



Mondi a confronto nelle *Novelas ejemplares* di Cervantes

Silvia Petrucci

Le *Novelas Ejemplares* contengono una varietà vastissima di situazioni, personaggi ed ambienti. La società descritta non è soltanto quella spagnola, costituita da gente del popolo e nobili, da poveri e ricchi, ma anche quella inglese, la turca e l'italiana. Ognuno di questi gruppi costituisce un vero e proprio *mondo* fatto di leggi, di persone che vi abitano e che si muovono al suo interno.

Allora, lo scopo di questo lavoro è quello di analizzare un aspetto delle *Novelas Ejemplares*[1] non molto considerato dalla critica letteraria e, che a mio avviso, occupa un posto centrale nella struttura e nello svolgimento di ognuna delle tredici novelle.

Infatti, sebbene le novelle rappresentino un corollario di situazioni ed ambienti differenti, c'è un elemento che le accomuna e che, molto più importante, dà loro la vita: il confronto fra *mondi*. Ogni storia presenta due gruppi sociali (nobili e gitani, mussulmani e cristiani, spagnoli e inglesi, ecc.) che hanno caratteristiche fra di loro opposte e che, venendo a contatto, generano la trama. La struttura su cui nasce ogni novella, allora, è la dicotomia fra due *mondi*, che a loro volta rappresentano un insieme di valori e di norme che fanno muovere i vari personaggi. Così ad esempio, la nobiltà d'animo dei nobili si scontra con l'avidità dei gitani (in *La gitanilla*) o la castità dei cristiani con la lascivia dei mussulmani (in *El amante liberal*), ecc. Attraverso queste opposizioni si svolge tutta la novella e si muovono i vari personaggi, portavoce dei vari *mondi*.

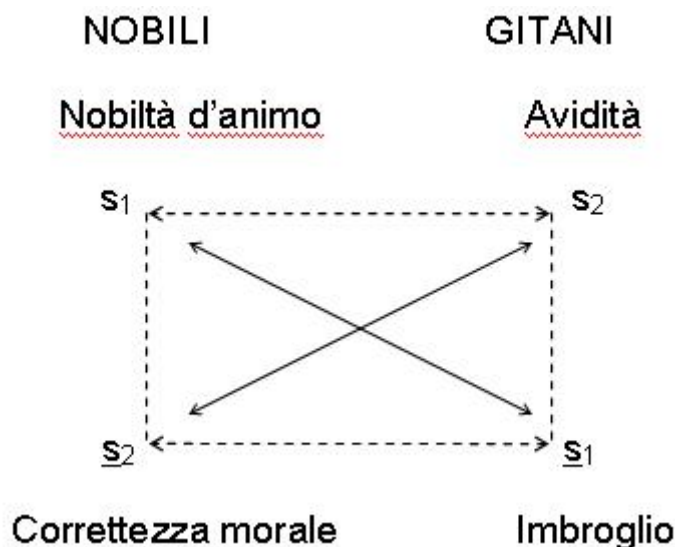
Avviene così che ciascun gruppo si presenta e si descrive nel modo di rapportarsi con l'altro, con cui di solito è in conflitto: gitani/nobili (*La gitanilla*), cattolici/mussulmani (*El amante liberal*), spagnoli/inglesi (*La española inglesa*) ecc. O per meglio dire, un *mondo* si caratterizza per essere il contrario di un altro, perché i suoi valori sono opposti a quelli di altri. A questo proposito Greimas spiega:

Ogni sistema comporta per definizione un insieme di regole; queste si definiscono positivamente, ma possono anche essere definite negativamente per ciò che esse non sono.[2]

Cioè un *mondo* si può definire per quello che è, per i suoi contenuti (valori, regole, ideologie) e per le sue azioni; ma quello stesso *mondo* può definirsi anche per le caratteristiche che non ha, che non gli appartengono. Secondo Greimas (e sembra proprio fare al caso nostro) sono le differenze che generano significato[3], cioè due termini contrari (per Greimas s_1 e s_2) - in questo caso i valori di ogni *mondo* - appartengono ad un unico asse semantico che fa da denominatore comune - cioè la società che li contiene - e che genera significazione (che Greimas indica con S). L'asse semantico S riunisce sia le somiglianze sia le differenze comuni ai due termini[4] o, in altre parole, s_1 e s_2 sono riuniti dalla doppia relazione di *disgiunzione* e di *congiunzione*. Ma per Greimas la struttura elementare della significazione non si esaurisce con la definizione dei termini contrari: così S, si oppone ad \underline{S} [5] inteso come contraddittorio del termine S[6]. Cioè, se s_1 e s_2 sono contrari fra di loro, a loro volta \underline{s}_1 e \underline{s}_2 (oppure Non- s_1 e Non- s_2) sono la negazione dei primi due.

Inoltre, Greimas schematizza la struttura elementare della significazione utilizzando i simboli sopra descritti, a loro volta inseriti nel cosiddetto "quadrato semiotico".

Così ad esempio in *La gitanilla* i nobili, accusando i gitani di essere avidi e maligni, si propongono come un buon esempio di onestà e bontà d'animo e lo schema che riassume il confronto fra questi due gruppi potrebbe essere il seguente:



Spinti quindi dall'Avidità, gli zingari usano l'Imbroglia per raggiungere i loro scopi e ovviamente, nel farlo, si trovano a scontrarsi con chi l'imbroglia lo subisce, cioè la nobiltà. Al contrario, quest'ultimo *mondo*, sembra avere valori meno materiali e più portati a perseguire la virtù e l'onore che si basano sulla Nobiltà d'animo. Di conseguenza quest'ultimo valore implica la Correttezza morale e viceversa. Detto in altri termini, Nobiltà d'animo/Avidità e Correttezza morale/Imbroglia sono i termini contrari, Nobiltà d'animo/Imbroglia, Avidità/Correttezza morale i termini contraddittori e ovviamente Nobiltà d'animo/Correttezza morale e Avidità/Imbroglia i termini impliciti.

Allora, dall'analisi di ognuna delle novelle e dei rispettivi quadrati si capisce come il contrasto di valori generi significazione e come, quindi, ogni storia si sviluppi a partire da una base ossimorica ai cui poli opposti si trovano i due *mondi*, ai quali corrispondono determinati valori. Riassumendo, la dicotomia interna ad ogni novella è funzionale allo svolgimento della stessa e il movimento di incontro/scontro fra *mondi* opposti rappresenta il nucleo centrale della narrazione.

Ma il fine ultimo di queste contrapposizioni non è quello di dividere in due il genere umano, classificando ognuna delle due parti secondo criteri assoluti - il Bene e il Male. Quello che fa Cervantes è mettere in gioco varie pedine - i *mondi* - e vedere cosa succede se queste si incontrano. Sarà poi il lettore a decidere da che parte stare - se vuole prendere una posizione - o a trarre le proprie conclusioni.

È pur vero che in ogni novella esiste un punto di vista: di solito il narratore sceglie di osservare i fatti attraverso gli occhi di uno dei due *mondi* (il narratore usa lo stile indiretto libero) e quindi, anche se in modo molto sottile, decide di schierarsi da una delle due parti. Ne risulta che l'insieme di valori di un *mondo* è migliore dell'altro e possiamo pensare che in questo modo l'autore esprima la sua opinione riguardo a ciò che sta narrando.

Ma più importante dell'opinione dell'autore è il punto di vista utilizzato per descrivere i due *mondi*. Di fatto, il *mondo uno* rappresenta il punto di vista della novella, dietro cui si cela anche il narratore, mentre il *mondo altro* costituisce l'elemento che viene osservato. Ne risulta che il primo si presenta da solo - e per questo i suoi connotati sono quasi sempre più positivi del secondo - mentre quest'ultimo viene mostrato dal primo - quindi, visto che i due sono in

contrasto, le sue caratteristiche risultano più negative. Di conseguenza l'immagine che abbiamo noi dell'*altro* corrisponde a quella del *non-io*[7]; oppure, in altre parole, il *mondo uno* si definisce per non essere e per non avere gli attributi del *mondo altro*.

