LA NUOVA ITALIA

IL RISO MAGGIORE DI CERVANTES

LE OPERE E I TEMPI

MARIO SOCRATE

manzo bizantino – fosse agli estremi, e non si potesse ancora condurre per nuove vie con esiti che, nell'Europa del tempo, in opere specialmente teatrali, avrebbero attinto ancora felicemente a quella illustre tradizione.

NOTE

[1] *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios históricos, 1925, p. 163.

[2] Ruth El Saffar, *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1984, pp. 5-15.

[3] *Cervantes en busca de una pastoral auténtica*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», XXXVI, 2, 1988, pp. 1011-1043.

[4] Cfr. Jennifer Lowe, *The «cuestión de amor» and the Structure of Cervantes' «Galatea»*, «Bulletin of Hispanic Studies», 53, 1966, pp. 98-108, dove l'argomento è descritto e trattato estesamente con riferimenti ad altri testi di Cervantes.

IV
IL *DON QUIJOTE*

Il primo *Don Quijote* – cominciato probabilmente tra la fine del sedicesimo secolo e gli inizi di quello successivo – alla sua uscita, nel 1605, non reca sul frontespizio nessun sottotitolo o altra indicazione che lo designi come una prima parte. È solo la storia d'un personaggio, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, una storia singolare, come suggerisce l'epiteto dell'*hidalgo*, e data per compiuta, anche se nelle ultime pagine si accenna all'eventualità di un seguito, affidato magari a qualche ancora irreperito manoscritto, e con nuove fantastiche avventure dell'eroe, meritevoli di una più valente penna, come lascia in sospeso l'ultimo ironeggiante rigo del libro col verso dell'Ariosto: «forse altri canterà con miglior plettro». Se da *La Galatea* al *Quijote* trascorrono venti anni di silenzio, dovranno passarne altri dieci – ma questi di fervido e concomitante lavoro – perché si arrivi alla seconda parte, al novembre del 1615, quando il *Don Quijote*, ultimato nelle sua interezza, col titolo appunto di *Segunda Parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, e con il sottotitolo *Por Miguel Cervantes de Saavedra, autor de su primera parte*, – saldati così nella loro continuità i due libri – diventerà il *Don Quijote*, assumendo, più tardi, ufficialmente, per così dire, a titolo complessivo, quello di *El ingenioso hidalgo...* del 1605[1].

Peraltro, dopo secoli di letture e interpretazioni totalizzanti e assolute della *historia* del cavaliere e del suo scudiero, fino alle esaltazioni e immedesimazioni romantiche, alle speculazioni e idealizzazioni filosofiche, dal pragmatismo di Miguel de Unamuno e oltre, la critica più recente è andata sempre più operando per cogliere le diversità tra il primo e il secondo *Quijote*, per leggerli come distinti, quasi a sé.

E sicuramente le due parti presentano differenze di livelli di costruzione e di intenti, con lavoro di approfondimento e di scavo dell'ambiente e dei personaggi, anche se non persuade quel parlare di un processo di spiritualizzazione e d'intensità che sale via via autonomo – come oppositivo – nelle pagine del secondo *Quijote*, quasi a separarlo dal primo. E se simili approcci critici possono risultare proficui per un'intelligenza delle sequenze e dei capitoli singoli del libro, essi rischiano di far perdere, o almeno di affievolire, il senso e il tono di quella integralità del romanzo che nasce dalla continuità intercomunicante delle due parti, ognuna delle due non in regola di per sé con i concetti dell'unità aristotelica (né con quelli schematici d'una critica posteriore, idealistica e del «gusto»): dalla frastagliata e spezzata linea compositiva della prima parte, d'irrompente fantasia nei suoi cinquantadue capitoli di eventi in prevalenza «a schidionata», secondo la ben nota definizione di V. Šklovskij[2], alle ampie volute a spirale fra lineari intermittenze dei settantaquattro capitoli della *Segunda*.

Si preferisce, dunque, presentare e trattare insieme le due parti del *Quijote*, malgrado gli anni che le separano, accantonando, ma senza dimenticarla, la cronologia dell'attività letteraria cervantina. E sono anni importanti che Cervantes vive nel difficile compito, tra continue frustrazioni, di definirsi come scrittore, di tener fede alla sua più riposta e convinta vocazione. E questo in un quadro familiare rutinario e inquietante, in cerca d'una sistemazione per votarsi al proprio mestiere, e di un accesso all'accreditata e esclusiva società letteraria, oltre ogni sordo pregiudizio. Ma tutte queste nuove dispersive esperienze e le cure per altre opere che via via va scrivendo insieme, non pervengono a disgregare l'unità globale della *historia* del *Don Quijote*. D'altronde, se è preferibile parlare unitivamente della prima e della seconda parte, è anche perché nella storia incessante degli effetti dell'opera nella mentalità e nel pensiero delle generazioni, sulla loro fantasia e intelligenza, essa ha operato nel suo insieme congiuntamente, in complementarità, e

seppur privilegiando momenti ed episodi, questi hanno preso senso solo in quanto parte d'un tutto.

Il che poi non impedisce di rilevare e valutare le differenze, ma consente anzi di apprezzarne il senso in un macrotesto che necessariamente si espande, si dilata.

Dunque, il *Quijote* del 1605, apparso con il titolo *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* e la dicitura *Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*, riceve in quell'aggettivo d'apertura un senso ambiguo, polivalente: *ingenioso* – secondo un famoso trattato di Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para la ciencias*, ben noto allo scrittore – recava in sé, oltre ai più diretti valori positivi di uomo d'ingegno, colto etc., anche altre connotazioni in un ventaglio di sensi che andavano dal «bizzarro» al «fantastico», al «melanconico» nel senso quasi clinico, caratteriale, allora impresso nel termine. E *hidalgo*, come già s'è visto, era il più basso dei titoli nobiliari, così usurato da non legittimare neanche quel *don*, lecito per il titolo, appena più alto nella scala sociale di *caballero*[3].

Il titolo nel frontespizio della *Segunda parte*, con quell'*ingenioso caballero* e l'indicazione «Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte», presenta alcune non insignificanti variazioni.

Qui, quel «caballero» poteva indicare una promozione del personaggio, ma la sua funzione era piuttosto contrastiva, così come quella attestazione di paternità della *primera parte*, che sostituiva il meno determinato «Compuesta por Miguel de Cervantes» del primo *Quijote*.

Occorrerà ricordare allora un fatto di notevole incidenza per la stesura della *Segunda parte*, con un riecheggiamento a ritroso che finiva per coinvolgere anche la prima.

Era uscito, infatti, durante la composizione della *Segunda parte*, quando Cervantes era al capitolo LIX, una continuazione abusiva, un *Don Quijote* apocrifo, a opera di un non meglio individuato Avellaneda, sulla cui identità si sono avanzate le più disparate congetture, e assai probabilmente da ricercare nella figura di qualche letterato dell'ambiente lopiano. Ma su questo avremo modo di tornare distesamente più avanti. Basterà, per il momento, annotare come anche questo episodio esterno, assunto poi narrativamente – uno dei nodi compositivi – all'interno del libro, sia da considerare momento di fondo nella connessione dei due *Quijote* cervantini (dal primo al secondo, dal secondo al primo, reversibilmente), visto che l'apo-

crifo di Avellaneda è tutto costituito e riflesso sul primo *Quijote* del 1605 e solo a esso rimanda, si riferisce; così che tutta intera, dal *Quijote* delle due parti, viene la risposta degli ultimi capitoli, fino all'omaggio finale alla penna, la «peñola mía», che è la rivendicazione di proprietà della totalità di una storia e dei suoi personaggi, a lei sola riservata: quella della prima e quella della seconda parte.

Occorrerà, innanzitutto, richiamarci all'intenzionalità ripetutamente dichiarata dall'autore, sin dal primo prologo fino alle ultime righe del romanzo, quella dell'impegno in una lotta decisiva contro i libri di cavalleria, una satira divertita e distruttiva

> [...] sastisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente, como deseaba, pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna*.

È un'intenzionalità che indubbiamente esprime solo un primo livello di senso del libro, e che se si pronuncia più decisamente nelle strutture narrative dei primi episodi – per poi venire assorbita in altre sfere significative fino ad apparire come attenuata nella *Segunda parte* – tuttavia essa permane un perenne riferimento, un supporto necessario per schiudere il romanzo a più ampie attese. In ultima analisi, questa dichiarata intenzionalità d'autore che dà l'avvio e la spinta creativa al libro, è, sì, pretestuosa, non dà il senso dell'opera e delle sue varie direzioni, ma, per quanto accantonabile, non è mai messa in dimenticanza.

Cervantes non poteva ignorare che la censura dei romanzi di cavalleria era una pratica d'obbligo, esercitata a vari livelli culturali da varie autorità intellettuali e religiose, per non essere quel genere ormai ferito a morte, e destinato all'esaurimento senza bisogno di satire e parodie. E tuttavia restava un genere ancora di vasto, pur se stanco, consumo, dagli ambienti popolari a quelli superiori, come si sofferma a raccontare più volte il romanzo, in discussioni che coinvolgono pubblici diversi, partecipi, come le donne e le ragazze della locanda (I, XXXIII) o la gente di corte della casa dei Duchi. Era ancora un mondo popolato di personaggi e imprese presupposti nell'immaginario comune, sì da offrire una materia che potesse nel segno del riso* incontrarsi con un pubblico più libero e «competente», disponibile al gioco allusivo e parodico, senza rinunciare, con le novelle intercalate e le sue digressioni di stile più colto e *cortesano*, a propiziarsi un lettore di gusti più indottrinati ed esigenti. Attraverso dunque le libertà delle costruzioni cavalleresche, delle arbitrarietà di quelle forme, di quei modelli si offriva la libertà di uscire impunemente dal limitato campo dei generi narrativi più consentiti e pregiati in misura del loro prestigio culturale, e di più regolata e vigilata condotta. Quel *desocupado lector* cui è indirizzato il prologo del primo *Quijote* – intraducibile se non come «lettore che non hai di meglio da leggere» – può senza dubbio intonarsi a una retorica variazione della *captatio benevolentiae*, ma allo stesso tempo si volge in direzione d'un possibile e concreto destinatario di quella che era ancora la fascia più ampia di fruitori d'avventure, disincantati da quel genere cavalleresco in declino e ormai sterilmente ripetitivo, quando ormai una letteratura d'avventure come quella della cronache *de las Indias*, delle storie della conquista delle Americhe, si era affermata, anche se solo in parte, come propositiva d'un reale «meraviglioso». E sarà curioso constatare come quell'epiteto *desocupado*, originalissimo al caso, si possa trovare con speculare valore nel poema epico *La Araucana* di Ercilla – poeta caro a Cervantes – in sintagma con *escritores*: «[...] decir hay tanto / que a mil desocupados escritores / que en ello trabajasen noche y día, / para todos materia y campo habría» (XIX, vv. 5-8)*, (quasi a dire quanta inesauribile materia d'interesse avrebbero potuto offrire agli autori, in cerca di nuovi soggetti, le inaudite avventure degli spagnoli nelle guerre e nelle vicende del Nuovo Mondo).

---

* [...] soddisfatto e orgoglioso di essere stato il primo a godere pienamente del frutto dei suoi scritti, come desideravo, che altro non è stato il mio desiderio se non quello di spingere gli uomini ad aborrire le mendaci e spropositate storie dei libri di cavalleria, che già per merito di quelle del mio autentico *Don Quijote* vanno ormai vacillando, da cadere alla fine del tutto, indubitabilmente.

* «[...] e da dire c'è tanto / che se mille demotivati scrittori / lavorassero su questo notte e giorno, / troverebbero materia e terreno per tutti».

Il vecchio terreno del «meraviglioso», quello dei romanzi di cavalleria, non poteva, per la sua accettabilità, riproporsi se non in parodia, in comicità: è questo il primo scatto e il primo stadio dell'invenzione del *Quijote*, nella dichiarata ideazione satirica di quel già trionfante genere letterario.

È evidente che questa intenzionalità d'autore nella prima parte appariva più scoperta e insistita, ma per smorzarsi o affievolirsi quanto vieppiù saliva, oltre quella motivazione, l'invenzione creativa dell'opera, nel suo articolarsi e costituirsi con una propria coerente costruzione, verso nuove e libere aperture di senso. Ma perché l'opera potesse comunicare o indicare le sue molteplici direzioni occorreva la scoperta e applicazione di alcune forme e componenti innovative che agissero in raccordo a svincolare e intensificare le capacità e i modi di significazione dell'opera, nella sua piena autonomia semantica, pronta a prestarsi a una pluralità di letture e interpretazioni, alla più estesa e inesausta sollecitazione di senso. E allo stesso tempo, tali procedimenti, permanendo e operando in espansione dal primo al secondo *Quijote*, appaiono via via aprirsi e crescere con il morfologico divenire del libro intero, come correggendolo dal suo iniziale e precario proposito, dalla sua instabile e snodata linea d'assetto del *Quijote* del 1605.

Quando Cervantes pone mano al *Don Quijote* – ed è un'opinione sempre più convincente – non ha un disegno definito e compiuto, non ha «in mano» il «destino» dei suoi protagonisti, lo sviluppo della loro storia, che solo nella fase iniziale si delinea in un assetto labilmente preveduto, sottoripartito com'è in parti: quattro *partes*, con vicende che trasbordano le sequenze divisorie, come si può vedere anche esteriormente, considerando il numero dei capitoli che le compongono e le ripartiscono.

Delle *partes* di questo primo *Don Quijote*, dunque, otto capitoli costituiscono la *primera parte* (I, VIII); sei, la *segunda* (IX-XIV); tredici, la *tercera* (XV-XXVII); ventiquattro, la *cuarta* (dall'XXVIII capitolo all'ultimo, il LII). È una suddivisione che appare voler sistemare nel suo sviluppo un racconto in crescita, e che talora sembra coprire qualche altro progetto per la *historia* cui l'autore stava lavorando, magari arrestandone il corso e limitandola al taglio d'una *novela* (come quelle che andava saltuariamente scrivendo e che vedranno luce nelle *Novelas ejemplares*). Ma la ripartizione vale quasi a segnalare l'impeto via via montante dell'invenzione creativa, e poi, dopo la

fine, lasciato a crescere disatteso, quasi all'insaputa dell'autore impegnato in altre imprese, per poi erompere e, malgrado il congedo finale e le smorzature del primo *Don Quijote*, dilagare straripando, a suo tempo, nel secondo, come forzata dagli stessi suoi personaggi la volontà d'autore.

Ma dovremo qua, per quanto schematicamente, esaminare quei procedimenti, quegli innovativi strumenti, quei modi fondativi e costitutivi della narrazione nella prima e nella *Segunda parte*, che portano il libro, in una sua continuità, ad alzarsi oltre l'intenzionalità dichiarata – la satira d'un genere letterario deteriore, come abbiamo visto, – e che chiameremo *intenti* perché voluti ed elaborati per i modi di quel particolare narrare, e in grado di aprirsi ad altre più complesse significazioni (come, per fare un esempio di facile e rapido riferimento, è la determinata creazione della terzina dantesca nella *Comedia*, lo stile rimico di Dante, che regola e sostanzia la stessa energia della sua intenzionalità). E, d'altra parte, nessun grande libro in particolare può essere privo di appropriati e consapevoli intenti per poter disporre della più libera e autonoma semanticità.

Si porrà, dunque, in primo luogo – ma senza seguire un ordine gerarchico – la felicità del tema, la sua scelta che nella retorica rispondeva al nome di *inventio*, e che per noi può valere come ideazione della storia, una storia che aveva bisogno di attingere a ogni genere narrativo per definirsi come libro nuovo, inedito, moderno, frutto di uno scrittore che sentiva di potersi dichiarare, a suo primo vanto, «raro inventor» (*Viaje*, I, v. 223).

E l'*inventio* non è tanto – e sarebbe già eccezionale – nella delirante follia d'un solitario gentiluomo di campagna, infatuato lettore, sino a uscir di senno, di romanzi di cavalleria e dei loro mirabolanti personaggi, così da voler resuscitare nella propria epoca quell'obsoleto tipo di eroe letterario, rivivendone i tempi e gli scenari con le sue norme e comportamenti, tra mostri, giganti e incantesimi; quanto piuttosto nel fatto che quest'eroe sia un personaggio ormai sui cinquant'anni e che a quell'età declinante dia inizio alla sua storia, alla sua avventura. E già questo fatto che contravveniva agli stereotipi del genere, e in complesso del racconto, con l'eroe della vicenda narrato dal principio, dalla nascita o per lo più dalle origini, dalla prima giovinezza, o, al contrario, colto in tragica vecchiaia – era solo di prima intenzione parodico, premonitorio com'era di quello scampolo di vita, gettato nell'avventura.

Ma quest'*inventio* si precisa e acuisce soprattutto nel fatto che un tale eroe non sia solo, ma si saldi complementarmente con un altro personaggio, lo scudiero Sancho, necessario scudiero per poter essere cavaliere secondo i canoni della cavalleria (e necessario compagno per poter essere e diventare sempre più don Quijote, come a Sancho è necessario don Quijote per esser sempre più concretamente Sancho Panza). E sarà don Quijote stesso che, dopo il fallimento della prima uscita, lo scudiero se lo andrà a cercare, quasi a fiuto. Perché non sceglierà, in quell'ambiente familiare che il racconto gli aveva messo davanti, quasi sotto mano, quel «[...] mozo de campo y plaza que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera [...]» (I, I)*, (personaggio, d'altronde, che non sarà più ricordato in tutte e due le parti del romanzo), ma se lo andrà a trovare in «[...] un labrador, vecino suyo, hombre de bien, si es que ese título se puede dar al que es pobre, pero de muy poca sal en la mollera» (I, VII)**, convincendolo a seguirlo, con promesse da *caballerías*, fino a quella d'un governatorato in un'isola.

Il loro è un rapporto singolarmente replicato nelle rispettive spaiate appendici che li accompagnano, il cavallo e l'asino, Rocinante e il *rucio* (il bigio), anche loro interdipendenti, e elementi costitutivi, non ornamentali, del romanzo, della sua stessa scrittura, come quando la narrazione abbandona la coppia dei protagonisti, e segue nella notte le due bestie, appartatesi quasi a discorrere fra loro con una digressiva rottura della legge del decoro, come il racconto ironicamente sottolinea (II, XII). (Per non parlare dei *descuidos* – delle distrazioni – del narratore in merito al povero asino, rapito da Ginés de Pasamonte, e poi inopinatamente recuperato nella storia, con giustificazione della svista nella *Segunda parte*, II, III).

Ora, affiancando questi due personaggi, don Quijote e Sancho, – l'uno, ossuto alto e secco, l'altro, grasso e tarchiato – l'opera affonda le sue radici in una tradizione del riso, del riso eversivo e popolare, della gerarchia capovolta e scombinata dei valori del mondo, del «mondo alla rovescia». Provengono i due da un'iconografia e tipologia di maschere carnevalesche,

* «[...] garzone che badava alla campagna e a far la spesa, incaricato inoltre a sellare il ronzino e a lavorar di pennato [...]».

** «[...] un contadino del paese, uomo dabbene – se è un titolo, questo, che si può dare a un povero – ma con assai poco sale in zucca».

oppositive, – il Carnevale, appunto, e la Quaresima – e tuttavia già su un piano più complesso nella loro figura contradditoria, da ossimoro: il primo, folle, lettore non solo di *caballerías*, ma colto e con intermittenze di lucida intelligenza; il secondo, semplice e acuto, lettore ovviamente di nessun libro, ma ridondante, più che di buon senso, dei saperi popolari dei proverbi.

Ma l'ossimoro principale è costituito, nel loro rapporto e nella loro natura, dai due stessi personaggi, e non tanto, come con accento ancora romantico si dice, dall'opposizione che essi impersonerebbero, lo scontro fra mondo ideale e mondo reale, fra il sogno e la banale realtà del quotidiano. La loro relazione oppositiva è più ricca e complessa, acuita anche dalle coincidenze e dalle contiguità che non mancano di manifestarsi a sorpresa, nel progressivo avvicinamento dei due lungo la prima e più ancora nella *Segunda parte*.

L'*hidalgo* e il suo scudiero costituiscono in primo luogo, dunque, due sguardi in collisione sul mondo con effetti di straniamento, ed è dal loro attrito, del loro scontro che il quotidiano usurato, sbiadito dal consueto, si riattivizza, si rivela nella sua lacerante sostanza, nella sua palesata concretezza, come nel famoso episodio dei mulini a vento, dove l'urto delle due opposte visioni – giganti/mulini a vento – («En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo [...]»**, (I, VIII), trasforma un paesaggio dell'epoca, una presenza quasi irrilevabile, abitudinaria («que hay en aquel campo»), nella corposa evidenza della sua materialità in movimento, dando luogo in poche righe al paesaggio probabilmente più celebre di tutte le letterature.

Personaggi complementari, radicati e diramati nel racconto con corporea presenza, i due protagonisti; e insieme a loro, ma *in absentia*, paradigmaticamente, l'altro personaggio, insorto questo, nella fantasia trasformatrice di don Quijote, dal ricordo, dalla proiezione di una senile e incoffessata passione per una ragazza di campagna del luogo, Aldonza Lorenzo, ma che il nome impostole di Dulcinea del Toboso – «[...] nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo [...],»** (I, I) – basta a smaterializzare, a elevare a nobile signo-

* «E a quel punto scorsero trenta o quaranta mulini a vento che stanno in quella campagna [...]».

** «[....] nome, a suo avviso, musicale, peculiare e significativo [...]».

ra, a ideale sua dama, d'obbligo per ogni cavaliere errante. E Dulcinea agisce fra i due in un'opera assidua di costruzione e decostruzione tra le furbe e mendaci indicazioni di Sancho e l'incerta credulità del cavaliere, che non riesce a incontrarla e vederla se non nelle sue affaticate e sgraziate sembianze di contadinotta, maledicendo gli incantatori e i maghi che gli sottraggono la visione «vera» di Dulcinea, quella per giunta concessa, quasi per sfregio, a Sancho (I, X).

E con l'invenzione dei due personaggi vettori della narrazione, in stretta connessione anzi con loro, ci troviamo di fronte a uno dei più precipui procedimenti dello scrittore, a uno dei suoi intenti di fondo, perseguito e espanso per tutte e due le parti, il dialogato, quello intessuto tra don Quijote e Sancho.

