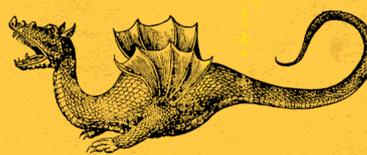




PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Problemi e questioni del romanzo del Cinque e Seicento: Il *Quijote* e la linea «dialogico-carnevalesca». Il *Quijote* e la parola guida (in margine a un indirizzo interpretativo)

Giuseppina Ledda



Giuseppina Ledda insegnò all'università di Pisa e di Cagliari e proseguì fino all'ultimo la sua attività di studio e di ricerca. Le sue «parole ritrovate» appartengono a due studi che lei avrebbe desiderato riunire in un unico volume mai realizzato. Parole che provengono dagli anni Settanta, anni fervidi di letture di teoria critica d'avanguardia, da lei avidamente fatta propria con immediatezza ma anche con maturo discernimento, ben lontano da certe superficialità di moda. Appaiono oggi ammirevoli la generosità, la freschezza e la penetrante curiosità che guidavano il suo sguardo alla scoperta del pensiero di J. Kristeva, di G. Genette, di M. Robert, di R. Girard, passando per V. Šklovskij, per giungere a R. Barthes, a J. Derrida e a M. Foucault; indulgiando, nei saggi sul *Chisciotte*, su M. Bachtin di cui, in dialogo con Mario Socrate, sperimentava le ipotesi sulla linea dialogica e carnevalesca del romanzo. In questo momento in cui da poco ci ha lasciato, non il silenzio, ma il ritrovare le sue parole ci è sembrato il modo migliore per renderle omaggio, mostrando come Pina Ledda fosse tra i primi ispanisti a godere di tale ampiezza di letture a porsi degli interrogativi critici che approdavano ai testi interrogandoli con domande del tutto nuove.

Riuniti in un unico saggio dedicato ai «problemi ed alle questioni del romanzo del 500 e 600» (secondo le parole dell'autrice) riproponiamo, dunque, due lavori di Giuseppina Ledda pubblicati originariamente come *Il Quijote e la linea «dialogico-carnevalesca»*, Cagliari, Università degli Studi di Cagliari, s.d. [1974]; e «Il *Quijote* e la parola guida (In margine a un indirizzo interpretativo)», *Miscellanea di studi ispanici*, I. «Literatura clásica», Pisa, Università di Pisa, 1974, p. 157-180. Si è deciso di mantenere i criteri di divisione interna in paragrafi, delle citazioni, enfasi, note e rimandi bibliografici degli originali, mentre si è intervenuto per sanare minimi errori di stampa (ndr)*.

* Ringraziamo la sorella Mima Ledda, Tonina Paba, Giovanni Cara, Blanca Perrián e Giuseppe Di Stefano per la gentilezza e l'appoggio che hanno voluto dare a questa iniziativa.

Il Quijote e la linea «dialogico-carnealesca»*

I

Introduzione

1 – «Vicieuse (j'entends ambivalente), à la fois représentative et anti-représentative, la structure carnavalesque est antiidéologique, antichrétienne et antirationaliste. Tous les grands romans poliphoniques héritent de cette structure carnavalesque ménippéenne (Rabelais, Cervantès, Swift, Sade, Balzac, Lautréamont, Dostolevski, Joyce, Kafka¹. La Kristeva, rifacendosi al discorso di Bachtin, attribuisce al *Quijote* una notevole carica contestataria. Il critico russo² cita il romanzo più volte³: vi trova numerosi punti di appoggio a favore della sua linea di indagine. Mario Socrate⁴, sempre partendo dai postulati bachtiniani, in un saggio apparso di recente nella rivista *Angelus Novus*, propone una nuova «dialogica» interpretazione del *Quijote*.

Una dicotomia, senza dubbio, quanto mai salutare e provocatoria quella

* Il presente saggio, insieme all'articolo « Il *Quijote* e la parola guida», già apparso in « Miscellanea di Studi ispanici», Pisa, 1974, faranno parte di un unico volume dedicato ai «problemi ed alle questioni del romanzo del 500 e 600».

¹ Julia Kristeva, *Baktine, le mot, le dialogue et le roman*, in «Critique», n. 239, 1967, p. 454

² Nato nel 1895, Bachtin inizia la sua attività critica con uno studio su Dostoevskij, che, già nel lontano 1929, diviene oggetto di vivace discussione critica (cfr. la recensione di A. Lunacarskij, *O «mnogogolosnosti» Dostoevskogo, in Novy; mir*, 1929, n. 10). Coinvolto nella repressione stanliniana e poi riabilitato, la sua ricerca è oggi al centro dell'attenzione di studiosi e critici di vari paesi. L'opera su Dostoevskij è riapparsa in edizione ampliata e modificata nel 1963. *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moscou, 1963, cfr. la traduzione italiana *Dostoevski, Poetica e stilistica*, Torino, 1968; del 1965 è il vasto e ricchissimo volume su Rabelais e la cultura popolare del Rinascimento, *Troschestvo François Rabelais* (cfr. la traduzione francese, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, 1970). Attualmente il critico lavora ad un libro sui diversi generi del discorso, di cui può leggersi un frammento in traduzione italiana, *La preistoria della parola nel romanzo*, apparso in «Nuovi Argomenti», 29-30, 1972, pp. 160-186. Le prospettive aperte da Bachtin nel campo degli studi dostoevskijani e della narrativa in genere hanno trovato un ampio eco in Urss (V. il dibattito svoltosi in *Literaturnaja gazeta*, luglio-agosto, 1964, e gli interventi di Lev Subin e Gennadij Pospelov, in *Voprosy literatury*, 1965, n. 1, pp. 78-95 e 95-108) ed in Francia (v. Julia Kristeva, *Baktine, le mot, le dialogue...*, cit., ripreso in *Le texte du roman*, Paris, 1970, pp. 87-93 e 162-176. Vedi inoltre l'attenta recensione apparsa in Italia di G. Forni, *Il romanzo polifonico di Dostoevskij*, in «Lingua e stile», V, 1971, n. 2 pp. 295-315 e per altre notizie I. Ambrogio, *Ideologie e tecniche letterarie*, Roma, 1971, pp. 128-138.

³ Definisce il *Quijote* «uno dei più grandi ed insieme dei più carnealeschi romanzi della letteratura mondiale» (*Dostoevskij...*, cit., p. 167). Romanzo che, come la menippea, presenta le «questioni ultime», i momenti in cui l'uomo problematizza la sua esistenza: si interroga. Nell'opera su Rabelais il contrasto Sancho-*Quijote* viene visto come significativo esempio di grottesco. Il ruolo di Sancho, rappresentazione dell'appetito, dell'abbondanza, della pienezza, della gioia collettiva, conviviale, nei confronti dell'astratto idealismo individuale chisciottesco, è quello «des antiques démons pansus de la fécondité que nous voyons, par exemple, sur les célèbres vases corinthiens»: «pourrait être comparé à celui des parodies du Moyen Age vis-à-vis des idées et du culte relevés, à celui du bouffon vis-à-vis du cérémonial sérieux, du Charnage vis-à-vis du Careme» (*L'oeuvre de François de Rabelais ...*, cit., p. 31 e sgg.).

⁴ M. Socrate, *La chimera e l'utopia: per una lettura del «Quijote»*, in «Angelus novus», n. 23, 1972, pp. 1-53.

indicata da Bachtin tra parola *monologica*, che esprime, che raffigura «adeguandosi», parola che l'autore assume da altri «senza penetrarvi» e la parola *dialogica*, «ambivalente», in cui l'autore nella parola altrui introduce un'intenzione diversa o contraria a quella originaria, e con cui in tesse una «polemica nascosta»⁵.

Causale, definita, dogmatica, la parola *monologica* è elemento di registrazione e di conservazione del già dato, parola che riporta il tempo, lo richiude, lo salda, non lo apre, la si ritrova perciò nella narrazione epica, nella tragedia, nel romanzo tradizionale. Strumento coadiuvante per affrancare dagli impegnanti confini della tradizione e della norma, la parola *dialogica* alla convenzione oppone l'immediata esperienza e l'invenzione, al monostilismo la pluralità degli stili, al rispetto dei codici la ricerca e la sperimentazione. È la parola del romanzo moderno, in cui l'autore, rinunciando all'autorevole discorso d'insieme, stabilisce un nuovo rapporto di ascolto, di scambio e di replica, di continua problematica incertezza con il personaggio, con il destinatario, con il contesto culturale anteriore ed immediato.

Dietro la parola dialogico-ambivalente vi è la menippea, vi è il mondo carnevalesco e, risalendo alle più lontane origini, il dialogo socratico.

La convinzione socratica che la verità non è data, ma nasce dalla comunione dialogica tra gli uomini, favorisce i procedimenti e le tecniche (la *sincrisi*, l'*anacrisi*) atti a suscitare, a provocare la parola altrui ed a superare l'automatismo della parola seria e diretta. Successivamente, la menippea aumenta l'elemento comico, libera la fantasia dalle strettoie della verosimiglianza, moltiplica i punti di vista inconsueti, privilegia i comportamenti eccentrici, i contrasti di ogni genere e forma, ama la pluralità degli stili e dei toni. La menippea affonda direttamente le radici nel carnevale inteso come rito rinnovatore e fecondo in cui tutto si relativizza: si nega per rinnovare. Elementi della satira menippea continuano e penetrano nella letteratura latina, cristiana, medioevale, rinascimentale e moderna. Il corredo dei riferimenti e delle testimonianze riportate da Bachtin è assai vasto poiché dalla tragedia alla parola «altamente autoritaria» della Bibbia, del Vangelo e dei Padri della Chiesa, dal trattato grammaticale e retorico al codice, dalle conversazioni conviviali latine alle epistole, dal linguaggio cavalleresco a quello canzonieristico e cortese, «non c'è stato nemmeno un tipo di parola diretta, artistica, retorica, filosofica, religiosa, di portata quotidiana che non abbia ricevuto il doppiante parodico travestimentale, la sua contro-partie comico-ironica», con il comune scopo di «creare un correttivo critico derisorio ad ogni lingua,

⁵ Bachtin stabilisce tre categorie di parola prosastica secondo una progressione che va dall'oggettività della parola assunta in forma diretta alla scissione e moltiplicazione della parola («a più voci», parola dialogica e polifonica. La parola *diretta ed immediatamente intenzionale*, «che nomina, che comunica, che esprime, che raffigura» tende ad essere adeguata al massimo. Nella parola *raffigurata oggettiva* (II tipo) l'autore senza murarne senso e significato, senza «penetrarvi», prende la parola oggettiva del personaggio e la introduce, così com'è, «divenuta oggetto», nei confini del proprio orizzonte discorsivo. Sia il primo tipo di parola (diretta e immediatamente intenzionale), sia il secondo (parola raffigurata e oggettiva), sono parole ad una voce. Il terzo tipo, la parola *ambivalente*, si manifesta nelle forme della *stilizzazione* (lo stile preso di mira, la convenzionalizzazione di posizioni e punti di vista originari), della *parodia* (parola a due voci in cui l'autore introduce nella parola altrui una intenzione opposta a quella originaria) e della *polemica nascosta* che implica un rapporto antitetico a quello della parola raffigurata oggettiva: la parola altrui «fattore stimolante e provocatore», è ascoltata, influenza e determina la parola dell'autore.

stile, voce, genere diretto esistente, costringere a percepire al di là di essi un'altra realtà contraddittoria che essi non avevano afferrato»⁶.

2 – Ai margini di quello tracciato da Bachtin, un profilo diacronico del dialogismo in Spagna costituisce una prospettiva quanto mai interessante e redditizia. Le annotazioni potrebbero moltiplicarsi.

La canzone cortese manierata e convenzionale trova la sua contropartita (cito a caso) nelle poesie satiriche, sacro-profane del converso Juan Álvarez de Gato, nelle *Coplas de Ay Panadera* (parodistica demitizzazione della battaglia di Olmedo) ed in altre numerose composizioni burlesche. Il linguaggio sacro e la liturgia prestano modi ed immagini alle contraffazioni amorose.

Nel *Libro del buen amor*, centone di adozioni ed elaborazioni di «beni altrui», mosaico di assunzioni «riverenti ed irriverenti dell'altrui lingua, dell'altrui stile, dell'altrui parlata», di tutto si può dubitare: dall'impostazione generale (guida del peccatore pentito per il peccatore in pericolo o scimmiettamento di un libro didattico morale?) ai particolari, (l'allusione al carcere è allusione al carcere reale o alla prigionia della carne?), persino è lecito dubitare del fervore e della devozione mariana. Niente è stabilmente definito. Su ogni enunciato sembrano intrecciarsi due intenzioni. Tutti si è d'accordo nell'indicare un certo gioco, ma la valutazione del gioco sfugge dietro l'ambivalente riso carnevalesco, che trova per di più esplicita celebrazione nella ripresa della lotta tra la Quaresima e il Carnevale.

Una contaminazione di ampiezza variabile da romanzo a romanzo, un'assunzione di motivi con alterazioni di tonalità, avviene tra generi apparentemente antitetici quali il romanzo cavalleresco ed il romanzo picaresco (si pensi alla presa in prestito di luoghi comuni –nascita lungo il fiume, iniziazione, investitura, prove, pellegrinaggi– con sottile e scaltra operazione ridotti e sovvertiti nella picaresca). Nei *Sueños* di Quevedo sono presenti le particolarità fondamentali della menippea, la sfrenata fantasticheria, l'eccentricità, le visioni oniriche, le più strane combinazioni e metamorfosi, gli elementi di polemica con gli indirizzi, le correnti, i comportamenti dell'epoca.

Né è da trascurare l'allettamento sottile –mi si permetta la digressione– che

⁶ M. Bachtin, *La preistoria...*, cit., p. 68. Fattore genetico non meno attivo nella preistoria della parola del romanzo –segnala ancora Bachtin– è il processo di «reciproco chiarimento delle lingue e delle culture nazionali» che viene dopo un periodo di prolungato monolinguisimo. Il plurilinguismo ellenico «al posto di un unico e solo mondo linguistico tolemaico», l'orientamento multiculturale dei centri sparsi del mondo ellenistico favoriva lo stacco, la distanza tra il parlante, la propria e l'altrui lingua. Nel periodo stabile, monodico, centralizzatore degli elleni nasce e si sviluppa l'epos, la lirica e la tragedia. Il romanzo appare invece strettamente legato al conflitto tra lingua e lingua, alla lotta di lingue e dialetti ed a tutte le contraddizioni dei processi di innovazione e sostituzioni che ne derivano. Il nuovo romanzo del XVII secolo riflette chiaramente le tendenze centralizzanti e decentralizzanti delle lingue dei popoli europei: «Il romanzo si sente al confine tra la lingua letteraria pronta e dominante e le lingue extraletterarie della polifonia; esso, o serve le tendenze centralizzanti della nuova lingua letteraria che si forma (con le sue norme grammaticali, stilistiche e ideologiche) o, al contrario, il romanzo si batte per rinnovare la lingua letteraria invecchiata servendosi di quei filoni della lingua nazionale che erano rimasti fuori dell'azione centralizzante e unificante della norma ideologico-artistica della lingua letteraria dominante» (ivi, pp. 175-176).

questo tipo di lettura critica può esercitare trasferito sul vasto terreno delle arti visive.

Vien da pensare ad un confronto tra un tipo di pittura «dialogica» come quella del Bosch, di Goya ed altra pittura monodica, ritrattistica, di commissione, devozionale. Vien da insinuare che un sottile dialogismo si celi tra il gioco dei procedimenti prospettici nel ritratto di famiglia ripreso dal Velázquez. Ritratto, come la «parola» nel romanzo, mezzo ed oggetto del quadro. Ritratto di chi ritrae i sovrani? Rappresentazione di una rappresentazione o irrepresentabilità della rappresentazione? Ritratto «por recuerdo» della piccola corte dell'*infanta* e delle *meninas*? Dietro i tratti storicamente reali, l'intenzione celebrativa sfugge ambiguamente. La fissità con cui viene ripreso il gruppo di corte, disposto rigidamente secondo un rango prestabilito, sembra contestare dall'interno l'inaffidabilità della gerarchia. Sull'intenzione del quadro non ebbe dubbi quattro secoli più tardi Picasso quando lo assunse e ne dissolse tutti i particolari in circa quaranta travestimenti parodistico-carnevaleschi.

E si potrebbe continuare, isolando esempi, in una direzione in cui si sono aperti appena i primi passi.

3 – Se è possibile contare un cospicuo numero di opere «eterodosse», che costituiscono se non un genere, una costante, una antitradizione, di questa tendenza, il *Quijote* è certamente un passaggio obbligato: uno dei documenti più dichiarati.

