



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Una nota sul *Persiles* di Cervantes: l'Isola sognata (II, 15) e la galleria di Hipólita Ferraresa (IV, 7)

Giovanni Cara  
(Università di Padova)

#### Abstract

Il romanzo postumo di Cervantes è palesemente tutto costruito intorno al codice pittorico come tema e come problema rispetto alle risorse della scrittura. Nell'articolo si cerca in particolare di leggere le sequenze dell'isola sognata e del museo di Ippolita Ferrarese come un doppio movimento bilanciato in cui scrittura, pittura e profezia sono coese e fanno intravedere l'artista-scrittore al lavoro nella sua bottega, motivo costante nella poetica cervantina. In particolare, per II, 15 si prova a ipotizzare una fonte iconografica precisa.

Parole chiave: Cervantes, *Persiles*, Ferrara, Schifanoia, iconografia.

The Cervantes's posthumous novel of is clearly built around the pictorial code as a theme and as an issue regarding the resources of the writing. In this article, I have tried in particular to read the sequences of the dreamed island and the gallery of Hipólita Ferraresa as a balanced double movement in which writing, painting and prophecy are cohesive, and permit a glimpse into the workshop of the artist-writer, a constant motif in the poetry of Cervantes. I have attempted to assume a precise iconographic source for II, 15 in particular.

Keywords: Cervantes, *Persiles*, Ferrara, Schifanoia, iconography.

#### §

Se nel *Quijote* la scrittura si fa promotrice di sé stessa moltiplicando all'infinito la vita dell'organismo che vive come un parassita sulle decine di libri altrui più o meno noti, il *Persiles* segue palesemente un processo compositivo per il quale la medesima scrittura si rigenera attraverso la pittura, avvertendo tutta l'ambiguità del simulacro; se il *Quijote* consacrò l'autore tanto da farne, con Avellaneda e persino di fronte a sé stesso, un possibile prototipo per la serialità e inaugurarne una consistenza fisica

nella storia delle maschere popolari<sup>1</sup>, col *Persiles* s'insiste nell'indagare proprio su tale consistenza e sondare il limite tra modello, rappresentato e rappresentazione; se nella prima parte del *Quijote* si avverte il pericolo feticistico della serialità dei romanzi cavallereschi e nella seconda parte tale pericolo viene scolpito in pagine che continuano a stupire per la colta e acutissima sensibilità, facendone una «tentazione demoniaca» riprodotta in tipografia o nel delirio onirico di diavoli che si rimpallano la storia di Avellaneda (*DQ*, II, 70) mentre Cide Hamete insegue, come un cronachista, la semplice quotidianità dei personaggi e la modifica contravvenendo alla logica aristotelica della distanza poetica,<sup>2</sup> nel *Persiles* l'orrore di fronte alla riproduzione e moltiplicazione dell'*io* è ricondotto alle stesse origini del racconto romanzesco che cerca la propria giustificazione in forza dell'icona evocata, contrapposta all'immagine naturale che la parola può esprimere ancor meno compiutamente. Da una parte c'è la possibile moltiplicazione simulacrale delle parole, dall'altra l'esplosivo fenomeno della proliferazione e circolazione delle immagini d'autore<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Per colmo di iperletterarietà, fu proprio a Saragozza –meta annunciata e poi invisita nel disegno romanzesco di Cervantes– che si tennero le feste dedicate a Santa Teresa nel 1615, nelle quali gli studenti, mascherati da Sancho e don Chisciotte procurarono «grande regozijo, y entretenimiento» (Luis Diex de Aux, 1615, 53) e inaugurarono una lunga tradizione di maschere sottratte alla letteratura e restituite alla vita.

<sup>2</sup> Circa l'interpretazione di *DQ* II, 70 –basata su Girard riletto da Combet– cfr. Pini (1990). D'altro canto, la lettura di Girard (e Combet, 1980) a mio parere increspa l'idea aristotelica di fondo per cui il tramite è un modello, e non un desiderio che anche il modello ha a sua volta rispetto all'oggetto condiviso, compromettendo la verosimiglianza e inducendola inesorabilmente al vero del profondo individuale; quando nel prologo a *DQ* I, parlando della sua opera con evidente proiezione fisiognomica, Cervantes gioca su paternità e filiazione acquisita –tra narratore e fonte fittizia– sta proprio demolendo, o almeno con essa sta giocando, la concezione aristotelica del simile che genera simile, accettando invece che vi possa essere un patrigno deformante. A proposito delle «tentaciones del demonio» a cui alludo, in realtà –fra letteratura che si alimenta di letteratura, sedimentandosi come un palinsesto sulle spalle d'altri autori anche per avere «tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama» (*DQ*, II, Prólogo), e desiderio imitativo– la questione è complessa e meriterebbe tutto uno studio a parte, per la presumibile delazione sottesa circa il vero nome dell'*alias* Avalleneda, ossia Gerónimo de Pasamonte (Martín Jiménez, 2005). Se l'ipotesi di Martín Jiménez fosse giusta, certo il tema del doppio e dei fantasmi cervantini (Scaramuzza Vidoni, 2002) avrebbero implicazioni ulteriori tali che, tra arte e vita, complicherebbero e renderebbero vertiginoso il gioco degli specchi, già così complicato tra i narratori del secondo *Quijote* di Cervantes rispetto all'apocrifo, e riproposto attraverso la metafora pittorica nel *Persiles*.

<sup>3</sup> Quando la parola apre all'*éfrasis*, essa cerca un'immagine paradossale che in certo modo abbia le medesime caratteristiche del mezzo che la evoca; già in partenza, parola e immagine possono essere

In entrambi i romanzi Cervantes dimostra una sofisticata percezione delle novità, un istinto che, alla luce delle precettistiche che gli erano contemporanee, risulta spesso inspiegabile anche se le medesime precettistiche dovevano essergli note, così pieno com'è di deviazioni dalla norma, eppure aggiornato in fatto di normativa. D'altra parte nell'opera postuma egli pare risalire alle stesse origini del romanzo, come genere o come *affaire* da maneggiare, sia detto tenendo conto dell'attuale acribia terminologica che contempla il «genere» solo come chiave critica *a posteriori*, ma che invece aveva già in Dante un'origine –non solo terminologica– significativa (*Purg.* XXVI, 118) in una condizione di parità rispetto alla tradizione epica, che culminerà nell'articolato discorso di Tasso coi *Discorsi*<sup>4</sup>.

---

riproducibili, ma restano fissate dal gesto d'autore e –nel caso dell'immagine per parole– la condizione di spostamento è al quadrato; entrambe inseguono un movimento vitale (naturale, storico, fluente) ir-rappresentabile nella sua continuità, almeno fino all'avvento del cinematografo, che comunque suppone un'altra menzogna: l'inquadratura, la luce, il teatro di posa; insomma, lo sguardo registico e, alla fine, il montaggio, il *décapage*. L'asintotico inseguimento che rappresentazione e realtà naturale mettono in atto costituisce un processo che mi pare fondante nella poetica cervantina; basterebbe pensare all'assurdo cronologico che si dà nella stamperia barcellonese nel secondo *Quijote*, dove convergono traiettorie temporali e contropunte narrative impossibili: un eroe dato per morto nel 1605, un cronista che dovrebbe conoscere gli avvenimenti ma li modifica in corso d'opera, un cambiamento d'idea a causa dell'esistenza in vita di un *alter ego* che non dovrebbe *essere* più, anzi proprio non dovrebbe *esservi*, nel 1614. Su consistenza di *essere* nel *Quijote*, assoluto e predicativo, mi sono soffermato in Cara (2016). Sul problema delle parole descrittive ed *écfrasis* cfr. per esempio Ritter Santini (1994), Cometa (2012), Magli (2016), Prato (2019).

<sup>4</sup> E con Dante anche Boccaccio nel *Decameron* (giornata III, nell'introduzione) e Petrarca (*Trionfo d'amore*, IV, 66), che pure accosta con certo struggimento il senso della vita effimera alle bugie d'arte narrativa, simili al sogno insano: «Ben è 'l viver mortal, che si n'aggrada, / sogno d'infermi e fola di romanzi». Una parafrasi possibile dei versi di Petrarca è stupefacente di fronte alla poetica cervantina, perché si potrebbe modernizzare lo stesso Petrarca dicendo: «Certo il vivere mortale, che tanto ci piace, / è sogno d'infermi, menzogna romanzesca». Sull'origine e storia di *roman*, *romanz*, *romance*, *romanzo* e tutte le implicazioni metasemiche cfr. Roncaglia (1988), per quanto mi riguarda ancora insostituibile. In aggiunta osservo che, se i *Trionfi* di Petrarca furono una delle fonti che poterono suggestionare Cervantes per costruire la sequenza dell'isola, i due versi in questione sarebbero da soli una chiave di lettura. Quanto all'uso che faccio, e che potrebbe qui apparire disinvolto, del termine «genere» come possibilità euristica, per spiegare il senso di questa impostazione uso le parole di Giorgio Agamben nelle bellissime riflessioni su Enzo Melandri in *I generi letterari e la loro origine* (2014, originariamente in «Lingua e Stile», XV, 1980, 3, pp. 391-431). Dice Agamben: «Il linguaggio –così recita [...] il teorema melandriano– può dire il mondo, ma non il suo rapporto col mondo. La relazione fra l'uomo e il mondo è, cioè, mediata dal linguaggio, ma in modo tale, che proprio quella relazione resta non dicibile né detta. Di qui la necessità dei generi letterari: essi esprimono, ciascuno a suo modo, l'impossibilità del linguaggio di venire a capo del suo rapporto col mondo. I generi letterari sono, cioè, il sigillo che l'esperienza dei propri limiti segna

Falsamente o ambigualmente aristotelico, Cervantes riconduce in una contraddizione insanabile (o sanata nella pura esistenza del testo) l'invenzione del verosimile sporcato di vero, mentendo e sapendo di mentire: tale rovello col *Quijote* si attesta nelle parole moltiplicate su sé stesse; nel *Persiles* devia verso la «rapida» elaborazione intellettuale intorno al romanzo antico a poco a poco riesumato<sup>5</sup> e la medesima riflessione si allarga al senso del simulacro raccontato: una specie di ossimoro, essendo l'icona narrata non altro che una realtà alfabetica bidimensionale. Tuttavia Cervantes va sino in fondo al pozzo e, con il segno di Sigismunda-Auristela che si moltiplica per tutta Europa nell'iconografia sdoppiata di Venere celeste e terrestre, cerca di osservare il romanzo dietro le quinte in mezzo agli attrezzisti che montano le scene<sup>6</sup>.

In effetti, qualsiasi nome si voglia dare all'oggetto in causa, in qualche momento tale concetto si dovette pur originare, e l'ultimo *romanzo* di Cervantes è –a me sembra– anche un agone con le origini dell'*epos* in prosa

---

sul linguaggio: tragicamente (il pianto sull'impossibilità di dire), comicamente (l'impossibilità di dire come riso), elegiacamente (il lamento della parola), innicamente (la celebrazione del nome), liricamente (il canto: io non posso dire ciò che, parlando, vorrei dire), epicamente (la memoria delle azioni che si perdono al di là del pianto e del riso). [...] E per questo il *Simposio* si chiude con l'immagine di Socrate che, seduto fra Agatone e Aristofane, suggerisce a entrambi che la stessa persona deve saper comporre commedie e tragedie e che chi è poeta tragico è, per arte, anche comico» (14). Così azzardo che la suggestione dantesca sulle «prose di romanzi» andrebbe recuperata alla luce della vicenda di Paolo e Francesca (*Inf.* V), condannati per tramite di un doppio letterario, un romanzo francese su Lancillotto che fa di un povero personaggio –Galehaut– addirittura l'immagine proverbiale del ruffiano di tutti gli amori possibili per sempre: cfr. *Inferno* in Dante (Chiavacci Leonardi ed., 162-169), con le considerazioni in nota.

<sup>5</sup> *Rapida* proprio nel senso della riflessione di Italo Calvino nelle *Lezioni americane*.