Scaturisce e procede quel dialogo – ma non senza pause e intese complici e cordiali – da opposti livelli di opposti linguaggi, puntigliosamente, da padrone a servo, da maestro a discepolo, da colto a ignorante e, viceversa, da empirico del quotidiano a disilluso o smentito visionario, nonché da altre mobili e spostate angolazioni, non ultima, nei momenti più alti e distesi, quella da uomo a uomo, con balzi e svolte di considerazione e convinte professioni reciproche di stima e affetto. I dialoghi si intrecciano all'azione, la preparano, la commentano e interpretano, o si costituiscono come momento narrativo di per sé, tra i due, sempre tentati a definirsi nei loro rispettivi ruoli, nei loro reciproci diritti e doveri in dispute e convergenze, tra gli esempi libreschi e non libreschi del cavaliere e l'inarrestabile sequela di proverbi e detti popolari di Sancho, contagiandosi a vicenda, per sollevarsi a visioni della vita e della società, ritornando su temi più volte come quello dei lignaggi, dei *linajes*, (I, XXI, II, VI, II, XX), su cui sa dire l'ultima parola l'ormai *discreto*, sagace contadino: «Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener [...]»*.

E naturalmente a farsi oggetto concreto di questi dialoghi torna e ritorna la figurata e trasfigurata Dulcinea, con la sua creaturalità e la sua idealizzazione, con le sue sollecitazioni di personaggio incantato, per cui, nella *Segunda parte*, c'è il

* «Ci sono solo due lignaggi al mondo come diceva una mia nonna, e sono l'avere e il non avere [...]».

continuo richiamo del cavaliere a Sancho perché s'infligga le tremila frustate richieste dal Mago Merlino per la liberazione della dama dall'incantesimo che la degrada.

Certo, il dialogo fra i due è centrale e tende a caratterizzare la scrittura e l'articolazione del romanzo, ma don Quijote e Sancho, man mano che cresce la loro misura e la loro autonomia di protagonisti, irradiano in continue variazioni il loro dialogare con la multitudine dei personaggi che non cessano di affollare le due parti. E in realtà rari libri hanno saputo portare sulla scena una sì vasta quantità di figure, maggiori o minori, delle più svariate e sfaccettate condizioni sociali e umane coi loro peculiari linguaggi: dal contadino povero a quello ricco, dalle sguattere alle signore, dai *mozos de mulas* a osti e ostesse, dagli artigiani agli studenti, dai caprai ai galeotti, ai governatori, a duchi e duchesse, dai lestofanti agli ecclesiastici e ai commedianti, dai personaggi estratti e contraffatti da testi letterari o svelati dalla vita, da un senso particolare, cervantino, della vita, come il *Caballero del verde gabán* (II, XVI, XIX), dai personaggi della cronaca e dell'esperienza, magari in travestimenti da *pícaros* o in *figuras de la comedia* come Ginés de Pasamonte, o della storia, come il bandito gentiluomo Roque Guinart (II, LX).

Altro caratterizzante procedimento – un intento puntuale e ricorrente a raccordare la prima alla *Segunda parte* – è la digressione, l'*excursus*: termine che qui vorremmo delimitare distinguendolo da corpi e inserti estranei all'azione come le *novelas intercaladas* raccontate o lette (*El curioso impertinente*, *El cuento del capitán cautivo*) o come anche le narrazioni divaganti di personaggi interni della *Segunda parte* (la storia moresca della figlia di Ricote e del suo fidanzato cristiano, per esempio), anche se nel primo tipo, e ovviamente nel secondo, si possono ascoltare e scorgere nel romanzo corrispondenze sottili e latenti risonanze. Ed è un intento che è anche da distinguere dalla descrizione, che è, sì, altro elemento costitutivo del primo e del secondo *Don Quijote*, pur se il libro sembrerebbe avaro di paesaggi e di vedute (non così di messe in scena e di fattezze); e, in nome delle *brevitas* narrativa, si rinuncia dichiaratamente in qualche caso a indugiare in descrizioni di esterni e interni (come per la casa del *Caballero del verde gabán*), ma sono gli occhi dei due protagonisti a connotare e angolare il paesaggio o la visione, e, per le varie locande e i palazzi e i paesaggi, a riproporlo nella loro scoperta e immedia-

tezza, come abbiamo visto per i mulini a vento; e come si può vedere ancora, tra spavento e sorpresa, a ogni imprevisto o occasionale incontro, sia al buio, di notte, col terrificante strepito delle gualchiere, sia con le greggi di pecore e montoni avvolti nel turbine di un polverone come di due eserciti in lotta, per passare alle campagne arcadiche, alle strade accecanti di sole, percorse magari da processioni col morto, o alla traversata dell'Ebro come fosse sulla linea dell'equatore. E a questo vanno aggiunti gli immaginari resoconti della calata di don Quijote nella profondità della Cueva di Montesinos, del viaggio di Sancho e del suo padrone nelle regioni dell'aria, a cavallo del magico, volante Clavileño. Ma per tornare nello straordinario del reale, si staglierà l'incontro con la città, Barcellona, e la visione inedita per entrambi delle galere nel porto, e della visita sulla nave ammiraglia, con la rivelazione all'occhio straniato di Sancho di quel vero inferno dei galeotti dannati al ritmo della frusta e del remo.

Tuttavia non è questo tipo descrittivo di digressione, pur così rilevante e una delle componenti della narrazione, ma in genere conseguenza della prima *inventio* (dello sguardo, cioè, oppositivo dei protagonisti) che va considerato come un altro di quegli *intenti* costruttivi che danno al *Quijote* la sua peculiare natura di un insieme. Perché c'è una diversa e distinta classe di digressione che si specifica nella costruzione del *Quijote*. Le sue ascendenze, per rimanere nella narrativa, possono farsi risalire sia al romanzo bizantino (in misurate applicazioni di carattere scientifico e religioso, prevalentemente di carattere didattico-morale), sia al filone della narrativa orientale, e da entrambe pervenute, per affastellate ed esorbitanti repliche, nel romanzo cavalleresco iberico, sin dall'inaugurale *El cavallero Zifar*, con una menzione particolare per l'*exploit* del cap. CXLIII del catalano *Tirant lo Blanc*, derivato, seppure in traduzione, da una epistola latina delle *Familiarum rerum* di Petrarca (XII, 2), come avverte nella sua edizione Martín de Riquer[5].

D'altronde questo tipo di *excursus* aveva trovato nella retorica classica la sua distinta e catalogata descrizione: quella sospensione, cioè, del racconto, quel divagare, dall'azione, dalla diegesi, per trattare, con variabilità d'estensione, questioni diverse, le *quaestiones infinitae*, di contenuto moral-filosofico, di carattere universale, per così dire, e le *quaestiones finitae*, motivate dall'occasione, dal caso particolare, e su registri mutevoli, dall'*indignatio* alla *miseratio*, alla *concitatio*, alla *refutatio* etc.

In questi esercizi si esibisce, o si impunta, ripetutamente e diffusamente don Quijote, con tonalità varie, tra invenzioni del comico o enunciati di una nuova saggezza, d'impronta erasmiana, e anche di un'esperienza umana che inducono a volte – forse abusivamente – a intenderli come interventi dello scrittore stesso. E, d'altro canto, in tutti i loro toni, essi non sono casuali, esornativi: fanno invece parte d'un proposito (*de industria*), di un *intento*, connaturati alla figura che il personaggio vuole ripristinare, quella del cavaliere errante: «De todo sabían, y han de saber, los caballeros andantes, Sancho, [...], porque caballero andante hubo en los pasados siglos que así se paraba a hacer un sermón o plática en mitad de un campo real como si fuera graduado por la Universidad de París [...]», (I, XVIII)*.

Basterà per questo ricordare, fra i più tipici *excursus*, il lungo elogio di don Quijote ai caprai sulla *Edad dorada* (I, XI), che è appunto un tema da *quaestio infinita* in foggia parodica, e così i due o tre interventi-paragone fra le armi e le lettere (I, XXXVIII, II, XXIV) o sull'ideale modello del cavaliere errante (I, XXI) etc.; e nella *Segunda parte*, il *razonamiento* di don Quijote sul paragone delle lingue nella poesia al *Caballero del verde gabán*, e, nel capitolo successivo, il prosieguo del discorso sulla letteratura e sul mondo letterario al figlio di questi: e ancora, ma sempre limitandoci nelle citazioni, la *plática* erasmiana sulla pace e la guerra («El diablo me lleve [...], si este mi amo no es teólogo [...]», II, XXVII**, si dice tra sé Sancho); i discorsi sulla condizione della donna e sul matrimonio (con altri analoghi ammirati commenti di Sancho), e, in rilievo particolare, quella sorta di *Ciropedia* costituita dalla canonica *digressio* didattica sul buon governo, con gli ammaestramenti di don Quijote per Sancho, promosso governatore dell'Isola di Barataria (II, XLII, XLIII). A queste scandite digressioni, per lo più moral-filosofiche, si accompagnano, spesso a controcanto, quelle di Sancho, «arengas» su *quaestiones finitae* – ma anche su *quaestiones infinitae* – rare nella prima parte, ma in crescita

* «Di tutto sapevano e devono sapere i cavalieri erranti, Sancho, [...], e nei secoli passati c'erano cavalieri erranti capaci di fermarsi a tenere discorsi o sermoni in mezzo a un accampamento, come si fossero laureati all'Università di Parigi [...]».

** «Il diavolo mi porti [...], se questo mio padrone non è un teologo [...]».

nella successiva, secondo gli sviluppi del personaggio («Cada día, Sancho, te vas haciendo menos simple y más discreto», II, XII)* fino a sigillare di sentenze acuminate le sue *arengas*, come abbiamo visto a proposito dei *linajes*, e dell'inferno vero dei galeotti al remo.

Sono digressioni – quelle di don Quijote come quelle di Sancho – che si circoscrivono dentro l'azione, o nel dialogato, come parti a sé stanti, e in quanto tali anche rilevate reciprocamente dai due («¿Has acabado tu arenga, Sancho?», II, XXI). Ma a questo tipo di digressioni, di discorsi anche a disputa e paragone, ritagliate in sospeso dalla diegesi del romanzo (eppure a esso così necessariamente connesse) appartengono con incidenza anche quelle di altri personaggi, a più voci, e d'ordine per lo più letterario o teorico, come il «grande escrutinio» della biblioteca dell'*hidalgo* (I, V); o il colloquio fra il curato e il canonico della prima parte (I, XLVII, XLVIII) sui generi narrativi e teatrali, e sul loro stato in Spagna. Tutte digressioni che con altre forme e componenti daranno al libro, dal principio alla fine, una continuità autocostruttiva e quella cadenza particolare tra fratture e ritmo ininterrotto.

Ma questi caratteri precipui ci si riveleranno in tutta la loro originalità e intensità dopo che avremo visto un altro ancora dei principali *intenti* del *Quijote*. È un espediente che si sviluppa e si attua nel tempo, nel tempo narrativo, lungo la stesura del romanzo, per compiersi definitivamente con l'ultima pagina della *Segunda parte*. Si tratta delle *istanze narrative* che presiedono e regolano il racconto, del chi è che narra. Nel mirabile *Prólogo* del primo *Don Quijote* – a prima parte, dunque, ultimata, quando ormai si era già verificato e definito il sistema delle voci narranti, dell'insieme delle istanze narrative e dei loro rapporti – Cervantes, seguendo obliquamente uno degli espedienti più in uso nei romanzi di cavalleria, attribuisce la paternità del libro a un autore fittizio, riservando per sé la funzione di patrigno, di *padrastro*. È il primo annuncio della figura dell'*historiador arábigo*, che col suo nome – Cide Hamete Benengeli – farà ingresso nel racconto al capitolo IX e che si affaccerà in guise diverse nel corso dell'intero romanzo, con lo scrittore in veste di *segundo autor*, di curatore (di *editor*), ad

* «Ogni giorno, Sancho, ti vai facendo meno sempliciotto e più acuto».

articolare insieme, con l'aggiunta del traduttore, i perni principali del complesso meccanismo narrativo del punto di vista, della voce narrante, dalle molteplici e mobili angolature.

Un arabo, dunque, l'autore del libro, un infedele, per natura e per convenzione falso e mentitore, cui si affida un ruolo di autore verace, per una *historia verdadera*. I romanzi di cavalleria, di solito, rimandavano, come genere bisognoso di qualche avallo autorevole, a testi scritti in greco, in latino, in toscano, in lingue nobili, di prestigio, e, specie le prime due, lingue veritiere. C'era anche stato chi – come Pérez de Hita per le sue *Guerras civiles de Granada* – non s'era peritato, per autentificare i fatti narrati, di rifarsi a simulate fonti arabe come testimonianze *de visu*. Ma il *Quijote* proponeva l'artificio di questo *sabio* autore arabo, come uno scrittore mendace e in più sensi: innanzi tutto – come s'è detto – per la sua qualità d'infedele, e in secondo luogo, proprio perché trasgressivo della poetica aristotelica, quella che, come lo stesso don Quijote pretendeva per la propria *historia* (II, III), si occupava dell'eroe esemplare del poema, dell'eroe «come doveva essere», un eroe con i suoi valori universali, per una storia «verosimile», come quella di Enea o di Ulisse, ispirata a questa concezione ufficiale della letteratura.

Uno scrittore inattendibile, quindi, Cide Hamete Benengeli, anzi doppiamente inattendibile. Ma è proprio lui, l'inaffidabile bugiardo di natura, che può narrare una storia di avventure dello scacco, della smentita, dell'eroe non più ideale, ma degradato dallo scontro con la quotidianità.

Cide Hamete non è un narratore eterodiegetico, è piuttosto un narratore «narrato», personaggio anche lui, di cui parlano le altre istanze narrative, quali il traduttore *morisco* e il *segundo autor*, il *padrastro* e curatore (se si può distinguere dal *segundo autor*), quello che è infine designato come «el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir del arábigo en nuestro vulgar castellano [...]»*, (II, III).

Non che Cide Hamete – da quando entra di nome come l'*historiador* del romanzo – sia esentato da interventi d'autore, in terza o in prima persona, anzi, in questi casi il curatore – o *segundo autor* – e il traduttore ne riportano tra virgolette le sentenze e le digressioni, le sue intenzioni e i suoi pareri sulla *narra-*

* «[...] l'attento indagatore che si prese la cura di far tradurre [queste gesta] dall'arabo nel nostro castigliano [...]».

tio, e lo interpretano. Si dà anche il caso che ne sentano la presenza operativa i personaggi stessi, come avviene quando Sancho dà il nome di *Caballero de la Triste Figura* a don Quijote, e questi avverte che a suggerire quel nome da romanzo cavalleresco alle labbra illetterate di Sancho non può essere stato che il *sabio historiador arábigo*, stabilendo così una simultaneità tra lo scrivere di Cide Hamete e l'azione dei personaggi (I, XIX).

Vedremo nella *Segunda parte*, al capitolo III, quanto sia concomitante con l'azione la narrazione del fittizio autore Cide Hamete, personaggio anche lui sempre più della storia e pronto a insinuare i suoi giudizi sui due protagonisti, ora ammirativi, ora con riserve, ma sempre più addentrato nella sua *historia*, anche a sfida del falsario Avellaneda, fino al memorabile congedo finale dell'ultima pagina, che è il congedo dal racconto, dal «suo» eroe, e in particolare dalla propria penna (II, LXXIV).

Anche di un tale tipico personaggio, come per quello di Sancho, il romanzo, già avviato, sente a un tratto la necessità per l'intento sulla sua creazione; e il nome e la figura di Cide Hamete, fa ingresso al capitolo IX della prima parte, sul frontespizio di uno scartafaccio in arabo rivenuto dal *segundo autor*, dal «curioso que tuvo cuidado» di farlo tradurre dall'«arábigo en nuestro vulgar castellano».

Ma da artificio parodico delle fonti originali o dei veritieri e nobili autori cui fittiziamente si attribuivano, per prestigio e autorità, i romanzi di cavalleria, Cide Hamete Benengeli sale ad assumere altre importanti funzioni che emergeranno nell'insieme e nel sistema delle istanze narrative, già sopra considerate, e che conducono e connettono i vari piani del racconto.

Il traduttore, nei romanzi di cavalleria e nelle *historias* era già apparso o come figura simulata, ormai una convenzione, o come persona, fonte storica reale (ma al massimo con mansioni addette alla storia esterna del libro) e non legata del tutto al vincolo della fedeltà all'originale. Basti pensare all'effettivo traduttore spagnolo del *Tirant lo Blanc*, con le sue tacite intromissioni: dal cambio del titolo alla suddivisione in parti del libro, ai piccoli tagli e soppressioni, con restauri in proprio e con aggiunte, finanche d'un prologo per il «terzo» libro, (terzo, nella sua personale ripartizione).

Nel *Quijote* il traduttore è anche lui personaggio dell'invenzione del romanzo, è lo stesso venditore *morisco* dei *cartapachos* al mercato di Toledo, e che, per maggior sicurezza, il

«curioso que tuvo cuidado» (il *segundo autor*) si porta a casa e ivi lo alloggia, pagando per la traduzione un cinquanta libbre di uva passa più quattro staia di grano, e vincolandolo alla più assoluta fedeltà, senza aggiunte o tagli («sin quitarles ni añadirles nada», I, IX); impegno che il traduttore assolve con puntigliosa fedeltà, filologicamente, mettendo ora in dubbio l'autenticità d'un capitolo (quello del discorso alla moglie da parte di Sancho, con quei ragionamenti «[...] que exceden a la capacidad de Sancho» (II, V); ora intervenendo a spiegare il linguaggio di Cide Hamete che giura, lui arabo, come «católico y cristiano», II, XXVII).

Ma c'è un'altra voce che controlla e narra i casi del romanzo in apertura: è quella d'una prima persona col celebre *incipit* – «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [...]»* – che può essere l'inizio in proprio di chi raccoglie e stende una storia derivata da qualche altro autore della Mancha, o rinvenuta in fantasiosi archivi della zona, un testo insomma, come per convenzione, «ricavato», e che d'un tratto s'interrompe, interrompendo – con mossa ariostesca – l'azione, nel bel mezzo di un duello, lasciando fermi nel gesto don Quijote e lo spropositato biscaglino con le spade sguainate per lo scontro (I, VIII, IX).

Allora la voce narrante del testo, in terza persona, introduce qui il *segundo autor* che non si rassegna, non può credere che, cercando e ricercando non si riesca a rinvenire la continuazione delle gesta di questo *famoso caballero*. E il *segundo autor* torna ad assumere l'*io* della prima persona, che si va identificando, fra oscillazioni e dissolvenze, nel curatore del libro, ora che ne ha ritrovato in arabo al mercato di Toledo la continuazione in alcuni *cartapachos* col titolo e il nome dell'autore, Cide Hamete, come già sappiamo.

Questo *segundo autor* si può, dunque, assimilare alla voce che coordina il racconto, che lo cadenza nelle sue parti e lo dispone con le sue rubriche a ogni capitolo, che si fa da tramite tra il romanzo, la sua vicenda, *l'historiador*, il traduttore e il lettore: è il vero curatore del libro, in rapporto sensibile e dichiarato con Cide Hamete, e con lui formando, congiuntamente con il traduttore, un insieme di voci narranti, 'sì da condurre la storia in una continua oscillazione di punti di vista, e

* «In un paese della Mancha di cui non sto qui a ricordare il nome [...]».

allo stesso tempo regolando le distanze e le emergenze dei personaggi.

Tutto questo meccanismo narrativo (che tante acute attenzioni ha suscitato nella maggiore critica contemporanea), pone, con falsa prospettiva, *el segundo autor* in testa, ad avvalorare e poggiare quanto narra Cide Hamete, ed è quindi anche lui cooptato nel sistema dell'autore inattendibile.

Altre operazioni raccordano unitivamente la prima parte alla seconda del *Quijote*, ne fondano il necessario insieme, come avremo modo di vedere a compimento; e se il primo *Quijote* prescindeva ovviamente da un seguito, e ne ipotizzava vagamente, come d'uso e per convenzione, una *Segunda parte*, questa, nel suo farsi, presupponeva la prima, ne operava una reversibile lettura, conducendola per non preventivati fini, attraendola nella propria maturazione, nel proprio svolgimento, nell'insorgere di nuove e ampie significazioni. Questo perché, anche riproponendo nella sua interezza attivamente communicante le due parti del libro, non si può non avvertire, come abbiamo già detto, che la *Segunda parte* presenta una composizione più organica, un disegno più consapevole e ovviamente ormai più esperto, mentre la linea parodica si libera da scadimenti caricaturali per l'apertura a un riso più profondo e più libero, grazie all'immissione di nuovi ambienti e nuovi personaggi – dal palazzo dei duchi, al bosco del bandito gentiluomo Roque Guinart etc. – intensificando la plurivocità del racconto, dove la puntualità e i dettagli della cronaca si insinuano nelle pieghe d'una storia smascherata.

Ma la molla che spinge il personaggio – e specularmente il suo restìo ma infine implicato compagno Sancho – è l'imitazione, il compito di restaurare nel suo tempo dimentico e decaduto, il modello del cavaliere errante, di impersonarlo, in emulazione con gli eroi di quella letteratura, e in primo luogo con *Amadís de Gaula*, «[...] el solo, el primero, el único [...]» (I, XXV), assumendone anche il linguaggio distintivo, d'elezione e di destino («Yo sé quien soy [...]»*, I, VI), per dirsi figlio delle proprie opere, e ripercorrendone o adottandone con fedeltà fantasiosa gli itinerari e i comportamenti[6].

Ma le sue vicende sono sospinte anche in altre situazioni, in altri scenari e zone di linguaggio, da generi letterari di diversa natura, dal *romancero*, al picaresco, dalla *novela sentimental*, dalla novellistica rinascimentale italiana «realistica» e «idealizzante», alla novella moresca, al romanzo arcadico[7], in un'emulazione che non è più imitativa e tanto meno mimetica, ma su un registro dissonante, contrastivo (vedi l'episodio arcadico di Marcela, I, XII-XIV), più che di censura, di deidelogizzazione del genere. Perché a questo punto la parodia non è tanto una replica in comico, una contraffazione risevole del «particolare», ma un uso della parola altrui a fini diversi e oppositivi – confutativi, talora – per aperture e slittamenti semantici (a cominciare dell'*incipit* del romanzo con l'*octosílabo* di un *romance* in voga nell'epoca): operazione «dialogistica», in senso bachtiniano che si intensifica nel discorso reiterante da angolature diverse sulla letteratura, sui generi, sull'opera, come en *el escrutinio* della biblioteca di don Quijote, e a ogni altro incontro che riproponga un testo, un discorso intorno al serio o al comico, al vero e al «verisimile», etc., ripreso esplicitamente o meno. E in questo senso, anche la proliferazione paremica, la serie dei proverbi a catena – pertinenti o no – di Sancho, si accumula a sollecitare questa operazione dialogistica sul corpo della *philosophia vulgaris*, sulla «sapienza» dei popoli, svariando sulla decina di tipi logici del proverbio.