I *mondi* e i suoi valori sono talmente predominanti nelle novelle che i personaggi diventano l'espressione di un'intera classe. Essi non sono del tutto liberi, devono rispettare le leggi e le norme del *mondo* che rappresentano. A questo proposito mi sembra molto chiarificatore un passaggio tratto da un libro di Ferreras:

Precisamente una de las mayores paradojas del personaje literario consiste en que cuanto más ligado está a su mundo, más libre nos parece, por la sencilla razón de que un personaje no es más que la expresión de las leyes inmanentes o reglas internas de su universo, de su mundo, éste existe a través de sus personajes y los personajes lo encarnan, lo materializan, lo hacen así vivir.[8]

Cervantes, allora, mette in gioco dei personaggi che si fanno portatori dei valori di ognuno di questi gruppi e poi li osserva nelle loro azioni e nelle loro concezioni di vita, nei rapporti che hanno con i membri della loro stessa comunità e nella relazione che essi stabiliscono con altre società. Ciò che accade è che in ogni novella vengono messi a confronto due *mondi*, che hanno dei loro valori, che sono regolati da leggi interne morali e di ordine pratico, che si distinguono per i vestiti che indossano, per la lingua che usano e per gli spazi che occupano. Lo studio di Fredrik Barth[9], antropologo norvegese, riguardo ai rapporti interetnici fra comunità diverse ma in contatto fra di loro, è molto utile per descrivere il tipo di relazione che viene a stabilirsi fra due gruppi che, nonostante i frequenti contatti e la vicinanza anche spaziale, stabiliscono un confine geografico e sociale che permette loro di mantenere intatta la propria identità, o in altri termini:

Le differenze non sono un ostacolo all'interazione (un ostacolo destinato ad essere, prima o poi, abbattuto) ma, al contrario, ne rappresentano un elemento costitutivo; l'interazione viene costruita a partire dal riconoscimento delle differenze e viene organizzata in modo da utilizzarle, diventando in tal modo pratica di *attraversamento dei confini*. [10]

Inoltre Barth spiega come esistano due tipi di contenuti culturali che sottolineano le dicotomie etniche: i segni che le persone usano ed esibiscono per mostrare la propria identità, come l'abbigliamento, il linguaggio o lo stile generale di vita; e i fondamentali orientamenti di valore, come standard di moralità e merito con cui un atto è giudicato. In questo modo ogni persona viene attribuita ad una categoria specifica, cioè viene contestualizzata in un certo *background*. È quello che si chiama *autoattribuzione* e *attribuzione da parte degli altri*, cioè la persona che appartiene ad una determinata classe, viene anche associata ad una serie di caratteristiche tipiche di quella categoria. Cioè, ogni gruppo etnico si costruisce dei modelli autorappresentativi e modelli che descrivono gli Altri. L'insieme dei modelli elaborati da una cultura per rappresentare se stessa e gli Altri possono essere definiti in antropologia "antropologie spontanee" o "antropologie indigene"[11]. Ogni cultura elabora una propria visione del mondo e dei popoli che lo abitano, valutando e classificando gli altri esseri umani in relazione a sé (idea di etnocentrismo)[12].

Ogni *mondo*, quindi, si differenzia dagli altri per i valori che rappresenta o per il grado di importanza che i personaggi danno ad una norma o ad un principio morale. Così fra i nobili prevalgono alcuni valori come la nobiltà d'animo, l'onore, la fedeltà, l'integrità - morale e fisica - mentre fra il popolo (cioè garzoni, locandieri, acquaioli, serve, governanti, soldati), da una parte, e fra i gruppi "emarginati" (i gitani, i *pícaros*, i pazzi), dall'altra, questi valori vengono sopiti da necessità più pratiche ed urgenti, prima fra tutte quella di avere del denaro

per sopravvivere. Quindi, i primi (ad esempio Andrés in *La gitanilla*, Teodosia e Leocadia in *Las dos doncellas*, Leocadia in *La fuerza de la sangre*, ecc.) si muovono in funzione di un ideale morale o di un proprio sentimento interiore, per inseguire un valore ed assimilarsi in esso, mentre i secondi (ad esempio i gitani de *La gitanilla*, i *pícaros* di *Rinconete y Cortadillo*, le classi povere de *El casamiento engañoso*, ecc) agiscono in una realtà tutta terrena e a volte cruda, che spesso sottolinea la precarietà e la fragilità fisica e morale dell'essere umano. I due sistemi di valori rappresentano allora due facce della stessa medaglia o, in altri termini, due sistemi di semi opposti, ma che insieme compongono un unico e completo universo semantico: da una parte, la possibilità concessa all'individuo di nobilitare la propria esistenza e dall'altra, la presa di coscienza della natura a volte ignobile dell'essere umano.

Ma la divisione fra queste classi non è così netta: anche fra la nobiltà c'è chi preferisce soddisfare i piaceri terreni piuttosto che osservare scrupolosamente le norme della propria classe sociale. Così spesso alcuni nobili commettono degli adulteri (Rodolfo e Leocadia in *La fuerza de la sangre* o Marco Antonio e Teodosia in *Las dos doncellas*), oppure molti si fanno prendere da una passione sfrenata (il cadí, Alí e Hazán pascià in *El amante liberal*) o tanti si dimostrano più attenti al denaro che ai sentimenti delle persone (la regina in *La española inglesa*). Alcuni di questi comportamenti vengono premiati, altri perdonati e altri ancora puniti, secondo una scala di valori in cui al primo posto c'è la nobiltà d'animo e all'ultimo l'avidità e l'istintività, e secondo un metro di giudizio che pone al di sopra di tutto l'intenzione. Solo in questo modo ci si spiega perché alcuni personaggi, pur commettendo un errore, non vengano puniti (ad esempio tutte quelle donne che vengono violate o tradite): perché il loro fine è moralmente corretto, ma a causa di ragioni estranee alla propria volontà, sono indotti al peccato; a loro, quindi, viene concesso il perdono.

In realtà, come spiega Castro^[13], secondo l'autore è la natura stessa che determina la sanzione per ogni errore commesso. Per capire quali errori, secondo Cervantes, possono essere accettati e quali invece portano alla "dannazione" bisogna ricostruire dall'inizio il suo concetto di destino e di errore. Castro chiarisce che, secondo l'autore delle novelle, la natura, maggiordomo di Dio, ha creato gli esseri umani, ponendo in essi vizi e virtù, i quali diventeranno tratti del loro carattere e la cui realizzazione sarà il fine ultimo della vita di ognuno. La volontà e la ragione, poi, possono favorire o contrariare questa originaria disposizione della persona. Ognuno, però, deve imparare a conoscersi e non cercare di deviare il suo destino, perché questo vorrebbe dire andare contro la natura^[14]. Quindi, in ogni persona ci sono virtù e difetti ed è giusto che ognuno segua le sue naturali inclinazioni, ma bisogna comunque aspirare ad una vita armoniosa e nel rispetto di ciò che la natura ha donato all'essere umano e di ciò che ha stabilito. Andare contro la natura o volere più di quello che essa ha imposto costituisce un errore, e il castigo per chi infrange l'ordine naturale è determinato dalla natura stessa.

Al contrario, non sono di certo le autorità (i vari *corregidor*, guardie, ministri della giustizia) all'interno delle vicende (ad eccezione di *La tía fingida*) che si preoccupano di far ordine alle colpe commesse, tutt'altro. Le autorità sono spesso impegnate a risolvere questioni amorose o a collaborare con ladri e furfanti per guadagnare qualche soldo in più o più semplicemente per accrescere la propria fama. Cervantes sembra avere poca fiducia nel potere delle autorità^[15], mentre dà più importanza ad alcuni singoli personaggi (Preciosa [LG]^[16], Carrizales [ECE] e Monipodio [RYC]) che fanno rispettare le proprie regole all'interno di un determinato ambiente o gruppo, al di fuori del quale, però, queste leggi non sono più valide.

