

VETRIOLO

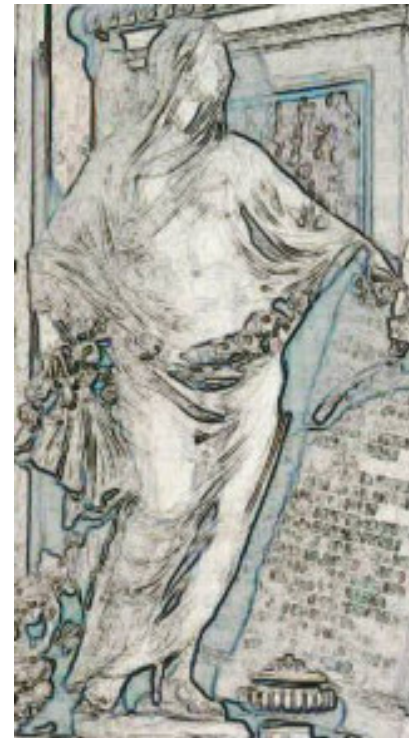
voci e culture d'oriente e d'occidente

maggio 2004

Tutti i testi originali pubblicati dal *Bolero di Ravel* sono liberamente riproducibili nei termini chiariti dalla seguente

Licenza d'uso

1. Il diritto d'autore dei testi pubblicati dal *Bolero di Ravel* appartiene ai rispettivi autori ed è tutelato dalle leggi vigenti. Gli autori concedono a chiunque la facoltà di riprodurre e redistribuire il testo, in qualunque forma, nel rispetto dei limiti stabiliti dagli articoli seguenti.
2. Il testo non può essere alterato, né plagiato, né attribuito ad altro autore.
3. Ogni copia del testo, comunque realizzata e comunque redistribuita, in forma gratuita o a pagamento, deve essere a sua volta liberamente riproducibile e redistribuibile ad opera di chiunque, negli stessi termini stabiliti nella presente licenza.
4. Qualora tale vincolo non venga rispettato (ad esempio in un'edizione a stampa che vieti la fotocopia, la digitalizzazione del testo o l'inclusione in cd, e simili), la riproduzione del testo e la sua redistribuzione sono da intendersi come illegittime e non autorizzate, e verranno perseguite in base alle norme previste dalle leggi che tutelano il diritto d'autore.
5. Ogni copia del testo, comunque riprodotta e redistribuita, deve contenere il testo integrale della presente licenza d'uso.



**Gianni Ferracuti:
Don Chisciotte
o il gran mondo del teatro**



hack the culture
crack the world

Gianni Ferracuti

Don Chisciotte o il gran mondo del teatro

(Di alcune buone ragioni per cui il saggio governante dovrebbe eliminare i comici)

prima edizione per *Il Bolero di Ravel*
aprile 2001
www.ilbolerodiravel.org

Introduzione

Nella cultura del suo tempo Cervantes distingue con chiarezza due livelli: il mondo ideale e la quotidianità. Mondo ideale è l'insieme delle dichiarazioni di principio, la tavola dei valori normativi che dovrebbero orientare e ispirare il comportamento individuale, le decisioni politiche, la stesura delle leggi, ecc.; quotidianità è la vita concreta dei singoli, qualunque sia il loro stato sociale, nonché le correnti in cui si articolano l'opinione pubblica e il consenso o il dissenso rispetto alle grandi scelte politiche. Cervantes nota che questi due livelli sono in contraddizione tra loro, perché la vita quotidiana proclama certi principi, ma non li applica. Si limita a tributare loro un culto di facciata, per poi seguire altre direzioni. Si domanda inoltre se questi valori, proclamati ma non messi in pratica, siano effettivamente validi, attuali e adeguati alla realtà. E poiché questi valori vengono presentati come tradizionali, si tratta anche di vedere se essi sono tali veramente e se la tradizione è effettivamente vigente.

Se questi valori non vengono messi in pratica, allora la tradizione è in crisi e si ha uno sfaldamento tra valori e realtà sociale. Se essi non incarnano davvero la tradizione della Spagna, e ne sono anzi una falsificazione o un'alterazione, allora la tradizione si è perduta. Cervantes sostiene appunto questo, e si colloca dunque fuori dalla cultura che possiamo chiamare dominante, in due sensi: perché è la cultura di coloro che hanno il dominio o potere politico, e perché è la cultura a cui fa riferimento l'opinione maggioritaria della gente. Come ha scritto Francisco Ayala in *Un destino y un héroe*, Cervantes si colloca «in una certa ottica dissidente rispetto alla posizione ufficiale del suo paese»¹, con un ruolo di coscienza critica.

La reazione cervantina di fronte alla cultura e alla società del suo tempo si propone tre obiettivi ben precisati. In primo luogo, la *critica della quotidianità*, consistente nel dichiarare apertamente che, ad ogni livello, si predica bene e si razzola male, nel denunciare l'ipocrisia e la falsità della condotta di vita e il carattere di finzione assunto dalla cultura ufficiale. Il mondo è pieno di sedicenti cavalieri, che non hanno realmente nulla in comune con la cavalleria: la loro cultura, l'immagine che essi danno di sé, non riflettono la loro vita reale, visto che non vanno più a combattere in battaglia o nei tornei. Essere cavalieri significa avere un titolo ufficiale, una precisa ideologia, integrarsi nella cultura del regime.

In secondo luogo, la cultura dominante *ha una sua rappresentazione*: nell'arte, nella letteratura, nel cerimoniale. Le figure che la rappresentano sono personaggi nobili che vi vengono descritti in modo stereotipato, secondo le vecchie formule cortesi, artificiali e irreali. Cervantes

¹ In *Cervantes y Quevedo*, Seix Barral, Barcelona 1974, 9-22, 11.

contrappone loro, nel suo mondo letterario, figure di gente comune, persone non nobili che, entrando in un universo letterario, sono in qualche modo accolte in una sfera ideale: pur non facendo parte della nobiltà di sangue, esse rivelano di possedere virtù, bellezza, nobiltà d'animo, eleganza e gentilezza naturali. C'è, ad esempio, che una persona umile, come una sgattera, sia oggetto di un culto d'amore solitamente riservato alle dame di alto lignaggio.

In terzo luogo, i valori proposti da Cervantes, essendo in gran parte diversi da quelli proclamati dalla maggioranza, vengono offerti attraverso figure letterarie che delineano una *nuova esemplarità*.

Il cambiamento di mentalità, su cui si basa il pensiero cervantino, è legato sia all'esperienza del conflitto tra cultura e società del suo tempo, sia alla conoscenza della letteratura italiana: la novellistica del Quattro e Cinquecento, la reinterpretazione umanista dell'amore, i valori rinascimentali di Ariosto, ecc. Nelle città italiane la modernità è anche (in varia misura) un processo di convergenza tra nobiltà e borghesia, con la formazione di un patriziato urbano in cui le differenze di casta si attenuano. Ad essere discriminante non è la nascita, ma la raffinatezza dei modi, la gentilezza, lo stile di vita. Naturalmente ha il suo gran peso la ricchezza, che consente tale stile, e di conseguenza contano anche l'intraprendenza e il coinvolgimento nelle vicende politiche cittadine, la passione civile a cui in Spagna viene lasciato pochissimo spazio.

Invece, la cultura dominante spagnola mette in primo piano l'ideologia del sangue nobile ed etnicamente pulito, l'assolutismo che tende a restringere gli spazi della partecipazione, un uso spregiudicato della religione come strumento di governo, con la conseguente repressione del riformismo e del laicismo. La nuova esemplarità cervantina rappresenta virtualmente un progetto culturale alternativo a questo stato di cose.

Contrapponendo alle virtù del sangue le virtù del comportamento, la Spagna ufficiale viene demistificata. Inoltre nella società spagnola vengono individuati due blocchi sociali. Il primo comprende quanti, a diverso titolo e con diverse motivazioni, dicono di riconoscersi nell'ideologia ufficiale e la difendono: il Palazzo, le alte sfere della Chiesa, la parte più ignorante del popolo, che odia «convertiti» (convertiti) e *moriscos*. Il secondo è in realtà un mondo variegato, fatto di emarginati, rifiutati, ribelli, o semplicemente persone subalterne, che subiscono l'ufficialità e hanno sensibilità e aspirazioni largamente inesprese. Questi ambienti non contano nulla socialmente né politicamente, ma è facile trovarvi persone virtuose, che praticano il rispetto e la *charitas*. Capovolgendo la prospettiva abituale, questi soggetti vengono innalzati da Cervantes al rango di modelli esemplari, mentre la maggioranza, ferma nei suoi assurdi pregiudizi, viene messa alla berlina.

Si alludeva a un altro problema: qual è il valore effettivo degli ideali che la cultura ufficiale proclama ipocritamente come suoi? Se essi fossero messi in pratica davvero, avremmo una società più giusta? La risposta è negativa: non si tratta, infatti, di autentici valori, ma della loro deformazione. Gli

ideali che appartenevano alla tradizione medievale si sono corrotti, fossilizzati, deformati, a seguito di un lungo processo di cui non si è più coscienti.

Per Cervantes, e in generale per un punto di vista «platonizzante», l'ideale non è irrealista, né è il contrario della realtà. Cioè non può esistere una separazione che veda da un lato la realtà e dall'altro i valori, intesi come concetti astratti. Esiste invece una realtà valida, nel senso che in qualche modo partecipa del valore e, per così dire, lo contiene, ed esiste una realtà non valida, nel senso che si è organizzata senza uniformarsi al valore. Usando fuori contesto un esempio di Xavier Zubiri, direi che l'idea o *eidōs* del buon governo brilla per la sua assenza quando vediamo un cattivo governante; invece un buon governante la incarna, la realizza in una certa misura. Pertanto non c'è contrapposizione tra l'ideale (*eidōs*) e il reale, ma si ha una presenza graduata, più o meno accentuata, persino sensibile, dell'uno nell'altro. La contrapposizione esiste solo nel caso estremo in cui una realtà ha rifiutato l'ideale, adeguandosi a una sua negazione o contraffazione.

Per esempio, una cultura che ha come ideale di riferimento il cattolicesimo trova un fondamento forte in san Paolo, l'apostolo delle genti. Succede però che questa cultura, pur continuando a dirsi cristiana e cattolica, pratichi una crudele politica di pulizia etnica. In tal caso abbiamo due interpretazioni opposte del cristianesimo, di cui la seconda è una deformazione della prima, formulata da san Paolo. Uno può, in modo più o meno perfetto, ispirarsi a un cristianesimo autentico, così come, nell'esempio precedente, uno può riuscire più o meno bene nel tentativo di essere un buon governante: il valore e l'ideale a cui ci si ispira è allora visto come presente, sia pure parzialmente, nella realtà. Ora, a chi aspira a questo cristianesimo autentico, l'idea di un cristianesimo razzista sembra assurda e mostruosa: non può pensare che si tratti di un ideale, di un altro modo legittimo di interpretare il cristianesimo, anzi vede il razzismo cristiano come un errore, un pregiudizio, un'immoralità. Gli risulta evidente che solo una perversione del giudizio può immaginare un razzismo cristiano: non c'è dunque una contrapposizione tra l'ideale (=cristianesimo) e la realtà (=razzismo), ma tra una realtà effettiva, che è appunto il cristianesimo, e un errore, un pregiudizio, una deformazione, quale è appunto il razzismo.

Naturalmente il razzista non sarebbe affatto d'accordo con questa valutazione e non si riterrebbe un perverso: abbiamo sempre che fare con valutazioni che possono affermare o negare un certo valore; ma qui non stiamo facendo una ricerca filosofica, e non ci interessa scoprire verità assolute e incontestabili. Stiamo descrivendo il modo in cui Cervantes vede le cose: c'è una norma ideale e la sua falsificazione; la cultura ufficiale e dominante è falsificazione; non viene comunque messa in pratica, limitandosi alle dichiarazioni di facciata, dietro le quali ciascuno segue il suo interesse, con discrezione.

C'è chi prende la falsificazione e giura che si tratti di un ideale vero, il che è come prendere la figura del tiranno e vedervi incarnato l'ideale del buon governo: è una perversione del giudizio. Non è difficile cadervi, visto che un governante mediocre nei fatti può apparire a tratti come un tiranno, mentre un tiranno può sembrare illuminato. Cervantes si rende conto di vivere in una cultura di regime, basata su un'ideologia, che a sua volta è una falsificazione dei valori precedentemente vigenti: quando alla fine del Cinquecento ci si prefigge di essere nobili e cavalieri, queste parole indicano una realtà diversa da quella di tre secoli prima. Gli ideali del medioevo sono degenerati, anche se le parole sono rimaste le stesse.

Si dice spesso, alludendo a un problema analogo, che se Cristo tornasse sulla terra i cristiani non lo riconoscerebbero: è un luogo comune per esprimere la distanza tra la purezza evangelica e il cristianesimo reale odierno. Sul filo di questo esempio chiediamoci cosa succederebbe se uno volesse davvero mettere in pratica il Vangelo in tutta la sua purezza: semplicemente, i cristiani degenerati lo prenderebbero per matto. Sostituendo la cavalleria al cristianesimo in questo esempio, abbiamo la ragione per cui tutti prendono per matto Don Chisciotte.

Al valore dell'etica cavalleresca medievale si sono sostituiti dei disvalori nuovi: la ricchezza e il potere invece del sacrificio, la rendita invece della conquista militare. Ai nobili non viene più chiesto l'eroismo in difesa della società e dei deboli, e tuttavia essi occupano ancora le posizioni privilegiate del potere e del comando. Si occupano di altre attività, adottano altri stili di vita, che non richiedono l'uso di virtù eroiche. Scriveva Diego de Valera nel XV secolo: «Ormai i costumi della cavalleria sono riformati in furto e tirannide; ormai non ci preoccupiamo più di quanto sia virtuoso il cavaliere, ma di quanto abbondi in ricchezza». Tuttavia la nobiltà riconosce ancora nella cavalleria le sue radici, ostenta come propria cultura e come proprio segno di distinzione l'etica cavalleresca di un tempo, mitizzata e rimpianta attraverso l'idealizzazione letteraria. C'è una distanza notevole tra l'etica implicita in un romanzo cavalleresco e la vita di un nobile del Quattrocento e del Cinquecento, e scriveva Alfonso de Cartagena, sempre nel XV secolo: «Non sarebbe irragionevole che, tra i molti nuovi costumi introdotti in questi tempi, anche questo [la cavalleria], ormai vecchio e dimenticato, potesse ancora essere rinnovato».

Un processo analogo si è verificato per l'onore. Ogni società tributa un omaggio ai suoi membri più illustri, additandoli ad esempio. Il codice dell'onore nobiliare era legato alla guerra, alle imprese, alle doti necessarie al combattimento. Venuto meno questo compito, l'onore si trasforma in un codice di comportamento standard, che si è obbligati a seguire perché si appartiene a un certo stato sociale. Non si ha onore perché si compiono atti eroici, ma perché si è nati nobili. E ormai si può appartenere alla nobiltà solo se si nasce nel suo seno. Anticamente la buona condotta militare permetteva ai valorosi di crescere nella gerarchia sociale e di diventare nobili, ma questo non esiste più alla fine del Quattrocento, quando l'appartenenza alla nobiltà dipende dal sangue, dalla famiglia in cui si nasce,

secondo un ordine sociale non solo indiscutibile, ma addirittura provvidenziale: si è nobili o plebei per decreto divino.

Queste trasformazioni, che probabilmente sarebbero state incomprensibili per un uomo del Duecento, si accompagnano alla persistenza di forme cortesi dell'amore, alla celebrazione letteraria del duello, della lealtà e dell'avventura, del gesto eroico: è una cosa singolare. È una forma di tradizionalismo in cui confluiscono la nostalgia e l'ideologia: un fossile vivente, nei panni di Don Chisciotte, si aggira per le strade della Mancia. Bisognerà allora dedurre che Cervantes è un nostalgico che critica il presente con il cuore rivolto al passato?

Per la verità, in Cervantes non c'è affatto un rifiuto del presente (nonostante vi sia una critica della quotidianità), e quando pensa al passato non lo osserva solo con gli occhi del rimpianto. Sa coglierne gli elementi positivi, ma è perfettamente in grado di capire se un'istituzione antica è o non è anacronistica: quando critica il presente, non aspira a fermare il corso della storia o a restaurare qualcosa, ma vuole cambiarlo, facendo appello alle potenzialità ricche e positive delle persone che vi vivono.

D'altra parte nel Cinquecento erano molte le cose da cambiare. Un certo sviluppo dell'urbanizzazione e la continua crescita dell'inflazione (dovuta all'afflusso dei metalli preziosi dall'America) determinavano una migrazione interna dalle campagne verso le città, che non riescono ad assorbirla. Si formano vaste aree di sottoproletariato e cresce il vagabondaggio. Tuttavia non crolla la produzione agricola, data la necessità di rifornire i centri urbani. Il lavoro agrario, anzi, vede forme di modernizzazione, grazie anche all'ingresso dei borghesi nello sfruttamento delle terre e l'uso di manodopera salariata. Si sviluppa l'attività finanziaria su scala internazionale, s'intensifica la colonizzazione del nuovo mondo, in cui 150.000 coloni spagnoli risiedono stabilmente alla fine del secolo. Però i salari crescono meno dell'aumento dei prezzi (la forbice massima si ha tra il 1585 e il 1600): aumentano così i profitti degli imprenditori che si servono di stipendiati, mentre i livelli più bassi della nobiltà si vedono costretti a vendere le terre. C'è dunque una situazione sociale in movimento, ma le possibilità di una modernizzazione vengono presto frustrate. La nobiltà non lascia spazio alla borghesia e approfitta più che può della crisi politica di fine secolo.

Lo stato spagnolo, alle prese con guerre costose e scarsamente produttive di vittorie, con il banditismo in Catalogna, s'indebita e va in bancarotta nel 1557, nel 1575 e nel 1596, senza contare la bancarotta del Portogallo (annesso alla corona spagnola) nel 1560. Si tenta di uscire dalla crisi economica con una politica di privatizzazioni, di cui si avvantaggerà l'alta nobiltà. La diffusione del latifondo mette in crisi i piccoli proprietari agricoli e aumenta la povertà. I nobili, approfittando della crisi della monarchia, spadroneggiano e ostentano una pompa e uno sfarzo mai visti.

Perdura la presenza opprimente dell'inquisizione che, soprattutto verso la fine del Cinquecento, rafforza il pugno di ferro contro conversi, eretici,

protestanti, riformisti dall'ortodossia più o meno dubbia. Chi ha sangue misto nelle vene finisce col nasconderselo, mimetizzandosi sempre di più.

Don Chisciotte è il personaggio che mette a nudo tutte le contraddizioni di una situazione così complessa. È anche lui un personaggio contraddittorio, perché non è concepito in un colpo solo, anzi evolve nel corso della storia, sia in rapporto con l'evoluzione del suo autore, sia in base alle esperienze che vive come personaggio. Non essendo concepito come una maschera stereotipata, è ambiguo, sibillino al punto di sottrarsi ad ogni formula interpretativa. D'altronde il romanzo di Cervantes è strutturato in modo tale che da un lato obbliga il lettore a interpretarlo, quasi a completarlo con un senso complessivo che esso non mostra in modo palese; dall'altro lato descrive i punti di vista di ciascun personaggio, li confronta, li contrappone dialetticamente e, di conseguenza, rende plausibili varie interpretazioni complessive, senza garantirne nessuna.

È del tutto evidente che la pazzia di Don Chisciotte è una sorta di reagente chimico che, provocando la reazione degli altri personaggi, li mette a nudo e ne svela il volto dietro le apparenze convenzionali. Però non è affatto evidente che Don Chisciotte sia pazzo. Personalmente ritengo che lo sia, in due sensi. Anzitutto, solo un pazzo può concepire il progetto di far rivivere un frammento morto del passato, peraltro inconciliabile con il sistema sociale vigente: è una pazzia che Don Chisciotte possiede di suo, per via di un turbamento psichico. Essendogli andato in pappa il cervello per la troppa lettura, il nostro eroe non distingue bene la realtà dalla fantasia e considera verità storica ogni panzana raccontata nei romanzi cavallereschi. Più ancora, pensa che il mondo stia lì, in attesa delle sue imprese e, in sostanza, ha accreditato come valore praticabile la deformazione dell'ideale cavalleresco che i romanzi hanno divulgato. In secondo luogo, è pazzo perché chi lo incontra, pur ammirando l'apparente saggezza delle sue parole, nota la stravaganza del suo comportamento. Le sue parole ripropongono i più comuni pregiudizi del tempo, e la sua condotta rivela che questi pregiudizi non possono essere trasferiti dalla retorica alla realtà, salvo che non si sia del tutto fuori di testa. Quando Don Chisciotte parla, esprime la visione del mondo in cui tutti convengono; poi, però, a differenza di tutti gli altri, vuole anche metterla in pratica, e viene considerato matto. Ironicamente, questo rivela che il mondo non può essere davvero come tutti dicono di volerlo, perché sta già funzionando in un altro modo.

Come ha scritto Edward Riley in *La teoria del romanzo in Cervantes*,

«Il Chisciotte è un romanzo a prospettiva multipla. Cervantes osserva il mondo da lui creato dai diversi punti di vista dei personaggi e del lettore, così come dell'autore, come se stesse facendo un gioco di specchi o di prismi. Mediante un processo di rifrazione, aggiunge al romanzo -o crea l'illusione di aggiungere- un'ulteriore dimensione. Adombra la tecnica dei romanzieri moderni, per i quali l'azione viene

vista attraverso gli occhi di uno o più personaggi in essa implicati, sebbene Cervantes non si identifichi con alcuno di essi, nel senso comune del termine»².

La sua operazione letteraria principale è la creazione di uno spazio in cui i personaggi possano agire e interagire secondo il loro carattere. Questo risultato è ottenuto abolendo la voce del narratore onnisciente che, raccontando la storia, spiega il senso degli eventi. A dire il vero c'è una voce narrante nel Chisciotte, ma non è né unica né onnisciente.

Per chiarire questo punto bisogna confrontarlo con alcune situazioni diverse. In un testo medievale come il *Poema de mio Cid* l'autore racconta una vicenda e fornisce una sorta di interpretazione ufficiale esplicita. All'interno del suo mondo poetico, il Cid è il personaggio che ha ragione. Non si tratta di una ragione storica: noi potremmo ricostruire, attraverso una ricerca, le ragioni degli avversari del Cid, gli Infanti di Carrión, e concludere che nel conflitto avevano ragione loro, però questo non avrebbe alcuna influenza sul poema, che resterebbe la storia dello scontro tra il personaggio buono e quello cattivo. Il narratore vede la storia secondo un punto di vista che, nel mondo poetico creato dal testo, è l'unico possibile.

Questo modulo compositivo (che si ritrova ancora oggi nei film di avventura) non soddisfa più lo scrittore quando ci si trova in una situazione sociale di modernità. La modernità è la presenza contemporanea di visioni della vita diverse e divergenti, per descrivere le quali occorre una struttura complessa. Fernando de Rojas, nella *Celestina*, sopprime la figura dell'autore-narratore e presenta direttamente i personaggi con i loro conflitti. Noi possiamo facilmente capire che Rojas ha una sua chiara visione del mondo, ma formalmente il suo testo è composto solo dalle parole pronunciate dai personaggi, ciascuno con i propri interessi e strategie di vita, e implica dichiaratamente un conflitto di interpretazioni: lo schema buono/cattivo non è applicabile e, a parte il prologo, non c'è una sola frase della *Celestina* in cui possiamo vedere con certezza l'esposizione di un'idea che, oltre ad appartenere al personaggio che la pronuncia, appartenga anche all'uomo Fernando de Rojas.

Qualche decennio dopo, Francisco Delicado, nella *Lozana andaluza*, studia un modulo nuovo, introducendo un personaggio chiamato Autore. Costui, come personaggio, dice che osserva una scena e poi, in casa, la rievoca mentalmente e la trascrive. Questo gli permette di restare ancorato alla realtà, nella linea del realismo di Rojas, e di adottare al tempo stesso un punto di vista unico (l'io narrante, a cui Rojas aveva rinunciato). Non si tratta però del ritorno alla prospettiva unica del *Mio Cid*: includendosi egli stesso come personaggio nella sua opera, Delicado sembra avvertire che ha dato una visione unilaterale consapevolmente; non fornisce una verità assoluta e indiscutibile, ma solo ciò che appare guardando la società da un

² E. Riley, *op. cit.*, Mulino, Bologna 1988, 91.

punto di vista preciso e dichiarato. La *Lozana* è la descrizione realista dell'esperienza immediata dell'autore, la descrizione di ciò che cade dentro il suo limitato campo di osservazione, di una circostanza di vita nella quale egli stesso è incluso. Descrivendo un mondo emarginato dalla cultura ufficiale, la *Lozana* è un testo a tesi, ma lo è dichiaratamente, cosa che non avviene nel *Mio Cid*. Parlando sempre del modulo compositivo, noi non possiamo sempre identificare con certezza Francisco Delicado e il personaggio chiamato Autore: di fatto abbiamo un testo anonimo, in cui è stata eliminata una guida paragonabile al narratore del *Mio Cid*, qui sostituito da un personaggio esplicito, interno al mondo letterario, e in buona misura fittizio.

Ancora un paio di decenni dopo, a metà del secolo, uno scrittore anonimo fa un passo avanti: nel *Lazarillo de Tormes* è il personaggio di Lazaro ad attribuirsi la scrittura dell'intero testo. Il modulo compositivo è ora la simulazione dell'autobiografia o di una lettera-relazione. Un tizio, un «io» ha bisogno di difendersi da una voce calunniosa e, per chiarire il suo caso, racconta i fatti dall'inizio. C'è una novità sorprendente: la versione dei fatti fornita da Lazaro è per definizione contrapposta a versioni diverse; più ancora: è una versione chiaramente falsa: negando che sua moglie sia la concubina del prete, nega la realtà. Ciò significa che il lettore è nelle mani di una guida, di una voce narrante, del tutto inaffidabile che, invece di guidare tra le varie fasi della storia, le falsifica.

Il modulo compositivo del Chisciotte si muove lungo questa linea. Il testo di Cervantes ha un personaggio, il Narratore, che però non ne è l'autore. L'autore, nella finzione letteraria, è uno storico arabo, Cide Hamete Benengeli, che conosciamo solo attraverso il Narratore. Questi, d'altronde, non conoscendo l'arabo, si è fatto tradurre il testo da un Traduttore, sulla cui infedeltà abbiamo qualche informazione. Narratore, Traduttore, Autore sono personaggi interni al testo, hanno ciascuno la propria personalità e non interpretano i fatti allo stesso modo. Nessuno dei tre è affidabile per il lettore, perché ciascuno sembra essere una guida interessata a influenzare l'interpretazione, incamminandola verso l'una o l'altra direzione. Naturalmente, nessuno dei tre rappresenta ufficialmente la voce di Cervantes, e ogni episodio della storia potrebbe essere avvenuto in modo diverso da come ci viene descritto. Il modulo compositivo di Cervantes contiene sia la prospettiva a tesi di Delicado e del *Lazarillo*, sia la dialettica tra i punti di vista della *Celestina*. Da questi stessi testi, compreso il *Lazarillo*, Cervantes riprende anche la teatralità: è l'ultimo punto, ma di capitale importanza, di cui si deve fornire qualche cenno in sede introduttiva.