C'è un tratto fondamentale dietro l'imitazione emulativa che agisce nella mente di don Quijote: quanto più egli crede – contro ogni obiezione e smentita – alla realtà effettiva – «de carne y hueso» – di quegli eroi, modelli di cavalleria, e del loro mondo, tanto più tende a reprimere e contestare il dubbio di non essere davvero un cavaliere errante, protagonista in una realtà che per lui s'identifica con quella dei romanzi. Solo nella messa in scena della fastosa accoglienza nel castello dei duchi (II, XXXI) acquisterà la piena e definitiva certezza della propria qualità e natura di cavaliere errante:

> Y todos, o los más, derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote, y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y aquel fué el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico viéndose tratar del mismo modo que él había leído los tales caballeros en los pasados siglos*.

---

* «Io so chi sono [...]».

* E tutti, o i più, spargevano da delle ampolle acque odorose su don Quijote e sui duchi, e di tutto ciò restava ammirato don Quijote; e quello fu

Si potrebbe dire che questo movente, questa molla che senza rilassamenti incita all'azione l'*hidalgo* in cerca e a conferma della sua nuova identità di *caballero andante* dietro le orme di Amadís e degli altri eroi di quella letteratura riedificandosi il più possibile su quelle gesta, e che nella prima parte si esterna nell'impeto creativo d'una trasformazione del reale, prende il sopravvento sul processo di sviluppo del personaggio e del suo stesso compagno, mentre invece nella *Segunda parte* si coniugherà con una loro crescita in un interiore approfondimento d'individualità e della loro complessità di personaggi.

Ma, vale la pena ripeterlo, alle altezze della *Segunda parte* ci si arriva attraverso l'irruente spinta della prima che nelle sue accensioni fantastiche raggiunge punte d'una creatività iconica capace di dotare i protagonisti d'una insubordinata vita propria, così da imporre nel costituirsi dell'opera la loro logica di personaggi.

Già il *Prólogo* – che apre e suggella la prima parte – è straordinariamente la storia della scrittura del prologo stesso, con l'autore restio, timoroso di misurarsi con questo genere, ove sdottoreggiava di citazioni e rimandi lo scrittore affermato e alla moda. Certo, è una scrittura che passa tra satira e ironia del genere prologale e della sua falsa cultura, ma in sottofondo è un timore che vela un'apprensione autentica, il panico dell'autore di ripresentarsi al pubblico, dopo due decenni di assenza e con un libro, per così dire, fuori norma. Ma mentre narra di sé, nella sua stanza, delle sue difficoltà e inibizioni di fronte al foglio bianco della pagina, ecco l'arrivo inatteso di un amico smaliziato che coi suoi suggerimenti, uno dopo l'altro, toglie d'impaccio lo scrittore che si trova così con il prologo bello e fatto, pronto a presentare la storia dei due protagonisti, don Quijote e Sancho Panza. Un prologo, dunque, che si compie negandosi.

Il primo capitolo s'apre con la vita abitudinaria d'un gentiluomo di campagna ormai cinquantenne, ma che nutre d'insaziabili letture di romanzi di cavalleria i suoi giorni e anche le sue notti, spaziando fantasticamente nella sua biblioteca di oltre trecento volumi (non tutti però di *caballerías*, perché don Quijote è un uomo di non volgare cultura); e così preso dalle

il primo giorno che riconobbe e fu convinto proprio del tutto di essere cavaliere errante, vero e non di fantasia, nel vedersi trattare al modo stesso in cui aveva letto venivano trattati quei cavalieri nei passati secoli.

romanzesche avventure da immedesimarvisi: dapprima, proponendosi di emulare e superare quegli autori e quei libri, poi, così convinto dagli ideali della cavalleria, dal desiderio di quelle fantastiche realtà, da decidere di resuscitare con la spada anziché con la penna, di rivivere, quell'età meravigliosa, quell'età dorata contro il vile presente, di farsi, cioè, lui stesso cavaliere errante e andare in giro per il mondo a riparare torti e difendere i deboli, secondo i principi della cavalleria: decide, dunque, di essere, anziché un autore, un personaggio degno d'una storia gloriosa da scrivere, come Amadís e gli altri.

Riparate e ripulite vecchie armi e pezzi d'armature dei bisavoli, applicata a un elmo una celata di cartone con qualche rincalzo in ferro, passa poi a trovare i nomi degni per la sua storia e per la sua fama. Un'operazione decisiva e determinante. Scelto per il suo ronzino, tutto pelle e ossa, il nome di Rocinante, «alto, sonoro y significativo», e ricavato dal suo piatto e inadeguato Quijada o Quijana o Quijano (o Quesada), quello comicamente ambiguo di don Quijote[8] – col suffisso spagnolo *ote*, ridicoleggiante e insieme da corte di re Artù (Lanzarote/Lancillotto) – con tanto di *don*, completa questa lunga e laboriosa impresa col suo capolavoro, il nome di Dulcinea del Toboso, per la sua dama.

E nella fretta che esige la sua già troppo lunga assenza, il suo ritardo su un mondo bisognoso del suo braccio e dei suoi ideali, l'*hidalgo* fa la sua prima uscita del paese, una calda mattina di giugno, e a quei nomi intona – recitandoselo – lo stile del racconto della sua storia, uno stile artificiosamente solenne, proprio del genere, che egli immagina e pretende per le sue imprese – come suggerisce – da chi sarà «el sabio encantador [...]», il «[...] coronista desta peregrina historia»: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...]»*, e via metaforeggiando per un lungo periodo filato a descrivere l'inizio del viaggio del cavaliere: «sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel»**. E a questo attacco, che apre con

* «Aveva il rubicondo Apollo diffuso appena sulla vasta e spaziosa faccia della terra i fili d'oro dei suoi bei capelli [...]».

** «[...] sopra il suo famoso cavallo Rocinante, e prese ad inoltrarsi per l'antica e celebrata campagna di Montiel».

un tono da sigla del romanzo cavalleresco, risponde d'inciso il controcanto del nuovo romanzo col suo linguaggio concreto e diretto: «Y era la verdad que por él caminaba»*.

Ma l'imitazione emulativa dei suoi modelli della cavalleria errante richiede innanzi tutto di assolvere alla condizione preliminare per poter esercitare la nobile professione prescelta, l'investitura di cavaliere. E don Quijote, sempre regolandosi sui suoi testi e cercando chi possa adempiere a questo rito, non tarderà a scambiare, lungo quelle strade assolate, una locanda da mulattieri per un castello, due ragazze di vita per due accoglienti damigelle, e l'oste per il castellano, a cui chiede di essere armato cavaliere quella notte stessa. L'oste, divertito burlone, che nel tipo ha riconosciuto il folle, e che sa di libri di cavalleria anche lui, acconsente e improvvisa, recitando formule sul suo libro di conti per la biada e la paga de mulattieri; e, con un colpo di piatto della spada sulla spalla di don Quijote inginocchiato, compie la cerimonia.

È la prima locanda delle varie che s'incontreranno nel libro, e l'oste è quello più ridanciano e briccone fra gli esemplari che si sporgeranno dalle pagine della prima e della seconda parte. Non ricomparirà più in evidenza, ma la sua cultura di narrativa cavalleresca permette al suo primo buffonesco atto di presenza d'intervenire con una funzione straordinaria per le sorti del racconto, in nome dei codici del genere. E questo, appunto, quasi a presagio, perché, visto don Quijote senza un soldo in borsa per pagare la gran nottata, gli dà il consiglio, interessato, di fornirsi di denaro, e quello, disinteressato e decisivo, di farsi uno scudiero.

E il giorno dopo il nuovo cavaliere errante è già sulla strada del ritorno per seguire il consiglio dell'oste-castellano, e la narrazione prende il suo svolgimento a episodi, «a schidionata», come si diceva sopra. Ecco che, alle grida d'un pastorello legato a un albero sotto le frustrate di un iniquo padrone che non vuole retribuirlo del suo lavoro, don Quijote interviene e costringe il ricco proprietario, facendogli i conti del compenso dovuto, a rispettare i suoi impegni. È la prima vittoria del cavaliere, forte della sua investitura, ma una vittoria subito smentita, non appena il credulo eroe si allontana: perché, ora al sicuro, il padrone rincara la dose delle sue frustate.

* «Ed era vero che la stava percorrendo».

Ma l'impresa, con cui inaugura il suo mandato, inorgoglisce don Quijote, da non dimenticarla e da citarla, fra le altre, a suo vanto; e non sarà un caso che il pastorello frustato, Andrés, riapparirà più tardi – con un inatteso risvolto narrativo, al capitolo XXXI – per rampognarlo di quell'inutile, anzi nocivo, intervento.

Un nuovo incontro, quello con alcuni mercanti toledani, inaugura uno dei motivi reiterati del racconto, la richiesta d'una professione di fede sulla bellezza senza pari «de la emperatriz de la Mancha», Dulcinea. Le beffe di uno dei mercanti di contro al personaggio e al tipo della richiesta spingono don Quijote al castigo dell'impertinente, lancia in resta, ma è Rocinante ora che incespica, trascinando a terra il cavaliere, su cui inferisce a bastonate, con quella stessa lancia, un mulattiere dei mercanti.

Soccorso e raccolto sul proprio asino da un contadino compaesano in transito su quella stessa strada, ecco don Quijote, ancora in preda allo smacco e alle batoste, abbandonare la sua identità di cavaliere per assumere d'improvviso, con una duplice sdoppiamento, dapprima quella di un eroe da *romances* che, con versi appunto di tale forma, si rivolge al suo soccorritore, trasformato in *Marqués de Mantua*; per poi sentirsi personaggio di un famoso racconto del genere moresco la *Historia del Albencerraje y de la hermosa Jarifa*, nella versione della *novela* intercalata nella *Diana* di Montemayor. Non è troppo azzardato il sospetto, avanzato da insigni studiosi, che questo richiamo al *romancero* e ai suoi personaggi sia come una citazione implicita o un'echeggiante allusione a un mediocre *entremés* anonimo di quegli anni, l'*Entremés de los romances*, che recava la vicenda del contadino Bartolo, uscito di senno per la indefessa lettura di *romances*, al punto de volerne imitare gli eroi e il linguaggio, così da mettersi – in compagnia del suo scudiero Bandurrio – alla ricerca di avventure, non senza bastonate e recite di versi, come quelli del *romance* del *Marqués de Mantua*, quando viene ritrovato e soccorso dai familiari. Sempre più debole, tuttavia, si fa la tesi di una possibile influenza di questo *entremés* sul *Quijote*: e dubbio appare perfino che Cervantes ne fosse a conoscenza.

La coincidenza e altre citazioni anche precedenti (I, II) e posteriori (II, XXXI) di versi del *romancero* nel *Quijote*, più che suggerire delle fonti del romanzo – che, poi, in questo caso troverebbero nell'*entremés* appena un seme inerte da cui si è ele-

vata la grande pianta del capolavoro – appaiono piuttosto come la già determinata scrittura del romanzo ad aprirsi e incontrarsi coi vari generi narrativi dell'epoca.

Il ritorno a casa del cavaliere tra le ansie e le paure della nipote e della governante, con le preoccupazione degli amici, il curato, *licenciado* dell'Università di Salamanca, e il barbiere – i due intellettuali del paese –, viene a riaprire il contesto letterario, il laboratorio incandescente su cui si è costruito, librescamente, e decostruito, sul versante del riso, il personaggio don Quijote e il romanzo della sua storia.

Il capitolo sesto, tutto dedicato al «donoso y grande escrutinio», all'esame della biblioteca dell'*ingenioso hidalgo*, in cui, tra giudizi e commenti, il curato, assistito dal barbiere, passa in rassegna e condanna o assolve al caso i trecento e passa volumi per lo più di cavalleria, come quelli responsabili della follia di un già così saggio e buon gentiluomo, è un esercizio descrittivo, una digressione «referenziale», di straordinaria inventività. A parte il catalogo – d'altronde fantasioso e burlesco – della biblioteca dell'abbazia di San Vittore nel capitolo VII del *Pantagruel* di Rabelais, si può dire che l'arguto e ampio *escrutinio* si costituisce a capostipite di tante descrizioni di biblioteche che si sono accampate in testi famosi di quasi tutte le letterature europee fino ai nostri giorni. Ma non basterà quell'esame, quel processo dal sapore divertitamente inquisitoriale, che il curato e il barbiere compiono, appunto, gettando al fuoco, in un falò, i libri condannati, né la notturna operazione complementare a opera della governante, senza distinzione fra libri buoni e cattivi («[...] y así se cumplió el refrán en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores», I, VII)*; né l'aver fatto murare la porta stessa della stanza, per estirpare la vocazione eroica dell'*hidalgo*. Nei quindici giorni e più del suo soggiorno in casa, appena rimesso è già intento a preparare la seconda uscita, in primo luogo con la ricerca d'uno scudiero. E lo individua, giusto al caso suo, in un contadino del luogo, con quel nome, Sancho Panza, che ispiratamente don Quijote non è tentato di cambiare.

Convinto da miraggi di ricchezze e guadagni, e di bottini conquistati dal suo padrone, e soprattutto dalla promessa del

* «[...] e così su loro si adempì il proverbio secondo cui a volte i giusti pagano per i peccatori».

governatorato di un'isola (invece del comune *isla*, don Quijote, con termine libresco, la chiama «ínsula» il cui senso Sancho ignora ma da cui tanto più resta sedotto), il buon villico a cavallo del suo *rucio*, del suo bigio asino, con l'otre e le bisacce, «como un patriarca», affianca il suo padrone rifornitosi di un vecchio scudo e di denaro per quella seconda uscita, mentre intanto cerca di ricordare se qualche precedente cavalleresco legittimasse uno scudiero a seguire il suo signore cavalcando «asnalmente». Ripercorrono la stessa strada già presa da don Quijote alla prima uscita, e questa volta – segnando il cambio di rotta della narrazione –, all'assolo dell'altisonante recitativo del cavaliere, si sostituisce il dialogo fra i due.

E subito la strada solitaria incomincia ad animarsi e popolarsi d'avventure, dilatate e controverse dai due sguardi opposti, a principiare da quella, tutta visiva, dei mulini a vento, per continuare il giorno dopo con l'altra dei due frati benedettini a cavallo di mule, ben pasciute e grosse come dromedari, seguiti da una donna biscaglina in una carrozza scortata da alcuni cavalieri e da due mulattieri a piedi. Don Quijote proietta la visione nella cornice della letteratura cavalleresca, e la decodifica in una principessa rapita da due incantatori nei loro minacciosi paludamenti scuri, con i loro occhialoni neri da parasole, e si scaglia contro i frati investendone uno e mettendo in fuga l'altro, così da poter parlare alla «principessa» nel linguaggio eroicamente cerimonioso della cavalleria. Ma uno dei mulattieri, biscaglino, lo affronta infuriato «[...] en mala lengua castellana y peor vizcaína [...]» (I, VIII), e, proprio mentre le due spade sono alzate per colpire e ribattere forsennatamente, la storia s'interrompe con «el autor de esta historia» che dichiara di non aver trovato altre testimonianze, altri documenti, altro seguito. Ed ecco allora introdursi nel romanzo, in prima persona, la figura *del segundo autor*, in uno slargo che parrebbe autobiografico, se non fosse anch'esso parte del romanzo, suo oggetto, dato che il romanzo narra anche se stesso come componente non esterno di tutta la *historia*.

Finiva qua, con questo addensato capitolo VIII, la *Primera parte* delle quattro che suddividevano il primo Don Quijote del 1605, quando ormai l'invenzione ha accumulato tanta energia creativa e ampliato le sue possibili prospettive da debordare oltre le misure d'una novella per espandersi, incontenibile, in

un romanzo. A riallacciare la storia interrotta entra, dunque, in scena il *segundo autor* con l'io del narrante-scrittore, oziosamente curiosando in giro per il mercato di Toledo, dove rinviene i manoscritti in arabo della *Historia de Don Quijote* e il venditore *morisco*, pronto a tradurglielo «[...] sin quitarles y añadirles nada» (I, IX). E il *segundo autor* può riprendere il racconto sulle pagine di Cide Hamete, «el historiador arábigo».

Così, concluso lo scontro col biscaglino (e, una volta tanto, onorevolmente), i due, già in istrada, sul far della notte sono accolti in una capanna di ospitali e attoniti caprai. Dopo l'abbondante e rustica cena, all'offerta di un pugno di ghiande, il romanzo si apre alla grande digressione sull'età dell'oro che l'*hidalgo* dipinge, a condanna della presente, con tutti i colori retorici del caso, e con ricorsi e inserti classici e rinascimentali fino ai luoghi più liberi e audaci, evocati dal coro dell'*Aminta* di Tasso: ove la comicità dovrebbe nascere dai destinatari, dal trasecolato ma attento silenzio dei caprai.

Ed è proprio in questa ambientazione notturna nel bosco, alla luce del falò, tra i caprai, che il racconto si matura per dispiegarsi in una narrazione arcadica aperta dai partecipi caprai all'annuncio che «[...] el famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo» s'era ucciso per amore della sdegnosa Marcela, figlia d'un facoltoso possidente. Il pastore studente e la ricca pastora Marcela si inseriscono come personaggi della convenzione arcadica entro l'ambiente «reale» dei caprai, e la vicenda dei due giovani, raccontata come prologo da uno di loro, appronta vari registri di voci che risuoneranno in questi quattro capitoli *pastoriles* (I, XI-XIV) che s'intrecciano su piani diversi, ora sconfinando ora rientrando nelle convenzioni del genere, dal racconto del capraio alla commiserazione degli amici del suicida, dagli interventi di don Quijote – che si ritrova naturalmente in quell'ambientazione – alla lettura, *post mortem*, della garcilasiana *Canción desesperada* di Grisóstomo, fino all'improvvisa apparizione, dall'alto della rupe, di Marcela che, in un'allocuzione di veemente oratoria, rivendica il diritto della donna ai propri sentimenti, alle proprie scelte e ai propri rifiuti: un discorso insubordinato non solo ai canoni del genere, ma anche ai topoi di quel linguaggio amatorio, da colpire don Quijote che, quando lei si allontana correndo di balza in balza, cerca invano di raggiungerla per offrirle i suoi servigi. I quattro capitoli «arcadici», con l'immissione nel libro d'un altro genere, un genere serio, pur mettendone a rischio l'unità

formale, si prestano a quella temperie, a linea spezzata che si proporrà anche in modi più aperti in tutto il romanzo.

E la terza parte della prima suddivisione del *Quijote* porta in scena, in primo piano, con un incisivo stacco sul tono della vicenda *pastoril*, Rocinante, quasi toccato dall'atmosfera del genere, che si lascia tentare dalla presenza di giovani puledre al pascolo fra l'erba, e che – mentre padrone e scudiero sostano mangiando – trotterella speranzoso, e insistendo nei suoi corteggiamenti, tanto poco graditi da suscitare le ire dei mandriani che se la prendono a bastonate, prima con la bestia e poi con don Quijote, accorso a sua difesa, e quindi con Sancho.

E siamo ora alla seconda osteria/castello, dove la padrona e la figlia, con la serva Maritornes, brutta, sì, ma gentile, cercano di curare i due ospiti malconci, per poi metterli distesi su un giaciglio. Se il fuori, l'*esterno*, – per le strade, nei boschi etc. – è il luogo delle avventure, il dentro, l'*interno*, – le locande, il palazzo etc. – non lo è da meno.

È notte, dunque, e l'asturiana Maritornes si avvia al buio a un suo pattuito appuntamento con un mulattiere in attesa. Don Quijote, ancora sveglio per le contusioni, intravede la ragazza avanzare, e la immagina come la figlia del castellano invaghita di lui. La tira a sé e, mentre le parla della propria obbligante fedeltà a Dulcinea, il mulattiere, che se ne avvede, scarica sull'*hidalgo* un pugno tremendo. Nell'oscurità, tra lo scambio dei letti e lo scontro, il subbuglio aumenta coinvolgendo anche Sancho e altre presenze, come quella dell'oste e del *cuadrillero* della Santa Hermandad, uno sbirro, che Sancho vede come «el moro encantado», e che, a una risposta sdegnata di don Quijote, colpisce il cavaliere sulla testa con la sua lucerna a olio. Con don Quijote che ora, per risanare ferite, bernoccoli e ammaccature, inflitte a lui e al suo scudiero, ricorre al balsamo risanatore di Fierabrás, un beveraggio approntato secondo le sue letture (un intruglio di vino, olio, sale, e rosmarino aspersi da paternostri, avemaria, credo e segni di croce), la narrazione accentua il suo carattere carnevalesco del «basso corporale»: il balsamo sconvolge le viscere dell'*hidalgo* fino alla nausea e al vomito, e lo lascia, sbarazzato di stomaco a dormire per tre ore, ma infine risanato; mentre, ridotto ancora peggio, Sancho, dopo un violento travaglio intestinale, comincia a svuotarsi da tutti e due i canali, con tale violenza, da fargli pensare d'essere giunto alla sua ultima ora.

E altro ancora capita al malridotto e stremato Sancho, la

mattina al momento della partenza, con un gruppo di burloni ospiti della locanda, che prendono a *mantear* lo scudiero, a farlo rimbalzare su una coperta tirata ai quattro angoli a strattoni, offesa che lo scudiero non dimenticherà e rinfaccerà più volte al suo padrone non accorso in suo aiuto. Ricomincia la strada, il cammino sotto il sole, e il dialogo fra i due, con Sancho sfiduciato, da volersene tornare a casa.

Ma altri eventi, che accendono la fantasia di don Quijote, finiscono per coinvolgere anche Sancho, quando due densi polveroni, avanzando in direzione opposta sulla strada si avvicinano quasi per uno scontro. Don Quijote li vede come provocati da due eserciti in procinto di una furiosa battaglia. Si arrampica con Sancho su un colle lì vicino, e da quell'osservatorio l'*hidalgo*, prima di slanciarsi nella mischia, può diffondersi in un colorito *catálogo* dei combattenti, delle insegne e dei reparti. Il vento intanto sta diradando la gran polvere fino a rivelare due grandi greggi di pecore e montoni, ma don Quijote è già in mezzo alle greggi a colpi di lancia, per essere alla fine preso a sassate dei mandriani, da perdere tre o quattro denti. Tenta allora invano di ricorrere al balsamo avanzatogli, con l'unico risultato di farsi vomitare in faccia da Sancho, venuto in suo soccorso, e sempre più abbattuto.