Al di sopra di tutti, ovviamente, c'è la legge divina che opera attraverso la natura e che predispone per ognuno dei personaggi il loro destino o una determinata fine, conseguente alle loro azioni. Il premio massimo è la comunione con Dio, raggiunta attraverso il matrimonio cristiano, mentre le pene più frequenti sono la solitudine, la povertà o la morte, ognuna delle quali corrisponde ad una colpa commessa: il desiderio di un amore passionale,

l'avidità di denaro o la volontà di prendere il posto di Dio, cioè di decidere del destino degli altri e andare contro la natura.

Inoltre, ogni *mondo* è regolato da norme interne e leggi che mantengono uniti i propri membri, evitando la loro dispersione. Analizzando i rapporti di potere si può notare come molte classi o gruppi entrino in relazione attraverso questo sistema di subordinazione, viene stabilito cioè un rapporto di inferiorità/superiorità fra i diversi gruppi: ad esempio nel caso dei servi (Marialonso, Luis in *El celoso extremeño*, la governante dei due spagnoli in *La señora Cornelia*, ecc.) o degli schiavi (Leonisa e Ricardo in *El amante liberal*, Isabel in *La española inglesa*). Ma questo rapporto non è sempre stabile: come le autorità, anche la figura del padrone non è sempre rispettata come in teoria dovrebbe accadere in un rapporto di subordinazione appunto. I servi disobbediscono, seguendo la propria volontà o le proprie necessità. Questo perché fra il padrone e i servi viene a stabilirsi una doppia relazione: da una parte il padrone ha bisogno di pensare ai servi sul suo stesso livello per mettere in pratica i suoi valori in un ambiente specifico (quello domestico), ma dall'altra stabilisce un rapporto asimmetrico nel momento in cui impone loro determinate norme^[17] (ad esempio nel caso di Carrizales il fatto di costringere le serve ad una vita di clausura).

Il conflitto, quindi, nasce nel momento in cui il padrone crede di poter condividere i valori della sua classe con i servi, di poter imporre loro uno stile di vita non-naturale. In altri termini, prendendo come spunto lo studio sulla logica dell'autorità di Bochenski^[18] – che definisce l'autorità come la relazione che si stabilisce fra un portatore e un soggetto sulle proposizioni o gli ordini di un determinato ambito – si potrebbe dire che i padroni delle *Novelas* pretendono di esercitare un'autorità epistemologica sui servi: essi cioè si fanno portatori di una serie di valori che appartengono al loro ambito (cioè quello della nobiltà e in particolare della casa) e che vorrebbero trasmettere anche ai servi, i quali però non si sentono parte di questo ambito; da questo si capisce il motivo della scarsa incisività del padrone di casa sugli altri soggetti.

Così, agendo indipendentemente (ad esempio le serve de *El celoso extremeño* fanno entrare il musicista nella casa o la governante di *La señora Cornelia* porta la donna in un altro luogo rispetto a quello stabilito dai due spagnoli), i servi favoriscono il movimento di *congiunzione* o di *disgiunzione* fra i *mondi*, a volte avvicinandoli, altre allontanandoli e, praticamente, ritardando spesso il finale di ogni novella. Essi cioè diventano funzionali alla struttura della significazione e a quella della novella stessa, cioè nel suo svolgimento.

Anche gli schiavi in questione che per definizione non dovrebbero avere una loro volontà, in realtà, riescono sempre a conseguire un proprio obiettivo, sfuggendo al *mondo altro*, dal quale sono stati catturati. Inoltre, nonostante siano in una condizione di inferiorità numerica (visto che sono in terra straniera) e di impossibilità di agire volontariamente, le loro figure e i loro punti di vista sono predominanti in ognuna delle novelle. In altri termini, gli schiavi sono utilizzati da Cervantes per descrivere il *mondo altro* nei suoi pregi e soprattutto nei suoi difetti, fungendo quindi da mediatori fra il lettore e il *mondo* che si vuole descrivere.

Quindi, l'equilibrio che dovrebbe essere basato, in questo caso, su una relazione asimmetrica, in realtà lo è solo in teoria, perché in pratica i servi e gli schiavi riescono sempre nei loro intenti e non solo; essi influenzano con le loro azioni o con solo la loro presenza lo svolgimento e l'epilogo della narrazione, intervenendo indirettamente o in prima persona nella struttura dicotomica su cui si basa ogni novella, favorendo un *mondo* piuttosto che un altro.

Le classi sottolineano la propria identità anche attraverso dei simboli esterni e più visibili come i vestiti, la lingua o gli spazi che occupano. Allora i *pícaros*, o la gente che lavora indosserà degli abiti semplici e nel caso dei primi anche rotti e consumati dal tempo e dai viaggi; i nobili, invece, mostreranno la loro ricchezza con abiti lussuosi e sfarzosi.

I vestiti si caricano anche di significati che vanno al di là del tessuto: alcune volte possono simboleggiare la sublimazione di un personaggio puro e onesto che viene quasi innalzato ad essere divino (Leonisa in *El amante liberal*, Isabel in *La española inglesa*, Leocadia in *La fuerza de la sangre* o Costanza in *La ilustre fregona* quando indossano i lussuosi abiti nobili sono sempre circondate da una luce quasi mistica che ne accentua il carattere sublime), altre volte, invece, riportano i personaggi ad una dimensione tutta umana e terrena, strettamente legata alla realtà in cui essi vivono (i vestiti di Rincón e Cortado in *Rinconete y Cortadillo*, dell'avvocato Vidriera in *El licenciado Vidriera*, di Estefanía e Campuzano in *El casamiento engañoso*, Claudia ed Esperança in *La tía fingida*, vengono descritti minuziosamente, anche nei loro aspetti più degradanti, rivelando uno spiccato realismo).

Anche la lingua è uno strumento che il gruppo utilizza per comunicare al suo interno e per escludere chi non vi fa parte (ad esempio in *El amante liberal* i cristiani italiani fatti prigionieri non riescono a comunicare direttamente con i turchi per via della lingua). A volte ciò che caratterizza un gruppo non è una lingua vera e propria ma un gergo, come quello degli zingari o dei *pícaros*, al cui interno ci sono delle parole in codice che rendono il contenuto del discorso oscuro ad un estraneo. Attraverso l'analisi di queste lingue o dei vari gerghi si può notare come alcuni gruppi di personaggi utilizzino la lingua per esprimere dei sentimenti (ad esempio Ricardo [EAL], Isabel [LEI], o Teodosia [LDD]), spesso con la poesia o con lunghi "monologhi", mentre altri se ne servano, spesso in modo grammaticalmente scorretto, per questioni pratiche, come per il denaro o per ingannare o semplicemente per farsi capire (Monipodio [RYC], Vidriera [ELV], i vari padroni di Cipión e Berganza [CP]). In particolare, il modo in cui Monipodio utilizza la lingua ricorda molto quello di Sancho Panza che viene chiamato dallo stesso don Quijote: «prevaricador del buen lenguaje^[19]» per la sua abitudine di deformare le parole. Amado Alonso^[20], spiega che spesso Cervantes utilizza queste prevaricazioni idiomatiche (ad esempio Monipodio dice *solomico* al posto di *sodomita* [I, 3, 236]^[21], *estupendo* per *estipendio* [I, 3, 241] ecc.) per caratterizzare alcuni personaggi popolari, dotandoli, così, di una forte identità. Allora, in questo caso la lingua ha una funzione meramente pratica, cioè necessaria per comunicare e farsi comprendere dai componenti dello stesso gruppo, ma priva di eleganza e raffinatezza.

La lingua, allora, è l'elemento differenziatore fra culture diverse, che esprime i valori e i tratti distintivi di ogni gruppo sociale. Attraverso la lingua, ogni comunità mette in luce le proprie priorità e i propri obiettivi, che per alcuni saranno di ordine concreto e per altri invece ideale. Alcuni personaggi usano la lingua per ottenere un bene materiale (primo fra tutti il denaro), mentre altri per conquistare delle ricchezze spirituali (come ad esempio l'amore, o l'onore); alcuni descrivono, con le parole, la realtà che li circonda, altri, invece, i loro sentimenti interiori.