<sup>6</sup> Va notato infatti che, nell'usare Auristela come immagine mariana, Cervantes assume tutta la storia iconografica in merito: giudicata, tormentata, riletta e poi salvata, ripensata e restituita secondo i precetti ortodossi e complicatissimi che nascosero taluni sensi e se salvarono altri, l'icona mariana e la sua complessità mediterranea è un nodo non solo tematico, ma proprio strutturale nel *Persiles*, per quanto recentemente sia stato a mio parere frainteso. Con tutte le contraddizioni del caso, nella *fabula*, Sigismunda-Auristela apre e chiude tutta la vicenda: Nerlich (2005) e Pérez de León (2010), con la loro idiosincrasia critica capricciosa, cercano in Cervantes –da questo punto di vista– un prototipo junghiano mescolato con l'astrologia, la fisica quantistica, Pauli e sincronia, «sinculacri» (*sic!*: neologismo quantomeno buffo, direi cervantino); i ridossi deleteri di queste letture finiscono con Calero (2017), che toglie la paternità del *Persiles* a Cervantes e la mette nelle mani di Vives. Sembra davvero che il gioco cervantino di doppi abbia sortito i suoi effetti.

che Tasso aveva appena finito di difendere negli *Scritti sull'arte poetica*<sup>7</sup>: pure e proprio con l'*epos* greco-romano, al di là di Tasso e qualunque etichetta poi gli si volle e gli si voglia ora apporre (antico, classico, tardo-romano, bizantino, ellenistico)<sup>8</sup>. La novità delle riesumazioni non corrisponde alla precisione storiografica, il che va valutato: evidentemente, agli occhi di Cervantes, i racconti di Apuleio, Eliodoro, Longo Sofista, l'anonimo del Lazarillo, l'*Amadigi* e la *Diana* ma pure Boccaccio e, magari, qualche racconto che per noi è successivamente confluito nelle *Mille e una notte* erano tutt'insieme un serbatoio sincronico. Eppure il *Persiles* individua con estrema precisione ogni direzione che avevano preso le radici del fenomeno; radici che, da una prospettiva *a posteriori* e quindi in parte necessariamente sincronica, vedrei: nel nodo metalinguistico del millenario confronto che la parola romanzesca solleva con il codice figurativo; nella presenza tematologica costante del sacro o della grande madre mediterranea travestita diversamente da Iside, Ishtar, Afrodite celeste e complementare alla Venere dell'eros primitivo, divenuta la Maria salvatrice dei naviganti<sup>9</sup>; nel medesimo tema equoreo, del Mediterraneo come tramite inesorabile che –fra viaggio e morte– costringeva a confrontarsi con il desiderio di conoscenza e di vita, fino a quando l'Oceano, non più divino e divenuto distesa storica, lungo i primi cento anni di viaggi coloniali obbligò a confrontarsi con la finitezza di tale tramite e precipitò lo splendore terrifico del mito in un'enorme, drammatica, consistenza geografica; nell'affascinante effetto di realtà che, dentro la contraddizione fra vero e verosimile e tra cronaca e mito vedo –in disaccordo col canone postmodernista– come una costante nella storia delle epoche in cui il sentimento

---

<sup>7</sup> Uso l'edizione Einaudi 1977 a cura di Ettore Mazzali.

<sup>8</sup> Sulla narrativa spagnola sotto l'egida bizantina cfr. Teijeiro Fuentes (2007, 111-175), anche se in termini generali.

<sup>9</sup> A proposito di Maria protettrice di naufraghi, *cautivos*, viaggiatori e poveri marinai del Mediterraneo ci sarebbe tutto un romanzo bibliografico da citare, perché i porti intercontinentali pullulano di madonne naufraghe, insediamenti di *ex voto* –almeno uno anche nel *Persiles*–, apparizioni e annunci profetici (cfr. Fabián Rodríguez, 2012). Lo stesso Cervantes, nel *Trato de Argel*, scrivendo e reinventando poeticamente a ridosso della drammatica esperienza personale durata lunghi anni, rende esplicita la sua affezione. Circa la continuità del segno mariano rispetto a quello della Grande Dea, come la studiosa preferisce inquadrarla, cfr. perlomeno Gimbutas (2008).

della crisi, facendosi tanto evidente, si fa anche prassi d'arte: ciò che può valere tanto per il citazionismo all'ennesima potenza del romanzo eliodoroiano, accumulo consapevole e ironico di Omero o del teatro greco delle epoche successive, quanto per i *poetae novi* della latinità o per l'avanguardia barocca che, come Góngora o Cervantes, rilesse e ridispose entro un disegno nuovo il segno degli antichi, che a mano a mano era ricomparso e ricompariva dinanzi agli occhi grazie al lavoro degli umanisti<sup>10</sup>.

Pensando solo al primo fra questi tratti (il sistema figurativo al servizio del codice narrativo: strategia alla quale mi limito, benché un sistema poetico ovviamente preveda sempre l'intreccio costitutivo di ogni microstruttura), nel *Persiles* tutto pare contemplato alla luce dell'archetipo compositivo e insieme del suo contrario cronachistico, fra *epos* e *relación de sucesos*: dall'affresco di Andromeda per Eliodoro alla grotta dipinta di Longo Soffista, attraverso il dipinto d'Europa di Achille Tazio, per citare solo i precedenti più noti; fino ai timidi riferimenti di Lope nel *Peregrino en su patria* e infine al ritratto di Sigismunda che passa di mano in mano tra i due fratelli, primogenito e cadetto, che apre e alla fin fine chiude con un altro archetipo (la rivalità fraterna) la vicenda tra Tule e paludi romane e giustifica i *trabajos*.

L'uso del doppio pittorico, che nel *Persiles* risulta pervasivo e addirittura –come il lettore viene a sapere da Serafido (IV, 12)– motivo scatenante della vicenda, pare essere un tratto fondamentale del romanzo fin dalle sue origini, tanto radicato da persistere nel tempo lungo la tradizione narrativa e riemergere in moltissimi esemplari fino a tutto l'Ottocento. Forse non è inutile ricordare l'importanza che proprio il ritratto riveste in un testo considerato prototipico del romanzesco moderno come la *Princesa di Clèves* di Madame de La Fayette (1678), che si svolge esattamente nello stesso biennio in cui grosso modo si apre e chiude il *Persiles* (tra il

---

<sup>10</sup> Poiché queste sono esclusivamente considerazioni generali, mi limito a documentare la bibliografia usata qui come schermo critico: principalmente Rossi (1995 e 2009). Ma circa l'infingimento postmodernista la battaglia bibliografica è amplissima: su di essa, in relazione all'ambito spagnolo, mi propongo di tornare in altra circostanza, perché spesso –in modo anacronistico– i postmodernisti (e insieme tanti teorici di vari *past-*) schiacciano il passato su un eterno mondo aureo pronto a corrompersi di fronte al presente intricato e senza dei.

1558 e il 1559, stando ad alcuni dati fondamentali per la narrazione, che soprattutto si riferiscono alla vicenda di Carlo V) e che con il *Persiles* condivide un personaggio centrale come il conte di Nemours. Cito il passo che m'interessa nella smaltata traduzione di Sibilla Aleramo:

La regina delfina faceva eseguire piccoli ritratti delle più belle persone della corte, per mandarli alla regina sua madre. Il giorno che si terminava quello di madama di Clèves, la delfina andò a passare il pomeriggio da lei. Il duca di Nemours non mancò; egli non lasciava sfuggire nessuna occasione per vedere madama di Clèves, senza tuttavia che si potesse supporre che la cercasse. Ella era così bella quel giorno ch'egli se ne sarebbe innamorato, se già non lo fosse stato; ma non osava fissarla mentre posava per il pittore, temeva che trapelasse il piacere che provava nel guardarla.

La delfina chiese al signor di Clèves un piccolo ritratto ch'egli aveva di sua moglie per confrontarlo con quello che si stava terminando; tutti dissero la loro opinione su l'uno e su l'altro, e madama di Clèves domandò al pittore di modificare un poco la pettinatura al più antico. Il pittore tolse il ritratto dall'astuccio ove si trovava, e dopo averlo ritoccato lo rimise sul tavolo.

Da molto tempo il signor di Nemours desiderava di avere il ritratto di madama di Clèves. Quando vide quello che apparteneva al signor di Clèves, non poté resistere alla tentazione di rubarlo a un marito che supponeva teneramente amato, e pensò che, fra tante persone ch'erano ivi, non sarebbe stato più sospettato di un altro.

La delfina era seduta sul letto, e parlava a bassa voce con madama di Clèves, che era in piedi dinanzi a lei. Madama di Clèves scorse, attraverso il cortinaggio semiaperto, il signor di Nemours, che voltava le spalle al tavolo, situato ai piedi del letto, e vi prendeva con destrezza qualcosa. Indovinò facilmente che si trattava del suo ritratto, e ne fu così turbata che la delfina notò ch'ella non l'ascoltava più e le chiese ad alta voce che cosa guardasse. Il signor di Nemours a queste parole si volse; incontrò lo sguardo di madama di Clèves, ancora fisso su di lui, e pensò che era possibile che ella avesse visto ciò ch'egli aveva fatto.

Madama di Clèves era non poco imbarazzata: il buon senso voleva che ella reclamasse il suo ritratto; ma richiedendolo pubblicamente, avrebbe a tutti fatto conoscere i sentimenti di quel principe per lei; e, domandandoglielo in privato, l'avrebbe come autorizzato a confessarle la sua passione; infine, decise che era meglio lasciarglielo, e fu felice di poter accordargli così un favore, senza ch'egli supponesse che glie lo faceva. Il signor di Nemours, che scorgeva il suo imbarazzo, e ne indovinava press'a poco la causa, le si avvicinò e le disse piano:

- Se avete veduto ciò che ho osato fare, abbiate la bontà, signora, di lasciarmi credere che voi l'ignorate; non oso chiedervi di più.

E dopo queste parole se ne andò senza attendere risposta (73-74).

Il minuetto di gesti tra figurante e amanti connota il ritratto come poco più di un feticcio e, nel piccolo astuccio dov'esso in minima impronta è conservato, si racchiude una bella parte della nostra storia romanzesca; persino il desiderio che la protagonista ha che la propria figura venga ritoccata per aggiornarne la verosimiglianza ricorda da vicino l'ossessione modernista per molti versi opposta –ma altrettanto piena di esempi letterari– di Dorian Gray. La storia delle influenze, in effetti, porta lontano; non si può dimenticare che anche nel *Persiles* è un ennesimo ritratto di Auristela, appeso a un salice, a infiammare il desiderio di due amanti alle porte di Roma (IV, 2), uno dei quali è il medesimo conte di Nemours che, intorno al 1559, si comporta nell'identico modo in Francia e in Italia, persino nel suo epilogo romanzesco, quando –nel *Persiles* come nella *Principessa di Clèves*– abbandona vagamente vile le due amate in uno sfumato da cinematografo déco. Solo che, al pari dell'*Elena* euripidea, nel caso di Sigmunda sembra esservi anche un *eidolon* separato dal corpo della donna che viaggia in giro per l'Europa e confonde i suoi desideranti, evocando una prassi assai diffusa intorno ai ritratti in miniatura incaricati a fini matrimoniali<sup>11</sup>.