Dileguatasi la nebbia del polverone e resosi conto che non di eserciti si trattava ma di pecore e montoni, don Quijote deve constatare ancora una volta la presenza ostile operante contro di lui di qualche mago incantatore che tende a svilire ogni sua impresa, riducendo alla fine a volgare oggetto del reale quotidiano le eroiche, palpabili visioni del suo immaginario cavalleresco.

E qui sarà opportuno sottolineare come lo scontro tra questa incombente e puntuale presenza magica di frustrazione e smentita a ogni sua impresa di cavaliere errante, e, all'opposto, lo slancio creativo della fantasia di don Quijote per riprendere il sopravvento su quel nemico vincente e adempiere, contro la fallacia delle apparenze, la propria missione, è – con le sue varianti – uno dei meccanismi più coesivi del romanzo, una delle sue componenti unitarie.

Così, nel capitolo XIX, l'incontro con un corteo funebre di sacerdoti a cavallo, in cotta e gramaglie, alla luce della torce, seguiti da una portantina ricoperta a lutto con sopra un cadavere, esalta la strenua immaginazione del cavaliere che, ancora tutto pesto, non esita a investire di lancia quel corteo che

fugge impaurito per la campagna, tra la rinata ammirazione di Sancho, che non manca di approfittare dell'occasione per appropriarsi di un fagotto pieno di viveri, a ogni buon fine, mentre le spiegazioni di uno del corteo placano don Quijote.

È in questo episodio – conclusosi con una cena nel bosco – che alle presentazioni, dopo i dovuti chiarimenti, Sancho indica don Quijote, chiamandolo, a vederlo così mal ridotto, quasi senza denti, «el Caballero de la Triste Figura», derivando, ignaro, quel nome dal personaggio d'un romanzo cavalleresco il *Don Clarian de Landanis*, tanto, come già si è detto sopra, da stupire don Quijote cui Sancho in quel momento appare ispirato dallo stesso *historiador* Cide Hamete.

Ma Sancho, sempre in quel diciannovesimo capitolo, dice altro di determinante: enuncia, cioè, il suo primo proverbio, a inaugurazione di quella sequela di motti e adagi che scorrerà per tutto il *Quijote*. Ma intanto, nel capitolo successivo, finita la cena e fattosi buio, ecco, ora, di dialogo in dialogo, l'avventura della gualchiere, *de los batanes*, quasi un corrispettivo notturno dell'avventura dei mulini a vento, con quel misterioso frastuono dei magli che battono terrorizzanti. Questa volta l'avventura, anziché visiva è tutta al sonoro, e primo attore ne diventa Sancho che riesce a contagiare della sua paura perfino l'intrepido *hidalgo* e a opporre elementi ritardanti per trattenerlo malgrado tutto, prima che l'alba sveli la causa risevole di tanta paura. Dopo la prima vergogna, anche don Quijote, di nuovo contagiato dal divertito scudiero, scoppia in un'irrefrenabile risata. Ancora dialoghi e controversie fra i due, e poi (cap. XXI) l'avventura dell'elmo di Mambrino, approntata da una variante del paesaggio su queste strade assolate: la pioggia. Sta piovendo, e un barbiere, in cammino, per ripararsi si mette sul capo la tipica bacinella del suo mestiere ambulante: quella bacinella che farà molta strada nel romanzo, da quando don Quijote la vede come l'elmo del moro Mambrino (dell'epica eroico-cavalleresca italiana) e, lancia in resta, se la va a conquistare, abbandonata precipitosamente a terra dal suo proprietario in fuga.

Subentra ora il capitolo XXII, uno dei più famosi e controversi, quello della liberazione dei condannati alla galera: un episodio d'uno strano piglio picaresco (tra i galeotti c'è addirittura Ginés de Pasamonte che sta scrivendo la sua *pícara* autobiografia, e che ritroveremo nella *Segunda parte*). Nella fila dei forzati alla catena si intrecciano i linguaggi della

hampa, della delinquenza, a quelli anche ignari dell'innocenza, parrebbe, che insieme si esibiscono nell'interrogatorio che conduce don Quijote. Indignato di quelle condanne, il cavaliere, contro ogni coercizione, libera «i forzati del re» dalle catene e dai guardiani. Ma i galeotti della mala infieriranno a pietrate contro don Quijote quando questi imporrà loro di recarsi a rendere omaggio, in suo nome, a Dulcinea del Toboso.

Certo, non sarà questo capitolo una presa di posizione sull'iniquità di un sistema, come da molti è stato letto, caricando di simboli libertari l'autonomo personaggio; nonpertanto c'è in queste pagine, insieme al gusto del dialogato che le pervade, un sapore di divergenza, di non condiviso, come succede a Cervantes quando si spinge di sbieco, in attrito, nel reale.

Siamo ora al capitolo XXIII, e quasi alla fine della penultima parte della iniziale suddivisione, e a questo punto nel racconto si produce come un cambio d'angolazione. Se finora sono stati i due protagonisti, per iniziativa di don Quijote, ovviamente, ad andare verso personaggi e attanti in genere e verso la ricerca di avventure, ora saranno altri personaggi a muoversi in senso opposto, a cercare i due, a imbattersi in loro con proprie motivazioni, immettendo nel romanzo nuove figure e voci narranti, e racconti digressivi d'alto livello e, soprattutto, altri processi e svolgimenti, come vedremo.

Eccoci, ora, nella foresta della Sierra Morena dove, dopo l'avventura dei galeotti, i due si sono inoltrati per sfuggire alla caccia degli sbirri della Santa Hermandad. E là, nella foresta, sparsi al suolo, guasti dal tempo e dalle piogge, i primi indizi: dei vestiti, un bauletto con dentro manoscritti, lettere, un bel gruzzolo di scudi d'oro e, non lontano, la carcassa d'una mula morta.

Preceduto da informazioni sul caso da parte di un capraio, entra in scena – personaggio con tratti da *novela sentimental* – il giovane Cardenio, lacero e fuori di senno per amore della bella Lucinda che gli era stata sottratta da un potente rivale, don Fernando. Cardenio prende a narrare la sua vicenda, un racconto che si concluderà tra interruzioni, diverbi e scontri – follia contro follia – con don Quijote in difesa della gloria di Amadís de Gaula.

Mosso sempre dall'assillo dell'imitazione, sull'esempio di Amadís nella Peña Pobre, decide di interrompere il suo peregrinare in cerca di avventure per soffermarsi nella Sierra Morena in penitenza amorosa, tra pensieri, digiuni e sonetti e

meditazioni sulla sua dama: in solitudine. Così invia Sancho a recare una sua lettera di altisonante ardore a Dulcinea del Toboso, rivelando che a quel nome e a quella passione corrisponde una ragazzotta del paese. E quando Sancho contesta la figura idealizzata di quella povera e sgraziata contadina, una come lui, che è vera, sì, ma non in quanto Dulcinea del Toboso ma solo come Aldonza Lorenzo, insorge la risposta di don Quijote, che apre al lettore come una luce nelle pieghe della sua follia, tra dimensioni e momenti vari: «Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre y falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad [...]»*, dove il concetto d'imitazione si colora di quell'imitazione dell'idea propria del neoplatonismo manieristico. È, intanto, la prima volta che don Quijote e Sancho si separano: una situazione che, come vedremo, si ripeterà, programmata, nella *Segunda parte*, in una conquista della comicità.

Partito Sancho, don Quijote resta a imitare Amadís e, non pago, si spinge dalla follia di quell'imitazione a replicare la follia furiosa di Orlando, denudandosi, spiccando salti e facendo capriole. Ma poi, lasciato il modello di Orlando e ripreso quello di Amadís, come più consono al proprio, torna a pregare e meditare in attesa del ritorno di Sancho.

Il romanzo spinge ancora oltre la sua nuova angolazione e ci sposta, sempre nella foresta, sul curato e sul barbiere, che si sono messi alla ricerca dell'*hidalgo* con il proposito di ricondurlo a casa con un qualche stratagemma.

Addentratisi nella foresta, incontrano Dorotea, – mossa alla ricerca del suo fedifrago promesso, don Fernando – e Cardenio, come abbiamo visto, impazzito d'amore per la sua Lucinda, fuggitasene con lo sleale don Fernando. I due giovani possono ora raccontare dai vari punti di vista, e frammentariamente, le loro storie infelici, e il curato e il barbiere, da parte loro, metterli al corrente del caso dell'*hidalgo* e del proprio intento. Dorotea, fanciulla intelligente e lettrice di romanzi di cavalleria, si presta a collaborare al piano escogitato dal

* «Io immagino, insomma, che tutto quello che dico sia come dico, senza nulla da aggiungere e nulla da togliere, e la dipingo nella mia immaginazione secondo il mio desiderio, tanto per la bellezza che per la nobiltà [...]».

curato, impersonando appunto la fantastica parte della principessa Micomicona, venuta sin là a chiedere l'aiuto del forte braccio del cavaliere per la riconquista del regno usurpatole da un gigante crudele. Incontrato Sancho lungo la via, nella locanda di Maritornes e della *manteada* finale, il curato lo mette a parte del piano e lo persuade ad aiutarli per rintracciare don Quijote.

Così, guidati dallo scudiero, e acconciati e travestiti all'uopo per le parti da sostenere, raggiungono il cavaliere in penitenza ancora nella foresta.

Ma questi, preoccupato della sua lettera a Dulcinea, assilla per una risposta Sancho che, mai arrivato in quel del Toboso, non può che inventarsi una storia secondo la greve e terrestre immagine che lui ha della contadina Aldonza, così oppositiva a quella eterea Dulcinea contemplata nell'«idea» del cavaliere.

Siamo già entrati nella IV parte del *Quijote* del 1605, ma queste suddivisioni, se inizialmente reggevano, ora, l'ultima, appare meccanicamente tracciata a contenere e accogliere l'afflusso dei dilaganti capitoli a conclusione di tutte la vicende di questo volume, con l'aggiunta di due *novelas* intercalate.

C'è, innanzi tutto, una mutazione d'ambiente: dopo tanti esterni diurni e notturni, l'azione ci riconduce per una lunga sosta in una locanda, ancora quella della sguattera Maritornes. E qui ha luogo (quasi a tener vivo il contesto del racconto che sta per distribuirsi su più piani e in più direzioni) una sorta di dialogo a più voci, con ragazze, donne e umile gente, sul pubblico e la ricezione dei romanzi di cavalleria, quasi un nuovo *escrutinio*, sociologico, con le preferenze e le scelte dei tipi di storia, fra lettori e lettrici, ascoltatori e ascoltatrici, dialogo occasionato da qualche romanzo di cavalleria di proprietà dell'oste. E il racconto, con questa disputa preparatoria, prende qui una sterzata, perché l'oste ha casualmente anche dei manoscritti, lasciati da qualche avventore. Nel romanzo subentra col manoscritto (che ora, mentre don Quijote dorme, il curato legge), un nuovo genere letterario, di collocazione colta, una novella che appare indipendente dal *Quijote*, una novella intercalata, *El curioso impertinente*, (*L'incauto indagatore*), d'ascendenza ariostesca (*Orlando*, XLIII), ambientata in una Firenze del XVI secolo, ma intrisa di una vena di crudele amarezza, dell'assurdo d'una passione distorta, che ne fa una legittima parente, e di rango, delle *Novelas ejemplares*. La novella si snoda per quattro capitoli, con una interruzione, nel cuore della notte, di don Quijote in lotta sanguinosa con gli otri di vino rosso, scambiati per i suoi nemici, i giganti incantatori.

Ma, ritornato a dormire l'*hidalgo*, la locanda si va trasformando in un luogo di raccordi e di storie. Vi appaiono nuove presenze, e questa volta con una sorpresa da *comedia nueva*: ai personaggi della comitiva si aggiungono Lucinda e Fernando, le altre due componenti della vicenda quadrangolare di Cardenio. Le coppie, così, da spaiate che erano, perfino socialmente, si ricompongono. Ma altri ospiti giungono sul luogo, con nuove storie e nuovi voci: un giovane schiavo liberato e una leggiadra *mora*, Zoraida. È materia di un'altra storia che ai tre capitoli della novella *El curioso impertinente* contrappone altrettanti capitoli (XXXIX-XLI) della sua vicenda tutta contemporanea, narrata dal protagonista. Prima, però, che il racconto del *cautivo* accantoni don Quijote, questi coglie l'occasione per una delle sue straordinarie digressioni sul tema del paragone fra le armi e le lettere.

Ora, sollecitato dagli astanti, tocca al *cautivo*, Ruy Pérez de Viedma, appena liberato dalla schiavitù in Algeri, esporre la sua storia e quella di Zoraida. Ed è facile riconoscere in questo racconto, con le tracce autobiografiche che include e i motivi che lo svolgono, più che l'omaggio alla moda delle novelle moresche, uno dei nuclei di base del mondo narrativo cervantino, così da poterlo supporre scritto in precedenza, a parte, e qui innestato nel romanzo in qualche modo allacciandolo al suo intreccio: un motivo che di lì a poco si replicherà nella *comedia Los baños de Argel*, e che qui, in questo primo *Don Quijote*, per quanto si presenti intercalato, prepara analoghe atmosfere e situazioni moresche della *Segunda parte*, come ricevendo, *a posteriori*, un suo più profondo inserimento, una più funzionale assimilazione nel contesto del romanzo intero.

Al racconto del *cautivo*, seguono altri ingressi nella locanda, ancora a coppie: un magistrato, un *oidor*, Juan Pérez de Viedma, con la bellissima figlia Clara, diretti a Siviglia, da dove imbarcarsi per il Messico.

Qua, la locanda, dove tempi e spazi si espandono nell'incrocio dei destini e delle casualità, si porge a luogo dell'agnizione tra l'*oidor* e Ruy, il ritrovato fratello. Ma è l'ora di dormire, e nella notte innocue burle coinvolgono don Quijote. Sul

far dell'alba, si ode il canto di un giovane che Clara riconosce come quello del suo innamorato Luis, che l'ha seguita sin lì, travestito da *mozo de mulas*, di locanda in locanda. E ancora, a giorno fatto, entrate di personaggi si susseguono dall'interno e dall'esterno del racconto. Dapprima, quattro cavalieri incaricati dal padre di don Luis di riprendere il giovane fuggiasco innamorato; quindi (ed è un'altro risvolto narrativo, come quello del garzoncello Andrés), giunge l'itinerante barbiere derubato della sua bacinella, trasformata in elmo di Mambrino da don Quijote, e del basto del suo asino, così che s'accende una disputa sull'elmo e il basto reclamati come propri dalle parti, disputa a cui tutti partecipano per attestare e contestare l'autenticità degli oggetti. Si scatena una lite che finisce per coinvolgere anche uno dei *cuadrilleros de la Santa Hermandad*, mossi alla caccia di don Quijote per la liberazione dei galeotti, così che s'intrecciano, in un gioco allucinato, momenti vari del racconto e piani diversi di fantastico e di reale: prima, sul basto e sull'elmo (per cui Sancho, a sostegno del suo padrone, ha inventato la parola «baciyelmo») e poi, sull'identità di don Quijote che qualcuno dei *cuadrilleros* ha riconosciuto e vuole arrestare e tradurre in carcere, provocando un altro parapiglia.

Quindi, di ragione in ragione, tutto si rappacifica: per opera del curato i *cuadrilleros* lasciano l'incolpevole folle; qualche moneta, «ocho reales», fa desistere dai suoi reclami il barbiere della bacinella, mentre tutte le coppie si sono ritrovate e ricongiunte, tra spiegazioni e consensi. E può avvenire ora che tutti lascino la locanda, questo luogo degli incontri e dei desideri appagati, una sorta di ariostesco castello di Atlante alla rovescia.

Ma c'è da risolvere il problema del ritorno a casa di don Quijote, ora che Dorotea, la principessa Micomicona, se ne deve ormai partire con il suo don Fernando. Si deve imbastire un nuovo incantesimo, e, con l'aiuto dei *cuadrilleros* – in una situazione derivata probabilmente del romanzo di Chrétien de Troyes *Li chevaliers de la charrette* –, riescono a ingabbiare l'*hidalgo* su un carro di buoi che passava di lì. E il viaggio del ritorno viene ripreso fra i dialoghi dei due, con Sancho sul suo somaro (Cervantes s'era dimenticato che glielo aveva fatto rubare nel bosco da Ginés de Pasamonte), e in compagnia del curato e del barbiere.

Ma qua, per tre capitoli, il racconto si riapre al dibattito letterario, di estremo interesse, del curato con un dotto canonico, ove bisogna fare attenzione a non attribuire meccanicamente le posizioni di poetica dichiarate dai personaggi a Cervantes: un incontro, comunque, con la letteratura e le sue questioni, in cui indugia, riflettendo, questo primo *Quijote* ormai verso la fine. Qualche avventura ancora e storie di poco rilievo, e la comitiva è già nel villaggio dove i due avventurosi fuggiaschi tornano alle loro case e alle loro donne: dalla nipote e dalla governante, don Quijote; e Sancho dalla moglie, dal precario nome, qui, di Juana.

Il *segundo autor* ora deve interrompere la narrazione per mancanza di ulteriori notizie sul cavaliere errante, anche se si conserva nel villaggio memoria di una terza uscita verso Saragozza. Ma l'unica testimonianza certa sono alcune casse di piombo, trovate nelle rovine d'un antico eremo, custodi di una serie di epitaffi laudativi in sonetti comici. Con quest'ultima caricatura della letteratura ufficiale, delle sue liturgie e delle sue accademie, il primo volume si chiude nel vago accenno di un seguito della storia, di una terza uscita che – con un verso di Ariosto – «forse altri canterà con miglior plettro».

Tra la pubblicazione di *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...* (1605) e la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha...*(1615), sempre presso lo stesso stampatore madrileno Juan de la Cuesta, passano una decina d'anni. E doveva essere ben saldo l'impianto acquisito dal primo romanzo se, con tante esperienze umane e culturali vissute in quel laboriosissimo intervallo, questo secondo volume poteva raccogliere e contenere – avviandola a maturazione – tutta la vitalità, la spinta e la capacità autonoma di sviluppo insita ancora in quell'inventiva ideazione, nei suoi intenti e strutture portanti, nei suoi protagonisti.

La *Segunda parte* aveva comunque aperto davanti a sé uno spazio prospettico per altri apporti e disegni, anche per il semplice fatto di venire dopo il successo crescente della prima parte, rinnovato di edizione in edizione: sei nello stesso anno della sua pubblicazione, contando quelle piratesche a Lisbona e le due di Valencia. Tanto che agli inizi del nuovo volume un personaggio può iperbolizzare a oltre dodicimila le copie già stampate (II, III), e tutto questo nello spazio del primo mese.

Perché Cervantes, nella logica dell'intreccio, e come a stabilire una contiguità temporale, stringe a un mese il soggior-

no e la convalescenza dell'*hidalgo* a casa sua dov'era stato riportato dal curato e dal barbiere dopo i circa tre mesi effettivi delle avventure della seconda uscita: un tempo che rimane sempre primaverile e estivo, come scorrerà anche per le vicende della terza uscita. È un tempo, tuttavia, difficilmente controllabile, arbitrario qual'è quello, solitamente, dei romanzi di cavalleria, contraddetto magari, quando si fa storico e puntuale, da anacronismi; ma si tratta di spostamenti in libertà, e non sarà un *lapsus* o solo un *descuido*, la data del 24 giugno 1614 (II, XXXVI) fatta apporre da Sancho alla lettera alla moglie – visto che, fra le altre incongruenze, scavalca non molto meno di una decina di anni per segnalare la data del giorno e dell'anno in cui l'autore scriveva quel capitolo –, perché non è certo un caso l'apparizione del *Quijote* apocrifo di Avellaneda, su cui Cervantes non si stancherà di ritornare polemicamente dal capitolo LIX sino alla fine; ed è, d'altro canto, del 1613 il bando dell'espulsione dei mori dalla Spagna, su cui si svolgerà la storia di Ricote, il moro amico di Sancho, a partire dal capitolo LIV. È che la penna del narratore, come in quest'ultimo caso, se non è vincolata al «verisimile» neoaristotelico non appare neanche condotta sempre in coincidenza con i tempi dei personaggi e della stessa cronologia del racconto, quasi adeguandosi a far filtrare un po' di quella contemporanea feroce storia reale nella *historia* fittizia del romanzo.

D'altronde, dopo che Sancho porta a don Quijote la notizia, appena appresa, che già dappertutto gira il libro con le loro avventure e i loro nomi, dal titolo *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* («[...] con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió», II, II)*, segue, l'attonito stupore, per questa sincronia magica, di don Quijote: «[...] no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampas su altas caballerías», (II, III)**.

* «[...] con altre cose che ci capitarono quando eravamo soli, tanto che mi son fatto il segno della croce per la meraviglia di come ha fatto a saperle lo storico che la ha scritte».

** «[...] non riusciva a convincersi che ci fosse una tale storia, visto che ancora non s'era asciugato sulla lama della sua spada il sangue dei nemici che aveva ucciso, e già si pretendeva che girassero stampate le sue alte gesta di cavalleria».

Ed è naturale che da una simile segnalata presenza, *el historiador arábigo* – in questa *Segunda parte* è già nell'*incipit* del racconto («Cuenta Cide Hamete Benengeli [...]») – venga più inserendosi e prendendo corpo e anima fino all'ultimo capitolo col congedo dalla sua penna, qui già ricordato.

Altro personaggio che cresce e assume, in questa parte, una rilevanza e uno spessore assai superiore che nella prima parte, è Sancho Panza, i cui interventi e le cui imprese sono sempre più decisivi e meno subordinati a quelli del suo padrone, come il suo inesauribile discorso, quasi fosse un discorso ininterrotto, consapevole di sé, e dell'ascolto degli astanti e dell'interlocutore principale, don Quijote; un discorso dialogistico.

Interi capitoli saranno ora dedicati a lui, a cominciare dal IV, per poi entrare e occupare la scena per lunghe e individue sequenze: un personaggio che cresce per vie e modi suoi nel percorso sempre più ascendente del suo padrone.

Così, la costruzione della *Segunda parte* se, nei primi trenta capitoli non abbandona ancora l'impiego della tecnica «a schidionata», occorre dire che essa si muove su un altro originale registro con personaggi che costituiscono, più che avventure, incontri umani quasi a sé, come nel caso già ricordato di quel «discreto caballero de la Mancha», quello «del verde gabán», e come avverrà nel prosieguo con altri personaggi, anch'essi prima già ricordati, quali il bandito gentiluomo Roque Guinart, e il *morisco* espulso, Ricote. In particolare, nel dispositivo dei personaggi della cerchia *manchega*, fra quelli già noti con particolari e continuati interventi e funzioni nel romanzo, sale, quasi per cooptazione, il giovane Sansón Carrasco, *bachiller*, diplomato a Salamanca, ad affiancare da estroso intellettuale il curato e a sovrapporsi praticamente al barbiere nei piani e nella iniziative, anche individuali, di recupero dell'itinerante *hidalgo*: «Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento [...], amigo de donaires y de burlas [...]»*, e che diventerà per il suo pun-

* «Era il baccelliere, con tutto che si chiamasse Sansón, di non grande corporatura, ma di gran furberia; pallido di colorito e tuttavia di notevole intelligenza [...], amante di facezie e di burle [...]».

tiglioso genio, per fatto personale – quasi da pari a pari con don Quijote – decisivo per la storia.