In via di principio la differenza tra teatro e realtà è molto netta e nessun uomo sano di mente confonderebbe un evento teatrale con un evento storico. È anche vero che molto presto gli uomini di teatro cominciarono a confondere le acque: l'espedito dell'attore che si mescola tra gli spettatori, e finge di essere uno di loro, era già normale all'epoca di Cervantes, soprattutto nelle farse o *entremeses*, che erano un vero e proprio laboratorio di creatività teatrale. Accantoniamo però questo aspetto, attenendoci a una

certa grossolana analisi: evidentemente, se si rappresenta la nascita di Cristo, avremo un attore che interpreta la parte di san Giuseppe e non certo il vero san Giuseppe, e il pubblico sarà composto dagli spettatori che assistono allo spettacolo, non dai pastori cui gli angeli annunciarono la nascita di Gesù. La vicenda teatrale è spettacolo, non storia, anche se si costruisce con elementi tratti dai racconti storici, ed essendo racconto e rappresentazione della realtà, lo spettacolo teatrale può contenere una valutazione della realtà stessa, come ogni altro testo. Possiamo avere un dramma a tesi, senza che questo alteri la distinzione tra realtà storica e finzione o spettacolo teatrale.

Immaginiamo un teatro a tesi, come lo erano le prime forme religiose del teatro medievale. Lo spettatore (o il lettore) prende atto di ciò che sostiene l'autore attraverso lo spettacolo, lo valuta, lo confronta con la sua personale esperienza della realtà e, al termine di questa valutazione, può essere o non essere d'accordo con ciò che è stato sostenuto dal testo teatrale. In questo confronto la principale pietra di paragone dovrebbe essere la realtà esterna al testo. Un testo teatrale può essere uno strumento per parlare della realtà, la quale, a sua volta, può essere il punto di partenza di molte interpretazioni. Potremmo avere un personaggio che, nel testo di una commedia, si rivela ipocrita, falso e vanaglorioso, come il Calisto della *Celestina*, e questa descrizione potrebbe anche svolgere una funzione di denuncia di un'intera classe sociale rappresentata da questo personaggio. Questo però non significherebbe confondere le acque e portare il lettore o spettatore a recitare lui stesso un ruolo in quella commedia: oltre alla distanza tra spettacolo teatrale e realtà c'è una distanza, forse più netta, tra attore e spettatore. Se il testo dice che tutto il mondo è teatro, è un attore a dirlo e uno spettatore ad ascoltarlo: i ruoli non si confondono.

Orbene, Cervantes riesce a confondere questi ruoli. *El retablo de las maravillas*, un testo incluso nella sua raccolta di *entremeses*, lo mostra con chiarezza e fornisce una feconda chiave di lettura del Chisciotte.

Il personaggio di Chanfalla è un *autor* di teatro (termine che all'epoca indicava anche il capocomico o l'impresario di uno spettacolo teatrale), e organizza un *embuste*, un imbroglio, col suo *retablo*, o teatrino di marionette. La beffa colpisce uno dei nervi scoperti della sensibilità spagnola, un tema su cui era generale la massima suscettibilità: il lignaggio, la legittimità della nascita, l'orgoglio etnico. La sua compagna e complice, Chirinos, ironizza sull'idea che le virtù personali siano trasmesse dal sangue, e dice al Governatore del paese in cui sono giunti per dare spettacolo: «Insomma, la quercia dà le ghiande; il pero, le pere; la vite, l'uva; e l'onorato, onore, senza poter fare altrimenti». L'onore è una specie di ortaggio, che nasce a tempo debito, nel luogo adatto, da un progenitore che, in quanto nobile, è onorato e virtuoso anche se è un coglione: singolare teoria (materialista, scientifica e modernissima) di genesi spermatica dell'etica.

Il teatrino di Chanfalla è magico. Lo ha fabbricato il sapiente Tontonelo, con gran profusione di astrologismi; la sua qualità è inaudita e singolare:

«Nessuno può vedere le cose che vi sono mostrate, se è di razza di confesso [= converso] o se non è stato avuto e procreato dai suoi genitori in legittimo matrimonio». Che c'è di strano? Se chi è nato da conversi non può essere virtuoso, se ha delle incapacità morali di origine genetica, perché non dovrebbe avere una genetica impermeabilità al meraviglioso incantamento del mago Tontonelo?

Naturalmente la beffa consiste nel fatto che non c'è niente da vedere, non c'è spettacolo: una voce descrive scenari meravigliosi, inesistenti, che tutti fingono di vedere, con ammirazione, per allontanare da sé il sospetto di una nascita bastarda o etnicamente impura. Dice l'alcalde Beneito Repollo:

«Da parte mia posso andare tranquillo al giudizio, perché ho il padre alcalde; ho quattro dita di lardo di cristiano *viejo* rancido sui quattro costati del mio lignaggio: altroché se vedrò il teatro».

È un'affermazione importante: l'alcalde ha capito subito (e ce lo comunica) che dei due impedimenti è solo l'essere converso ad avere una pesante valenza negativa, segno evidente che il bersaglio dell'ironia è il fanatismo etnico e non un generico senso dell'onore. Si può essere suscettibili per una questione di corna, ma nessun ufficio dell'inquisizione se ne occupa di sua iniziativa. Nel testo, Juana Castrada dice a Teresa Repolla: «Siccome sai quali condizioni debbono avere quelli che vedono il teatro, non distrarti». E Teresa risponde: «Come sai, Juana, sono tua cugina, e non dico altro». Le due donne, due *labradoras*, contadine appartenenti alla fascia di popolazione comunemente ritenuta razzialmente pura, si dicono a vicenda: fa attenzione a non farsi scoprire! Essendo cugine, la macchia che infama l'una, infamerebbe anche l'altra, cosa che ha senso per la questione etnica più che per le infedeltà matrimoniali. Infine, come ultimo esempio, Chanfalla difende le improbabili qualità del suo catastrofico musicante dicendo che «per la verità è un ottimo cristiano e idalgo di casato conosciuto». È dunque perfettamente evidente quale sia la questione collocata in primo piano da Cervantes.

Lo spettacolo comincia: vedi Sansone che abbatte il tempio, un branco di topi invade il cortile, dal cielo piove l'acqua del Giordano, ecco giungere d'improvviso una dozzina di leoni, ed Erodiade si esibisce sensuale nella danza:

«[Benito] Porco mondo, questa sì che è una figura bella, calma e splendente! Porca puttana, come si muove la ragazza! Nipote Repollo, tu che hai qualche conoscenza di nacchere, aiutala e sarà la festa di *cuatro capas*. [...] Su, nipote, tienigliela bene a quella vigliacca ebrea! Però, se questa è ebrea, come fa a vedere tali meraviglie?

[Chanfalla] Ogni regola ha la sua eccezione, signor alcalde»

Tutti dicono di vedere, finché arriva un furiere, ignaro di quella pazzia, per preparare l'alloggiamento di trenta soldati. È la massima confusione. L'alcalde è convinto che i soldati siano un'ulteriore visione inviata dal mago Tontonelo attraverso il teatrino, mentre Chanfalla testimonia invano che si

tratta di soldati in carne e ossa. Per dirimere la controversia, gli spettatori chiedono che torni di nuovo Erodiade, che naturalmente tutti vedono tranne il furiere. *Et voila*: se il furiere non vede Erodiade, è perché è ebreo, e come tale vigliacco. Non resta che azzuffarsi e accoltellarsi, mentre Chanfalla chiude la farsa dicendo:

«È stato un fatto straordinario; la virtù del teatro resta intatta, e domani possiamo mostrarlo alla gente, e noi stessi potremo cantare in trionfo questa battaglia, dicendo: viva Chirinos, viva Chanfalla».

Se accantoniamo per un momento la questione del sangue e badiamo alla struttura del testo, notiamo subito che Cervantes ha messo in scena una rappresentazione teatrale, nel senso che la trama della sua farsa è la narrazione dello spettacolo che alcuni teatranti danno di fronte a un pubblico: ci sono degli attori che interpretano il ruolo di pubblico (l'alcalde, la contadina, ecc.). Pertanto il testo contiene il ruolo di Spettatore, che viene interpretato da chi assiste alla rappresentazione del *Retablo*.

In via di principio, lo Spettatore (indico con la maiuscola l'attore che interpreta tale ruolo) potrebbe essere uno qualunque: al di là del fatto che si chiami Benito Repollo, è essenzialmente uno che assiste allo spettacolo di Chanfalla. D'altra parte, neppure la trama di questo spettacolo ha importanza: gli Spettatori vedranno ciò che il *retablo* propone (qualunque cosa sia) solo se non sono conversi o bastardi; dunque conta la loro condizione, non lo spettacolo in sé. Di fatto non c'è rappresentazione, ma gli Spettatori, per non esser considerati conversi, fingono di vedere. Cioè *recitano*: all'interno del testo vediamo degli Spettatori che fanno finta, cioè recitano, dando spettacolo di sé a un *autor* (Chanfalla) che assiste alla loro *performance*. L'inversione è straordinaria, ma quel che più conta è che, grazie a questa invenzione cervantina, il pubblico vero, quello che assiste alla messa in scena dell'*entremés* di Cervantes intitolato *Retablo de las maravillas*, viene automaticamente trasformato in imputato. Cervantes e il pubblico in carne e ossa confrontano i loro punti di vista su un problema reale quale la purezza del sangue; chi legge o assiste alla farsa è chiamato a prendere posizione, a schierarsi pro o contro la tesi che essa sostiene, ad approvare o disapprovare gli Spettatori interni al testo: questa valutazione è veramente un elemento extra-teatrale?

Può darsi che Cervantes abbia ragione quando accusa di pazzia coloro che fingono, si adeguano, recitano, pur di non essere sospettati di origini ebraiche. Oppure può darsi che uno spettatore ritenga il suo testo provocatorio, esagerato, o al limite falso. Nel primo caso, che c'è di più realistico dell'invenzione di un teatrino meraviglioso, che abolisce le maschere e le apparenze e mette a nudo il vero carattere degli Spettatori? E nel secondo caso, rigettare la denuncia contenuta nel testo non significherebbe, per uno spettatore del XVII secolo, sentirsi immediatamente accusato da Cervantes di *recitare*?

Quando Cervantes rimprovera la maggioranza cristiano-*vieja* di recitare in modo ipocrita e scellerato, e lo fa attraverso una finzione teatrale, salta il confine tra realtà vera e finzione scenica. Questi due ambiti si sono

intrecciati e confusi. Se si accetta la tesi di Cervantes, allora la condotta di molti uomini del suo tempo risulta una recita, mentre il comportamento di Chanfalla, osservatore più che recitante, è realistico. Se non si accetta la tesi, si è sospetti di complicità. Il clima di sospetto è d'altronde diffuso nella vita sociale, perciò, in entrambi i casi, il testo si prolunga nella realtà, la quale, a sua volta, è comprensibile solo quando viene espressa o prolungata in un testo.

Gran mondo il teatro! Introduce nella realtà un elemento di fantasia, una farsa, e di conseguenza la realtà stessa risulta illuminata da una diversa luce e, forse, viene smascherata. Non solo il mondo è teatro, come si sa e si ripete alludendo alla sua falsità, ma il teatro è capace di svelare questa falsità, di esserne un antidoto. La teatralità fa saltare il confine tra realtà e rappresentazione; lo spettacolo costringe lo spettatore a giocare un ruolo diverso e più attivo del previsto. L'autore interviene nello spazio letterario creando situazioni ambigue, inattese, che confondono lettori e spettatori, perché mettono loro davanti la loro stessa faccia nascosta, come riflesso di uno specchio magico. E il testo sembrerà realmente comprensibile solo se il lettore o spettatore si mettono in gioco come interpreti, per dargli un senso. Non si tratta di fornire un'interpretazione delle frasi, nel senso di una critica letteraria, ma di sciogliere le ambiguità del testo prolungandolo nella realtà: il che opera la *trasformazione del lettore in personaggio*.

D'altra parte a Cervantes piace giocare intrecciando piani diversi e moltiplicando i possibili punti di vista. Lo afferma esplicitamente nell'introduzione alle *Novelas ejemplares*:

«Il mio intento è stato mettere nella piazza della nostra repubblica una *mesa de trucos*, dove ciascuno possa venire a divertirsi senza danno per le *barras*, cioè senza danno per l'anima e il corpo».

Mesa de trucos vuol dire tavolo per un gioco, *trucos*, simile al biliardo, diffuso nell'Italia rinascimentale e introdotto in Spagna. Anche in italiano si chiamava «trucco», e si giocava con *barras*, sorta di sponde su cui far carambolare la palla. Sembra il richiamo innocente a un gioco di moda, per sottolineare il carattere ludico e di intrattenimento di una certa produzione letteraria. Come dire: io invito il lettore a un «gioco di trucchi», e subito uno si chiede: di quali *trucchi* sta parlando? Perché *truco* in spagnolo ha gli stessi significati che in italiano. Il *Retablo de las maravillas* non potrebbe essere un «trucco»? D'altronde, aggiunge Cervantes nella stessa introduzione,

«non sempre si sta nei templi; non sempre si affollano gli oratori; non sempre si trattano gli affari, per quanto importanti siano. Ci sono ore di ricreazione, in cui lo spirito afflitto può riposare».

Dunque si tratta di ricreare (*recreación*) lo spirito afflitto (*afligido*), cioè triste, inquieto, preoccupato, sofferente. Ma... *afligido* per quale ragione? Perché si è esaurito in chiesa, negli oratori e negli affari? Afflitto dalla vita sociale? Dice Cervantes: «A questo scopo [la *recreación*] si piantano i viali alberati, si cercano le fontane, si spianano le pendici e si coltivano i

giardini». È una frase che mostra un ambiente urbano, sereno: viali alberati, fontane, giardini coltivati con *curiosidad*, sono frammenti di natura dentro lo spazio urbano, distanti dal rituale dei templi, dalla folla che li invade, dalla preoccupazione. La *mesa de trucos* è allora una battuta di arresto nel flusso della vita ufficiale, e l'invito a un gioco urbano che ri-crea lo spirito, nel senso che torna crearlo nuovamente. Per creare questo spazio, in cui lo spirito si libera dall'afflizione o torna alla serenità, Cervantes ha messo in gioco il suo ingegno: «*A esto se aplicó mi ingenio...*», sulla scorta di una sua intima *inclinación*; delle sue novelle può appunto dire: «Il mio ingegno le ha generate».

Ingenio non è parola da poco: è universalmente noto che l'idalgo Don Chisciotte della Mancia è *ingenioso*. Tradurre con ingegno, ingegnoso, non è del tutto corretto: sono parole che fanno pensare a intelligenza, applicazione creativa, mentre il senso che hanno in spagnolo nel Cinquecento è più forte.

Secondo Curtius, il latino *ingenium*, nella retorica medievale, appartiene alla sfera dell' *inventio*, anche se l'inventiva può indurre in errore se non si accompagna all'acume del giudizio. *Ingenium* e *iudicium* possono dunque trovarsi in contrasto, secondo gli autori canonici del medioevo latino. Per Marziano Cappella l'*ingenium* produce l' *inventio* e la profondità di concezione. *Ingenio* ha un significato creativo in Juan de Valdés e Gracián: spetta poi al *juicio* disporre in ordine ciò che viene inventato dall' *ingenio*. Pertanto è possibile, come nel caso di Don Chisciotte, avere *ingenio* senza *juicio*.

Più che ingegnoso, Don Chisciotte è *geniale*, di quella genialità caratteristica delle persone non del tutto savie e non completamente matte, capaci di trovate sorprendenti. *Ingeniosos* sono i prodotti di fronte ai quali esclamiamo: geniale! Dunque Cervantes non si è applicato «diligentemente» a creare le *Novelas ejemplares*, ma ha fatto uso di una «genialità» che invita a giocare a un «tavolo di trucchi». Ha messo in piedi una macchina da gioco che, nel caso del *Retablo*, aveva smascherato l'assurda ipocrisia dei popolani razzisti. È un maestro del colpo a sorpresa. È la rappresentazione della vita umana a trasformare, liberare, ricreare lo spirito.

Il Prologo del romanzo

All'inizio Don Chisciotte è un personaggio dai contorni vaghi: sia lui sia il romanzo hanno un titolo poco chiaro. Ufficialmente è *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Nel privilegio e nella tassa appare modificato: *El ingenioso hidalgo de la Mancha* (manca il nome). Ma com'è noto, nella finzione letteraria si suppone che il Narratore stia seguendo il testo arabo di Cide Hamete Benengeli, intitolato

Historia de Don Quijote de la Mancha (manca *el ingenioso hidalgo*). Dunque è il Narratore ad aggiungere queste parole rispetto al testo di Cide Hamete, dal che Helena Percas de Ponseti ha tratto una deduzione molto lucida:

«Il valore che il Narratore mette nella parola *ingenioso*, a giudicare dalla caratterizzazione indiretta che ne fa Cervantes, è quello dell'esclamazione di ammirazione»³.

Il Narratore è un personaggio dell'opera, esattamente come tutti gli altri: è dotato di personalità, di caratterizzazione, e di un suo modo di interpretare la vicenda. Naturalmente è un modo diverso da quello di Cide Hamete, e sembra che anche il Traduttore del testo arabo (di cui si serve il Narratore) non manchi di dire la sua. Il Narratore si entusiasma ai preparativi con cui Don Chisciotte si dispone al primo viaggio in cerca di avventure, alle discussioni sul suo caso, e ricerca ogni documentazione sulla sua storia, non come un indagatore freddo e oggettivo, ma con l'interesse dell'appassionato⁴. Non ha inventato la storia, ma l'ha ricevuta, e le valutazioni che fornisce come editore dell' *Historia* araba originale sono opinabili.

Nei primi capitoli, quando il testo di Cide Hamete non è stato ancora scoperto, il Narratore si muove tra testimonianze incerte e contraddittorie, perché non ha assistito direttamente ai fatti. Non riesce nemmeno ad accertare quale sia il vero nome di Don Chisciotte e quale la sua prima avventura, perché le sue fonti non sono univoche. Insomma, abbiamo una sorta di testo scritto a sei mani, più alcune discussioni non meglio precisate, cui si accenna:

- le mani di Cide Hamete Benengeli, autore moro di un libro che, a rigor di termini, la legge del tempo proibiva di possedere: negli anni in cui Cervantes scrive e pubblica, dicendo di aver trovato, comprato e fatto

³ Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del 'Quijote'*, Gredos, Madrid 1975, 2 voll., I, 49.

⁴ *ibid.*, I, 49-50.

tradurre un libro in caratteri arabi, tutto ciò rappresentava un reato non lieve ed effettivamente perseguito.

- le mani del Traduttore, che sembra essere un moro *aljamiado*, cioè un moro che parlava castigliano. È un traduttore che «puzza».

- le mani del Narratore-editore cristiano, o meglio ancora: cristiano *viejo*, cioè appartenente a una famiglia non contaminata da matrimoni misti e in grado di rivendicare la sua purezza razziale.

Tutti e tre sono personaggi del romanzo, e intervengono, in qualche maniera, con la loro voce, danno interpretazioni che riflettono la loro condizione sociale, la loro cultura e la loro collocazione nel contesto storico. La funzione narrante è plurale. Per esempio, Percas de Ponseti ricorda il titolo della seconda parte del romanzo (ancora diverso, perché al posto del termine *hidalgo* compare il termine *caballero*), e commenta:

«Non possiamo supporre che [...] potrebbe essere magari del Traduttore, che non tiene conto dell'invalidità del titolo [di cavaliere] acquistato per burla?»⁵.

Se così fosse, ciascuno dei personaggi compilatori del testo avrebbe dato un diverso titolo all'opera, a sottolineare simbolicamente le divergenze nella valutazione dei fatti e delle imprese di Don Chisciotte.

L'espedito di inventare un manoscritto trovato casualmente non era nuovo: lo stesso prologo della *Celestina* era un antecedente vicino. Tuttavia, questo modulo compositivo a più voci era inedito: Cervantes potenzia le possibilità, sperimentate dalla letteratura precedente, di abbandonare il lettore dentro un bosco narrativo senza guida, dentro una complessità dinamica in cui nulla è certo e tutto va interpretato. Il lettore viene introdotto in un mondo che la descrizione presenta come familiare e quotidiano, del tutto opposto alle ambientazioni fantastiche dei romanzi cavallereschi:

«Il personaggio principale del Chisciotte non solo è nato in una terra vicina e in un tempo che si ricorda, ma le sue altre circostanze sono descritte come volgari, quotidiane, le stesse di tanti altri»⁶.

Quest'ambientazione concreta e familiare dovrebbe essere rassicurante per il lettore, e invece si lega a un quadro di incertezza: il Narratore è alle prese con fonti diverse e deve smentire testimonianze inattendibili:

«Dicono che avesse nome Quijada o Quesada» [DQ, I, 1]; «Ci sono autori che dicono che la prima avventura capitagli fu quella di Puerto Lápice; altri dicono quella dei mulini a vento; ma ciò che io ho potuto accertare in questo caso, e ciò che ho trovato negli annali della

⁵ *ibid.*, I, 50.

⁶ Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Guadarrama, Madrid 1975, 18.

Mancia, è che camminò per tutto il giorno e, al tramonto, il suo ronzino e lui erano stanchi e morti di fame» [DQ, I, 1].

Questo significa che fin dall'origine c'è una molteplicità di prospettive, ciascuna relativa a un osservatore, o testimone o indagatore dei fatti. Naturalmente, attraverso questo espediente la figura di Don Chisciotte acquista un maggior realismo: è indefinita proprio perché si vuole che sia un personaggio reale. Se fosse, per convenzione, un ente di fantasia, come Lancillotto o Amadigi di Gaula, come potremmo avere incertezze sul suo nome o sull'ordine delle sue imprese? Sono cose che la fantasia degli autori fissa arbitrariamente. Ma se la fantasia non può dirimere da sé la questione del nome, è perché un nome esiste di fatto, e l'autore deve solo citarlo, non inventarlo. Qui scopre che le fonti sono divergenti: la realtà conosciuta attraverso i *relata refero* è plurima, come gli autori del testo del Chisciotte.

Altro elemento significativo per capire la relazione tra Cervantes e il libro (quindi per delineare i primi elementi della struttura che regge il romanzo) è che lo stesso Don Chisciotte - il personaggio creato - immagina l'*incipit* del libro che un giorno racconterà le sue imprese. Don Chisciotte, di cui non ci vengono nascoste le velleità di scrittore, immagina uno stile lontanissimo da quello di Cervantes, che in questo caso fa un'imitazione parodica della scrittura dei testi di cavalleria; tuttavia è anche vero che questa parodia capovolge i rapporti che normalmente intercorrono tra autore e personaggio, con un risultato non molto dissimile da quello del *Retablo de las maravillas*.

L'autonomia del personaggio e l'inaffidabilità di Autore, Traduttore e Narratore spingono il lettore ad assumere l'iniziativa e ad interpretare da solo ogni notizia fornita dal testo: si può dare il caso singolare che una notizia data dall'Autore venga giudicata dal lettore errata o falsata, inconsistente; il lettore deve ricostruire un quadro interpretativo e giudicare da solo, ad esempio, se Don Chisciotte è o non è veramente matto. Alla fine non può fidarsi nemmeno di Cervantes; come dice Percas de Ponseti, «in ultima analisi, il vero autore risulta essere il lettore»⁷. Tutti i testi, senza eccezione, vanno interpretati; nel Chisciotte c'è in più l'invito a costruire il significato, senza l'illusione che esso possa coincidere con quello che l'Autore ha voluto esprimere. Al tempo stesso, sul piano tecnico, Cervantes ha il pieno controllo del gioco e del processo creativo.

Dicevo poco fa che il Traduttore «puzza». La cosa avviene così: il Narratore, che cerca notizie sulla storia, si trova nel mercato di Toledo, dove scopre casualmente un manoscritto arabo che parla di Don Chisciotte; lo compra e va in cerca di un *morisco aljamiado* che sappia leggerlo e tradurlo: «Non fu molto difficoltoso trovare un simile interprete, perché lo avrei trovato anche se lo avessi cercato di un'altra migliore e più antica lingua» [DQ, I]. Vale a dire che avrebbe trovato anche un traduttore dall'ebraico.

⁷ Percas, *Cervantes y su concepto del arte*, cit., I, 103.

L'episodio è apparentemente chiaro: il Traduttore è un morisco, perché così dice il Narratore.

Però c'è questa strana atmosfera di illegalità che per i contemporanei era un dato ovvio. Se io dico che in un tale mercato si trovano facilmente spinelli, e anche altre droghe più pesanti, il lettore odierno sa che si tratta di un commercio illegale, anche se non lo esplicito nel testo. Il possesso di libri in arabo era stato proibito nel 1501, nel 1511 e nel 1565. La reiterazione dei decreti dimostra che la loro efficacia non era fortissima, ma una certa applicazione della legge non mancava: vi furono roghi di testi arabi negli anni Sessanta e Settanta del secolo⁸. L'affermazione che sarebbe stato facile anche trovare un traduttore dall'ebraico (cioè un ebreo), rafforza questa atmosfera di diffusa illegalità. Trovare un ebreo, infatti, non era così scontato né facile, non perché non ce ne fossero, ma perché *non dovevano* più esserci, dopo l'espulsione del 1492. C'erano i *moriscos*, c'erano i conversi (convertiti) di origine ebraica, che però erano oggetto di una pesante discriminazione ed erano sempre a rischio di trovarsi indagati dall'inquisizione. Verso la fine del Cinquecento era abbastanza normale che l'origine ebraica fosse occultata. Così nel mercato di Toledo, verosimilmente, ci saranno pure stati ebrei a bizzeffe, ma è certo che non si sarebbero presentati pubblicamente come tali. Anzi, è ovvio pensare che si qualificassero in altro modo. In che modo? Non c'era molta scelta: o come cristiani autentici, *cristianos viejos*, oppure come mussulmani.

Non fidandoci di ciò che dice il Narratore, potremmo chiederci: il suo traduttore non potrebbe essere un ebreo islamizzato, come ce n'erano tanti? Certo che potrebbe essere, e quando pensiamo a quest'ipotesi, la scena si illumina. Certamente l'ipotesi è gratuita, ma d'altra parte poteva il Narratore dire pubblicamente che aveva trovato un ebreo? Comunque sia, la situazione descritta dal Narratore ricorda ciò che effettivamente avveniva nella Scuola dei traduttori di Toledo (e in altre scuole): gli ebrei islamizzati traducevano oralmente dall'arabo, fornendo all'editore finale un testo grezzo, che questi avrebbe emendato e trasposto in bella forma⁹.

Da qui un'ipotesi di lettura: i tre personaggi che, nella finzione narrativa, concorrono a creare il testo, appartengono alle tre etnie (cristiana, araba, ebraica) la cui convivenza era stata tradizionale in Spagna fino alla svolta politica della fine del XIV secolo e, più ancora, fino al progetto razzista dei re cattolici¹⁰.

⁸ Antonio Domínguez Ortiz, Vincent Bernard, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Alianza, Madrid 1993, 20 e 100-101.

⁹ Cfr. J. S. Gil, *La escuela de traductores de Toledo y los colaboradores judíos*, Instituto Provincial de Investigadores y Estudios Toledanos, Toledo 1985, 112-124.

¹⁰ D'altro canto, il termine *aljama* e i suoi derivati si applicano sia ai mori sia agli ebrei - a questi con maggior frequenza. *Aljama* vuol dire sinagoga o moschea, e indica il quartiere arabo o ebreo e il suo consiglio. *Aljamiada* è la letteratura morisca in lingua romanza, trascritta però in caratteri arabi; per estensione è un testo ebreo-spagnolo scritto in caratteri ebrei.

