tra i prigionieri di guerra una donna e si scopriranno madre e figlio, grazie anche alle voglie che entrambi avevano sulla spalla. Il figlio imporrà poi il matrimonio tra la madre e il padre naturale e la storia terminerà lietamente.

2.2. I personaggi

In una prima analisi comparatistica tra i personaggi di Cinzio e quelli di Cervantes è stato notato come i primi abbiano i "movimenti di una marionetta", mentre i secondi appaiano fluidi e naturali (Stanton, 1976: 34). Le osservazioni sono corrette, ma non si tiene conto che in realtà i motivi di questa differenza sono dovuti alle diverse funzioni a cui rispondono i personaggi delle due narrazioni. Gli *Ecatommiti* sono una raccolta con un preciso intento edificante e con l'intento di rappresentare "le peculiarità della natura umana", di conseguenza gli attanti delle novelle non sono liberi di agire ma sono vincolati ad espletare la funzione che l'autore ha pensato per loro; per dirlo con le parole di Sklovskij (1925: 93), "l'oggetto dell'attenzione sta tutto nell'azione, le persone sono soltanto delle carte da gioco". Ogni personaggio è un carattere che partecipa alla galleria di tipi umani che gli *Ecatommiti* rappresentano, di conseguenza essi non posso agire in solitaria ma sono legati alla struttura della raccolta: ogni deca viene introdotta da un narratore extradiegetico (identificabile con l'autore), che presenta il susseguirsi di personaggi che, novellando, diventano narratori eterodiegetici; lo stesso gioco di contrapposizione è possibile distinguendo tra i lettori e i narratari, i personaggi fittizi della comitiva, che ascoltano la novella. Tutto questo gioco triangolare, come bene è stato spiegato da Aldo Ruffinatto (2012), è funzionale a creare un contesto in cui l'autore è padrone dei fili della narrazione e dei suoi personaggi. Il senso della raccolta, però, non è quella di offrire degli esempi positivi, quanto di ammonire i contemporanei e i posteri, offrendo loro spunto di riflessione sugli eventi negativi. Ecco perché capita che i personaggi maggiormente caratterizzati siano quelli negativi. Cinzio infatti non caratterizza fisicamente e psicologicamente né Lippa, né i suoi famigliari, però indugia sulla fante che si occupava di Lippa:

> aveva il padre in casa una fante, della quale si fidava egli, e perciò la aveva messa al governo di questa figliuola; ma aveva egli data (come si suol dire) in custodia l'agnella ad una lupa, o la lattuca in guardia a papere; perché costei, che si fingeva pudica in apparenza, era in fatto disonestissima: ma così celatamente compiva la sua lascivia, che niuno della famiglia avveduto se n'era mai. (*Ecatommiti*, I, I)

Di Lippa, la protagonista della prima parte dell'episodio, non conosciamo particolari qualità morali, il colore dei capelli o l'aspetto fisico, ad eccezione della voglia sulla spalla destra, dettaglio che ci viene rivelato solamente perché funzionale al riconoscimento finale. Non c'è in Cinzio alcun interesse nella descrizione che non sia finalizzato all'intento edificante del racconto.

L'analisi del dialogo intertestuale che Cervantes sviluppa con Cinzio è interessante anche perché permette di valutare i procedimenti letterari di Cervantes e compararli con quelli del ferrarese. Una differenza fondamentale nella concezione dei personaggi è il tentativo, in Cervantes, di svincolare i personaggi dal sospetto di essere portavoce dell'autore, creando un gioco narrativo per cui egli fingendo di non riuscire a controllare i propri personaggi, si libera di qualsiasi accusa di inverosimiglianza dei fatti narrati. Certamente può capitare che alcuni di essi abbiano talvolta opinioni che possono essere considerate coincidenti con quelle del-

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

l'autore, come nel caso di Maurizio, personaggio illustre, nobile e saggio ed esperto di astrologia "giudiziaria" (disciplina che godeva di molto credito nella Spagna del '600), ma si parla appunto di "opinioni coincidenti" e non di "portavoce", perché l'autore non si rappresenta in alcun personaggio in particolare, diversamente da Cinzio, nella cui opera si raggiunge la situazione limite in cui tutti i narratori delle novelle (dieci uomini e dieci donne) sono maschere dell'autore stesso.