Nel contesto del processo narrativo del *Persiles* rivolgo speciale attenzione a una singola sequenza pittorica (II, 15), che non ha immediatamente tale valenza metapoetica nel segno del figurativo romanzesco autoreferenziale, eppure che tende –questa è l'ipotesi– un lungo ponte narrativo con gli avvenimenti romani del quarto libro (IV, 7), quando l'eroe dovrà

---

<sup>11</sup> Forse l'iconoforia del *Persiles* sarebbe narcisismo e paura della morte, secondo Otto Rank (2001); forse, invece, è ancora un dettame antico originato dallo spirito religioso che s'interroga sulla separazione di corpo e anima e proietta l'uno e l'altra su schermi diversi per potersi salvare (Fusillo ed. in Euripide 2016; e cfr. anche Fusillo 2012); o forse, ancora e insieme a tutto ciò, è ironia e fine rilettura della tradizione, e sono propenso a interpretare la perizia di Cervantes in questo senso, visto che l'autore indaga su ogni possibilità del doppio: il *lienzo*, il ritratto in miniatura, l'icona religiosa, il ruolo a teatro, persino la statuaria in giro per la Roma piena d'antichità e busti d'altri tempi. Il *Persiles* inizia con un doppio, *l'estudiante pardal*, immagine postuma di Cervantes tra inizio e termine sulla quale ancora c'è da interrogarsi circa il senso d'icona al quadrato, nel suo essere bislacco personaggio –l'ultimo personaggio– che appare come un nunzio, un *trickster* vicino all'ultimo ponte.



confrontarsi con gli ambigui pericoli seduttivi della cortigiana Hipólita Ferraresa e il suo museo con Michelangelo e Raffaello e, soprattutto, con l'inganno dei doppi artistici da cui, sempre più, tutti i personaggi sono progressivamente circondati come da simulacri, e sui quali, talune volte, s'investe anche in senso feticistico di spostamento, sostituzione, dislocazione, contraffazione e –propriamente– *facticium*<sup>12</sup>; ritratti, *lienzos*, quadri oggetto di commercio, raccolte museali, drammi teatrali *in fieri* a ridosso degli avvenimenti, poeti e autori che, al pari di Cide Hamete nella seconda parte del *Quijote*, inseguono i personaggi al limite del cronachismo stretto e infrangono ogni barriera tra vero e verosimile, anzi con salti temporali in avanti, come l'inspiegabile presenza d'una stamperia che sta lavorando su una sequela di don Chisciotte davanti agli occhi del medesimo, già dato per morto da Cide Hamete nel primo tomo, e pieni di anacronismi, come nella pinacoteca del prelado romano, dove le tele *in absentia*, dentro le cornici vuote, evocano scenari d'arte futura; e non con funzione puramente narrativa –ossia solo come l'annuncio di una vicenda che verrà– ma proprio con funzione metapoetica che, attraverso il contenuto (Tasso, la *maniera*) dia il senso delle intenzioni in cui s'inquadra il contenitore (il romanzo: il *Persiles* e il nuovo, fra moderno e classico)<sup>13</sup>.

Nella fantasmagoria che fa del *Persiles* una costante riflessione sulla scaturigine dell'arte profondamente radicata nelle origini del romanzo, come o ancor più dello stesso *Quijote* che si confronta specialmente coi modelli più recenti e anche in qualche modo più «domestici», tutto alla fin fine nasce da un ritratto che costituisce un desiderio rifratto tra due fratelli che si contendono non una donna, ma, appunto, il simulacro di una donna –una specie di perturbante Elena euripidea– in forma di quadro o addirittura riversata in uno scritto epistolare che funge da tramite per il desiderio

---

<sup>12</sup> «La letteratura e l'arte hanno molto a che fare con lo sguardo feticista, sia per la loro valorizzazione del dettaglio, che può diventare sede di una vera infinitizzazione, sia per la capacità di proiettare sul mondo materiale una vasta gamma di investimenti emotivi e affettivi» (Fusillo, 2012, 29). Il sogno costituisce un ulteriore scarto, com'è noto, per essere racconto articolato su segni autonomi disposti per raccontare il vissuto: l'isola immaginata da Cervantes è entrambe le cose.

<sup>13</sup> Mi pare che, nel configurare il futuro d'arte dentro cornici vuote delle quali si ricordano solo le targhe preveggenti di Tasso e Zárate, l'autore alluda alla consapevolezza di sé: una cornice vuota sarà forse riempita anche del ritratto e della targa celebrativa di Miguel de Cervantes.

secondo l'altro<sup>14</sup>. C'è davvero tutto l'armamentario del romanzo a venire, ma soprattutto, del romanzo, si mette in scena il *concepto* e il nodo di ogni polemica letteraria e discussione sul rapporto con la vita, la realtà, il vero.

Considerando che con Cervantes è difficile fare tagli, cito tutta la sequenza in questione:

«Comenzaba a tomar posesión el sueño y el silencio de los sentidos de mis compañeros y yo me acomodaba a preguntar al que estaba conmigo muchas cosas de las necesarias para saber usar el arte de la marinería, cuando, de improviso, comenzaron a llover no gotas sino nubes enteras de agua sobre la nave, de modo que no parecía sino que el mar todo se había subido a la región del viento y desde allí se dejaba descolgar sobre el navío. Alborotámonos todos y puestos en pie, mirando a todas partes, por unas vimos el cielo claro sin dar muestras de borrasca alguna, cosa que nos puso en miedo y en admiración. En esto, el que estaba conmigo dijo: “Sin duda alguna esta lluvia procede de la que derraman por las ventanas que tienen más abajo de los ojos aquellos monstruosos pescados que se llaman *náufragos*; y si esto es así, en gran peligro estamos de perdernos: menester es disparar toda la artillería, con cuyo ruido se espantan”. En esto, vi alzar y poner en el navío un cuello como de serpiente terrible que, arrebatando un marinero, se le engulló y tragó de improviso, sin tener necesidad de mascarle. “¡Náufragos son!” –dijo el piloto– ¡Con balas o sin ellas! Que el ruido y no el golpe, como tengo dicho, es el que ha de librarnos”. Traía el miedo confusos y agazapados los marineros, que no osaban levantarse en pie por no ser arrebatados de aquellos vestiglos. Con todo eso, se dieron prisa a disparar la artillería y a dar voces unos y acudir otros a la bomba para volver el agua al agua. Tendimos todas las velas y, como si huyéramos de alguna gruesa armada de enemigos, huimos el sobre estante peligro, que fue el mayor que hasta entonces nos habíamos visto. Otro día, al crepúsculo de la noche, nos hallamos en la ribera de una isla no conocida por ninguno de nosotros y, con disinio de hacer agua en ella, quisimos esperar el día sin apartarnos de su ribera. Amainamos las velas, arrojamos las áncoras y entregamos al reposo y al sueño los trabajados cuerpos, de quien el sueño tomó posesión blanda y suavemente. En fin, nos desembarcamos todos y

---

<sup>14</sup> Persiles s'innamora solo dopo aver letto la lettera del fratello, una lettera di assenso al matrimonio combinato. Tutta la lettura di Teijeiro, cit., in questo senso è equivocata. Sul perturbante freudiano e la «seduzione del doppio» nell'*Elena*, cfr. Stoichita (2006) e l'introduzione di Fusillo a Euripide (2016); Fusillo osserva come la «tragedia del doppio attacca il principio di identità non solo presentando un'eroina scissa fra la sua fama e la sua essenza, ma rappresentando anche due incontri traumatici fra l'Elena reale e due personaggi vittime dell'inganno prodotto dall'Elena fantasma» (11).

pisamos la amenísima ribera, cuya arena, vaya fuera todo encarecimiento, la formaban granos de oro y de menudas perlas. Entrando más adentro, se nos ofrecieron a la vista prados cuyas yerbas no eran verdes por ser yerbas sino por ser esmeraldas, en el cual verdor las tenían no cristalinas aguas, como suele decirse, sino corrientes de líquidos diamantes formados que, cruzando por todo el prado, sierpes de cristal parecían. Descubrimos luego una selva de árboles de diferentes géneros, tan hermosos que nos suspendieron las almas y alegraron los sentidos. De algunos pendían ramos de rubíes que parecían guindas, o guindas que parecían granos de rubíes; de otros pendían camuesas, cuyas mejillas la una era de rosa, la otra de finísimo topacio; en aquél se mostraban las peras, cuyo olor era de ámbar y cuyo color de los que forma en el cielo cuando el sol se traspone. En resolución, todas las frutas de quien tenemos noticia estaban allí en su sazón, sin que las diferencias del año las estorbasen: todo allí era primavera, todo verano, todo estío sin pesadumbre y todo otoño agradable, con extremo increíble. Satisfacía a todos nuestros cinco sentidos lo que mirábamos: a los ojos con la belleza y la hermosura; a los oídos con el ruido manso de las fuentes y arroyos y con el son de los infinitos pajarillos que con no aprendidas voces formado, los cuales, saltando de árbol en árbol y de rama en rama, parecía que en aquel distrito tenían cautiva su libertad y que no querían ni acertaban a cobrarla; al olfato con el olor que de sí despedían las yerbas, las flores y los frutos; al gusto con la prueba que hicimos de la suavidad dellos; al tacto con tenerlos en las manos, con que nos parecía tener en ellas las perlas del Sur, los diamantes de las Indias y el oro del Tíbar.»

«Pésame» –dijo a esta sazón Ladislao a su suegro Mauricio– «que se haya muerto Clodio, que a fee que le había dado bien que decir Periandro en lo que va diciendo.»

«Callad, señor» –dijo Transila, su esposa– «que, por más que digáis, no podréis decir que no prosigue bien su cuento Periandro.»

El cual, como se ha dicho, cuando algunas razones se entremetían de los circunstancias, él tomaba aliento para proseguir en las suyas; que, cuando son largas, aunque sean buenas, antes enfadan que alegran.

«No es nada lo que hasta aquí he dicho» –prosiguió Periandro– «porque a lo que resta por decir falta entendimiento que lo perciba y aun cortesías que lo crean. Volved, señores, los ojos y haced cuenta que veis salir del corazón de una peña, como nosotros lo vimos sin que la vista nos pudiese engañar: digo que vimos salir de la abertura de una peña primero un suavísimo son que hirió nuestros oídos y nos hizo estar atentos, de diversos instrumentos de música formado; luego salió un carro, que no sabré decir de qué materia, aunque diré su forma que era de una nave rota que escapaba de alguna gran borrasca; tirábanla doce poderosísimos jimios, animales lascivos. Sobre el carro venía una hermosísima dama vestida de una rozagante ropa de varias y diversas colores adornada,

coronada de amarillas y amargas adelfas. Venía arrimada a un bastón negro y en él fija una tablachina o escudo, donde venían estas letras: *Sensualidad*. Tras ella salieron otras muchas hermosas mujeres con diferentes instrumentos en las manos, formando una música ya alegre y ya triste, pero todas singularmente regocijadas. Todos mis compañeros y yo estábamos atónitos, como si fuéramos estatuas sin voz de dura piedra formados. Llegose a mí la Sensualidad y con voz entre airada y suave me dijo: “Costarte ha, generoso mancebo, el ser mi enemigo, si no la vida a lo menos el gusto”. Y, diciendo esto, pasó adelante y las doncellas de la música arrebataron, que así se puede decir, siete o ocho de mis marineros y se los llevaron consigo y volvieron a entrarse, siguiendo a su señora por la abertura de la peña. Volvime yo entonces a los míos para preguntarles qué les parecía de lo que habían visto, pero estorbolo otra voz o voces que llegaron a nuestros oídos, bien diferentes que las pasadas porque eran más suaves y regaladas. Y formábanlas un escuadrón de hermosísimas al parecer doncellas y, según la guía que traían, éranlo sin duda, porque venía delante mi hermana Auristela que, a no tocarme tanto, gastara algunas palabras en alabanza de su más que humana hermosura. ¿Qué me pidieran a mí entonces que no diera, en albricias de tan rico hallazgo? Que a pedirme la vida no la negara, si no fuera por no perder el bien tan sin pensarlo hallado. Traía mi hermana a sus dos lados dos doncellas, de las cuales la una me dijo: “La continencia y la pudicicia, amigas y compañeras, acompañamos perpetuamente a la castidad que en figura de tu querida hermana Auristela hoy ha querido disfrazarse, ni la dejaremos hasta que con dichoso fin le dé a sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma”. Entonces yo, a tan felices nuevas atento y de tan hermosa vista admirado y de tan nuevo y extraño acontecimiento por su grandeza y por su novedad mal seguro, alcé la voz para mostrar con la lengua la gloria que en el alma tenía y, queriendo decir: “¡Oh únicas consoladoras de mi alma, oh ricas prendas por mi bien halladas, dulces y alegres en éste y en otro cualquier tiempo!”, fue tanto el ahínco que puse en decir esto, que rompí el sueño y la visión hermosa desapareció y yo me hallé en mi navío con todos los míos, sin que faltase alguno de ellos.» A lo que dijo Constanza:

«¿Luego, señor Periandro, dormíades?»