Sta comunque di fatto che questa è un'ipotesi gratuita: il testo dice chiaramente che il Traduttore è un morisco: sta a noi capire che non poteva dire altrimenti.

A guardare bene, nel testo c'è una diffidenza pregiudiziale verso i tre autori. Si dice, infatti, di Cide Hamete Benengeli:

«Se a questa [la sua storia] si può muovere un'obiezione sulla sua verità, non potrà che essere che il suo autore era arabo, essendo proprio dei membri di questa nazione essere bugiardi; anche se, essendo tanto nemici nostri, si può ritenere che in essa ha peccato in difetto più che in eccesso. E così mi sembra, perché quando poteva e doveva dilungarsi nelle lodi di un così buon cavaliere, pare che consapevolmente ne tace» [DQ, I, 9].

Lo stesso pregiudizio vale per il Traduttore, che sia un morisco o, peggio ancora, che sia un ebreo. D'altra parte depone a favore del Narratore questo suo giudizio così razzista? In conclusione, di fronte alla bella chiarezza della finzione dei romanzi cavallereschi, qui abbiamo, come convenzione di fondo, una storia oscura, narrata da un Narratore ignaro, soprattutto sulla scorta di un Autore arabo inaffidabile e la mediazione di una traduzione che, in certi tratti, si mostra quantomeno insicura.

La questione dei tre autori del testo ci ha portato troppo avanti. Torniamo dunque all'inizio del libro ed esaminiamo il prologo. Intanto ci sorprende piacevolmente la sua originalità, dovuta a una caratteristica che però ora ci appare familiare: è che il prologo, a ben vedere, non l'ha scritto Cervantes, ma un personaggio del libro, un amico; inoltre il prologo tratta del prologo stesso, cioè dei dubbi che assalgono Cervantes quando si mette a scrivere l'introduzione al romanzo che ha già finito.

Possiamo attribuire il testo del prologo a Cervantes (non al Narratore inteso come personaggio interno al romanzo) per due ragioni:

1) Anche nella seconda parte Cervantes sottrae il prologo al Narratore e segnala che sta scrivendo in prima persona: parla di episodi della sua vita privata, promette ciò che il Narratore non potrebbe promettere, cioè di scrivere la seconda parte della *Galatea* (il suo primo libro a stampa, firmato con nome e cognome: Miguel de Cervantes) e di portare a termine il *Persiles*, più volte annunciato.

2) Il carattere del personaggio descritto nel prologo è diverso da quello del Narratore.

Tuttavia il prologo descrive un Cervantes-personaggio apparentemente titubante e incapace di scrivere un'introduzione. In questo frammento del testo Cervantes è autore e personaggio insieme, secondo un modulo compositivo che ha un antecedente nella *Lozana andaluza* di Francisco Delicado. Parla di se stesso e, ovviamente, non dice la verità: c'è qualcuno disposto a credere che Cervantes non volesse più pubblicare il suo libro perché era privo di erudizione? È giocoforza concludere che il nostro scrittore, nel momento in cui si mostra nel romanzo, altera la sua immagine

e gioca un ruolo. Oltre al fatto che Cide, il Traduttore e il Narratore sono finzioni letterarie, abbiamo anche un Cervantes ritratto in modo non veridico: è arduo pensare che una certa frase, o un'altra, nel romanzo, possano essere l'espressione del pensiero «vero» del vero autore del testo. Di fatto Cervantes si è sottratto al nostro sguardo.

Guardando però le tracce e i frammenti del mosaico nascosto, nel romanzo c'è un personaggio che parla in quanto Cervantes, cioè in quanto autore del Don Chisciotte, e dà qualche informazione.

Dice anzitutto che il romanzo è stato concepito in carcere, e questo tema viene intrecciato con un *topos* retorico molto usuale: l'immagine del libro come figlio generato dall'autore:

«Non ho potuto io andare contro l'ordine della natura, dove ogni cosa genera il suo simile. Così, cosa potrà generare il mio ingegno sterile e mal coltivato, se non la storia di un figlio secco, raggrinzito, strampalato e pieno di pensieri diversi e da nessuno mai immaginati, come si addice a chi è nato in una prigione, dove ogni scomodità ha la sua sede, e dove ogni triste rumore ha la sua dimora» [DQ, I, *pról.*].

Non ho la curiosità dei vecchi eruditi, di sapere se davvero il *Chisciotte* è stato pensato in galera, perché mi pare che il dato biografico non sia influente. Supponiamo che sia vero: nessuno obbligava Cervantes a dirlo, facendo la figura del delinquente. Se lo dice, è perché *vuol fare* questa figura, burlescamente, e dunque questo messaggio è importante, non l'aspetto biografico. Che il *Chisciotte* nasca in carcere, è un dato letterario ed ha un senso a cui ora il dato biografico non aggiunge nulla. Il fatto da interpretare è che Cervantes, come prima cosa, dice al lettore che ha in mano un libro scritto da un avanzo di galera.

Tecnicamente, lo fa costruendo un'immagine opposta a quella del *locus amoenus*, cioè la classica ambientazione in un paesaggio ideale, un giardino fiorito, uno stereotipato ambiente bucolico¹¹. Non si limita però a rovesciare una formula o una convenzione (cosa altrettanto topica e ben nota alla retorica), ma intreccia in un'originale interpretazione alcuni temi tradizionali.

Il luogo non ameno (il carcere) condiziona la relazione retorica tra l'autore-padre e il libro-figlio, facendo di questo libro-figlio un vero bastardo:

«La tranquillità, il luogo gradevole, l'amenità dei campi, la serenità del cielo, il mormorio delle fonti, la quiete dello spirito [= gli elementi caratteristici del luogo ameno] contribuiscono molto a che le muse più

¹¹ «Il "luogo ameno" [...] è un angolo di natura, bello e ombroso; vi si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato e una fonte o un ruscello; vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori; la descrizione più ricca comprende anche una tenue brezza» (Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1992, 219. Cfr. anche 207-226).

sterili si mostrino feconde e offrano al mondo parti che lo colmano di meraviglia e di contentezza» [DQ, I, *pról.*].

Vale a dire: io - dice Cervantes - non ho potuto giovarmi di quella condizione ottimale simboleggiata dal luogo ameno, perché non ci sono vissuto; anzi, ero in carcere, cioè nel luogo più lontano dall'amenità, e dunque il mio «parto» ne risente, non ho un bel figlio del mio ingegno. Certo - continua - ogni genitore, condizionato dall'amore, vede bellissimo il proprio figlio anche se è brutto (come si dice, ogni scarrafone è bello a mamma sua); però questo non è il mio caso: io, «pur sembrando il padre, sono patrigno di Don Chisciotte» [DQ, I, *pról.*]. Inoltre, continua ancora Cervantes, «non voglio seguire la corrente» di quelli che vantano i propri frutti oltre il loro valore, e non voglio pregarti, caro lettore, di ignorare i difetti della mia opera.

La serie dei *topoi* è ben costruita. Si inizia con quello della falsa modestia (avrei voluto che questo libro fosse più bello); per poi rovesciarlo subito (se dal simile nasce il simile, che potete aspettarvi da uno che sta in galera?). Ma, secondo un altro *topos*, il libro narra storie mai concepite prima: luogo comune usato qui in chiave ironica e antiepica. Ma si tratta di novità che nascono da una persona alla cui esperienza vitale è estraneo il luogo ameno; più ancora: nascono dal punto di vista dell'emarginato, per il quale questa amenità non è solo estranea: è anche falsa.

L'immagine del patrigno allude al fatto che il libro è il prodotto di due menti. Non credo che questo contraddica quanto ho detto prima, cioè che Cervantes parla nel prologo in prima persona e, al tempo stesso, Cervantes non è il Narratore interno al testo: ha però iniziato il gioco. Magari sta dicendo esattamente quel che dice: che il libro non è solo suo, perché il lettore deve contribuire a costruirgli il senso. In effetti aggiunge che la cosa è un po' controcorrente, ma il lettore ha il suo libero arbitrio e può giudicare come vuole. Vale a dire: a Cervantes di quel che pensa il lettore non importa niente¹². Inoltre, questo libro fatto in co-produzione è impresentabile per la sua mancanza di erudizione: è dunque presumibile che il volgo lo rifiuterà.

Traducendo dal linguaggio retorico, si ha che Cervantes interpreta la struttura compositiva della sua opera come una relazione padre-figlio illegittima e in contrasto con le idee comunemente vigenti, nonché priva di lustro e dei segni esteriori del valore culturale (l'erudizione). Se per Cervantes il testo è ricco di pensieri mai immaginati prima (come *La Celestina*), il volgo lo riterrà invece una scrittura asciutta, arida, senza invenzioni, di stile misero e privo di acutezza.

¹² Si noti che il tema del libero arbitrio era all'epoca scottante e serio. Dubitare del libero arbitrio costava seri processi per eresia, gestiti dall'inquisizione. Tirare in ballo un argomento così incandescente, in un modo così sornione, in relazione a una questione futile, è spiazzante e altera una gerarchia di valori solennemente ufficiale.

Anche nel suo libro precedente, *La Galatea* (pubblicato molti anni prima, nel 1585), Cervantes aveva esordito prendendo le distanze dalle opinioni del volgo. Questa polemica contro l'opinione non era solo il tipico atteggiamento elitario di uno scrittore di talento; piuttosto va vista in relazione all'opinione dominante nell'epoca: è un atteggiamento di rottura in un periodo storico in cui il comportamento personale sembra dominato da una sorta di nevrosi di massa. Scrive ad esempio Américo Castro:

«La Spagna del Seicento era totalmente retta dall'opinione, dalle decisioni della massa opinante, del volgo irresponsabile contro cui il nostro autore si scaglia in varie occasioni, perché le sue decisioni riguardavano l'essere cattolici o eretici, l'avere o non avere onore, lo scrivere bene o male, ecc. Contro questa opinione mostruosa e soggiogante, Cervantes oppose una sua visione del mondo, fondata su opinioni, quelle degli uomini importanti e quelle degli uomini di bassa condizione, dei saggi e di quanti erano fuori di testa»¹³.

Non è che il volgo operi scelte politiche, cioè che ci sia un quadro in qualche modo condizionato democraticamente. Al contrario, il volgo ha sposato totalmente (per fede, interesse, o mero conformismo) l'opinione imposta dal potere dominante, diventandone di fatto complice: ad esempio, non opponendo resistenze rilevanti alle manifestazioni di antisemitismo, ecc. Questo volgo, così solidale con la sua classe dirigente, che non gli lascia poteri reali, non conta politicamente, ma socialmente, sospettando o emarginando. Un'opinione così opprimente, come se si vivesse all'interno di un'ideologia totalizzante, era uniforme e compatta. Cervantes credeva invece nella varietà, nella molteplicità delle opinioni, nella loro compresenza dialettica, ma pacifica, nell'uso personale delle facoltà del giudizio. Queste opinioni che dialogano e si confrontano sono l'opposto della monocultura abitualmente ostentata nei libri attraverso le solite citazioni standard, collocate nel testo in modo meccanico e professionale. Ma se le opinioni sono plurime, cade il dominio della cultura ufficiale: rispetto a questa, un libro costruito sul libero gioco delle opinioni apparirà illegittimo e bastardo.

Inoltre è chiaro che Cervantes situa ideologicamente il libro in base alla sua condizione o nascita. L'analogia tra nascita e scrittura è molto insistente. Nello spazio di poche righe si parla di generazione del proprio simile secondo l'ordine naturale, di generazione della storia di un figlio secco e raggrinzito, di generazione in carcere, di parti facilitati dalle muse nel luogo ameno, del padre che ha un figlio brutto, dell'essere patrigno, del libro come figlio... solo nel primo paragrafo dell'introduzione. In una Spagna ossessionata dalla buona nascita, il romanzo è un figlio mal nato, è diverso da quelli che sono nati come si deve. Si può allora accostare l'emarginazione

¹³ Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Centro de Estudios Históricos, Madrid 1925; ediz. ampliata, con note di J. Rodríguez Puértolas: Noguer, Barcelona 1972, 85; trad. it.: *Il pensiero di Cervantes*, Guida, Napoli 1991.

del libro rispetto all'ambiente letterario ufficiale e l'emarginazione rispetto alla purezza etnica di chi nasce cristiano: il libro si presenta come il prodotto di un mondo periferico.

Il centro delle idee è la cultura dominante, sia pure articolata al suo interno in una ristretta rosa di posizioni; la periferia è invece un'area composita, non omogenea, ma non di rado francamente antagonista. La cultura dominante, proprio perché domina, dà forma all'opinione maggioritaria - quella che, a livello colto, apprezza i libri in base alle postille e alle note al margine, ostentatamente erudite. Una cultura falsa, farisaica. Se mi è consentito un accostamento irriverente, quasi un trucco del mestiere, direi che, secondo Cervantes, le citazioni erudite dei libri di moda sono vere e fededegne quanto le assicurazioni con cui gli Spettatori del *Retablo de las maravillas* garantiscono la loro purezza di sangue.

In che consiste, infatti, questa erudizione? La caricatura di Cervantes la smaschera come un rivestimento ipocrita del testo. C'è chi -dice- cita la Sacra Scrittura mostrando un singolare senso del decoro: in una pagina raccontano le avventure di un innamorato frivolo e nell'altra scrivono un sermone serio, che è una gioia leggerlo. È un'erudizione che non ha alcun valore letterario: io - dice - non ho sonetti di personaggi famosi da ostentare all'inizio del libro, ma se li chiedessi ad amici artigiani, me li darebbero e di miglior qualità. Il valore poetico viene separato dallo stato sociale, come è ovvio, ma al tempo stesso Cervantes segnala da quali ambienti non si farebbe accreditare: duchi, marchesi, conti, vescovi, dame, o poeti famosissimi. Perciò è lui stesso a scriversi le poesie laudatorie preliminari, firmandole col nome di personaggi letterari: da Amadigi a Orlando il furioso, da Urganda la sconosciuta fino al cavallo Babieca.

Se si trattasse di accettare solo il diktat dell'opinione dominante, la storia di Don Chisciotte resterebbe inedita. Ma c'è la possibilità dell'ironia: ecco l'Amico che spiega come aggiungere al libro un apparato erudito dichiaratamente finto, vuoi usando certi nomi solo per avere l'estro per una citazione, vuoi semplicemente copiandolo dagli altri libri, perché tanto nessuno perde tempo a controllarlo. L'ironia produce una sorta di corto circuito: non basta fingere, non basta invitare a fingere, ma si arriva a confessare di averlo fatto, seguendo un andazzo generale. Si espone se stessi burlescamente, per colpire un'ipocrisia collettiva, una finzione generalizzata ma mai confessata.

Un grande precedente di questo procedimento è l' *Elogio della follia* di Erasmo. La Follia dice infatti che i retori del tempo

«consideravano un vero capolavoro inserire nel tessuto delle orazioni latine alcune parole greche come tessere di un mosaico, anche se erano inopportune in quel momento. Se poi mancano i termini esotici, tirano fuori da un libro poveroso quattro o cinque parole arcaiche per rendere

oscuro il testo, certo perché così chi capisce diventa sempre più pieno di sé, e chi non capisce, quanto meno capisce, tanto più ammira»¹⁴.

La cosa non è molto lontana dal metodo cervantino, che ha anche qualche bersaglio meno generico; consiglia ad esempio di introdurre nel testo delle prostitute, per dare loro nomi tratti dalle *Epístolas familiares* di fray Antonio de Guevara (1480-1545), vescovo di Mondoñedo¹⁵.

Ad ogni modo il *Chisciotte* non ha alcun bisogno di erudizione, essendo in fondo un'invettiva contro i libri di cavalleria (così dice l'Amico nel prologo: non lo dice Cervantes, si badi bene): nessuno dei grandi *auctores* ha mai trattato questo argomento, e non c'è niente da citare. Insomma, con un uso magistrale dei *topoi* retorici, ben decifrabile per il lettore del tempo, il romanzo viene separato dall'opinione dominante e dalla cultura di regime, con un'operazione consapevole e non facile: Cervantes confessa, in modo apparentemente incidentale, che la prefazione è stata la parte più difficile da scrivere dell'intero libro.

Un'ultima cosa va notata. Come si è già accennato, anche in questo prologo Cervantes gioca il ruolo di autore non autore, poiché si limita a riportare pari pari le parole dell'Amico. È quest'ultimo a fornire le chiavi di lettura dell'opera, quella principale secondo cui il testo sarebbe un tentativo di distruggere i romanzi cavallereschi. Cervantes si ritrae in docile ascolto, confermando certo questa interpretazione, ma anche relativizzandola, dato il contesto in cui la colloca. Satira anticavalleresca e componente burlesca del *Chisciotte* sono radicate nella sostanziale estraneità del libro alla cultura dominante. L'Amico invita a scrivere in modo chiaro, significativo, musicale, tale da rallegrare, destare ammirazione, non risultare invisibile alle persone serie e degno di lode da parte dell'uomo prudente. Erasmo, sulla stessa lunghezza d'onda, aveva detto: «Abbiamo cercato il piacere del gioco, più della mordacità della satira»¹⁶. Anche Cervantes gioca, ma preferisce la *mesa de trucos*.

¹⁴ Erasmo da Rotterdam, *Elogio della pazzia*, ed. Luca D'Ascia, Fabbri, Milano 1996, 58. Sull'influenza di quest'opera in Cervantes cfr. Antonio Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, CSIC, Barcelona 1949, e Marcel Bataillon, *Erasmo y el erasmismo*, Crítica, Barcelona 1977, 245.

¹⁵ «Con affettata trascuratezza, Cervantes sceglie un vescovo per documentare donne di tale condizione» (Martín de Riquer, in Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Planeta, Barcelona 1975, *Comento*, 16, n. 16).

¹⁶ Erasmo, *Elogio della pazzia*, cit., 54.

Ritratto di Don Chisciotte

En un lugar de la Mancha: è l'inizio famoso del Don Chisciotte, su cui l'erudizione non ha mancato di dire la sua: si tratta di un verso di un componimento del *Romancero general* del 1600, ed è possibile che Cervantes abbia seguito l'uso diffuso di iniziare un testo in prosa citando un verso. È anche un *incipit* simile a quello della sua novella del *Curioso extremeño*: «No ha muchos años que en un lugar de Extremadura salió un hidalgo...». È anche una formula tradizionale con cui iniziano i racconti popolari: «Señor Conde, dijo Patronio, en una tierra de que no me acuerdo el nombre, había un rey...»: così nell'esempio LI del *Conde Lucanor*¹⁷.

Compatibilmente con queste note erudite, si è notato che l'inizio del *Don Chisciotte* è in antitesi con lo stile solenne dei romanzi cavallereschi, che mettono molta enfasi sul nome e sul luogo di nascita dell'eroe protagonista. Alle presentazioni altisonanti degli Amadigi di Gaula o dei Lancillotto del Lago, Cervantes contrappone un paesino della Mancia, regione senza tradizioni letterarie e cavalleresche, del quale al momento non ricorda nemmeno il nome. Vi viveva, poco tempo fa e non in una favolosa epoca remota, un *hidalgo*, non un re, e nemmeno un cavaliere: nella gerarchia nobiliare l'*idalgo* rappresenta il gradino più basso, normalmente privo dei mezzi economici per mantenersi in una forma decorosamente adatta al rango che rivendica per sé. E come si chiamasse costui, non lo si sa con precisione. Le convenzioni dello stile dei romanzi cavallereschi sono state capovolte, e nello stesso tempo si è mostrata la tonalità della scrittura cervantina, coerente con quanto espresso dall'Amico nel prologo.

La scelta di questo tipo di scrittura inserisce Cervantes, consapevolmente, in una tradizione di letteratura e di pensiero, lo ricollega cioè ad altri testi dissidenti ed estranei alla cultura dominante. Un esempio molto evidente è il *Lazarillo*: Lazarillo de Tormes è un nome che ricalca la struttura degli appellativi dei cavalieri famosi, ma Lazaro è un nome comunissimo, che già individua un personaggio folclorico di bassa estrazione sociale, e il Tormes è un normalissimo fiume. Rispetto alla scelta dei nomi dei cavalieri, quello di Lazarillo suona abbastanza ridicolo, come quello dell'Aldonza della

¹⁷ «*En un lugar... de cuyo nombre no quiero acordarme*», dice Cervantes: qui è errata l'interpretazione «del cui nome non voglio ricordarmi». Come è frequente nei testi del *Siglo de Oro*, il verbo *querer* (volere) ha spesso un valore ausiliare; più avanti nel testo Cervantes scrive «*quieren decir*», nel senso di «*dicen*», dicono. Il significato della frase è semplicemente: in un paese della Mancia di cui ora non ricordo il nome.

Lozana andaluza, lontanissimo dai modi in cui vengono chiamate le dame dell'amor cortese.

In aggiunta a questo, si può anche vedere nell' *incipit* cervantino un ostentato disinteresse per la nascita e la stirpe del suo eroe. È un punto che coincide con quanto scrive Erasmo nell' *Elogio della follia*:

«Se poi volete sapere il luogo di nascita, visto che oggi si ritiene che il luogo in cui sono emessi i primi vagiti abbia grandissima importanza per la nobiltà, io non sono nata né sull'isola di Delo errante, né dall'ondoso mare, né dalle profonde caverne, bensì proprio nelle isole fortunate»¹⁸.

Procedendo nella lettura notiamo che, prima ancora di presentare per nome, cognome e carattere il suo protagonista, Cervantes fornisce dati sul suo piccolo ambiente. C'informa dell'antichità delle armi: «...non molto tempo fa viveva un idalgo di quelli con la lancia nella rastrelliera, l'antico scudo, il ronzino magro e levriere da caccia». Don Chisciotte conserva le armi degli antenati come reliquie da museo, che nessuno usa più da tempo. Il suo cavallo non sembra capace di galoppare agile in un torneo, ma è *flaco*, cioè magro, debole. Alle reliquie, possibile testimonianza di un passato di maggior lustro, si contrappone la situazione economica del presente, realisticamente rivelata dalla dieta abituale di Don Chisciotte: carne di vacca, che era abbastanza a buon mercato, *salpicón*, piatto di carne salata, molto economico, *duelos y quebrantos*, cioè frittata con pancetta. Quest'ultimo piatto è indicato usando un nomignolo ironico che aveva assunto in ambiente converso, dove mangiare carne di maiale significava infrangere un tabù secolare e provocava un disagio tanto maggiore quanto superficiale era stata la conversione. Da qui l'indicazione ironica della sofferenza di chi, dovendo adottare usi e costumi cristiani, mangiava ciò che mai i suoi antenati avrebbero portato in tavola. Per estensione si diceva di qualcuno che era *dolido y quebrantado*. Era un piatto tipico del sabato, perché non rompeva la rituale astinenza dalle carni prescritta per la comunione domenicale. Don Chisciotte, inoltre, non mangia carne di venerdì: questa annotazione del Narratore sottolinea che il personaggio appartiene alla casta cristiana, e questo dato non si discute, o non si dovrebbe discutere.

Il vestito è ben curato, ma non lussuoso. Vive con una governante sui quarant'anni, una nipote non ancora ventenne, e un garzone che non svolge alcun ruolo nella storia. La sua età sfiora i cinquant'anni, e il suo aspetto fisico, la cui descrizione non è casuale, è quello di un uomo alto, asciutto, molto simile al tipo umano che un famoso trattato dell'epoca chiama temperamento *caliente y seco*. Huarte de San Juan, nel suo *Examen de ingenios* (1575) descrive questo temperamento come una personalità ricca di intelligenza e immaginazione, collerica e malinconica, propensa alle manie.

¹⁸ Erasmo, *Elogio della pazzia*, cit., 60.

Huarte intende col termine *ingenio* un'intelligenza acuta, raramente priva di qualche fissa.

Il nome del nostro eroe non si conosce ancora con precisione. Dicono che si chiamasse Quejada o Quesada,

«che su questo punto divergono gli autori che hanno scritto su questo caso; benché, in base a congetture verosimili, si può capire che si chiamava Quejana. Ma questo importa poco per il nostro racconto» [DQ, I, 1].

Importa poco? Singolare giudizio: come può importare poco il nome del protagonista della storia? Scrive Martín de Riquer:

«Cervantes, sempre così preciso e dettagliato nei punti essenziali e in quelli accidentali del suo romanzo, mette un particolare impegno nel circondare di una certa vaghezza e imprecisione qualcosa che, a prima vista, potrebbe sembrare decisivo nel racconto: il nome del paese in cui viveva l'idalgo e il suo vero nome. Nel resto del *Don Chisciotte* si farà sempre menzione chiara e inequivocabile di città, paesi, villaggi e frazioni con una loro denominazione, in cui si svolge l'azione, e la sola cosa che non si chiarisce è il nome del paese natale e della residenza del protagonista [...]. I nomi e i cognomi dei numerosi personaggi che appaiono nel romanzo, compresi quelli più insignificanti o che vi figurano sporadicamente, sono espressi in modo certo e stabile. Il cognome di Don Chisciotte, invece, sarà fluttuante fin dal principio»¹⁹.

Non è così in assoluto. Alcuni personaggi compaiono con una qualifica (la Governante, il Curato...); c'è un'oscillazione sul nome di Teresa Panza; ma nell'essenziale l'affermazione di Martín de Riquer coglie nel segno, e solo nel finale il protagonista dirà che il suo nome è Alonso Quijano (forma diversa da quella congetturata dal Narratore, dopo le sue ricerche!). Naturalmente questa nebulosità del personaggio nella sua vita quotidiana è coerente con l'intenzione ironica verso i romanzi cavallereschi; ma è possibile anche una lettura più complessa, che fornisce spunti utili alla comprensione del personaggio stesso. È evidente che Don Chisciotte emerge da una zona di oscurità, nella quale risulta essere una persona vaga, quasi informe, poco conosciuta dai suoi stessi vicini e dai compaesani. Il contadino che lo trova ferito e lo riporta a casa al termine della prima uscita, sbaglia il suo nome, anche se sa chi è e dove abita. Prima di diventare Don Chisciotte, Alonso Quijano è un anonimo come tanti. Non è certo un villano, ma non è nulla di più dell'idalgo del posto: un individuo totalmente confuso con una figura sociale, poco presente nella vita quotidiana con una personalità attiva e vigorosa: «I momenti in cui era in ozio, che erano la maggior parte dell'anno...», scrive Cervantes: praticamente, Alonso Quijano non ha niente da fare. La sua vita sociale deve essere ridotta al minimo, e non si sa bene chi sia.

¹⁹ Nell'introduzione a Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo...*, cit., 31.

Conoscendo lo sviluppo successivo della storia, questa caratterizzazione risulta un'anticipazione della situazione esistenziale del buon Alonso. Américo Castro, commentando i dialoghi tra lui e Sancio Panza, dice:

«Gli elementi narrativi e dialogici nel *Don Chisciotte* sono l'espansione liberatoria di lunghe e amare solitudini, non soddisfatte con il semplice tradursi in poesia. Quei solitari avevano passato le loro vite maturando piani per evadere dalle loro esistenze noiose e fastidiose, comunque condannate all'assenza di un al di là umano»²⁰.