I personaggi cervantini, quindi, sottraggono all'autore la responsabilità di quanto viene raccontato: ogni narratore di secondo grado porta la propria opinioni, la propria versione dei fatti e i narratari di volta in volta possono concordare o dissentire, mettendo in dubbio la veridicità di ciò che viene raccontato o la credibilità di chi racconta, come è stato esemplificato nel terzo capito della prima parte di questo lavoro. Addirittura il lettore non è il solo a mettere in dubbio in ciò che viene raccontato dai vari narratori, ma sono gli stessi personaggi della narrazione a contestare talvolta ciò che gli altri personaggi intradiegetici raccontano, come nell'episodio di Periandro e il salto con il cavallo del capitolo XX del secondo libro del *Persiles*, dove si dice che:

> Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisión: que quisiera él, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto. (*Persiles*, II, 20)[38]

Il personaggio di Maurizio svela in questo caso l'inverosimiglianza del racconto ma, oltre a contestare il racconto dell'eroe eponimo, dà addirittura consigli su come avrebbe potuto articolare la storia per renderla maggiormente credibile per i suoi uditori. Per entrare, invece, nel concreto dell'episodio analizzato di Feliciana e Lippa, Cervantes preleva i personaggi che in Cinzio sono personaggi "narrati" in una novella e li trasforma in personaggi attivi all'interno della narrazione, sullo stesso piano dei protagonisti: nel *Persiles* i personaggi, sterili in Cinzio, sembra che acquistino per la prima volta capacità decisionale propria e una facoltà di movimento che appare finalmente slegata dai fili intessuti dall'autore degli *Ecatommiti*. La maggiore pregnanza dei personaggi è evidente fin da subito: la protagonista cessa di essere un personaggio di terzo grado (subalterno al narratore della novella, che è personaggio di secondo grado) e diventa, nei panni di Feliciana de la Voz, un narratore autodiegetico che dialoga alla pari tanto quanto gli altri personaggi omodiegetici del *Persiles*, vivendo all'interno della narrazione tanto quanto loro. In questo diverso rapporto tra i personaggi sta buona parte dell'efficacia della storia di Feliciana, rispetto a quella di Lippa. In Cervantes la protagonista dell'episodio è molto più 'umana' e libera di agire, è svincolata dal sospetto di essere portavoce delle istanze dell'autore, tanto quanto gli altri personaggi della comitiva. Feliciana, a differenza di Lippa, pare comportarsi in modo più imprevedibile: un esempio è il rifiuto da parte del personaggio cervantino di riconoscere il bambino recuperato dalla comitiva, benché tutto sembrava far sospettare che fosse il figlio partorito dalla donna poco tempo prima. Ci troviamo di fronte a due modi diversi di intendere la verosimiglianza. In Giraldi Cinzio la verosimiglianza è legata al fatto che i personaggi si comportino come è plausibile che sia per i tipi di "maschere" che incarnano; in Cervantes, invece, la verosimiglianza mira a creare dei personaggi "veri" e per questo vengono presentati in tutte le loro sfaccettature problematiche.

[38] "Maurizio stentava a credere questa faccenda del salto con il cavallo senza conseguenza. Secondo lui avrebbe dovuto spezzarsi almeno tre o quattro gambe per consentire a Periandro di non far troppo leva sulla cortesia dei suoi uditori in merito alla credibilità di un salto così smisurato".

Fermo restando queste divergenze di base nell'uso dei personaggi all'interno della narrazione, possiamo analizzare le differenze caratteriali che intercorrono nel rapporto intertestuale.

Partiamo dalle protagoniste. Lippa è una donna assolutamente idealizzata: l'unico momento in cui più realisticamente dimostra l'età che dovrebbe avere è quando cede alle tentazioni della sua fante e si concede all'uomo di cui è innamorata. Oltre questo errore, affronta tutte le successive avversità con forza e rigidezza, disperandosi ma mantenendo il segreto e il riserbo sulla sua gravidanza, affrontando da sola il parto e il momento dell'abbandono del figlio. Dopo questo errore appare assolutamente rinnovata dal punto di vista morale, tanto da fare voto di castità e vivere in solitudine i vent'anni successivi, fino al ritrovamento del figlio.

Feliciana è una donna assai più umana, con tutte le debolezze e le fragilità che derivano dall'età e dalla tragicità della situazione. Si noti a questo proposito tutta l'efficacia di questa immagine:

> Mio padre rimase esterrefatto [nell'udire il pianto del bambino], e con una candela in mano mi esplorò il volto leggendo nel mio sembiante agitazione e sgomento. (*Persiles*, III, 3)[39]

L'immagine mi pare possa riassumere molto bene la maggiore realisticità della narrazione cervantina. Anche durante l'incontro con la comitiva di Periandro e Auristela, Feliciana si dimostra debole e fragile, lungi dal dimostrare la compostezza di Lippa dopo il parto, in grado di ritornare nella sua abitazione senza mostrarsi così eccessivamente turbata da destare sospetto.

Un altro personaggio molto importante è la fante, che era per Cinzio un esempio di negatività e di falsità: dietro una maschera di donna buona e affidabile, nascondeva vizi e perversioni, tanto da farsi corrompere dall'uomo desiderato da Lippa, affinché la donna si fosse concessa e da suggerire l'aborto come soluzione migliore, salvo poi scappare temendo che Lippa potesse denunciare il suo comportamento; Leonora, la fantesca di Feliciana, è invece una serva leale: è lei a scappare con il bambino in fasce e consegnarlo a Rosanio perché lo potesse mettere in salvo dall'ira del padre di Feliciana.