«Sí» –respondió– «porque todos mis bienes son soñados».

«En verdad» –replicó Constanza– «que ya quería preguntar a mi señora Auristela adónde había estado el tiempo que no había parecido».

«De tal manera» –respondió Auristela– «ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía» (II, 15).

Dopo l'isola nell'isola falsamente utopica (II, 2 e segg.) ecco un'isola sognata e raccontata come finzione poetica; Periandro ne è consapevole e

avverte i suoi ascoltatori come un oratore farebbe col suo pubblico disposto a farsi convincere da un *exemplum* («No es nada lo que hasta aquí he dicho...»); tuttavia, solo alla fine del racconto gli ascoltatori impliciti, e con essi il lettore, sapranno che si tratta di una visione onirica, pure senza chiarire quali limiti essa abbia, di certo non d'ambito arcadico<sup>15</sup>. Dentro la cornice romanzesca, in cui l'isola sognata è un emblema articolato con tanto di illustrazione e lemma, il narratore dispone ambigualmente le immagini riferite dal protagonista per i suoi compagni di viaggio, e fa in modo che queste siano contemporaneamente ciò che sono state per sé stesse durante il suo sonno e ciò che esse poi diventano per gli altri: un'allegoria densa di premonizioni e glosse su quanto sta loro accadendo e accadrà. Ma a Cervantes non basta e anche la forma allegorica gli risulta stretta, perché pare che il particolare non sia innocente, nella menzogna d'autore: a rigore il lettore – e coloro che ascoltano il resoconto di Periandro – non sanno quando precisamente inizi il sogno; potrebbe darsi che inizi prima che compaia il mostro marino, e quindi si estenda all'avventura del pescione che mangia i marinai, il quale, a sua volta, da Giona a Pinocchio, è acclimatazione narrativa di un'intera tradizione insieme mitografica e biblica (Angelini, 2018): sicché la visione è cucita sulle disavventure di un viaggio che è pieno di corrispondenze letterarie e persino pseudostoriche (se consideriamo Olao) e, nel complesso, si tratta del racconto che i compagni dell'eroe stanno ascoltando, mentre l'incursione verticale del sogno costituisce per essi, o per alcuni di loro, un'inutile deviazione divagatoria rispetto all'asse narrativo d'interesse: tanto che Mauricio arriva a rimpiangere Clodio, il maldicente Clodio, e le sue battute stizzite circa la verborrea del protagonista. Quindi viene evidenziato al quadrato il teatro visionario messo in moto da Periandro, il quale sta raccontando eventi del passato utili a comprendere gli accadimenti del presente narrativo e riempire i vuoti d'informazione dei lettori che vogliono sapere dove la storia andrà a finire.

Accettato il patto narrativo che Periandro stringe coi suoi compagni – ancora con il fastidio di Mauricio e la piena sospensione d'incredulità di

---

<sup>15</sup> In questo senso non concordo con l'interpretazione di Servera Baño (1990).

Costanza che fino all'ultimo istante crede al sogno come realtà— resta da comprendere che cosa Periandro, e che cosa Cervantes, vogliano dire attraverso la finzione onirica dentro il racconto a terzi del personaggio che è protagonista del racconto che noi abbiamo tra le mani. Ci sarebbe da aggiungere che *Persiles*, o Periandro, in realtà racconta al gruppo un sogno che già aveva narrato ai soli Carino e Solercio (II, 16), sicché risulta recidivo rispetto alle deviazioni retoriche, alle pieghe del racconto, alle lungaggini che molti compagni d'avventure si rimproverano l'un l'altro lungo tutta la narrativa cervantina, fin dalla *Galatea*.

L'esordio pare alludere a una sorta di microcosmo autosufficiente in cui l'imperfezione sia definitivamente redenta e dove la natura abbia tutte le caratteristiche di bellezza simbolica del giardino degli amanti nel *Cantico de cantici* e di qualunque isola beata o edenica sia mai stata raccontata; e appena i pellegrini approdano sulla riva che è la soglia d'ingresso in un mondo nuovo, Periandro vede e sente la sabbia fatta di grani di perle e oro, e poco dopo vede ruscelli di diamante cristallino: è proprio la materia di cui è fatta la Gerusalemme celeste dell'*Apocalisse* (21, 21). Chi conosce Cervantes sa che tanta perfezione è destinata in qualche modo a corrompersi, a non essere vera: nel *Persiles* ciò accade ogni volta che i pellegrini mettono piede in qualunque posto, persino nell'isola felice fino al momento del loro arrivo, il regno «utopico», festivo e teatrale di Policarpo (anagramma quasi perfetto di Lope Carpio). Tutt'altro che esenti da difetti virali, i due protagonisti sembrano portatori sani di rivolte, incendi, sedizione, gelosie, incantesimi e morte in mondi predisposti ad accogliere tali calamità<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Scaramuzza Vidoni (1991) vede nell'isola di Policarpo la realizzazione di una società ideale, basata su un governo elettivo che avrebbe una traccia storica nella Svezia di cui parla Olao Magno (*Historia*, VIII, 1, consultato in Olao Magno, 2001) e un'eco complessiva nella letteratura utopistica a partire da Thomas More. Dalla mia prospettiva direi tutt'altro, specie considerando l'intera sequenza e non il solo dettaglio: Policarpo e le sue figlie sono regnanti pieni di debolezze e l'arrivo dei protagonisti manda in frantumi tanta falsa perfezione, sicché la netta sensazione è che l'autore si burla della possibilità che, da qualche parte, esista *Utopia*; l'episodio del cavallo domato, che mi pare citato e trasfigurato da Calderón in apertura nell'ippogrifo de *La vida es sueño*, mi sembra quasi ironicamente didascalico nell'evocare le debolezze del re; per entrambi—Cervantes e Calderón— si pone in realtà un profondo dilemma politico di possibile convivenza sociale, un cortocircuito che Calderón risolve con un capro espiatorio, il soldato, e che

Nell'isola sognata –presagio del futuro romano– è quando la natura si anima di figure umane che si avvertono nella scena segnali anomali e dettagli apparentemente inutili che fanno pensare che Cervantes avesse una fonte in mente; quanto al tipo di fonte, d'accordo con Avallé Arce, credo «probable que la alegoría cervantina se inspirase en algún cuadro o grabado» (1969, 242); e penso che, almeno per quel che riguarda questa prima sequenza allegorica, il riferimento possibile –come mi accingo a mostrare– sia il trionfo di Vulcano dedicato a settembre compreso nel ciclo di affreschi in Palazzo Schifanoia a Ferrara (1469-1470), che l'autore, chissà, poté vedere quando visitò la città durante il suo periodo italiano al seguito del cardinale Acquaviva, e che forse poté colpirlo anche per la maestosità della sala (fig. 1).

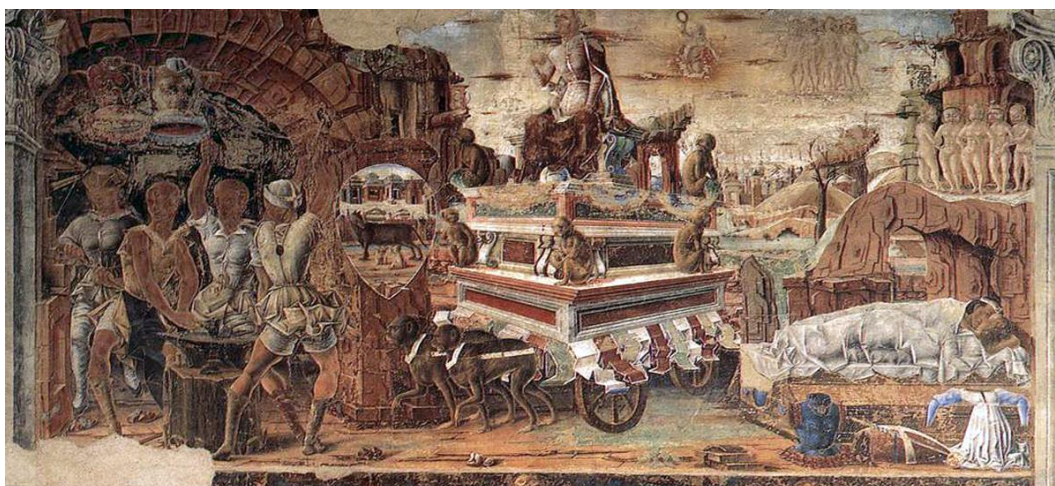


Figura 1: Palazzo Schifanoia (Ferrara), *Allegoria di settembre*, dettaglio *Trionfo di Vulcano*.  
Fonte: [Wikimedia Commons](#).

Ovviamente la mia è solo un'ipotesi in attesa di un dialogo critico, in positivo o in contraddittorio; d'altro canto neppure è da escludere che, in quello che fu un vero e proprio traffico d'immagini, l'epoca abbia potuto

---

Cervantes solo fotografa, forse facendo proprio del narratore il capro espiatorio: ma anche questo costituisce tema di un'altra riflessione critica.

consegnare allo scrittore una riproduzione, un cartone, un disegno, un qualunque doppio del ciclo ferrarese.

Vale la pena di fare il resoconto di una vicenda relativa agli affreschi Schifanoia che sarebbe piaciuta molto a Cervantes, perché basata su un clamoroso fraintendimento d'autore: è stato Warburg, nel 1912, il primo a decifrare il complesso simbolico ed esoterico del ciclo. E mi risulta che sia stato Fritz Saxl a chiarire l'origine iconografica delle scimmie nel trionfo di settembre<sup>17</sup>: tutto deriverebbe da nient'altro che un'interpretazione equivocata di Boccaccio in *Genealogie*, XII, 70: Boccaccio si riferisce a un passo corrotto dei *Commentari* di Servio su Vulcano, che fu per punizione scaraventato da Giove nell'isola di Lemno, dove venne allevato dal popolo dei Sinti; Boccaccio legge «a simiis» invece che «a sintiis», e così in *Genealogie* dice:

In Lemnum autem ideo deiectum volunt, quia persepe in insulam illam cadant fulmina. Quod autem dea non illum cubili dignata sit, paulo post ubi de <Eritheo> dicitur causa. A symiis autem nutritus est is, qui penes nos est. Est enim symia animal, hoc habens a natura, ut, quicquid videat hominem facientem, et ipsa conetur facere, et quoniam homines arte et ingenio suo in multis naturam imitari conantur, et circa actus tales plurimum oportunus est ignis, fictum est symias, id est, homines nutrisse Vulcanum, id est ignem fovisse (XII, 70).

A sua volta Cervantes, nel ricordare l'affresco e usarlo per la sua sequenza onirica, potrebbe aver seguito una suggestione interpretativa più che lecita, tanto da sopravvivere fino a tempi recentissimi: ossia la confusione della figura di Vulcano con quella di una donna, dando così la stura per vedere nel trionfo di settembre anche l'allegoria della Sensualità<sup>18</sup>. L'equivoco delle scimmie si era già ripetuto nel tempo ed era arrivato a colui che, secondo Warburg, progettò la struttura teorica e ideologica del ciclo Schifanoia, ossia Pellegrino Prisciani (1435-1518), intellettuale di spicco presso la corte ferrarese. Archivista, consigliere successivamente di Borso d'Este e di Ercole I, egli avrebbe consegnato il proprio progetto e

---

<sup>17</sup> Warburg (2004); Bertozzi (1999, 66 e 83, n.); Carrara (1992, 9-20).

<sup>18</sup> Così per es. il magnifico Longhi (1968, 37).



disegno ideologico, che appunto includeva Boccaccio tra le sue fonti, a Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti e agli altri pittori dell'officina ferrarese di Cosmè Tura. Se marzo è il primo mese «che apre il ciclo annuo, secondo la cronologia italiana»<sup>19</sup>, settembre si trova al centro esatto del ciclo dell'affresco<sup>20</sup>.