Ed infine alcune classi prediligono certi spazi piuttosto che altri perché si confanno meglio al proprio stile di vita e ai valori che osservano, o che al contrario non hanno. Ad esempio i nobili difendono il proprio spazio privato, quello chiuso della casa, perché li protegge da possibili attacchi al proprio onore, invece i lavoratori si spostano spesso per esigenza da una via all'altra, per non parlare dei *pícaros* e dei gitani che vivono per la maggior parte del tempo all'aria aperta. Questo porta i primi a dare importanza anche al proprio spazio privato, quello dell'amore ad esempio, oltre che a quello pubblico, astraendoli in un certo senso dalla realtà e portandoli ad un livello più alto in cui quasi la loro presenza terrena sparisce per lasciare spazio ai valori stessi. L'amore casto, la spiritualità, la generosità, l'onestà dei sentimenti a volte si slegano dai personaggi e fanno prevalere la loro presenza al di sopra di tutto.

I secondi, invece, hanno solo uno spazio pubblico; la loro vita, sentimentale o "professionale" è tutta contaminata dalla realtà. I loro obiettivi sono così pratici o così innaturali (secondo la concezione di "natura" di Cervantes) che essi sono destinati ad agire in una dimensione terrena e quindi umana, fatta di sofferenze e di caducità fisica.

Anche i movimenti dei vari personaggi sono il simbolo di una ideologia che essi rappresentano: ad esempio il rispetto per alcune norme porta i nobili, da una parte, ad uscire di casa con un determinato obiettivo (il recupero dell'onore o di un amore) che rappresenta la loro meta, e dall'altra, nel caso in cui vengano fatti prigionieri, a dimostrare la propria purezza e integrità morale superando numerose prove e peripezie. Ciò che essi percorrono e che inseguono non è solo un luogo fisico, ma soprattutto uno spazio astratto fatto di valori, ideologie o sentimenti che devono raggiungere per identificarvisi. Per questo, raggiunta la meta, molti vengono premiati con il matrimonio, perché il fatto di inseguire dei valori e delle regole morali porta all'elevazione dell'anima e alla salvezza della stessa.

Al contrario la necessità di rubare, di fuggire o di cercare nuove avventure spinge i *pícaros*, i gitani o la "gente de barrio" a vagabondare senza una meta precisa; lo spostamento diventa una costante della loro vita. Ciò che essi cercano si trova nella realtà: il denaro, l'avventura, la verità delle cose, per questo vi rimangono e per questo spesso vengono puniti fisicamente, cioè sul loro corpo (con la malattia o la morte) o su quello che possiedono (i loro beni materiali).

Arrivati a questo punto si può già affermare che a discapito dei tanti gruppi e classi sociali rappresentati anche attraverso diversi temi presi in prestito da svariati generi letterari (la picaresca, il romanzo pastorale, bizantino, d'avventura), si possono individuare due tematiche principali: da una parte l'attenzione ai sentimenti e ideali di vita dei personaggi; dall'altra la descrizione di situazioni legate alla quotidianità: attenzione al denaro, ricerca della libertà, e interesse nella realtà delle cose. In questo modo si possono distinguere due tipi di novelle: quelle in cui la tematica principale è l'amore casto e puro e in cui anche i valori, le norme, i vestiti e la lingua hanno dei contenuti morali o comunque simbolici, saranno idealiste (*La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* e *La señora Cornelia*); quelle invece, in cui la realtà occupa un posto centrale e in cui anche le descrizioni dei vari aspetti sono più legate alla quotidianità, saranno realiste (*Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*, *Coloquio de los perros* e *La tía fingida*). Le prime si concludono tutte con il matrimonio cristiano, mentre le seconde con una punizione conforme alla colpa commessa del personaggio principale.

Questa distinzione è stata oggetto di studio di molti critici che hanno cercato di suddividere il corpus delle dodici^[22] novelle secondo vari criteri.

Ad esempio Francisco Rodríguez Marín^[23], nei suoi prologhi alle varie edizioni delle *Novelas*^[24], spiega come quelle che secondo lui sono le prime nell'ordine creativo (come *La española inglesa* o *El amante liberal*) si possono denominare "idealiste" o più vicine allo stile italiano. Mentre le ultime sarebbero: «las más vividas» por el autor, cioè quelle più realiste o quelle che contengono elementi biografici o costumbristi (*La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso* e *Coloquio de los perros*).

L'orientamento di Rodríguez Marín viene seguito e completato successivamente anche da Agustín González de Amezúa nella sua edizione di *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*^[25], nella quale individua tre tappe all'interno delle *Novelas*, ognuna delle quali ha caratteri diversi: il primo gruppo è costituito da quelle novelle che raccontano storie tragiche, il cui intreccio prende spunto da un adulterio, dalla concupiscenza o dall'avarizia (*Las dos doncellas*, *El amante liberal*, *La señora Cornelia*); il secondo, da quei racconti «en que ya se vislumbra y atalaya el campo de la futura novela moderna: lo psicológico e íntimamente pasional»^[26] (*La gitanilla*, *El curioso impertinente*, *El celoso extremeño*); il terzo, infine, è imperversato da quello che Amezúa chiama "sano naturalismo" (*Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera* o il *Coloquio de los perros*).

Una classificazione di tipo diverso rispetto a quelle precedenti è offerta da José Ortega y Gasset, il quale, nelle sue *Meditaciones del Quijote*^[27], divide la collezione delle *Novelas* in due

serie di racconti ponendo l'accento sulla presenza o l'assenza di verosimiglianza: così, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre* e *Las dos doncellas*, sono le novelle che trattano i temi dell'amore e della fortuna e il cui contenuto è inverosimile, così che anche l'interesse del lettore si basa sull'inverosimiglianza stessa della narrazione. Mentre in *Rinconete y Cortadillo* e *El celoso extremeño* le azioni sono minime, il narratore ci offre solo una serie di visioni statiche e minuziose. I personaggi e le loro azioni sono così poco insoliti o incredibili da non suscitare interesse; ciò che, al contrario, risulta curioso, è la rappresentazione che l'autore ci offre dei suddetti personaggi. In queste novelle la verosimiglianza, l'insignificanza e l'indifferenza, secondo Ortega, sono essenziali.

Il lavoro di Joaquín Casaldueiro^[28] arriva, invece, a definire quattro gruppi di novelle, ognuna delle quali sviluppa un tema predominante sugli altri: a) il mondo ideale (*La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*); b) il Peccato originale (*El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*); c) virtù e libertà (*El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*); d) il mondo sociale (*Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros*). L'alternanza e il contrasto di motivi crea equilibrio, mentre l'unità delle *Novelas* è sottolineata da Casaldueiro secondo l'idea per cui tutte le novelle sarebbero idealiste. Secondo il critico, le novelle, inquadrare in una visione "barocca", possiedono una profonda plasticità religiosa attraverso la quale vengono analizzati i principali valori morali ed etici dell'epoca. Quindi, anche nei racconti in cui il male, l'esperienza "demoniaca" o il peccato pervadono e dominano la narrazione sono considerati idealisti, alla luce del punto di vista sempre religioso dell'autore.

Usano dei criteri diversi di classificazione El Saffar ed Edward Riley che associano il termine "romance" alle narrazioni idealiste e "novela" a quelle realiste. Così si spiega il titolo del libro di El Saffar: *Novel to romance*^[29]; l'autrice cerca di spiegare come Cervantes passi da una serie di novelle (quelle realiste) dominate dall'individualismo dei personaggi, i quali sono strettamente collegati alla realtà che li circonda (come *Rinconete y Cortadillo*), a quei racconti (idealisti) in cui l'attenzione ai dettagli della realtà lascia il posto ad una forte sensazione di trascendenza che influenza lo sviluppo della storia e ad una massiccia presenza del simbolismo cristiano (*Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *La fuerza de la sangre*).