Aggiunge ancora:

«Quel Quesada, Quijada, o come lo chiamavano, era arrivato a cinquant'anni in una monotona solitudine, cacciando con gli amici, ascoltando le sciocchezze di due donne, ovvero osservando l'inerte rozzezza del garzone che gli sellava il ronzino. Idalgo? E che farsene di quell'idalgia? Dava da mangiare, sì, ma poi? L'idalgo evade dalla sua reclusione attraverso la fitta scrittura di alcuni libri. Grazie a lui il buon Sancio metterà tra parentesi la sua condizione di contadino e guardiano di maiali»²¹.

Castro parla di una fuga secolare, laica, dal mondo, che coinvolge diversi personaggi del romanzo: rompono le catene della noia, della stupidità, della giustizia corrotta, della prevaricazione, delle caste, dando sempre l'impressione di emergere da un lungo soliloquio. Nella vita alienante di Alonso, percorsa da più di una vena di inutilità, l'apertura di nuove prospettive è propiziata dalla lettura dei romanzi cavallereschi. Vi si immerge a tal punto da dimenticare persino la caccia, grande attrattiva e *status symbol* del mondo nobiliare; e a tal punto da perdere il giudizio:

«E così, per il poco dormire e il molto leggere gli si seccò il cervello, sicché venne a perdere il giudizio. Gli si riempì la fantasia di tutto ciò che leggeva nei libri, d'incantesimi e contese, battaglie, sfide, ferite, galanterie, amore, tempeste e impossibili assurdità» [DQ, I, 1].

Per lui nulla è più vero di ciò che raccontano i suoi romanzi, e non c'è alcuna differenza di realtà tra Amadigi, Orlando, e un personaggio storico come il Cid Campeador; è incapace di distinguere tra realtà e fantasia. Più in generale, il suo senso storico si è perduto, la memoria e la tradizione si sono alterate, contaminate da toni romanzeschi. Contemporaneamente, Don Chisciotte non comprende più le ragioni del presente, le caratteristiche e gli usi dei tempi nuovi, della quotidianità che non aveva nessuno spazio nel romanzo cavalleresco.

Anche per questa ragione tali romanzi erano «aborriti da molti», benché «lodati dai più», come dice Cervantes nel prologo. A un livello più radicale,

²⁰ Américo Castro, "Cervantes y el Quijote a nueva luz", in *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza, Madrid 1974, 17-143, 71.

²¹ *ibid.*, 71.

però, la mancanza di realismo, di verosimiglianza, di elaborazione letteraria del quotidiano, non erano solo una scelta estetica. La letteratura cavalleresca è legata a doppio filo con l'ideologia cristiano-*vieja*, di cui, per dirla in parole attuali, si preoccupa quantomeno di curare l'immagine. Scrive Américo Castro:

«L'opposizione ai romanzi cavallereschi (poco graditi agli erasmisti, cioè ai cristiani nuovi), come la critica delle commedie, si debbono semplicemente (credo ora) al fatto che erano generi letterari consoni al sentire e alle valutazioni della casta maggioritaria e cristiano-*vieja*»²².

Letteratura di casta, dunque, cui si erano contrapposti anche *La Celestina* e il *Lazarillo*, e molti altri testi noti e meno noti, contestandone insieme i valori e l'estetica.

La cultura ufficiale, quella più allineata con i desideri del potere, è assertiva, dogmatica, assoluta, e tuttavia esprime sovente una letteratura senza impegno, di pura evasione, o nostalgicamente evocatrice di scenari finto antichi da rimpiangere (a parte questo, in genere non è neanche valida come letteratura). Menéndez Pidal ha sottolineato un elemento che svela la differenza abissale tra la figura cavalleresca dei romanzi e quella dell'epica medievale spagnola, meno lontana dalla realtà storica: l'elegante guerriero della letteratura del Cinquecento ha sostituito lo sforzo eroico con lo sforzo arbitrario, scatenato da un movente qualunque, magari per il puro gusto di far parlare di sé. L'impresa eroica coinvolgeva la collettività, mentre l'avventura sopravviene improvvisa, nel mezzo di un cammino solitario²³. È una contrapposizione che regge bene finché il confronto avviene fra testi, ad esempio tra il *Poema de Mio Cid* e l'*Amadís de Gaula*; se invece parliamo di realtà storiche, la situazione si complica notevolmente.

Ad ogni modo i romanzi cavallereschi erano letti avidamente anche a livello popolare, e vengono criticati per la loro scarsa qualità da moltissimi autori seri nel corso del XVI secolo. Cervantes non è stato il primo ad attaccarli, né è responsabile della loro scomparsa, dato che il genere si stava già esaurendo verso la fine del Cinquecento. Esso però rifletteva alcune posizioni ideologiche che restavano vigenti nella cultura del tempo. Il *Don Chisciotte* risponde letterariamente all'estetica del romanzo cavalleresco, e ideologicamente alla figura esemplare del cavaliere. Infatti il primo sintomo della pazzia di Don Chisciotte è la confusione tra storia e fantasia; il secondo è l'illusione che si possa restaurare l'istituzione cavalleresca, interpretata al modo dei romanzi, come se veramente potesse esistere una loro continuità con l'etica guerriera e la concezione della giustizia del medioevo feudale.

²² Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, cit., 267, nota 67.

²³ Ramón Menéndez Pidal, «Un aspecto en la elaboración del Quijote», in *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Buenos Aires 1940, 9-56, 12.

Dice il Narratore, presentando Don Chisciotte, che, essendo egli uscito ormai fuori di senno, concepì

«il più strano pensiero mai concepito da un pazzo al mondo, e cioè gli sembrò conveniente e necessario, sia per accrescere il suo onore, sia per il servizio della repubblica, diventare cavaliere errante, e andare in tutto il mondo con armi e cavallo in cerca di avventure e ad esercitarsi in tutto ciò di cui aveva letto che si esercitavano i cavalieri erranti, riparando ogni genere di offese e mettendosi a volte in pericoli, superando i quali avrebbe acquistato eterno onore e fama» [DQ, I, 1].

Raddrizzare i torti, proteggere le vedove e gli orfani, i deboli, era ancora il compito affidato alla cavalleria nella retorica del tempo. Ma si trattava appunto di retorica: nella pratica, sia i compiti morali sia quelli guerrieri erano affidati ad altre istituzioni, quali l'*hermandad* per l'ordine pubblico e l'esercito professionale per la guerra. Per la gente che osserva Don Chisciotte, la sua idea di recuperare le funzioni giuridiche e militari della cavalleria è un evidente segnale di pazzia, cui non si può dare alcun credito: appunto il più singolare pensiero mai concepito da un matto.

Però in questa pazzia è presente anche un altro aspetto. Una volta concepito il suo progetto, Don Chisciotte ritiene di essere senz'altro in grado di realizzarlo senza troppi problemi: «Il poveretto s'immaginava già coronato, per il valore del suo braccio, quantomeno dell'impero di Trapisonda» [DQ, I, 1]. E nel coltivare questa illusione provava uno «strano gusto».

Non risulta che Don Chisciotte avesse mai usato prima le vecchie armi arrugginite dei suoi avi, che saranno la sua armatura di cavaliere, nondimeno, partendo in cerca di avventure, sa già che le troverà e che ne uscirà vincitore e famoso. La ricerca della gloria è certamente uno dei moventi principali del nostro eroe: vuole essere qualcuno, vuole che si dissolva la cortina di nebbia che rende vaga la sua figura, e la via che sceglie è l'impresa cavalleresca: soluzione folle a un problema che folle non è. Torrente Ballester, in un saggio piacevolissimo, ha detto che il buon Alonso (Quejada o Quesada) si annoiava come tutti quelli che vivono in paese, e volle essere un altro. Ma

«già allora la gloria cominciava a essere uno stimolo romantico e in un certo senso retorico. Cercare la gloria attraverso l'azione, in quegli anni del XVI secolo in cui viveva Alonso Quijano, ormai non veniva più in mente a nessuno. Prima, mezzo secolo prima, ai tempi dell'Imperatore [Carlo V], forse a qualcuno. A Hernán Cortés, ad esempio, che era un umanista, interessava la gloria, ma il suo parente Pizarro, che era un analfabeta, era mosso dall'interesse»²⁴.

²⁴ Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, cit., 47.

Questo tema della gloria induce al sospetto circa le reali condizioni mentali di Don Chisciotte, e Torrente Ballester sostiene, con molta abilità, la tesi che il Nostro non fosse affatto pazzo:

«Nel Don Chisciotte si racconta la storia di un uomo che, giunto a una certa età, e per ragioni ignote, dato che quella della pazzia - che viene proposta - può essere discutibile, cerca di configurare la sua vita conformemente alla realizzazione di certi valori arcaici con uno scopo espresso, e pertanto adotta un'apparenza storicamente armonica con i valori di cui si serve e con il tempo in cui erano vigenti, e in franco disaccordo (per analepsi) con il tempo in cui vive e in cui va a realizzarli. Cosciente dell'anacronismo, forse anche dell'impertinenza della sua trovata, il personaggio adotta un atteggiamento ironico che conferisce alla sua condotta la condizione di gioco»²⁵.

La sua pazzia sarebbe dunque simulata: è parte del gioco e della strategia. Il personaggio gioca con le parole, come quando escogita il nome di Ronzinante, ma soprattutto gioca a costruire un personaggio letterario, una vita che possa essere raccontata in un libro. Per Torrente Ballester, i preparativi per la prima uscita sono un vero e proprio processo di creazione di una maschera. Si avrebbe allora una situazione teatrale: Don Chisciotte è una rappresentazione. Visto dall'esterno, Alonso Quijano rappresenta (in senso teatrale) il personaggio di Don Chisciotte, il quale si muove nel mondo reale, cioè nel mondo dello stesso Alonso Quijano. Questi vive il personaggio che vorrebbe essere, fino a una vera e propria identificazione: «La rappresentazione si confonde con la vita»²⁶. In questo appunto consisterebbe il gioco. Avremmo la storia di un attore che inventa il suo ruolo, proiettandovi la parte non realizzata della sua personalità.

«È chiaro - scrive Torrente - che, se Don Chisciotte come eroe romantico (cioè arcaico) agisce per conseguire la gloria, [...] il veicolo sarà la storia scritta. [...] Ciò a cui Don Chisciotte aspira (ciò che considera il sommo bene desiderabile, come dice chiaramente), è "essere un personaggio di un libro"»²⁷.

Il saggio di Torrente, con la sua tesi che Don Chisciotte non sia pazzo, non è solo una bella provocazione letteraria. Lo scrittore ha adottato una chiave di lettura, gettando luce su molti aspetti del Chisciotte, e argomentando con cura la sua tesi principale. Credo tuttavia che la pazzia del personaggio non sia discutibile. È vero che nel testo non c'è una sola frase di cui ci si possa fidare a occhi chiusi, ma sull'argomento abbiamo un'affermazione di Cervantes in prima persona (non del Narratore). Nell'introduzione al secondo volume dell'opera, colui che scrive annuncia, come suoi scritti futuri, il secondo volume della *Galatea* e il *Persiles*, che sarebbe quasi ultimato: chi scrive questo è dunque Cervantes, parlando in prima persona.

²⁵ *ibid.*, 50-51.

²⁶ *ibid.*, 64.

²⁷ *ibid.*, 69.

Orbene, in questa stessa introduzione, Cervantes parla delle *discretas locuras* del suo eroe. Pazzie, dunque, però discrete. Ritengo allora che si possa pensare a un gioco sottile: partendo dallo stato mentale realmente alterato di Alonso Quijano, il testo semina continuamente dubbi nel lettore, depista e spinge a considerare seriamente l'ipotesi che il nostro eroe non sia pazzo. Questi depistaggi non solo legittimano interpretazioni contrapposte, ma rendono anche difficoltoso sapere fino a che punto è pazzo, se lo è. Lo è quando scambia i mulini a vento per giganti? E allora perché non dovrebbe esserlo anche quando parla, con apparente lucidità, dei valori della vita guerriera e di quella intellettuale, del rapporto tra padri e figli, della giustizia, e insomma di tutti gli argomenti in cui ripete banali luoghi comuni, col consenso e l'approvazione dei suoi nobili interlocutori? È un punto che rimane ambiguo.

Per Torrente, la pazzia di Don Chisciotte ha una sua coerenza. Il nostro eroe comprende la realtà e non la deforma quando questa (s'intenda: ciò che nel romanzo svolge il ruolo di realtà) è adeguata al comportamento di cavaliere che egli vuole esercitare. In altri casi l'apparenza ingannevole delle cose può far pensare di trovarsi di fronte a un'avventura: allora Don Chisciotte si attiene alle apparenze. Altrove, invece, parte da un elemento reale (ad esempio la polvere sollevata da un gregge di pecore in lontananza) per interpretarlo alla luce della sua immaginazione: è un esercito di cavalieri in marcia. Quando ciò avviene, Narratore, Cavaliere e Scudiero si comportano ciascuno secondo il modo che gli è proprio: il Narratore ricorda al lettore le condizioni mentali di Don Chisciotte; questi, a sua volta, trasfigura la realtà come se fosse vittima di un'allucinazione (sono gli incantatori che hanno trasformato in pecore l'esercito); mentre lo Scudiero ha la corretta visione realista. Infine vi sono casi in cui il nostro eroe è costretto ad accettare la realtà così com'è, non essendo essa suscettibile di trasformarsi in materia cavalleresca (ad esempio quando sente il dolore per la ferita all'orecchio).

Si ha allora un comportamento coerente: si tratta di alterare la realtà in senso cavalleresco, ogni volta che è possibile. Per Torrente, che non crede nella spiegazione della pazzia, Don Chisciotte agisce con metodo. Tuttavia le nozioni di metodo e pazzia non sono sempre incompatibili tra loro, come avviene, ad esempio, nel caso dell'idea fissa.

Comunque sia, Don Chisciotte risulta in contrasto col suo mondo: matto vero o simulato, lui non è Amadigi, e la terra in cui cammina non è la foresta di Brocelandia. Dice Torrente: «La storia consiste nel fatto che questo personaggio, inteso come "l'uomo che simula di essere", è incongruente col mondo che lo circonda»²⁸. La cavalleria non c'è più, ed egli non può limitarsi a fare il cavaliere: deve esserne il rifondatore. Al tempo stesso, la realtà non è quella dei romanzi, e dunque deve essere riformata.

²⁸ *ibid.*, 114.

In effetti, dando per scontata la pazzia di Don Chisciotte, Francisco Ayala sottolinea che il progetto dell'eroe è portare nel mondo non qualcosa di nuovo, ma qualcosa che era già esistito in passato, e che aveva perduto attualità storica. La realtà sociale in cui si muove Don Chisciotte ha perduto l' *ethos* cavalleresco. Al passato egli è d'altronde legato in quanto idalgo, cioè membro di un ceto un tempo importante e ora decaduto, ridotto a poca cosa, senza una precisa funzione sociale. La società spagnola del XVI secolo è «ormai incapace, per la sua attuale struttura, di vivere l'*ethos* cavalleresco; ma d'altra parte rifiuta i principi dell'*ethos* borghese»²⁹. Da questo punto di vista Don Chisciotte è un fossile vivente, cosa indicata tangibilmente dall'antichità delle sue armi: appartenendo agli antenati, mostrano l'arcaismo del sistema di valori feudali a cui si fa riferimento.

Anche Caro Baroja condivide questo punto, considerando il nostro personaggio «un idalgo dalle idee arcaizzanti, che ricrea per sé un vero e proprio mondo tramite la lettura»³⁰. Per superare questa distanza dal reale, Don Chisciotte, che come molti suoi contemporanei crede nella magia, fa appello all'azione degli incantatori, che gli trasformerebbero il mondo per ostilità.

Questo tratto di arcaismo va precisato. All'epoca la cavalleria medievale non esisteva più come istituzione sociale; tuttavia la retorica del tempo continuava a fare riferimento alle virtù e ai valori cavallereschi. Pertanto la vera pazzia di Don Chisciotte si è manifestata nel suo voler vivere ciò che gli altri si accontentavano di credere, come cosa lontana o passata»³¹. Allora la presenza di Don Chisciotte e il suo conflitto col mondo mostrano proprio che molti non vivono affatto coerentemente con quelle virtù e quei valori che proclamano nei loro discorsi. In tal senso la pazzia risulta una sorta di rivelatore che distrugge le ipocrisie e le maschere retoriche. Chiedeva Erasmo:

«Se uno cercasse di togliere la maschera agli attori che recitano sulla scena, e di mostrare agli spettatori il loro aspetto vero e naturale, non rovinerebbe forse l'intero dramma e non meriterebbe che tutti lo cacciassero dal teatro a sassate, come un pazzo furioso? Improvvisamente le cose assumerebbero un altro volto: chi prima era donna, adesso è uomo; chi prima era giovane, subito dopo è vecchio; chi poco prima era re, diventa di colpo dama; chi prima era re, un ometto da nulla»³².

²⁹ Francisco Ayala, "Un destino y un héroe", in *Cervantes y Quevedo*, cit., 9-22, 16.

³⁰ Julio Caro Baroja, *El Quijote y la concepción mágica del mundo*, in «Revista de Occidente» II, 1964, 158-170, 162-163 (poi in *Vidas mágicas e Inquisición*, Taurus, Madrid 1967, vol. I, 167-183).

³¹ *ibid.*, 166.

³² *Elogio della pazzia*, cit., 81.

Lo stesso Don Chisciotte, nella seconda parte del romanzo, richiama l'idea del mondo come teatro, idea che Erasmo collega alla follia di indossare ciascuno una maschera diversa dalla sua personalità:

«L'intera vita dei mortali – scrive - cos'altro è, poi, se non un dramma in cui diversi attori si fanno avanti con maschere diverse e recitano ognuno la sua parte, finché il regista non li fa uscire di scena?»³³.

Se esiste un rapporto tra *l'Elogio della Follia* e il *Don Chisciotte*, va ricordato che in Erasmo la follia «abbraccia tutti senza discriminazioni»³⁴. In quest'ordine di idee, la pazzia, che ha portato Don Chisciotte a concepire la restaurazione impossibile di un sistema di valori inattuale e non desiderabile, ha l'effetto di togliere il velo che nasconde la pazzia altrui: quella che passa inavvertita proprio perché coinvolge tutti. Per ottenere questo risultato era necessario che la pazzia del protagonista fosse presentata in modo ambiguo: non un pazzo furioso totale, ma uno che a volte *sembra sano*. E questo intermittente sembrare sano ai suoi interlocutori può rivelare proprio i punti in cui questi sono pazzi come Don Chisciotte, ma non se ne rendono conto: esattamente quando la pensano come lui, ovvero *lo trovano sensato*. Alla fine i confini tra pazzia e normalità sono saltati, come già aveva immaginato Erasmo:

«Se uno non s'inganna solo nella sensazione, ma anche nel giudizio, e per di più in modo non comune e sempre, si penserà allora che ha molto in comune con la pazzia [...]. Ma se questo tipo di pazzia, come capita di solito, tende a fantasie piacevoli, arreca non poca gioia sia a quelli che ne sono affetti, sia a quelli che se ne accorgono, ma non la condividono. Infatti, questa specie di pazzia è molto più diffusa di quanto non si creda comunemente, ma i pazzi si pigliano in giro a vicenda, e l'uno fa divertire l'altro. Spesso poi capita, come vedete, che il più pazzo metta una particolare passione nel prendere in giro il meno pazzo»³⁵.

In effetti è difficile pensare che tutti i personaggi incontrati da Don Chisciotte siano sani di mente. Se ci viene il dubbio che il nostro eroe si finga matto, è anche perché i suoi interlocutori sembrano spesso dei recitanti, persone che, non facendo il mestiere dell'attore, nondimeno inscenano un ruolo nella società, con una scissione nevrotica tra la loro intimità personale e la loro maschera.

Don Chisciotte va nel mondo come se entrasse in scena accolto dall'applauso del pubblico. Che il mondo sia un gran teatro, è cosa che hanno sempre saputo i mistici, i ribelli, i popolani incazzati, che hanno azzerato ogni ruolo sociale nella *Danza della morte*. Sono gli uomini mondani, ingenuamente, a credersi veri re, vere regine, veri duchi, veri

³³ *ibidem*.

³⁴ *ibid.*, 107.

³⁵ *ibid.*, 95-96.

curati e veri barbieri. Chi voglia mostrare che essi non sono tali, perché tale è solo la loro maschera, deve ricorrere alla mano di Dio che li richiama dietro le quinte: la Danza della morte, appunto. Oppure deve ricorrere a qualcosa che sta appena un gradino al di sotto di Dio: la mano dell'autore teatrale. Quando il testo teatrale compie il miracolo, laico e buffonesco, di far cadere una maschera, ci accorgiamo che, di fronte al gran teatro del mondo, la cosa più importante è il gran mondo del teatro. Si prende un pazzo, lo si colloca in un contesto più o meno realistico, gli si fa concepire uno strambo personaggio da interpretare, e automaticamente si vede che sono pazzi anche gli altri, quelli della cui salute mentale non avremmo dubitato.

Allora, appunto, ci vengono i dubbi. Non è strano che un re sia posticcio: quasi tutti lo sono, e chi non lo è stato, appartiene alle alte sfere del mito. Ma che sia posticcio il buffone, risulta difficile da digerire: si può essere buffoni per finta? O piuttosto si finge la pazzia per poter essere impunemente buffoni autentici? Insomma, per non esser fatti fuori come Francesillo de Zúñiga, buffone di Carlo V, quando il gioco si fa un po' più duro. D'altro canto, uno potrebbe essere realmente matto e risultare pertanto un buffone inconsapevole. I piani si confondono, la vita è vissuta in modo inautentico, e nel romanzo l'unico che vuole veramente essere se stesso è un povero mentecatto che ha concepito il suo «se stesso» con la mente turbata dalla pazzia. Il resto del mondo recita la sua appartenenza a un cetto sociale, a una casta, a una razza, un'ideologia, una professione, una qualche dignità. Don Chisciotte invece vuole realizzare la sua personalità (in questo è superiore al mondo che lo circonda), ma ha concepito il suo progetto di esistenza quando il suo cervello gli era già andato in pappa. Forse non è più matto né più saggio degli altri. Se si vuole, ha una pazzia più appariscente. Siccome va in giro indossando le armi del bisnonno, risulta bizzarro, strampalato e fuori dal comune³⁶.

L'aspetto della vocazione personale, del voler essere se stesso, e tanto importante quanto il tema della pazzia. È vero che Cervantes lo descrive in chiave parodica, ma lo mette comunque in primo piano. Come scrive Américo Castro, Cervantes

«ci mette davanti a un processo di creazione *ab ovo*. Don Chisciotte appare nell'atto di fare se stesso, servendosi dello stimolo di alcuni libri, che usa e userà nella misura adatta ai suoi disegni, dimenticando il resto come inservibile»³⁷.

³⁶ «Le armi vestite da Don Chisciotte all'inizio del XVII secolo erano della fine del XV, cioè dei tempi dei re cattolici; da ciò lo stupore o il riso di quanti lo vedono vagare armato in questo modo al tempo di Filippo III: una cosa simile a ciò che capiterebbe a noi se incontrassimo un personaggio vestito da maresciallo dei tempi di Napoleone. Non si dimentichi questo dettaglio che conferma che Don Chisciotte era un arcaismo vivente» [Riquer, *ed. cit.*, 35, n. 25].

³⁷ Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, cit., 61.

E, sempre nella deformazione parodica, si diviene ciò che si è, come voleva il detto antico. Don Chisciotte è già un *caballero tan famoso* ancor prima di rivelarsi pubblicamente al mondo, uscendo in cerca di avventure:

«Quattro giorni gli passarono a immaginare che nome mettergli [al cavallo]; perché - come diceva a se stesso - non era logico che il cavallo di un cavaliere così famoso, e così valido esso stesso, non avesse un nome conosciuto» [DQ, I, 1].

Torneremo sul tema. Intanto, dagli abissi insondabili dell'umana follia, è nato Don Chisciotto della Mancia, aspirante cavaliere³⁸.

³⁸ Di fatto noi lo chiamiamo Don Chisciotte, con una traduzione antica ed entrata nell'uso. Però si tratta di una traduzione sbagliata, che si è limitata ad adattare alla meno peggio alla lingua italiana il suono originale del nome *quijote*. Però questo nome, in spagnolo, aveva una chiara costruzione, in cui entrano due elementi: anzitutto il suffisso *-ote*, corrispondente all'italiano *-otto*; poi il fatto che questo suffisso si ritrova in nomi famosi della letteratura cavalleresca, come *Lanzarote*, corrispondente all'italiano *Lancillotto*. Il risultato *Quijote* ha la stessa forma grottesca, ed espressiva, che avrebbe l'italiano *Chisciotto*, con il richiamo congiunto a Lancillotto e a sempliciotto. Naturalmente lo dico con una punta di snobismo, e non propongo di riformare l'uso: *habent sua fata libelli*.

L'avventura

L'avventura è per Don Chisciotte uno scopo e un mezzo. Scopo, perché l'ama, la desidera, ne va in cerca in ogni occasione; mezzo, perché spera di ricavarne fama, onore e gloria sufficienti a passare alla storia come il restauratore dell'antico costume della cavalleria errante.

Nel romanzo l'avventura è una realtà composita. Una prima componente è negativa: si tratta di rifiutare la vita quotidiana, abitudinaria, per vivere momenti eccezionali e imprese non comuni. C'è poi una componente positiva immaginaria: Don Chisciotte si immagina cavaliere errante, prima ancora di lasciare il suo paese e di aver ricevuto l'investitura cavalleresca che, come semplice idalgo, non possiede. C'è, ancora, una componente positiva, reale: uscire di casa, rompere con la vecchia vita e iniziarne una nuova. Infine, una volta fuori, l'avventura deve essere cercata: non esistono le avventure in natura, nel modo in cui esistono gli alberi o i ruscelli. Il mulino a vento o la foresta, in sé, non sono luoghi d'avventura, non c'è un luogo in cui ci si possa recare perché lì si vivono le avventure. L'avventura è una creazione originale, nuova, spontanea, è un'allucinazione personale non conoscibile da altre persone presenti. Però, come ha notato Julián Marías, Don Chisciotte

«non è un avventuriero, perché solo alcune avventure sono tali per lui, non una qualunque: quelle che corrispondono alla sua vocazione, che non è di avventuriero, ma di cavaliere errante, con tutto ciò che significa»³⁹.

In ogni caso, per Don Chisciotte l'avventura è qualcosa che capita al cavaliere in via del tutto normale, come si può vedere in ogni romanzo cavalleresco... Il cavaliere trova le avventure girando per il mondo: gli si presentano, forse stanno addirittura ad aspettarlo, con la loro immensa varietà di forme possibili. Tutto può essere l'inizio di un'avventura e l'occasione per mettere alla prova il valore e la capacità di conquistare la gloria. O il favoloso impero di Trapisonda.

L'avventura è la porta d'ingresso in un mondo in cui il possibile non ha limiti e ogni cosa può rivelarsi diversa da come appare a prima vista, per via di trasformazioni magiche imprevedibili. In questo contesto non c'è alcun criterio che consenta di farsi un'idea affidabile della realtà. È come se si entrasse in un mondo instabile, per obbedienza alla propria natura eroica, ed è con l'eroismo che ci si conserva e vi si rimane. Per questo si conquista la

³⁹ Julián Marías, *Don Quijote clave española*, Alianza, Madrid 1990, 66.

fama: un'avventura che non porti fama è inconcepibile. Coerentemente, Don Chisciotte desidera essere il protagonista di una storia scritta, cioè si attende che qualche sapiente mago scriva il racconto delle sue imprese. Più ancora: con la beata ingenuità del matto, dà per scontato che questo accadrà, nel momento stesso in cui si mette in cammino, tanto che immagina lui stesso l'*incipit* del libro che racconterà le sue imprese, ricalcando lo stile letterario dei testi cavallereschi:

«Chi dubita che nei tempi futuri, quando verrà alla luce la vera storia delle mie imprese [che non ha ancora iniziato a compiere] che il sapiente che le scriverà, arrivando al racconto di questa mia prima uscita, così mattiniera, non lo farà in questo modo: Aveva appena il rubicondo Apollo...» [DQ, I, 2].