Se da un lato esiste una parola disciplinata e disciplinante, proiettata all'indietro, sul passato: una parola «in funzione di...»; ed, in contrasto, stupendamente vitale, se ne leva una «in opposizione a...», aperta al presente, libera dall'ossessione del rapporto ripetitivo e libera dall'opprimente impegno di portare avanti significati certi e cristallizzati, la parola di Cervantes (che nel *Quijote* proprio il rapporto mimetico-ripetitivo mette in gioco) è parola dialogica. Se nell'epica e nel romanzo classico l'autore funziona da buon gestore della materia affidatagli, e da attento amministratore di un soggetto da lui progettato e definito che intende trasmettere con significati preformati senza che si produca perdita e dispersione ed, in contrasto, esiste un romanzo in cui l'autore, simile al giocoliere (od al folle buffone, vestito di un abito bipartito, «un tempo funzionario del doppio senso»), libera una comunicazione ambigua, un messaggio ed un altro ed altri contromessaggi, e lascia che ciascuno possa leggere nell'uno e nell'altro modo, Cervantes, che il potere univoco ed assoluto dell'autore mette in gioco, è autore dialogico. (Qui sorge spontaneo il richiamo a quella «*mesa de trucos*» evocata nel prologo alle novelle esemplari –da intendersi nell'accezione di riserva di artifici e trasformazioni varie– ed all'opera dell'abile giocoliere che muove oggetti e li ruota davanti agli occhi attoniti degli spettatori, e fa sì che paiano altri da quelli che sono: a tratti improvvisi li rivela e poi li sottrae di nuovo; ciascuno può scorgervi un barlume di realtà ed una realtà seconda).

Potremmo continuare a definire il romanzo dialogico attraverso una serie di relazioni oppositive. Non si riconosce altrimenti: non può infallibilmente distinguersi grazie alla presenza di determinati aspetti caratteristici, così come si riconosce, ad esempio, il romanzo picaresco di voga o quello pastorale: se rientrasse in schemi prestabiliti cesserebbe di essere dialogico.

Il *Quijote* è romanzo dialogico alla radice stessa della sua genesi, nel mostrare la scrittura come esperienza in atto e non come rito stabilizzato, con immagini, convenzioni, gesti obbligati. È carnevalescamente grottesca l'insolita scelta dei due protagonisti: l'eccentrica coppia formata dalla solida tarchiata ed abbondante figura di Sancho, porte-parole delle più elementari necessità concrete, della più spicciola e pratica saggezza popolare, e dalla secca «triste figura» di don Chisciotte, missionario dell'astratto idealismo, mediatore di una parola libresca anacronistica. L'insubordinata fedeltà di Sancho ed il dispotico paternalismo del cavaliere, il loro insolito confronto, lo scambio di idee, di vedute, di visioni e di parti, interrompono «dialogicamente» l'inamovibile distacco ed il silenzio che per antica, libresca tradizione grava tra scudiere e cavaliere. Dialogicamente si sviluppa la linea delle avventure che parte dai miraggi e dalle trasformazioni create da una fantasia eccentrica e ricade su se stessa, si chiude inerte, incapace ad attuare effettive trasformazioni di condizioni e di valori. Del carnevale, infine, il *Quijote* possiede, o dal carnevale assorbe, il rapporto sempre instabile con le persone e le cose; il gioco delle permutazioni per cui gli osti ed i mercanti possono divenire cavalieri e castellani, le prostitute principesse, i mulini giganti, investe più vistosamente alcune situazioni e personaggi, ma si innerva anche capillarmente in tutto il tessuto del romanzo.

II

Instabilità dell'orizzonte dell'autoritas e indefinitezza del personaggio

1 – Per porre più precisamente e più da vicino la questione converrà iniziare con l'illustrare come il gusto degli sdoppiamenti, dei travestimenti, l'esigenza di una continua riduzione e revisione non risparmi, investa anzi, la figura dell'autore stesso, e ne riduca l'antico indiscusso suo prestigio e potere.

Le pagine che seguono sono appunto destinate a cogliere una nuova disponibilità da parte dell'autore, una posizione aperta allo scambio ed al dialogo: un rapporto di continua problematica incertezza.

Un rapido cenno al prologo dove già si fa strada un chiaro, deliberato, ironico contrappunto nei confronti dell'incorruttibile convenzione del «prologhista».

Lungi dall'essere chiuso, definito secondo moduli stereotipati, e definitorio della storia che introduce, il prologo mostra l'atto stesso della sua genesi compositiva: presenta il personaggio dell'autore mentre sta orientandosi rispetto ad alcuni punti cardinali del codice romanzesco. Dà voce ai dubbi ed alle perplessità che nascono davanti alla pagina bianca: riempirla, assecondando formule e gesti rituali, obbedendo ai modelli normativi, o reinventare? Il prologo nasce e l'autore lo regola a suo modo: è un prologo che paradossalmente ha per oggetto la stessa convenzione del prologo.

Cervantes muove dalle «monologizzanti» presentazioni al lettore (e si noti per inciso: il suo è un lettore ambigualmente connotato, libero «de todo riesgo y obligación», ma entro le mura della propria casa), prende di mira la convenzionalità, «la corriente del uso» dei raccattatori di «sonetos, epigramas y elogios», di citazioni e riprese varie. Confessa con simulata modestia di essere incapace, scarsamente preparato, a seguire il loro esempio («por mi insuficiencia y pocas letras»); e, subito dopo, smentisce il detto e, immodestamente, afferma l'inutilità di «andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos». Dà il via ad una storia «pobre de conceptos, falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro»⁷.

Alcuni dati e riferimenti, possibili esempi di parola altrui nei cui confronti si appunta quella di Cervantes: sono gli anni in cui l'*Arcadia* di Lope de Vega, nell'edizione di Anversa del 1605, appare accompagnata da un indice di citazioni di ben 60 pagine, gli autori citati in ordine alfabetico nel *Peregrino* sono 150, *El Isidro* reca ai margini il più fitto corredo di massime e riferimenti eruditi, imparzialmente scelti «mezclando lo humano con lo divino».

«Suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla», l'autore, attraverso una sorta di autobiettivazione confessoria, scinde la propria voce: crea un sosia interlocutore. Il sosia «gracioso y bien entendido» fornisce le risposte, reca il rimedio alle sue perplessità: componga Cervantes stesso sonetti ed epigrammi laudatori, li attribuisca a fittizi poeti, la cui esistenza non verrà posta in dubbio, introduca pure (carnevalescamente) massime, aforismi e glosse (l'amico offre la sua collaborazione), ne costelli la storia a posteriori, nessuno avvertirà che il materiale nulla ha a che fare con essa. Il bagaglio degli indici e delle rubriche può essere allegato di seconda mano.

La regola, quindi, e la sua provocatoria negazione. Servirsi della convenzione per denunciare l'insufficienza della convenzione, servirsene alterando ed inventando: il rapporto dialogico è aperto.

2 – Nel prologo, pertanto, Cervantes si «oggettivizza»: si vede nel testo come se trattasse di un altro: è nel testo e fuori del testo. I tre spazi –del narratore, dei personaggi e del pubblico–, per tradizione stabilmente abitati dai loro assegnatari, vengono liberamente sovvertiti. Cervantes, dialogicamente, si identifica con il destinatario: egli stesso fa parte del pubblico che vive irretito nella legge e nella convenzione. Ma tale pubblico egli intende provocarlo, ed in questa funzione il suo ruolo è quello del destinatario. Ascolta e prevede le repliche del lettore, suo interlocutore: è di nuovo nella posizione del destinatario. Assumendo in proprio le parole della Kristeva, potremmo asserire che: «Tout est à sa place, le Destinateur, le message et le Destinataire. Et tout n'est pas à sa place: le Destinateur (Auteur) devient message (Acteur); le Destinataire fusionne avec le double signifié (Loi et transgression successivement). Le Destinataire (la foule) d'autre part devient aussi Destinateur (Auteur et par là Acteur) parce que telle est la règle du carnaval: tous y

⁷ Cito dall'edizione a cura di L. Astrana Marín, Madrid, ed. del IV centenario.

participent au meme titre»⁸.

Lo spazio privilegiato, al di fuori, al di sopra della narrazione, al di qua del pubblico a cui è destinata la storia, concesso all'autore onniscente, viene rifiutato. Instabile –identificabile ora nel punto della fonte dell'enunciazione, ora nel punto di ascolto, nel testo e fuori dal testo– la figura dell'autore perde i suoi tratti più netti: si sfalda. Assume il ruolo di poeta, di *histor*, di un secondo autore, raccoglie le voci di più autori, di un unico autore.

Quali dimensioni abbia questo continuo gioco di permutazioni, di revisione e di svalutazione della prospettiva sicura, «a fuoco fisso», dell'autore monologico, risulta ancor più evidente se si procede ad un esame ravvicinato al testo e ad un confronto delle «intrusioni d'autore»⁹. Mi riferisco a quelle particolari zone del romanzo che, pur appartenendogli, non sono strettamente diegetiche, ed in cui si inseriscono utili spie della nascita e del prodursi dell'atto narrativo.

In particolare considererò quegli interventi generalmente utilizzati in funzione di «étayer le verisme»¹⁰. Ne parla il Blin nel suo studio su Stendhal, ormai classico ed esemplare sull'argomento, (Genette li include nel IV punto della sua classificazione)¹¹: «Ces sortes d'artifices sont de service providentiel pour le romancier qui, trop en peine, de se faire croire de sa seule autorité, redoute toujours qu'on lui demande de qui il tient son histoire et s'il a d'assez sérieux répondants...»¹².

Mi è parso significativo constatare come quei ricorsi che servivano a rafforzare la credibilità della storia, a sostenerla e sostanziarla, a garantire l'attendibilità del suo portatore, vengano nel *Quijote* sottilmente e dissimulatamente rovesciati, con una serie di tiri indiretti, vuotati della loro funzione integrativa. Lette a distanza ravvicinata, le intrusioni d'autore fanno emergere infatti una serie di discordanze relative al tempo della stesura della storia, al numero dei personaggi, all'attendibilità ed alla imparzialità di Cide Hamete e dei vari mediatori ed, infine, alla valutazione della storia stessa.

Nel prologo, cui si è fatto cenno, Cervantes lascia intravedere un esordio nelle vesti del poeta, annuncia infatti di voler dare vita ad una fantastica creatura «hija del entendimiento». Ma, subito dopo, all'atto della narrazione, assume l'atteggiamento

⁸ J. Kristeva, *Le texte...*, cit., pp. 163-164.

⁹ Per una chiara precisazione dell'argomento V. l'ultimo volume di G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972; J. Rousset, *Narcisse Romancier*, Paris, 1973, nei capitoli I, «Préambule semi-théorique», pp. 15-36; IV, «Insertions et intervention», pp. 69-82 e V, «Le passé et le présent», pp. 83-91; dello stesso autore in traduzione italiana V.: *La prima persona nel romanzo. Abbozzo di una tipologia*, in «Strumenti critici», II, 19, ottobre, 1972, pp. 259-274. Merita inoltre una rilettura l'esemplare lavoro di G. Blin, *Stendhal et les problèmes du Roman*, Paris, 1954.

¹⁰ G. Blin, *Stendhal...*, cit., p. 217.

¹¹ «C'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle: rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode; on a là quelque chose qui pourrait être nommé fonction testimoniale, ou d'attestation» (G. Genette, *Figures...*, cit., p. 262).

¹² G. Blin, *Stendhal...*, cit., p. 218.

dell'*histor*, del ricercatore: non di chi crea, né di chi tramanda e ripete, ma di chi confronta e collaziona.

«*En esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben...*» (I, I); «*Tomaron ocasión los autores de esta tan verdadera historia [...] otros quieren decir*» (I, I); «*autores hay que dicen [...] otros dicen, pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha*» (I, II); «*no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada...*» (I, IX); «*el inmenso trabajo que me costó inquirir y buscar ...*» (I, LII).

L'*histor* simula un'operazione di recupero resa necessaria dallo spazio di tempo intercorso tra l'ipotetico accadimento dei fatti, quello delle più remote ed imprecisate trascrizioni e quello infine della sua attuale enunciazione. Un arco di tempo piuttosto lungo, se ha già dato luogo a confusioni ed incertezze circa i nomi, i luoghi ed i tempi delle straordinarie vicende. Quijada, Quesada, Quejana? Quale il nome della casata del protagonista? La prima avventura ebbe luogo a Puerto Lápice o fu piuttosto quella dei mulini a vento? Secondo quanto documentano gli annali della Mancha (e la consultazione degli annali implica sempre una prospettiva temporale allungata) il cavaliere il giorno del suo allontanamento da casa errò senza meta alcuna. La pagina in cui si racconta il duello con il biscaglino si interrompe sul più bello per mancanza di notizie: il curiosissimo autore ne ricerca le tracce in archivi e vecchi scartafacci.

«*El segundo autor desta tan curiosa obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del tiempo, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos y en sus escritorios algunos papeles*» (I, VIII), «*no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada y echarle la culpa al tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual o la tenia oculta o consumida*» (I, IX).

Pergamene ritrovate, dissepolte, (scritte in caratteri gotici, racchiuse entro scigni di piombo), archivi, annali, vecchie carte, testimonianze precarie e sfuggenti, soggette ad inevitabili guasti, sono i segni di una stratificazione temporale, richiedono l'amorevole ed attenta ricostruzione dell'autore ricercatore e revisore.

Ma tutto ciò, la prospettiva temporale allungata e l'attento vaglio dell'*histor* trovano una regolare sistemica smentita. L'arco di tempo si restringe: «*En un lugar de la Mancha [...] no ha mucho tiempo que vivía*» (I, I). Sembra che Cide Hamete segua da vicino lo svolgimento dei fatti: don Chisciotte è informato della pubblicazione delle sue avventure quando «*aun no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto*» (II, III). Nell'intrusione massiccia che invade le pagine del capitolo IX, l'autore ricorda che tra i libri bruciati alcuni sono di recente pubblicazione (è il caso dei romanzi pastorali *Desengaño de celos* e *Ninfas y pastores de Henares*). Date concrete (la «cédula» di cessione a Sancho dei due puledri è del 1608, la lettera di Sancho dal castello è del 1614), riferimenti a fatti recenti (all'espulsione dei *moriscos*, alle avventure di Roque Guinart) escludono una remota datazione degli eventi e della redazione della storia.

Non più quella del poeta, non più quella dell'*histor*, l'opera si tramuta in quella di un secondo autore che rimanda ad un unico veritiero predecessore. Se, sino all'VIII capitolo, la storia è ricostruita attraverso la collazione ed il confronto di varie

fonti e di innominati autori, dal IX capitolo si fa riferimento a Cide Hamete¹³, il vero detentore della storia.

Sarebbe naturale attendersi –secondo quanto avviene nella logica della consuetudine– che, una volta individuata la fonte, a questa ci si attendesse senza riserve. Ma il gioco di infrazione dei moduli fissi continua. La figura di Cide Hamete Benengeli è tracciata da un segno sottile ed elusivo che confonde anziché produrre le abituali sembianze del saggio e sacro testimone. È un arabo poco rassicurante, mendace, nemico per antica tradizione, parco di notizie a favore dell'*hidalgo*, astuto, «galgo» compilatore della storia: ha tutti i segni di una connotazione negativa. Tuttavia, una volta asserito il carattere prevalentemente negativo dello storico arabo, Cervantes procede alla sua rivalutazione nello spazio tipografico di poche pagine. Esalta la precisione di un «historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas con ser tan mínimas y tan rateras no las quiso pasar en silencio» (I, XVI). (Riconoscimento analogo viene ribadito con poche varianti nei capitoli II, XI; II, XLII; II, L). Parco ed antitetivamente prodigo nell'elargire i più piccoli dettagli, storico parziale ed imparziale, non meraviglia più che Cide Hamete, «cristiano nuevo», dia prova di generosa imparzialità nel riconoscere la bontà e fedeltà di Sancho, doti naturali in chi è «bien nacido y por lo menos cristiano viejo» (I, XX).

In altri passi Cide Hamete è «sabio y atentado historiador» (I, XVII, e I, XXVIII), «cronista desta grande historia» (II, XXVII), «flor de los historiadores».

L'ironia latente nel continuo alternarsi di attributi, incompatibili ed antitetici, si accende e tocca il paradosso nel passo in cui il cronista «veritiero» pazientemente ricostruisce le ragioni del cognome della casata della contessa Trifaldi che esiste solo nella carnevalesca finzione del maggiordomo:

Y así dice Benengeli que fue verdad, y que de su propio apellido se llama la condessa Lobuna a causa que se criaban en su condado muchos lobos, y que si como eran lobos fueran zorras, la llamaran la condesa Zorrana, por ser costumbre en aquellas partes tomar los señores la denominación de sus nombres de la cosa o cosas en que mas sus estados abundan; empero esta condesa, por favorecer la novedad de su falda, dejó el de Lobuna y tomó el Trifaldi» (II, XXXVIII).