Un'ulteriore differenza può essere riscontrata proprio nell'uomo che giace con la protagonista. L'oggetto dell'amore di Lippa è un personaggio a tutti gli effetti secondario, tanto che Cinzio non ci dice nemmeno il suo nome, a dimostrazione della sua inutilità: le sue azioni non vengono compiute ma riferite, offre doni alla fante per far sì che convinca Lippa a concedersi e spera che ciò avvenga unicamente per ambire alla sua dote; quando scopre la gravidanza della donna, scappa. Rosanio, invece, è un personaggio principale, attivo e realmente innamorato della donna, si fa carico del figlio e lo consegna alla comitiva per fuggire dai familiari di Feliciana, lasciando indicazioni precise per poterlo poi ritrovare.

Simili sono invece il padre e fratelli nei due racconti: la loro consistenza come personaggi è appena più accentuata in Cervantes, ma in entrambe le narrazioni vengono rappresentati come uomini di stampo tradizionale, che ambiscono alla conservazione dello *status quo* della loro famiglia, cercando di impegnare Lippa/Feliciana in un matrimonio di convenienza. Si diceva che la loro consistenza come personaggi è leggermente più accentuata in Cervantes: il padre acquisisce maggiore verosimiglianza agendo in modo impulsivo ed iroso, sia nella prima parte quando non esita a sguainare la spada e a lanciarsi all'inseguimento di Leonora, scappata con il bambino in fasce (di cui aveva sentito il pianto) sia, nel finale della storia, nella

[39] "Alborotóse mi padre, y con una vela en la mano me miró el rostro, y coligió por mi semblante, mi sobresalto y mi desmayo".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

chiesa di Nostra Signora di Guadalupe quando tenta di avventarsi sulla figlia ma viene fermato da un figlio e si placa definitamente con l'intervento di Rosanio. L'ira del padre e dei fratelli è anche accennata nel finale della novella di Cinzio, quando scoprono della gravidanza tenuta nascosta per vent'anni, ma la situazione viene immediatamente risolta grazie al riconoscimento del figlio e anche questa vicenda si conclude positivamente.

3. Le fonti

Appurato che Giraldi Cinzio è la fonte principale per quanto riguarda la prima parte dell'episodio, si può notare che anche quando le due trame iniziano a divergere, si apre un dialogo intertestuale: ci sono infatti alcuni motivi ricorrenti in entrambi gli episodi, in particolare il tema dell'albero come rifugio (per il bambino in Cinzio, per Feliciana in Cervantes), l'ira placata del padre e dei fratelli, il riconoscimento finale del figlio e il matrimonio "riparatore" tra donna ed ex amante.

È interessante però andare a valutare anche quali sono le fonti della novella di Giraldi Cinzio. L'autore degli *Ecatommiti* non può certamente prescindere dagli autori precedenti di novelle, cioè essenzialmente il Boccaccio del *Decameron*, passaggio obbligato, nel Cinquecento, per tutti coloro che volessero cimentarsi nel genere novellistico. La novella che è stata considerata, la prima della prima deca, certamente ragiona con la novella sette della quinta giornata del *Decameron*, dalla quale viene tratto il tema dei giovani amanti e della gravidanza tenuta nascosta; in questo caso, viene scoperta dal padre che cattura e mette alla gogna l'amante della figlia; una macchia sul petto, però, permette di riconoscere il giovane come figlio di un re e ciò rende possibile la scarcerazione e le nozze riparatrici tra i due amanti. La situazione iniziale e finale sono abbastanza simili e un ulteriore punto di contatto è rappresentato dalla macchia sulla pelle: anche nella novella di Cinzio è uno dei dettagli che permettono l'agnizione finale (Villari, 2012: 291).

Quello della voglia che permette il riconoscimento finale è un motivo caro alla tradizione novellistica ma ha origini più antiche. Una fonte può essere trovata nelle *Etiopiche* di Eliodoro: la protagonista Cariclea viene riconosciuta da sua madre, la regina di Etiopia, oltre che per i gioielli con cui era stata abbandonata, grazie ad una voglia sul braccio, che rappresenta la prova definitiva per il riconoscimento (Colonna, 1925: X, [15]). Si tratta di uno degli episodi più importanti dell'opera e la ricorrenza in Cinzio è ancora più significativa, essendo l'abbandono di Cariclea e la ricerca dei suoi veri genitori il filo conduttore dell'opera stessa di Eliodoro, così come è il filo conduttore della seconda parte della novella giraldiana analizzata. È interessante notare, però, che nel *Persiles*, per il quale le *Etiopiche* sono fonte primaria, nella corrispondente situazione di *anagnorisis*[40], Feliciana addirittura non riconosce il bambino e, impassibile, dice che quelle in cui è avvolto non erano le stesse fasce che aveva quando Leonora lo aveva portato via dopo il parto. L'assenza dell'agnizione tradizionale è probabilmente indicativo del trattamento parodico che Cervantes dedica al romanzo bizantino (Lozano Renieblas, 1998: 181).