Che si scriva su di lui pare infatti inevitabile: deve restaurare la cavalleria, può farlo solo con l'avventura, questa procura la fama, la fama implica un sapiente che scriva un libro: così è sempre avvenuto. Il libro è celebrativo e conferma la validità dell'intero cammino; i *famosos fechos* che ne saranno la trama verranno certamente: nella sua immaginazione, Don Chisciotte è già protagonista di un romanzo di cui immagina anche lo stile letterario. Anche in questo è anacronistico, perché di fatto il testo di Cervantes è scritto in un altro modo, che probabilmente non piacerebbe a Don Chisciotte: all'inizio della seconda parte, il cavaliere viene informato del fatto che è stato pubblicato un volume sulle sue imprese, ma che si tratta della traduzione della storia scritta da un autore arabo scarsamente affidabile.

Questa pretesa di protagonismo è sbeffeggiata dal Narratore, che la considera un segno di follia, e mette in dubbio la sincerità del personaggio. Secondo il Narratore, Don Chisciotte continua a dire «come se fosse veramente innamorato: Oh principessa Dulcinea...» [DQ, I, 2]. Dunque, per il Narratore, non è innamorato? Certo che non lo è: forse l'unico punto sicuro del romanzo è che *non ama Dulcinea*. Ne ha bisogno, perché per essere cavaliere occorrono un cavallo, un'armatura e una dama. Il cavallo ce l'ha; l'armatura la rimedia; la dama la inventa. È un amore della volontà per un oggetto ideale in cui ha trasfigurato una persona qualunque. Gli serve come finzione, perché la proclamazione di un amore ideale e casto è un ingrediente essenziale della vita cavalleresca; rientra nel ruolo l'aver qualcuno a cui mandare in segno di omaggio i nemici sconfitti, o da cui essere sdegnato, secondo i moduli dell'amor cortese. In una persona normale questa sarebbe una finzione; nella pazzia di Don Chisciotte viene creduto come vero amore, almeno secondo l'interpretazione del Narratore.

Don Chisciotte si procura meticolosamente tutto ciò che gli è necessario per essere cavaliere: avrà bisogno di armi *limpias*, cioè bianche, senza insegne, e allora provvederà lui a renderle *limpias*, cioè pulite, lucide; avrà bisogno di chi lo investa cavaliere, e allora prenderà il primo che capita; gli servirà un cavallo forte e famoso, e ribattezza il suo con un nome espressivo e altisonante; gli servirà un amore cavalleresco, intellettuale e convenzionale, e prende ciò che ha a portata di mano: Aldonza Lorenzo (il convento non

passa di meglio), trasformata in Dulcinea. Nell'ottica della follia è tutto regolare e coerente; in un'altra ottica sarebbe un gioco o una recita.

Il Narratore si attiene ai fatti nudi e crudi, a quella che considera la brutta realtà storica. Come scrive Torrente Ballester,

«la qualità spirituale del Narratore, almeno nella prima parte, non supera quella del Curato e del Barbiere, né quella di Sansone Carrasco. L'autore ne ha fatto più di uno strumento: lo ha reso un personaggio baro, truffatore, miope e forse un po' risentito»⁴⁰.

Dopo aver riportato lo sproloquio in cui Don Chisciotte immagina il testo del futuro libro dedicato alle sue imprese, il Narratore conferma come vero solo uno degli elementi di tutto il suo discorso: è vero che Don Chisciotte cammina per la campagna di Montiel. Il Narratore ha svolto le sue ricerche e ne ha tratto la conclusione che l'*ingenioso hidalgo* è matto. «Con questa conclusione si è allineato alle idee dell'opinione pubblica, dando al tempo stesso testimonianza dell'esistenza di altre interpretazioni»⁴¹.

Ci sono autori -dice- secondo cui la prima uscita di Don Chisciotte fu quella dei mulini a vento; altri sono di diverso avviso, «ma ciò che io ho potuto accertare al riguardo, e ciò che ho trovato scritto negli annali della Mancia, è che camminò...» [DQ, I, 2]. Come ha notato Ayala, con questa moltiplicazione dei punti di vista la figura di Don Chisciotte guadagna una certa sostantività. Tuttavia, in generale, il Narratore sembra conoscere la verità solo se e quando gliela dicono o ne trova testimonianza scritta. Non sa, ma conclude che all'innamorato cavaliere, nel corso del primo giorno, non è accaduto nient'altro che stancarsi e aver fame⁴².

Al termine di questa giornata scorge la locanda, che a lui sembra un meraviglioso castello: è il primo contatto tra la percezione visionaria di Don Chisciotte e il mondo reale degli altri. Bisogna però fare attenzione al fatto che le visioni di Don Chisciotte non sono sempre arbitrarie, come a noi può sembrare, data la differenza tra il nostro mondo e quello del suo tempo. Un uomo di cinquant'anni, più che anziano per gli standard del tempo, arriva stanco e affamato, probabilmente a pezzi per il troppo cavalcare, su un punto da cui, alla luce del tramonto, vede in lontananza sulla strada qualcosa che dovrebbe essere un *despoblado*, cioè un luogo non più abitato. Non è ciò che noi pensiamo automaticamente leggendo il termine «locanda»: si può pensare che vi siano alcune costruzioni attorno a un cortile col pozzo,

⁴⁰ Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, cit., 159-160.

⁴¹ «Parlando di Don Chisciotte e di ciò che gli si riferisce, il tono è quello del narratore, le parole sono quelle dell'opinione pubblica» (Percas de Ponseti, I, 69); «Il Narratore non si identifica con l'opinione pubblica, ma il lettore sì, qui al principio, perché ha solo i dati esteriori della caratterizzazione» (Percas de Ponseti, I, 70).

⁴² «Don Chisciotte aveva messo tra parentesi il suo essere Quijada o Quesada, ma non il suo stomaco, letterariamente indispensabile, giacché altrimenti sarebbe stato come quelle figure dei libri da cui era fuggito» (Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, cit., 59).

forse resti di antiche recinzioni, qualche rudere, insomma qualcosa che, all'imbrunire e in certe condizioni, potrebbe anche sembrare un castello. Il fatto caratteristico non è dunque che Don Chisciotte si sbaglia, ma che continua a sembrargli un castello anche dopo l'incerta prima occhiata, quando ci si ritrova dentro: la prospettiva visionaria, che inizialmente poteva presentare una certa verosimiglianza, è adottata senza riserva e non viene discussa più. Di fatto Don Chisciotte è capitato nel luogo più opposto a un castello, in una sorta di anticastello. Don Chisciotte si manifesta al mondo per la prima volta tra gente bassa e plebea, contigua agli ambienti marginali o malavitosi. Tuttavia questa gente lo accoglie, sia pure in chiave comica, e ridendo lo asseconda.

Le prime due persone che incontra nella sua nuova carriera di eroe sono (grandezza dell'ironia cervantina) due prostitute in viaggio per Siviglia, prontamente scambiate per belle donzelle o graziose dame che stanno sulla porta del castello. In chiave parodica, l'immagine della dama cortese vista da Don Chisciotte ha il volto reale della prostituta (o della villana, nel caso di Aldonza/Dulcinea). Con coerenza, il cavaliere anziano che darà l'investitura a Don Chisciotte è in realtà un oste burlone e picaro. L'elemento burlesco occupa qui il primo piano in modo pesante e quasi esclusivo, mostrando tutto l'anacronismo del progetto di Don Chisciotte: il nostro eroe non distingue una dama da una puttana (cosa che comunque non era sempre facilissima), né un cavaliere da un briccone, né il sogno dalla realtà. Tuttavia esiste una linea di comunicazione tra il suo universo demenziale e la realtà quotidiana: il *romancero* o, più in generale, una mediazione letteraria. Le «donzelle» non comprendono il linguaggio di Don Chisciotte, magniloquente e ricco di arcaismi, ma l'oste può dialogare con lui tramite i *romances*. Don Chisciotte gli dice di non preoccuparsi se non vi è un letto per lui, perché «*mis arreo son las armas, / mi descanso es pelear*». L'oste conosce il *romance* da cui sono tratti questi versi, e risponde continuando la citazione. Questa possibilità di dialogo è interessante, perché rivela l'esistenza di una cultura comune diffusa, esattamente quella che alimenta anche i romanzi cavallereschi con i temi eroici, e che Don Chisciotte decide di prendere sul serio.

Non è strano che l'idalgo ricorra ai versi. Lo fa anche quando le allegre fanciulle gli tolgono l'armatura, adattando al suo caso una strofa famosa:

*«Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera Don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél,
princesas de su rocino».*

L'elemento significativo, come in molti altri passi, è il fatto che Cervantes rimarca la conoscenza del *romancero* nell'oste. In effetti si trattava di un genere letterario diffuso e apprezzato anche presso il popolo: gli umanisti, generalmente, non lo avevano in simpatia, perché lo vedevano come un veicolo dei valori della cultura cristiano-*vieja*.

Ad ogni modo Don Chisciotte è felicemente accolto in ciò che ritiene un castello. Questa sua percezione alterata introduce, in forma grottesca, un tema importante del romanzo, che Américo Castro ha chiamato, felicemente, «la realtà oscillante»: un oggetto, semplice o complesso, non è mai interpretato in modo univoco, e viene anzi considerato in modi diversi a seconda di chi ne parla. Questo prospettivismo è del tutto indipendente dalla buona o cattiva fede: dato un certo contesto in cui si trovino varie persone, un oggetto non appare lo stesso per tutti, non appare a tutti nello stesso modo.

Questa pluralità di interpretazioni dipende solo in parte dalla mente alterata di Don Chisciotte. Vi sono casi diversi da questo della locanda/castello, in cui non solo Don Chisciotte ma anche gli interlocutori hanno delle valutazioni pregiudiziali, delle idee fisse. Come si diceva, la pazzia dell'idalgo agisce spesso come un rivelatore che permette di scoprire le nevrosi degli interlocutori, e sembra un modo burlesco di porre il problema serio del valore delle interpretazioni. È nota una domanda spiazzante di Ortega y Gasset, commentando il noto episodio dei mulini a vento: a parte il cervello fuori fase di Don Chisciotte, dice Ortega, com'è che nella mente dell'uomo è nata l'idea del gigante, che non è mai esistito in natura?

Scambiando la locanda per un castello, Don Chisciotte commette un errore facile da smascherare, perché è macroscopico: chi assiste alla scena si mette a ridere e conclude che solo un matto poteva prendere un abbaglio simile. Ma la visione del mondo che caratterizza il Curato o il Barbiere o la Governante non è forse altrettanto allucinata, o comunque errata? Solo che, nel loro caso, si tratta di un errore difficile da smascherare, perché è comune. Il Barbiere e la Governante non ritengono che sia una pazzia il rogo dei libri fatto dal Curato, anzi lo considerano una cosa buona e giusta. A parte l'immeritato destino capitato agli incolpevoli libri della biblioteca, siamo sicuri che all'epoca di Cervantes tutti fossero d'accordo sulla necessità di avere a portata di mano sempre un curato convinto di sapere quali libri o idee, o al limite persone, mandare al rogo?

Quando si entra nella biblioteca per compiere il gran rito purificatore, la Governante corre a prendere dell'acqua benedetta e chiede al Curato di benedire la stanza, perché «magari c'è qualche incantatore dei tanti che questi libri contengono» [DQ, I, 6]: la Governante è tanto allucinata quanto Don Chisciotte, tanto matta quanto Don Chisciotte, tanto lontana dalla realtà quanto il suo padrone, e forse di più. Oggetti vaghi e misteriosi, i libri contengono gli stessi incantatori diabolici che Don Chisciotte accusa a ogni pie' sospinto delle sue disfatte; bisogna dunque esorcizzarli con un oggetto qualunque, purché magico, e l'acqua benedetta viene qui usata come un puro e semplice amuleto. Donne come questa giuravano di aver visto le cose più incredibili quando testimoniavano nei processi di stregoneria, e trovavano presunti dotti disposti a credere ogni loro parola.

Cervantes descrive il punto di vista della nostra buona donna: ogni persona è presente nel romanzo con la sua interpretazione della realtà, coi suoi pregiudizi, il suo carattere, la sua installazione nella situazione storica. Così

gli oggetti si illuminano di una luce diversa a seconda di chi li interpreta, e vengono descritti in base a come appaiono a un personaggio quando entrano nella sua esperienza. Scrive Américo Castro:

«Le possibilità letterarie della letteratura e della vita contemporanee furono usate, "disposte" da Cervantes in modo tale che le figure immaginarie sembrassero costruirsi la loro esistenza in proprio, spinte da stimoli immanenti, piuttosto che determinate da circostanze previe e trascendenti»⁴³.

Cervantes mostra letterariamente l'interdipendenza tra la realtà osservata (quindi interpretata) e le condizioni dell'osservatore. È chiaro che un oggetto ha la sua forma e la sua consistenza o condizione, ma quando entra in contatto con una persona, viene interpretato (forse viene consapevolmente falsato) e diventa parte di un'immagine del mondo. Quest'immagine è costruita, dunque, in modo più o meno consapevole, interpretando soggettivamente i dati reali. Se questa interpretazione sembra «reggere», dando l'impressione di spiegare con coerenza e regolarità gli eventi, allora la si chiama «oggettiva»: cioè si trasferisce l'oggettività delle cose ai pensieri che le spiegano. Questo può dar luogo a un'allucinazione meno eclatante di quella chisciottesca, ma non meno pericolosa. Insomma, Don Chisciotte fa in modo iperbolico ciò che gli altri fanno in modo normale e comunemente. In altri termini, la visione degli interlocutori, che si contrappone alla sua allucinazione individuale, non è una percezione sana della realtà, esente da pregiudizi e distorsione interpretativa, ma è un'allucinazione collettiva.

Nel caso degli spettatori del *Retablo de las maravillas*, come in quello della Governante o in altri, il grottesco e la caricatura sono armi letterarie per svelare il carattere illusorio della visione del mondo collettiva. Si ha così

«un modo nuovo di affrontare poeticamente il tema dell'esistenza umana: mettendo a fuoco l'universo dei valori universali dalla prospettiva del soggetto, intendendo quest'ultimo non come un punto fisso e immutabile, ma, in quanto soggetto, mutevole, diverso e pertanto suscettibile di percepire quei valori eterni secondo varie e alterate costellazioni»⁴⁴.

Naturalmente ogni cosa reale ha la sua struttura, la sua consistenza, la sua dimensione fisica e le sue proprietà ben determinate: di rigore esiste una sola realtà, col suo significato. Il problema è piuttosto un altro: tale realtà, tale significato, la verità sulle cose, sul mondo, sulle persone, ci sono ignoti. Non è questione di pigrizia, disinteresse, ignoranza, ma di un fatto più grave: la verità e il significato delle cose e della vita non sono a portata di mano davanti a noi; quando andiamo a cercarli, con un'operazione attiva d'indagine, troviamo che, con gli elementi forniti dall'esperienza, sono

⁴³ Américo Castro, *El Quijote taller de existencialidad*, in «Revista de Occidente», n. 52/1967, 1-34, 5.

⁴⁴ F. Ayala, *Cervantes y Quevedo*, cit., 43

possibili tante teorie e si possono fondare, in modo più o meno giustificato, tante interpretazioni.

Una volta, i soggetti che controllavano la scrittura e la formazione della cultura credevano (o dicevano di credere) a una concezione della realtà assolutamente vera (cioè proposta come tale), indiscutibile, comunque valida, indipendentemente dai punti di vista individuali. Ora, invece, nel secolo della modernità, si vede che questo è utopico, che non esistono idee così assolute, e che l'immagine della realtà è sempre il prodotto di un incontro tra ciò che la realtà stessa è, e ciò che noi possiamo capirne interpretativamente, avendo esperienza di pochi suoi frammenti. Di conseguenza, per noi, cioè per quanto noi arriviamo a sapere, non esiste alcuna conoscenza assoluta della realtà. Il che significa che per noi non esiste alcuna realtà assoluta, ma solo la realtà in quanto interpretata. La filosofia moderna non tarderà molto a tradurre in teorie formali ciò che Cervantes traduce in immagini e situazioni letterarie⁴⁵.

Ognuno vede in modo diverso oggetti e situazioni, e da questo nasce la discussione in cui ciascuno afferma con forza ciò che ritiene vero. La cosa può essere un elmo o una bacinella, non perché cambia la sua configurazione materiale, ma perché questa stessa configurazione è affermata da alcuni come elmo e da altri come bacinella, scatenando una contesa. La materialità delle cose la si trova in natura, ma la loro immagine o significato è un prodotto culturale e sociale.

Américo Castro ha commentato con finezza l'episodio in cui, nella seconda parte del romanzo, un gruppo di *moriscos* torna clandestinamente in Spagna dopo l'espulsione. Fermatisi a mangiare all'aperto, dispongono sul prato le loro vivande, tra cui del vino rosso e un osso di prosciutto. Cervantes non dice una sola parola di commento, ma l'osso di prosciutto non era casuale: per il musulmano la carne di maiale è tabù, perciò mettere in mostra un osso mangiato significava, per i clandestini, cautelarsi, ostentando un oggetto che li qualificasse immediatamente come cristiani. In altre parole, seminavano segnali che avrebbero condizionato l'interpretazione della realtà a chi li avesse visti in giro. L'osso di prosciutto, per il solo fatto di trovarsi in un contesto sociale, contiene infinite possibilità di uso che rendono complessa e contraddittoria la sua realtà. Conoscendo il problema del conflitto etnico nella Spagna del tempo, Cervantes, scrive Castro,

«decise che un osso o una fetta di prosciutto si convertisse in un efficace salvacondotto per muoversi nella Spagna dei cristiani vecchi e nuovi. [...] I lettori del 1605 e del 1615 leggevano facilmente tra le righe, da qui certe furie scatenate da Cervantes»⁴⁶.

⁴⁵ «Questa apertura del reale verso molteplici significati si fonda sull'idea che la realtà non è assoluta, e che il suo significato dipende dal modo in cui ciascuno vive il reale» (A. Castro, *Cervantes y el Quijote a nueva luz*, cit., 62).

⁴⁶ A. Castro, *Cervantes y el Quijote a nueva luz*, cit., 29.

Non sempre, dunque, l'oscillazione del significato della realtà è frutto di un gioco e di una mania, come nel caso dell'elmo di Mambrino. In Don Chisciotte è manifestamente alterata la funzione interpretativa che tutti hanno e che sempre produce immagini e concetti più o meno distanti dalla realtà, ovvero interpretazioni più o meno valide. Se ne traggono due conseguenze immediate: il mondo del romanzo include numerosi punti di vista, cioè presenta realtà viste secondo diverse prospettive; inoltre, questo mondo poetico multilaterale e multiprospettico si regge su se stesso, è formalmente indipendente dal punto di vista dell'autore stesso, che si nasconde dietro la triplice maschera del Narratore, del Traduttore e di Cide Hamete Benengeli. Questa relativa indipendenza rende il testo verosimile. Ha scritto Carlos Blanco Aquinaga:

«Raccontare per Cervantes non significa oggettivare, canonizzare, decidere, giudicare, ma creare un mondo, ad immagine di quello che percepiamo, che a partire dalla sua creazione sia libero dal suo creatore; un mondo sempre frammentario, ma completo in ciascun frammento, un mondo tale che, come il nostro, si va facendo fuori di noi mentre noi stessi ci facciamo al suo interno e nell'intergioco di ciascuno con gli altri. In un certo senso, per Cervantes raccontare è lasciar fare e lasciar vivere nel mondo creato, mondo di mezze verità e mezze menzogne»⁴⁷.

Il mondo poetico verosimile e relativamente autosufficiente non è, evidentemente, la realtà, però potrebbe esserlo: non ci sono magie, fenomeni innaturali, miracoli, ecc. Tuttavia, per un tacito accordo sulle regole del gioco, il lettore sa che la storia è un prodotto della fantasia. Può includere molti episodi accaduti, o di cui l'autore ha avuto notizia, ma chi può veramente credere che Cervantes abbia trovato il libro di Cide Hamete? Allora dentro il mondo poetico, l'unico di cui parliamo, sono presenti tanti punti di vista, tutti relativi, nessuno in grado di imporsi come riferimento superiore, ma tutti insieme costituenti appunto un mondo, un'unità organica. Questo mondo finto, cioè letterario, è strutturato con una certa verosimiglianza formale e, a prima vista, possiamo ben distinguerlo dal mondo reale, extraletterario. Questo è possibile anche a una seconda vista? Qui la risposta è più complessa. Da un lato sembra di sì, per ovvi motivi; dall'altro, la cosa è difficile, perché Cervantes intreccia e confonde volutamente il mondo poetico e quello reale.

In questa confusione, il tema della realtà oscillante raggiunge il suo culmine. Si noti un risvolto inquietante: se viene meno la separazione tra mondo poetico e mondo reale, il conflitto delle interpretazioni soggettive non è più un semplice gioco letterario, ma riflette un conflitto reale. Un mondo si prolunga nell'altro, e la fantasiosa storia di un idalgo impazzito diventa la cornice di uno specchio che riflette la vita stessa, il lettore stesso, fino a

⁴⁷ Carlos Blanco Aquinaga, *Cervantes y la picaresca, notas sobre dos tipos de realismo*, NRFH, XI, 1957, 313-342.

coinvolgerlo, chiedendogli di interpretare un ruolo nella storia. Per esempio, che Don Chisciotte non sia legittimamente cavaliere, è evidente. Vi è dunque una critica di alcuni cavalieri all'uso illegittimo del «don» che non spetta al nostro eroe (Sansone Carrasco vi allude nella seconda parte). Questa annotazione fa riferimento al punto di vista di certi lettori e non di altri. Questo loro punto di vista diventa elemento letterario, come la pubblicazione del primo volume (di cui si parla nel secondo).

Ci sono molti elementi reali (della realtà extraletteraria) che entrano nel romanzo, dai «banditi» impiccati attorno a Barcellona alla pubblicazione della seconda parte apocrifa, contro la quale s'indigna lo stesso Don Chisciotte. Tutti, però, danno luogo ad opinioni: sono opinabili. Attraverso il tema della realtà oscillante, Cervantes propone, come sostiene Castro, una sua visione del mondo fondata su opinioni -quelle degli alti e quelle dei bassi, dei saggi e degli sciocchi, fondata su pareri, su circostanze di vita, non su univoche oggettività.

Il punto di vista del lettore è semplicemente (e sorprendentemente) uno tra i tanti inclusi nel romanzo. Il mondo poetico creato nel romanzo viene osservato dai punti di vista dei personaggi e del lettore, dando luogo a un vero labirinto di specchi. È un altro modo per far interferire il reale e l'immaginario; il testo non è alternativo alla realtà, né è soltanto parallelo ad essa: ne è la continuazione. Perciò dentro il romanzo non esistono norme o criteri validi universalmente e, di conseguenza, l'interpretazione del testo non può essere univoca:

«A Cervantes la realtà del mondo sociale appare problematica, e pertanto ciò che ci propone non è una soluzione, ma il problema stesso, affinché, dibattendoci tra i suoi termini, tentiamo di trovarla noi, con le nostre risorse personali, nel foro della nostra libera intimità»⁴⁸.

⁴⁸ F. Ayala, *Cervantes y Quevedo*, cit., 78.

L'investitura cavalleresca

Giunto nella locanda-castello, Don Chisciotte prega l'oste-castellano di farlo cavaliere, cosa che questi compie abbastanza di buon grado. Nella cerimonia d'investitura (che era, ed è, un sacramentale, cioè un rito religioso presente nella liturgia), l'oste finge di recitare antichi formulari tratti da un libro che, in realtà, è il registro commerciale della sua attività.

Martín de Riquer ha commentato efficacemente la parodia di situazioni comuni nella letteratura cavalleresca; bisognerebbe aggiungere alle sue considerazioni anche la sottolineatura della dissacrazione operata da Cervantes:

«Si tratta, dice Riquer, di una ridicola farsa e di una chiara parodia delle solenni feste così abbondanti nei libri di cavalleria, dove l'eroe viene armato con tutta la serietà del caso e con il più profondo fervore religioso. Ma la cosa importante è che l'idalgo della Mancia rimane idalgo, e in nessun modo acquista il rango di cavaliere in seguito a questa ridicola cerimonia: bisognerebbe essere pazzi quanto Don Chisciotte per crederlo. D'ora in poi l'intero romanzo scorrerà adeguandosi a questo equivoco iniziale e cosciente. Le persone sensate che s'imbattono in Don Chisciotte comprenderanno immediatamente che si tratta di un matto che si figura cavaliere; solo i rustici, gli ignoranti, i rimbecilliti e i tonti prenderanno sul serio la cavalleria dell'idalgo mancego»⁴⁹.

Riquer sottolinea che nel XVII secolo, quando le categorie sociali erano ben distinte, questa equivoca iniziazione cavalleresca aveva un senso chiaro per il lettore, e ricorda anche una legge delle *Partidas*, che considera nulla l'investitura nei seguenti casi: quando è fatta da chi non ne ha l'autorità; quando è ricevuta da chi è pazzo o molto povero; o quando viene fatta per burla o per diletto. Dunque il nostro eroe non è un cavaliere. Naturalmente, la sua valutazione è diversa: lui si sente predestinato, e sa di possedere le virtù cavalleresche in sommo grado; tutto il resto non conta. L'investitura sembra per lui quasi una burocratica licenza di esercizio della sua nuova professione: «Si propose di farsi armare cavaliere dal primo in cui si fosse imbattuto, ad imitazione di molti altri che avevano fatto così» [DQ, I, 2].

S'intende dire: dal primo cavaliere, o: dal primo e basta, da un tizio qualunque? Il testo è ambiguo. È facile sottintendere che alluda a un

⁴⁹ Martín de Riquer, *ed. cit.*, 47-48.

cavaliere incontrato, ma di fatto, complice la pazzia, Don Chisciotte si fa armare da un oste. L'equivoco dell'oste-castellano gli risolve il problema burocratico della licenza di esercizio, senza la quale «conforme alla legge della cavalleria, non poteva né doveva prendere le armi contro un cavaliere» [DQ, I, 2].

È vero che Don Chisciotte s'inganna sulla reale natura del castellano, ed è anche vero che per lui l'investitura è solo una formalità da sbrigare velocemente: stranamente, la sua grande cultura in materia non trova niente da obiettare alle panzane con cui l'oste abbrevia la cerimonia, alterando i rituali. Pertanto il modo in cui il nostro eroe concepisce la cavalleria, di cui dovrebbe essere il restauratore, è per molti versi inedito ed estraneo alla realtà storica passata del mondo cavalleresco. Come molti tradizionalisti, Don Chisciotte ha cominciato inventandosi la tradizione.