Analoga labilità segnà il profilo del traduttore chiamato a volgere in lingua castigliana le pagine dello scartafaccio: «sin quitarle ni añadirle nada». Fedele al suo compito, «por cumplir con lo que a su oficio debía» (II, V), traduce puntualmente il V capitolo del secondo libro, pur giudicandolo apocrifo. Ciò non gli impedisce altrove una partecipazione in proprio: omette la descrizione dei particolari della casa di don Diego («y otras semejantes menudencias porque no venían bien con el propósito de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías

¹³ Sulla figura di Cide Hamete Benengeli ho potuto consultare G. Stagg, *El sabio Cide Hamete Venengeli*, in «BHS», XXXIII, 1956, pp. 218-225 (il critico segnala un possibile influsso esercitato da un'analogia finzione utilizzata da Pérez Hita nelle *Guerras civiles de Granada*); A. Castro, *El cómo y el porqué de Cide Hamete Benengeli*, in «Hacia Cervantes», Madrid, 1967, pp. 409-450. L'interpretazione di Castro coincide con quella data da S. Bencheneb - C. Marcilly, *Qui était Cide Hamete Benengeli*, in «Mélanges a la mémoire de J. Serraihb», Paris, 1966, pp. 97-116, nell'identificare in Cide Hamete lo stesso Cervantes.

digresiones» (II, XVIII), aggiunge di suo (informa sulle riflessioni di Cide Hamete ai margini degli avvenimenti), interviene per spiegare (II, XXVII). La annunciata mediazione neutra, trasparente, acquisisce spessore; l'opera del traduttore collabora, arricchisce, sfronda, mette a fuoco.

Inutile ormai, ovvio, richiamare l'attenzione sulla conseguente ambigua valutazione della storia¹⁴. Si colga solo, in apertura, l'avviso «esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de *la verdadera historia*» (I, I), si notino i riferimenti agli «*anales de la Mancha*» (I, II), alla «*verdadera relación de la historia*», alla storia ricostruita «con mucha *puntualidad y verdadera relación*» (II, VII), alla «*grande historia*» (I, X; II, XVIII; II, X; II, LXX) e si pongano a fronte la serie delle indicazioni che rinviano antitetivamente ad una costruzione fantastica ed agiografica: «*curiosa historia*», «*apacible historia*», «*tan sabrosa historia*», «*tan sabroso cuento*», «*vida y milagros de don Quijote de la Mancha*»¹⁵.

Il fitto numero dei casi in cui, si è visto, le testimonianze sono costruite secondo un mobilissimo binomio contraddittorio, mantenuto sino alla fine, la sistematicità del loro apparire, costituiscono una prova evidente della loro intenzionalità e non casualità. È il punto di vista monologico, la sua unilaterale serietà ed inamovibilità ad essere preso di mira, incrinato nel gioco dell'humor che sdoppia, moltiplica, rende dubbie le mediazioni.

3 – È abbastanza evidente che da una prospettiva siffatta –incerta, sfuggente– non può nascere la definizione integrale dei personaggi centrali. Il protagonista si palesa liberamente, decide in proprio, fuori dal vincolo dei precisi confini stabiliti dall'autore («padastro», non padre possessivo). Ma tutto ciò avviene gradualmente, partendo da posizioni convenzionali e scuotendole, liberandosene.

«*Tout est à sa place... y tout n'est pas à sa place*». Il primo capitolo sembra assecondare un topos realista; traccia rapidamente le linee del ritratto di un «hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...»; parco nel mangiare («una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las mas noches...»); dignitosamente sobrio e austero nel vestire («sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas...»); ozioso ed amante della lettura. Altri enunciati informativi mostrano con quali persone egli vive e si accompagna. L'ambientazione rimanda a un fuori testo reale e concreto: un paese della Mancha del XVI secolo. Successivamente l'autore penetra nel pensiero di don Chisciotte per informare che «vino a dar en el más extraño pensamiento...».

Un inquadramento iniziale, che produce simultaneamente il personaggio, l'ambiente e le abitudini del personaggio, contraddistingue il romanzo classico, di natura essenzialmente monologica, in cui l'autore chiude le proprie «creature» entro confini rigorosamente tracciati. La definizione delle qualità oggettive –posizione

¹⁴ Sul gioco costruito sulla scarsa e sulla molta attendibilità della fonte della storia V. anche il capitolo di F. Marques, «Fray Antonio de Guevara y Cide Hamete», in *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, 1973, (nell'intermediazione di Cide Hamete ravvisa la ripresa di un analogo espediente assunto da Antonio de Guevara in una delle sue più note *Epistolas familiares* (ep. 63).

¹⁵ Il corsivo è mio.

sociale, il profilo spirituale, carattereologico, la stessa apparenza esteriore–, le determinazioni essenziali che servono a chiarire il «chi è», funzionano da limiti, riducono la libertà di movimento del personaggio che agisce, pensa, si muove entro combinazioni prevedibili. (È il caso della narrativa picaresca ai cui protagonisti sono riservate le poche alternative che la nascita, la condizione di emarginati impongono loro: rubare, beffare, truffare al gioco; essere condannati o convertirsi).

Ma nel *Quijote* la definizione storico-sociale, la descrizione d'avvio, l'insieme dei tratti oggettivi non compongono e racchiudono il protagonista in una salda determinazione definitiva.

Si fa anzi evidente un contro-discorso che tende a cancellare ed a disperdere la sicurezza dei tratti disegnati: il personaggio nasce «relativamente» libero ed indipendente¹⁶. Nell'alternativa di operare come un dispotico regista, un «Deus ex machina» che crea il proprio personaggio e lo imprigiona nel proprio orizzonte, o aver dinanzi una creatura con cui stabilire un rapporto dialogico (aver dinanzi un *tu* e non un *egli*), Cervantes sceglie il secondo modo. Non precede il proprio personaggio, ma lo segue e lo accompagna, non impone la propria voce, ma ascolta la sua voce¹⁷. Le informazioni sul «chi è» non costituiscono limiti e presupposti inderogabili all'agire di don Chisciotte. Sconcertante, indefinito, l'errante cavaliere innanzi a un bivio può arrestarsi o procedere, andare a destra o dirigersi a sinistra, inventare le sue avventure o copiare, essere convinto della loro bontà od autoconvincersene, convertirsi o morire nell'errore: tutte le possibilità sono a lui concesse. Nessuna legge di causalità e di necessità anticipano la via da seguire.

A Pedro Alonso che tenta di ricondurre alla ragione il malconco suo vicino di casa, e lo richiama alla condizione di «honrado hidalgo» della Mancha don Chisciotte risponde: «Yo sé quien soy, y sé que puedo ser no sólo lo que he dicho sino todos los doce pares de Francia» (I, IV), affermando il diritto a realizzarsi a suo capriccio, ad identificarsi con un personaggio, per poi cambiarlo a suo piacimento, come si cambia di abito. Imprevedibile sino alla fine, «molido y roto» ad opera del cavaliere della Bianca Luna, con un guizzo improvviso può inaspettatamente risorgere dall'apatia della disfatta e costruirsi ancora un'evasione alternativa verso il mondo della finzione pastorale. L'autonomia nei confronti del potere definitorio dell'autore è, d'altro canto, emblematicamente difesa nel passo in cui il cavaliere decide di rendere non

¹⁶ «Può sembrare –precisa Bachtin– che l'autonomia del personaggio contraddica al fatto che egli è interamente dato solo come momento della opera artistica e, quindi, è tutto creato dall'autore, dal principio alla fine. Una siffatta contraddizione in effetti non esiste. La libertà dei personaggi, è da noi affermata nei limiti del disegno artistico, e in questo senso essa è creata allo stesso modo come la non libertà della figura-*personaggio*... la libertà del personaggio è un momento del disegno dell'autore, ma creata in modo che essa può fino all'ultimo dispiegare la sua interna logica e autonomia come *parola altrui*, come parola del *personaggio stesso*. Quindi essa fuoriesce non dal disegno dell'autore, ma solo dall'orizzonte monologico dell'autore» (M. Bachtin, *Dostoevskij...*, cit., pp. 88-89).

¹⁷ Quanto detto circa don Chisciotte, personaggio libero di muoversi fuori dal governo del suo autore e da qualsiasi legge di causalità, mutevole e variabile a suo piacimento, vale in minor misura per Sancho, le cui «chances» si riducono, in realtà, ad una maggior o minore possibilità di sfruttare la sua astuzia e di riscattare la sua lucidità dal retaggio del contagioso influsso cavalleresco, e vale ancor meno riferito agli interlocutori –uomini di chiesa, osti, mercanti, ecc...– la cui definizione sociale, tipologica, caratteriologica è sufficientemente profilata, crea figure solide, consistenti, risolte.

vero quel che altri ha scritto per lui: «por haberme dicho que ese don Quijote fantástico se había hallado en las justas desa ciudad, no quise yo penetrar en ella por sacar a las barbas del mundo sus mentiras, y así me pasé de claro a Barcelona» (II, LXXII)¹⁸. Naturale viene il richiamo al parallelo tra Pirandello e Cervantes accennato dal Castro¹⁹: il personaggio pirandelliano vuole «essere», «vivere», non venire interpretato, così come nel *Quijote* i personaggi hanno la coscienza di «essere» e manifestano la preoccupazione ed il timore che l'autore abbia interpretato più o meno fedelmente la loro reale entità.

4 – Riassumendo: Cervantes, autore onniscente, si doppia, delega il compito dello storico ad un personaggio eccentrico: un arabo mendace, mago vidente per di più. Compie un'azione di irriverente sfida che investe il codice delle formule enunciative ed esautora allo stesso tempo se stesso in veste di autore onniscente. La posizione demiurgica viene ulteriormente compromessa da continui cambi di voce, da inattendibili collaborazioni, da interventi, sostituzioni providenziali ed imprevedibili, dalle precisazioni degli stessi protagonisti soddisfatti e no di quanto su loro è stato scritto: vi sono tutti i segni di uno stacco tra l'autore ed il personaggio.

Su tale rapporto fa perno, produttivamente, il Socrate per rompere con una delle interpretazioni più vulgate: la presunta adesione ed identificazione cervantina con il cavaliere, la posizione sintonizzata affettivamente con le sorti del protagonista. (Se di simpatia e di adesione può parlarsi, è, nel caso, a proposito di Sancho e non di don Chisciotte). Corretta la prospettiva, accertata la distanza, è possibile scorgere un'istanza provocatoria: è possibile riconoscere un occhio ironico, maligno-censorio, che, lungi dall'idealizzare il positivo eroe, il «perfetto cavaliere cristiano», è impegnato sottilmente nella sua «scoronazione». È possibile supporre da parte di Cervantes la lucida percezione e la consapevolezza del «vizio aberrante della stoltezza quijotesca», «lo spreco insano e catastrofico della sua bontà» che può alludere, legge infine il critico, all'inutile tentativo di curare gli insanabili mali del tempo, intrapreso utopisticamente dall'intellettuale staccato dalla prassi. «Il *Quijote* –scrive– appare disporsi oggettivamente col suo umore comico e censorio contro il miraggio intellettualistico dell'utopia: contro l'astrattezza di un teorizzare anacronistico o immaturo, slegato da ogni riferimento organico a forze reali, inetto ad incidere operativamente, e proiettato in sterili costruzioni di mondi, come isole, perfetti ed armoniosi»²⁰. Miraggio utopistico cui non sono estranei i riflessi delle posizioni *arbitristas* ed a cui giunge l'eco del *desengaño*. A fronte, in funzionale contrasto, dialogicamente, si leva la voce di Sancho, la voce dell'utopismo popolare, l'antitetico richiamo da parte del buon senso al «sogno alienato», alle «chimeriche astrattezze riformatrici», richiamo disatteso, che non funziona e non riesce ad offrire valide alternative.

¹⁸ Vi è un passo in cui anche Sancho sembra arrogarsi il compito di relegare l'autore della storia ad una posizione di attesa e di ascolto, al ruolo di chi deve seguire e non precedere lo svolgersi degli avvenimenti: «Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace, que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y sucesos diferentes, que pueda componer no sólo, la segunda parte sino ciento» (II, IV).

¹⁹ A. Castro, *Cervantes y Pirandello*, in «Hacia Cervantes», cit., pp. 477-485.

²⁰ M. Socrate, *La Chimera e l'utopia...*, cit., p. 49.

III

Modi e costruzioni carnevalesche.

1 – «Il carnevale avvicina, unisce, collega e combina sacro e profano, sublime e infimo, grandioso e meschino, saggio e stolto e così via»²¹; permette la libera profanazione e riduzione di valori già dati e stabilizzati ufficialmente. La «coronazione» e la «scoronazione» del re del carnevale sono i momenti più significativi della azione carnevalesca, i momenti in cui si dichiara la «gaia relatività di ogni potere e dignità». La «scoronazione» va intesa, infatti, non come fase finale di un rito, ma come una forza rigeneratrice, «sincretistica»: un momento fecondo in cui si nega e relativizza per rinnovare. Partendo dalla nuova e particolare attenzione rivolta da Bachtin a quegli aspetti del carnevale prima trascurati o connotati negativamente, che rispondono invece ad esigenze essenzialmente rinnovatrici²², pensiamo di poter proporre nelle pagine che seguono una verifica dei modi e delle categorie carnevalesche così come appaiono nel *Quijote*, organizzando confronti tra i personaggi e le loro idee, disponendo incontri fuori del normale, «eccentrici» rispetto ai consueti codici gerarchici, celebrando singolari «coronazioni e scoronazioni».

Decisamente penetrate dalla logica carnevalesca, le avventure si susseguono nel romanzo assumendo gli aspetti esteriori del carnevale, il gioco delle antitesi, dei contrasti, le chiuse a beffa, le fasi alterne dell'incoronazione e della scoronazione. Don Chisciotte è posseduto dalla sua idea, ha stabilito un rapporto di fedeltà «monologica» con il passato (il libro della Robert²³ lo ha dimostrato ampiamente), ma non è un immobile depositario del verbo cavalleresco: eroe esperiente, deve verificare nel presente la validità della parola di cui è detentore. La sperimentazione cavalleresca ha luogo attraverso incontri e repliche scanzonatamente derisorie, una serie di celebrazioni, riduzioni, di tipiche «scoronazioni».

Si colga, come primo esempio in apertura, l'atteggiamento carnevalesco mistificatorio dell'oste che si camuffa e si colloca temporaneamente nella dimensione cavalleresca. Spregiudicato «andaluz, y de los de la playa de Sanlúcar, no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiante o paje» (I, II), capacissimo

²¹ M. Bachtin, *Dostoevskij...*, cit., p. 161.

²² Su questo punto non è d'accordo D. Hayman, *Au delà de Bachtin*, in «Poétique», n. 13, 1973. Egli osserva che, nell'eccessiva valutazione del mondo carnevalesco, Bachtin finisce col trasferire polemicamente sulla vita e sulla cultura ufficiale quel discredito che anteriormente gravava sulle feste popolari e sui riti carnevaleschi. La vita ufficiale e quella non ufficiale, obietta il critico, non corrono a guisa di binari paralleli, senza incontrarsi. Nelle feste popolari non pochi elementi finiscono con lo stabilizzarsi e divenire quindi normativi. Bachtin, precisa ancora, trascura, in effetti, tutti quegli aspetti conservatori che nel carnevale convivono al lato di quelli più mutevoli ed antiformali. Molto resta fuori dalla pur vasta documentazione di Bachtin. Tra altri esempi l'Hayman cita quello della festa della Vergine del Carmen di S. Luís Potosí che, lungi dal contenere un sovvertimento dell'ordine, nel presentare un disordine clonwesco in chiave negativa, richiama all'ordine. Il critico denuncia la previa necessità di un'analisi dei meccanismi soggiacenti alle feste popolari e propone una morfologia di modi a partire dalla fondamentale opposizione tra la regolarità della danza e la discontinuità, lo sconcertante disordine, delle «clowneries».

²³ M. Robert, *L'antico e il nuovo*, tr. it. Milano, 1968.

furfante, detentore di una antica esperienza acquisita «haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando algunos pupilos, y finalmente dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay en casi toda España» (I, III), si trasforma in cavaliere errante, divenuto nella fase calante della sua esistenza cortese ed ospitale castellano. Carnevalescamente i momenti dell'investitura, l'abbigliamento, i sacri testi (il libro registro della biada), le formule, sembrano disporsi secondo norme stabilite dal codice cavalleresco. Ma la loro effimera natura e consistenza vengono dimostrate da alcuni mulattieri di passaggio che, non iniziati al gioco delle trasformazioni, si fanno avanti verso il pozzo custodito dal cavaliere in veglia d'armi e, intolleranti di inutili indugi, lanciano pietre sullo strano ed incredibile personaggio. L'oste abbrevia i tempi: «una pescozada» ed un «espaldarazo» chiudono la cerimonia. E tutto ciò avviene in uno spazio tipicamente carnevalesco, nel cortile di un'osteria che, come tutti i luoghi di incontro e di contatto di uomini di diverso genere e rango –vie, tolde, piazze, navi, ecc.–, acquisisce un significato supplementare di piazza carnevalesca.