Com'è noto, ogni immagine del ciclo che copre l'intera parete di Palazzo Schifanoia («schifa la noia» e persegue l'*otium* classico) si articola in tre fasce: quella inferiore è dedicata a un episodio della vita di Borso, quella intermedia al segno astrologico del mese e la superiore a un trionfo denso di riferimenti mitologici; tutt'e tre sono intimamente interrelate e basate su un progetto preciso, di cui Prisciani fu principale responsabile.

La parte narrativa di settembre coglie l'istante in cui Vulcano, su un carro trionfale, fa ingresso nel suo spazio: la fucina dove quattro ciclopi sono intenti nel forgiare qualcosa; quale che sia l'oggetto *in fieri* del loro lavoro, c'è testimonianza di quello già compiuto ed è appeso all'arco d'ingresso alla grotta, alla destra dei ciclopi di spalle e, coerentemente per una «lettura» tanto iconografica quanto di parole, anche alla destra dell'osservatore di fronte all'affresco<sup>21</sup>. Si tratta dello scudo splendente – tanto da sembrare uno specchio e un'immagine riflessa in abisso a emblema dell'intera vicenda– in cui è incisa la lupa romana che allatta Romolo e Remo, i due fratelli sulla cui disputa archetipica si basa la fondazione dell'*Urbe*. Rilevanza dell'emblema, conflitto tra fratelli e Roma sono già tre dati da tenere in conto in relazione alla vicenda romanzesca.

L'affresco è perfettamente tripartito e, con le immagini, racconta in una carrellata orizzontale una storia: parte dello scudo è contenuto nell'inquadratura sulla grotta così come parte del carro (e delle scimmie alla destra) consiste nel terzo fermo-immagine concesso allo sguardo, in cui si

<sup>19</sup> Warburg (2004, 16).

<sup>20</sup> Cervantes nacque presumibilmente il 29 settembre, giorno di San Michele arcangelo, il terzo decano della trentina secondo la partizione del mese per decine, quindi a ridosso di ottobre: curiosamente, Persiles sulla barca, minacciato dal barbaro corsaro (I, 1) informa esattamente la postura del terzo decano di settembre.

<sup>21</sup> Questo anche nel caso in cui lettura e decifrazione degli affreschi debbano procedere secondo due direzioni inverse: da destra a sinistra per mesi e costellazioni e da sinistra a destra per i decani (Bertozzi, 2013).

assiste a un qualche atto d'amore su un letto di pietra. Forma e *luccicanza* – proprio in senso cinematografico– dello scudo evidentemente attraggono lo sguardo dello spettatore: anche perché, in questa sequenza scandita in tre tempi, un terzo dello scudo occupa lo spazio dei ciclopi, mentre il resto costringe a una panoramica verso destra, così come –simmetricamente– la sfilata del carro decapita due scimmie e costringe a osservare il talamo degli amanti.

Sulla lettura di *Settembre* dell'affresco ferrarese ancora oggi non c'è unanimità. La figura sul carro è Vulcano, secondo le intenzioni di Prisciani; una donna, Sensualità, secondo l'interpretazione che da subito si diede della figura; tale icona indossa ampie vesti i cui lembi toccano il basamento marmoreo del carro (in Cervantes: «rogazante ropa»). Il fatto che Vulcano diventi per Cervantes una donna –e con lui per il pubblico di quattro secoli, fino al primo Novecento e persino in Longhi– è perfettamente spiegabile con il pettorale della corazza divina, così rigonfio e aderente sotto l'ampio mantello da far sembrare il soggetto davvero una figura femminile. Noi, con Cervantes, non saremmo ovviamente gli unici a procedere nell'interpretazione in tal senso, come ricordano tutte le fonti; in più si aggiunga che, specie nella parte superiore dov'è la testa, l'opera presentò da subito gravi problemi di conservazione, che oggi sfigurano l'intero ciclo perduto in molte sue parti.

Il carro è trainato da due scimmie, e altre cinque si trovano sopra, intorno a Vulcano; ma il parallelismo iconografico che si stabilisce tra le cinque scimmie sul carro e i cinque amorini sopra la roccia a destra è piuttosto esplicito, perché le dieci figure hanno le medesime dimensioni e mostrano somiglianze stranianti nella forma dei crani e nelle fattezze dei volti; di più: ognuna delle cinque scimmie sul carro atteggia la testa e la rivolge rispetto allo spettatore in maniera corrispondente a quella di ciascun amorino, in un rapporto di cinque coppie di gesti.

È impossibile stabilire se il passaggio alle dodici scimmie sia una trasfigurazione mnemonica di Cervantes, per il quale le dodici figure (sette scimmie più cinque amorini) risultano confuse, oppure sia un suo adattamento simbolico alla costruzione allegorica basata sul 12, numero costantemente utilizzato nel *Persiles*, del resto secondo un programma unificante «che non ha nulla di insolito [...]: lo si sarebbe potuto concepire quasi

dovunque, in quest'epoca che amava tanto raggruppare gli elementi della fede secondo certi numeri, specialmente il 12 e il 7»<sup>22</sup>; sempre avendo presente che la suddivisione annuale e la simmetria di marzo e settembre nel conteggio italiano dell'anno sono comunque dati da mettere nel sacco dell'interpretazione critica, che può pure contemplare il semplice fatto che le dodici scimmie corrispondano, nella memoria, ai mesi dell'affresco<sup>23</sup>. Quel che conta, e Periandro lo chiarisce a scampo di equivoci, è che le dodici scimmie rappresentano la lascivia e la donna sul carro nell'isola sognata rappresenta la Sensualità, che procede da una grotta, parla a Periandro, porta con sé sette o otto marinai «travolti» da musica e belle fanciulle al sèguito del trionfo, e scompare di nuovo dentro la grotta.

Il motivo della scimmia legata affonda nell'iconografia medievale, in cui l'animale assume valenze demoniache e solitamente è accompagnata dall'*homo viator* che la tiene in catene, finché tale motivo zoologico si rese autonomo da quello umano e la scimmia-demone comparve anche da sola come emblema della necessità del dominio sul peccato, come nelle *Due scimmie* di Holbein il Vecchio (1562) incatenate e poste sotto la cornice di un davanzale. Una volta reso autonomo, il motivo poté anche, specie nella tradizione figurativa nordeuropea, essere accostato esplicitamente alla rappresentazione della salvezza cristiana, diventando non più immagine del demonio, ma del peccatore controllato dal potere salvifico della nuova alleanza. Così per esempio nella cosiddetta *Madonna della scimmia* di Dürer (ca. 1498, fig. 2) che in effetti è una *Pietà*, ripetuta e diffusissima in numerosi esemplari a partire dalla tavola originale: in tale rappresentazione la Vergine è mediatrice tra il gesto del bambino salvatore e l'effigie antropomorfa della scimmia legata, l'uomo primigenio dall'anima ancora

---

<sup>22</sup> Cfr. Saxl (1976), che si riferisce agli affreschi ispirati alla «sapienza egiziana» delle stanze di papa Alessandro VI Borgia.

<sup>23</sup> In Palazzo Schifanoia il mese di marzo è caratterizzato dal celebre primo decano, il *vir niger* che Warburg identificò con la costellazione di Perseo: l'approfondimento di tale questione merita uno studio a parte, perché –nel nostro caso– il dato darebbe a Persiles (sull'etimologia onomastica del quale sono in molti a fare riferimento proprio a Perseo) una significazione ulteriore.

imperfetta; in Italia la scimmia ha quasi sempre un valore simbolico legato al mondo della sfrenatezza, della follia o del puro dato esotico<sup>24</sup>.



Figura 2: Albrecht Dürer, *La Madonna della scimmia* (ca. 1498). Fonte: [Wikimedia Commons](#)

---

<sup>24</sup> Cfr. per esempio il particolare della scimmietta tenuta al laccio da un nano nella rappresentazione cortese del *Ritrovamento di Mosé* di Bonifacio Veronese (1487-1553) e le considerazioni in Saffioti (2013, 60). Curiosamente, è proprio Cosmé Tura a costituire un'autentica rarità in tale iconografia con la *Pietà* veneziana (1460). Per gli aspetti generali cfr. Janson (1952).

Lo slittamento dell'immagine del carro romanzesco che nel sogno sembra una nave sfasciata scampata a una burrasca costituisce, rispetto all'affresco, un cambiamento della sintassi entro il medesimo immaginario: in primo luogo perché figurativamente la suggestione della barca che fa ingresso nella terraferma come un carro trionfale è presente in un altro mese del medesimo ciclo ferrarese: aprile e il trionfo di Venere; in secondo luogo –palesamente– perché è poi tutto settembre a ribadire, con sensi ovviamente diversi, gli stessi segni che dispone Cervantes: allora, ecco a sinistra la grotta anche nell'affresco; al suo ingresso si trovano i ciclopi, dipinti con tratti espressionisti –si passi l'anacronismo, qui però del tutto funzionale anche al linguaggio manierista di Cervantes– in cui il disegno, la linea, insomma il segno sono esplicitamente parte significativa della rappresentazione. I ciclopi stanno forgiando un oggetto: forse una corazza per Marte, che si aggiungerà alle due appese all'ingresso. Marte sta dalla parte opposta rispetto alla grotta, nell'asse costituito dal campo centrale del carro; deve avere appena finito di consumare il suo amore per Venere o per Ylia, secondo le interpretazioni, come dimostrano i vestiti di cui si sono spogliati e che sono ai piedi del letto di pietra su cui giacciono. Che si tratti di Marte e Ylia risulterebbe palese non solo per la simmetria delle corazze appese con quella poggiata, con identica iconografia, ai piedi del letto: il segno ancora più evidente, quasi didascalico, consisterebbe proprio nello scudo appeso fuori dalla grotta, su cui è raffigurata la lupa che allatta Romolo e Remo sullo sfondo di Roma. Il manufatto bellico, come già detto, sembra piuttosto uno specchio, o un presagio col quale è annunciato il futuro dei due amanti: Romolo e Remo sono infatti figli di Marte e Ylia<sup>25</sup>. Per Venere propende invece chi, tra gli oggetti ai piedi del talamo, osserva in particolare un attributo tipico della dea: la melagrana<sup>26</sup>. Di tutte queste suggestioni –se la mia ipotesi è giusta– Cervantes trattiene comunque moltissimi elementi; certo si allontana dal codice segreto di Prisciani, fortemente allusivo rispetto alla vicenda degli estensi (pure senza lasciarsi dietro l'allusione a Ferrara, come dirò); tuttavia ne coglierebbe la lettura allegorica

---

<sup>25</sup> Zorzi (1977, 22-23).