Mettiamoci nei suoi panni. Da come lui vede la situazione, siamo nel cortile di un castello (non essendo disponibile la cappella per la veglia d'armi) e il castellano assicura che, per quanto ne sa, un paio d'ore di veglia bastano e avanzano; recita formule incomprensibili (Don Chisciotte conosce il latino liturgico), dà una bella pacca sulle spalle, e via di corsa, ammonendo il novello cavaliere, per l'avvenire, di girare con soldi e camicie di ricambio: come può Don Chisciotte accordare tutto questo con le sue letture? Solo se non dà alcun valore sostanziale all'investitura, considerandola una mera formalità: egli possiede già, nel suo essere e nel suo carattere, gli attributi e la condizione del cavaliere; il rito è solo il riconoscimento formale del dato di fatto.

Don Chisciotte crede che «il primo» in cui si è imbattuto sia un cavaliere, e questo gli basta. Ma è davvero essenziale che lo sia? Non voglio mettere in discussione la sua buona fede di matto, ma poco dopo incontra il giovane Andrés frustato dal suo padrone: Don Chisciotte impone ai due un accordo garantito da un giuramento. Non fidandosi troppo, Andrés avverte che il suo padrone «non è cavaliere né ha ricevuto alcun ordine cavalleresco, ma è Juan Haldudo il ricco». Don Chisciotte ha una risposta piccata, come se Andrés avesse sostenuto l'incompatibilità tra il lignaggio di Haldudo e l'ordine della cavalleria (in realtà ha solo detto: io lo conosco e so che non è cavaliere), e dice: «Questo importa poco, perché possono esistere degli Haldudo cavalieri, tanto più che ciascuno è figlio delle sue opere» [DQ, I, 4]. Quest'ultima frase, oltre ai tanti significati che le si sovrappongono analizzandola fuori dal contesto, ha un senso abbastanza chiaro. Tu, dice Don Chisciotte ad Andrés, parli di una cavalleria formale; io parlo di una cavalleria sostanziale, a cui appartiene chiunque compia certe azioni o opere. Da questo punto di vista anche Haldudo può essere un cavaliere, nonostante il suo cognome sembri il soprannome di un morisco (*al-dudo*; *dudar* = dubitare). A parte una certa componente di pazzia, che il Nostro sembra mostrare anche in questa occasione, l'idea che si è cavaliere per meriti reali, e non per i propri natali, è coerente col pensiero chisciottesco, e forse non è solo per pazzia che «il primo» (sottinteso: cavaliere) diventa: il primo e basta. Si mostra qui, per la prima volta, una singolare contraddizione in cui il personaggio vive in tutto il romanzo. Da una parte,

vuole restaurare la cavalleria del passato; dall'altra, la sua concezione della cavalleria è diversa da quella che ne hanno i nobili cavalieri a lui contemporanei. Ciascuno è figlio delle sue opere, dice l'idalgo, ma nel sistema del tempo ciascuno era figlio del suo sangue: la nascita determinava irrevocabilmente lo stato sociale, e già fin dai tempi di Juan Manuel veniva raccomandato di restringere l'accesso alla cavalleria, escludendo chi non fosse già nobile (quantomeno idalgo).

Ci si potrebbe allora domandare: Don Chisciotte è matto quando parla di cose cavalleresche, ma è prudente e assennato (secondo i suoi interlocutori) quando parla di tutto il resto; ebbene, come dobbiamo giudicarlo quando dice che ciascuno è figlio delle sue opere? Assennato? Allora abbiamo un bel problema, perché si tratta di una questione di cavalleria, che mette in crisi la concezione che della cavalleria stessa aveva la cultura dominante. Matto? Allora abbiamo una gran bella chiave di lettura, un fascio di luce sul modo in cui la sua pazzia rivela la pazzia altrui, perché il matto Don Chisciotte stavolta avrebbe ragione: ciascuno è veramente figlio delle sue opere, e matti sono i razzisti che ritengono il contrario.

All'epoca, solo gli umanisti e i riformatori pensavano che ciascuno dovesse essere giudicato per il suo valore personale, per le sue opere, in opposizione alla concezione dominante delle caste e della pulizia del sangue. Paradossalmente, ma non troppo, l'ideologia conservatrice e tradizionalista di Don Chisciotte convive con una componente progressista che gli deriva... da dove? Intendo a lui come personaggio, non a Cervantes. Sembra logico pensare che gli derivi dal medioevo, quando si poteva diventare cavalieri indipendentemente dalle condizioni di nascita, per il proprio valore guerriero; quel medioevo spagnolo multietnico, in cui la differenza di razza era una diversità e non un crimine e in cui i cristiani non erano divisi in «vecchi» e «nuovi». Gli viene da quel medioevo plurale, direttamente o indirettamente condizionato dalla presenza araba, distrutto da un progetto anomalo di modernizzazione, basato su assolutismo, razzismo, fondamentalismo religioso (cristiano), intolleranza; una vera e propria modernità reazionaria.

La pazzia di Don Chisciotte non è qui in discussione. Consiste infatti nell'idiozia di voler restaurare la cavalleria (sentendosi a ciò destinato), in un mondo in cui tutti coloro che si dicono cavalieri non si comportano come tali. Questo è un pensiero da matto, e non si discute. Scopriamo però che, se tutti parlano della cavalleria, tributandole un ossequioso omaggio, Don Chisciotte ne parla in modo diverso. Dunque, prima di mettere in pratica e restaurare, bisognerà mettersi d'accordo su cosa sia la cavalleria. Don Chisciotte penserà sempre, da matto, che il suo progetto è possibile e auspicabile, ma presto si renderà conto che urta contro le aspettative, i pregiudizi, gli interessi di molti. Egli è il predestinato, ma non è l'accolto, anzi si muove in una linea conflittuale con la mentalità dominante. La sua vicenda, prima di essere metaforica, è ironica: fa emergere il vero volto della società, superficialmente coperto di belle parole.

Per il momento, comunque, Don Chisciotte non ha ancora esperienza di questo dissidio tra lui e il mondo sociale, o la cultura dominante. Gli interessa correre per il mondo e ha troppa fretta per stare dietro ai dettagli, come soldi o mutande di ricambio. Il mondo è il teatro dell'avventura, e nient'altro conta.

Naturalmente, questa sua idea entusiasta è un po' riduttiva e unilaterale: nulla di strano se va a scontrarsi con la realtà. Insomma, anche prendendo per buona la sua concezione della cavalleria, anche riconoscendone senza indugio la superiorità morale rispetto all'epoca, resta il fatto che essa è perfettamente anacronistica. I primi due episodi in cui il Nostro si trova coinvolto, lo rivelano subito, per non parlare dello stesso incontro con l'oste. Per l'oste Don Chisciotte è completamente matto: gli dà corda per divertirsi ma, quando diventa pericoloso perché non lascia avvicinare nessuno al pozzo in cui ha posato le armi per la veglia rituale, bisogna allontanarlo in fretta.

Questo oste che crea il novello cavaliere è un picaro, un furfante, cioè il tipo umano più opposto che si possa immaginare. È importante questo dettaglio? Certo, Cervantes poteva anche risparmiarselo, giacché nell'economia della storia bastava un semplice oste, come altri presenti nel romanzo. In questo caso l'oste è anche un furfante matricolato, e abbiamo un elemento in più su cui ragionare. Tra l'altro è un elemento che lo stesso Cervantes sottolinea con un certo vigore:

«Lui stesso [l'oste], negli anni della sua giovinezza, si era dedicato a quell'onorevole esercizio [la vita picaresca], girando per diverse parti del mondo, cercando le sue avventure, senza trascurare i Percheles di Malaga, le Islas de Riarán, il Compás di Siviglia, l'Azoguejo di Segovia, l'Oliveira di Valencia, la Rondilla di Granada, la spiaggia di Sanlúcar, il Potro di Cordova, e le Ventillas di Toledo, e altri luoghi vari, dove aveva esercitato l'agilità dei piedi, la sottigliezza delle mani, facendo molti torti, insidiando molte vedove, disfacendo alcune donzelle e ingannando qualche pupillo, e infine facendosi conoscere dalle preture e dai tribunali di tutta la Spagna» [DQ, I, 3].

Quest'uomo, che ha vissuto nei più famosi bordelli e luoghi malfamati del paese, è l'esatto contrario del cavaliere: non raddrizza i torti, ma li compie; non protegge l'onore delle donzelle, ma ne disfa la verginità, e via dicendo. Non è un anonimo qualunque, che compie per burla la parodia di una cerimonia d'investitura, ma è un picaro non pentito. Il picaro è uno dei personaggi letterari che, nel Cinquecento, smascherano la struttura sociale castale, con la quale non sentono nessun legame. Il nostro oste non ha rispetto per la cavalleria: asseconda Don Chisciotte per avere di che ridere per la notte: per lui il nostro eroe è un povero demente, e *inoltre* la cavalleria è una cosa senza valore. Sono due cose diverse. Possiamo avere il cinismo di prendere in giro un matto ma, poniamo, se questo matto fa cose blasfeme e noi siamo credenti, non lo assecondiamo più: non per rispetto a lui, ma per rispetto alla sacralità di un atto o un luogo. Invece l'oste si

diverte col matto, e si diverte a parodiare una cerimonia che, evidentemente, per lui non ha alcun valore.

Cervantes, che ha mostrato spesso una chiara simpatia per la vita picaresca, lascia scorrere davanti al lettore questa scena dissacrante, motivandola con la pazzia del protagonista e il carattere burbero dell'oste; ciò non toglie, però, che la giustificazione risulti debole. Indipendentemente dalle condizioni mentali dell'idalgo, è chiaro che costui ha una concezione elevata (ma inattuale) della cavalleria, in chiaro contrasto con la concezione prosaica e concreta che ne ha l'oste. Se si pensa un attimo all'ovvio, è chiaro che l'oste può fare il suo gioco tranquillamente, perché non è abituale che passino cavalieri per la sua locanda e che si inalberino vedendo la parodia di un rito di iniziazione cavalleresca. Cioè, nella situazione descritta dal romanzo, è l'oste e non Don Chisciotte a risultare normale, ed è Don Chisciotte, non l'oste, a far ridere il lettore.

La missione del cavaliere, quale la si concepiva tempo addietro, è ormai irrealistica. Martín de Riquer ha notato che, nel citato episodio di Andrés e Juan Haldudo, Don Chisciotte si comporta come avrebbe fatto un cavaliere d'altri tempi, impegnato a mantenere la parola data; vale a dire che il suo comportamento è coerente con l'etica cavalleresca. Apparentemente riporta una vittoria, perché Haldudo promette di risarcire il povero Andrés; in realtà, una volta allontanatosi il nostro eroe, tornerà a legare il giovane e a frustrarlo con maggior foga. Dietro l'apparenza, dunque, Don Chisciotte viene sconfitto proprio per essersi affidato a un codice d'onore che non vige più.

L'inattualità del personaggio e della cavalleria trova conferma nell'episodio successivo, quando Don Chisciotte pretende che alcuni mercanti toledani dichiarino che Dulcinea è la più bella donna del mondo, pur senza averla mai vista. È una tipica situazione cavalleresca: si impone un comportamento in fondo umiliante per avere l'occasione di battersi selezionando i migliori avversari tra chi abbia fegato sufficiente a ribellarsi e a sostenere i propri diritti armi alla mano. Naturalmente nel nostro caso l'esito non è quello sperato.

Abbiamo allora nel romanzo due tesi complementari. la prima è dichiarata esplicitamente: i libri di cavalleria contengono fantasie assurde e fuorvianti. La seconda è mostrata nei fatti: l'istituzione cavalleresca è inattuale.

La cosa non è così ovvia e palese per un lettore del tempo come lo è per noi, perché lui era ancora immerso nella retorica della cavalleria. Episodi simili a quello dei mercanti di Toledo erano accaduti in Spagna ancora pochi decenni prima. Altrove diventano atteggiamenti ostentatamente ludici e burleschi; in Italia, ad esempio,

«Quando [Tullia d'Aragona] lascia Venezia, il suo ascendente tra gli uomini è tale che sei gentiluomini romani, tra cui un Orsini, pubblicamente si dichiarano pronti a combattere un intero giorno per dimostrare che "a loro signora e padrona, la Illustrissima Signora Tullia d'Aragona, per le infinite virtù quali in lei risplendono, è quella

che più merita di tutte le altre donne della preterita, presente o futura età"»⁵⁰.

L'episodio avviene nel 1545, e la condizione di Tullia, cortigiana, ovvero prostituta d'alto rango, mostra che la nobiltà si divertiva a giocare al comportamento cavalleresco. In effetti, solo nel gioco è possibile adottare una simile posizione. È talmente lontana dalla realtà che, nel racconto cervantino, una semplice obiezione basta a smontarla. Giocando a un altro gioco, uno dei mercanti toledani dice a Don Chisciotte:

«Signor cavaliere, noi non conosciamo chi sia questa buona signora che dite; mostratecela: ché se ella avesse tanta bellezza come intendete, volentieri, e anche senza alcuna pressione, confesseremmo la verità che da parte vostra ci viene chiesta» [DQ, I, 4].

Il mercante, sornione e arguto come l'oste, dà spago al gioco cavalleresco di Don Chisciotte, ma non ne rispetta le regole. Il cavaliere, ovviamente, sfida per il gusto di combattere un duello o di avere una soddisfazione personale imponendo una sua arbitrarietà. Il vile dirà subito che la dama è bella; l'uomo di valore (di quel valore guerriero che interessa nel caso specifico) coglierà l'occasione per rifiutare la sottomissione e combattere (per inciso: è quel tipo di cavalleria spaccona che nel medioevo si era attirata la condanna degli uomini di chiesa). Don Chisciotte vede bene che il gioco non è rispettato:

«Se ve la mostrassi, che fareste voi nel confessare una verità così notoria? L'importanza sta nel fatto che senza vederla lo dovete credere, confessare, affermare, giurare e sostenere; se no, siete con me in battaglia, gente volgare e superba» [DQ, I, 4].

I mercanti ne fanno una questione di principio, ostentando una sensibilità quantomai lontana dallo spirito cavalleresco. Non vogliono affermare ciò che non hanno visto, dicono ironicamente:

«Per non caricare le nostre coscienze confessando una cosa da noi mai vista né udita, e inoltre così pregiudiziale per le imperatrici di Alcarria ed Estremadura, vostra grazia si degni di mostrarci un ritratto di codesta signora, sia pure della grandezza di un chicco di grano [...] e con ciò saremo soddisfatti e sicuri, e vostra grazia sarà contento e appagato; ed anzi, credo che siamo già tanto dalla sua parte che, anche se il suo ritratto ci mostrerà che ha un occhio storto e l'altro cisposo, ciononostante, per compiacere vostra grazia, diremo in suo favore tutto ciò che vorrà» [DQ, I, 4].

Progettando la sua vita cavalleresca, Don Chisciotte aveva messo in conto di dover combattere contro la malvagità di avversi incantatori o l'ostilità di

⁵⁰ Paul Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, tr. it., Rizzoli, Milano 1988, 126. Cita G. Biagi, *Un'etera romana: Tullia d'Aragona*, "Nuova Antologia", serie III, vol. IV, agosto 1886.

cavalieri mal disposti, ma alla derisione e all'indifferenza altrui non aveva proprio pensato. Infuriato dalla risposta, attacca maldestramente, cadendo da cavallo, e rimane schiacciato dal peso delle sue vecchie armi. Un mulattiere ne approfitta per bastonarlo con la sua stessa lancia, e lo lasciano malridotto lì dove si trova.

Marcela e Maritornes

Quando Cervantes sceglie di muoversi sulla falsariga della critica dei romanzi cavallereschi, attaccati sul piano estetico e in quello ideologico, sa in partenza di compiere una scelta impopolare, ideologicamente minoritaria. Lo aveva già fatto nella *Galatea*, rifiutandosi di assecondare una tendenza non condivisibile nel gusto del pubblico, e lo aveva anche dichiarato pubblicamente; ora aggiunge, sia pure nella chiave umoristica, che sembra attenuare l'impatto, un vero e proprio sconvolgimento nella comunicazione scritta, e una lunga serie di scene che, dopo un primo sorriso, provocano un certo turbamento.

Fin dalla prima pagina del suo romanzo maggiore Cervantes ha distrutto una rappresentazione ideale -il mito cavalleresco - ai cui valori guardavano con ammirazione sia i soggetti sociali dominanti, sia la parte maggioritaria del popolo, il grande soggetto subalterno. L'ideale cavalleresco si rivela una finzione, una maschera retorica, incapace di compaginarsi con la realtà e di ispirare comportamenti non anacronistici. Cervantes, però, non si accontenta di azzerare ogni valore per adottare atteggiamenti nichilisti o scettici: la sua critica è costruttiva, e al tema cavalleresco (etica e letteratura) sostituisce una personale interpretazione del tema arcadico. L'arcadia, il mondo rarefatto della *novela pastoril*, diventano il rivestimento letterario di valori alternativi a quelli cavallereschi. In sostanza, la critica del presente ha in Cervantes una parte distruttiva, satirica e dissacratoria, che colpisce i principi fondamentali della cultura dominante, e una parte costruttiva, in cui prende corpo una visione del mondo alternativa.

Il romanzo arcadico era una delle forme di narrativa sentimentale la cui diffusione era stata favorita dal successo dell'*Arcadia* di Sannazaro e, al tempo stesso, dall'esistenza in Spagna di un gusto letterario che aveva già prodotto romanzi sentimentali nel Quattrocento. Consiste essenzialmente nella descrizione di un mondo ideale (il che implica un buon grado di convenzionalità) apparentemente molto lontano dalla realtà quotidiana. Come scrittura, non si prestava molto ad esprimere posizioni politiche o critica sociale; tuttavia, come genere, aveva rivelato un buon grado di sintonia con la cultura borghese e urbana, e recepiva alcuni temi importanti dell'immaginario umanista: il mito dell'età dell'oro (cioè di una fase naturale precedente l'articolazione sociale in caste), l'immagine del pastore cortese, ovvero l'idea che la gentilezza e la cortesia fossero connaturali all'uomo: nelle mitiche origini, e dunque, virtualmente, in ogni tempo. Questa potenziale valenza ideologica resta però poco esplorata ed è dubbio che il lettore del Cinquecento ne fosse cosciente: la narrazione tende piuttosto a diventare ripetitiva e articolata in un ristretto numero di moduli

convenzionali. Resta naturalmente l'ovvia consapevolezza che il mondo arcadico è un mondo ideale.

Cervantes era affezionato a questo genere, a cui aveva dedicato il suo primo romanzo, la *Galatea*: continuava a prometterne la continuazione ancora pochi giorni prima di morire, e nel Chisciotte se ne serve per dare vita a un complesso gioco di contrapposizioni.

Il primo contrasto lo si è già visto: è quello tra la realtà e l'utopia cavalleresca; ma rifiutare questa utopia non significa accontentarsi della realtà prosaica, magari di quella delinquenziale dell'oste, o di quella apparentemente insignificante di un garzone di Don Chisciotte, citato appena all'inizio del romanzo e poi dimenticato. La realtà, con la sua consistenza materiale o col pragmatismo degli uomini di mondo, è l'enorme scoglio contro cui si frantuma ogni idea falsa, ogni teoria, ogni presunto valore o ideale concepiti in disaccordo con il modo in cui è fatta la realtà stessa. La realtà si vendica quando non ne teniamo conto, e tuttavia non si può considerarla definitiva, non modificabile, inevitabilmente ostile a ogni teoria: le appartiene un enigma che chiede di essere spiegato, una durezza che rompe le idee false ma sostiene le idee buone. È dunque logico che Cervantes, oltre a frantumare il mondo cavalleresco facendovi irrompere la realtà, si preoccupi anche di completare il quadro, raffigurando letterariamente un ideale nuovo, un nuovo mondo di valori.

Se non vuole ricadere lui stesso nell'errore che denuncia, il suo ideale deve tener conto della realtà: essere compatibile con la realtà data. La rappresentazione cavalleresca, come si è visto, non lo è. I suoi ideali fanno riferimento al passato: Don Chisciotte li descrive attraverso la rappresentazione di un'età aurea, intesa però come un momento cronologico del passato, più che come la sfera intemporale di un mito. Età aurea sarebbe ciò che storicamente è accaduto tanto tempo fa, prima che il mondo si corrompesse; questo momento aureo è stato perduto e non può più integrare il presente: il nostro eroe può solo tentare di trasformare il presente, combattendone le forme attuali e vincendo ogni loro resistenza. L'ideale arcaico può agire nel mondo come l'evangelico lievito della terra solo dopo che qualcuno lo restaura, cioè lo impone a un mondo che, evidentemente, non ne va in cerca. Da qui il conflitto con la realtà: l'ideale arcaico non lo si trova nel presente, per la semplice ragione che ci si trovava in altri tempi. Al contrario, l'ideale nuovo a cui si ispira Cervantes ha col presente storico una relazione di contemporaneità: non è un'epoca da ricordare con nostalgia, ma un luogo, una dimensione della realtà a cui si accede semplicemente svoltando l'angolo. È appena dietro la facciata delle cose, dietro le impressioni superficiali e i pregiudizi. Più ancora: è la struttura significativa delle cose stesse.

Ferito e affamato, Don Chisciotte capita casualmente con Sancio Panza in un accampamento di pastori. Sono pastori normali, cioè descritti con un certo realismo: nel mondo poetico del romanzo, abitano la stessa realtà normale in cui si muovono gli altri personaggi;

«tuttavia, scrive Francisco Ayala, seguendo il cammino di questo realismo, calpestiamo già le soglie dell'Arcadia. La sua atmosfera è creata dallo stesso Don Chisciotte che, uguagliando a sé il suo servitore a tavola, dà inizio all'ambiente dell'idealizzazione pastorale e prepara il discorso sull'età dell'oro»⁵¹.

Personalmente sarei propenso a dare un'altra interpretazione. Il fatto di ritrovarsi a cena con alcuni pastori fa scattare nella mente malata di Don Chisciotte la strampalata evocazione dell'età aurea, la cui descrizione è evidentemente deformata dalla demenza. Il suo discorso è lungo e contraddittorio, come contraddittoria è la sua cavalleria; i pastori non lo capiscono, e ne risulta infastidito anche il Narratore, pratico e sano cristiano d'antica casta: «Tutta questa arringa, che si poteva benissimo evitare, disse il nostro cavaliere...» [DQ, I, 11]. È facile capire il suo fastidio: il tema dell'età aurea si trova anche nell'*Elogio della follia* di Erasmo, tanto per citare il primo nome che viene in mente, ma è difficile pensare che il discorso di Don Chisciotte sia serio. Cervantes lo scrive con la chiara intenzione di far ridere: mescola elementi classici e impegnativi di questo *topos* (ad esempio l'assenza di rapporti di proprietà, perché «mio» e «tuo» non ci sono ancora) con i tipici spropositi chisciotteschi:

«Le donzelle e l'onestà andavano dovunque, come ho detto, di pari passo, senza timore che l'altrui disinvoltura e le intenzioni lascive producessero danno, e la loro perdizione nasceva dal loro gusto e dalla loro volontà» [pausa di commento: sta dicendo che nessuno le costringeva alla lussuria forzandone la volontà; però se volevano farlo, e decidevano di dedicarsi a comportamenti lascivi, non c'era niente e nessuno a impedirlo!]. «Ed ora, in questi nostri secoli detestabili, nessuna è sicura, neanche se la nasconde e rinchiude un altro nuovo labirinto, come quello di Creta, perché lì, attraverso ogni fessura o l'aria stessa, con lo zelo di una maledetta sollecitazione [corteggiamento] entra il loro l'amorosa pestilenza e manda al diavolo ogni loro clausura» [Altra pausa: dunque oggi le donzelle non sono più al sicuro dall'altrui disinvoltura neanche se le rinchiudi, perché neanche un labirinto impedisce che entri in loro l'amorosa pestilenza. Cioè, finita l'età dell'oro, le donne non possono più decidere autonomamente di darsi alla lussuria?]. «E per la loro sicurezza, andando avanti i tempi e crescendo di più la malizia, fu istituito l'ordine dei cavalieri erranti, per difendere le donzelle, proteggere le vedove e soccorrere gli orfani. Di quest'ordine faccio parte io, fratelli caprai, a cui rendo grazie per l'ospitalità e la buona accoglienza che fate a me e al mio scudiero» [DQ, I, 11].

Don Chisciotte vaneggia, e lo stesso Narratore aveva poco prima ironizzato pesantemente sulla faccenda delle donzelle da proteggere, mostrando l'idiozia della cosa:

⁵¹ F. Ayala, *Cervantes y Quevedo*, cit., 34.

«Don Chisciotte della Mancia, luce e specchio della cavalleria mancega, il primo che nella nostra età e in questi tempi così calamitosi si dedicò al lavoro e all'esercizio delle erranti armi, e a disfare offese, soccorrere vedove, proteggere donzelle, di quelle che camminano coi loro cilici e palafreni, e con tutta la loro verginità sulle spalle, di monte in monte e di valle in valle; che se non era per qualche briccone o un villano con ascia e cappuccio, o qualche inopportuno gigante che le violentava, vi furono donzelle nei tempi passati che, giunte a ottant'anni, durante i quali non dormirono una sola notte sotto un tetto, giunsero integre alla sepoltura come la madre che le aveva partorite» [DQ, I, 9].

Questa espressione di burla si riferisce all'età aurea, visto che il Narratore contrappone i «tempi passati» con gli odierni tempi «calamitosi»: Don Chisciotte, che crede nell'età dell'oro, e il Narratore, che la fa oggetto di ironia, sono due esempi parodici dei modi sbagliati di rapportarsi alla sfera dei valori ideali. L'ideale vero, nella visione di Cervantes, compare dopo, con la figura di Marcela.

Marcela è la figlia di un ricco contadino: ha dunque origini plebee, come molte eroine positive di Cervantes. È orfana, nel pieno e legittimo possesso del suo patrimonio, e non contraccambia l'amore che le porta Grisostomo, ricco idalgo, ex studente di Salamanca, sapiente e cortese. Rifiuta anche il corteggiamento di una pletera di giovinastri, vestiti da pastori, che vanno soffrendo per i boschi nel nome del suo amore. Non è che Marcela sia innamorata di un altro: semplicemente, non accetta un ruolo e un destino segnato quasi obbligatoriamente dalle convenzioni; non vuole essere un'amata, non accetta il posto che la società maschile le ha assegnato in quanto donna: non vuole la clausura nella casa, né la vita matrimoniale, né il convento. E tuttavia non si concede a una vita licenziosa e immorale, anzi custodisce la sua onestà gelosamente. Non cerca nessuno, non dipende da nessuno, e vuole solo vivere indipendente nei boschi: una rivendicazione di autonomia onestissima, che però turba la società, nonostante la scelta della castità. Questa autonomia è vista dagli altri come una colpa. Marcela viene chiamata crudele, indemoniata e, come commentano i pastori, «con questa sua condizione fa più danno in questa terra di una pestilenza» [DQ, I, 11].

La sua scelta, moralmente ineccepibile, sovverte un ordine presuntivamente naturale, secondo il quale la donna non può avere una simile autonomia. In effetti, anche fuori dagli eccessi dei misogini e dei moralisti, molti conservatori del tempo erano disposti ad ammettere che la donna potesse essere virtuosa e onesta, e per nulla caratterizzata da una connaturale tendenza alla lussuria; ma questo richiede pur sempre che la sua vita si svolga nei quadri predefiniti dell'istituzione familiare o religiosa. Per la cultura tradizionalista, fuori dalla famiglia e dal convento la donna si trova solo nei luoghi disonesti. Dunque Marcela rappresenta un modello nuovo, contrapposto all'ideale falso e all'opinione dominante della gente irriflessiva. L'opinione pubblica è scandalizzata dalla sua scelta di vita, che neanche la castità riesce a legittimare. Forte è la contrapposizione tra Marcela e i

modelli cortesi. Cortesi sono infatti gli spasimanti della ragazza, sconsolati e un po' ridicoli:

«Qui sospira un pastore, lì un altro si lamenta; laggiù si odono amoroze canzoni, qua disperati lamenti. C'è chi passa tutte le ore della notte seduto ai piedi di una quercia o di una roccia, e lì senza chiudere gli occhi piangenti, inebetito e assorto nei suoi pensieri, lo trova il sole al mattino, e c'è chi, senza dare pausa né tregua ai sospiri, nell'arsura della più fastidiosa siesta estiva, steso sulla terra ardente, manda i suoi lamenti al pietoso cielo» [DQ, I, 13].