Si noti per il momento la divisione interna su cui non può cadere dubbio, la netta scansione in tre momenti: motivazione e scopo da raggiungere, attualizzazione, scopo mancato e beffa. Analoga distribuzione si mantiene nei seguenti episodi.

Pur non volendo procedere ad un'operazione di regolare smontaggio e segmentazione del testo, una lettura attenta ci rende avvertiti dell'analogia modellare che corre tra l'una e l'altra avventura. Nella sopraffattoria punizione impartita da Juan Haldudo al giovane guardiano Andrés, don Chisciotte scorge «el mayor tuerto que formó la sinrazón y cometió la crueldad» (I, IV): impone la sua volontà, è assecondato dal contadino che promette e giura «por todas las órdenes de caballerías» di lasciare libero Andrés, quindi, viene beffato. In un successivo fortuito incontro, nel cap. XXXI, Andrés riferisce alla presenza di numerosi accompagnatori di don Chisciotte (e qui torna la strada quale luogo di incontro, spazio carnevalesco) come la situazione si sia rovesciata dopo il suo provvidenziale intervento: «me volvió a atar a la misma encina, y me dio de nuevo tantos azotes, que quedé hecho un San Bartolomé desollado. Y a cada azote que me daba, me decía un donaire y chufeta acerca de *hacer burla de vuestra merced*, que a no sentir yo tanto dolor, me riera de lo que decía» (I, XXXI).

Gli incontri e le collusioni non hanno in realtà soluzioni alternative: la distanza che intercorre tra il principio e la fine si riduce a un passaggio da una tensione, a volte velleitaria, a volte positiva, ad una realizzazione mancata, negativa.

Don Chisciotte richiede ai mercanti toledani un atto di fede: senza che abbiano visto Dulcinea, essi devono credere, confessare e giurare che la sua bellezza non ha uguali. Ancora una volta, secondo la tecnica dell'incontro e scontro paradossale e carnevalesco, accettazione, elogio ed ingiuria si susseguono. I mercanti fanno mostra di accondiscendere, di stare al gioco. Reagisce uno stalliere che «llegandose a él, tomó la lanza, y después de haberla hecho pedazos, con uno dellos comenzo a dar a nuestro don Quijote tantos palos, que, a despecho y a pesar de sus armas, le molió como cibera [...] y acudiendo por los demas trozos de la lanza, los acabó de deshacer sobre el miserable caído» (I, V). L'arma cavalleresca viene infranta, sconsacrata, ridotta all'uso di volgare randello sulle spalle dell'eroe disarcionato, «scoronato»,

ridotto a pezzi, a briciole, come grano frantumato, secondo la similitudine cervantina.

Il gioco delle trasfigurazioni si ripete nella seconda osteria. Ancora alterando dati reali, don Chisciotte disegna inesistenti principesse e castellane ed offre loro i suoi servigi; le donne confuse paiono accettarli («mirábanle y admirábanse, y parecíale otro hombre de los que se usaban» (I, XVI). Nel maldestro ed incauto incontro notturno con Maritornes, l'antagonista, un geloso mulattiere, plebeamente e sbrigativamente recupera al reale ciò che era stato sublimato dalla fantasiosa immaginazione chisciottesca: vendica il presunto tradimento della sguattera riversando rabbia, pugni e calci sul delirante innamorato. Ad ulteriore suggello della sosta nella locanda, ha luogo il volo di Sancho, ribaltato nella coperta, sballottato dagli ospiti: un rovesciamento simbolicamente carnevalesco.

Che la vita del cavaliere e del suo scudiero sia scandita da un alternarsi di alti e bassi, un continuo avvicendamento e capovolgimento di situazioni, Sancho lo ha appreso dopo le prime avventure e lo confida a Maritornes: «Pues sabed, hermana mía que caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve *apaleado y emperador*, hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa y *mañana tendrá dos o tres coronas de reinos* que dar a sus escuderos» (I, XVI).

Si disegnano altre significative simmetrie, gli episodi potrebbero schematizzarsi per analogia di funzioni. Don Chisciotte viene acclamato; celebrato e, quindi, scanzonatamente «scoronato» dai prigionieri da lui liberati. Come il re del carnevale viene spogliato delle vesti, delle insegne e dei simboli, a lui si tolgono «la bacía», la «ropilla», «las medias calzas».

Il curato, Cardenio e Dorotea si imbattono in don Chisciotte, salutano in lui la «quinta esencia de los caballeros andantes». A chiusura dell'incontro –ancora lo spazio è quello dell'osteria– la «lanza corrediza» di Maritornes, con la complicità delle compagne «muertas de risa», solleva dal suolo don Chisciotte, lo tiene semisospeso in aria durante la notte: lo «riduce» scanzonatamente a terra.

Riassumendo, quindi: ognuna delle avventure rientra in uno schema a tre fasi pressoché obbligate: don Chisciotte travisa e trasforma la realtà²⁴, ciò apre la possibilità dell'avventura, ne costituisce la motivazione; la sua attualizzazione si prospetta possibile nella fase centrale, quando don Chisciotte viene carnevalescamente assecondato; lo scacco del cavaliere è la chiusa obbligatoria. Tutto si svolge fra i due termini di un'illusione ingannevole e l'irrompere di una realtà che è promessa di salvezza, che può dissolvere, ma non dissolve la chimerica costruzione chisciottesca. Una possibilità di rinnovamento e di rinvigorimento è offerta a don Chisciotte dal contatto con le prostitute cortesi, con gli osti-castellani, con i viandanti che per un momento osservano, fanno un passo verso l'eroe incomprensibile, fingono allegramente di convertirsi, di celebrare il loro inaspettato signore, poi, sbrigativamente, richiamati da più concrete urgenze, riconducono tutto sul piano materiale: incoronano e bastonano. La «scoronazione», che rigenera distruggendo il

²⁴ Una assai utile schematizzazione ed illustrazione delle avventure si trova nell'introduzione di F. Meregalli, a *Tutte le opere di Cervantes*, Milano, 1971, vol. II. Sullo svolgersi delle avventure con ripetute simmetrie, V. F. Guazzelli, *Il «Quijote»*, in «La letteratura spagnola nei Secoli d'Oro», Firenze, 1973, p. 344, e sgg.

vecchio, sfiora l'esaltato cavaliere ma non riesce a riconquistarlo. Lo sfiora nell'incontro con le tre contadine «no de muy buen rostro», che, rozzamente a cavallo di tre asini, rifiutano le sembianze principesche di cui don Chisciotte vuole dotarle; lo sfiora con la possente risata di Sancho che riconosce nella bacinella una bacinella, negli otri gli otri, e gli ricorda che le cose stanno lì, senza incantate trasparenze, nella loro semplice ed univoca utensilità. La risata di Sancho, «de matérialisme de Sancho, son nombril, son appétit, ses abondants besoins naturel»²⁵, il sano materialismo di chi non ama «andar paseando por los aires», costituiscono un potenziale correttivo al vano idealismo del cavaliere, hanno la possibilità di infrangere la chiusa fedeltà monologica alla parola cavalleresca. Ma ciò non avviene. Le cose vanno altrimenti. Sancho inizia a travisare la realtà: ammette di volare (e non sulle coperte ribaltate dagli ospiti della locanda, ma su un fantastico cavallo); le idee di don Chisciotte non entrano in dialogo con gli inautentici interlocutori, i dilettanti e commedianti con cui si imbatte nella seconda parte del romanzo.

2 – Nelle avventure del secondo libro i modi carnevaleschi continuano a disegnare la struttura degli episodi, ma hanno un grado minore di ambivalenza, un minor potere di infrazione e riduzione. Si può ravvisare nella seconda parte la linea che Bachtin definisce dell'artificio e della mascherata. La sua portata è ben altra. Il carnevale di piazza e la relativa cerimonia dell'incoronazione e della scoronazione, già vi si è fatto ripetutamente cenno, sono ambivalenti, lungi dall'implicare un'assoluta negazione e distruzione, contengono un secondo piano positivo: si beffa e si deride il re del carnevale per costringerlo a rinnovarsi e per liberarsi insieme dalla paura della vita seria, gerarchica e dogmatica. Ma «a partire dal XVII secolo la vita popolare-carnevalesca declina: essa perde quasi del tutto la sua popolarità, il suo significato nella vita degli uomini diminuisce nettamente, le sue forme s'impoveriscono, s'immeschiniscono e si semplificano. Già nel Rinascimento continua a svilupparsi una *cultura cortigiana di festa in maschera*²⁶ che raccoglie in sé tutta una serie di forme e simboli carnevaleschi (soprattutto di carattere estrinsecamente decorativo). Poi comincia a svilupparsi una linea più ampia (non più cortigiana) di feste e divertimenti che può essere detta *linea della mascherata*; essa conservò alcune libertà e lontani bagliori del senso carnevalesco del mondo. Molte forme carnevalesche si strapparono dalla loro base popolare e dalla piazza passarono nella linea della mascherata da camera, che ancor oggi esiste»²⁷.

Se il senso carnevalesco del mondo, il suo riso unitonalmente rumoroso, le forme simboliche dell'avvicendamento penetrano nella prima parte del *Quijote* con la potenziale forza risanatrice di cui sono portatrici, a queste seguono forme assai più vicine alle rappresentazioni di corte, ormai staccate dalla loro fonte popolare e dalla vita immediata: forme e modi che piegano e richiamano più verso l'aspetto decorativo, che verso quello significativo. Il riso si attenua.

Se non si tiene conto di questi due modi, non si può intendere ciò che il loro

²⁵ M. Bachtin, *L'oeuvre de François Rabelais ...*, cit., p. 31.

²⁶ Il corsivo è nel testo.

²⁷ M. Bachtin, *Dostojevskij ...*, cit., p. 170.

alternarsi significhi nel *Quijote*.

I primi interlocutori, dopo una rapidissima accettazione burlesca del mondo cavalleresco, ridanno alle cose la loro reale dimensione ed il loro nome, e sfiorano con il salutare comico popolare l'esaltato cavaliere con reali possibilità di risanarlo, i secondi costruiscono le più complicate finzioni cavalleresche perché il cavaliere vi rimanga irretito. Sansón Carrasco si traveste, assume le sembianze del cavaliere degli Specchi, invita Don Chisciotte a nuove avventure, lo sfida a un duello, ne vien fuori inaspettatamente battuto. È mascherato, accompagnato dalla paradossale figura di un «narigante escudero», «[la nariz] de demasiada grandeza, corva en la mitad, y toda llena de verrugas, de color amoratado como de berengena, bajábale dos dedos más abajo de la boca, cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro, que, en viéndole Sancho, comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alferecía...» (II, XIV).

L'agrodolce «divertissement» nella casa dei duchi è in tutto simile a una farsa, o ad un susseguirsi di farse. Non ci si muove più nell'ambiguo spazio carnevalesco ove ciascuno gioca il ruolo dell'altro, senza scena e separazione di spazi. In luogo della piazza, dei crocicchi, delle osterie, punti di incontro delle prime avventure, più frequenti appaiono i luoghi solitari, gli interni ricchi e singolari ove hanno luogo celebrazioni promosse da un'organizzazione egoistica, privata, individuale, che non conservano nessun legame con la manifestazione collettiva «propre à l'ensemble du peuple».

Nella corte si rappresenta. Merlín, «figura vestida de una ropa de la que llaman rozagante, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro», lo spettrale Trifaldín, «personaje de cuerpo agigantado, amantado, no que vestido, con una negrísima loba, cuya falda era asimismo desafortada de grande», la contessa Trifaldí, «vistosa matemática figura», non più vitali interlocutori, recitano, si muovono guidate da un abile regista. (Si noti per inciso l'ampio uso di termini comuni nel linguaggio teatrale: *figura*, *aparato*, ecc). L'utilizzazione di un congruo numero di elementi della messinscena, di segni teatrali (artificiali per eccellenza): luci, colori, musica, trucco («a deshora se oyó el son tristísimo de un pífaro y el de un ronco y destemplado tambor [...] y el son que se escuchaba era tristísimo y melancólico [...] vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto, tan luengo y tendido que le arrastraba por el suelo: éstos venían tocando dos grandes tambores, asimismo cubiertos de negro [...]. Seguía a los tres un personaje de cuerpo agigantado...») (II, XXXVI) inducono ancora ad insistere sulla natura convenzionale e costruita di questi secondi incontri carnevaleschi.

Non si può parlare di scanzonate dissacrazioni nell'«espanto concerril y gatuno que recibió don Quijote en el discurso de los amores de la enamorada Altisidora» ed in tutti i casi in cui si dà un incontro tra ideale cavalleresco rivissuto da parte del cavaliere e finzione cavalleresca perfettamente recitata e per lui predisposta in ambiente cortigiano.

Su un palcoscenico –vi si rappresenta la commedia di Altisidora morta per amore– terminano effettivamente le avventure che hanno avuto per teatro la corte del duca: «A un lado del patio estaba puesto un teatro, y en dos sillas sentados dos personajes, que por tener coronas en la cabeza y cetros en las manos deban señal de

ser algunos reyes ya verdaderos o ya fingidos» (II, LXIX). Sancho è incoronato con un «sambenito» che funge da mitria, costretto ad indossare un saio da penitente, in cui figurano fiamme ardenti (riferimento all'abito indossato dai condannati dal Santo Ufficio o allusione al rito del fuoco carnevalesco?).

Per non affollare il quadro già denso di citazioni, un ultimo richiamo. Riconducibili alla stessa linea di rappresentazione cortigiana sono ancora le finzioni che hanno per teatro la casa di don Antonio Moreno: Don Chisciotte, irrecuperabilmente irretito nel gioco («hueco y pomposo, no cabía en sí de contento») (II, LXII), viene esposto «a vista de las gentes y de los muchachos, que como a mona le miraban» (II, LXII); «vestido un balandrán de paño leonado, que pudiera hacer sudar en aquel tiempo al mismo hielo», con un cartello affisso sulle spalle (reca un nome già a tutti noto), è condotto in festosa e derisoria processione per le vie di Barcellona; ed infine «largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado, y, sobre todo, no nada ligero», costretto a ballare, schiavo-buffone, effimero re della festa, cade a terra. Il sipario cala senza che uno squarcio si apra su un secondo piano positivo. Quanto tutto ciò disti dal benefico rinnovamento che può nascere dal carnevale di piazza risulta più evidente quando, a fronte degli episodi citati, si ponga l'avventura di Sancho, incoronato governatore, e poi scoronato, «cubierto con sus conchas, o como medio tocino metido entre dos artesas, o bien así como barca que da al través en la arena» (II, LIII). Pestato e bastonato, chiede un bicchiere di buon vino e rinasce a nuova vita: «Abrid camino señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad; dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite desta muerte presente. Yo no nací para ser gobernador, ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas que de dar leyes, ni de defender provincias ni reinos [...] Mejor me está a mí una hoz en la mano, que un cetro de gobernador [...] desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano...» (II, LIII).

La forza rigeneratrice sottolineata da Bachtin non riesce a conquistare l'esaltato cavaliere. La benefica influenza che può venirgli da colui che, ruminando cibo e saggezza popolare, segue il suo padrone, dimentico nell'immediata soddisfazione dei bisogni materiali delle promesse ricevute, non lo contagia. Nè lo richiamano alla realtà presente i commedianti della seconda parte; potremmo dire con le parole di Bachtin che

deux conceptions du monde s'y entrecroisent: la première, qui remonte à la culture comique populaire; l'autre, proprement bourgeoise, de l'existence toute prête et dispersée. Ce sont les alternances de ces deux lignes contradictoires qui sont caractéristiques du réalisme de la Renaissance. Le prince matériel grandissant, inépuisable, indestructible, surabondant, prince éternellement riant, détrônant et rénovant, s'associe contradictoirement au «prince matériel» abâtardi et routinier qui préside à la vie de la société de classe²⁸.

L'effetto positivo e rinnovatore non si produce. Le fantasmagorie costruite da falsi cavalieri e pseudo-principesse, dalle spettrali figure che emergono dall'oscurità, funzionano piuttosto come un «obstacle stupide et moribond qui se dresse en travers

²⁸ M. Bachtin, *L'oeuvre de François Rabelais ...*, cit., p. 33. 29 Ivi, p. 32.

de toutes les aspirations a l'idéal»²⁹.