<sup>26</sup> Carrara (1992, 18).

in senso morale che furono in molti a dare già nei decenni successivi alla composizione del ciclo. E, soprattutto, ne raccoglierebbe molte immagini: non ultime, la visione profetica di Roma e l'allusione al segno della Bilancia: è il periodo in cui il sole spezza a metà l'anno astronomico e sta passando l'emisfero nord diretto verso l'emisfero sud, in perfetto punto di equilibrio tra il mondo rigenerato (primavera-estate) e la sua eterna dissoluzione (autunno-inverno): va ricordato, infatti, che si tratta di un evento sognato, non di una sequenza sottoposta alla logica del cronotopo narrativo. Può risultare interessante –anche se non sono in grado di verificarne la possibilità ed eventualmente il legame con la suggestione cervantina– il fatto che l'*Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento* di Holbein (ca. 1530, fig. 3) presenti una straordinaria somiglianza con il ferrarese *Trionfo di settembre*, persino in alcuni particolari che sembrano una «riscrittura» in chiave teologica del medesimo disegno tripartito di Palazzo Schifanoia (Holbein aveva avuto un lungo soggiorno italiano nel 1518). L'intera sequenza con il giardino, i trionfi dei carri (in bene o in male) e la fitta disposizione allegorica a cavallo tra ragioni d'amore e religiose, sembrano anche avere riferimenti incrociati da una parte coi *Trionfi* petrarcheschi e dall'altra con il neoplatonismo onirico e iniziatico dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), tenendo conto di tutta la vastissima tradizione della sfilata di carri tra carnevale e *mise en scène* cortigiana<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Cfr. per esempio Turco (2019, 209): «La forma dei trionfi accosta [...] il contesto rappresentativo teatrale e quello religioso di matrice pagana e giudeocristiana, mentre la parte centrale e costitutiva, il carro (che per come è costituito è davvero 'allegorico') rimanda al carnevale nella dimensione messa a fuoco da Bachtin, nella sua funzione psicologica e sociale di un tempo»; tenendo pure in conto che Cervantes, come già accadeva in alcuni dettagli degli affreschi ferraresi, moltiplica il segno del carro sovrapponendolo esplicitamente a quello della nave e del naufragio, intensificando il contrasto fra espressione del trionfo pagano ed espressione del trionfo religioso; sul simbolo molteplice arca-nave-carro cfr. Rahner (1995, 397-966). Quanto al viaggio dei protagonisti e al cronotopo –io credo estivo a quest'altezza del romanzo– si può anche pensare ai *realia* in senso esteso: l'uso estivo dei porti atlantici, che riproduce le abitudini mediterranee e che evidentemente si spiega con la prassi «di interrompere la navigazione da ottobre a marzo» (Mollat du Jourdin, 1996, 107) per necessità meteorologiche, potrebbe spiegare (da un punto di vista che voglia privilegiare appunto gli effetti di realtà di un testo così pieno di vita e tanto intensamente cervantino) il motivo per cui la fuga o il pellegrinaggio europeo avvenga tra luglio e settembre. D'altra parte, l'approdo simbolico settembrino –mese per più motivi caro a Cervantes– sembrerebbe così definirsi in perfetta coincidenza con ragioni che non hanno tanto a che vedere



Figura 3: Hans Holbein, *Allegoria del Vecchio e Nuovo Testamento* (1530). Fonte: [Wikimedia Commons](#)

Così, a poco a poco, ogni momento del pellegrinaggio, come il sogno di Periandro che pare evocare l'affresco estense, troverebbe una sua ragione coerente e allo stesso tempo screziata, rispetto a una ragione unitaria e allegorica d'insieme, che invece lascerebbe dietro sé inspiegati troppi dettagli suggestivi che non possono essere sprecati. Il sogno raccoglie infatti una delle tante profezie contenute nel romanzo; essa è affidata alla seconda parte dell'allegoria trionfale, che fa da contrappeso a quella del carro di

---

con i *realia*, semmai con la trasfigurazione simbolica dei medesimi *realia*, talché di nuovo *una* vita e il senso esule *della* vita finiscano per corrispondersi.

Sensualità. Se nella prima parte –ripeto: qualora la mia ipotesi sia giusta– Roma rimane, con lo scudo, una previsione implicita nella citazione ferrarese di Cervantes, o perlomeno nel suo ricordo, nella seconda è invece una promessa. Ma è una promessa sognata, appunto, perché esattamente quando Periandro vuole parlare citando Garcilaso il sogno crepuscolare s’interrompe («al crepúsculo de la noche nos hallamos en la ribera de una isla no conocida») e tutto ritorna come prima: la nave appena scampata al mostro, i marinai spossati nel sonno e tutto un viaggio ancora da fare, dopo che Auristela, travestita nel sogno da Castità, ha appena promesso a Periandro, attraverso Continenza e Pudore, il termine dei loro «trabajos y peregrinaciones en el alma ciudad de Roma».

C’è un ulteriore dettaglio che, per quanto mi risulti, finora non è stato segnalato dalla critica: da dove inizia esattamente il sogno? Parrebbe dopo l’episodio dei mostruosi pesci naufraghi, immaginati tra segno mitografico, biblico e tracce di *relaciones de sucesos*; tuttavia Periandro non fornisce un indizio narrativo preciso sulla cesura tra realtà e immaginazione onirica: l’unico indizio che possiamo desumere è quello fornito in *incipit* di capitolo, per l’allusione alla stanchezza e al sonno dei personaggi. Ma in questo caso anche l’avventura del serpente marino sarebbe sognata: lo scarto temporale segnalato da Periandro all’interno del suo racconto («Otro día...») farebbe invece pensare che il serpente marino esiste e l’isola delle dodici scimmie no. Se faccia o meno parte del sogno il primo episodio apocalittico del pesce-Leviatano, è comunque evidente che nella visione onirica c’è anche quella del romanzo, il cui *nomen* è nella sua totalità implicato nelle parole di Sigismunda su «trabajos y peregrinaciones» che inseguiranno i personaggi fino a Roma: *trabajos*, *Persiles* e *Sigismunda*. Solo che il romanzo è mascherato, ma la menzogna è palese: *Persiles* è ancora Periandro e *Sigismunda* ancora Auristela, nella profonda intimità del protagonista che racconta dentro il racconto; anche nel suo sogno, perché pure quel sogno –lo voglia o meno Mauricio– è una bella menzogna da raccontare. Ecco il lemma di tutta l’allegoria emblematica di Periandro (o di *Persiles*): «porque todos mis bienes son soñados».

Siamo costretti a tornare indietro per mettere insieme altri segnali: il sogno di Periandro mette esplicitamente in relazione il pericolo della sua colpa con Roma e con Ippolita, ossia il momento in cui maggiormente il



protagonista è esposto ai pericoli della carne, nonché a quelli dell'accumulazione compulsiva di opere d'arte presso la corte museale della bella cortigiana ferrarese.

Un nome tanto connotato come Ippolita, strettamente legato all'immaginario estense; un luogo: Ferrara; un museo inconsueto di oggetti ameni tratti dall'antichità e di pittura d'avanguardia: nel 1550 circa per i personaggi o nel 1570 per l'autore, quando conobbe Roma, Michelangelo era ancora percepito come avanguardia, e Vasari ne dà conto; e ancora, seguendo il cronotopo romanzesco, il fatto che intorno al 1559 i protagonisti avrebbero potuto incontrare Michelangelo ancora vivo per le strade di Roma; il sogno è evidentemente concepito come un presagio, secondo una tradizione interpretativa consolidata che ha in Artemidoro un'antica fonte attendibile<sup>28</sup>.

All'altra parte della corda tesa, la sequenza relativa a Ippolita Ferrarese costituisce un misterioso scioglimento, forse pieno –ancora una volta– di letteratura e ricordi d'autore: tutto fa pensare che il sogno di Periandro sia strumentale anche rispetto alla tecnica romanzesca dello scrittore e rispetto alla violazione del principio di verosimiglianza per il quale, almeno come poteva darsi all'epoca, i ricordi sono asserviti a precisi canoni inviolabili. E Ippolita è forse la figura più enigmatica dell'intero romanzo, accanto al misterioso prelado della Camera Apostolica che possiede un museo in assenza, con le pareti piene di tele vuote e quadri a venire; ma, se l'ipotesi del riferimento mnemonico agli affreschi estensi è credibile, il fatto che la cortigiana cervantina sia di Ferrara e che sia anticipata dal sogno di Periandro mi pare ulteriore prova circa la ferrea tenuta romanzesca che ha un ponte gettato tra capitoli distanti; posto che il vaticinio onirico è palese e dunque, siano o meno implicati gli affreschi estensi, Persiles nel raccontare il sogno sta evidentemente evocando la futura tentazione romana di fronte alla sensualità da una parte e all'arte come eccesso o pericolo di coinvolgimento dall'altra: esattamente i pericoli che corre don Chisciotte.

---

<sup>28</sup> Artemidoro, ed. Del Corno (1975, IX- LVII).

Anche essendo tanti, quindi, gli indizi che fanno pensare che l'isola sognata sia in stretta relazione con il museo immaginifico di Ippolita, vale la pena di chiedersi perché a Roma ci sia una cortigiana che si chiama Ippolita, che sia originaria di Ferrara<sup>29</sup> e che, perdipiù, sia evidentemente ricca, tanto da possedere una originalissima camera delle meraviglie, allestita secondo uno schema ariostesco<sup>30</sup>. Se Romero ha ragione circa il cronotopo romanzesco che circonda l'avventura dei personaggi nel biennio 1558-1559<sup>31</sup>, la testimonianza di pitture d'avanguardia a casa d'Ippolita costituisce una perla, ciò che in termini di scrittura costituisce un indizio, se non un *clit* spitzeriano, una deviazione significativa, un pertugio per entrare nella fucina dell'artista. Poiché Cervantes vi lavora con finezza, anche in questo caso cito il brano in questione interamente; da parte mia sottolineo in corsivo i passaggi che mi paiono significativi:

*Con la buena crianza, con los ricos ornamentos de la persona y con los aderezos y pompa de la casa se cubren muchas faltas: porque no es posible que la buena crianza ofenda ni el rico ornato enfade ni el aderezo de la casa no contente. Todo esto tenía Hipólita, dama cortesana que en riquezas podía competir con la antigua Flora, y en cortesía con la misma buena crianza. No era posible que fuese estimada en poco de quien la conocía, porque con la hermosura encantaba, con la riqueza se hacía estimar y con la cortesía, si así se puede*

---

<sup>29</sup> «Forse per evitare la confusione», dice Larivaille (2017, 76), i nomi delle prostitute sono spesso «seguiti da quelli del paese d'origine», come Leonarda Portoguesa, Paolina Romana, Caterina Veneziana o Angiola Greca. Un ampio studio documentato sulla prostituzione nella Roma del Rinascimento è Mantioni (2016).

<sup>30</sup> La sequenza narrativa, che fa convergere in un sistema coeso la sala meravigliosa di Ippolita e la pinacoteca immaginifica del prelado e insieme stringe fortemente i capp. IV, 6-7, possiede tutta quanta una tenuta metanarrativa che ha come intertesto Ariosto. Certamente le pinacoteche e le gallerie futuribili hanno numerosi precedenti nei romanzi di cavalleria (cfr. per esempio Neri, 2007, 68 e 115); tuttavia, anche partendo dalla suggestione di Romero (*Persiles*, 750, che però si limita a rilevare il precedente ariostesco per gli artisti classici e moderni), credo che Cervantes, tra Ippolita e misterioso prelado, abbia nella memoria l'intero canto XXXIII del *Furioso*, in cui Ariosto incrocia l'antico e il moderno giocando sul meccanismo avversativo e il senso della differenza, del mutamento che accorda (manieristicamente?) i movimenti del passato e quelli del futuro, che è in realtà presente per lo scrittore.

<sup>31</sup> L'ipotesi di Romero è la più credibile, a mio parere, fatte salve le libertà che l'autore si concede e che certo razionalismo critico (compreso Romero, talvolta) ha usato *en contra*, come se narratore e autore storico fossero una cosa sola e come cadendo, quattrocento anni dopo, nella trappola di Cide Hamete; se il tempo del *Persiles* copre circa un biennio alla fine degli anni Cinquanta, niente vieta che uno scrittore aureo abbia un diverso senso di libertà rispetto alle violazioni da un autore dell'attuale secolo, e che mescoli eventi utili alla progressione narrativa ma «storicamente» incongrui.

*decir, se hacía adorar.* Cuando el amor se viste de estas tres calidades, rompe los corazones de bronce, abre las bolsas de hierro y rinde las voluntades de mármol; y más si a estas tres cosas se les añade *el engaño y la lisonja*, atributos convenientes para las que quieren mostrar a la luz del mundo sus donaires. ¿Hay, por ventura, entendimiento tan agudo en el mundo que, estando mirando una de estas hermosas que pinto, dejando a una parte las de su belleza, se ponga a discurrir las de su humilde trato? La hermosura en parte ciega y en parte alumbra: tras la que ciega corre el gusto, tras la que alumbra el pensar en la enmienda.

Ninguna de estas cosas consideró Periandro al entrar en casa de Hipólita. Pero, como tal vez sobre descuidados cimientos suele levantar amor sus máquinas, ésta sin pensamiento alguno se fabricó no sobre la voluntad de Periandro, sino en la de Hipólita; que *con estas damas que suelen llamar del vicio no es menester trabajar mucho para dar con ellas donde se arrepientan sin arrepentirse.*

Ya había visto Hipólita a Periandro en la calle y ya le había hecho movimientos en el alma su bizarría, su gentileza y, sobre todo, *el pensar que era español, de cuya condición se prometía dádivas imposibles y concertados gustos*; y estos pensamientos los había *comunicado con Zabulón* y rogádole se lo trajese a casa, *la cual tenía tan aderezada, tan limpia y tan compuesta que más parecía que esperaba ser tálamo* de bodas que acogimiento de peregrinos.