Per quanto riguarda le fonti oltre a Cinzio dell'episodio Feliciana, sembra che Cervantes possa risentire del racconto leggendario della nascita del conquistatore spagnolo Francisco Pizarro che venne abbandonato alla nascita, secondo la leggenda "alla porta di una chiesa di Trujillo" (Lozano Renieblas, 1998: 180). Che non sia casuale il riferimento a questa leggenda lo dimostrerebbe anche la scelta dei nomi degli amici di Rosanio originari di Trujillo: Don Francisco Pizarro e Don Juan de Orellana. Con questi due personaggi, peraltro storicamente esistiti, Cervantes allude probabilmente ai conquistatori degli Incas Francisco Pizarro e Francisco de Orellana, nativo anch'esso di Trujillo, di cui Pizarro era grande amico (o addirittura imparentato). Inoltre, i Pizarros e gli Orellanas erano molto probabilmente imparentati con la

[40] "ἀναγνώρισις".

famiglia di Cervantes stesso: i due personaggi nominati erano fratelli, figli di don Fernando de Orellana, "regidor" di Trujillo nel 1607; un altro membro della famiglia degli Orellana, don Pedro, sposerà nel 1615 Feliciana (si noti la coincidenza) de Cervantes de Gaete, famiglia imparentata con quella di Miguel de Cervantes (Avalle-Arce, 1969: 288). Tutto questo dimostra la "straordinaria abilità cervantina nel mescolare ingredienti fantastici e storici per la costruzione dei suoi mondi possibili" (Ruffinatto, 1996: 609) e, inoltre, "questo materiale storico-leggendario dota la fabula di una poderosa umanizzazione che intensifica la relazione con lo spazio locale in cui accade"[41].

Giraldi Cinzio, *Ecatommiti*, deca I, novella I	**Cervantes**, *Persiles*, III, 4
1ª sequenza Devete adunque sapere che in Cremona, antichissima città di Lombardia, fu una giovane di nobile parentado, il cui nome fu Lippa, la quale, essendo rimasa senza madre, sotto il governo del padre e de' fratelli, s'innamorò d'un giovane della città, il quale, quantunque fosse vago e ricco, nondimeno per esser egli di vili condizione, era poco apprezzata dal padre e dai fratelli della giovane. Ma quanto essi lo sprezzavano, tanto era egli amato da lei, perché ella lo si aveva eletto per fine di tutti i desiderii suoi; e tanto più l'amava, quanto più il padre e i fratelli le toglievano la speranza che per marito ella avere il devesse giamai.	*1ª sequenza* «Mi nombre es Feliciana de la Voz; mi patria, una villa no lejos de este lugar; mis padres son nobles mucho más que ricos; y mi hermosura, en tanto que no ha estado tan marchita como agora, ha sido de algunos estimada y celebrada. Junto a la villa que me dio el cielo por patria vivía un hidalgo riquísimo, cuyo trato y cuyas muchas virtudes le hacían ser caballero en la opinión de las gentes. Éste tiene un hijo que desde agora muestra ser tan heredero de las virtudes de su padre, que son muchas, como de su hacienda, que es infinita. Vivía, ansimismo, en la misma aldea un caballero con otro hijo suyo, más nobles que ricos, en una tan honrada medianía, que ni los humillaba ni los ensoberbecía.
2ª seq. Aveva il padre in casa una fante, della quale si fidava egli, e perciò la aveva messa al governo di questa figliuola; ma aveva egli data (come si suol dire) in custodia l'agnella ad una lupa, o la lattuca in guardia a papere; perché costei, che si fingeva pudica in apparenza, era in fatto disonestissima: ma così celatamente compiva la sua lascivia, che niuno della famiglia avveduto se n'era mai. Costei sollecitata con doni e con promesse dal giovane che amava Lippa, cominciò a persuadere alla giovane, che non fosse nemica di se medesima, dicendole, che tanto si avea di questo mondo, quanto altri se ne sapeva pigliare; e ch'erano da essere tenuti sciocchi coloro, ai quali il cielo, od il tempo offeriva occasione di poter contentarsi e godere, e la si lasciavano uscire delle mani. E perciò essendo ella innamorata del più bel giovane della città (perché era il giovane, quanto alla forma che di fuori si vedeva, bellissimo), deveva conoscere la grazia, che Iddio fatta le aveva, la quale non era delle minori che	*2ª seq.* Con este segundo mancebo noble ordenaron mi padre y dos hermanos que tengo de casarme, echando a las espaldas los ruegos con que me pedía por esposa el rico hidalgo; pero yo, a quien los cielos guardaban para esta desventura en que me veo, y para otras en que pienso verme, me di por esposa al rico, y yo me le entregué por suya a hurto de mi padre y de mis hermanos, que madre no la tengo, por mayor desgracia mía. Vímonos muchas veces solos y juntos, que para semejantes casos nunca la ocasión vuelve las espaldas; antes, en la mitad de las imposibilidades, ofrece su guedeja.