Al termine delle sue avventure, sull'amara strada del ritorno definitivo impostogli dal Cavaliere della Bianca Luna, innanzi allo spettacolo di Sancho intento a «embaular» voracemente pane e formaggio, don Chisciotte parla ancora dalla tragica solitudine in cui è rimasto, da uno spazio che non è quello occupato da Sancho:

Come, Sancho amigo, dijo don Quijote; sustenta la vida, que a ti te importa, déjame morir a mi a manos de mis pensamientos y a fuerza de mis degracias. Yo, Sancho, *nací para vivir muriendo*, y tu para vivir comiendo» (II, LIX).

L'esemplificazione potrebbe essere estesa ad altre zone e registrare tutta la serie di immagini ed oggetti il cui uso viola la norma comune. Oggetti metamorfosizzati, carnevaleschi nel loro eccentrico impiego, sono il *libro de paja* trasformato in manuale di orazioni, il *ramo casi seco* che sostituisce la lancia del cavaliere; antitetivamente, la lancia del cavaliere, fatta a pezzi da uno dei mulattieri, può essere utilizzata come randello sulle spalle di don Chisciotte; un cuscino può fungere da scudo; la *alcuza o aceitera de boja de lata* mutarsi in magica *redoma*; gli otri cessano di essere utensili domestici; due *paveses* racchiudono Sancho trasformato in buffone carnevalesco, lo insaccano come tra due valve, in un guscio; un *sambenito* funziona da mitria; un catino diviene elmo e si riduce a capace contenitore di fresche ricotte. Tipici accessori del mondo carnevalesco assolvono la funzione di schernire allegramente.

Alla stessa luce non possono non assumere rilevanza alcune eccentriche immagini: don Chisciotte «con media vara de cuello más que mediamente moreno, los ojos cerrados y las barbas llenas de jabón» (II, XXXII) (viene così ridotto a seguito del rovesciamento dell'antico rito di ospitalità cortese), don Chisciotte con in capo il *baciyelmo* trasuda siero di ricotta scambiato per blandi umori cerebrali; una straordinaria apparizione si offre agli occhi di Sancho: un penitente cavaliere che «desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más mi más dió dos zapatetas en el aire, y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en el alto, descubriéndose cosas que por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda...» (I, XXV).

E ancora con carnevalesco straordinario potere ambivalente, il fuoco distruttore e rinnovatore (brucia, distrugge il vecchio, impedisce la sua conservazione) fa sentire le sue radiazioni nel *Quijote*: l'autodafé, il rogo della biblioteca brucia il vecchio e inutile bagaglio dei libri di cavalleria ed, efficacemente, dà vita al nuovo romanzo, al *Quijote*.

Volendo per un po' mettere da parte, od in secondo piano, il discorso narrativo a vantaggio del senso rinvenibile nei due diversi modi in cui si realizzano le costruzioni carnevalesche, senza sforzo potremmo riconoscere nell'eccentriche richieste di don Chisciotte –richieste modellate su modelli del passato, non su reali valori concreti ed essenziali– una dimostrazione dell'assurdità dell'iniziativa e dell'esercizio individuale, talmente estranei alle strutture della società moderna da

²⁹ Ivi, p. 32.

venir fraintesi e derisi: impotenti a modificare e refrattari ad essere modificati. Tuttavia, come abbiamo già visto, all'anacronismo non si oppongono valide alternative: l'intrattabile stabilità, la sostanziale atonia degli oppositori-assecondatori mostrano l'incapacità, la non volontà di dissolvere seriamente l'errore; all'antico non si sostituisce il nuovo. Don Chisciotte non viene riaffermato nelle maglie del presente (la conversione finale è un «dialogo sull'estrema soglia» di cui non è debitore ad altri).

Si è seguita una traccia, nulla impedisce di interromperla e mutarla, di accompagnarla con altri commenti. Assunto un punto di osservazione diverso, si potrebbe sottolineare una serie di costruzioni carnevalesche, sempre con simmetriche risposte, nelle trasformazioni che don Chisciotte attua ed impone agli oggetti ed alle persone, alterandole ed «incoronandole», ed una serie di demistificanti scoronazioni promosse da Sancho. Il romanzo dialogico –vitale, polimorfo– può percorrersi in più direzioni: la disponibilità e la capacità di senso costituiscono appunto la discriminante più marcata nei confronti della univocità del romanzo monologico. Una rete di linee piene di senso non si esaurisce facilmente, non dice una cosa, ma più cose: tiene sempre in riserva una linea significativa.

3 – *La parola a due voci.*

Ancora un taglio per caratterizzare l'attività dialogica secondo altra prospettiva, o per provocare un'altra prospettiva di lavoro.

La funzione di riduzione critica, di abbassamento carnevalesco già segnalata (mi riferisco all'ambiguo ancorarsi alla tradizione per poi staccarsene, messo in luce nella svalutazione della figura dell'autore tradizionale, ed agli incontri mistificanti-demistificanti appena allusi) si ripete nel rapporto tra la parola che Cervantes va scrivendo ed il contesto a cui è debitrice.

Ogni «parola» si determina in rapporto all'altrui stile, all'altrui maniera socialmente tipica o individualmente carattereologica di parlare, di pensare. Ogni testo legge altri testi. La parola altrui, (lo stile, il modo di parlare degli altri), divenuta oggetto di rappresentazione, può essere ripresa ed enunciata fedelmente («la parola divenuta oggetto, è, come se non lo sapesse, analogamente all'uomo che fa i fatti suoi e non sa che l'osservano»³⁰) o può essere penetrata ed abitata da un'altra posizione semantica (per riagganciarci alla felice immagine: la figura dell'uomo può divenire, a sua insaputa, oggetto di un abile e subdolo gioco di obiettivo, ed essere ripresa di scorcio, allungata, accorciata, rovesciata). Cervantes non assume la parola altrui «come un tutto», vi immette un'intenzione estranea, a volte contraria a quella originaria. Il rapporto che con essa instaura, non è di ripresa diretta, ma di insistita ed attiva violazione. Data l'abbondanza del materiale da esaminare –dai generi assunti liberamente agli elementi minimi del discorso, dallo sfruttamento delle ambivalenze semantiche alle ambiguità create con impercettibili varianti e spostamenti– ci limiteremo necessariamente ad una rapidissima e casuale esemplificazione.

Dopo il prologo già esaminato, una sorta di allegra e scanzonata svalutazione

³⁰ M. Bachtin, *Dostoevskij ...*, cit., p. 245.

carnevalesca investe il consueto corredo di sonetti vari che Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, dedicano a don Chisciotte, che Oriana invia a Dulcinea, Gandalín a Sancho, con quel che segue. Vi si può riconoscere –lo ha già notato Bachtin– la forma, lo stile del sonetto, «il suo modo di vedere, di impadronirsi, di apprezzare il mondo, la sua, per così dire, concezione del mondo. La parodia può rappresentare e deridere queste particolarità del sonetto meglio o peggio, più profondamente o più superficialmente, ma davanti a noi in ogni caso non c'è un sonetto, ma *l'immagine di un sonetto*»³¹.

Per analoghi motivi non si può definire ortodossamente pastorale il racconto del tragico amore di Crisostomo e Marcela affidato alla relazione del pastore Pedro.

Ci sono i segni riconducibili ad un ambito bucolico. C'è sì la morte per amore. C'è sì il paesaggio con le peculiari caratteristiche, l'idillico bosco dove i pastori innamorati vagano in volontario esilio invocando Marcela. Ma nell'elaboratissima evocazione, la ripetizione enfatica, i parallelismi («Aquí suspira un pastor, allí se queja otro, acullá se oyen amorosas canciones, acá, desesperadas endechas. Cual hay que pasa todas las horas de la noche sin dar vado ni tregua a sus suspiros...») (1, XII) si succedono con particolare intensità. Si tratta di lirica insistenza? Ci sono indizi, appena avvertibili inflessioni, che fanno supporre il contrario. Troppi lamenti, sospiri, canzoni, nomi incisi sui tronchi, corone fra i rami. Lo stesso eccesso fa pensare che ci si trovi innanzi a parafrasi di cliché, alla parodizzazione di elementi facenti parte di una tradizione tenace e conservatrice, piuttosto che dinanzi ad una assunzione di motivi desunti dal codice bucolico in forma diretta ed in misura adeguata. Della preziosa descrizione del culto d'amore è latore –e ciò costituisce già una maliziosa incongruenza– lo stesso rustico contadino più volte corretto da don Chisciotte per la scarsa precisione del suo eloquio («eclipse» e non «cris» del sole, «esteril» e non «estil»). Un amicante richiamo può essere stabilito con l'episodio della beffa giocata alle nozze del ricco contadino Camacho su cui ha la meglio Basilio, il rivale povero. Anche qui la morte per amore, ma la situazione topica sino all'usura è rovesciata: tra la sorpresa dei «burlados y escarnecidos» e la gioia degli amici, Basilio risuscita e sposa Quiteria (non mancano gli accessori ancor comuni nel carnevale moderno: il finto pugnale, il sangue simulato). La valorizzazione della vita, dell'amore, dell'abbondanza carnevalesca, della gioia collettiva, della riunione conviviale infrangono il mito della solitudine e della tristezza. È lecito quindi pensare, anche in tal caso, che a Cervantes interessasse più sgretolare la parola morta della falsa pastorelleria che riecheggiarla.

Fan parte dello stesso processo dinamico di assunzione riduttrice e risanatrice, inserzioni di versi, citazioni e formule parodisticamente interpretate. Solo qualche cenno: l'irruzione di un'immagine cortese nello stridente realismo pittorico della locanda; i versi della romanza di Lanzarote si prestano a descrivere l'accoglienza fatta a don Chisciotte dalle prostitute-dame: «Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido, / como fuera don Quijote / cuando de su aldea vino; / doncellas curaban

³¹ M. Bachtin, *La preistoria ...*, cit., p. 161.

dél / Princesas del su rocino» (I, II)³². Della parafrasi dei versi di Garcilaso è interprete Sancho: «Oh dulces prendas por mi mal halladas, dulces alegres cuando Dios quería! / Oh tobosescas tinajas que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!» (I, XVIII)³³; e qui le «tobosescas tinajas» funzionano da elemento corrosivo di uno dei motivi lirici più raffinati (ma anche più vulgati) della poesia cinquecentesca. Altre volte è una glossa di ampia circolazione a subire analogo trattamento: è il caso della traduzione «a lo profano» dei versi assai noti: «Véante mi ojos / dulce Jesús bueno / véante mis ojos / y muera yo luego». L'ultimo verso è ripreso da Sancho a seguito della formulazione di un più pratico e redditizio desiderio: «A Dios prazga que nos suceda bien, y que se llegue ya el tiempo de ganar esta ínsula que tan cara me cuesta, y muérame yo luego» (I, X). Della serie di esempi in cui lo stile umile, la parlata dimessa entra in contatto con elementi di stile elevato, e dei casi in cui un ordito per antica tradizione elevato accoglie citazioni, inserti umili e comici che sviano e distolgono l'originaria serietà non sarebbe arduo compilare un catalogo. Efficace esempio è il tema della morte uguagliatrice di tutti gli stati e condizioni in bocca di Sancho:

A buena fe, señor, respondió Sancho, que no hay que fiar en la descarnada, digo, en la muerte, la cual *tan bien come cordero como carnera*; y a nuestro cura he oído decir que con igual pie *pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pabres*. Tiene esta señora más de poder que de melindre; no es nada asquerosa: de todo come y de todo hace, y *de toda suerte de gentes edades y preeminencias, binche sus alforjas*. No es segador que duerme las siestas, que a todas horas siega y corta así la seca como la verde yerba: y no parece que *masca* sino que *engulle y traga* todo cuanto se le pone delante, porque *tiene hambre canina, que nunca se harta*; y, aunque no tiene barriga, da a entender que está hidrópica y sedienta de beber sólo la vida de cuantos viven, como quien se bebe un jarro de agua fría (II, XX).

Dove istrionicamente Sancho riesce a farcire nel suo colorito eloquio quotidiano, termini relativi alla soddisfazione delle prime necessità materiali (con la più alta frequenza: *come, binche, masca, engulle, traga, tiene hambre canina, nunca se harta, sedienta, bebe*), proverbi e detti popolari e, insieme, la nota sentenza di Ovidio «Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / Regumque turres». Ne nasce una vicendevole parodia, e forse non manca una puntata di scorcio all'eloquenza del pulpito³⁴.

Formule giuridiche, amministrative e notarili, alterate o collocate in contesti estranei danno adito a pensare ad una satira della mania legalista. Lo ha osservato il Rosenblat «¿No hay en todo ello una continua sátira de la manía legalista de la época? —si chiede— El español necesitaba legalizar ante escribano hasta la legalidad. El Diccionario de Autoridades registra dos refranes significativos: “Entre dos amigos un notario y dos testigos”, “Entre dos hermanos, dos testigos y un notario”»³⁵.

³² Per questo ed altri passi, in cui appaiono riprese di romanze alterate, parzialmente, travestite per l'inserimento in un contesto estraneo, cfr. A. Rosenblat, *La lengua del «Quijote»*, Madrid, 1971, pp. 227 e segg.

³³ Sull'assunzione a parafrasi dei versi di Garcilaso cfr. A. Rosenblat, cit., p. 232 e segg.

³⁴ Sull'argomento cfr. anche Amado Alonso, *Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho*, in NRFH, II, 1948, pp. 1-20.

³⁵ A. Rosenblat, cit. p. 219.

Constatazioni non diverse nascono da sondaggi in altre zone; nel linguaggio religioso, nelle forme comuni dell'oratoria sacra, nelle formule tratte da manuali sulla perfetta condotta del principe, del governatore, del cortigiano.

Avvicinando ancor più il testo, si può ravvisare un'opera di scalzo più sottile, che si insinua contro l'automatismo dei luoghi comuni, che agisce su brevi enunciati, su singole parole, introducendo lievissimi, quasi impercettibili spostamenti.

Chiudo con un esempio per tutti, forse il più significativo, emblematico. È stato più volte rilevato e commentato l'apparire del *quiero* in apertura del romanzo. La narrazione inizia con un passo di antica cadenza popolare: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no *quiero* acordarme». «En una tierra de que non me acuerdo el nombre» (*Conde Lucanor*), «un rey de cuyo nombre no puedo acordarme» (da un racconto del *Decameron*, nella versione del Torquemada), «en la ciudad entre las ciudades de la China, de cuyo nombre no me acuerdo en este instante» (dalle *Mil y una noches*). La Rosa Lida³⁶ raccoglie numerosi passi del genere in cui la formula si tramanda con lievi varianti. L'elusione del riferimento alla località, la mancanza di memoria, si converte nel *Quijote*, in atto di volontà. Lo scarto è impercettibile eppure funziona: un luogo dei più comuni preannunzia la vena di «desrealización burlesca» che corre lungo il testo, e la preannunzia con mira di franco tiratore nascosto fra le quinte.

³⁶ *Apud* A. Rosemblat, cit., p. 70.

Il *Quijote* e la parola guida (In margine a un indirizzo interpretativo)

I

L'opera ha molteplici sensi; ogni epoca ne privilegia uno e crede di aver colto il significato canonico, ma basta allargare l'orizzonte per scorgere la pluralità delle interpretazioni che su uno stesso testo confluiscono, si incrociano, si annullano vicendevolmente ed incessantemente. «L'opera propone, l'uomo dispone»¹. «L'opera letteraria –ha scritto il Jaus– non è un oggetto che stia a sé, che offra lo stesso aspetto ad ogni osservatore in ogni tempo. Essa non è un monumento che manifesti attraverso un monologo la sua natura atemporale, piuttosto, come una partitura, essa è legata alla sempre nuova risonanza della lettura, che libera il testo dalla materialità delle parole e attualizza la sua esistenza...»².

Se il postulato è valido, se il rapporto dialogico tra letteratura e lettore impedisce che si giunga ad interpretazioni univoche e definitive, nessuna opera ambigua e problematica come quella cervantina vale a dimostrarlo. Il *Quijote*, tentazione perenne, non ha cessato di generare proposte; lettori e critici non hanno smesso di disporne.

La prima convinzione che nel romanzo non si dovesse vedere altro che una parodia del genere cavalleresco³ cedeva ben presto all'esigenza di cogliere altre implicazioni. Nel 700, un'interpretazione in chiave illuministica trasferiva i motivi fondamentali della parodia e ne ampliava la portata individuando nella storia di don Chisciotte un episodio della lotta della ragione contro i retaggi della superstizione e della tradizione medioevale: parodia sì, ma di carattere filosofico e moraleggiante, significativamente J. P. Forner avvicinava il *Quijote* al *Monde* di Descartes ed all'*Ottimista* di Leibniz). A partire dall'Ottocento inizia l'interpretazione per antonomasia, la più vulgata: don Chisciotte diviene il simbolo dell'idealismo eroico contro il materialismo crudele. Lettura pienamente legittima. Eppure, antiteticamente, da altra prospettiva, nello stesso arco di tempo si protesta contro la corrosiva satira di ogni eroico entusiasmo, contro la negazione categorica dei valori cavallereschi. Prova ne siano da un lato le pagine di Schelling, e dall'altra i giudizi di Hamann, Herder, Tieck, Heine, Hegel. Hegel parla di «ironia da cima a fondo», di «messa in ridicolo della cavalleria», di «immaginazione isolata», di «assurdità fantastica»⁴. Assurdità fantastica? Con geniale

¹ La frase è di R. Barthes, cfr. *Critica e oggettività*, tr. it., Torino, 1966, p. 45.