E poi a fornire ancora personaggi esterni e interni, con determinanti incidenze nel romanzo è il particolare avvenimento – cui si è sopra già accennato – della pubblicazione del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida* [...] *compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas*, del 1614, e di cui si dà prima e risentita notizia (a parte il *Prólogo al lector*) al capitolo LIX, pur se non è da escludere che qualche voce in merito fosse giunta a Cervantes anche un po' prima: comunque, nel libro, l'apocrifo di Avellaneda torna più volte con implicazioni varie, fino a farne parte, a segnarne, specie sul finale (capitoli LXII, LXX, LXXII, LXXXIV), lo svolgimento inventivo.

Naturalmente c'è una vasta letteratura sull'apocrifo e il suo autore dal posticcio nome di Avellaneda, e che forse Cervantes conosceva o aveva individuato, ma di cui non volle lasciare ad ogni modo più precisi connotati, affidando a don Quijote di supporne l'origine aragonese per alcuni vizî della lingua (II, LIX), dopo una prima rapida e sprezzante occhiata.

Dato l'aggressivo e insultante prologo in cui Avellaneda si scaglia per le offese rilevate nella prima parte del romanzo contro il suo ambiente e in specie contro il suo caposcuola, Lope de Vega – nella discussione sul teatro dell'epoca fra il curato e il canonico (I, XLVIII) – e per altri luoghi e allusioni pungenti, si sono avanzate numerose quanto fragili congetture anche allargando l'arco delle attribuzioni per direzioni diverse: dai nemici personali dello scrittore, come quel Blanco de Paz dei tempi della prigionia di Algeri, a scrittori e letterati vari, quali Bartolomé Leonardo Argensola, Ruiz de Alarcón, Juan Martí, autore della apocrifa seconda parte del *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán, e, naturalmente in zona lopiana, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Montalbán e altri ancora, fino a chiudere il cerchio puntando su Lope in persona. Probabilmente si trattava di un ecclesiastico, un domenicano, data l'insistenza sulla devozione del Rosario e la scoperta intenzione censoria ed edificante di quest'apocrifo, supposizione che non annulla l'ipotesi d'un autore d'ambito lopiano, forse ancora la più resistente. Non sono mancate tuttavia, ultimamente, altre congetture, se non più definitorie, almeno più suggestive, come quella di Martín de Riquer[9], centrata – a sorpresa, ma

ben argomentata – sul nome di Ginés de Pasamonte, che appare nella prima parte, nel capitolo dei galeotti, col suo piglio irridente e violento, e con le promessa della sua picaresca autobiografia, per ripresentarsi più tardi in gran rilievo nella *Segunda parte*: Ginés de Pasamonte personaggio reale, col suo nome di Jerónimo de Pasamonte, aragonese, presente lungo un itinerario cervantino, soldato in Italia e a Lepanto, prigioniero ad Algeri dal 1574 al 1592 e autore di interessanti e vivaci memorie. Non va dimenticato per altro che nel tempo, riguardo al *Segundo Tomo*, si è assistito via a via a una certa rivalutazione, e lodi ha raccolto largamente una novella intercalata: *Los felices amantes*.

Ma la verità è che Avellaneda aveva visto del romanzo cervantino solo l'imbastitura schematica e, volendo fare la parodia di un'equivocata parodia, aveva appiattito e isterilito ogni gioco parodico, ogni uso riflesso della lingua altrui, ne aveva sgangherato il sorriso e condotto il discorso sul filo di una censura al protagonista – come protagonista unilateralmente negativo – mandandolo esemplarmente alla fine in manicomio, e lasciando la lingua di Sancho e di don Quijote a un'univoca intonazione, senza il capriccio espressivistico – specie per quest'ultimo – della sua caotica accumulazione inventiva. Per altro, in sé e per sé, la colpa dell'apocrifo non era scandalosamente eccessiva, specie per quei tempi: la continuazione di un'opera, per giunta se lasciata aperta e senza espliciti impegni, aveva la sua legittimità, specie per certi generi, come il cavalleresco, il *pastoril*, il picaresco. E il diritto al prosieguo della *Diana* di Montemayor era reclamato dall'autore Alonso Pérez con la sua ulteriore *Diana* come un lascito confidatogli dallo stesso Montemayor, quasi a difendere da altri la propria avallata primogenitura; così come alla *Primera parte* del *Guzmán de Alfarache* (1599) di Mateo Alemán seguì, precedendo quella del vero autore della prima, la seconda parte apocrifa (1602) per mano di Juan Martí, con lo pseudonimo, non gelosamente protetto, di Mateo Luján de Sayavedra.

Se Cervantes trattò con indignata acrimonia l'opera di Avellaneda non fu solo perché questi si era appropiato di un'invenzione inedita, di un'inedita coppia di personaggi, di un genere letterario nuovo, ma soprattutto, è da credere, perché quel *Segundo tomo*, più che una continuazione del primo *Quijote*, era un antiromanzo, un romanzo contro l'opera e il suo autore, fin dal *Prólogo*, come s'è visto, anche con insultanti

insinuazioni, e soprattutto perché si esibiva come dettato da una preoccupazione riparatrice controriformista, a correggere ostentatamente l'eterodossia di quella religiosa laicità, erasmiana e di fondo, che spirava dalle pagine dell'insubordinato libro.

E che così lo dovessero sentire gli ambienti intellettuali ufficiali dell'epoca, fino a dargli con quello spurio *Segundo tomo* un tale riconoscimento – quale oggi ci appare –, è uno dei meriti più profondi di quella emendatrice continuazione, che appunto sottolinea, ricordandocelo, uno dei caratteri più profondi della non allineata ispirazione del *Quijote* cervantino. Ma non sarà questo, come vedremo, il solo indiretto merito di Avellaneda, il cui apocrifo, coi suoi deformati e riformati personaggi, si aggiunge a stimolare, molto al di là della vendetta letteraria, la capacità sovrana della fantasia di Cervantes.

Lo scrittore, com'è noto, abbandonò per il suo secondo *Quijote* la suddivisione in molteplici parti, assetto che già non reggeva sostanzialmente allo straripare della narrazione dai suoi progetti ideativi iniziali.

La materia dal racconto della terza uscita, a differenza delle precedenti che affidavano l'avventura all'incontro e al caso, ha già in partenza una meta: è un viaggio a Saragozza, per le feste e le giostre allestite in date occorrenze dell'estate – le *Justas de Zaragoza* –, come si annunciava alla fine dei primo *Quijote*. E già questo itinerario ricordato anche più volte nella *Segunda parte*, e che sarà per giunta corretto con quello per Barcellona, a smentita di Avellaneda che aveva seguito per il suo apocrifo la prima indicazione, porta a un'articolazione della materia più continuata e complessa con più alto esito dei personaggi.

Per ragioni di comodo, si è soliti dividere la *Segunda parte* in tre grandi periodi: il primo che, in una serie di incontri e di avventure più collegati e estesi, si potrae fino al XXX capitolo, all'incontro con i duchi; il secondo che dal trentesimo, da questo incontro con il duca e la duchessa e l'ospitalità nel loro palazzo in alternanza con le avventure di Sancho governatore dell'isola, giunge sino al capitolo LVIII; e il terzo che, dal congedo dai duchi e dal viaggio, con cambio di rotta, per Barcellona, perviene sino alla fine del libro, al LXXIV capitolo. Ma è ovviamente una ripartizione schematica e impari a dar ragione

dello spartito narrativo, coi suoi tempi ora lenti, d'attesa, descrittivi, preparatorî, ora mossi, precipitanti, ora in simmetrie parallele, ora a dislivelli, coi i suoi «continui» e le sue rotture e biforcazioni.

I primi otto capitoli ci riportano, dunque, in casa dell'*hidalgo*, nei luoghi di avvio del primo *Quijote*, a quell'ambiente familiare e di amici, con la nipote e la governante, e il curato e il barbiere con i quali i dialoghi costeggiano i temi del momento storico, quasi a saggiare la «ragione» di don Quijote, che lucida e saggia su ogni altro tema, si abbandona ai suoi esaltati delirî quando si tratta della cavalleria e dei cavalieri erranti, e sulla cui realtà ribadisce i propri argomenti, fino alla descrizione, in puntuali ritratti, di quei famosi cavalieri, in carne e ossa, e tali quali li narrano i romanzi che li immortalarono.

Congedatisi i due ospiti, superando lo sbarramento che gli oppongono, gridando, la nipote e la governante, ecco irrompere Sancho Panza con la notizia portentosa, appresa dal baccelliere Sansón Carrasco, della pubblicazione – a neanche un mese di distanza dalla conclusione della seconda uscita – della *historia* dell'*hidalgo*, per mano di «Cide Hamete Berenjena» come lo chiama storpiandone il nome. Un *sabio encantador*, costui, se può raccontare ogni particolare, ogni pensiero dalle loro avventure e vicende – anche di quelle che «pasamos a solas», osserva sbalordito Sancho riferendosi all'incontro tra lui e *la señora* Dulcinea del Toboso (cioè a dire, alla sua bugiarda invenzione a uso del padrone: «[...] algún sabio encantador el autor de nuestra historia: que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir», II, II*, come risponde don Quijote). E, mandato Sancho a chiamare il baccelliere Carrasco, l'*hidalgo* si tormenta per come il moro Cide – un moro, da cui non ci si poteva aspettare nessuna verità, «[...] embelecadores, falsarios y quimeristas [...]» (II, III)**, come sono tutti i mori – potesse aver trattato la sua storia e i suoi sentimenti per Dulcinea, la propria incrollabile fedeltà.

È così che sin dal principio della *Segunda parte*, il romanzo – che, a specchio della prima, è sempre più narrazione e riflessione sul libro stesso – ci porta, con il sollecito sopraggiungere di

* «[...] qualche mago sapiente, l'autore della nostra storia: gente che non le si può tener nascosto nulla di quello che vogliono scrivere».

** «[...] imbroglioni, falsari e farneticanti [...]».

Sansón Carrasco, le notizie enfatizzate del successo, delle traduzioni in atto, dell'accoglienza dei lettori, dei loro giudizi, delle loro predilezioni (dall'episodio dei mulini a vento alla liberazione dei galeotti incatenati). E insieme anche le critiche, come quelle sulla novelle intercalate, e i vari *descuidos*, le distrazioni: tutte cose da tener presente per una ventilata seconda parte.

Una recensione al completo e al vivo, insomma, e che non si può esimere dal peso delle disavventure e delle bastonature piovute sull'*hidalgo*. E a questo punto si ribella don Quijote ben al corrente che le storie di cavalleria, come ogni altra storia al mondo, hanno «sus altibajos»; e aristotelicamente, ricorda al baccelliere, e all'*historiador arábigo*, che le imprese degli eroi richiedono il rispetto del verosimile, cioè a dire, commenta Carrasco, fresco di studi, che il poeta deve raccontare la storia, le gesta non secondo la particolare, pedissequa realtà, non come furono, ma nel loro valore universale, come dovevano essere, senza aggiungere e togliere nulla.

E sarà da notare che, per rispondere al «vero» del puntuale *historiador* Cide Hamete, don Quijote, pur rifacendosi – quasi una citazione – a noti versi di Ariosto[10], ne corregge l'esemplificazione aggiungendo al nome di Enea, quello di Ulisse: i due soli eroi della creazione artistica che prima di don Quijote abbiano assistito in vita al racconto della propria fama di personaggi. E Sancho, degno e fiero di essere menzionato per nome e cognome nel libro appena uscito, può avere un capitolo, il quinto, tutto dedicato a lui, nel colloquio di congedo dalla moglie (questa volta, Teresa), quasi in un rapporto che replica e varia quello tra don Quijote e scudiero, perfino con correzioni di lingua inflitte dal supponente marito alla concretissima consorte. Un personaggio, Sancho, così in crescita e sviluppo da spingere a questo punto il traduttore – dal suo responsabile angolo di coadiutore del libro – a contestare più volte puntigliosamente addirittura l'autenticità di tutto questo quinto capitolo, data la superiore qualità dei ragionamenti dell'incolto e rozzo villico, e, allo stesso tempo, quasi a testimoniare indirettamente, così, di come Sancho vada ormai per propria forza oltre le provvisorie intenzionalità iniziali del narratore.

Dopo aver convinto Sancho a seguirlo nella sua nuova uscita – la *tercera salida* – con la promessa di un congruo lascito nel proprio testamento e sempre prospettandogli il governatorato di un'*ínsula*, don Quijote si dà ai preparativi per la partenza.

Questa volta a sollecitarlo all'impresa è Sansón Carrasco

che, d'accordo con il curato e il barbiere, ha ordito uno spavaldo piano per far rinunciare definitivamente l'*hidalgo* alla sua follia.

La terza uscita, diversa dalle prime due, si presenta dunque come pilotata, volta dall'esterno a fini altri da quelli dei due protagonisti.

Partono, quindi, cavaliere e scudiero con una mèta, come si è detto, *las Justas* di Saragozza, a quelle gare e tornei, dove esibirsi. E il viaggio non può che cominciare con un omaggio alla signora dei suoi pensieri, a Dulcinea, ad auspicio e viatico per le nuove imprese.

I due sulla strada del Toboso entrano ora in un dialogare «teorico» ispirato a Dulcinea, alla cavalleria, alla fama, sino alle disputa, al paragone, sulla santità e l'eroismo.

Arrivati di notte nel Toboso, la mattina, su richiesta del padrone, è naturalmente Sancho (che con il maledetto imbroglio della lettera ha inventato per il padrone l'incontro mai avvenuto con Dulcinea) a dover rintracciare la «dama» e a condurla dall'*hidalgo*, dato, fra l'altro, che questi non ne ha che il trasfigurato ricordo del nome.

Neppure Sancho l'ha mai vista, ma è costretto, data la precedente bugia, a inventarsi una via d'uscita, improvvisando una soluzione nel quadro della logica fantastica del padrone. Così, al sopraggiungere casuale di tre giovani e rozze contadine a cavallo di arrancanti somari, Sancho ne indica una a caso come la vera Dulcinea, descrivendola sull'immagine idealizzata da don Quijote. Ma il solito malvagio e invidioso *encantador* non consente al cavaliere di vedere se non la rustica figura della ragazzotta, con l'aggiunta della zaffata d'aglio che emana dalla sua bocca: è, sì, Dulcinea, ma la Dulcinea *encantada*, vittima delle male arti del suo mago nemico.

Dulcinea resterà, così, per sempre negata, sottratta al reale, per concretizzarsi solo nell'idealizzazione, nell'astratto delle parole, o nelle invenzioni della fantasia, come nella Cueva di Montesinos (II, XXIII).

Ma la strada chiama, e lungo il cammino altri incontri producono visionari e degradati esiti, come quello con la carretta della compagnia dei comici, ancora nei costumi dei personaggi dell'*auto sacramental Il corteo della morte*, con le loro figure deterrenti dell'al di là, senza neanche un cavaliere errante da affrontare da pari a pari. Perché, quando qualcuno dei comici prende a spaventare Rocinante e l'asino, don Quijote avrebbe voluto attaccare, ma come li vede tutti schierati ad

attenderlo minacciosi con delle pietre in mano, ascolta il consiglio prudente e pacificante di Sancho: «[...] Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero, dejemos estas fantasmas y volvamos a buscar mejores y más calificadas aventuras [...]» (II, XI)*.

E non manca, di lì a poco, sulla sua strada un cavaliere, in un incontro notturno, un vero cavaliere errante, parrebbe, con tanto d'armi e d'armatura, e non senza scudiero: un cavaliere innamorato, come si conviene, e uno degli *afligidos*, che si lamenta, appunto, della crudeltà della sua donna, la più bella del mondo: ma è quel tanto che don Quijote non può accettare, in nome della sua senza pari Dulcinea, così da rimettere la soluzione alle armi, appena faccia giorno. Ma questo *Caballero del Bosque* – o, con altro nome, *Caballero de los Espejos* – è anche lui una finzione: non si tratta, infatti, che di quel Sansón Carrasco, il baccelliere, travestitosi così, in accordo col curato e il barbiere, per sfidare a tenzone don Quijote, batterlo, e quindi impegnarlo sul suo onore a rinunciare per sempre alla propria missione di cavaliere errante. La cultura del baccelliere di Salamanca, il suo genio burlesco e scherzoso era quanto ci voleva per interpretare quella parte, e portare a compimento quel piano, ma tutto l'episodio (II, XII - XV) sostiene il suo ilare gioco soprattutto sui due scudieri, Sancho e quello di Carrasco, che altri non era, sotto le sue mentite spoglie e un gran nasone per maschera – rivelato alle prime luci dell'alba –, che il suo compare e compaesano Tomé Cecial. Al colloquio notturno nel linguaggio cavalleresco dei due padroni, fa riscontro il mirabile dialogo, un'invenzione di dialogo «dal basso» dei due scudieri, anche loro infine costretti a replicare la sfida dei rispettivi padroni fissata per il giorno dopo, ma con altre armi, a colpi di sacchi riempiti di pietre, senza per altro neanche cominciarla, perché, per una serie di comportamenti del cavallo e altri inconvenienti, il *Caballero del Bosque* era stato atterrato da don Quijote, lancia in resta, a scontro appena iniziato. Se Sancho ha potuto riconoscere il suo compare Tomé nello scudiero senza più quel gran naso che tanto lo aveva intimorito, don Quijote, ad alzargli la celata, riconoscerà nel volto del

* «[...] Sancho buono, Sancho giudizioso, Sancho cristiano e Sancho verace, lasciamo queste fantasie, e torniamocene a cercare più alte e più qualificate avventure [...]».

Caballero del Bosque le fattezze di Sansón Carrasco. Non gli resterà che incolpare ancora una volta i suoi nemici *encantadores* che tentano così di defraudarlo della vittoria ottenuta in onore della senza pari Dulcinea, la più bella, com'è costretto ad ammettere – malgrado tutto – il vinto avversario. Troppo umiliato e rancoroso, però, per rassegnarsi, malgrado il suo carattere giocoso, alla sconfitta. La soffre come un fatto personale. Così, da questo momento, Sansón Carrasco passa oltre i confini assegnatigli dal curato nel piano di recupero di don Quijote. Abbandonerà la parte da interpretare e diverrà per ripicca un personaggio autonomo, che si prefigge ora, per conto suo, solo la rivalsa, nascondendosi nelle pieghe del racconto, in attesa del giorno, e del capitolo, del suo vindice riscatto: un personaggio, dunque, che si promette di riapparire a sua scelta al momento opportuno, con un proposito abbozzato appena in poche righe sul finale del XV capitolo.

Ma il libro sale intanto con il livello del dialogato e delle avventure.

Un'acuta attenzione e varie proposte di lettura ha stimolato la figura di don Diego de Miranda, il *Caballero del Verde Gabán*, come, dal suo abbigliamento, lo chiama don Quijote, e che ora si accompagna all'*hidalgo* nel viaggio, in un dialogo disteso e ricco di sottofondi significativi che configurano una presenza del tutto nuova nel romanzo: quello di un uomo saggio e serenamente perspicace, di buone letture, di vita onesta, di retti costumi e di una profonda interiorità: tanto disponibile e aperto da apprezzare le qualità e le doti intellettuali di don Quijote, sapendole distinguere dai suoi repentini e esaltati vaneggiamenti, lui così propenso a una regolata vita, meditativa, con la famiglia, gli amici, i suoi doveri e passatempi, i suoi libri, e l'esercizio della pietà, molto raccolta e dedita alla carità verso il prossimo. Appare come un personaggio «preparato» dal dialogo sull'eroismo e la santità fra don Quijote e Sancho, e la cui esistenza insospettata commuove a tal punto il semplice contadino – «Atentísimo [...] a la relación de la vida y entretenimientos del hidalgo [...]»* – che, alla fine, balza giù dal *rucio*,

* «Attentissimo [...] al racconto della vita e degli svaghi del gentiluomo [...]».

«[...] y con devoto corazón y casi con lágrimas le besó los pies una y muchas veces»*, per concludere: «Déjenme besar [...]; porque me parece vuesa merced el primer santo a la jineta que he visto en todos los días de mi vida»** (II, XVI).

La lineare ma intensa figura del *Caballero del Verde Gabán* è stata vista da alcuni studiosi come una censura del quieto vivere e dell'opportunismo: ma si è più propensi a scorgere con M. Bataillon[11], nelle parole e nell'autoritratto tracciato da don Diego de Miranda, l'ideale d'una laica pietà d'ispirazione erasmiana.

Certo si è che l'incontro tra questi due *hidalgos* di campagna, entrambi di animo nobile e generoso, di non modesta cultura, con le rispettive, differenti biblioteche (con «[...] hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historias algunos y de devoción otros [...]»***), senza però romanzi di caballeria, dice della sua Diego de Miranda, non possono non fare avvertire una certa loro sottile parentela; tanto che il manchego *Caballero del Verde Gabán* sembra analogicamente proporsi come il gentiluomo di campagna che don Quijote avrebbe forse potuto essere senza le sue fantasticherie e la sua biblioteca troppo aperta a *las caballerías*.

Durante il prosieguo del cammino, l'avventura famosa dei leoni – al capitolo XVII – riempe d'ammirazione il *Caballero del Verde Gabán*, quando, con calma audacia, don Quijote – malgrado le suppliche degli astanti – si fa aprire dal *leonero* la gabbia che trasportava una coppia di leoni di Orano, in dono al re, e affronta il leone maschio che, dal canto suo, sdegnosamente pigro, volta all'impavido eroe le spalle e il didietro per ritornarsene in gabbia, al riparo da ogni precedente letterario. È, infatti, un episodio in cui don Quijote si cimenta, in sottintesa emulazione anche di contro a un motivo tipico dei romanzi di cavalleria, e non sarà del tutto improprio sospettare che l'impresa del cavaliere, anche in questo caso, si sia disposta come una specie di illustrazione, di comico *exemplum*, nella disputa ricorrente sul paragone santità/eroismo.

* «[...] e col cuore riverente e quasi con le lagrime agli occhi gli baciò i piedi più e più volte».