Così anche Riley^[30] stabilisce due gruppi fondamentali di novelle, più un terzo intermedio: il primo include i racconti la cui forma narrativa predominante è quella del "romance" (*El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas* e *La señora Cornelia*); il secondo, quelli la cui forma narrativa è "novelesca" (*Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso* e *Coloquio de los perros*); e il terzo, intermedio, che comprende le novelle che hanno una forma mista (*La gitanilla*, *La ilustre fregona*). Così, secondo Riley, Cervantes conosceva molto bene il "romance" e partendo da questa forma, la usò e ci giocò per trovare a sua volta nuove forme, tra le quali, appunto, la "novela".

Infine, esiste una parte della critica che fonda la classificazione delle novelle su una base strutturale. È il caso del «cervantismo alemán (Pabst^[31], Hilty^[32] e Díez Taboada^[33])»^[34] e di Murillo. Il primo, cercando un procedimento narrativo comune alla collezione, arriva ad intendere la struttura delle novelle cervantine come un caos che trova la soluzione in un ordine finale, sociale o estetico. Il secondo, Murillo^[35], utilizza una classificazione di carattere strutturale, le cui tipologie descrivono gli aspetti dei procedimenti narrativi. L'autore distingue: a) le novelle con la struttura del "romance" (*La gitanilla*, *La española inglesa*, *El amante liberal*, *Las dos doncellas*, *La ilustre fregona*) b) quelle a struttura leggendaria (*La fuerza de la sangre* e *La señora Cornelia*) d) quelle con una struttura biografica (*Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*) d) e quelle a struttura dialogica (*El coloquio de los perros*). I primi due gruppi sono di stampo idealista, perché i personaggi vivono un amore idealizzato o perché spesso intervengono elementi mitici, leggendari e

anche divini, mentre gli ultimi due sono più realisti per il carattere biografico e dialogico della struttura.

Un'altra osservazione che deriva dalla prima parte di questa analisi è che se le azioni dei personaggi e lo svolgimento della trama che essi generano hanno un carattere umano, l'epilogo di ognuna delle novelle, invece, è imbevuto di un profondo senso cristiano. È secondo la legge di Dio che viene determinato il destino di ognuno dei personaggi, senza che questo, comunque, limiti le novelle a trattare di temi solo "cristiani". Cervantes sembra trasmettere al lettore l'idea che, come ogni vicenda raccontata nelle novelle, con i suoi personaggi e le sue vicende, viene sottoposta al giudizio divino, anche gli esseri umani, ricchi o poveri, buoni o cattivi, devono sottostare alla legge divina. In questo modo le differenze di classe si annullano, ma non nella società – nella quale vengono rispettate le classi e le differenze sociali –, bensì di fronte ad un essere superiore, ad un giudizio supremo.

Ma se a questo punto la mia analisi si interrompesse, non si spiegherebbe in che modo questi *mondi* entrino in relazione e come, in sostanza, la trama abbia inizio. Fino a questo punto, infatti, il movimento di *disgiunzione* fra *mondi*, cioè di separazione e allontanamento fra un insieme di valori e di norme ed un altro sembra prevalere. Ma in un panorama composto da un insieme di sistemi – cioè di *mondi* e di personaggi che vi abitano e si muovono al loro interno – descritti e strutturati secondo la dinamica di incontro-scontro fra due *mondi* contrapposti, come quello delle *Novelas Ejemplares*, la figura del *mediatore* diventa centrale per lo svolgimento di ogni singola novella e per il movimento di *congiunzione* che avvicina le suddette culture.

Il *mediatore*^[36] è colui che, pur appartenendo ad una cultura A, passa volontariamente o involontariamente alla cultura B, anche se per un determinato periodo di tempo, in alcuni casi, cambiando – in modo sistematico o solo apparentemente – i suoi usi e costumi, valori e simboli esterni (come i vestiti), adattandoli al nuovo gruppo di appartenenza, in altri, influenzando con le sue caratteristiche il nuovo gruppo, permettendo così un incontro, se pur momentaneo, fra i due *mondi*.

Uno dei primi mediatori storici che possiamo prendere come punto di riferimento è "la Malinche". Vissuta in Messico durante la conquista di Cortés, come spiega Todorov^[37], la donna è stata un'interprete utilissima ai fini della dominazione spagnola. Più precisamente, la Malinche non si limitava a tradurre le parole ma interpretava la cultura di una e dell'altra parte. La presenza di questa traduttrice, quindi, è risultata decisiva nelle sue conseguenze: da una parte la donna ha favorito la distruzione di una comunità e la successiva conquista da parte degli spagnoli, dall'altra, ha cambiato per sempre la cultura del popolo messicano che da allora in poi avrebbe assunto una natura ibrida, risultata cioè da quella tradizionale azteca e quella nuova spagnola.

Il *mediatore*, cioè, è un personaggio che, trasgredendo alle norme della classe a cui originariamente appartiene, si sposta fisicamente e metaforicamente in un altro gruppo, portando con sé i valori della cultura da cui deriva, e in parte modificando quella nuova. Lo spostamento, allora, è il motore dell'azione, con cui, appunto, iniziano molte novelle (*La gitanilla*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas*, ecc.). In questo modo, il *mediatore* favorisce il movimento di *congiunzione*, per cui i *mondi*, venendo a contatto, condividono temporaneamente, oltre che uno stesso spazio, anche dei punti di vista. Il *mediatore* è il mezzo attraverso il quale i due *mondi* dialogano o si scontrano, si avvicinano, o al contrario si allontanano.

La trasgressione^[38], come ho accennato qui sopra, è l'unico modo per cambiare gruppo, perché nell'universo di Cervantes non sono previsti cambi di classe sociale e perché comunque le leggi e le norme interne di ogni cultura non lo consentirebbero.

Alcuni *mediatori* si spostano volontariamente (ad esempio Andrés [LG], Rincón e Cortado [RYC], Teodosia e Leocadia [LDD], ecc), con un obiettivo ben preciso (l'amore o la ricerca di

una nuova vita più libera e indipendente), altri, invece, (ad esempio Preciosa [LG], Isabel [LEI], Costanza [LIF], ecc.) perché fatti prigionieri, o perché rapiti fin da piccoli e cresciuti in un altro ambiente rispetto a quello in cui erano nati, sono indotti da altre persone a vivere nel *mondo altro*. Analizzando le *Novelas* si noterà poi che i *mediatori* volontari sono quelli che modificano con le azioni la realtà che li circonda e di conseguenza anche la narrazione; mentre i *mediatori* involontari svelano – sempre inconsapevolmente – le verità sugli altri personaggi: o per il loro carattere o solo per la loro presenza, portano alla luce realtà prima nascoste o non evidenti; risaltano cioè le verità più intime o segrete dei nuovi *mondi* con cui vengono a contatto. In entrambi i casi si tratta di *contaminazione*, cioè dell'influenza che il *mediatore* ha sugli altri personaggi, e anche sulle azioni. I *mediatori*, quindi, diventano portatori e a loro volta scoprono diversi aspetti di una stessa realtà, svelando realtà sfaccettate e non univoche. Così ad esempio se i movimenti e le azioni di Andrés [LG] coincidono anche con l'avanzamento della vicenda, il carattere e la bellezza di Preciosa portano allo svelamento di alcune verità (il fatto che lei sia figlia di un *corregidor* e quindi nobile, la nobiltà stessa di Andrés, la menzogna della finta nonna, la prova d'amore di Andrés e della sua onestà) e alla conclusione della vicenda.

Il processo per cui questo personaggio-*mediatore* modifica in qualche modo il nuovo gruppo, o per cui egli viene contagiato, può essere chiamato *contaminazione*. Il *mediatore*, cioè, poiché non riesce ad integrarsi completamente nel nuovo *mondo* e soprattutto a sostituire i propri valori con quelli nuovi, spesso opposti ai suoi, modifica il *mondo* in cui temporaneamente si trova adattandolo alle proprie priorità ed esigenze. Quindi, da una parte il *mediatore* si integra e cambia alcune sue abitudini, dall'altra egli si crea un proprio *mondo* con delle proprie regole in cui cerca a sua volta di inglobare anche chi lo circonda. Ad esempio Diego, in *La ilustre fregona*, nobile di nascita ma scappato di casa per condurre una vita da *pícaro*, si fa coinvolgere in risse furibonde dalla gente di Toledo, oppure Teodosia e Leocadia in *La fuerza de la sangre*, anch'esse scappate di casa per andare a recuperare il loro amore, e il loro onore, assumono delle caratteristiche maschili come l'audacia e il coraggio che dà loro la forza di compiere il viaggio; oppure il servo Luis de *El celoso extremeño*, per seguire la sua passione per la musica, fa entrare a casa del padrone un estraneo, rompendo l'armonia interna, o Halima in *El amante liberal*, influenzata da Mahamut, alla fine si riconverte alla religione cristiana, ecc.