² H. R. Jaus, *Perché la Storia della letteratura?*, tr. it., Napoli, 1969, p. 50.

³ Un giudizio fra molti: Nicolas Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, Roma, 1672-1699 definì il *Quijote*: «festivísima invención de un héroe, nuevo Amadís a lo ridículo, agradó tanto, que oscureció todas las bellezas de las antiguas invenciones de esta clase, que por cierto no eran pocas».

⁴ Cfr. G. F. Hegel, *Estetica*, tr. it., Torino, 1967, particolarmente alle pp. 222, 662, 676, 1239. A p. 662: nel «don Chisciotte vi è una natura nobile, in cui la cavalleria è divenuta una mania, perchè vediamo le sue avventure collocate nel mezzo di una realtà stabile, determinata nella sua condizione e descritta minuziosamente rispetto ai suoi rapporti esterni. Questo dà la contraddizione comica tra un mondo ordinato secondo ragione e da se stesso, ed un animo isolato che vuole crearsi questo ordine e stabilità solo ad opera propria e della cavalleria, da cui tale ordine potrebbe essere sconvolto».

«intuizione» o strategia, quelli del '98⁵ puntando sull'una o sull'altra componente del romanzo, sull'intraprendente attivismo del cavaliere o sulla sua stanchezza e sul sopraggiunto «desengaño», rilevarono nel *Quijote* i segni tanto di una Spagna eroica, quanto di una «raza fatigada» («la apoteosis de nuestra decadencia»)⁶.

Per Turgenev, il cammino di don Chisciotte (l'esercizio, il culto, il sacrificio) è cammino verso la verità, verso l'eterno. Dostoevskij giudica il cavaliere la più perfetta delle figure di uomini buoni apparsi sulla terra⁷. Nel commento di Unamuno, il discepolo di Cristo finisce col confondersi e con l'identificarsi col suo stesso Maestro. Tutto ciò sembra accettabile e ragionevole: la sortita di don Chisciotte avviene secondo i tempi e i modi di una misteriosa chiamata⁸; al pari del compimento di una vocazione, richiede esercizi di mortificazione (cfr. il ritiro nella Sierra), missioni, prove, ricerche⁹. Ma nei confronti delle precedenti, altrettante prove possono essere reperite per dimostrare che la follia di don Chisciotte sconfessa e parodia sottilmente le forme del culto (cfr. l'episodio degli otri in cui il vino è scambiato per sangue), e confuta il pensiero religioso del tempo (nella prospettiva visionaria di don Chisciotte, nella sua capacità di percepire oltre i limiti della concretezza fisica degli oggetti altre voci ed altre presenze, nella volontà di farli significare secondo la propria fede c'è chi ha visto adombrata la certezza che l'invisibile, derivato dalla fede, è più vero del mondo sensibile). A lato del cavaliere cristiano, un don Chisciotte «espressione cifrata» del libero pensiero è pertanto ammissibile¹⁰.

Su un'altra linea, e gli elementi a favore non mancano nemmeno in questo caso, la grottesca insufficienza di don Chisciotte, il suo vagare a ritroso, sulle orme del passato, sono una prova –mi riferisco ora all'interpretazione data da Lukacs –di come «eterni contenuti ed eterni atteggiamenti smarriscono il proprio significato, allorché il loro tempo sia passato»¹¹. Analogamente, sull'assenza di rapporto tra don

⁵ In un articolo del 1905, Ramiro De Maetzu definisce il *Quijote* «decadente», «apoteosis de nuestra decadencia». Il giudizio espresso come giornalista viene successivamente corretto (cfr. *Don Quijote, don Juan y la Celestina*, Madrid, 1957, p. 20): «Escriba yo en aquellos años encendido por un espíritu que me llevaba a buscar en el pasado la causa de los males presentes. Mi antigua fe en la importancia de las ideas y de los sentimientos en la vida me movía a combatir los tópicos de la decadencia donde los encontrase. Y unas veces veía en el *Quijote* la expresión y otras la causa de la decadencia».

⁶ Più tardi J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, in «Obras completas», Madrid, 1946, pp. 359–60, riferendosi agli entusiasti giudizi di Schelling, Heine, Turgenev, scrive «Claridades momentaneas. Para esos hombres era el *Quijote* una divina curiosidad: no era, como para nosotros el problema de su destino». Sulla stessa linea continuano a muoversi più recenti letture. Cfr. ad es. F. Ayala, *Cervantes*, in «Ensayos», Madrid, 1962, che parla di «Símbolo de la raza, fórmula y cifra del carácter de su pueblo [...] tipificación decisiva de lo español» (p. 608 e sgg.).

⁷ Cfr. Buketoff Turkevich, *Cervantes in Russia*, Princeton University Press, 1950.

⁸ Cfr. anche: Amado Alonso, *Don Quijote no asceta, pero ejemplar caballero cristiano*, NRFH, 1948, pp. 57-70.

⁹ Come esempio efficace di interpretazione antitetica pongo a fronte un singolare passo di N. Frye, *L'immaginario e l'immaginario*, in *Favole d'identità*, Torino, 1973, p. 214, in cui si legge: «Sarebbe facile vedere in don Chisciotte l'esempio relativamente innocuo d'un tipo d'uomo veramente sinistro, della schiera dei paranoici culminanti in Hitler, che col pretesto di restaurare il passato hanno tentato di distruggere il presente. Ma avvertiamo subito che c'è qualcosa di meglio in don Chisciotte, qualche cosa che gli dà una dignità e un pathos che egli non perde mai nemmeno nelle più pazze avventure».

¹⁰ Cfr. L. P. May, *Cervantes un fondateur de la libre-pensée*, Paris, 1947, ed anche M. Robert, *L'antico e il nuovo*, tr. it., Milano, 1948, pp. 61–66.

¹¹ G. Lukacs, *Teoria del romanzo*, tr. it., Milano, 1962, p. 151.

Chisciotte e l'ambiente popolato da umili contadini, mariuoli, ecc., tra don Chisciotte ed il mondo reale del suo tempo, sono stati trovati sufficienti appoggi per riconoscere nell'impotenza del cavaliere errante, immerso in vaghe visioni utopistiche e libresche, il fallimento dell'intellettuale spagnolo avulso dalla pratica¹².

Questi sono solo pochi esempi delle irresolvibili contraddizioni¹³. Esplorazioni ed interpretazioni continuano. Enumerarle, fissarle nelle loro opposizioni? Credo sia improduttivo, come è improduttivo tentare di fissare l'ambiguità del testo, sostituire ad essa la legalità di un senso assoluto e teologico.

Si tratta semplicemente, nei limiti di questo breve saggio, di riconoscere tale pluralità. Pluralità che risulterà più evidente se, riducendo il campo focale ad una sola vena di senso, ad un solo blocco semantico, si potrà ancora notare come questa divenga, a sua volta, un centro da cui si irradiano molteplici possibilità di significato ed a cui convergono molteplici interpretazioni.

II

Il rapporto fra il *Quijote* e la letteratura (che consideriamo nelle pagine che seguono) viene riproposto con ripetuta insistenza da più parti e da critici di diverso orientamento. Mi è apparso abbastanza frequente l'invito a trasferire l'asse di ricerca dalle vie più battute, interne al libro, ad altre apparentemente periferiche: al prima, al fuori, al lato del testo: sui libri che hanno determinato la nascita del *Quijote*, e l'operare di don Chisciotte. Il *Quijote* è esempio di un'opera la cui chiave si trova altrove: si crea a partire dai libri di cavalleria, inventando nei loro confronti. Non autonomo nella sua genesi e nel suo significato, il cavaliere, a sua volta, si muove ed agisce dietro il richiamo –positivo-negativo?– della parola cavalleresca e ne dipende in modo assoluto.

Dal rilievo inequivocabile muovono chiose, annotazioni e saggi, diversi cronologicamente e metodologicamente, approdanti ad esiti, a volte, originalmente discordanti.

Si dirà che il motivo è vecchio, già alluso dalla più ovvia e remota critica sul *Quijote*. Era già stato detto e denunciato che il *Quijote*, legato ai libri di cavalleria, stigmatizzava una voga, il consumo di un genere deteriorato, ma si alludeva ad una «piacevole» parodia, non certo al legame fondamentale che si pone tra chi scrive e ciò che è stato scritto. Ora sul rapporto si incrociano ben altre formulazioni ed inquietudini. Poiché nell'operazione di Cervantes, che «contro» i libri di cavalleria e per liberarsi dal retaggio del vecchio scrive un altro libro di cavalleria, si è visto l'atto dell'autore moderno alla ricerca del nuovo. È possibile esorcizzare la pagina bianca dagli incantesimi della letteratura? Questa la domanda del *Quijote*. L'atto di libertà verso il già dato è virtuale o reale? Il nuovo ha significato solo nei confronti di ciò che è già, continua ad avere rapporti con esso. Il legame con la letteratura è irrinunciabile.

¹² V. M. Socrate, *La Chimera e l'utopia: per una lettura del «Quijote»*, in «Angelus novus», n.23, 1972.

¹³ Analoghe contraddizioni possono essere rilevate circa la definizione della struttura del romanzo. Due soli esempi a fronte: J. Casaldueiro, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, 1949 e V. Sklovskij, *Una teoria della prosa*, tr. it., Bari, 1966, cfr. il capitolo «Come è fatto il *Don Chisciotte*», p. 99 e sgg.

La credulità di don Chisciotte nelle menzogne del passato cavalleresco anticipa a sua volta il condizionamento del lettore moderno alle finzioni letterarie, la sua soggezione alla «mauvaise foi».

Sulla genesi «libresca» del *Quijote*, in ambito spagnolo, richiamava opportunamente l'attenzione Américo Castro in un già lontano articolo del '47¹⁴.

«Leer o haber leído, escribir o estar escribiendo son tareas de muchos de los personajes que pueblan las paginas del *Quijote*, tareas sin las cuales no existirían algunos de ellos. *La palabra escrita sugiere y sostiene el proceso de la vida, o sirve de expresión a la vida*; no desempeña misión decorativa o ilustradora, sino que aparece articulada en el existir mismo de las personas. Diríamos en vista de ello que el *Quijote es un libro forjado y deducido de la materia activa de otros libros*»¹⁵.

Nel saggio dal promettente titolo «La palabra escrita y el *Quijotes*», Américo Castro pone in rilievo il ruolo e la funzione che il libro esercita come materia generatrice di altri libri e come forza polarizzatrice dell'operare umano. La prima parte del *Quijote* prende radicalmente vita dai precedenti romanzi cavallereschi, la seconda è attivata dalla prima e dalla continuazione apocrifa che, come è noto, detta atteggiamenti e scelte del cavaliere. Il fatto è singolare: «nunca se había construido la literatura sobre intencionales vivencias literarias, y usando éstas como un elemento estructurante»¹⁶. Ma ancor più sorprendente è il modo del tutto naturale con cui avviene l'avvicinamento di due mondi: nessuna sorpresa da parte dei duchi quando il cavaliere del romanzo è davanti a loro in carne ed ossa: il mondo della finzione e quello reale si fondono e si identificano.

L'importanza, lo spazio concesso ai libri nel *Quijote* viene documentato in un rapido censimento dei vari passi in cui si menzionano i libri: don Chisciotte visita una stamperia («deseaba saber cómo fuese»); don Chisciotte e don Diego posseggono libri; si discute e si giudica il valore dei libri e delle traduzioni: una biblioteca è inventariata, descritta, analizzata; si ritrovano libri in valigie dimenticate; alcuni personaggi hanno scritto, stanno scrivendo, od hanno in animo di scrivere libri; si descrivono i vari effetti della lettura (per il cavaliere costituisce l'avvio all'operare, per l'oste è fonte di piacere, il curato addebita alla lettura la pazzia di don Chisciotte, all'ostessa assicura la tranquillità dei suoi clienti, accende la fantasia di Maritornes).

Così il Castro percepisce e pone in luce l'influenza esercitata dal libro e la sua diffusione.

L'esplorazione, quanto mai proficua, finisce con l'essere deviata altrove: verso la ricostruzione di una parentela con la tradizione orientale in cui il libro veniva diffuso e vissuto con analoga intensità. Il racconto «Il libro magico», in *Mille e una notte*, passi come quelli di Masudi, scrittore della I^a metà del sec. X («Es un muerto que te habla en nombre de los muertos y que te trae el lenguaje de los vivos»)¹⁷, costituiscono gli anelli più antichi di una catena che porta all' *Amadis*, all'opera di San Ignazio, a quella di S. Teresa, ed al *Quijote*: una serie di esperienze in cui l'antica

¹⁴ A. Castro, *La palabra escrita y el escritor*, in «Asomante», num. 3, 1947, ripreso ed ampliato in *Hacia Cervantes*, Madrid, 1967, da cui cito.

¹⁵ Ivi, p. 359.

¹⁶ Ivi, p. 360.

¹⁷ Ivi, p. 377.

fiducia orientale nella parola rivive e si mostra efficace ed operante.

Non è questo il solo caso in cui tutta la positività di un richiamo verso una nuova angolazione viene in parte indebolita dalla direzione a cui l'indagine volge.

Dopo aver delineato i punti sui quali con più marcato interesse insisteranno altri critici, il Castro se ne allontana, li assorbe ed utilizza come argomento a favore del suo discorso centrale. Concede loro meno spazio di quel che il titolo sembra promettere ed indugia più a lungo su cardini di interesse già noti: don Chisciotte personificazione del «vado angustioso del vivir hispánico»; don Chisciotte proiezione di Cervantes «cristiano nuovo» ed erasmista; analogia tra la struttura dell'opera e la condizione vitale, il rapporto di un emarginato e gli altri.

Ciò è, direi, quasi naturale. Il Castro insegue senza requie la sua dimostrazione. Ciò che egli cerca e discute non è il problema della letteratura nei confronti della letteratura, ma l'identificazione di un impulso motore, capace di galvanizzare e di attrarre il «fluente» «viver hispánico». Il richiamo è esercitato nel *Quijote* dal libro, ma potrebbe essere generato in modo analogo dalla parola espressa oralmente, dall'amore, dalla ricchezza ecc.: «El tema básico del *Quijote* es la vida como fluencia, el reflejo de las incitaciones (palabra escrita o hablada, amores, riquezas, posibilidades de diversiones, etc.) sobre el cauce del vivir de cada uno. Lo dado, las realidades inmutables y objectivadas frente al correr mismo de las vidas, no juega papel esencial en el libro máximo de España»¹⁸. La presenza dei libri rimane iscritta ai margini delle dimostrazioni del Castro, ma i punti di attuale interesse già vi sono presenti.

Il rapporto libri-libro e la condizione dell'uomo di lettere nei confronti della letteratura, allusi nel *Quijote*, vengono riproposti da Francisco Ayala¹⁹, in alcune osservazioni incidentali apparse in un saggio che egli dedica a Cervantes. Il *Quijote* è un prezioso «libro de libros», un punto di incrocio di molteplici scritture, uno spazio in cui confluiscono personaggi reali e letterari. L'Ayala vi vede enunciata l'inquietudine dell'autore, «el dramático buceo del escritor en las cuestiones de su oficio», «la problematicidad de la creación literaria». Il continuo sperimentare di Cervantes, la continua rimessa in causa di tutti i procedimenti consacrati, tutti ugualmente eleggibili ed ugualmente profanabili, i dubbi, le tentazioni, le scelte dello scrittore, la sua adesione e contestazione del mito letterario, confluiscono nel romanzo, ne divengono materia.

Il modello letterario stimola, sollecita, condiziona don Chisciotte. Si tratta in questo caso di un'influenza esercitata non sull'autore ma sulla vita del personaggio. Nel 1961 il critico francese René Girard²⁰, pubblica il libro *Mensonge romantique et vérité romanesque*. (Si ingenererà, a questo punto, l'impressione che il nostro percorso segua una linea a spirale, che l'area critica fatta oggetto di ricerca non sia affatto omogenea, ma ciò giova a verificare meglio per un verso la disponibilità dell'opera, e per un altro la sua perenne risonanza ed attualità).

Per illustrare la formula del cosiddetto desiderio triangolare il critico si avvale,

¹⁸ Ivi, p. 383.

¹⁹ F. Ayala, op. cit., p. 605 e sgg.