** «Lasciatemeli baciare [...]; perché vossignoria mi appare come il primo santo a cavallo che ho visto in tutta la mia vita».

*** «[...] fino a un sei dozzine di libri, quali in volgare, quali in latino, alcuni di storia, altri di religione [...]».

Felice del successo, per quanto l'ostile *encantador* abbia cercato invano di svuotare il valore del suo gesto con l'indifferente rifiuto del leone, don Quijote, abbandonando il nome di *El caballero de la Triste Figura* e preso il nome imitativamente da uno di quelli del suo modello, Amadís de Gaula, si autobattezza *Gran Caballero de los Leones*.

Don Diego de Miranda sempre più perplesso, ma intrigato da quel personaggio, anche se ormai convinto del suo ramo di follia, lo invita per un breve soggiorno a casa sua, ove potrà seguitare coi suoi discorsi e parlare con suo figlio Lorenzo, poeta. Don Quijote accetta e Sancho ben volentieri li segue.

Sostano circa quattro giorni in quella casa accogliente che fornisce l'occasione per altre conversazioni e discorsi fra il padrone e l'ospite, e, a parte, fra questi e Lorenzo con sagaci giudizi sulla poesia e informati e smaliziati consigli sulle pratiche e i costumi della repubblica letteraria. Ma fra tanta assennatezza don Quijote non può esimersi da digressioni e solenni conferme sul primato anche culturale della cavalleria errante («Es una ciencia [...] que encierra en sí todas o las más ciencias del mundo [...]»*, II, XVIII): discussioni cui seguono letture di apprezzatissime poesie di Lorenzo, lusingato quanto mai di quegli elogi anche se pronunciati da un folle, quantunque d'ingegno – un *loco bizarro* –, insomma, un pazzo promiscuo, ma pieno di lucidi intervalli (un «entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos»).

Dopo, dunque, quel sereno soggiorno nel «maravilloso silencio que en toda la casa había», e dove si dà modo di cogliere, fra l'altro, il pieno senso dell'ossimoro che esprime in sé l'*hidalgo*, folle e geniale, don Quijote e Sancho, fra mille cordialità e doni, prendono congedo.

I tre capitoli successivi (XIX-XXI) ci portano, fra altri incontri, dialoghi e discussioni, in un ambiente quasi arcadico; o meglio, in una narrazione arcadica insidiata nella sua stessa struttura e ideologia, e che ricodifica su altro registro l'episodio di Marcela e Grisóstomo della prima parte. È la storia delle nozze della bella contadina Quiteria, promessa e destinata a Camacho, figlio del più ricco proprietario di tutta la zona – che già fastosamente festeggia con un banchetto d'opulenza

* «È una scienza che compendia in sé tutte o la maggior parte delle scienze del mondo [...]».

agreste – e di Basilio, il povero. Ma sarà questi con uno stratagemma, mediante, cioè, un finto esibito suicidio, a ottenere la mano della fanciulla, con un matrimonio celebrato pubblicamente *in extremis* e accettato anche da Camacho perché l'anima del peccatore morente scampi dall'inferno. Ma morente Basilio non è, e può, a matrimonio compiuto, saltare vittoriosamente in piedi e rispondere a quanti gridano commossi: «¡Milagro, milagro!», «¡No "milagro, milagro" sino industria, industria!»* ("Industria", come "de industria" – *fatto apposta, di proposito* – è una parola indicativa, abbiamo visto, della poetica di Cervantes).

Don Quijote, anche qua, come nell'episodio di Marcela, ha la sua mansione: quella di pacificare con un suo saggio e efficace intervento Camacho e tutti i suoi, già ricorsi alle armi, a vendicare l'industrioso raggiro.

Dopo tre giorni nella casa felice degli sposi, dove Sancho ha modo di rifocillarsi a sazietà, da non dover rimpiangere troppo i banchetti allestiti del ricco Camacho, don Quijote, che non tralascia anche qui di fare un argomentato discorso sull'amore e la felicità, senza moralismi peraltro, secondo la sua più autentica vena, e senza edificanti luoghi comuni, è ripreso dall'ansia del meraviglioso e del magico.

E come perdere l'occasione di andare a vedere di persona la famosa Cueva di Montesinos, la caverna da raggiungere con una non lunga diversione dal tragitto prefisso? Accettato per guida il cugino di un *licenciado* incontrato in precedenza per via, i tre si mettono in cammino dialogando diffusamente. E quel cugino – come lo chiamerà semplicemente il narratore – si rivelerà uno di quei mostri della più frivola, bizzarra e farraginosa erudizione, comprensiva di ogni vacuità, autore già di un libro pronto per le stampe – *El libro de las libreas* – con la mappa a colori di settecento livree e relativi emblemi e motti, a scelta, secondo il gusto dei cavalieri nelle feste; e già all'opera con un altro intitolato *Metamorfoseos* o *Ovidio spagnolo*, illustrazione «personificata» «a lo burlesco» dei principali luoghi e monumenti della Spagna, insieme a un terzo libro, *Suplemento a Virgilio Polidoro* (l'autore del *De inventoribus rebus*) inteso a integrare, con un nuovo volume sui primi inventori, tutte

* «Miracolo, miracolo!»
«Che "miracolo e miracolo"! Ma accorgimento, accorgimento!»

quelle cose tralasciate dal libro del suddetto Polidoro. È perfino troppo facile intravedere in questo cugino dal furore erudito, una sorta di don Quijote dei falsi saperi, della vana erudizione dell'epoca: ma forse in questo personaggio si lascia sorprendere uno dei più remoti antecedenti di *Bouvard et Pécuchet*.

Giunti alla famosa Cueva di Montesinos, il cavaliere manchego, fra rovi e svolìo d'ali d'uccelli ostilmente risvegliatisi, si cala giù mediante una corda. Dopo mezz'ora il cugino e Sancho lo tirano su immerso in un sonno profondo. Il racconto mirabolante di quanto ha visto nella caverna combina insieme personaggi e situazioni del ciclo carolingio e arturiano (filtrati, alcuni, come quello di Montesinos, attraverso il *romancero*) in una discesa agli inferi, da vivo, di tradizione classica, e lasciti di visioni ultramondane delle leggende medievali. Ma, in particolare, questi materiali aggregano in un felice, divertito stridìo, personaggi e rappresentazioni del magico più enfatizzato con situazioni e tratti del più creaturale realismo.

L'avventura dell'ampio racconto di don Quijote suppone una durata di tre giorni, contro la mezz'ora dell'attesa di Sancho e del cugino.

E si apre qui quel gioco, da pari a pari, tra il convinto narratore don Quijote e l'incredulo destinatario Sancho, tra finzione e realtà, tra vero e non vero, che si accentuerà quando entra nel resoconto dello spettacolo nella caverna la scena di tutti gli eroi e le dame incantati dal mago Merlino, in attesa di don Quijote che li liberi. E c'è l'arrivo improvviso di tre tozze contadinotte caracollanti come capre, una delle quali altra non è che Dulcinea, tale e quale l'indicò Sancho quel giorno nel Toboso: Dulcinea che ora manda a chiedere da una delle due accompagnatrici un prestito di sei reali, rivelando come anche nel magico le vittime d'incantesimo conservano tutte le loro necessità, così che, stupito, l'*hidalgo*, come racconta, offre tutti i quattro reali che ha. Il tempo fisico, fenomenico di Sancho – la mezz'ora reale dell'attesa del ritorno del padrone – e il tempo soggettivo, fantastico delle visioni raccontate da don Quijote – tre giorni nella Cueva – entrano, a prova delle veridicità o della finzione dei fatti narrati, in una controversia tra padrone e scudiero che rispunterà più volte.

Un episodio quindi dalle mille ambiguità, lasciato, in ultimo, sospeso tra convinzione e diffidenza, nel clima tra veracità e invenzione che permea tutto il romanzo.

E se molti critici hanno rivolto proficuamente l'attenzione sulle varie dimensioni di senso del capitolo, il XXIII, sarà utile ricordare che il primo a rilevarne l'ambiguità – come annota il puntuale traduttore *morisco* – è proprio quel Cide Hamete Berengeli che, in margine, nel capitolo successivo, con mossa geniale entrando anche lui nel gioco, e mettendo in causa la sua stessa posizione di narratore onnisciente, non può onestamente non porlo in dubbio e dare il capitolo come lo dà, apocrifo che sia, affidandolo al giudizio dei lettori.

Il romanzo intanto sta procedendo per nuovi assetti e nuove articolazioni: si è visto come si alternano con più frequenza gli interni e gli esterni (case, osterie, strade, boschi, radure, caverne, etc.), e gli interni come gli esterni s'addensano di eventi in un crescendo d'intensità, quanto più don Quijote – come nota «non sin gusto» Sancho – si sta facendo l'occhio al reale, da non scambiare più una locanda per castello, quasi a bilanciare lo sforzo del meraviglioso prodotto nella Cueva di Montesinos, e allo stesso tempo disponendosi ad abbagli allucinatorî più inattesi e inediti, mentre, dal canto suo, Sancho tende a lasciarsi coinvolgere, malgrado le interessate diffidenze, nelle nuove fantasie del padrone.

E anche la condotta e il dispositivo della narrazione si sospinge a intrecciare momenti diversi di storie, incastrandone i pezzi, sino a nuovi episodi sempre più accompagnati da un colloquiare avviluppante, anzi, a volte, momento acmatico esso stesso del racconto.

Ecco dunque, a sera, i nostri personaggi in cammino, con la fretta di don Quijote («[...] como él era algo curioso y siempre le fatigaban deseos de saber cosas nuevas [...]»*, II, XXIV) che si dirige senz'altro verso una locanda – una locanda, non un castello – dove un uomo con un mulo carico d'armi, incontrato per via, li aspettava per raccontare, come promesso, il perché di quel trasporto di lance e alabarde. Era una storia di una rissosa quanto comica rivalità municipalesca, cagionata dal raglio di un asino smarrito nel bosco e reclamato per il timbro del raglio dai due consiglieri del luogo, con esibizioni di ragli da parte dei due contendenti, a gara, per passare, di raglio in raglio, alle beffe e alle offese fino al coinvolgimento di

* «[...] poiché era un po' curioso, e lo pungeva sempre il desiderio di sapere cose nuove [...]».

due interi paesi ormai sul piede di guerra. E su questo antefatto il racconto si interrompe. Ma la rubrica di quello stesso capitolo, il XXV – «Donde se apunta la aventura del rebuzno y la graciosa del titiritero, con las memorables adivinanzas del mono adivino»* – ha avvertito il lettore che qui si assiste a una costruzione narrativa a incastro, con la sorpresa di un risvolto allacciato alla prima parte.

Perché a quel punto del racconto arriva nella locanda un tipo con quasi mezza faccia coperta da una benda verde a chiedere all'oste alloggio per sé, la sua scimmia indovina e il suo teatrino di marionette. È mastro Pedro, ben conosciuto dall'accogliente locandiere, e che altri non è che quel Ginés Pasamonte, il galeotto alla catena liberato da don Quijote, ora conciato a quel modo per sfuggire alla Santa Hermandad che gli sta dando la caccia. Ravvisato subito da don Quijote, dà a vedere con le sue domande e risposte di che sapienza fosse la scimmia da cui fa finta di ricevere suggerimenti all'orecchio, cavandosela sempre furbescamente, anche quando Sancho lo interroga sull'autenticità del racconto della caverna di Montesinos. Su generale richiesta si passa poi alla rappresentazione – da teatro dei pupi – di una storia derivata dal ciclo carolingio, la storia avventurosa del cavaliere Gaiferos e della sua sposa Melisendra, che commuove sino alle lagrime anche Sancho, come fosse vera. Ma è vera per don Quijote; e, alla scena madre, quando i mori inseguono i due sposi in fuga, il cavaliere sa che è venuto il suo momento e, sguainata la spada, fa strage dei nemici, non senza danneggiare e sconciare, in quel suo mulinìo, anche eroi cristiani insieme alle marionette degli infedeli.

È un episodio celebre, dove cooperano distintivamente la narrazione e il teatro – l'*entremés* – e che si conclude in consonanza: con il ravvedimento di un don Quijote, rapidamente uscito del suo accesso, si passa al risarcimento dei danni, attraverso una contrattazione puntigliosa e argomentata, pezzo per pezzo, che calcola nella somma pure il rango e la nazionalità delle marionette, re e regine, cavalieri cristiani e mori, in una straordinaria dereificazione dei personaggi della storia e della leggenda.

Il capitolo seguente, dal sovvertitivo inizio in bocca a

* «Dove si introduce l'avventura del raglio e quella divertentissima del burattinaio, con le memorabili divinazioni della scimmia indovina».

Cide Hamete: «Juro como católico cristiano» (con il traduttore che si prende cura di avallare la legittimità di quelle parole pronunciate dall'*historiador arábigo*), ci spiega, appunto, chi fosse quel mastro Pedro, quel tal Ginés de Pasamonte (Ginesillo de Parapillas, come lo chiamava, italianizzandolo, don Quijote), lui, l'autore anche del furto del somaro di Sancho, sempre nella prima parte, furto di cui non s'era tenuto più conto nei capitoli successivi; e questo non per la poca memoria dell'autore, certo, ma per evidente «culpa del impresor», dello stampatore. Così divertitamente la storia del romanzo approfitta di ogni occasione per non dimenticarsi di essere anche la storia di un libro.

Ma a questo punto riprende la vicenda del raglio, con una schiera armata di alabarde e archibugi, di lance e picche che irrompe all'assalto del paese vicino. Sarà per don Quijote – quasi a riequilibrio dei furori belluini nella locanda – l'occasione per un discorso ironicamente erasmiano sulla guerra, che sfocia però nel comico, quando il commento ammirato del discorso da parte di Sancho si conclude con l'esibizione, ad esempio, d'un raglio rintronante, come fosse eseguito per beffa, mandando in bestia lo squadrone armato che si scaglia a bastonate contro Sancho e a sassate e archibugiate dietro don Quijote in fuga.

Alle recriminazioni di Sancho contro il suo padrone che in questa occasione, come nel caso della *manteada* (I, XVII), lo ha abbandonato senza intervenire alla furia del nemico, don Quijote oppone i soliti motivi delle norme cavalleresche che vietano di battersi con rivali di rango inferiore, e adduce in più le ragioni tattiche che l'hanno consigliato a uscirne fuori. Ma questa volta non basta, e Sancho chiede il definitivo congedo del suo servizio. Don Quijote si dispone ad accogliere le richieste salariali di Sancho («[...] prevaricador de las ordenanzas escuderiles de la andante caballería [...]», I, XXXXVIII), che sa far bene i propri conti confrontando il salario da contadino con quello, più alto, che dovrebbe ricevere ora da scudiero, date le maggiori fatiche e privazioni, ma «sballando» sui tempi, portando a vent'anni i quattro mesi di effettivo servizio. Alle esagerazioni dello scudiero l'*hidalgo* ricorda, indignato, quanto gli aveva promesso e assicurato, il governatorato, cioè, dell'*ínsula*, con quello che ne sarebbe derivato di onore e di agi per lui e la moglie e la figlia. Così che Sancho, commosso e alle lagrime, riprende il suo posto accanto al suo padrone,

mentre il capitolo, dal fitto e pratico dialogo, ha materializzato quello che finora restava un libresco *flatus vocis*, una parola di sogno, *ínsula*, come a preparare il suo prossimo concreto avvento.

Il cammino ora riprende per via fluviale, nei pressi dell'Ebro: è l'avventura della barca incantata, a riva, e senza remi né vele, come predisposta da un *encantador*. Salgono i due a quel magico, muto invito, mossi, nella cultura tolemaica di don Quijote, verso lo sbarco nel mare, nell'oceano, passando la linea equinoziale, oltre la quale, uno dei segnali che avvisano del transito gli spagnoli naviganti per le Indie Orientali, è la morte – a detta dell'*hidalgo* – di tutti i pidocchi che si portano addosso. Sancho non avrebbe bisogno di fare la prova scientifica del pidocchio richiestagli dal padrone, che da lì può ancora vedere Rocinante e il *rucio*, ben legati a un albero sulla riva, dove li avevano lasciati prima d'imbarcarsi, ma la fa lo stesso e tira su fra le dita non uno ma più pidocchi, da cui si libera scuotendo la mano nell'acqua. L'epilogo dell'avventura che trasporta nella corrente la barca fino a cozzare con le pale d'un mulino ad acqua, si conclude con i due ripescati dai mugnai e con il risarcimento dei danni. Ma il sapore dell'episodio non è tanto forse nella presumibile variante di quello dei mulini a vento, quanto in questa contaminazione d'un motivo – il *barco encantado* – così frequente tra i libri di cavalleria, e le leggende e i luoghi comuni che già fiorivano nei racconti dei viaggi, per le terre d'oltreoceano.

Col capitolo XXX, la *Segunda parte* amplia il proprio movimento, moltiplica e diversifica i suoi livelli, le sue capacità combinatorie. Non si tratta di una svolta, ma della maturazione e consapevolezza di questa scrittura narrativa temprata alle continue prove di un'invenzione incalzante.

A determinare la nuova fase narrativa – che si prolungherà per numerosi capitoli (XXX-LII) con code e recuperi distanziati – sarà l'avvenuta presa di coscienza, nello sviluppo del racconto, della pubblicazione della prima parte, della sua diffusione, degli effetti della sua presenza, e del suo successo.

Finora (a parte Sansón Carrasco) nessuno dei nuovi personaggi entrati in scena ha letto quella prima parte, appena uscita; e chi conosce e riconosce il cavaliere, lo scudiero e le loro cavalcature – come è il caso di Ginés de Pasamonte / mastro Pedro – li conosce e li riconosce per incontri diretti, di persona, occorsi già nel romanzo.

Ora, dopo l'avventura del *barco encantado*, l'incontro casuale dei due con i duchi occupati in una partita di caccia, di falconeria, segna un primo mutamento nelle interrelazioni fra i vari personaggi. I duchi sono lettori assidui della prima parte, riconoscono la coppia ormai famosa: la duchessa, anzi, domanda a Sancho se il cavaliere è l'*hidalgo* della *historia* di *Don Quijote de la Mancha*, e il duca invita nel suo palazzo il gran *Caballero de la Triste Figura* («De los leones», lo aggiorna Sancho), e, naturalmente, anche lui, Sancho, il più facondo – «el más hablador» –, il più divertente – «el más gracioso» – degli scudieri, come lo presenta il padrone.

Don Quijote (con Sancho sempre più propenso al coinvolgimento) entra, dunque, in un ambiente che è quello reale delle sue immaginazioni, con un palazzo davvero palazzo, con duchi e duchesse, con tutta una corte e una servitù adeguata, e il gran fasto tante volte letto nei suoi libri di cavalleria e, insieme, un linguaggio al livello di alti personaggi. Si assisterà quindi a nuove relazioni e procedimenti. I due nobili, con l'offerta di una lunga ospitalità, cercano altra e fresca materia per i loro spassi aristocratici, le loro burle e scherzi, per cui occorre la finzione, la recitazione, la regia, il gioco: sembrano ambire, insomma, a continuare in proprio la storia, a dirigerla secondo i loro ameni disegni, industriosamente oziosi, come partecipi coautori, oggettivamente, ora che hanno a loro disposizione la famosa coppia, con Sancho, sempre sollecitato a parlare e dire, irrefrenabile, e don Quijote, continuamente in apprensione per quel che può scappar detto all'incontrollato eloquio dello scudiero.

A questo scopo i duchi addestrano tutti i loro dipendenti, cortigiani e servitù a far da attori e comparse, messi al corrente del gioco e delle loro parti, insomma, un gioco con burle organizzate e beffe, ma senza strafare (come anche avviene, invece a carico di Sancho per mano dei servi più grossolani).

È insomma, un teatro di corte che si allestisce nel palazzo intorno ai due protagonisti, il folle e il buffo. C'è chi se ne dissocia, come l'ottuso e pedante ecclesiastico che non crede alle *caballerías*, e soprattutto alle cose del libro già uscito, a cominciare dall'*ínsula* promessa; e chi, invece per stolidità e accecato interesse crede davvero, come doña Rodríguez, madre di una figlia sedotta, in un riparatore di torti quale don Quijote; e chi, ancora, come l'intelligente *mayordomo* è addetto alla regia, alla sceneggiatura, si direbbe, di ogni fittizio episodio. (E già a questo punto, entra l'elemento costitutivo del fittizio, la macchina dell'artificio messa in atto a rendere in evidenza il piano di realtà su cui si sono mossi e seguiteranno a muoversi i due protagonisti della *historia*).

Dunque, si articolano e snodano storie diverse, a seconda del genio capriccioso e frivolo del duca, ma sempre sulla falsariga o nel contesto della prima parte del romanzo, arricchito anche degli aggiornamenti apportati da Sancho nelle sue conversazioni e confidenze private. Ma tutto questo – occorre ripetere – avviene sempre accompagnato e intessuto da colloqui in tutte le direzioni (Sancho e don Quijote, naturalmente; Sancho e doña Rodríguez; don Quijote e l'ecclesiastico; la duchessa e Sancho) e digressioni varie sollecitate dalle situazioni, dai convitati alla mensa, e così via.

La prima burla (II, XXXIV, XXXV) prende per spunto il motivo dell'incantesimo di Dulcinea. In una partita di caccia, organizzata all'uopo dal duca, al sopraggiungere della notte appare, alla luce di fuochi nel bosco, e al rumore dei più vari strumenti, un magico corteo con Dulcinea del Toboso sopra un carro trionfale preceduto di altri carri di maghi e *encantadores*, e con il mago Merlino che rivela, in una tirata in endecasillabi sciolti, in quale modo Dulcinea potrà essere liberata dall'incantesimo che l'ha ridotta a una rozza contadinotta, e tornare al suo splendore di gran dama: e questo avverrà quando Sancho si sarà inflitto, a suo agio, ma da sé e senza costrizioni, tremilatrecento frustate su tutte e due le natiche messe a nudo.

E, naturalmente, questo nuovo motivo (che, per quanto protesti, Sancho è costretto a prendere come vero per coprire il suo menzognero imbroglio in proposito) si innesterà ripetutamente e su tutti i toni nei colloqui a venire fra servo e padrone e nelle loro stesse vicende, calato dal «magico» nel corporeo e nel vissuto.