Resta comunque da chiarire in che modo il *mediatore* riesca a cambiare gruppo, come, cioè, arrivi a farsi accettare, anche solo temporaneamente, dai membri della nuova comunità. I processi utilizzati a questo scopo sono tre: il *simulacro*, la *dissimulazione* e l'*occultamento*. Il primo si riferisce alla costruzione da parte del *mediatore* volontario di una nuova identità che gli permetta di confondersi nella nuova società e farsi inglobare da essa (Andrés diventa un gitano in *La gitanilla*, Diego e Tomás si fanno credere *pícaros* in *La ilustre fregona*, ecc.); il secondo termine descrive la volontà dei *mediatori* volontari di nascondere la propria identità per proteggersi da possibili attacchi esterni (Rincón e Cortado non possono far sapere a tutti di essere ladri, Luis in [ECE] non può mettere al corrente Carrizales della sua passione per la musica, Teodosia e Leocadia [LDD] celano la propria femminilità, ecc.); ed infine il terzo, è riferito ai *mediatori* involontari la cui vera identità è stata occultata e poi manipolata da una seconda persona (Preciosa [LG] è una nobile ma è cresciuta come una zingara dalla finta nonna, Costanza [LIF], anche lei nobile, è stata abbandonata dalla madre in una locanda e cresce come una serva, ecc.).

Oltre a questo è necessario che il personaggio *mediatore*, in tutti e tre i casi esposti sopra, cambi anche il proprio aspetto fisico, travestendosi con abiti che si addicono alla nuova classe e assumendo anche un nuovo nome. Così ogni passaggio del personaggio *mediatore* da un luogo sociale ad un altro è segnato anche dal cambiamento d'abito e di nome. È necessario, cioè, che almeno esteriormente, il *mediatore* prenda le distanze dalla sua cultura d'origine per seguire una propria strada. Ad esempio in *La gitanilla* don Juan de Cárcamo, quando entra fra

i gitani, diventa Andrés Caballero e indossa dei vestiti gitani, così anche Teodosia e Leocadia in *Las dos doncellas* si mettono degli abiti maschili e adottano nomi diversi (Teodoro e Francisco) quando scappano di casa per andare a cercare Marco Antonio, oppure la nonna della "gitanilla" cambia il nome della ragazza da Costanza de Azevedo y de Meneses in Preciosa, oltre, ovviamente, a vestirla come tutti gli altri gitani. Quindi, lo scopo di questi cambiamenti d'abito non è puramente narrativo, ma assume un significato più profondo proprio perché associato al *mediatore*, figura che porta in sé caratteri di entrambi i *mondi*; il travestimento cioè si riferisce allo stato ibrido di un personaggio che, se così si può dire, ha una doppia dimensione (femminile e maschile, cattolica o musulmana, ricca o povera, ecc). La natura ossimorica^[39] del personaggio *mediatore* è sottolineata anche da alcuni soprannomi che vengono a loro attribuiti: ad esempio Costanza viene chiamata la *ilustre fregona*, Isabel la *española inglesa*, Berganza il *perro sabio* che rispecchiano caratteristiche dei due poli, o gruppi, opposti (nobiltà e servitù, spagnoli e inglesi, istinto e saggezza).

Infine, riprendendo il discorso sugli spazi, la differenza fra gli altri personaggi e il *mediatore* a riguardo è che i primi ne sono strettamente legati, mentre il secondo, in un certo senso, ne è più indipendente. Questa è la condizione necessaria del *mediatore*; egli cioè deve spostarsi metaforicamente da una classe ad un'altra, e fisicamente da un luogo ad un altro (ad esempio Andrés e Preciosa [LG] si spostano dalla nobiltà al gruppo dei gitani, ovvero dalla città alla campagna, Mahamut [EAL] si converte dalla religione cattolica a quella musulmana e si sposta dall'Italia a Cipro, ecc), oppure deve indurre altri personaggi a compiere lo spostamento (Isabel [LEI] porta Ricaredo sulla via dell'intima spiritualità, conducendolo dall'Inghilterra alla Spagna) per far incontrare i due *mondi*. Se così non fosse non ci sarebbe azione, o comunque non ci sarebbe una trama di questo tipo basata, cioè, sull'incontro fra *mondi* diversi e a volte opposti. La presenza del *mediatore*, allora, è strettamente legata a quello che Cervantes vuole esporre e al modo in cui lo vuole fare; cioè presentare una serie di norme morali mettendo in gioco vari personaggi, appartenenti a diversi gruppi fra loro contrapposti e farli incontrare per vedere cosa succede.

Il risultato della presenza del *mediatore* è che, oltre a permettere il contatto fra i *mondi* e quindi a favorire il movimento di *congiunzione* fra i due poli opposti, agendo indipendentemente dalla sua classe d'origine, egli genera azione in ogni novella e funge da motore della narrazione fino all'epilogo della stessa. È il *mediatore* che dà inizio alla novella ed è lui che gli dà una svolta quando sembra che la staticità prenda il sopravvento su di essa, ed infine, è grazie al suo intervento che la novella volge al finale, felice o infelice che sia.

Oltre al *mediatore* inteso come personaggio che fa da collegamento fra un *mondo* e l'altro, esistono anche degli elementi che permettono un qualche tipo di interazione fra i diversi gruppi. Sono per lo più aspetti comuni ad entrambe le culture in questione, sono quasi valori che vanno al di là delle parti e che accomunano la maggior parte degli esseri umani: la bellezza spesso collegata all'amore, il denaro e il viaggio. Questi aspetti sono importanti anche perché rappresentano gli obiettivi di molti dei personaggi, che ci permettono di distinguere, come dicevo prima, le tematiche principali e quindi anche le due grandi categorie di novelle (quelle idealiste e quelle realiste, appunto).

La bellezza attrae a sé i rappresentanti di tutte le classi: nobili e gente del popolo, cristiani e musulmani, spagnoli e inglesi, ecc. Ma i diversi modi in cui la bellezza viene considerata determinano anche differenti categorie morali: la bellezza che ispira amore casto è premiata col matrimonio cristiano (Andrés e Preciosa [LG], Leonisa e Ricardo [EAL], Isabel e Ricaredo [LEI], ecc.), la bellezza, invece, vissuta come passione sfrenata viene condannata duramente (ad esempio il cadí di Nicosia, Alí e Hazán pascià nei confronti di Leonisa [EAL]). O utilizzando un concetto di Casaldüero, si potrebbe dire che se la bellezza fisica funge da mediatrice fra l'uomo che la osserva e la bellezza spirituale anche l'uomo viene premiato con l'elevazione dell'anima, se invece la bellezza viene apprezzata solo nella sua dimensione sensuale, per l'uomo sarà impossibile raggiungerla o comunque ne verrà punito^[40].

Il tratto distintivo della bellezza femminile nelle *Novelas Ejemplares*, è la celestialità: essa, in molti casi, unita all'onestà e alla purezza, fa della donna un essere divino^[41], spesso paragonato alle stelle o agli astri luminosi, che con vestiti altrettanto ricchi e lussuosi raggiungono l'apice dello splendore. Proprio per questo suo aspetto angelico, la bellezza attira a sé gli appartenenti di entrambi i *mundi*, che, proprio nel modo in cui si relazionano ad essa, dimostrano la propria natura. Ad esempio la regina d'Inghilterra in *La española inglesa* la vede come un oggetto d'arredamento per la sua corte; il cadí de *El amante liberal* la vive come desiderio passionale; così anche Loaysa, in *El celoso extremeño*, attirato dal piacere dei sensi, la scopre con vorace curiosità. Al contrario, per Andrés, in *La gitanilla*, Preciosa rappresenta l'amore casto, così come Leonisa per Ricardo in *El amante liberal*, o Isabel per Ricaredo in *La española inglesa*, o Costanza per Tomás in *La ilustre fregona*. L'amore puro si scontra, così, con quello passionale e veniale, spaziando da scene quasi bucoliche ad ambienti del genere storico e cortigiano.