[41] "Este materiale histórico-legendario dota a la fábula de una poderosa humanización que intensifica la relación con el espazio local en el que acaece" (Lozano Renieblas, 1998: 181), traduzione mia.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

egli concedesse alle donne, avendole messo innanzi così vago giovane che tanto l'amasse; e ch'ella mostrerebbe di conoscer così raro dono, e il ben suo, s'ella disponeva il padre e i fratelli a dargliela per marito. La giovane semplice, che quattordici anni non passava, e tutta ardea per lo medesimo giovane di amorosa fiamma; oimè, disse, che non sono stata io a questa ora a tentare la fortuna mia; ma il padre e i fratelli portano tanto odio all'amante mio, per non essere egli nobile come noi siamo, quanto io gli porto amore; perché dicono che convenevole non è, che io nobilmente nata, e con la quale cercano fare un parentado degno del loro sangue, sia data per mogliera ad un plebeo, quantunque egli ricco si sia; dicendomi, che non le ricchezze da sé, ma le virtù (le quali nondimeno vogliono avere la fortuna compagna), e la lunga successione in una famiglia d'uomini virtuosi, è stabile fondamento alla vera nobiltà. Ma ancora ch'io vegga che così è, come mi dicono e' miei, nondimeno non manco io, qualora mi viene in acconcio, di tentare la fortuna mia. Ma non accade mai ragionamento di ciò, che il padre e i fratelli non mi dichino male, e non venghino quasi al battermi, onde io stimo più possibile ogni impossibil cosa, che mai si pieghino il padre e i fratelli a voler consentire, che egli mio marito divenga. E qui si mise la giovene a lagrimare, chiamando sciagura e infelicità quello, per cui la fante l'avea chiamata felice. Allora la fante disse: non ti bisognano tante lagrime, Lippa; a te sta il pigliar cura di te medesima vie più ch'ai padre od a' fratelli tuoi, i quali per avventura poco pensano a maritarti, e con questo voler darti ad intendere, che ti vogliono dare marito nobile, ti lasceranno invecchiare prima che ti maritino: e potrebbe avvenire che tu in questo mezzo te ne morresti, ed essi se ne guadagnerebbono la dote, senza che tu avessi mai provate chenti e quali siano le dolcezze del matrimonio, le quali sono indicibili, tanto avanzano ogni umano pensiero. Dunque farai quello ch'al tuo utile si conviene se, poscia ch'essi o troppo avari, o del tuo bene invidiosi, o non curanti il tuo maggior diletto, questo giovane non ti vogliono dar per marito, tu da te lo ti piglierai, senza guardare tanto nobile od ignobile. Lippa, per dirti il vero, siamo tutti nati da un primo padre, e da una prima madre, e tutti ugualmente nobili o vili; e ciò ci mostra il nascere e il morire. Questa differenza ha posta fra gli uomini l'ambizione del mondo, non la natura; sì che pigliati il tuo amante, e preso che tu Io ti avrai, sarà egli tuo; e se essi ne rimarranno mal contenti,

tu contentissima ti sarai con lui. Egli è in tua mano, Lippa, farti contenta; però non ti dei stare come neghittosa, tra le lagrime e tra i sospiri; e se pur star vi vuoi, come insino ad ora stata ti sei, non ne dei dar colpa ad altri che a te medesima, che la ventura pigliar non ti vuoi, che Iddio ti ha apparecchiata. La giovane soggiunse: non è così in mia mano ciò, come tu t'istimi; perché il mio amante ama non meno la dote, la quale spererebbe egli aver molto grande da' miei, qualunque volta gli mi dessero, ch'ami egli me; e per questa cagione, ancora che io gli mi sia offerta, nella maniera che tu detto mi hai, non volle egli piegarsi a prendermi per moglie, senza il consentimento de' miei, e con sicura promissione della dote; onde non veggo io, per questa via, modo alcuno di poterlo far mio. La fante quinci pigliata occasione di favellare a favore del giovane, dal quale ella traeva molto utile: io ho, disse, molte fiate, Lippa, udito dire, e veduto anche, che con l'aver compiaciuto una donna di sé ad uno amante, si ha ella aperta la via a divenirgli moglie; però, poscia ch'egli ciò da te brama, come più volle mi ha dimostrato, io credo che non sarebbe se non bene, che venendoti l'occasione, il compiacessi di te. E come andrebbe il fatto, soggiunse Lippa, se io ingravidassi, ed egli poscia non mi volesse? So io che tal sarebbe il furore de' miei, che insino ad ora (se ciò avvenisse) mi pare di veder nudo il coltello in mano al padre ed ai fratelli, per isvenarmi. Ogni cosa ha rimedio mentre altri vive, soggiunse la fante: ti dirò prima che non ingravidano tutte le donne che con gli uomini si congiungono; e se pure ingravidassi, non saresti la prima, come non saresti anco l'ultima, che a ciò pigliasse partito. Credi tu forse che tutte le giovani che vanno a marito vi vadano polzelle? tanti ducati avessi io, Lippa, quante ve ne vanno, c'hanno partorito un paio di figliuoli, e sono maritate per vergini. Le sagge non stanno per ciò di contentarsi; ma non voglio io creder mai che il tuo amante sia per essere uno di quelli che poi che tu fossi gravida di lui, ti lasciasse; anzi solo a ciò fare ti persuado, perché quindi tu ti apparecchi la via a fare ch'egli ti prenda per moglie, e che perpetuamente godere lo ti possa. Ed essendo più volte ritornata la fante a fare il medesimo ragionamento con Lippa, non prima cessò, che venuto l'amante a ragionar con la giovane, a tempo che né il padre, né i fratelli erano in casa, facendo loro scorta la fante, egli colse il frutto del loro amore, non pura una volta, ma molte, con piacere da ambe le parti.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