La seconda grande burla (II, XXXVI, XLI), con una ricca messa in scena di personaggi e artifici, è quella della contessa Trifaldi o doña Dolorida, che culmina con l'ultrastratosferico volo sull'alato cavallo di legno, Clavilegno, come dice il suo nome: un volo necessario per andare nella remota isola di Candaya a liberare dall'incantesimo la infanta Antonomasia e don Clavijo – lei, tramutata in una scimmia, lui, in un orrido coccodrillo – impresa riservata al solo don Quijote, accompagnato, sulla groppa del cavallo, dal suo scudiero. Vinte le esitazioni, e salito con Sancho sul cavallo portato nel giardino, don Quijote

aziona il cavicchio-timone sulla fronte di Clavilegno e, a occhi bendati, ancora dialogando, attraversano fantasiosamente gli spazî, le regioni celesti, con il vento in poppa prodotto da mantici, fino alla regione del fuoco, tra il calore delle stoppie in fiamme, finché si accendono i razzi dentro il ventre di Clavilegno, scaraventando a terra i due audaci. Una pergamena trovata lì accanto li informa che la missione è stata compiuta con pieno successo. Ma a Sancho che si permette di inventare, a mo' del suo padrone, quello che ha visto da un angoletto – «de un ladito» – di sotto la benda, e perfino la sua scesa da cavallo per intrattenersi tre quarti d'ora con *las siete cabrillas* – le Pleiadi del folclore castigliano – don Quijote ribatte: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creais a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» (II, XLI)*.

Ormai (come ribadito anche nella gran cena con l'ecclesiastico scandalizzato) tutto è maturo perché il duca possa portare a compimento, a suo spasso e a suo vanto, la promessa quijotesca del governatorato dell'*ínsula* per Sancho, (a culmine del suo aristocratico genio della burla).

Malgrado le parole del duca che descrivono l'isola come un'isola «[...] hecha y derecha, redonda y bien proporcionada y sobremanera fértil y abundosa [...]» (II, XLII)**, non sarà poi una vera isola, ma un villaggio di quelle terre d'Aragona, di circa mille abitanti, e dal nome implicitamente deprezzativo Barataria, come a dire «di poco valore» dallo spagnolo *barato*.

Mentre si preparano servitù e vassalli secondo i loro ruoli nella farsa, don Quijote non perde tempo per educare all'alto rango e impegno di governatore il suo promosso scudiero. Sono quasi due capitoli – il quarantaduesimo e il successivo – di ammaestramenti e consigli, quasi una parodia *in nuce* del romanzo di formazione, intessuta comunque di dotta saggezza, attinta dalla cultura classica e da quella rinascimentale, dal *Cortegiano* ai vari *galatei* italiani e spagnoli, e che tuttavia reggono appena all'urto del massimario sanchesco del buon governo, gremito da grappoli di proverbi.

* «Sancho, giacché voi volete che vi si creda su quello che avete visto in cielo, allora io voglio che voi crediate a me per quanto ho visto io nella grotta di Montesinos. E non vi dico altro».

** «[...] vera e propria, rotonda e ben fatta, fertile e ubertosa [...]».

Occorre qui tener presente, per l'intelligenza compositiva del libro, l'inizio del capitolo XLIV, quando – con un'operazione di finta reticenza – si dà notizia d'una voluta infedeltà del traduttore che a questo punto – recita il testo – saltò il passo con cui nell'originale l'*historiador arábigo*, Cide Hamete, si giustificava contro le censure piovute sulla prima parte per l'inserimento di novelle estranee all'azione – quali *El curioso impertinente* e *El capitán cautivo* («que están como separadas de la historia») – costretto a ciò dalla necessità di sottrarsi alla condanna di dover trattare sempre «[...] una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar a estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos [...]»*.

Così si riprometteva per questa *Segunda parte* di evitare novelle *sueltas* o appiccicate, e di limitarsi, nel caso, a racconti o «episodios que lo pareciesen nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece [...]»** (II, XLIV).

Ed è la linea che il romanzo seguirà, come vedremo, non senza qualche forzatura. Ma il senso del passo si dirigeva obliquamente verso altri obiettivi, tendeva piuttosto a rammaricarsi che letture e giudizî di stretta osservanza neoaristotelica finissero, con le loro ragioni formali, per appannare, se non oscurare, le qualità e i meriti delle due *novelas* intercalate nella prima parte.

Ma l'effetto della riflessione di Cide Hamete è forse da ricercare, ai fini narrativi, in altra decisiva direzione.

Perché è proprio da questo capitolo, e per altri otto e più, che la narrazione – aggirando la legge prima del comico che esige che il soggetto dell'azione, il protagonista, non esca mai di scena, pena la perdita dell'attenzione, dell'attesa e del riso – scopre di poter poggiare il racconto su due perni di pari entità e spessore, ora che Sancho si è via via sviluppato in personaggio di questa versione del «mondo alla rovescia», personaggio completo e autonomo. Così che il romanzo può procedere per vie distinte e parallele in alternanza su due protagoni-

* «[...] una storia così arida e angusta come questa di don Quijote, sembrandogli di non dover parlare che di lui e di Sancho, senza osare diffondersi in altre digressioni e in episodi più gravi e di maggior diletto [...]».

** «[...] episodi che ne avessero l'apparenza, ma prodotti da quegli avvenimenti stessi che offre la verità [...]».

sti separati in storie e ambienti diversi, non più legati, almeno per un buon tratto, dalla loro complementarità, dalla loro dualità protagonistica.

Nel capitolo stesso, dunque, la storia gemina, si divarica con Sancho «vestido a lo letrado», a cavallo (ma seguito dal fedele *rucio*), che si congeda solennemente dal duca e si avvia con gran seguito a prendere possesso dell'isola di Barataria, mentre don Quijote resta malinconicamente senza Sancho, a soffrire della propria solitudine («sentía su soledad»).

Converrà, e non per inciso, osservare, in occasione di questa svolta della costruzione del racconto, la vicenda della parola *ínsula*, per eleggerla come un'illuminante spia del processo narrativo del *Quijote*. Il governatorato dell'isola, «alguna ínsula», infatti, quando il cavaliere la promette a Sancho per indurlo a fargli da scudiero (I, VII), fa parte della nomenclatura del genere cavalleresco, è detta ad esempio dei possibili vantaggi, non ha nessuna storia in particolare, non ha un programmato futuro; e se anche, fra le altre generiche promesse, è legata all'incontro Sancho / don Quijote, è ancora un casuale nome, un'astrazione, che via via s'imporrà nel romanzo come fatto «reale», e diventerà l'isola di Barataria nello sviluppo del racconto, e man mano che Sancho, con la sua crescita e maturazione, si porterà, nella *Segunda parte*, all'altezza del ruolo da sostenere come governatore: è Sancho, come personaggio, che rende possibile l'invenzione creativa di Barataria, e quindi dell'alternanza parallela sulla scena di lui e del suo padrone.

Ed è a don Quijote che, in questo alternarsi di episodi e capitoli, tocca la prima avventura: una burla orchestrata, questa volta, dalla duchessa a tentare la fermezza e la fedeltà dell'*hidalgo* verso Dulcinea, introducendo nell'azione una sua donzella, di nome Altisidora, a cingere d'assedio amoroso l'ospite, perfino con una serenata per arpa di un lungo *romance* cantato dal giardino, nottetempo, alla sua finestra: e lui, don Quijote, rinserrato nella sua stanza, al riparo di ogni tentazione e a tener celate le due dozzine di punti saltati delle sue calze verdi da rammendare in qualche modo, con filo, magari, d'altro colore, «[...] que es una de las mayores señales de miseria que un hidalgo puede dar en el discurso de su prolija estrecheza» (II, XLIV)*.

* «[...] è uno dei peggiori indizi di miseria che un *hidalgo* può dare nel corso delle sue pertinaci ristrettezze».

Il capitolo XLV è tutto dedicato alla giornata del «gran Sancho Panza» – come lo chiama ora la didascalia della rubrica – che, preso trionfalmente possesso dell'*ínsula*, è sottoposto subito a prove del suo senno in contese tribunalizie, provenienti da fonti diverse del folclore, a tranello, quindi, e degne della sua esperta filosofia popolare.

Si torna quindi, con movimento pendolare, da personaggio a personaggio, di capitolo in capitolo, al castello dove continuano le insidie di Altisidora, a cui sa sfuggire don Quijote, che canterà, accompagnato da una *vihuela* rivenuta sul suo letto, un proprio *romance*, che si chiude con un'invasione di gatti scatenati. L'*hidalgo* se ne difende a colpi di spada, come fossero i suoi nemici *encantadores*, non senza però che alla fine il volto e il naso non gli restino graffiati al punto da richiedere cinque giorni di cure nel chiuso della sua stanza.

Da questa avventura notturna si torna all'isola, a Sancho, sempre sornionamente saggio nelle sue funzioni, ma controllato – secondo lo sceneggiato della burla – da un dottore personale che, ligio a un'intransigente dieta, lo riduce alla fame e alla disperazione, e proprio di fronte a quella tavola opulenta. Ma intanto sopraggiunge un corriere con una lettera dell'instancabile duca che lo avvisa di un complotto in atto per occupare l'isola e togliere governo e vita al legittimo governatore Sancho.

Col capitolo XLVIII si torna al castello. In un nuovo interno notturno è di scena don Quijote, cui appare, dentro la sua stanza, al poco lume d'una candela, una fantasmagorica figura, che altri non è che *dueña* Rodríguez a richiedere dal cavaliere errante don Quijote l'intervento della sua spada per costringere il seduttore della figlia alla riparazione del torto. Ma la porta si apre di colpo, e la candela si spegne proprio mentre *doña* Rodríguez, come un maligno memorialista di corte – «no es todo oro lo que reluce» – sta raccontandogli ora delle misere e meschine cronache del palazzo, della duchessa che ha degli scolatoi lungo le gambe per liberarla dagli umori di ulcera infetta di cui è piena, e così via, quando al buio piovono sulla dama percosse a non finire, per mano come sapremo di Alisidora e della duchessa.

Ma già «Sancho nos llama, y el buen concierto de la historia lo pide» (II, L)*.

* «[...] Sancho ci chiama e il buon raccordo della storia lo richiede».

Col capitolo LXI, si torna alla gran giornata, o meglio, alla gran notte secentesca, del governatore Sancho che prepara la difesa e sorveglia le strade, tutto armato, di ronda; passando di caso in caso, accompagnato dall'intelligente maggiordomo, e sempre illuminato dal suo buon senso trasgressivo delle convenzioni.

Seguono in alternanza episodi e capitoli, mentre le relazioni e le interrelazioni con il mondo esterno si infittiscono e si intrecciano mediante ambasciate e lettere: l'invio di un paggo mandato per corriere da Sancho alla moglie; e quindi, una missiva a Sancho, piena di complimenti, di notizie e consigli, firmata «tu amigo, don Quijote de la Mancha», un epiteto che è effettivamente un gran passo avanti di contro allo stesso colloquiale *hermano* cui era ricorso altre volte.

La risposta di Sancho reca già gli accenti della delusione di questa tanto sospirata *ínsula*. È il preannuncio che quell'esperienza, quella burla se si vuole, si sta per chiudere: ma mentre gli uomini del duca nell'«isola» stanno studiando il modo migliore per detronizzarlo – o meglio, per «decoronizzarlo», secondo i canoni del «mondo alla rovescia» –, Sancho passa la notte a dettare «[...] algunas ordenanzas tocantes al buen gobierno [...]. En resolución él ordenó cosas tan buenas, que hasta hoy se guardan en aquel lugar y se nombran: Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza» (II, LI)*. Ed è un gran merito del personaggio se l'ironia, anziché appuntarsi su di lui, si riversa sull'inetta e corrotta amministrazione dell'epoca. L'assalto all'*ínsula* conclude l'avventura «del mondo alla rovescia» di Sancho, ma egli ha potuto lo stesso guardare da dietro la facciata del potere, e può abbandonare l'isola senza rimpianto.

Ancora l'insulsa pertinacia del diritto allo spasso spinge intanto l'indefettibile duca a organizzare pomposamente una sfida tra don Quijote, in difesa dei diritti di doña Rodríguez, e il *lacayo* Tosillo, nella parte del *galán*, del seduttore: ma il povero Tosillo, innamoratosi della sedotta, manda a vuoto la sfida e la burla del duca, e si dà per vinto, senza combattimento, pronto a sposare la ragazza.

* «[...] alcune ordinanze concernenti il buon governo [...]. In conclusione egli emanò così ottimi provvedimenti che tuttora si conservano in quel villaggio col nome di Costituzioni del gran governatore Sancho Panza».

Per quanto possa mostrarsi altrove ossequiente al codice nobiliare, e per quanto la critica sconsigli di non forzare il senso del riso di Cervantes, non si può non avvertire, in questi capitoli di avvicendati episodi in mano alla regìa dei duchi, l'aggirarsi d'uno schernevole sorriso verso la coppia degli aristocratici signori, e verso quel frivolo diritto allo spasso, come un pregiato gioco di corte, un'arte sottile solo degna d'intelligenze raffinate.

A insinuare esplicitamente un tale giudizio è quel *mayordomo* «discreto y gracioso», confidandolo a Sancho la notte della ronda: «[...] estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuesa merced, que, a lo que creo, no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuesa merced esperaban los que nos enviaron y los que aquí venimos. Cada día se veen cosas nuevas en el mundo, las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados» (II, XLIX)*.

Ma tra la conclusione di questa sfida mancata e la sua progettazione da parte del duca, un largo spazio occupa l'avventura di Sancho di ritorno sul suo fedele *rucio* dall'abbandonata isola di Barataria. Lungo la strada, da un gruppo di pellegrini provenienti dalla Germania, una voce lo chiama, e si apre come uno spiraglio da cui, quasi in margine, s'immette, con il dolore umano, la storia di quegli anni – 1609-1613 – con l'espulsione dei *moriscos* dalla Spagna.

Chi lo chiama, e Sancho non fatica a riconoscerlo, è un paesano, il *morisco* Ricote, confuso in vesti da pellegrino con quel gruppo nordico, per tornare clandestinamente a recuperare un piccolo suo gruzzolo nascosto, da far pervenire alla famiglia. L'amore per la patria castigliana che, con le sue buone o cattive ragioni, lo ha espulso, si esalta nella lingua spagnola che sente e parla come la propria, e che si ricalca sulle voci tedesche degli altri pellegrini, quando tutte le lingue si uniscono in un rappreso ilare esperanto, intorno a un'agape fraterna, senza preclusioni e divieti nel bere e nel mangiare: – «Español

* «[...] rimango stupito a vedere che un uomo di così poca cultura come vossignoria, anzi di nessuna, come credo, dica tante e tali cose piene di sentenze e giudizî, talmente al di sopra di quanto dalla vostra intelligenza si aspettavano quelli che ci hanno invitato qui e quelli che qui sono venuti. Non c'è giorno che non si vedano cose nuove nel mondo, le cose per burla diventano vere e i burlatori restano burlati».

y tudesqui, tuto uno: bon compaño». Y Sancho respondía [con un qualche lascito dell'italiano di mastro Pedro, alla locanda]: "Bon compaño, jura Di!"».

Assicuratosi il complice silenzio dell'amico, Ricote riprende la sua strada, come anche Sancho per ritrovarsi al più presto col suo padrone, «[...] cuya compañía le agradaba más que ser gobernador de todas las ínsulas del mundo» (II, LIV)*. Sopraggiunta la notte e cercando fuori della strada un posto dove dormire, cade col *rucio* – nei pressi del palazzo – in un anfratto cupo e profondo, da cui, ai suoi richiami, capita a salvarlo don Quijote.

Ancora gli ultimi strascichi della permanenza nel palazzo, e poi il congedo dai duchi, per mettersi di tutta lena, com'era progettato agli inizi della *Segunda parte* e della terza uscita, sulla strada di Saragozza.

Con il capitolo LIX un altro evento esterno, come abbiamo visto, segna il passaggio a una terza fase della *Segunda parte*: l'apparizione dell'apocrifo di Avellaneda. Seppure a Cervantes doveva esser giunta notizia in precedenza dell'operazione, è da questo capitolo che si prende atto dell'uscita del libro spurio e lo si assimila nel romanzo già determinando così questi tempi, questa scansione del discorso narrativo nella *Segunda parte* cervantina.

È quanto si produce dopo una giornata densa di svariati incontri che porgono il destro all'*hidalgo* per le sue digressioni, e dopo la comparsa in un bosco di un gruppo di fanciulle che vivono con altri giovani una loro fantasia *pastoril*, preparando recite di egloghe di Garcilaso e di Camões – quasi a riaprire nel racconto il motivo arcadico –, e dopo quella «fingida y contrahecha» Arcadia, riconosciuto in lui il personaggio del famoso libro, lo invita, con Sancho, a un abbondante pranzo. E don Quijote, a dar prova di sé a questo pubblico di ammiratori, affronta in mezzo al prato del bosco una masnada di mandriani con lance che guidavano un branco di tori da corrida. Impavido, don Quijote, con Sancho, non si allontana, così da venir travolto, insieme allo scudiero, dalla carica di quegli uomini e di quei bestioni infuriati. I due riparano per la cena in una locanda e lì, attraverso il sottile tramezzo chi li

* «[...] la cui compagnia gli era più gradita che il governo di tutte le isole del mondo».

separava dalla stanza accanto, sentono due signori che parlano della seconda parte del *Quijote* di Avellaneda.

Sono i due primi critici che si pronunciano sul paragone tra la prima parte di Cide Hamete e questo secondo tomo, che non regge al confronto, e che falsifica i due protagonisti, con un don Quijote persino infedele alla sua Dulcinea. È qui il cavaliere interviene per dichiararsi il don Quijote vero, sempre fedele all'amata, quello della prima parte, fra la commossa e cordiale sorpresa dei due lettori.

Senza voler sentire o guardare altre pagine dell'apocrifo, e senza toccarlo neanche per non dare all'autore la soddisfazione di averlo tenuto in mano, a subita smentita di quell'insipido e mendace tomo, don Quijote cambia programma e, invece che per Saragozza, prende la strada per Barcellona.

Il paesaggio notturno del bosco, con ai rami corpi appesi, ci rimette, se non lungo le strade, lungo i sentieri della storia, nella fattispecie quella del banditismo catalano, che imperversa dettando legge per le contrade circostanti.

Dai rami i falsi impiccati balzano a sorpresa e catturano i due in cammino, e li portano dal loro *Capitán*. È un personaggio reale, lo abbiamo detto, questo Roque Guinart, importato dalla storia in questo capitolo LX, un bandito, ma di quelli d'una tradizione illustre, terribili e generosi: più che un bandito, un comandante con i suoi uomini, le sue armi, pistole e archibugi, le sue spie, i suoi regolamenti, la sua giustizia, i suoi salvacondotti, le sue relazioni privilegiate con Barcellona e, come già era detto in *La cueva de Salamanca* «muy cortés y comedido y además limosnero»*.

Nei tre giorni che don Quijote resta presso Roque Guinart, sente crescere una strana ammirazione per lui, e c'è chi ha voluto scorgere in questa simpatia l'abbozzo di una certa parentela, magari in opposizione, fra i due personaggi, quando nell'occhio di don Quijote passa quasi il rammarico che un uomo così sia sottratto alla cavalleria; ma forse sarebbe più lecito pensare che Roque Guinart qui appare come l'unico tipo di cavaliere errante che quei tempi potevano consentire nell'immaginario, se non nella realtà. Con un salvacondotto del bandito gentiluomo, don Quijote e Sancho giungono di mattina a Barcellona (II, LXI) – la prima e unica città del ro-

* «molto cortese, garbato e inoltre caritatevole».

manzo, accolti dall'amico di Guinart, un personaggio di rango, Antonio Moreno e da tutta una folla, per lo più di lettori della prima parte e di insolenti ragazzi, informata di quell'arrivo e alla quale, nella festa data in casa in onore dei due ormai celebri ospiti, rimessi a lustro, Moreno li espone e li esibisce. Moreno coglie l'occasione per far azionare in casa sua un mistificato congegno particolare, una testa parlante, che ha la «magica» facoltà di rispondere con finezza a ogni tipo di domande; ma è un mondo ormai che si va slontanando da don Quijote e da Sancho, presi piuttosto da quella città tumultuosa e ricca, dal cielo chiaro e dall'ampio mare, il mare che né il cavaliere né lo scudiero – loro che si erano spinti sul fiume Ebro fino alla linea equinoziale in mezzo all'oceano – avevano mai visto in vita loro.

Girano quindi per la città, e ancora la storia del libro si presenta in una sua sede deputata, per dir così, in una stamperia. La visita dà luogo a una ormai classica pagina in merito ai problemi della traduzione, esemplati su testi italiani e corrispettive versioni spagnole, con don Quijote che può impartire lezioni da quell'informato lettore che è. Né manca, davanti alle bozze d'una ristampa dell'apocrifo di Avellaneda, di alzare il proprio sprezzo (cambia perfino il titolo del *Segundo Tomo*) e la propria ira in una dichiarazione di poetica non rigidamente aristotelica: «[...] las historias fingidas tanto tienen de buenas y de delectables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas» (II, LXII)*.

Ma Barcellona è in primo luogo il mare e il porto, e i due vengono invitati a visitare una galera. Già sopra si è detto di quando Sancho – sempre assillato dal padrone a darsi le frustate richieste per il disincantamento di Dulcinea – scende fra i galeotti alla catena e sotto la sferza incalzante del capo ciurma. È una realtà che supera in mostruosità la finzione, un incantesimo più crudele di quelli della fantasia cavalleresca. Ed è appunto Sancho, al corrente del vero e del falso nella storia dell'incantesimo, che può dire: «Éstas sì son verdaderamente cosas encantadas, y no las que mi amo dice. ¿Qué han hecho

* «[...] le storie di fantasia hanno tanto di buono e di dilettevole quanto più si accostano al vero o al verosimile, e le vere tanto sono migliori quanto più sono vere».

estos desdichados, que ansí los azotan, y cómo este hombre solo, que anda por aquí silbando, tiene atrevimiento para azotar a tanta gente? Ahora yo digo que éste es infierno, o por lo menos, el purgatorio»* (II, LXIII).

E ancora una volta – con una presenza accentuata in questa ultima fase – ecco la storia che si affaccia di nuovo, di scorcio. L'apparizione di un brigantino turco lungo la costa, la caccia di tre imbarcazioni spagnole offrono lo spettacolo di una piccola battaglia navale, ma con artiglieria e morti. Così don Quijote si trova con altro scenario in un proprio clima, turchi e guerra navale, con tanti eroi in armi, anche se era la prima volta che sentiva colpi d'artiglieria e vedeva soldati cadere morti accanto a lui.