Secondo una certa pretesa dell'amor cortese, Marcela avrebbe dovuto necessariamente cedere alle amoroze ragioni di questa oste di rimbambiti: se non lo fa, è crudele, come vuole la retorica un po' piagnona del corteggiamento. Ma lei non lo fa, con una scelta meditata che crea scandalo:

«Tutti noi che la conosciamo stiamo aspettando di vedere dove va a parare la sua alterigia e chi deve essere il fortunato che deve venire a dominare una condizione così terribile e godere di una bellezza così grande» [DQ, I, 13].

«Deve essere», «deve venire» (*ha de ser, ha de venir*): vi si può leggere l'aspettativa di una conclusione inevitabile, tanto naturale quanto è innaturale la condizione solitaria della ragazza. Dominare, domare (*domeñar*) sembra essere l'unica risposta che una certa società maschile, o un'opinione pubblica maschile, riescono a concepire di fronte all'esigenza femminile (individuale) dell'autonomia.

Se si accetta che Marcela è un personaggio esemplare, cioè che raffigura un ideale valido e praticabile nella sua epoca, si può notare subito un tratto originale: nell'arcadia di Cervantes, almeno in questo caso, i pastori non rappresentano un modello positivo, perché hanno gli stessi pregiudizi dell'opinione dominante. Non comprendono le ragioni di Marcela, così come i suoi spasimanti, vestiti da pastori, non comprendono la pastorizia reale. Sono gli uni il riflesso degli altri. Lo stesso Don Chisciotte inizialmente cade nell'equivoco, vittima della sua ideologia dell'amor cortese, e passa la notte, per imitazione, pensando a Dulcinea. Ma poi le cose cambiano, perché la storia ha un'evoluzione molto interessante: non è solo il caso di un amore non corrisposto.

Intanto Grisostomo, l'innamorato rifiutato, muore, a quanto pare suicida. Sulla scena del suo bizzarro funerale si manifesta con chiarezza il conflitto tra la libertà e il falso ideale d'amore. Grisostomo ha disposto di essere sepolto in campagna, «come se fosse moro» [DQ, I, 13], e in effetti vi sono critici che lo ritengono un morisco. Le sue ultime volontà fanno discutere gli uomini di chiesa, che non vorrebbero rispettarle perché «sembrano cose di gentili». Si è però esagerato nel sostenere, partendo da questi elementi, che Marcela e Grisostomo non potessero sposarsi per la loro appartenenza a diverse etnie: questa interpretazione va violentemente contro il testo, che su questo punto è chiarissimo e inequivocabile. Marcela non vuole sposarlo (lo conferma in prima persona), né vuole sposarsi. L'intera struttura del

racconto poggia sul rifiuto consapevole del matrimonio, non sulla presenza di un impedimento alle nozze: in questo caso il conflitto etnico non è influente e la condizione morisca di Grisostomo può essere tutt'al più un dettaglio realistico. Benché il giovane sembri piuttosto un cristiano nuovo, un convertito dall'islam, la cui identità etnica si scopre solo al momento dell'apertura del testamento.

Don Chisciotte s'incammina coi pastori verso il luogo del funerale e incontra per via dei gentiluomini a cavallo, che fanno mostra di modi cortesi, chiamando Marcela, con abituale iperbole, «pastora omicida». Cervantes tiene costantemente Don Chisciotte fuori dal mondo cortese: il folle cavaliere vorrebbe entrarci, ma il suo sentimento dei valori e l'ansia di grandi imprese non sono un lasciapassare valido: Don Chisciotte e Vivaldo, uno dei due gentiluomini ora citati, s'incontrano e subito risultano distanti. Quando gli viene chiesto come mai giri armato in terre tanto pacifiche, Don Chisciotte fa una gaffe, o dà una risposta polemica, dicendo che la vita comoda è stata inventata per i cortigiani (e Vivaldo ha tutta l'aria di esserlo). In ogni caso, i due gentiluomini capiscono subito che il nostro eroe è matto. Inizia allora un dialogo che è una complessa costellazione di allusioni ad argomenti incandescenti: la fede cattolica, il lignaggio, l'etnia, come una struttura di chiavi di lettura non immediate, ma necessarie.

Con fare ameno e burbero, Vivaldo allude al culto cavalleresco dell'amore per la dama, definendolo poco cristiano: nel momento pericoloso del combattimento, i cavalieri non si raccomandano a Dio bensì «alle loro dame, con tanta voglia e devozione, come se fossero esse il loro Dio: cosa che mi sembra odori un po' di paganesimo» [DQ, I, 13]. Ovviamente, Don Chisciotte nega con forza. Difende il carattere cristiano della cavalleria (tesi che san Bernardo non avrebbe condiviso) e al tempo stesso afferma che è essenziale l'amore o culto della dama. In questo contesto fornisce un delizioso ritratto di Dulcinea:

«Il suo nome è Dulcinea; la patria, il Toboso, un paese della Mancia; la sua qualità, almeno d'essere principessa, perché è regina e signora della mia anima; la sua bellezza, sovrumana, perché in essa diventano veri tutti gli impossibili e chimerici attributi di bellezza che i poeti danno alle loro dame: i suoi capelli sono d'oro, la sua fronte campi elisi, le sue ciglia arcobaleni, gli occhi soli, le guance rose, le labbra coralli, perle i denti, alabastro il collo, marmo il petto, avorio le mani, la sua bianchezza neve, [e le parti che alla vista umana l'onestà ha coperto, sono tali, secondo quanto penso e comprendo, che la considerazione discreta può solo lodarle e non compararle]» [DQ, I, 13; il testo tra parentesi fu censurato dall'inquisizione portoghese nel 1624].

Il Toboso, in provincia di Toledo, era una zona ad alta densità morisca. Come scrive Américo Castro: «L'origine morisca di Dulcinea è un tema

latente, benché ben collegato con la struttura letteraria della vita chisciottesca»⁵². La concezione chisciottesca della cavalleria ignora le divisioni etniche. Ad esempio, nel quinto capitolo della prima parte Don Chisciotte, momentaneamente frastornato dalle botte ricevute, si identifica con il moro Abindarráez, trasformando Dulcinea nella mora Jarifa. In questo modo richiama, tra l'altro, un sorprendente ciclo letterario centrato sulla figura, poco popolare, del moro buono: secondo un'interpretazione suggestiva, questo ciclo sarebbe stato ispirato da ambienti di origine ebraica per dare un'immagine positiva del mondo arabo, accettabile alla casta dominante, per allentare la tensione interetnica. Anche in un testo teatrale, *El gallardo español*, sono presentati dei cavalieri mussulmani il cui comportamento non si discosta da quello della cavalleria cristiana: all'epoca si trattava di una vera e propria provocazione, e non l'unica, se si pensa che il protagonista spagnolo, per seguire la sua concezione dell'onore, finisce per combattere al fianco degli arabi.

Quando Alonso Quijano - nome, diciamo così, anagrafico di Don Chisciotte - costruisce il suo personaggio e quello di Dulcinea, segue dei modelli letterari, tra cui Abindarráez e Jarifa, perché la cavalleria non è patrimonio esclusivo della cristianità. Come personaggio, egli non si porrebbe mai il problema del conflitto etnico, nel quale non trova alcun senso; sono i suoi interlocutori a porlo, perché la questione razziale ha contaminato la cultura del tempo. Per questo Vivaldo chiede spiegazioni sul lignaggio di Dulcinea, e Don Chisciotte risponde, non senza mostrare un evidente imbarazzo:

«Non è degli antichi Curzi, Cai e Scipioni romani, né dei moderni Colonna e Orsini, né dei Moncada e Requesanes, [...] ma è di quelli del Toboso, lignaggio benché moderno, tale che può dare generoso principio alle più illustri famiglie dei secoli venturi. E non mi si replichi su ciò, se non alle condizioni poste da Cervino ai piedi del trofeo delle armi di Orlando, che diceva: non le muova nessuno che non sia pari a Orlando» [DQ, I, 13].

Dunque, Don Chisciotte non è disposto ad accettare contraddizioni su questo argomento. Però ha detto cose interessanti. Dulcinea non è nobile: questo significa, in negativo, dire che può essere principio di nobiltà per le famiglie successive. Il suo lignaggio è definito prima non moderno, cioè non della nobiltà recente, poi moderno: è dunque moderno plebeo, cioè di famiglia plebea non antica. Ora, cosa differenzia una famiglia plebea antica da una plebea moderna? Il plebeo è plebeo, e l'unica differenza di lignaggio tra plebei è quella tra cristiani vecchi e nuovi, ovvero conversi. E altro non possiamo chiedere, perché Don Chisciotte non è disposto ad aggiungere altro. E d'altronde non appartiene alle leggi della cavalleria domandare a qualcuno di che razza è la sua dama.

⁵² Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza, Madrid 1974, 81.

Vivaldo non infierisce. Secondo Juan Bautista Avalle-Arce, questo Vivaldo potrebbe alludere a un personaggio storico, Adam de Vivaldo, poeta menzionato nella *Galatea*, e che non doveva a sua volta essere un campione di purezza razziale.

Nel frattempo la compagnia giunge sul luogo del funerale. Ambrosio, amico del defunto e suo esecutore testamentario, definisce Marcela «nemica mortale del genere umano», fiera e ingrata, come da copione. Il defunto Grisostomo, invece, viene ricordato come maestro di cortesia e gentilezza, amico magnifico:

«Volle bene e fu aborrito; adorò e fu sdegnato; pregò una fiera, importunò una statua, corse dietro il vento, diede voce alla solitudine; servì l'ingratitude, da cui ottenne in premio di essere preda della morte nel mezzo del cammino della sua vita, cui mise fine una pastora che egli cercava di eternare perché visse nella memoria delle genti» [DQ, I, 13].

Gran bella orazione funebre, dove forse l'allusione al primo verso della *Commedia* dantesca serve a richiamare l'ideologia dell'amore «che a nullo amato amar perdona». Vengono letti i versi del giovane suicida, e si scopre che sono piuttosto convenzionali e falsi. Il pastore-innamorato-poeta vi accusa Marcela, senza fondamento, di tradimenti che lei non ha commesso: così vuole infatti la convenzione della gelosia e della sofferenza dell'amante respinto, secondo il modello cortese.

È a questo punto che interviene il colpo di scena: la comparsa della pastora Marcella rompe l'atmosfera di commossa solidarietà maschile e porta un'altra voce, che demolisce tutti i luoghi comuni:

«Per l'amore che mi mostrate, dite, e persino volete, che io sia obbligata ad amarvi. Io conosco, con l'intelletto naturale che Dio mi ha dato, che tutto ciò che è bello è amabile, ma non arrivo a capire che, per il fatto di essere amato, ciò che è amato in quanto bello sia obbligato ad amare chi lo ama. E in più, potrebbe darsi che l'amante del bello sia esso brutto, e siccome il brutto deve essere aborrito, risulta assurdo dire: ti voglio perché sei bella, devi amarmi anche se sono brutto» [DQ, I, 13].

Accanto a questa argomentazione logica, Marcela rivendica un rapporto d'amore che sia spontaneo e consensuale, non costretto dalla violenza o dalle convenzioni. Ma soprattutto rivendica la sua libertà personale: «Io sono nata libera, e per poter vivere libera ho scelto la solitudine dei campi» [DQ, I, 13]. Questo significa che Marcela non ha una vocazione particolare alla vita solitaria: la sua vocazione è alla libertà, e per poterla realizzare non ha avuto altra via che sottrarsi al consorzio sociale soffocante.

Io sono nata libera è una frase che ha la stessa forza sovversiva di quella di Areúsa nella *Celestina*: io sono mia. Si tratta della stessa libertà rivendicata dalla persona femminile, ma apparentemente impossibile nella società dell'epoca. Nel caso di Areúsa la si paga con la scelta della prostituzione; in

quello di Marcela con la solitudine dei boschi, in una sorta di vita eremitica laica.

È questo il punto in cui Don Chisciotte afferra il concetto e si schiera dalla parte della pastora, impedendo agli uomini di inseguirla. È un momento importante del romanzo: il protagonista ha cambiato idea, ha accolto le ragioni di Marcela e si sente in dovere di intervenire in sua difesa. Ed è una singolare evoluzione: il reazionario cavaliere e la rivoluzionaria pastora convengono sul tema della libertà, dell'esser nati liberi, contro l'opinione irriflessiva, epperò maggioritaria e dominante.

L'episodio di Marcela è uno degli assi portanti nella struttura del romanzo. Lungi dall'essere un episodio intercalato, è un vero snodo dell'intera azione. Più ancora: è una fonte di significati e chiavi di lettura che illuminano anche gli episodi successivi.

Forse non è casuale, né senza malizia, che Cervantes, dopo lo straordinario elogio della castità di Marcela, riporti l'attenzione sulla sessualità. Marcela è un ideale, un'esemplarità, e nel suo personaggio la castità è un tratto inevitabile: se mancasse, Marcela sarebbe sì contrapposta al mondo cortese, ma nel ruolo di eroina negativa, come Areúsa o Lozana, quindi in un ruolo critico ma non proponibile come esemplare. Cervantes ha bisogno di affermare la legittimità della rivendicazione femminile della libertà, che in questo episodio è molto più importante della critica sociale che si può svolgere con il personaggio negativo della prostituta o dell'emarginata; sceglie dunque una persona che non può essere attaccata per un uso immorale della libertà stessa. Naturalmente, prende le categorie morale/immorale nella concezione che ne ha il volgo, e costruisce un personaggio al quale i moralisti dell'epoca non possono rimproverare niente. Marcela, dunque, deve essere bella e onesta. Poi si può chiudere la parentesi ideale e tornare al quotidiano, dove appunto ritrova il problema della sessualità, e si toglie anche qualche sassolino dalla scarpa, con una leggera e garbata ferocia. Lo fa in due tempi, con i due episodi immediatamente successivi.

Nel primo, quasi a significare il carattere naturale dell'eros, è Ronzinante a mettere nei guai il suo padrone, tentando di accoppiarsi con una cavalla, con grave delusione di Sancio, che considerava il nobile quadrupede «una persona casta e pacifica come me» [DQ, I, 15]. Subito dopo, con una simmetria che, se fosse casuale, sarebbe stupefacente, i nostri eroi si ritrovano nella locanda in cui campeggia la figura *scortese* di Maritornes.

Maritornes è l'antitesi del mondo cortese già nel suo ritratto: viso largo, fronte piatta, occhio storto, bassa e gobba... Nella locanda, che Don Chisciotte ha puntualmente scambiato per un castello, questo splendido esemplare di femmina ha l'abitudine di recarsi nottetempo da un carrettiere:

«Si racconta di questa buona giovane che non prese mai siffatti impegni senza rispettarli, l'avesse pur presi in montagna e senza alcun testimone, perché di dava arie di gran idalga, e non riteneva un affronto trovarsi in quella condizione di servire nella locanda, perché

diceva che disgrazie e avverse circostanze l'avevano ridotta in quello stato» [DQ, I, 16].

Prima di capitare nella locanda di Maritornes, il nostro cavaliere aveva tentato invano di inseguire Marcela: impresa impossibile, perché la pastora rappresenta un mondo ideale lontano da quello di Don Chisciotte, tutto proteso verso il passato. Il cavaliere può esserle vicino e solidale nella misura in cui i suoi valori etici rispettano la libertà e la dignità personali, come in passato la cavalleria aveva fatto, ma ora non può raggiungere Marcela e in qualche modo costruire con lei un mondo comune: il suo progetto di restaurazione è cieco di fronte al mondo reale e quotidiano, fatto di persone che non vivono la propria vita letterariamente, anche se possono ispirarsi a valori analoghi. Per esempio, perché possa vedere del buono in Maritornes a Don Chisciotte è necessario trasfigurarla in principessa del castello in cui la sua mente allucinata ha trasformato la locanda.

Con una singolare ironia, ricca di significato, Cervantes fa segnalare al Narratore che l'incontro tra Maritornes e il suo amante è stato inserito nella storia di Cide Hamete Benengeli, che, nella versione araba, ne «fa una particolare menzione perché lo conosceva molto bene, e dicono che fosse suo parente» [DQ, I, 16]. Dicono: chi lo dice? Si è discusso commentando il testo di Cide? Il Narratore ha svolto un'indagine e risulta che l'affidabilità della storia è insicura? In effetti, il Narratore loda il modo in cui Cide scrive la sua storia, attento ai particolari quotidiani, così come hanno fatto due autori di libri di cavalleria, che cita ad esempio. Si tratta però di autori insignificanti, delle vere e proprie scamorze, e se Cide è uno storico come loro, vuol dire che è preciso e bravo quanto una scamorza. Oppure abbiamo la prova che il Narratore sia un perfetto incompetente. Comunque, Cide Hamete Benengeli ha tirato fuori la faccenda di Maritornes e del suo amante, ed essendo uno storico che, secondo il Narratore, non tralascia mai di raccontare le cose più essenziali, sembra logico pensare che qualcuno, leggendo la sua storia, si sia chiesto il perché dell'inclusione dell'episodio. Uno storico moro, sospetto di inaffidabilità, viene rimproverato di essersi soffermato troppo su un episodio marginale che avrebbe fatto meglio a passare sotto silenzio, e dunque il Narratore deve giustificarlo e giustificarsi perché riporta il racconto. Uomo semplice e di ingegno non eccezionale, il Narratore contrappone la sua interpretazione dei fatti a chi ha mosso critiche: ad esempio che Cide avrebbe parlato del fatto in quanto ne era protagonista un suo parente. No, risponde il Narratore: Cide parla di cose sostanziali, e segue un modello di storiografia noto e valido (secondo lui).

Insomma abbiamo i seguenti elementi:

- a) siamo informati, e non è la prima volta, che si discute sia sulla figura di Don Chisciotte sia sul modo in cui è stata scritta la sua storia;
- b) si discute qui il rapporto adultero di Maritornes con un carrettiere che compare qui solo nel ruolo di puttaniere: è facile attribuire ai critici una certa titubanza dovuta a pruriti moralistici;

c) secondo il Narratore invece Cide ha capito l'importanza dell'episodio: la sua analisi diverge qui da quella dell'opinione comune;

d) questa divergenza non riguarda ora la figura di Don Chisciotte, ma le vicende del carrettiere, rispetto al quale l'attività di Don Chisciotte è un elemento di sfondo o di contesto. Si discute su una precisa situazione di *amor scortese*, presentata come oggetto di ostilità da parte di un'opinione diffusa, verosimilmente cristiano-*vieja*;

e) dal punto di vista di Don Chisciotte è l'adulterio a fare da sfondo e da contesto, perché l'appuntamento tra i due amanti darà occasione a una singolare baruffa: scambiando la battona per la figlia del castellano, finirà col ricevere la solita caterva di mazzate;

f) abbiamo dunque che un'impresa o avventura di Don Chisciotte è collocata dentro un contesto moralmente inaccettabile, e la sua inclusione del libro innesta una polemica culturale, etnica e religiosa: è appunto ciò che i critici contestano, e che Cervantes ci segnala per vie traverse, mediante l'eco di questa discussione tra il Narratore e i suoi interlocutori.

La figura di Maritornes è dunque importante per i suoi tratti salienti: è antitetica alla cultura cortese, ma ne è anche una contestazione, e come tale completa il discorso avviato con Marcela. Grazie al forte richiamo al moro Cide Hamete Benengeli, si fa più esplicito il collegamento tra la messa in discussione dell'amor cortese e il tema del lignaggio, già presente nelle allusioni di Vivaldo. La tematica scortese accomuna cristiani nuovi e cristiani sospetti, Maritornes e il suo amico. Sembra chiaro che attraverso la sua figura, che sostanzialmente risulta positiva, Cervantes vuole correggere un'impressione che l'episodio di Marcela aveva lasciato nel lettore, con la forte accentuazione del tema della castità. L'allegro traffico di Maritornes pareggia un po' i conti, facendo convivere in modo sostanzialmente non conflittuale due concezioni opposte della sfera sessuale.

Con un procedimento abbastanza consueto, Don Chisciotte viene relegato ai margini dell'azione, lasciando il primo piano ad altre narrazioni. Tuttavia, quando egli torna ad inserirsi in queste narrazioni con tutta la sua follia, appare chiaro che esse erano descrizioni delle circostanze della sua vita: ne risulta che il tema dell'amor scortese è uno dei campi in cui il nostro cavaliere è chiamato a intervenire. O con cui deve misurarsi. Durante l'episodio di Marcela, Don Chisciotte è rimasto scosso dalla questione della nobiltà di nascita, cioè da una concezione castale della nobiltà e della cavalleria. Dulcinea idealmente è una principessa, ma storicamente (dentro il testo) non può esserlo. Di questa impossibilità nei libri di cavalleria che lo ispirano non trova traccia. Quindi, per restaurare la cavalleria egli deve lottare sia contro l'oggettiva difficoltà dei tempi nuovi e infausti, sia contro l'ideologia del lignaggio in essi dominante. Nel suo tempo storico Don Chisciotte non è solo un fossile vivente: comincia a scoprire che è anche un oppositore.

Il personaggio acquista questa nuova dimensione nello spazio teatrale di una locanda castello, in una vicenda vissuta al ritmo convulso della farsa. Il

punto di vista teatrale è, ancora una volta, quello che trasforma i personaggi-spettatori in personaggi-attori, attivi, che recitano le loro maschere e le loro nevrosi. È una commedia degli equivoci: Sancio Panza, uomo di sano e prosaico realismo, giungerà a credere di trovarsi in un posto incantato, perché non vede da chi gli piovono addosso le botte che riceve, e si riterrà percosso dai diavoli o da più di quattrocento mori. Sancio sperimenta ciò che forse già pensava, se era superstizioso come tutti i contadini: che nel mondo accadono cose inspiegabili, che obbligano a ricorrere alla figura folclorica del moro incantatore.

La zuffa nasce dal fatto che Don Chisciotte trattiene Maritornes, puttana/castellana, che egli crede intenzionata a concedergli le sue grazie per amore: la cosa è impossibile, perché il casto e cortese cavaliere non può venir meno alla fedeltà verso la sua dama Dulcinea, signora del suo cuore. Il carrettiere, che intanto aspettava Maritornes per più prosaici sviluppi, nella grande stanza buia dove tutti dormono, interviene contro l'importuno cavaliere, scatenando una solenne scazzottata al buio e alla cieca. L'improvvisa comparsa di uno sbirro, in un poco dignitoso *desabillé*, non potrebbe allora essere l'apparizione del moro incantatore? Sancio comincia ad avere il sospetto che Don Chisciotte sia al centro di eventi prodigiosi: in fondo, quando poco dopo il Cavaliere prepara un balsamo miracoloso, con una ricetta di pura invenzione, a lui fa effetto e a Sancio no.

Maritornes è comunque una ragazza di buon animo e compassionevole: paga di tasca sua un po' di vino per rinfancare il povero Sancio, smantellato su per aria da loschi figure (o forse incantatori), «perché infatti si dice di lei che, pur occupandosi di quel mestiere, avesse qualche un'ombra di cristianesimo» [DQ, I, 17]. Messa da parte la deformazione imposta dalla farsa, è una persona abbastanza normale e capace di compassione: insomma, un personaggio reale che non merita condanna, non merita censura, né oblio, anche se certo non adempie tutti i doveri imposti dall'istituzione ecclesiastica.

E d'altronde non sembra che Cervantes sia tenero verso questa istituzione. O almeno, Don Chisciotte, al di là delle sue rituali dichiarazioni di principio, allineate alle verità ufficiali della casta cristiano-*vieja*, ha verso la Chiesa un atteggiamento a dir poco ambiguo. Nel diciannovesimo capitolo della prima parte, dopo una penosa serie di avventure tutte con esito negativo, finalmente i nostri due eroi combinano qualcosa di buono e riescono persino a mangiare. La cosa avviene a spese di un gruppo di chierici non proprio coraggiosi, e non cessa di destare stupore che proprio figure così venerande mostrino una cattiva immagine di sé nell'incontro col folle cavaliere. Naturalmente, un romanziere non è tenuto a rispettare le convenzioni sociali dentro una vicenda di fantasia, ma sembra che Cervantes usi di questa libertà come meglio può.

I chierici viaggiano nella notte trasportando un cadavere: nella buia e deserta campagna della Mancia hanno tutto l'aspetto di un'apparizione ultramondana. Tratta dal consueto repertorio della letteratura cavalleresca, l'avventura del corpo morto è magistralmente stravolta da Cervantes e

consente situazioni comiche inedite e, tra l'altro, un lapsus micidiale di Don Chisciotte. D'altronde, il cavaliere e il suo autore sono recidivi: già nell'ottavo capitolo si era visto un certo anticlericalismo. Dei benedettini erano stati chiamati «gente indiavolata» [DQ, I, 8]. Certo, nella foga polemica può succedere che scappi una parola dura, ma è anche vero che, cercando parole dure, uno scrittore ha soltanto l'imbarazzo della scelta. Chiamare indiavolato un religioso crea un contrasto immediatamente evidente e non proprio casuale. Anche perché Don Chisciotte non intende smentirsi: «Con me non valgono parole blande, perché io vi conosco, menzognera canaglia» [DQ, I, 8; anche se «menzognera» traduce *fementida*, che significa *falto de fe y de palabra, infidelis*, secondo il *Diccionario de Autoridades*]. Nello scontro che segue, un religioso resta a terra e l'altro, eroicamente, si dà alla fuga, lasciando il compagno al suo destino.

Questa nota di vigliaccheria si ritrova anche nell'avventura del corpo morto, la quale, per le sue apparenze, sembra davvero un incontro con l'altro mondo:

«Videro che lungo lo stesso cammino veniva verso di loro una gran moltitudine di luci, che sembravano stelle che si muovessero» [DQ, I, 19]. «Scoprirono circa venti incappucciati, con le loro torce accese in mano, dietro cui veniva una portantina coperta a lutto, seguita da altri sei a cavallo, bardati a lutto fino ai piedi delle mule» [DQ, I, 19].

È un'ostentazione di lutto un po' eccessiva, soprattutto per uomini che dovrebbero essere estranei al lusso del mondo cortese, abituati però a parlare con un tono arrogante, che Don Chisciotte non tralascia di rimproverare. Non solo, ma il cavaliere stavolta attacca e combatte come si deve: «Sembrava che in quell'istante fossero spuntate le ali a Ronzinante, tanto si muoveva agile e orgoglioso» [DQ, I, 19].

Non credo di essere troppo malizioso se rilevo un certo gusto nel fare in modo che i religiosi passino un quarto d'ora poco piacevole. «Tutti gli incappucciati erano gente paurosa» [DQ, I, 19]. Non essendo uomini d'arme, scappano, ma Don Chisciotte non manca di valore, come persino lo stesso Sancio deve riconoscere apertamente.