3ª seq.

Il qual piacere, come fu dolce nel principio a Lippa, le divenne poscia, tanto amaro, ch'ella altro non attendeva che la morte per rimedio del suo affanno; però ch'ella ingravidò, e l'amante poi che di ciò s'avvide, per tema dei fratelli di lei, cosi se ne distolse, che mai più non andò ove ella si fosse. Ma ragionando la misera colla fante, la pregava a porgerle quel soccorso di che ella si era mostrata così larga ne' ragionamenti fatti con lei sopra ciò. La scelerata, non sappiendo altro che farsi, le disse che il rimedio era quello, il quale molte altre in simili casi soleano fare, cioè, ch'ella si sconciasse, e a questo modo si sgravidasse, e si levasse d'ogni pericolo, e ch'ella a ciò aveva ottimo rimedio. La giovane, che dopo il primo errore commesso per istigazione di colei, non volle che sua persuasione la conducesse quest'altra volta ad errore vie peggiore che il primo, ond'ella divenisse micidiale del proprio figliuolo, e il facesse prima morire, ch'egli fosse nato, rispose, ch'ella per salvar sé, non volea uccidere il figliuolo; che oltre che ciò sarebbe fare ingiuria a Iddio potrebbe anco essere di tanto dispiacere a chi generato l'avea, che gli potrebbe ella venire in tanto dispetto, che più non la vorrebbe udir raccordare, conoscendola tanto crudele, che il proprio figliuolo avesse ucciso. E qui soggiunse: poscia ch'a ciò condotta mi hai, tuo ufficio è di fare ch'egli così mi prenda per moglie, come tu speranza me ne desti, qualunque volta a quell'atto venissi, al quale mi hai tu condotta; e ti giuro per l'affanno che io sostengo, che ove ciò non succeda, s'avviene che il padre od i fratelli miei s'avvegghino ch'io sia gravida, io sola non ne porterò la pena, ma te ne verrai tu ancora con esso meco a parte, perché io loro paleserò che tu quella stata sei, che per mi sciagura a ciò condotta mi hai. Pensossi la giovane con queste parole di far aguzzare in guisa l'ingegno alla fante, ch'ella per non correre un istesso pericolo con lei, non dovesse lasciar cosa a fare per disporre l'amante ad aver tanta compassione di lei, che, come ingravidata l'avea, cosi per moglie la si prendesse. Ma avvenne tutto il contrario, perché ella, che più volte il giovane tentato avea, che Lippa per moglie prendesse, e vedea ch'egli avarissimo più bramava la roba che la donna, venuta in disperazione di se medesima, una notte celatamente se ne fuggi: la qual fuga fu di tanto dolore alla misera giovane, che fu per morire dell'ambascia, ma fatta dalla necessità desta alla sua salvezza, celò con lo stringersi il corpo con fasce e con altri argomenti la sua gravidanza, in

3ª seq.

Destas juntas y destos hurtos amorosos se acortó mi vestido y creció mi infamia, si es que se puede llamar infamia la conversación de los desposados amantes. En este tiempo, sin hacerme sabidora, concertaron mi padre y hermanos de casarme con el mozo noble; con tanto deseo de efetuarlo que anoche le trajeron a casa, acompañado de dos cercanos parientes suyos, con propósito de que luego luego nos diésemos las manos. Sobresaltéme cuando vi entrar a Luis Antonio (que éste es el nombre del mancebo noble), y más me admiré cuando mi padre me dijo que me entrase en mi aposento y me aderezase algo más de lo ordinario, porque en aquel punto había de dar la mano de esposa a Luis Antonio.

guisa che alcun non se ne avvide. Fra questo tempo andò il padre colla famiglia in contado, senza essersi avveduto di cosa alcuna; ed avendo nelle sue case una castalda da bene, e più tosto sempliciotta che no, qualunque volta andavano alla città il padre e i fratelli, lasciavano la giovane sotto la custodia di questa buona femina.