Il denaro, invece, unisce e mette in contatto chi lo possiede con chi, invece, lo cerca o lo vuole rubare, stabilendo dei rapporti, quindi, di necessità (i gitani ad esempio si avvicinano ai nobili perché essi possiedono il denaro). Il denaro, è un elemento costante in tutte le *Novelas*, utilizzato come spiega Hutchinson^[42] in diversi modi e in svariate circostanze: ad esempio alcuni personaggi vengono valutati in termini monetari (Preciosa [LG] è una fonte di guadagno per la nonna, i due schiavi italiani [EAL] vengono continuamente scambiati o venduti), così anche il matrimonio ha il suo importante aspetto economico (la nonna di Preciosa si informa delle ricchezze di Andrés, Estefanía e Campuzano [ECE] pensano di sfruttare la presunta ricchezza dell'altro, Claudia [LTF] vende la finta nipote agli uomini in cambio di denaro) ed infine anche la libertà ha un suo prezzo (i prigionieri italiani cercano in un primo momento di essere liberati offrendo ai turchi una ingente ricompensa, oppure la nonna di Preciosa spiega di essere stata sprigionata grazie ad una somma pagata alle guardie).

Inoltre il tema del denaro e quindi la presenza di aspetti materiali, spesso si alterna nella stessa novella e negli stessi personaggi con il tema della bellezza sublime adorata con un amore casto e puro (in *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, ecc.). L'utilizzo del denaro, cioè, non viene del tutto condannato. Se i due elementi - denaro e amore - trovano un equilibrio, i personaggi vengono "salvati", mentre se il primo prende il sopravvento nella vita del personaggio in questione, questo viene punito. Cioè il totale interesse materiale dell'individuo nei confronti della vita viene attaccato da Cervantes come una delle colpe maggiori; la giusta proporzione fra materialità e spiritualità dell'anima viene accettata e considerata umana; mentre la profonda attenzione agli aspetti interiori dell'essere umano, la perfetta comunione con la natura del proprio essere e il raccoglimento vengono esaltati come l'esempio morale massimo di virtù che l'individuo può raggiungere.

Il viaggio è il terzo elemento mediatore dei *mundi* delle *Novelas Ejemplares*. Avendo già trattato degli spostamenti mi limito a precisare che il viaggio può essere affrontato in diversi modi e a diversi scopi. A seconda della modalità, si possono identificare anche diversi tipi di novella: la peregrinazione di due amanti come prova del loro amore (*La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas*) è classica del genere bizantino o d'avventura^[43]; il vagabondaggio in cerca di denaro, di un padrone da servire, o della libertà (*Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona*, *Coloquio de los perros*) appartiene al genere picaresco.

Ma comunque il viaggio non determina in sé il genere della novella; ci sono altri elementi che si confondono e si alternano ad esso: l'amore, il denaro, l'inganno, il travestimento, la falsa identità ecc. Cervantes, allora, utilizza delle tematiche di generi classici adattandoli e mischiandoli con nuovi argomenti, come può essere quello del confronto fra due *mundi*. Da questo, ne deriva l'estrema varietà di tecniche e modalità di narrazione delle novelle, che a

volte riflettono la realtà più cruda e vera, altre volte toccano l'inverosimiglianza e altre ancora si proiettano in un mondo ideale ed astratto.

Un'altra considerazione da fare riguardo al viaggio è che lo spostamento, oltre ad implicare un contatto fra culture diverse, genera anche azione. Ogni volta, infatti, che un personaggio *mediatore* si sposta da un luogo geografico ad un altro, le vicende prendono una nuova svolta. Ad esempio quando Andrés [LG] parte con i gitani, provocando una serie di eventi che si concludono con il matrimonio fra lui e Preciosa; quando Mahamut [EAL] convince il cadí a partire con le navi, fuggendo da Cipro e riconducendo i due schiavi cristiani a Trapani; quando Isabel [LEI] viene trasportata dalla Spagna all'Inghilterra, e quando ritorna in patria seguita da Ricaredo, sconvolgendo l'equilibrio nella casa di Clotaldo; ecc. Senza il viaggio alcune novelle non nascerebbero neanche, come, appunto, nel caso de *Las dos doncellas*, de *La gitanilla* o de *La ilustre fregona*, oppure altre avrebbero un finale tragico, come in *El amante liberal* in cui Leonisa e Ricardo sarebbero rimasti schiavi.

Allora, lo spostamento porta allo sviluppo dell'azione, mentre le parti più statiche di ogni novella combaciano spesso con l'arresto della narrazione e la prevalenza, invece, della descrizione, in cui si presenta, ad esempio, la realtà che circonda i personaggi (in *Rinconete y Cortadillo*), l'amore fra due promessi sposi (in *La gitanilla*), o la struttura di una società (nelle due novelle già citate e in *El amante liberal*).

Quindi, a seconda della prevalenza di uno o dell'altro elemento - bellezza, amore e denaro - e soprattutto a seconda di come viene trattato un determinato tema, se cioè viene data più importanza alla realtà, ai piaceri terreni, alla quotidianità o a valori morali, agli ideali e ai sentimenti, si possono stabilire due tipi di novelle, quelle realiste, le prime, e idealiste, le seconde.

Inoltre, spesso sono questi elementi che determinano gli spostamenti dei vari personaggi, soprattutto di quelli *mediatori* e che quindi danno via all'azione. Ad esempio Andrés [LG] decide di unirsi ai gitani per amore di Preciosa, oppure Rincón e Cortado [RYC] partono dalle loro case natali per inseguire una vita libera, oltre che per rubare del denaro, ecc. L'obiettivo che il *mediatore* vuole raggiungere, allora, diventa l'elemento che induce all'azione e che quindi influisce anche sullo svolgimento della trama. Lo spostamento dell'obiettivo, così, corrisponde anche ad un movimento del *mediatore*, il quale, a sua volta, influenza le azioni degli altri personaggi e modifica continuamente la distanza fra i vari *mondi*, che a volte diventa abissale, mentre altre si riduce tanto che i *mondi* arrivano ad incontrarsi o, al contrario, a scontrarsi.

Oltre a questo, l'obiettivo che il *mediatore* insegue coincide anche con la tematica principale della novella (ad esempio l'amore), mentre i rappresentanti del *mondo altro* bilanciano la struttura dicotomica della narrazione fungendo da oppositori anche tematici (mostrando ad esempio un interesse particolare nel denaro) al filo conduttore della novella.

Per concludere, i *mondi* sono tanti e così anche i personaggi e i valori che essi rappresentano. Non solo, il panorama delle *Novelas Ejemplares* rischia continuamente di frantumarsi in mille pezzi, di disgregarsi e ognuna delle parti di prendere una propria direzione. In realtà è proprio il contrasto che tiene in piedi tutta la struttura delle *Novelas*: non solo attraverso la dicotomia nasce la narrazione, ma è la continua alternanza di *mondi*, di poli semici opposti che fa svolgere la trama.

Il *mediatore* è la figura da cui scaturisce la vicenda ed è colui che permette ai due *mondi* di convivere contemporaneamente nella stessa raccolta di novelle senza che esse in qualche modo, prendano un'unica direzione, cioè senza che il punto di vista sia unico, ma nello stesso tempo, senza che disperdano il loro senso comune. Il *mediatore* esplora le differenze all'interno della società e riesce in qualche modo a trovarvi un equilibrio, una temporanea stabilità; così anche Cervantes cerca e alla fine trova l'armonia nei contrasti. Così, l'affermazione di Casaldueo: «El Barroco explora diferencias y encuentra la armonía en los

contrastest»^[44] sembra adattarsi in pieno ai propositi di Cervantes. Detto in altri termini, le *Novelas* non rappresentano solo la poliedricità dei punti di vista, ma sono la dimostrazione di come un'opera possa trovare il suo equilibrio e la sua unità attraverso una basilare dicotomia strutturale, che la pervade da cima a fondo.