Tenía la señora *Hipólita, que con este nombre la llamaban en Roma como si lo fuera*, un amigo llamado Pirro Calabrés, hombre acuchillador, impaciente, facinoroso, cuya hacienda libraba en los filos de su espada, en la agilidad de sus manos y en los engaños de Hipólita, que muchas veces con ellos alcanzaba lo que quería sin rendirse a nadie. Pero en lo que más Pirro aumentaba su vida era en la diligencia de sus pies, que lo estimaba en más que las manos y de lo que él más se preciaba era de traer siempre asombrada a Hipólita en cualquiera condición que se le mostrase, ora fuese amorosa ora fuese áspera; que nunca les falta a estas palomas duendas milanos que las persigan, ni pájaros que las despedacen: ¡miserable trato de esta mundana y simple gente!

Digo, pues, que este caballero, que no tenía de serlo más que el nombre, se halló en casa de Hipólita al tiempo que entraron en ella el judío y Periandro. Apartole aparte Hipólita y díjole:

«Vete con Dios, amigo, y llévate esta cadena de oro, de camino, que este peregrino me envió con Zabulón esta mañana».

«Mira lo que haces, Hipólita» —respondió Pirro— «que a lo que se me trasluce este peregrino es español, y soltar él de su mano, sin haber tocado la tuya, esta cadena que debe de valer cien escudos gran cosa me parece y mil temores me sobresaltan».

«Llévate tú ¡oh Pirro! la cadena y déjame a mí el cargo de sustentarla y de no volverla, a pesar de todas sus españolerías».

Tomó la cadena que le dio Hipólita Pirro que para el efeto la había hecho comprar aquella mañana y, sellándole la boca con ella, más que de paso le hizo salir de casa».

Luego Hipólita, libre y desembarazada de su corma, suelta de sus grillos, se llegó a Periandro y, sin desenfado y con donaire, lo primero que hizo fue echarle los brazos al cuello, diciéndole:

«En verdad que tengo de ver si son tan valientes los españoles como tienen la fama».

Cuando Periandro vio aquella desenvoltura creyó que toda la casa se le había caído a cuestras; y, poniéndole la mano delante el pecho a Hipólita, la detuvo y la apartó de sí y le dijo:

«Estos hábitos que visto, señora Hipólita, no permiten ser profanados, o a lo menos yo no lo permitiré en ninguna manera; y los peregrinos, aunque sean españoles, no están obligados a ser valientes cuando no les importa; pero mirad vos, señora, en qué queréis que muestre mi valor sin que a los dos perjudique, y seréis obedecida sin replicaros en nada».

«Paréceme» –respondió Hipólita– «señor peregrino, que así lo sois en el alma como en el cuerpo; pero, pues según decís que haréis lo que os dijere como a ninguno de los dos perjudique, entraos conmigo en esta cuadra, que os quiero enseñar una *lonja* y un *camarín mío*».

A lo que respondió Periandro:

«Aunque soy español, soy algún tanto medroso y más os temo a vos sola que a un ejército de enemigos. Haced que nos haga otro la guía y llevadme do quisieredes».

Llamó Hipólita a dos doncellas suyas y a Zabulón el judío, que a todo se halló presente, y mandolas que guiasen a la lonja. Abrieron la *sala* y, a lo que después Periandro dijo, *estaba la más bien aderezada que pudiese tener algún príncipe rico y curioso en el mundo. Parrasio, Polignoto, Apeles, Zeuxis y Timantes* tenían allí lo perfecto de sus pinceles comprado con los tesoros de Hipólita, acompañados de los del *devoto Rafael de Urbino* y de los del *divino Micael Ángel*: riquezas donde las de un gran príncipe deben y pueden mostrarse. Los edificios reales, los alcázares soberbios, los templos magníficos y las pinturas valientes son propias y verdaderas señales de la magnanimidad y riqueza de los príncipes; prendas, en efeto, contra quien el tiempo apresura sus alas y apresta su carrera como a émulas suyas, que a su despecho están mostrando la magnificencia de los pasados siglos. ¡Oh Hipólita, sólo buena por esto! Si entre tantos retratos que tienes tuvieras uno de tu buen trato y dejaras en el suyo a Periandro, *que asombrado, atónito y confuso andaba mirando en qué había de parar la abundancia que en la lonja veía en una limpiísima mesa, que de cabo a cabo la tomaba la música que de diversos géneros de pájaros en riquísimas jaulas estaban*, haciendo una confusa pero agradable armonía.

En fin, a él le pareció que todo cuanto había oído decir de los huertos Hespérides, de los de la maga Falerina, de los Pensiles famosos, ni de todos los otros que por fama fuesen conocidos en el mundo no llegaban al adorno de *aquella sala* y de *aquella lonja*. Pero, como él andaba con el corazón sobresaltado, que bien haya su honestidad que se le aprensaba entre dos tablas, *no se le mostraban las cosas como ellas eran; antes, cansado de ver cosas de tanto deleite y enfadado de ver que todas ellas se encaminaban contra su gusto*, dando de mano a la cortesía probó a salirse de la *lonja*. Y se saliera si Hipólita no se lo estorbara, de manera que le fue forzoso mostrar con las manos ásperas palabras algo descortesas. Trabó de la esclavina de Periandro y, abriéndole el jubón, le descubrió la cruz de diamantes que de tantos peligros hasta allí había escapado, y así deslumbró la vista a Hipólita como el entendimiento, la cual, viendo que se le iba, a despecho de su blanda fuerza, dio en un pensamiento que, si le supiera revalidar y apoyar algún tanto mejor, no le fuera bien dello a Periandro; el cual, dejando la esclavina en poder de la nueva egipcia, sin sombrero, sin bordón, sin ceñidor ni esclavina se puso en la calle: que el vencimiento de tales batallas consiste más en el huir que en el esperar. Púsose ella asimismo a la ventana y a grandes voces comenzó a apellidar la gente de la calle, diciendo:

«¡Ténganme a ese ladrón que, entrando en mi casa como humano, me ha robado una prenda divina que vale una ciudad!»

Acertaron a estar en la calle dos de la guarda del pontífice, que dicen pueden prender en fragante y, como la voz era de ladrón, facilitaron su dudosa potestad y prendieron a Periandro [...] (*Persiles*, pp. 666-673).

Conoscendo l'esito dell'intera vicenda (il pentimento finale di Ippolita, che pure non esita a usare le arti magiche dell'ebrea Julia per liberarsi di Sigismunda, e la morte del suo ruffiano, Pirro Calabrese), il personaggio risulta screziato e complesso, tra aspetti d'infinita malizia e grande capacità di cambiamento; è una donna colta, abile, intelligente, ma anche sensibile, che esercita il suo mestiere diversamente dalla maggioranza delle sue colleghe meno fortunate: ha una ricca casa, gusto per il bello, e Cervantes è sornione nel metterne in evidenza le conoscenze altolocate, come il governatore di fronte al quale ella converrà contro Periandro, che pare conoscerla o perlomeno usare con lei una certa cautelosa attenzione nel cercare di trovare una soluzione accomodante che soddisfi tutti: Ippolita, Periandro e anche sé stesso, trattenendo per colmo di feticismo il ritratto di Auristela o, meglio, uno dei ritratti di Auristela. Sappiamo anche che la figura della colta cortigiana è costruita sulla verità storica di famose

colleghe le quali, esattamente con gli stessi mezzi e i medesimi sotterfugi, esercitavano il mestiere tra le case dei più ricchi cittadini, riuscendo persino a costruirsi intorno una camera delle meraviglie per il proprio prestigio simile a quella di Ippolita, come emerge da testimonianze storiche (Larivaille, 2017, 99-131) e letterarie<sup>32</sup> che riferiscono di una vera e propria passione diffusa per il collezionismo e il commercio di cartoni, tele, riproduzioni e copie d'arte (Cavallaro, 2007; De Benedictis, 2015; Parrilla, Borchia, 2019).

Di fronte a tale uso compulsivo della raccolta privata come autoaffermazione, Periandro sembra sottile analista di sé stesso nel ritrarsi sgo-mento, e non perché non riconosca la bellezza di tanta arte: solo che gli oggetti espunti dal loro luogo originario e ridisposti in uno spazio alienato secondo il capriccio della proprietaria non gli si presentano per quello che sono ma si reggono secondo una nuova logica inquietante che spinge al sentimento dell'eccesso. Simulacro dislocato e moltiplicato, proprio come Auristela-Sigismunda riprodotta *ad infinitum* da tutti i pittori europei, l'opera d'arte finisce per essere un oggetto strumentale e cessa di esistere nella sua consistenza; Auristela, a Roma, alla fine sarà riconosciuta da tutti, anche dalla folla che la guarda passare su un carro per le vie della città come una statua mobile e un doppio pittorico, anzi un *original viviente* (IV, 5), attraverso il suo doppio figurativo e fantasmatico, personaggio e modello continuamente postumo e ripetuto, svuotato di storia: Vergine del

---

<sup>32</sup> Vale la pena di citare come esempio l'Imperia romana di Bandello, *Novelle*, III, 42: «Era la casa apparata et in modo del tutto provista, che qualunque straniero in quella entrava, veduto l'apparato e l'ordine de servidori, credeva ch'ivi una principessa abitasse. Era tra l'altre cose una sala et una camera et un camerino sì pomposamente adornati, che altro non v'era che velluti e broccati, e per terra finissimi tappeti... Nel camerino, ov'ella si riduceva quando era da qualche gran personaggio visitata, erano i paramente che le mura coprivano, tutti di drappi d'oro riccio con molti belli e vaghi lavori; eravi poi una cornice tutta messa a oto et azzurro oltremarino, maestrevolmente fatta, sopra la quale erano bellissimi vasi di varie et pretiose materie formati, con pietre alabastrine, di porfido, di serpentino, e di mille altre specie. Vedevansi poi a torno molti coffani e forzieri riccamente intagliati, e tali, che tutti erano di grandissimo prezzo. Si vedeva poi nel mezzo un tavolino, il più bello del mondo, coperto di velluto verde». È significativo che Cervantes usi esattamente il medesimo linguaggio tecnico sull'architettura museale italiana (camerino, sala) e adoperi il termine *loggia* proprio nel senso cinquecentesco di «galleria interna» e «spazio canonico del collezionismo cinquecentesco romano», dove «si ricercava lo stesso armonico effetto di fusione ottica evitando una giustapposizione troppo decisa tra strutture moderna e reperti classici» (De Benedictis, 2015, 53).

mare o icona di bellezza e *glamour*, pellegrina da commedia, immagine moltiplicata come –si potrebbe quasi dire– le mille calamite con la foto di Marilyn Monroe attaccate ai frigoriferi di tutto il mondo. Un'icona *pop* scarnificata.

Un caso particolare che ruota intorno a una collezione romana del Cinquecento, la collezione Sassi, è emblematico rispetto a un fenomeno che evidentemente si riproduce continuamente e che mette in evidenza almeno una parte del problema che Cervantes pone rispetto al doppio figurativo e alla diffusione alterabile di modelli. La sede romana della collezione in questione, che iniziò verso la fine del Quattrocento, sorgeva nel rione Parione, nel territorio della parrocchia di San Tommaso, area densamente abitata da «copisti, scrivani, cartolai, librai e procuratori “de penitentiaria”» (Lodico, 2017, 194) e da nobili famiglie e alti ecclesiastici come Nardini, Carafa, Sanseverino o Trivulzio<sup>33</sup>. Uno schizzo di Marten van Heemskerck (1498-1574), che visse a Roma tra il 1532 e il '36 e al quale dobbiamo tantissimi altri disegni che documentano la pervasività del culto antiquario nell'Urbe, rappresenta proprio il cortile di casa Sassi arredato con urne, epigrafi, busti, statue, capitelli e torsi maschili (fig. 4). La storia di tale disegno, in effetti, è già di per sé significativa rispetto a quanto intendendo dire, perché esso

era conservato presso il Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino Dahlem (inv. 2783), ma risulta disperso dal secondo conflitto mondiale. Esso è a penna e inchiostro bruno, acquarello con bistro, su carta bianca, misura 230x215 con i due angoli superiori arrotondati, è firmato «M Heemskerck» e datato 1555 da altra mano. Attribuito tradizionalmente all'artista fiammingo [...] solo di recente è stato considerato con convinzione una fedele copia [...]. Dirk Volkertsz Coornhert nel 1553 trasse un'incisione, che possiede un'inquadratura leggermente più allargata rispetto al disegno ricordato e ne ripete l'ambientazione al contrario; dei vari esemplari a stampa esistenti si ricordano quelli di Amsterdam, Rijks-sprentenkabinet, Rijksmuseum, e della Biasa, *Collezione Lanciani*, Roma XI. 134. I.19 (Lodico, 2017, 187).