4ª seq.

Essendo andati tutti a Cremona per loro bisogne, sentì Lippa giunto il termine del parto: onde la misera sentendosi trafiggere da dolori, finse voler gire ad accorre viole in un campo non molto lontano dalla casa, e vicino al Po; e la castalda veggendo il fanciullesco desiderio della giovane, senza altro pensare ve la lasciò andare. Lippa colà giunta, fatta dal bisogno forte ed audace, da sé sola partorì un figliuolino il più bello e il più vezzoso che in quella età fosse veduto giamai, senza che persona se ne avvedesse. Ma posto ch'ella contenta si rimanesse di essersi liberata ad un tratto del pericolo che le soprastava per lo conceputo figliuolo, le arrecava nondimeno infinito dolore il non saper che farsi del bambino; onde stando in dubbio di sé medesima, alla fine vide che l'era di mestiero lasciarlo in arbitrio della fortuna; e così, toltegli quanto meglio potè le superfluità dattorno, che egli seco dal ventre di lei si aveva portate, lo involse in alcuni drappi ch'ella di nascosto avea tolti, e nello involgerlo in que' panni, gli vide sopra l'omero destro una gran macchia vermiglia, come son quelle che le donne chiamano rose, ch'egli si avea dal corpo della madre portata, simile a quella ch'ella ancora avea nel medesimo luogo, che si spargeva insino al petto; la qual ella tenne per segno datogli dalla natura alla infelicità del figliuolo e a quella di lei; onde recatolosi in braccio, disse piangendo: quanto miseri siamo tu ed io, figliuol mio: io per la crudeltà, o per dir meglio, per l'avarizia del padre tuo, il quale quantunque mi abbia tolta la virginità mia, onde tu nato sei, ed abbia veduto il pericolo nel quale mi ha lasciata, dipoi che ti ho conceputo, nondimeno, mirando più l'avaro alla dote, che alla vita mia, non si ha mai voluto piegare a cosa che sicura per me sia stata; tu misero, per lo timore della tua misera madre, la quale temendo la morte, e più che la morte il disonore del mondo, è costretta a qui solo lasciarti sotto pericoli infiniti; ma iscusimi, figliuol mio, appresso te, e appresso l'altissimo Iddio, la necessità alla quale mi ha ridotta per fiera ventura la semplicità mia, e il malvagio consiglio della mia fante. Bene io prego la divina bontà, che s'ella

4ª seq.

Dos días había que había entrado en los términos que la naturaleza pide en los partos, y, con el sobresalto y no esperada nueva, quedé como muerta; y, diciendo entraba a aderezarme a mi aposento, me arrojé en los brazos de una mi doncella, depositaria de mis secretos, a quien dije, hechos fuentes mis ojos: "¡Ay, Leonora mía, y cómo creo que es llegado el fin de mis días! Luis Antonio está en esa antesala, esperando que yo salga a darle la mano de esposa. Mira si es este trance riguroso, y la más apretada ocasión en que pueda verse una mujer desdichada. Pásame, hermana mía, si tienes con qué, este pecho; salga primero mi alma destas carnes, que no la desvergüenza de mi atrevimiento. ¡Ay, amiga mía, que me muero, que se me acaba la vida!" Y, diciendo esto, y dando un gran suspiro, arrojé una criatura en el suelo, cuyo nunca visto caso suspendió a mi doncella, y a mí me cegó el discurso de manera que, sin saber qué hacer, estuve esperando a que mi padre o mis hermanos entrasen, y, en lugar de sacarme a desposar, me sacasen a la sepultura.»

Aquí llegaba Feliciana de su cuento, cuando vieron que las centinelas que habían puesto para asegurarse hacían señal de que venía gente, y con diligencia no vista, el pastor anciano quería volver a depositar a Feliciana en el árbol, seguro asilo de su desgracia; pero, habiendo vuelto las centinelas a decir que se asegurasen, porque un tropel de gente que habían visto, cruzaba por otro camino, todos se aseguraron, y Feliciana de la Voz volvió a su cuento, diciendo:

-«Considerad, señores, el apretado peligro en que me vi anoche: el desposado en la sala, esperándome, y el adúltero, si así se puede decir, en un jardín de mi casa, atendiéndome para hablarme, ignorante del estrecho en que yo estaba, y de la venida de Luis Antonio; yo, sin sentido, por el no esperado suceso; mi doncella turbada, con la criatura en los brazos; mi padre y hermanos dándome priesa que saliese a los desdichados desposorios. Aprieto fue éste que pudiera derribar a más gallardos entendimientos que el mío, y oponerse a toda buena razón y buen discurso. No sé qué os diga más, sino que sentí,

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

riguarda con pietoso occhio gli afflitti, abbia tanta compassione di te, che non ti lasci in preda ai lupi od agli augelli, ma ti accolga sotto il favore della sua infinita misericordia, e ti serbi a miglior fortuna, che non è quella, alla quale la tua infelice madre, piangendo e mal contenta ti lascia. E qui versando dagli occhi un mar di lagrime, e stringendosi al petto affettuosamente il bambino, datigli mille baci e copertolo di viole, il pose sopra un tronco di un platano era in riva al fiume; e lavatasi nel fiume, e colte alquante viole, e postelesi in gremio, piena di gravissimo dolore a casa si tornò.