²⁰ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, 1961.

in apertura, dell'emblematico esempio di don Chisciotte.

Il romanzo, secondo Girard, è la storia di una ricerca «idolatra» di valori autentici in un mondo «degradato», condotta da un individuo «problematico». (Le analisi di Girard, è già stato osservato, coincidono con alcuni punti fondamentali della teoria del romanzo lukacsiana). Alla diffusione di un male ontologico, più o meno in progresso, fa riscontro nel mondo romanzesco un desiderio metafisico di autenticità. E qui interviene, appunto, una categoria nuova rispetto alle tesi lukacsiane: la mediazione che si frappone tra il desiderio e la ricerca di una «trascendenza verticale».

Nella coscienza del protagonista (vertice operante) si stabilisce la mediazione manifesta od implicita di un modello reale o letterario (secondo vertice del triangolo) che funge da polo magnetico e spinge ad operare, ad amare, allontanando la ricerca autentica. I romanzi di cavalleria, assai spesso menzionati, ma non effettivamente presenti nel romanzo –se non nello scrutinio –, organizzano l'insieme dell'universo chisciottesco, intervengono tra don Chisciotte e la ricerca dei valori cavallereschi. Don Chisciotte subisce l'attrazione di Amadigi: ama Dulcinea perché il suo idolo, egli crede, l'avrebbe amata; aiuta Micomicona, le principesse incantate perché, pensa, Amadigi le avrebbe salvate.

«Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu: il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie. Nous appellerons ce modèle le *médiateur* du désir. L'existence chevaleresque est *l'imitation* d'Amadis au sens où l'existence du chrétien est l'imitation de Jésus-Christ»²¹. (Don Chisciotte, a sua volta, è mediatore di Sancho). Un modello letterario esercita un potente flusso energetico e spinge don Chisciotte a realizzare una alterità mitica: «La passion chevaleresque définit un désir *selon l'Autre* qui s'oppose au désir *selon Soi* dont la plupart d'entre nous se targuent de jouir»²².

Il discorso di Girard, che coincide in modo singolare con quello di Lukacs²³ per quanto concerne la ricerca degradata del personaggio, ne diverge nell'ammettere una soluzione positiva. Il romanziere nel momento in cui scrive –sostiene Girard – lascia dietro a sé il mondo della degradazione per avviarsi verso la autenticità e raggiungerla. In un gran numero di romanzi, il fascino di un mediatore (letterario od umano), che provoca una sorta di trascendenza sviata, cessa sull'ultima soglia: l'eroe nell'approssimarsi della morte ritrova il suo *io*, rinuncia *all'altro*, alla menzogna. «La mensonge fait place à la vérité, l'angoisse au souvenir, l'agitation au repos, la haine à l'amour; l'humiliation à l'humilité, le désir selon *l'Autre* au désir selon *Soi*, la transcendance déviée à la transcendance verticale»²⁴. Una rinuncia alle illusioni, una sorta di tempo ritrovato, una ricerca soddisfatta, pertanto, mentre per Lukacs, è noto, la conversione significa presa di coscienza dell'inutilità della ricerca stessa e rinuncia a

²¹ Ivi, pp. 11-12.

²² Ivi, p. 13.

²³ Un'utile presentazione della tipologia girardiana del romanzo e delle sue coincidenze con le analisi lukacsiane può essere letta in L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo*, tr. it., Milano, 1967, pp. 11-32.

²⁴ R. Girard, cit., p. 293.

qualsiasi ulteriore possibilità di ricerca. Don Chisciotte deviato dai libri, agenti mediatori che idolatra, raggiunge valori autentici solo dopo aver compreso la vanità della sua idolatria²⁵.

A volere trarre un bilancio dalle pagine di Girard, possiamo dedurne che i libri svolgono nei confronti di don Chisciotte e della vita un ruolo ambiguo: lo destano dall'ozio e lo spingono ad operare, attivano le sue straordinarie imprese, posseggono forza motrice, ma il loro potere è deviante: il fascino menzognero dei libri allontana il cavaliere dalla trascendenza verticale.

III

Se nei saggi citati il rapporto tra il *Quijote* ed i libri trova già una sua collocazione, esso viene richiamato in primo piano dalla Robert che ne mette in luce tutta la problematicità e gli interrogativi che comporta. Il *Quijote*, afferma la Robert, non può essere ridotto ad un astratto elemento spirituale, è «prima di tutto un fatto letterario, un tentativo di dipingere le noie dello scrittore con la scrittura e, attraverso queste, le relazioni problematiche dei libri con la vita»²⁶. Romanzo realista non tanto perché riporta una cruda descrizione dei costumi e dei comportamenti del suo tempo, quanto perché riproduce per la prima volta la realtà del fenomeno letterario, l'esistenza di un patrimonio o di un'eredità vana e necessaria, sufficiente ed insufficiente ad un tempo, a cui lo scrittore attinge e che lo scrittore «patisce». Romanzo autobiografico, aggiungo, in un certo senso, ma non tanto, come troppo spesso è stato ripetuto, perché in filigrana vi si legge l'esperienza vitale di Cervantes, poeta, soldato «desengañado» e mai rinunciatario, quanto perché contiene la confessione dei dubbi e dei timori dell'autore (le sue «noie») nei confronti del già scritto, perché riproduce l'atto di responsabilità dello scrittore di fronte alla letteratura.

Cervantes demanderebbe a don Chisciotte un suo pressante interrogativo. A che serve la letteratura? può, e in che misura e con quali effetti, alimentare la letteratura? Verso quali mete indirizza? Due personaggi, don Chisciotte e l'Agrimensore di Kafka, –la Robert stabilisce questo sorprendente accostamento –muovono verso un'analogia missione: intraprendono una serie di avventure, apparentemente procurate dal capriccio, in realtà rigorosamente ricalcate sulle tracce di altre imprese. Intendono provare «che cosa ci sia al fondo della letteratura, se essa sia vera o falsa, utile o superflua, degna di fede o no, in una parola dotata di un valore reale che la giustifichi»²⁷.

L'esperienza di don Chisciotte mostra che i libri posseggono una forza insospettata. Persino i romanzi di cavalleria con la loro insana manipolazione di inverosimili casi ed avventure –esempi più manifesti di impostura letteraria –si rivelano indistruttibili ed operano nel tempo. «L'auto da fe» non brucia definitivamente il

²⁵ Cfr. anche S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Milano, 1968, alle pp. 156-164, parla del *Quijote* «come la prima grande protesta contro la letteratura deformante e prevaricatrice» e fa cenno all'opera di Girard.

²⁶ M. Robert, op. cit., p. 53.

²⁷ Ivi, p. 9.

romanzo cavalleresco: Cervantes «muore scrivendo l'ultimo libro di cavalleria».

Al personaggio «originale» ed «eccentrico» che l'esaltazione romantica staccava dagli altri si sostituisce, in questa mutata prospettiva, il personaggio obbediente, in certa misura prevedibile: colui che per essere fedele al messaggio dei libri ha rinunciato al libero gioco dell'esperienza individuale: imita. Appare stravagante agli occhi sorpresi dei mercanti e dei viandanti di Castiglia; è, in realtà, ortodossamente subordinato al mandato di Amadís, di Roldán, ecc. La parola cavalleresca, ora implicita, ora manifesta ed esaltata, assume per lui il ruolo di prefigurazione, di preziosa riserva di possibilità future; richiama ad operare, ed, anteticamente, a sognare. «Deve consultarla per sapere che fare e che dire e quali segni dare a se stesso ed agli altri per mostrare che la sua natura è la stessa del testo dal quale è uscito. I romanzi di cavalleria hanno scritto una volta per tutte le prescrizioni delle sue avventure. E ogni episodio, ogni decisione, ogni impresa saranno segni del fatto che don Chisciotte è realmente somigliante a tutti i segni da lui ricalcati»²⁸.

Don Chisciotte aggiunge poco di suo. La conferma di quanto detto si ha facilmente: basta riprendere nell'ordine della loro apparizione le motivazioni delle avventure. Oltre agli esempi indicati dalla Robert, molti altri passi sono ancora godibili e vale la pena di interrompere per un pò la genericità informativa per aggredire direttamente il testo.

L'atto di fedeltà al già scritto inizia con la prima sortita, organizzata secondo modi e forme assolutamente rispettose del codice cavalleresco: don Chisciotte impiega quattro giorni per decidere quale nome dare al cavallo, otto ne passano prima che scelga il suo. La scelta, così a lungo meditata, è un atto di devozione ad Amadís. Decide di farsi armare cavaliere dalla prima persona che gli si farà incontro, «a imitación de otros muchos que así lo hicieron, según él había leído en los libros que tal le tenían» (I, III). Non porta con sé denaro: in nessuna storia è detto che il cavaliere errante viaggi con scorte di denaro. Giunto ad un quadrivio (in analoga situazione si erano trovati Galaor e Roldán), «se le vino a la imaginación las encrucijadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquéllos tomarían; y, por imitarlos, estuvo un rato quedo: y al cabo de haberlo muy bien pensado, soltó la rienda a Rocinante»; «por imitar en todo, cuanto a él le parecía posible, los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer» (I, IV). (Si tratta, è noto, della richiesta dell'atto di fede: la dichiarazione dell'impareggiabile bellezza di Dulcinea). Prende le difese della principessa Madasima, oltraggiata dal pazzo Cardenio: «como si verdaderamente fuera su verdadera y natural señora; tal le tenían sus descolmogados libros» (I, XXIV). I miraggi, le trasformazioni con cui vengono alterate le cose e le persone sono promosse da altrettanti casi libreschi. La rozza sguattera della locanda assume le sembianze di un'altra principessa: «él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver al mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales

²⁸ M. Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it., Milano, 1967, p. 61.

puďieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero. Antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura» (I, XVI). Ricalca «la costumbre muy usada de los caballeros antiguos (de) hacer gobernar a su escudero» e promette a Sancho il governo dell'isola: «sólo me guío *por muchos y diversos ejemplos* que podría traer a este propósito, *de caballeros* de mi profesión, que correspondiendo a los leales y señalados servicios, que de sus escuderos habían recibido, les hicieron notables mercedes, haciéndoles señores absolutos de ciudades e ínsulas [...] Pero ¿para qué gasto tiempo en esto, *ofreciéndome un tan insigne ejemplo el grande y nunca bien alabado Amadís de Gaula*, que hizo a su escudero conde de la ínsula Firme...» (I, L). Sulla falsariga («por acomodarse») di quanto «*había leído en sus libros*», dopo l'avventura dei mulini a vento, trascorre la notte in veglia pensando a Dulcinea. Mentre si accinge ad esercitare «finezas de enamorado» medita sulla convenienza di due possibili modelli: Roldán od Amadís? Le «desafortadas» pazzie del primo, o la più misurata penitenza del secondo?

La spinta viene sempre dal passato e dalla mediazione libresca, don Chisciotte agisce di riflesso; la tradizione cavalleresca magnetizza i gesti e le azioni del cavaliere errante. Se incertezze e dubbi sopraggiungono, non coinvolgono il passato ma il presente che non si adatta e configura a quanto è stato scritto. Il passato è custodito, difeso contro qualsiasi evidenza o persona lo ponga in dubbio. L'atto di fede è totale ed assoluto.

«Porque querer dar a entender a nadie, que Amadís no fué en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol ni alumbra, ni el hielo enfría, ni la tierra sustenta: porque, ¿qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro, que no fué verdad lo de la infanta Floripes y Guy de Borgoña, y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlomagno, que voto a tal, que es tan verdad como ahora es de día? Y si es mentira, también lo debe de ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni los doce pares de Francia, ni el rey Artús de Inglaterra, que anda hasta ahora convertido en cuervo» (I. XLIX). Il cavaliere umile, obbediente e docile, diviene intrattabile, violento e fanatico quando l'incredulità altrui mette in gioco la sua verità.

Alla domanda posta all'azione mimetica di don Chisciotte –è lecito vivere secondo modelli concepiti per altri?– sembra convenire tanto un'assertività positiva, se è vero che don Chisciotte, grazie ai libri, sorge attivamente, quanto una risposta negativa (una denuncia dei pericoli insiti in modelli letterari e per di più anacronistici), se si guarda al fallimento ed alla rinuncia finale del cavaliere. Attivismo o fallimento di don Chisciotte, il *Quijote* insegna che la realtà subisce la straordinaria seduzione dei libri, che le parole affascinano e creano illusioni.

La vita quotidiana, ogni nuova pagina scritta devono ammettere di essere tributarie alla letteratura, persino ad alcune sue forme degradate.

Riprendo più da vicino le pagine della Robert. Un *si* totale, quindi? Un *si* ed un *no*, perché, se don Chisciotte (il guardiano e restauratore del passato) si è dichiarato in favore pressoché assoluto della verità contenuta nei libri, l'autore ha riservato a sé il compito dell'osservatore chiaroveggenete e del commentatore: intende restituire al passato ed al presente la loro più giusta dimensione.

Cervantes trae un bilancio tra l'attivo ed il passivo del «traffico delle parole», tra prestiti ed influenze che si stabiliscono tra passato e presente. Tra autore e protagonista non si aprono conflitti, né tensioni dialettiche, si instaura piuttosto un «dialogo» che un po' alla volta scalfisce il don Chisciotte e forse riesce a modificare la sua ferma ortodossia: «Lungo la strada, il *sì* pietoso che mette nel racconto come un ricordo di saggezza, un profumo del buon tempo antico e d'innocenza infantile, si trova così pressato da ogni parte, così coperto da domande sornione che presto scompare completamente. Alla fine il lettore dubita che il *sì* assomigli molto a un *no*, senza essersi accorto del momento della sostituzione»²⁹. Il problema resta aperto.

Questi i termini di una questione sulla scrittura e sulla funzione della letteratura già presenti nel *Quijote*. Nel romanzo è formulato un quesito attuale con le possibili, non definitive, risposte (e qui, a proposito di risposte a questioni future, viene spontaneo il riferimento all'utopico spazio letterario, omogeneo e reversibile, atemporale ed impersonale, postulato da Borges: il mondo dei libri in cui la successione cronologica non ha senso). Non a caso il *Quijote* viene citato con insistita frequenza come valido punto di difesa di posizioni nuove ed «antipassatistiche» e, antitetivamente, come riprova della validità della tradizione letteraria. Una ricognizione, seppur sommaria e provvisoria, in zone in cui il dibattito ha trovato spazio varrà a palesare meglio nessi ed implicazioni.

IV

Sartre nel '47³⁰, polemicamente aggressivo verso il malinteso «ritorno al passato» e verso il desiderio vanaglorioso di immortalità dello scrittore, il cui compito è invece quello di situarsi nell'*ora* e nel *qui* della storia, denunciava gli abusi di un mondo «disincarnato», composto da «macchie nere» sul bianco, metteva in guardia contro la vanità delle parole del passato, che il più delle volte vengono smentite dall'attualità: «il libro, difatti, non è affatto un oggetto, e nemmeno un atto, e tanto meno un pensiero: scritto da un morto su cose morte, non ha più posto alcuno in questa terra, non parla di alcunché che possa interessarci direttamente, lasciato a se stesso cede e sprofonda, restano delle macchie di inchiostro su carta ammuffita...»³¹. Da ciò l'attacco alle conventicole, ai sacri numi, ed ai salotti letterari, in cui «si tende la mano attraverso i secoli a Cervantes, a Rabelais, a Dante, membri morti di una istituzione artificiosa». I romanzi, dice Sartre, non sono la vita, ma esercitano sulla vita il potere della magia, sono bugie, compongono la realtà con immagini fantastiche, derivano da una «mauvaise foi».

Ma i grafismi, le «macchie d'inchiostro» celano un insidioso potere, esercitano un richiamo cui è difficile sfuggire. Come si ricorderà, la scrittura corrisponde per Barthes alle scelte dell'autore ed al suo incontro con la storia ed è pertanto,

²⁹ M. Robert, cit., p. 34.

³⁰ Cfr. J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura*, tr. it., Milano 1963.

³¹ Ivi, pp. 130-131. Sulle posizioni sartriane cfr. l'intervento di Thierry Maulnier, *Jean Paul Sartre ou le suicide de la littérature*, in «La table Ronde», num. 2, feb. 1948, Paris.

inevitabilmente, preceduta da altre scritture. Barthes già nel 1953 ricostruiva la condizione in cui viene a trovarsi ogni «nuovo» scrittore. Posto dinanzi alla tragica alternativa di attestare la storia presente ed i «nuovi linguaggi» con una scrittura ereditata e secondo miti non superati, o rinunciare alla letteratura, egli finisce con l'essere conquistato e col soccombere alla letteratura: «Ha un bel creare un linguaggio libero: se lo ritrova artificioso, perché il lusso non è mai innocente: ed è invece il linguaggio raffermo, chiuso dall'enorme spinta di tutti gli uomini che non lo parlano che egli deve continuare ad usare»³².