Note

[1] Le *Novelas Ejemplares* vennero pubblicate nel 1613 e i loro titoli sono: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, *La tía fingida*.

[2] Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani, 2001, [Du sens II. Essais sémiotique, Paris, éd. Du Seuil, 1983], p. 148. Ho utilizzato la versione italiana dell'opera

[3] Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi, 2000, [Sémantique structurale. Recherche de méthode, Paris, Larousse, 1966], p. 38. Ho utilizzato la versione italiana dell'opera.

[4] *Ivi.*, p. 41.

[5] Ho adottato un simbolo diverso da quello che Greimas usa nel suo quadrato semiotico (*Del senso*, cit, p. 144-145) per motivi grafici.

[6] Cfr. Greimas, *Del senso*, cit., p. 144.

[7] Cfr. José Manuel Martín Morán, "Identidad y alteridad en Persiles y Sigismunda", in *Peregrinamente peregrinos, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2 vol., Asociación de Cervantistas, 2004, vol. I, pp. 561-591.

[8] Cfr. Juan Ignacio Ferreras, *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 61-62.

[9] Fredrik Barth, "I gruppi etnici e i loro confini", *Questioni di eticità*, Vanessa Maher, (a cura di), Rosenberg & Sellier, Torino, 1994, pp. 33-71, ["Introduction" a: F. Barth (a cura di), *Ethnic Group and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference*, Oslo, Universitets-forlaget, 1969, pp. 9-38]. Ho utilizzato la versione italiana del saggio.

[10] Cit. da Scarduelli, *La costruzione dell'etnicità*, L'Harmattan Italia, Torino, 2000, p. 41.

[11] *Ivi.*, p. 53.

[12] *Ivi.*, p. 54.

[13] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1925.

[14] *Ivi.*, pp. 168-171.

[15] Cfr. José Manuel Martín Morán, "La débil autoridad del padrastrero del Quijote", in *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III CINDAC)*, [ed. Antonio Bernat Vistarini], Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 277-295.

[16] Le sigle si riferiscono ai titoli delle *Novelas Ejemplares*: LG = *La Gitanilla*; EAL = *El amante liberal*; RYC = *Rinconete y Cortadillo*; LEI = *La española inglesa*; ELV = *El licenciado Vidriera*; LFS = *La fuerza de la sangre*; ECE = *El celoso extremeño*; LIF = *La ilustre fregona*; LDD = *Las dos doncellas*; LSC = *La señora Cornelia*; ECE = *El casamiento engañoso*; CP = *Coloquio de los perros*; LTF = *La tía fingida*.

[17] Per quanto riguarda la doppia relazione fra padrone e servo ho preso come punto di riferimento l'articolo di José Manuel Martín Morán, "El salario de Sancho Panza: trasfondo político-literario de una reivindicación sindical", *Indaga*, 1 (2003), pp. 143-172.

[18] Cfr. Joseph M. Bochenski, *¿Qué es la autoridad? Introducción a la lógica de la autoridad*, Barcelona, Herder, 1989, [Was ist Autorität?, 1974], citato in Martín Morán, "La débil autoridad del padrastrero del Quijote", cit., p. 8.

[19] Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. di John Allen, Madrid, Cátedra, 2003, II, p.169.

[20] Amado Alonso, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", *Nueva Revista de Filología Hispánica* II (1948) pp. 1-20.

- [21] Per questa analisi utilizzo l'edizione di Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982. Tra parentesi, il riferimento al volume, numero della novella e pagina.
- [22] Dico *dodici* novelle e non *tredici* perché i critici che vado a citare non prendono in considerazione *La tía fingida*, che non viene inclusa nella collezione.
- [23] Il riferimento agli autori che seguono è al *Prólogo* di Jorge García López, *Novelas Ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. LXIV-LXXIX.
- [24] Rodríguez Marín ha pubblicato diverse edizioni delle *Novelas*: *El celoso extremeño*, Sevilla, 1901, *La ilustre fregona*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1917, *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla, Real Accademia Española, 1905; 2a ed., Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1920 e *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1915.
- [25] García López sta facendo riferimento all'edizione del 1912, della Real Academia Española, Madrid.
- [26] *Ivi*, pp. 205-206, in García López, op. cit., p. LXV.
- [27] Editto a Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914; ried., Madrid, Cátedra, 1984.
- [28] Il riferimento è a *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1943; ris. Madrid, Gredos, 1974.
- [29] Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A study of Cervantes' Novelas Ejemplares*, Baltimore-Londra, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- [30] Il riferimento è al lavoro di Riley: "Cervantes: a question of genre", *Medieval Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russel*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 1981, pp. 69-85, ["Cervantes: una cuestión de género" in Haley, 1980, pp. 37-51; ris. in Riley, 2001, pp. 185-202].
- [31] Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den Romanischen Literaturen*, Heidelberg, 1947, [*La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972].
- [32] Gerold Hilty, "Zur Struktur der *Novelas Ejemplares*", *Typologia Litterarum. Festschrift Wehrli*, Zurich, Atlantis, 1969, pp. 367-386.
- [33] Il riferimento è a: "La estructura de las *Novelas Ejemplares*", *Anales Cervantinos*, XVIII, 1979-1980, pp. 87-105.
- [34] García López, op. cit., p. LXXIV.
- [35] Luis Andrés Murillo, "Narrative Structures in the *Novelas Ejemplares*. An Outline", *Cervantes*, VIII, 1988, pp. 131-150.
- [36] Per una visione alternativa alla mia riguardo al concetto di mediatore, René Girard vede nella figura del *rivale* un mediatore fra il soggetto e l'oggetto desiderato. Secondo lui, infatti, se l'oggetto viene desiderato da un terzo, questo assume più prestigio. Quindi, il mediatore-*rivale* è allo stesso tempo modello e ostacolo. Il riferimento è a: *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2002, p. 11, [*Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bologna, ART Servizi Editoriali e Bernard Grasset, 1961].
- [37] Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Torino, Einaudi, 1992. [*La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, éd. Du Seuil, 1982], pp. 122-124.
- [38] Il concetto è stato espresso da José Manuel Martín Morán, "Introduzione" a Miguel de Cervantes, *Novelle Esemplari*, Torino, Jaconis, 1986, pp. 9-22, [p. 20].
- [39] Mario Socrate parla dell'ossimoro caratteriale a proposito di don Quijote e Sancho Panza, in *Prologhi al Don Chisciotte*, Venezia-Padova, Marsilio, 1974, pp. 40, 49. E poi successivamente Stefano Arata riprende il concetto parlando di designazione ad ossimoro riferendosi ad alcuni personaggi del *Persiles*, in "I primi capitoli del *Persiles*: armonie e fratture", *Studi Ispanici*, 1982, pp. 71-86, [p. 76].
- [40] Cfr. Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 83, 258.
- [41] Come spiega Jesús Costa Ferrandis: «la pureza es divina» in "Imitación y originalidad en Cervantes: *La gitanilla* frente al *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro", *Estudis en memòria del professor Manuel Sanchis Guarner: esudis de llengua i literatura*, II, Valencia, Universitat de València, 1984, pp. 89-94, [91].
- [42] Cfr. Steven Hutchinson, *Economía ética en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centros de Estudios Cervantinos, 2001, pp. 171-178, 109-122.
- [43] Anche Costa Ferrandis, mettendo a confronto *La gitanilla*, con le opere di Heliodoro, sottolinea la presenza, in entrambi, della peregrinazione amorosa che con i suoi pericoli e prove dimostra l'onestà e la fedeltà degli amanti, op. cit., p. 91.
- [44] Joaquín Casaldueiro, op. cit., p. 134.

– per citare questo articolo:

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

© Artifara

ISSN: 1594-378X