5ª seq.
Avvenne che passando per quel luogo alcuni pastori, i quali a Mantoa se n'andavano, sentirono la voce del fanciullo: uno de' quali alzando gli occhi, e veggendolo su quel tronco, né vi veggendo persona che a sua custodia fosse, mosso a pietà di quella età tenerissima, lo si prese, e a Mantoa sel portò, dandogli a poppare nel viaggio una capretta, che partorito avea, per metterlo nello spedale, ove gli altri bambini così di nascosto nati si soglion mettere.

estando sin sentido, que entró mi padre, diciendo: "Acaba, muchacha; sal comoquiera que estuvieres, que tu hermosura suplirá tu desnudez y te servirá de riquísimas galas". Diole, a lo que creo, en esto, a los oídos el llanto de la criatura, que mi doncella, a lo que imagino, debía de ir a poner en cobro, o a dársela a Rosanio, que este es el nombre del que yo quise escoger por esposo. […]».

Cervantes, *Ivi*, III, 3

5ª seq.
Ricla, viendo hecho esto, habiendo conjeturado que aquélla, sin duda, debía de ser la madre de la criatura que ella tenía, se llegó al pastor caritativo, diciéndole: «No pongáis, buen señor, término a vuestra caridad, y usalda con esta criatura que tengo en los brazos, antes que perezca de hambre».
Y en breves razones le contó cómo se le habían dado. Respondiola el pastor a la intención, y no a sus razones, llamando a uno de los demás pastores, a quien mandó que tomando aquella criatura la llevase al aprisco de las cabras y hiciese de modo como de alguna dellas tomase el pecho.

Bibliografia

ALLEN, John Jay, ed (2005) Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, ed. (1969) Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia.

COLONNA, Aristide, ed. (1987) ELIODORO, *Le Etiopiche*, Torino, U.T.E.T.

GIRALDI CINZIO, Giovan Battista,(1554) *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesia*, Venezia, Giolito.

GORRIS CAMOS, Rosanna (2013) "Entre Ferrare et Turin "vero rifugio e sicurissimo porto", in *Giovan Battista Giraldi Cinthio, hombre de corte, preceptista y creador*, a c. di Irene Romera Pintor, *Critica letteraria*, 159-160, I-II, pp. 239-289.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1997) *Cervantes y el mundo del* Persiles, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

MAZZALI, Ettore, ed. (1959) Torquato TASSO, *Discorsi dell'Arte Poetica e in particolare sopra il Poema Eroico*, in *Torquato Tasso - Prose*, in "La Letteratura Italiana – Storie e testi", vol. 22, Verona, Riccardo Ricciardi Editore.

MEREGALLI, Franco, ed. (1978) Miguel de CERVANTES, *Novelle esemplari*, in Meregalli, Franco, "Miguel de Cervantes - Tutte le opere", volume I, Milano, Mursia.

RILEY, Edward C. (1962) *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, The Clarendon Press [ed. it.: *La teoria del romanzo in Cervantes*, trad. it. a cura di Gabriella Figlia, il Mulino, Bologna 1988].

RIQUER, Martín de (1967) *Aproximación al* Quijote, Barcellona, Teide [ed. it.: *Don Chisciotte e Cervantes*, trad. it. a cura di Paolo Collo, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2005].

ROMERO MUÑOZ, Carlos, ed. (1997) Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra.

RUFFINATTO, Aldo, ed. (1996) Miguel de Cervantes, *Le avventure di Persiles e Sigismonda – Storia settentrionale*, Venezia, Marsilio.

——— (2005) *Cervantes - Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci.

——— (2012) "Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular", *Anales Cervantinos*, n. 44, pp. 11-36.

SKLOVSKIJ, Viktor (1925) *O teorii prozy*, Mosca, Krug [ed. it.: *Teoria della prosa*, trad. it. a cura di Cesare De Michelis e Renzo Oliva, Einaudi, Torino 1976].

SORIANO, Catherine (1991) "Tiempo, modo y voz en *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcellona, Anthropos, pp. 709-718.

STANTON, Edward F. (1976) "Cervantes and Cinthio: an episode in *Persiles y Sigismunda*", *Hispano-Italic Studies*, I, pp. 32-38.

TROIANO-DI DIO, Barbara e Giorgio DI DIO, ed. (2014) Miguel de CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancha*, Roma, Newton Compton (1ª edizione, 1994).

VILLARI, Susanna, ed. (2012) GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, 3 vv., collana "I novellieri italiani", Roma, Salerno Editrice.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X