Liberarsi della servitù della letteratura, rifiutarne i riti ed il cerimoniale, scrivendo neutralmente, in modo immediato, è pressoché impossibile perché pur la lingua che si ritiene immediata porta con sé le scorie della letteratura. La realtà, a sua volta, non fa che subire la straordinaria seduzione del velo delle parole artificialmente tessute.

Sulla stessa linea, lo scrittore e saggista del gruppo «Tel Quel», Jean Pierre Faye³³ (circa venti anni sono trascorsi dal rifiuto sartriano di far parte di quegli scrittori «enfermés dans le langage», per i quali la letteratura è «de problème de mots renvoyant aux mots») polemizza contro la sicurezza e la presunzione di chi ritiene di poter scrivere parole che rimandano alle cose: le parole rinviando alle parole. La perenne, prestigiosa sopraffazione viene riaffermata. Quale prova del fallimento della tentata fuga dal suo ricatto, Faye cita l'esempio di Sorel e Cervantes, autori decisi a scrivere un antiromanzo e fondatori dell'autentico romanzo realista.

Ancora un'argomentazione attuale che trova appoggio nel passato (o una tesi moderna che giova alla comprensione del passato). Derrida³⁴ nella sua inchiesta sulla scrittura³⁵ con straordinaria sottigliezza risale alla contraddizione platonica fra la condanna della scrittura in nome della parola vivente ed animata e la necessità inevitabile di ricorrere ad essa. Platone³⁶, è noto, oppose alla rigidità della parola scritta il dinamismo e la fecondità della parola vivente. La scrittura, affermava, può solo mimare, non creare: è una parola seconda, secondaria, al più un supplemento della parola viva. Ciò nonostante, pur ribadendo la non-logica della scrittura e condannandola ripetutamente, Platone, a partire dalla morte di Socrate, «accusando lo scritto nello scritto», ha scritto. Una contraddizione, una opposizione «del detto che si dice contro se stesso dal momento che si scrive»³⁷. La contraddittoria accusa non ha smesso di riecheggiare. Rousseau, un altro degli esempi citati dal Derrida,

³² R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, tr. it., Milano, 1966, p. 107.

³³ J. Pierre Faye, *Le récit unique*, Paris, 1967, p. 32.

³⁴ J. Derrida, in vari saggi (cfr. «Edmond Jabès e la interrogazione del libro», «Artaud: la parole soufflée» in *La scrittura e la differenza*, tr. it., Torino, 1971) pone in rilievo quale sia la forza conservatrice della scrittura, supporto indispensabile dei processi mentali. La «differenza» eversiva, come dimostrano i casi di Artaud e di Bataille (la cui rivoluzione, tutto sommato, è di prassi speculativa e non di «scrittura»), è illusoria o virtuale, comprensibile e leggibile sullo sfondo di una scrittura ortodossa.

³⁵ Per notizie utili su J. Derrida, cfr. F. Wahl, *La filosofia del pre e il post-strutturalismo*, in *Che cos'è lo strutturalismo*, tr. it., Milano, 1970, p. 444 e sgg.

³⁶ Cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone*, estratto dal n.3 di «Tel Quel», 1968, tr. it. Primavera 1968, n. 1.

³⁷ Ivi, p. J. Derrida, *La farmacia...*, cit., cont. in «Tel Quel», tr. it., Autunno 1968, n. 2, p. 118.

ripete la sfida dello scrittore che fa causa contro la letteratura e rimane coinvolto, impigliato nella rete della letteratura³⁸. Prima di lui, Cervantes vive un'analogha contraddizione.

Sono molti i punti in cui il Derrida prova l'impossibilità del costituirsi e del prodursi di una parola organica ed aletteraria, senza precedenti: in assenza della parola anteriore o di sfondo, egli afferma, non avrebbe nessuna reale possibilità di essere intesa neppure la parola nuova e contestatrice. Il potere della letteratura è «animalesco, agile, silenzioso, liscio, brillante, insinuante come quello di un serpente o di un pesce». «Potere, tenace, parassitario, forza attraente ed aspirante attraverso mille bocche che lasciano mille impronte sulla nostra pelle, mostro marino, *polipo*» penetra, attrae e galvanizza. Possiede virtù benefiche di «rimedio» e malefiche di «veleno», droga, filtro, «pharmakon» nelle varie accezioni. Guida, svia e fa uscir dalla norma e dalla consuetudine. Il Derrida, che io ricordi, non cita il *Quijote*, ma un passo, che ritengo utile sottolineare, lo richiama sorprendentemente. Socrate lascia la città da cui non si era mai allontanato: «Tu, però, mi hai l'aria di avere scoperto la droga per farmi uscire! –dice Socrate al suo interlocutore–. Non è forse agitando davanti a loro, quando hanno fame, un ramoscello o un frutto, che si conducono le bestie? Così tu fai con me, evidentemente mi farai girare per l'Attica, ed anche altrove dove meglio preferiresti»³⁹. Secoli più tardi il «pharmakon» dimostra la stessa ambigua efficacia. I libri di cavalleria, le avventure accumulate inverosimilmente e trasmesse attraverso i neri grafismi, fanno uscire da sé, spingono un maturo signorotto della Mancha ad abbandonare il paese natio: egli vaga per le vaste campagne, apparentemente senza itinerario, in sostanza sempre guidato dalla parola libresca.

Il sortilegio si ripete nell'interno del *Quijote* e ciò costituisce un'ulteriore prova dei rinvii e dei richiami che si stabiliscono nello spazio letterario. La «quijotización» di Sancho, cui tanto spesso si allude, non è soltanto di natura spirituale ed ideale (nata dal contatto con un modello esemplare), è anche un graduale soggiacere alla parola scritta, seppure attraverso la mediazione di don Chisciotte. I personaggi della seconda parte, si è già detto, si mostrano attenti a quanto è stato scritto nella prima. Don Chisciotte e Sancho difendono la fama acquisita nel primo autentico libro (la terza sortita è determinata dalla notizia che già circola una prima storia, i due intendono continuare le imprese interrotte e superarle) e si ribellano alla prevaricazione di Avellaneda. Gli interlocutori della seconda parte, a loro volta, collaborano al mantenimento della fittizia restaurazione del mondo cavalleresco: hanno letto la

³⁸ Sulla soggezione alla letteratura, provata attraverso il caso Rousseau, leggi anche J. Starobinski, *Il pranzo a Torino*, in «Strumenti critici», Ottobre 1970, n. 13. A p. 260 scrive: «Gli equivoci poteri della letteratura, una volta scoperti, non si lasciano agevolmente congedare. Nel voltare le spalle alla letteratura nei suoi ultimi scritti Rousseau ha scoperto la grande dimensione moderna della letteratura, e soprattutto la lacerazione che si prova nel volere dire l'innocenza con un mezzo –il linguaggio eloquente– che reca la traccia del male. All'interno di una situazione gloriosa e infelice, Rousseau ricostruisce con quell'arte sovrana a cui deve le sue disgrazie, l'immagine di una giovinezza felice e oscura in cui il sentimento non aveva ancora trovato la sua estrinsecazione nella parola letteraria. L'incantesimo letterario è impuro, proprio nella misura in cui è troppo riuscito». Cfr. inoltre, dello stesso autore, J. Jacques Rousseau, *La transparence et l'obstacle*, Paris, 1957.

³⁹ J. Derrida, *La farmacia . . .*, cit., I, p. 97.

storia di don Chisciotte e ad essa ispirano il loro comportamento.

Ma, vi è di più. Ancora una prova di prevaricazione letteraria può essere indicata nel diverso grado di accettazione che i lettori hanno riservato ai personaggi dell'opera. Nel *Quijote*, i due personaggi principali nascono insoliti, nuovi, inaspettati nelle pagine cervantine, sorprendenti, «letterari» già per i lettori del '600. La letteratura li ha imposti: li avvertiamo oggi più probabili, assai più veri di altri, percepiti come fittizi, romanzeschi ed invece comuni, possibili nel tempo (mi riferisco al prigioniero, a Ricote, ecc.). Un'astrazione trasmessa attraverso parole scritte ha acquisito concretezza, personaggi concreti nella pagina scritta hanno perso la loro verità e credibilità⁴⁰.

V

Eppure lo stesso rapporto, in altro contesto, viene diversamente centrato e decodificato. Foucault gli dedica alcune pagine assai stimolanti, ma esorbitanti dal quadro precedentemente tracciato, nel libro *Le parole e le cose*.

«Lungo grafismo magro come una lettera, eccolo emerso direttamente dallo sbadiglio dei libri. L'intero suo essere non è che linguaggio, testo, fogli stampati, storia già trascritta. È fatto di parole intersecate; è scrittura errante nel mondo in mezzo alla somiglianza delle cose»⁴¹.

Per il Foucault⁴² don Chisciotte è colui che assume la singolare missione di restaurare il legame che esisteva tra le parole e le cose. La tesi testé rapidamente accennata può sembrare estremamente astratta e artificiosa; per misurarne l'effettiva consistenza occorre esaminarla, seppur rapidamente, con riferimento alla enunciazione più generale del pensiero del Foucault.

Nel Rinascimento la legge della rassomiglianza guida il campo del sapere occidentale⁴³. Le cose si rassomigliano: sono legate fra loro per *convenienza*, si richiamano e rispondono per *emulazione*, si confrontano per *analogia*, si avvicinano e si attirano per *simpatia*.

L'intero stupendo rigoglio della somiglianza «che altrimenti rimarrebbe celata e segnata, offerta alla scoperta degli uomini per mezzo delle segnature». Il sapere consiste appunto nella decifrazione delle segnature sparse nell'universo intero⁴⁴.

⁴⁰ Cfr. M. Robert, cit., p. 10: «Egli è riuscito proprio là, dove i suoi modelli così venerati dovevano necessariamente mostrare la loro impotenza; uscito da tempo dal libro dove si racconta la sua storia, è divenuto reale, almeno per i suoi simili, e tutti coloro che gli assomigliano vedono nella sua vita, nelle sue fatiche, nel suo fallimento, non un romanzo o una leggenda, ma un esempio unico e necessario».

⁴¹ M. Foucault, *Le parole e le cose*, pp. 61-65.

⁴² Ivi, p. 61.

⁴³ Per notizie sul pensiero del Foucault cfr. F. Wahl, *La filosofia ...*, cit., p. 343 e sgg.; *Conversazioni con Levi-Strauss, Foucault, Lacan*, a cura di Paolo Caruso, Milano, 1969, e inoltre D. Lecourt, *Per una critica dell'epistemologia*, tr. it., Bari, 1973.

⁴⁴ «Il mondo è coperto di segni che occorre decifrare e questi segni, rivelatori di somiglianza e affinità, non sono essi stessi che forme della similitudine. Conoscere sarà dunque interpretare: procedere dal segno visibile a ciò che attraverso esso viene detto, e che resterebbe, senza di esso, parola muta, assopito nelle cose ...» (M. Foucault, cit., p. 47).

La relazione assai stretta tra i due termini del segno (relazione di quasi uguaglianza) si interrompe nel sec. XVII quando entrano in crisi i principi del sapere occidentale: alla rassomiglianza, considerata un approccio avventato, si sostituisce l'analisi, la rappresentazione ed il quadro. Succede un sistema di segni che è il doppio del creato e ne è distinto. La legge della somiglianza cede il passo alla rappresentazione. Al reticolo delle rassomiglianze appartiene anche il linguaggio, anch'esso è un segno i cui due termini sino al Rinascimento hanno un rapporto assai stretto di «quasi uguaglianza», sicché può affermarsi che, sino al 500, «la parola è una cosa». Successivamente, alla distanza corta si è andata sostituendo una sempre maggiore articolazione. La letteratura nei modi in cui si è costituita con l'uso più intransitivo e meno referenziale del linguaggio, che null'altro sembra abbia da fare che «scintillare dello splendore del proprio essere», è il risultato dell'allontanamento avvenuto.

In questo quadro, per il Foucault don Chisciotte rappresenta colui che mira a conservare l'antico valore del segno e si muove spinto dall'esigenza di accorciare le distanze tra significato e significante: vuole riagganciare i due relata di un segno immotivato ed incerto.

«*Don Chisciotte* traccia il negativo del mondo del Rinascimento; la scrittura ha cessato di essere la prosa del mondo; le somiglianze e i segni hanno sciolto la loro antica intesa; le similitudini deludono, inclinano alla visione e al delirio: sono soltanto quello che sono; le parole vagano all'avventura, prive di contenuto, prive di somiglianza che le riempia; non contrassegnano più le cose; dormono tra le pagine dei libri in mezzo alle parole...»⁴⁵. Perciò il cavaliere si muove. Il restauratore di un ordine ideale e sociale si tramuta, nelle pagine del Foucault, nel difensore di un ordine del sapere. Don Chisciotte vaga alla ricerca delle similitudini per ridestare, perché riprendano a significare. La sua avventura sarà una decifrazione del mondo: «un percorso minuzioso per rilevare sull'intera superficie della terra le figure che mostrano che i libri dicono il vero [...] Don Chisciotte legge il mondo per dimostrare i libri. E non fornisce a sé prove diverse del luccichio delle somiglianze»⁴⁶.

Le greggi, gli osti, i mulini somigliano ad eserciti, a principi, a castelli: la somiglianza vien poi delusa. Don Chisciotte fallisce? Con abilità Foucault cambia le carte a favore della missione, della operazione cervantina «di ritocco semiologico»: la non identificazione tra osti e castellani, contadine e dame, la «non similitudine» viene volta tutta a vantaggio del fatto che i segni rappresentano verità. Si è inserita l'opera dell'incantesimo: *la non similitudine* è tale perché porta il segno dell'incantesimo e della magia: «un segno supplementare quindi del fatto che i segni somigliano alla verità»⁴⁷. Il ritocco, l'operazione di ridare ai libri la realtà di cui si sono vuotati riesce. La prova che il linguaggio non è impotente si ha ancora più nella seconda parte, quando don Chisciotte acquisisce la sua realtà proprio in virtù dei segni, dei grafismi che l'hanno preceduto.

Le affermazioni del Foucault sulle epistemi, sulla rottura del mondo del sapere, sul passaggio da un segno linguistico di «quasi identità» ad uno «arbitrario», ecc. sono

⁴⁵ M. Foucault, cit., pp. 62-63.

⁴⁶ Ivi, p. 62.

⁴⁷ Ivi, p. 63.

portate avanti con estrema lucidità ed abilità, ma non senza una certa forzatura esemplificata nel *Quijote*. Ci si trova di fronte ad un caso tipico d'intelligenza dell'opera, cui si giunge attraverso un approccio intuitivo, esterno ad essa. Il fatto è che il *Quijote* è per il Foucault (come per altri) un punto di vista privilegiato, o, se si preferisce, l'occasione per una prova da addurre a favore del suo discorso sul segno. La riserva è la stessa che può essere estesa a tutta una serie di affascinanti letture episodiche che sul *Quijote* si sono incrociate e continuano ad incrociarsi: letture in cui si approda al testo, non se ne parte. Il testo è «capace», molti sono stati coloro che han tratto dal *Quijote* dimostrazioni e risposte che ben si adattavano ai loro propositi. Si può dissentire dall'una o dall'altra, ma non negare che il *Quijote* possa contenerle. La plurivalenza e leggibilità scaturisce anche da una sola arteria di senso. Isolata una sola porzione di testo, una sola trama significativa e fissata la critica su essa convergente, non si è potuto cogliere la coincidenza di un solo senso fondato, ha persistito, al contrario, il gioco aperto della germinazione dei sensi. Il rapporto libro-libri, libro-vita, si è mostrato non un punto unico di accesso, una entrata privilegiata al *Quijote*, ma una rete a più entrate: per Américo Castro i libri nel *Quijote* continuano a svolgere un ruolo *positivo* dimostrato da antico tempo; per Francisco Ayala gravitano attorno allo scrittore che non può prescindere, inventa a partire da essi; per Girard costituiscono un *polo negativo*, sviano don Chisciotte dal desiderio di trascendenza verticale; secondo Faye l'autorità della parola scritta è inevitabile, Cervantes lo prova scrivendo un antiromanzo che si trasforma nel romanzo per eccellenza. La spirale dei sensi continua a snodarsi senza sosta: «Il tempo delle opere non è il tempo definito della scrittura, bensì il tempo indefinito della lettura e della memoria. Il senso dei libri non sta dietro di loro ma davanti, è in noi: un libro non è un senso già compiuto, una rivelazione che dobbiamo subire, ma una riserva di forme che attendono il loro senso, è "l'imminenza di una rivelazione che non si produce e che ognuno deve produrre per sé"»⁴⁸.

⁴⁸ G. Genette, *Figure*, tr. it., Torino, 1969, p. 121.