Ma la narrazione muta registro con una storia legata ai personaggi del romanzo, e sostitutiva delle *novelas* intercalate, ma sempre sul genere moresco: l'*arráez*, il comandante del brigantino turco è una donna, una bellissima *morisca*. Si tratta, con avventuroso risvolto, della figlia di Ricote, Ana Felix, innamoratasi ad Algeri d'un prigioniero spagnolo, Gaspar Gregorio, e convertitasi, e fuggita per trovare e liberare il bellissimo giovane, troppo esposto alle bramosie omosessuali di quelle zone. Il racconto si aggancia così al *Quijote*, ma rimane circoscritto nel suo genere anche se si incontrerà ancora col romanzo, dall'inopinato arrivo del «peregrino» Ricote fino alla soluzione a lieto fine della vicenda amorosa.

Ma intanto siamo al passaggio nodale che piega il romanzo verso la sua conclusione: l'arrivo, giorni dopo, del pervicace e vendicativo Sansón Carrasco, sotto le vesti e il nome del *Caballero de la Blanca Luna*, che una mattina, lungo la spiaggia, si fa incontro a don Quijote: si riaccende, naturalmente, la discussione sul primato della bellezza delle rispettive dame, e la soluzione del confronto sarà affidata alle armi, con l'appendice che se l'*hidalgo* rimanesse sconfitto, dovrebbe, sul proprio onore, sospendere per un anno la sua professione di cavaliere errante e ritirarsi nel suo villaggio.

* «Queste sì che sono cose veramente da incantesimo, e non quelle che dice il mio padrone. Cosa hanno fatto mai questi disgraziati per essere frustati a quel modo, e come fa quest'uomo solo, che va su e giù fischiando, ad avere l'ardire di frustare tanta gente? Io dico che questo è l'inferno, o per lo meno il purgatorio».

Lo scontro, rapido quanto il precedente, si risolve questa volta a favore di Carrasco che ottiene, con la lancia puntata sul cimiero dell'atterrato don Quijote, l'impegno al rispetto del patto.

Con la sconfitta dell'*hidalgo* si ripropone il motivo del ritorno alla sua casa: è la terza volta, dopo i due ritorni precedenti raccontati nella prima parte. Ma questo è anche l'ultimo, il definitivo, e ha con sé un tono smorzato nella malinconia del personaggio che, dopo sei giorni di letto, ripercorre la strada su Rocinante, con Sancho a piedi e il *rucio* carico delle armi del cavaliere debilitato.

Ancora la fantasia non del tutto arresa del personaggio replica delle situazioni, e torna quindi, sostitutivo, il sogno arcadico, con nuovi nomi per tutti («la cosa principal de todo el negocio», «el pastor Quijotiz, el pastor Pancino»); solo quello di Dulcinea resta immutato, un nome buono per una pastorella d'Arcadia come per una principessa (II, LXVII).

Il cammino a ritroso riporta intanto don Quijote e Sancho nel dominio del duca che, ancora alla ricerca di spassi, li fa catturare per una nuova burla, con la finta innamorata Altisidora morta e distesa su un catafalco, in una gran messa in scena, ma pronta a risorgere, sempre ai danni di Sancho, che, incappucciato con la *coroza* – una sorta di mitria che si metteva in capo ai processati e ai condannati dal Sant'Uffizio – deve passare tra mille tormenti di punture di spille, di buffetti e di schicchere sul naso, in uno scenario infernale. Ma per quanto la burla del duca porga l'occasione per un attacco al libro di Avellaneda nel resoconto di quello che Altesidora ha visto nell'al di là (con i diavoli che dilaniano le pagine dell'apocrifo scagliandolo nel più profondo dell'inferno), Cide Hamete, con un intervento d'autore, non può fare a meno di riprendere il giudizio del maggiordomo a commento di questi sollazzi aristocratici: «Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahinco ponían en burlarse de dos tontos»* (II, LXX).

* «E altro ancora dice Cide Hamete: che a suo avviso tanto folli sono i burlatori quanto lo sono i burlati, e che i duchi, poi, non erano troppo lontani dal passare per degli stolti visto tutto l'impegno che mettevano a farsi beffe di due stolti».

Dopo il definitivo congedo dai duchi, ripreso il cammino e accampatisi i due ai margini di un bosco, tocca a Sancho trovare il modo di liberarsi con un'alzata d'ingegno dal debito delle tremilatrecento frustate dovute per liberare Dulcinea. Dopo una contrattazione che porta a valutare a un quarto di reale ogni frustata, lo scudiero si mette fra gli alberi a torso nudo, e lì, nel buio, senza pietà, punteggiando di lamenti il supplizio, scarica sui tronchi accanto frustate a non finire, da far chiedere dall'impietosito don Quijote di interrompere quel martirio e di rimandare il saldo del conto a una nuova occasione.

Ma a chiudere la partita con il *Segundo Tomo* di Avellaneda non è bastata l'ultima condanna all'inferno. Anzi, a questo punto il romanzo trova una delle punte più aguzze della sua fantasia. Già qualche anno prima Mateo Alemán, il *verdadero autor* del *Guzmán de Alfarache*, s'era vendicato – nella continuazione del suo romanzo – di Juan Martí, autore della spuria *Segunda parte* del *Guzmán*, facendo incontrare e diventare amici il proprio protagonista Guzmán con un supposto fratello dell'autore falsario, che, poi, passato al suo servizio, dopo una serie di avventure, durante una tempesta impazzisce e si getta in mare all'altezza di Marsiglia.

A una strategia di più complessi livelli ricorre per un analogo fine la *Segunda parte* del *Quijote* cervantino. È al capitolo LXXII che, in una locanda, don Quijote e Sancho si imbattono in uno dei personaggi chiave del libro di Avellaneda, don Alvaro Tarfe.

E a lui, assimilato in questa *Segunda parte* dal *Segundo Tomo* dell'apocrifo, e che quindi ha ben conosciuto l'altra coppia, ora don Quijote e Sancho chiedono di pronunciarsi su quale sia quella autentica. E a vederli e a sentirli, a sentir Sancho e i suoi proverbi, il buon don Tarfe – il personaggio del romanzo falso che qui diventa personaggio «vero» del vero romanzo – non ha esitazioni a dichiarare loro due la coppia autentica, liquidando così la questione con la più fededegna delle testimonianze.

Mediante un tale procedimento, nel confronto contrastivo con le rispettive copie spurie, i due «originali», si affermano «veri», fino ad assumere una realtà quasi palpabile, una loro virtuale fisicità.

Siamo ora agli ultimi due capitoli (LXXIII, LXXIV): ancora un po' di strada, la veduta del villaggio, dialoghi su superstiti e

spenti progetti di vita arcadica, quindi il romanzo si avvia alla fine.

E finisce, questo romanzo del desueto, il più ovviamente possibile, con l'*hidalgo* che muore della più ovvia delle morti, dopo una breve malattia, nel suo letto, riacquistato il senno e il nome, «Alonso Quijano el Bueno», dettando il testamento, consolando Sancho, e lasciando a familiari e amici intorno a lui parole di ravvedimento: una morte così ovvia da non richiedere che parole ricondotte alla loro più semplice espressione letterale: «[...] entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió»* (II, LXXIV). Una morte appena rilevabile, ma di cui il curato, divenuto complice della storia di don Quijote, fa rendere testimonianza allo scrivano «[...] para quitar la ocasión de algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente [...]»**, per dar seguito con inesauribili mendaci racconti alle sue gesta.

Così, alla fine, l'autore costruito come un autore inattendibile di un'*historia verdadera*, viene autenticato come l'autore genuino ed esclusivo. E per riattribuire la paternità – la matrice coesiva – dell'intera storia, compresa quella del primo *Don Quijote*, all'*arábigo historiador*, il romanzo ritorna al suo *incipit* famoso («En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [...]»), da leggere ora non come una qualsiasi frase anodina (in un senso che nel linguaggio comune d'allora valeva neutralmente per dire «di cui non mi ricordo il nome», «non mi viene ora il nome» e simili) ma, a distanza di circa dieci anni, per sostanziarlo parodicamente di un altro topico valore: «Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todos las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero»***.

---

* «[...] fra il cordoglio e le lagrime dei presenti esalò il suo spirito, cioè a dire, morì».

** «[...] per evitare il caso che qualche altro autore che non fosse Cide Hamete Benengeli lo risuscitasse fittiziamente [...]».

*** «Questa la fine del fantastico *hidalgo* della Mancha, di cui Cide Hamete non volle indicare con esattezza il luogo di nascita, per lasciare che tutti i paesi e i villaggi della Mancha si disputassero fra loro il diritto di adottarlo e di ritenerlo come proprio, allo stesso modo che si contesero Omero le sette città della Grecia».

Si potrebbe dire che qui, sul finale, si dispiega tutta la forza del dialogismo della plurivocità del romanzo, dei suoi effetti di lettura che si esaltano poi nelle parole di Cide Hamete Benengeli, nel suo congedo dalla penna: «Aquí quedarás, colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte»*.

Un congedo che poi, duplicandosi, lascia la parola a quello della penna stessa perché possa definitoriamente dichiarare: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno [...]»**.

Così questo morire per legge di natura («muerto naturalmente», «en su lecho») del personaggio, che è insieme un morire «letterario», del romanzo, della sua invenzione e scrittura, perché nessuno possa farlo rivivere in altre pagine, ci conferma, a suggello, che esso è anche la storia esterna di sé libro e di sé fra gli altri libri, assunta su registri diversi nel racconto al suo interno, alimento diegetico necessario: dal prologo, dall'inizio fantasticato da don Quijote per la piana di Montiel alla sua prima uscita, dall'*escrutinio* nella biblioteca, dall'invenimento degli scartafacci in arabo a Toledo, con tanto d'illustrazioni, dagli interventi in merito al testo dell'*historiador* da parte del *segundo autor* e dello stesso traduttore *morisco*, dalle digressioni teoriche su romanzi e teatro del curato e del canonico, alle conclusioni del primo *Don Quijote* con i suoi codicilli poetici ritrovati negli archivi e l'idea ventilata di una sua continuazione. E così nella *Segunda parte*, con un'insistenza ancora più dichiarata e mirata, dai primi capitoli sulla notizia dell'uscita della prima parte; dal discorso con *el Caballero del Verde Gabán* sulla sua biblioteca, e con il figlio sulla poesia e la letteratura; dall'incontro con la duchessa, lettrice del romanzo; dalla notizia dell'apocrifo di Avellaneda, coi i suoi sviluppi; dalla visita nella stamperia di Barcellona, dalle illustrazioni popolari dei fatti di Enea e Didone sulle *sargas*

---

* «Qui resterai, appesa a questa mensola e a questo filo di ferro, non so se ben appuntita e mal tagliata mia penna d'oca, dove vivrai per lunghi secoli, se storici presuntuosi e impostori non te ne distacchino per profanarti».

** «Per me sola nacque don Quijote, e io per lui: egli ha saputo agire e io scrivere. Noi due soli siamo due in uno [...]».

della locanda; e ancora, dall'incontro con Don Alvaro Tarfe al confronto sui personaggi veri e falsi, fino al congedo di Cide Hamete dalla sua penna.

Smentendo i prematuri e acidi apprezzamenti come quelli di Lope nella sua ben nota lettera del 4 agosto 1604 (un anno prima, parrebbe, dell'uscita del romanzo[12]) il libro ebbe non solo lo straordinario successo di diffusione che sappiamo, ma incise profondamente ben oltre la Spagna nella visione dei suoi lettori e nella cultura, nella creazione e nella riflessione letteraria fino ai nostri giorni.

Il *Quijote*, dunque, è anche la sua storia nel tempo, la storia dei suoi effetti, che lo ha fatto leggere e intendere in modi diversi, evolutivi: periodizzando schematicamente, nel secolo XVII come un libro del riso, un riso del particolare, coevo, di quel presente di cui si parlava con puntualità pur nel labirinto o nell'ondeggiare dei suoi tempi reali: e d'altra parte, il comico ha la sua nascita sempre sul contemporaneo, per la sua condizione determinante di far conoscere e rivelare ciò che l'assuefazione e l'uso sbiadisce e falsa. Ma nel secolo successivo già questo riso affiorava incrinato, e nel romanticismo, il sogno di don Quijote appariva amaramente grottesco, o indomito anelito dello spirito verso l'ideale inattingibile, in una lotta che finiva per essere rappresentata nei due protagonisti fra l'idealismo e il pratico, il materialismo, nel senso vulgato della parola. Ma era nato, anche filosoficamente, un quijotismo, una concezione volontaristicamente eroica del mondo, per opera soprattutto di Miguel de Unamuno che, nella sua *Vida de don Quijote y Sancho*, svincolava l'autore, Cervantes, dalla sua opera, come libro ben al di là della visione e del livello dello scrittore, un libro da liberare da ogni limite e volontà d'autore; per leggerlo, sulla linea di un pragmatismo irrealista, come un testo della realtà delle cose credute, realizzato appunto nella «volontà di credere» oltre i condizionamenti e le finitezze del reale, ma nella certezza del *come se*, come se le cose non vivessero che per un'estrema volontà senza tema di smentite.

Un libro-saggio, un pararomanzo-commentario, quello di Unamuno, che inseriva alcune istanze della generazione del '98 nell'atmosfera pragmatistica del primo novecento, esimendosi da un compito critico-letterario per una rilettura ermeneutico-esegetica che sospingeva il romanzo in direzioni perfino esoteriche; tutto questo senza negare il fascino della scrittura di questa *Vida de Don Quijote y Sancho* che resta comunque,

nella sua importanza, come un'opera a sé stante, d'una particolare età della Spagna nella ricerca d'un proprio pensiero e d'una propria identità.

Ma il Novecento e la sua seconda metà, oltre a un lavoro immane di delucidazione erudita – già cominciata nel secolo precedente col commento in sei volumi di Diego Clemencín (1833-1839) – vide portate a compimento l'edizione critica di Rodolfo Schevill (1928-1941), e, uscita postuma (1947-1949), quarta delle sue edizioni, quella commentata in dieci volumi di Francisco Rodríguez Marín, per fare solo alcuni nomi; mentre intanto la riflessione critica si ampliava irrobustita per opera anche dell'ispanismo europeo e americano, specie dietro l'impulso dell'indagine di Américo Castro.

Ma non bisogna dimenticare che l'apparizione del *Quijote*, con cui, a chiusura della narrativa e dell'epica cavalleresca, inizia il romanzo moderno, ha irradiato la sua incidenza nell'insieme delle letterature posteriori, specie nei momenti nodali di crisi e di ricerca, dal *Tristram Shandy* di Laurence Sterne al *Finnegans Wake* di Joyce, per spingersi fino ai nostri giorni (con Borges, per indicare un nome esemplare).

Meno dichiarato e sottolineato è lo stimolo che il libro ha provocato e seguita a provocare nella metodologia critica. Tutti gli strumenti critici che si sono cimentati su quel testo, se ne hanno provocato risposte e arricchimenti, hanno suscitato nuove domande, nuovi scandagli e nuovi tipi di approccio.

Già lo stesso valore di parodia ha subito per opera sua – quasi fondativamente – un senso più specifico per un approfondimento dei suoi gradi, come uso della parola altrui volto ad altri fini, come contestazione dell'esistente, piuttosto che come ludica e caricaturata replica d'un testo. Lo stesso rapporto storicità e opera d'arte ha affinato la sua nozione e ha cercato una salda e non tautologica via di raccordo nella lingua, nel linguaggio, nella scrittura; così come per il *Quijote* il rapporto elementare e edificante tra idealismo e «materialismo», convenzionalmente impersonato nei due protagonisti, ha portato innanzi tutto alla scoperta della natura moderna e angolata di Sancho, alla contaminazione reciproca dei due personaggi, e soprattutto, con Bachtin, a quel dialogismo che permea coesivamente il *Quijote* della prima e della *Segunda parte*. Basterà pensare al plurilinguismo multidirezionale di cui si fanno portatori i numerosi personaggi (669 ne hanno contati, e più ancora fino a 708), provenienti da tutti i ranghi e livelli con

tutta una gamma di linguaggi, da quelli alti, *cortesanos*, a quelli umili, alle parlate, ai gerghi etc. E basterà, in particolare, pensare ai due protagonisti, ognuno con un suo linguaggio dai vari registri: don Quijote, dal parodiante linguaggio cavalleresco, al linguaggio *cortesano* e letterario, riverberante sui vari generi e, ancora, a quello confidenziale con Sancho; e questi, dal linguaggio «realistico», del «basso corporeo», all'accumulo proliferante di detti e proverbi, voce d'altri, stratificata, e senza ascendenze univoche, che diventano in lui esasperato espressivismo della collettività dei parlanti.

E occorrerà non confondere le sue distorsioni delle parole, le sue arbitrarie etimologie, per repliche di una farsesca comicità del *bobo*, dello sciocco ignorante: esse piuttosto traducono un momento di crisi del linguaggio che ha finito di credere alle sue prestabilite – dominatrici della dottrina di un tempo – infuse etimologie, alla loro sapienza predeterminata, in un mondo in cui tutto ritorna precario contro ogni convenuta sicurezza. (E Sancho lo dice, sarcastico, a difesa delle sue storpiature: «¿Otro reprochador de voquibles tenemos?», II, III)*.

Siamo col *Quijote*, per usare ancora un termine bachtiniano, a un inoltrato inizio della polifonia, dove le voci e i discorsi non si chiudono in totalizzanti certezze, e che, sappiamo, esploderà un giorno con Dostoevskij (grande ammiratore di Cervantes).

Allora, entro un simile linguaggio che intorno ai due protagonisti e mediante loro accumula tutto l'insieme e il collettivo dei personaggi, questo comico si sostanzia dell'incertezza delle cose, della gracilità delle apparenze di quel mondo in crisi economica e sociale a una svolta irresoluta e smaniosa. Così il riso di Cervantes, quello con cui gratificati lo leggevano i suoi primi *desocupados lectores*, uscirà dall'immediato, non si presterà a commento divertito e complice, né consolatorio del travagliato, pericolante presente; non si fermerà al banale, al particolare, visibile dall'angolazione della società costituita e dei suoi valori, ma salirà a un sorriso maggiore, sovrano – per usare un termine di Bataille[13] – quello che può porre in causa la certezza delle acquisizioni consolidate, gli assetti delle dottrine ufficiali e imperanti.

---

* «Un altro rimbrottatore di vochíboli abbiamo adesso?» (*vochíboli* riproduce il saputo *voquibles* di Sancho, che storpia la voce spagnola *vocablos*).

NOTE

[1] La prima edizione comprensiva delle due parti è del 1637, Madrid, per la stamperia di Francisco Martínez, con il titolo *Primera y Segunda Parte del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* [...].

[2] *Com'è fatto il «Don Chisciotte»*, trad. it. in *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1964, p. 140.

[3] Come lo stesso Sancho riferisce: «Los hidalgos dicen que no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía se ha puesto don y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra con un trapo atrás y otro adelante» (II, II). («I signori dicono che vossignoria, senza rispetto dei limiti dell'*hidalguía*, s'è messo un *don*, e posa a cavaliere per quei quattro ceppi di vite e per quei due jugeri di terra che ha, con i suoi stracci uno davanti e l'altro di dietro»).

[4] Si ricordi la terzina del *IV Capítulo* del *Viaje del Parnaso*: «Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo / al pecho melancólico y mohino / en cualquiera sazón, en todo tiempo» (vv. 22-24). («Io ho dato col *Quijote* divertimento / al petto melanconico e attediato / per ogni situazione e in ogni tempo»). Versi, contrariamente a quanto è apparso a molti, tutt'altro che riduttivi, ma consapevoli della grandezza del comico, del riso, superiore – secondo una delle sue indirette indicazioni di poetica empirica – anche al tragico (*Don Quijote*, II, III).

[5] Joanot Martorell, Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, 2 voll., Barcelona, Seix Barral, 1969, I, Proleg, p. 84.

[6] Senza raggiungere la pregnante polivalenza del «Sé quien soy» di don Quijote (su cui tanto si è scritto), nell'*Amadís* è frequente – quasi un motivo – l'affermazione da parte del protagonista della propria identità, anche nelle variazioni dei nomi emblematici ch'egli può assumere di volta in volta. A rapida esemplificazione, cfr. dell'*Amadís* il XIII e il XVI capitolo del *Libro* III, e il XXVIII e il XXIX del *Libro* VI.

[7] Basti pensare alla decina e oltre di inserti e situazioni da *novela pastoril* che si replicano in variazioni tanto nella prima che nella *Segunda parte* del *Quijote*.

[8] Il nome peraltro si salda con degradata metonimia alla sua nuova figura di cavaliere errante, dato che *quijote* vale in spagnolo come cosciale d'armatura.

[9] Cfr. *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988, p. 84.

[10] «Non sì pietoso Enea, né forte Achille / fu com'è fama, né si fiero Ettorre / [...]», OF, XXXV, 25.

[11] *El erasmismo de Cervantes*, in *Erasmo y España*, México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1950 , pp. 771-801.

[12] «De poetas, no digo: buen siglo es este. Muchos en ciernes para el año que viene; pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*». («Sui poeti, niente da ridire: buon secolo è questo. Molti se ne annunciano per il nuovo anno: ma nessuno così cattivo come Cervantes, né così sciocco da lodare il *Don Quijote*»). Vedi il testo di questa lettera, indirizzata a un medico non identificato, in Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y eroica de Miguel Cervantes de Saavedra*, cit., vol VI, pp. 141-142, ove peraltro se ne respinge la supposta datazione per collocarla dopo l'uscita della prima parte.

[13] Sulla complessa articolazione della teoria del comico e sul «riso maggiore» nella riflessione di George Bataille, vedi le delucidanti pagine di Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 117-139.

V
NOVELAS EJEMPLARES

Questa raccolta di dodici novelle (*novelas*, in spagnolo, termine allora dal valore incerto e oscillante[1]), pubblicata a Madrid nel 1613 dallo stampatore Juan de la Cuesta, è una delle opere cervantine che è stata al centro, perfino istigandola, della formula critica dei «due Cervantes» a distinguere l'autore preminente del *Quijote* da quello irrealistico, idealizzante delle minori e per lo più trascurabili altre opere. Dal discorso-saggio del 1905 di Menéndez y Pelayo in cui i deformanti effetti prospettici insiti in tale scissione si costatavano allo scoperto già in quell'assumere la raccolta solo in funzione del *Quijote*, e nel considerare le più apprezzabili delle *Novelas* – non più di due o tre, comunque – appena come «fragmentos desprendidos de la obra inmortal»*[2]; dal saggio di A. Castro del 1948[3] che, argomentando sulle *Novelas*, ripudiava la propria visione unitaria, organica dell'arte e dell'ideario dello scrittore, così come l'aveva elaborata, facendo gran conto proprio di quelle *novelas*, nel suo famoso libro del 1925, *El pensamiento de Cervantes*, siamo giunti in questi ultimi decenni a una ricomprensione in totale

* «frammenti staccati dall'opera immortale».