---

<sup>33</sup> Il saggio di Donatella Lodico (2017) è una ricca messe di informazioni sulla collezione antiquaria dei Sassi; ma tutto lo studio che lo contiene, a cura di Anna Cavallaro, è un'interessantissima panoramica sulle collezioni di antichità nella Roma di pieno Rinascimento.



Figura 4: Maarten van Heemskerck, *Sculpture Court of the Casa Sassi in Rome* (1532-1537).  
Fonte: [Wikimedia Commons](#).





Figura 5: Maarten van Heemskerck, *San Luca dipinge la Vergine* (ca. 1545). Fonte: [Wikimedia Commons](#)

Intanto si evince che l'opera circolava prima dell'esemplare datato 1555, che a sua volta è copia di un originale perduto; dopodiché si può aggiungere che il lavoro di Coornhert è già precedente ed è una reinterpretazione girata a incisione. Senza considerare che –come segnala Lodico– ci sono altre copie in giro per l'Europa, il disegno finisce per mano dello stesso Heemskerck, leggermente modificato, come sfondo del suo *San Luca dipinge la Vergine* (fig. 5); il fatto che anche l'olio di Heemskerck evochi la quinta capovolta dell'incisione di Coornhert farebbe quasi pensare che Heemskerck imiti Coornhert che imita Heemskerck; ma a parte questa mera suggestione, il rovesciamento speculare nella disposizione dei reperti archeologici sullo sfondo dell'olio –con la statua spostata nella nicchia a sinistra rispetto allo sguardo dell'osservatore e il torso nudo a destra– è evidentemente funzionale all'illusione di sdoppiamento simmetrico che genera la figura della Vergine, la quale assume la medesima posa della statua seduta sullo sfondo, che ancora una volta è un doppio del disegno e della realtà che l'artista poté avere di fronte agli occhi nel cortile di casa Sassi e probabilmente come modello in una copia cartacea. La statua disegnata, benché dai tratti femminili successivamente accentuati dall'incisione di Coornhert, è un Apollo seduto (Lodico, 2017, 199), una statua del II sec. d.C. ora conservata a Napoli presso il Museo Archeologico Nazionale (fig. 6). Nel dipinto Heemskerck vira il segno ambiguo del disegno verso la femminilizzazione definitiva della statua sullo sfondo, facendone un duplicato in quinta della Vergine in primo piano, che in questo modo incarna la donna in pietra in secondo piano. Il doppio movimento è riprodotto –nel suo processo di elaborazione– dalla coppia che dialoga in chiasmo: San Luca, l'evangelista che più diffusamente racconta di Maria ponendola in relazione con le figure profetiche del Vecchio Testamento, che dipinge la Vergine (e così ecco la terza immagine della donna che rimbalza sul foglio e si dematerializza un'altra volta in forma bidimensionale) e, sullo sfondo, uno scultore che sta realizzando un'opera ai piedi della donna già completata. La statua in esecuzione ha tutta l'aria di essere un Cristo, il che darebbe a tutto il dipinto una struttura ancor più complessa basata sul dialogo tra fede, rappresentazione, apostolato e profetismo evangelico e artistico, e dentro un contesto –che in origine è significativamente romano– in cui s'inscena il passaggio dal paganesimo al cristianesimo in una

variante cinquecentesca dell'antica *spoliatio aegyptios* e di ricostruzione artistica *a lo divino*<sup>34</sup>.



Figura 5: *Apollo citharedo* (II sec. d.C.), Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Fonte: Sito ufficiale del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Ovvio che non è dato conoscere il sentimento di Cervantes che si aggira per le strade di Roma; ed è pure impossibile –tanto più che l'autore fu avaro di autobiografia– verificare le sue reazioni di fronte alla

---

<sup>34</sup> Wardropper (1958); Ledda (1992).

meravigliosa proliferazione di doppi, ch  in fondo fu anche questo la Roma rinascimentale: un’immensa distesa di riproduzioni, lavoro di studi e rifacimenti sulle spalle degli antichi e con gli antichi presenti ai bordi delle strade. E tale era un po’ tutta la penisola, prima d’essere saccheggiata dalle guerre a venire o svuotata dall’incuria degli stessi italiani; Ferrara, Genova, Lucca, Milano, Napoli, Siena o Roma –tra le citt  in cui fanno tappa i personaggi del *Persiles* o che vengono evocate– erano musei a cielo aperto pi  di quanto non lo siano oggi, e soprattutto erano esposizioni permanenti dell’opera umana, della riproduzione d’arte, del simulacro che finisce per attestarsi come copia di un originale, lontano e ineffabile, effetto di realt .

Il prologo al *Persiles* dice qualcosa di simile, alle porte di Madrid; racconta di uno scrittore che –di fronte alla fine– vede, rimpiange, saluta il suo doppio trascorso: ma questo   tema di un’altra lettura.



### Bibliografia citata

- Angelini, Anna *Dal leviatano al drago. Mostri marini e zoologia antica tra Grecia e Levante*, Bologna, il Mulino, 2018.
- Artemidoro, *Il libro dei sogni*, ed. Dario del Corno, Milano, Adelphi, 1975.
- Bandello, Matteo, *Novelle*, ed. Elisabetta Menetti, Milano, Rizzoli, 2011.
- Bertozzi, Marco, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di palazzo Schifanoia*, Livorno, Sillabe, 1999.
- , *Aby Warburg a palazzo Schifanoia: cent'anni dopo*, in *Schifanoia*, 42-43, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 169-188.
- Boccaccio, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium libri*, ed. Vincenzo Romano, Bari, Laterza, 1951.
- Calero, Francisco, *Estudio de autoría de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda», «Philosophía antigua poética» y «Novelas ejemplares»*, Madrid, Dykinson, 2017.
- Calvino, Italo, *Saggi. 1945-1985*, ed. Mario Barenghi, Milano 1995.
- Cara, Giovanni, «Fetiches caballerescos y simulacros de la memoria en Alonso Quijano: reflexiones sobre una posible tipología del humorismo cervantino», *Historias Fingidas*, 4 (2016), pp. 157-165. DOI: < <https://doi.org/10.13136/2284-2667/47> >
- Carrara, Eliana, *Alcune osservazioni sugli affreschi di Palazzo Schifanoia*, in *Schifanoia. Istituto Studi Rinascimentali*, Ferrara/Modena, Franco Cosimo Panini, Stabilimento tipografico Mucchi, 1992.
- Cavallaro, Anna (ed.), *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2007.
- Persiles* = Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero, Madrid, Cátedra, 2002 (edición revisada).
- Combet, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- De Benedictis, Cristina, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Milano, Ponte Alle Grazie, 2015.
- Diex de Aux, Luis, *Retrato de las Fiestas que a la beatificación de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesus, Renovadora de la Religión Primitiva del*

- Carmelo, hizo, assi Ecclesiasticas como Militares y Poeticas: la imperial Ciudad de Zaragoza. Dirigido al Ilustrissimo Reyno de Aragon. Por Luys de Aux. Con quatro Magistrales Sermones*, Zaragoza, Juan de la Naja Quartanet, 1615.
- Euripide, *Elena*, ed. Massimo Fusillo, Milano, Rizzoli, 2016.
- Fabián Rodríguez, Gerardo, *Frontera, cautiverio y devoción mariana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Janson, Horst Waldemar, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Warburg Institute, University of London, 1952 (Studies of the Warburg Institute, ed. H. Frankfort, Vol. 20).
- Gimbutas, Marija, *Il linguaggio della dea*, Roma, Venexia, 2017.
- La Fayette, Madame de (Marie Madeleine Pioche de la Vergne), *La Principessa di Clèves*, ed. Fausta Garavini, trad. Sibilla Aleramo, Milano, SE, 2013.
- Larivaille, Paul, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 2017.
- Ledda, Giuseppina, «*Spoliare aegyptios*», *Annali della Facoltà di Magistero, Università di Cagliari*, XV, III (1991-92), 1992.
- Lodico, Donatella, *La collezione della famiglia Sassi*, in Anna Cavallaro (ed. 2017), pp. 187-204.
- Longhi, Roberto, *Officina Ferrarese*, in *Opere complete*, vol. V, Firenze, 1968.
- Magli, Patrizia, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016.
- Mantioni, Susanna, *Cortigiane e prostitute nella Roma del XVI secolo*, Roma, Aracne, 2016.
- Martín Jiménez, Alfonso, *La réplica cervantina al Quijote de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Melandri, Enzo, *I generi letterari e la loro origine*, pref. di Giorgio Agamben, Macerata, Quodlibet, 2014.
- Mollat du Jourdin, Michel, *L'Europa e il mare dall'antichità a oggi*, Roma-Bari Laterza, 1996.
- Neri, Stefano, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS, 2007.

- Parrilla, Francesca; Borchia, Matteo (eds.), *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Artemide, 2019.
- Pini Moro, Donatella, «El «Quijote» y los dobles», in *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 223-233.
- Prato, Alessandro, «La parola e l'immagine: l'èkphrasis», in *Ut pictura poesis. Il testo, le immagini, il racconto*, eds. Sonia Maura Barillari, Martina di Febo, Aicurzio (MB), Virtuosamente Gruppo Editoriale, Negrino, MB, 2019, pp. 221-230.
- Rahner, Hugo, *Simboli della Chiesa. L'ecclesiologia dei padri*, Milano, Edizioni San Paolo, 1995.
- Rank, Otto, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, SE, 2001.
- Ritter Santini, Lea, *Ritratti con parole*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Roncaglia, Aurelio, «“Romanzo”. Scheda anamnestica di un termine chiave», in *Il romanzo*, ed. Maria Luisa Meneghetti, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 89-106.
- Rossi, Paolo, *Naufragi senza spettatore: l'idea di progresso*, Bologna, il Mulino, 1995.
- , *Paragone degli ingegni moderni e postmoderni*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Saffioti, Tito (ed.), *Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 2013.
- Saxl, Fritz, «Il mito della “sapienza egiziana” e gli affreschi dell'Appartamento Borgia», in *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, ed. Cesare Vasoli, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 181-196.
- Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, «Mondi cristiani nel *Persiles*», in *Atti delle giornate cervantine*, Padova, Unipress, 1991.
- , *I fantasmi di Cervantes*, Milano, Mimesis, 2002.
- Servera Baño, José, «El paisaje soñado en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», in *Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990, pp. 295-305.
- Stoichita, Victor I., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2006.
- Tasso, Torquato, *Scritti sull'arte poetica*, ed. Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1977.

- Teijeiro, Miguel Angel; Guijarro, Javier, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Cáceres, Ediciones Eneida – Universidad de Extremadura, 2007.
- Turco, Simone, «“Venerei trionfi”» e “carnascialeschi amori”. Prospettive su immagine, realtà e paganità dell’eros nella *Hypnerotomachia Poliphili*», in *Ut pictura poesis. I testi, le immagini, il racconto*, eds. Sonia Maura Barillari, Martina Di Febo, Aicurzio (MB), Virtuosamente, pp. 199-217.
- Warburg, Aby *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, in *Opere*, vol. I, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, M. Ghelardi ed., Torino Aragno, 2004.
- Wardropper, Bruce, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- Zorzi, Ludovico, *Ferrara: il sipario ducale*, in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, 1977, pp. 5-59.