Nello scontro viene catturato il *bachiller* Alfonso López, che chiarisce a Don Chisciotte l'equivoco in cui è caduto. Risponde il cavaliere:

«Non tutte le cose vanno allo stesso modo. Il danno, signor baccelliere Alfonso López, fu nel venire come venivate, di notte, vestiti con quelle cotte, con le torce accese, pregando [*pregando???*], coperti a lutto, che propriamente sembravate una cosa cattiva e dell'altro mondo; e così io non ho potuto fare a meno di compiere i miei doveri, attaccandovi, e vi avrei attaccato anche se avessi saputo che foste gli stessi satanassi dell'inferno, che come tali vi giudicai e sempre vi considerai» [DQ, I, 19].

Strana risposta. Ha un senso che dovrebbe essere logico: perché in effetti vi avevo giudicato satanassi, sbagliando. Ma l'espressione è illogica: sempre vi

ho considerato satanassi. Sempre, quando? Per tutta la durata dell'episodio, come farebbe pensare il buon senso, o anche prima, come fa capire la grammatica?

Il baccelliere se ne va malconco. Ma torna subito indietro per avvertire, con poco senso del ridicolo, che Don Chisciotte deve ritenersi scomunicato, «per aver messo le mani violentemente su una cosa sacra». Il nostro eroe non si scompone e dà una magistrale lezione di dialettica al diplomatico, che potrebbe far invidia a un fenomenologo:

«Io so bene che ho messo le mani solo su questa lancia, tanto più che non pensavo di offendere sacerdoti o cose della chiesa, che rispetto e adoro come cattolico e fedele cristiano quale sono, ma su fantasmi e vestigia dell'altro mondo. E quand'anche fosse così [= come dice il baccelliere], ricordo ciò che successe al Cid Ruy Díaz, quando ruppe la sedia dell'ambasciatore di quel re davanti a sua santità il papa, per cui fu scomunicato, e quel giorno il buon Rodrigo de Vivar passò per molto onorato e valente cavaliere» [DQ, I, 19].

Io non sapea che tu loico fossi... E comunque non è una scomunica a disonorare il Cid Ruy, o Rodrigo, de Vivar, personaggio storico al fondo, che prima e dopo quell'episodio è rimasto un cavaliere stimato. Alla faccia del «fedele e cattolico cristiano quale sono»! Pare proprio che la cavalleria di Don Chisciotte si collochi in una zona franca e trasversale rispetto alle definizioni etniche e alle distinzioni religiose.

Certo, per valutare appieno bisogna sapere fino a che punto il Narratore riporta una versione fededegna dei fatti. Lui e il Traduttore sono, ricordiamolo, l'interfaccia tra noi lettori e la storia di Cide Hamete Benengeli, e nel capitolo successivo a quello che stavamo commentando risultano con evidenza le tracce dei loro interventi censori. È l'avventura dei magli di una gualchiera, cioè dei bastoni di legno di una macchina per la lavorazione dei tessuti, che battono la stoffa attraverso un sistema alimentato ad acqua. I nostri eroi sentono il rumore delle bastonate nella notte e non riescono a immaginare cosa possa essere la causa di un frastuono ovviamente infernale: si presenta allora con evidenza, nella diversità delle reazioni, la differenza tra l'anima chisciottesca e quella sanciopanzesca.

Dice Don Chisciotte: «Io sono nato, per volere del cielo, in questa nostra età di ferro, per resuscitarvi quella aurea, o dorata, come la si chiama. Io sono colui per il quale sono riservati i pericoli, le grandi imprese, le valorose gesta».

Dice Sancio Panza: «Io sono uscito dalla mia terra e ho lasciato figli e moglie per venire a servire vostra grazia, credendo di valere di più, non di meno...».

Don Chisciotte vuole andare a vedere qual è la fonte di quei rumori orrendi in cui sospetta l'inizio di una meravigliosa avventura; Sancio vuole tornare a casa per la paura, così forte da causargli alcuni inconvenienti fisici con

risvolti olfattivi. Tanta è l'insistenza di Sancio per andar via che dice il Narratore:

«Da queste lacrime e da questa così onorata determinazione di Sancio Panza deduce l'autore di questa storia [Cide Hamete Benengeli] che egli doveva essere ben nato e quanto meno cristiano-*viejo*».

Non era insulto da poco dedurre questo carattere dalla vigliaccheria, considerato che gli antichi cristiani si facevano vanto di essere guerrieri, piuttosto che di farsela addosso. D'altro canto, l'improvviso sommovimento intestinale di Sancio era stato spiegato dal Narratore come imprevisto frutto di circostanze occasionali:

«Sembra o che per il freddo della mattina, che già veniva, o che Sancio avesse mangiato qualcosa di lenitivo, o che fosse cosa naturale - ciò che più si deve ritenere - gli venne volontà e desiderio di fare ciò che nessun altro poteva fare per lui» [DQ, I, 19].

Siamo ancora a un conflitto di interpretazioni: il Narratore dice che Sancio ha una normale necessità fisiologica; Cide Hamete Benengeli dice che è un piagnone vigliacco, come tutti i cristiani vecchi. Sancio sembra confermare la tesi di Cide. Ed è la seconda volta che, in una situazione non esemplare e non degna di imitazione, il Narratore tira in ballo l'Autore arabo e un conflitto interpretativo: è evidente che leggiamo un testo, quello di Cide, profondamente modificato dalla doppia traduzione. Ma la cosa non finisce qui.

Don Chisciotte decide di affrontare l'avventura del frastuono misterioso, e dice a Sancio di aspettarlo per tre giorni: se non tornerà, vada pure a casa; egli ha disposto nel suo testamento che lo scudiero sia ricompensato. Se invece tornerà, stia pur certo che in questa avventura potrà conquistare la famosa *insula* che da tempo promette. Questa faccenda del testamento non la sapevamo. Sancio, però, continua a piangere e non vuole che Don Chisciotte lo lasci solo: «Determinò di non lasciarlo fino all'ultima evoluzione e fine di quella faccenda» [DQ, I, 19]. Perché dice *negocio* (faccenda)? Il termine significa anche affare, negoziazione... Ed è questo il punto in cui Cide Hamete Benengeli inserisce la sua frecciata contro i vecchi cristiani.

Supponiamo... Sancio teme di restare solo e maledice il giorno in cui ha lasciato la sua casa e il suo magro, ma sicuro, guadagno. Don Chisciotte lo rincuora, ricordandogli che può diventare governatore di un'*insula*; Sancio è indeciso tra continuare per avidità o andarsene per paura... una trattativa deve esserci stata. Come sappiamo, alla fine Don Chisciotte va al suo destino seguito da Sancio, raccomandandosi sia alla sua dama, «sia a Dio» (riferimento che l'inquisizione censura, vedendovi giustamente una nota irrispettosa... ma anche interessante richiamo delle obiezioni di Vivaldo: Don Chisciotte ne tiene conto? Vuole evitare l'accusa di paganesimo? O Cervantes fa maliziosamente peccare il Narratore di eccesso di zelo?).

L'avventura risulterà inesistente, dato che il rumore è prodotto da un innocente manufatto: Sancio riderà in modo irriverente, beccandosi una bastonata, e Don Chisciotte si sentirà in dovere di ristabilire l'ordine: «Le grazie e i benefici che io vi ho promesso verranno a suo tempo; e se non venissero, il salario almeno non si deve perdere, come vi ho già detto» [DQ, I, 20]. Quando glielo aveva detto? Non si sta riferendo al testamento? Glielo ha detto nella trattativa collegata all'impertinente comportamento dell'intestino scudierile, nella quale deve essere stata presa in considerazione l'ipotesi che tali benefici *no llegaren*, non dovessero arrivare. È qui che Don Chisciotte deve aver rivelato il particolare del suo testamento già disposto, evidentemente prima di partire.

D'altro canto, già all'inizio dell'episodio, nella descrizione contrastiva dell'anima chisciottesca e di quella sanciopanzesca, lo scudiero aveva brontolato:

«Ciò che sarebbe meglio e più indovinato, secondo il mio scarso intelletto, sarebbe tornare al nostro paese, ora che è tempo della mietitura, e occuparci dell'azienda, smettendo di andare per ogni dove» [DQ, I, 18].

Sancio aveva messo sul tappeto i soldi che perdeva andando appresso al suo strampalato padrone, invece di lavorare nei campi: chi glielo fa fare di rischiare la pelle quando in paese c'è da guadagnare? Ma dopo aver saputo del testamento (o averci creduto) l'interesse può più della paura.

Poiché la trattativa è censurata dal Narratore, ci si può chiedere: l'ironia di Cide (ingenuamente stravolta dal Narratore che la considera un goffo elogio) era motivata dalla paura o dall'interesse dello scudiero? Se la condizione di cristiano-*viejo* di un tizio viene messa in dubbio a causa del suo eccessivo interesse economico, a quale razza viene sospettato di appartenere costui? Nell'immaginario popolare l'avidità è un tratto attribuito agli ebrei: ecco ciò che il Narratore ha censurato, il sospetto che Sancio fosse converso.

Poche pagine dopo Don Chisciotte avrà da dire: «Sei un cattivo cristiano, Sancio, [...] perché non dimentichi mai l'ingiuria che ti hanno fatto una volta» [DQ, I, 21]. Poche pagine ancora, e Don Chisciotte, confermando il suo basso lignaggio che può ostacolargli la dote di un regno, dice:

«È ben vero che io sono idalgo e di origini conosciute [...] e potrà essere che il sapiente che scriverà la mia storia potrà puntualizzare in tal modo la mia parentela o discendenza da scoprirmi quinto o sesto nipote di re» [DQ, I, 21].

Sapiente, *sabio*, è Cide Hamete Benengeli, e scrive una *historia*, ma è dubbio il modo in cui l'ha puntualizzata: è questo il punto in cui il Narratore dissente con la sua fonte. Continua la citazione precedente:

«Perché ti rendo noto, Sancio, che nel mondo ci sono due tipi di lignaggio: alcuni, che traggono e derivano la loro discendenza da principi e monarchi, che a poco a poco il tempo ha disfatto, e che ha

termine in un punto, come una piramide a rovescio; altri ebbero inizio da gente bassa, e vanno salendo di grado in grado fino a diventare grandi signori. Così la differenza consiste nel fatto che gli uni furono, e non sono più, mentre sono gli altri che prima non erano; ed io potrei essere di questi, che, una volta accertato, il mio inizio risultasse grande e famoso, cosa di cui dovrebbe accontentarsi il re mio suocero, chiunque debba essere» [DQ, I, 21].

Cioè l'alto lignaggio di Don Chisciotte potrebbe risultare una «scoperta», ad opera di un saggio: pertanto, al momento attuale, non risulta, anzi risulta comunemente che non esista. In tale contesto di imperi sognati e insule promesse, si ha il presente dialogo:

«- Sia come Dio vuole - disse Sancio-, che io sono cristiano *viejo* e per essere conte mi basta.
- E avanza pure [*sobra*: significa anche "è superfluo"], e quand'anche non lo fossi, non importerebbe nulla, perché essendo io il re, ti posso ben dare nobiltà, senza che la compri o mi servi in alcun modo». [DQ, I, 21, 218].

Insomma, se riassumiamo alcuni temi emersi nell'analisi di un blocco di episodi del Chisciotte, si nota una certa progressione:

- 1) Don Chisciotte prende coscienza che esiste un problema di lignaggio, rispetto al quale la sua posizione non è molto chiara: è un uomo che sull'argomento ha un certo imbarazzo.
- 2) La sua concezione della cavalleria è sospetta di eresia e paganesimo.
- 3) Forse proprio per questo non gli impedisce di capire il valore ideale ed esemplare di una figura come quella di Marcela, che difende dagli attacchi del volgo (ivi compresi i gentiluomini che ostentano i tratti dell'amor cortese).
- 4) Tuttavia questa sfera dell'ideale resta per lui irraggiungibile: Marcela si sottrae anche all'inseguimento del suo salvatore.
- 5) Don Chisciotte non vive nella sfera dell'ideale vero, ma in quella della realtà, dove vuole innestare un ideale folle e antistorico; scambia per castellana una prostituta, la quale peraltro è capace di gesti compassionevoli e viene presentata come essenziale alla storia: è con ogni evidenza un personaggio positivo, a differenza di altri signori altolocati, che risultano figure negative.
- 6) La rotta di collisione con la chiesa appare subito dopo, ed è un'impresa in cui Don Chisciotte si distingue per valore e grandezza d'animo, disprezzando perfino la scomunica.
- 7) E subito dopo ancora appare una lunga, benché oscura questione nella quale il lignaggio di Don Chisciotte viene messo in discussione da una trattativa, o resa dei conti, che Cide Hamete Benengeli descrive minuziosamente, ma che il Narratore omette, pur trascurando elementi che ci permettono di ricostruire la storia: una trattativa economica nella quale i

due protagonisti si rinfacciano a vicenda di essere bastardi e privi di qualificazione genealogica, forse avidi taccagni, ebrei. Raggiunto l'accordo economico, la grande tecnica razionale del cavaliere riuscirà a rendere superfluo questo problema: Don Chisciotte e Sancio sono ormai usciti definitivamente dall'intero sistema di valori vigente nella loro epoca. Cambiando il punto di vista, e osservando la storia da quello dell'ordine costituito (religioso e politico), i nostri due simpatici matti sono diventati dei banditi.

I galeotti

I critici più impegnati a trasmettere un'interpretazione tranquillizzante del *Don Chisciotte* negano che la liberazione dei galeotti [DQ, I] sia qualcosa di più dell'ennesimo sproposito di un matto. Gli interpreti romantici, invece, vi avevano visto un gesto eroico, l'immagine della libertà che travolge ogni tirannide.

Dunque, «racconta Cide Hamete Benengeli, autore arabo e mancego [si noti la doppia qualificazione], in questa gravissima, altisonante, minima, dolce e immaginifica storia» [DQ, I, 22] che Don Chisciotte s'imbatte in una colonna di forzati incatenati, trasferiti per l'imbarco nelle galere come rematori. Gli dicono che è gente *forzada* del re. *Forzado* significa anche «costretto con la forza», e Don Chisciotte, come spesso fa, mette in primo piano i doppi sensi delle parole e chiede: «Come gente forzata? È possibile che il re faccia forza a qualcuno?» [DQ, I, 22]. Si muove sul terreno dell'equivoco e del gioco linguistico, come già aveva fatto per trasfigurare Ronzinate o Dulcinea, o per evitare gli ostacoli al suo progetto (le armi *limpias*, cioè «bianche», ma anche «pulite»). Solo che ora il gioco sembra essere l'espedito serio per comunicare l'assurdo di un re che faccia forza alla gente. Certamente, il quadro d'insieme è sempre dominato dalla sua demenza, non diversa da quella che scambia i mulini a vento per giganti dalle lunghe braccia. Ma qui ci sono persone umane, e lui vede appunto persone umane: è sulla loro condizione sociale che le idee sembrano confuse.

Gli viene spiegato che sono delinquenti condannati secondo le giuste leggi vigenti, ma questa spiegazione non sembra scalfire il punto fondamentale:

«- In definitiva, replicò Don Chisciotte, comunque sia, questa gente, anche se la conducono, va per forza, e non di sua volontà.

- Così è, disse Sancio.

- In tal caso, disse il suo padrone, questo si accorda con l'esecuzione mio ufficio: disfare le costrizioni (*fuerzas*) e soccorrere e proteggere i miserabili» [DQ, I, 22].

Don Chisciotte s'informa minuziosamente sulla condizione dei galeotti. Il primo è un ladro, già punito con cento frustate, e ora condannato a tre anni nelle galere. Il secondo ha confessato sotto tortura ed ha avuto duecento frustate più sei anni. Il terzo è stato condannato perché non aveva soldi per corrompere i giudici. Il quarto, «uomo dal viso venerabile», è stato condannato a quattro anni come ruffiano e sospetto di fattucchieria. Don Chisciotte commenta che, senza questa accusa di magia, «solo perché ruffiano *limpio*, non avrebbe meritato di andare a vogare nelle galere» [DQ, I, 22]. Ha dunque capito perfettamente chi sono i galeotti, dove li

conducono e perché ce li conducono: non è questo un caso in cui ha una visione distorta della realtà, come quando scambia le pecore per eserciti o la locanda per castello. Sa che sono condannati a una condanna che hanno meritato, secondo le leggi vigenti. Il punto è se Don Chisciotte è d'accordo sul fatto che la meritino, e il caso del ruffiano è emblematico: senza l'accusa di fattucchieria non lo meritava (*no merecía*), anzi aggiunge che essere ruffiano è un mestiere di grande importanza nelle repubbliche ben ordinate.

L'anziano galeotto lo ha commosso - tenendo anche presente l'impressione che dovrebbe aver avuto il lettore del tempo: il ricorso al mezzano era un fatto abituale ad ogni livello sociale, e le accuse di fatture erano più o meno legate a filtri d'amore e pratiche connesse. Comunque sia, Don Chisciotte sta valutando attentamente le colpe in base a una sua personale idea del diritto e delle pene. Inoltre il vecchio si dichiara innocente quanto alle fatture, che considera una falsa accusa per punirlo di una sua vita licenziosa.

Quanto al sesto galeotto, è Ginés de Pasamonte, il più incatenato, il più pericoloso, condannato a dieci anni. Si tratta di un personaggio reale, Jerónimo de Pasamonte⁵³, che scrisse un'autobiografia intitolata *Vida y trabajos de Gerónimo Pasamonte*. Anche il Pasamonte del romanzo ha scritto un libro sulla sua storia, e lo considera di buon livello letterario. Tratta della verità, dice, e pensa di concluderlo durante il periodo di condanna. Sembri abile, gli dice Don Chisciotte. «E disgraziato - rispose Ginés-, perché le disgrazie perseguitano sempre il buon ingegno» [DQ, I, 22]. Ginés ha buon *ingenio*, come Don Chisciotte, cavaliere ingegnoso o geniale della Mancia.

Nella sua vicenda c'è qualcosa di poco chiaro: il galeotto allude a irregolarità commesse da un commissario che lo accompagna, e che cerca di colpirlo. Don Chisciotte non lo permette, e conclude:

«Da tutto ciò che mi avete detto, fratelli carissimi, ho chiarito (*sacado en limpio*) che, anche se vi hanno castigato per le vostre colpe, le pene che andate a subire non vi danno molto piacere, e andate loro incontro molto malvolentieri e contro la vostra volontà. E potrebbe essere che il poco coraggio dell'uno nella tortura, la mancanza di denaro dell'altro, i pochi appoggi, o infine l'ingiusto giudizio di un giudice, siano stati la causa della vostra perdizione e del fatto che non vi è stata riconosciuta la vostra parte di giustizia» [DQ, I, 22].

Come si vede, Don Chisciotte non nega la condizione dei galeotti, né il fatto che essi debbano avere un giusto processo, equo e imparziale. Nega però, e a ragion veduta, che questo sia avvenuto. Il discorso può essere paradossale, ma solo fino a un certo punto. Se l'accertamento della verità processuale si basa sulla tortura, fatalmente si condanna chi non riesce a resistere, e la fa franca chi invece è sufficientemente forte e coraggioso: in tal modo non si punisce con equità il crimine, ma la debolezza. Lo stesso vale negli altri

⁵³ Martín de Riquer, *ed. cit.*, 220.

casi: la giustizia non colpisce tutti allo stesso modo e non c'è proporzione tra colpa e castigo. È una giustizia che va avanti grossolanamente, e che in fondo ha una sola prospettiva: ridurre il colpevole in schiavitù. Dice Don Chisciotte: «Mi sembra duro rendere schiavi coloro che Dio e la natura hanno reso liberi» [DQ, I, 22].

Si deve anche tener conto che l'autore del Don Chisciotte si è collocato, già all'inizio del libro, nella categoria dei carcerati, giacché informa che il libro è stato concepito in prigione. Pertanto, il ruolo della pazzia di Don Chisciotte nell'avventura dei galeotti è singolare: sottintesa a monte, essa rappresenta la spiegazione di un atto temerario, certamente «folle» in quanto non si ferma a considerare le conseguenze (prima tra tutte il fatto che i galeotti non saranno riconoscenti al suo gesto come avviene nelle fantasie letterarie), ma anche lucidamente ribelle, *et pour cause!* È un'ulteriore riprova dell'inattualità della cavalleria, e dunque della natura non cavalleresca dei tempi moderni, dove viene accentuato il tragico destino del protagonista: convinto di essere atteso come un eroe liberatore, Don Chisciotte entra in conflitto con la società del tempo e risulta un ribelle, addirittura un bandito, che deve ormai nascondersi nella Sierra Morena, per evitare la prevedibile caccia da parte della *Santa hermandad*, le forze dell'ordine: nella seconda parte del romanzo Sancio confesserà che si trattava di una vera e propria fuga dopo la liberazione dei galeotti.

Di nuovo, come nell'episodio di Marcela, i nostri eroi abbandonano il cammino aperto ed entrano nella parte più aspra e nascosta della Sierra. Qui vengono coinvolti nella vicenda dei due innamorati Cardenio e Luscinda.

La pazzia simulata

Di Luscinda è innamorato anche Fernando, figlio di un grande di Spagna, che vuole sposarla, anche se in precedenza ha sedotto una ricca contadina con una promessa di matrimonio che non ha mantenuto. Di fatto, nella prassi del tempo, una promessa di questo genere era riconosciuta come celebrazione effettiva di un matrimonio. A seguito di una serie di equivoci, Cardenio si convince, erroneamente, di non godere più dell'amore di Luscinda e, praticamente impazzito, fugge nella Sierra Morena. Bisogna seguire, sia pure sommariamente, le complesse vicende di questa parte dell'opera per comprenderne la sorprendente struttura.

C'è anzitutto una singolare penitenza a cui Don Chisciotte si vuole sottoporre: ad imitazione di Amadigi e altri cavalieri innamoranti, vuole «diventare pazzo» per amore. Naturalmente, non essendo egli vittima di questa forma di pazzia, per imitare come si deve questi grandi cavalieri innamorati non ha altro rimedio che fingersi pazzo. Ne deriva una situazione labirintica, in cui un pazzo, credendosi sano, decide di fingersi pazzo:

«Questo è il punto, rispose Don Chisciotte: se un cavaliere errante impazzisce per una causa, non c'è niente di speciale: l'essenziale sta nell'uscir di senno senza occasione alcuna e far capire alla mia donna

che, se faccio questo *a seco*, cosa farei *en mojado*? [lett. all'asciutto / sul bagnato]» [DQ, I, 25].

Questo progetto insano provoca una seria perdita di credibilità agli occhi di Sancio, che la manifesta nel momento in cui il cavaliere torna a parlare dell'elmo di Mambrino (in realtà una bacinella da barbiere):

«In nome di Dio, signor Cavaliere dalla Triste Figura, non posso sopportare né pazientare su alcune cose che dice vostra grazia, e attraverso le quali mi figuro che tutto ciò che mi dice di cavalleria, conquiste di regni e imperi, di dare insule e fare altri favori e grandezze, come usano i cavalieri erranti, debbono essere tutte cose d'aria e d'inganni» [DQ, I, 25].

Sancio ha ovviamente paura che la sua insula, se verrà, risulti una cosa irreale, come appunto l'elmo di Mambrino. Don Chisciotte risponde, a proposito delle diverse interpretazioni sull'elmo/bacinella, chiamando in causa gli incantatori, ma non deve risultare convincente. E tuttavia dà un certo fondamento pazzescamente logico al relativismo interpretativo: «Così, ciò che a te sembra una bacinella da barbiere, a me sembra l'elmo di Mambrino, e a un altro gli sembrerà un'altra cosa» [DQ, I, 25].

Poco dopo, avendo deciso di simulare la pazzia, Don Chisciotte dirà la verità su Dulcinea: a quanto gli risulta, non sa leggere né scrivere, né in tutta la sua vita ha mai visto una sua lettera; né dei suoi amori, avendola egli vista non più di quattro volte: è la figlia di Lorenzo Corchuelo e Aldonza Nogales. Sancio la conosce bene: è una sorta di donnone ben piazzato, più robusta che raffinata. Che se ne fa Aldonza Lorenzo di servitori invitati a omaggiarla? Come diventa Dulcinea? Don Chisciotte risponde che si tratta di una deliberata trasfigurazione intellettuale:

«Pensi tu che le Amarilis, le Filis, le Silvie, le Diane, le Galatee, le Alide, e altre simili di cui i libri, i *romances*, le botteghe dei barbieri, i teatri delle commedie, sono pieni, erano veramente dame in carne e ossa, e di coloro che le celebrano e le hanno celebrate? No di certo, anzi i più se le immaginano per dare un soggetto ai loro versi, e per essere considerati innamorati e uomini che hanno valore per esserlo. Così mi basta pensare e credere che la brava Aldonza Lorenzo è bella e onesta; e quanto al lignaggio, poco importa, che non debbono fare un'indagine per darle qualche abito, e io faccio conto che è la più alta principessa del mondo» [DQ, I, 25].

Insomma, sul lignaggio di Dulcinea è sempre meglio sorvolare. Comunque sia, Don Chisciotte dichiara candidamente che l'amor cortese è una finzione che ha soltanto un valore estetico: non si limita a fare l'innamorato, come vuole il suo ruolo di cavaliere errante, ma ritiene anche che questo ruolo «consista nel fare» gli innamorati. Almeno su questo aspetto la cavalleria è poesia e rivestimento ideale di una realtà quotidiana. Questo potrebbe significare che Don Chisciotte ha raggiunto la convinzione che il conflitto tra realtà cavalleresca e realtà quotidiana sia inevitabile: per vivere in modo

cavalleresco occorre manipolare interpretativamente la realtà e considerarla sotto l'ottica dell'ideale.

Sancio parte alla ricerca di Aldonza/Dulcinea, cui deve consegnare una lettera del padrone (lettera che peraltro dimentica di prendere) e si ritrova nella taverna di Maritornes. Qui convergono casualmente il Curato e il Barbiere del suo paese, insieme ad altri personaggi. Il Curato coinvolgerà tutti in una grande recita mirante a ricondurre a casa il folle cavaliere errante.

Cardenio

Vi sono due grandi piani narrativi che si intersecano, concentrati ciascuno in un luogo: il bosco e la taverna. Nel bosco Don Chisciotte incontra Cardenio e Dorotea, che vi compare vestita da uomo: è la contadina ricca che il grande di Spagna Fernando ha sedotto con una promessa di matrimonio. Nella locanda si ritrovano Fernando stesso e Luscinda, oltre al Curato, al Barbiere e a Sancio.

Nel bosco si sviluppa, attraverso la narrazione di Cardenio, una storia esemplare; nella locanda si organizza una messa in scena dai tratti farseschi. C'è una specularità testimoniata da molti elementi. Per esempio, nella locanda compare il Curato travestito da donna, per esigenze sceniche, quasi a far da contrappeso a Dorotea vestita da uomo. Cervantes non si lascia scappare l'occasione per fare un po' d'ironia:

«Appena uscito dalla locanda, al Curato venne in mente un pensiero: che faceva male ad essere vestito in quel modo, essendo cosa indecente per un sacerdote tale abbigliamento, benché gli stesse molto bene; e parlandone al barbiere, lo pregò di scambiare gli abiti, essendo più giusto che fosse lui a far la parte della donzella bisognosa, mentre egli avrebbe fatto lo scudiero, perché in tal modo si profanava meno la sua dignità» [DQ, I, 27].

In ogni caso, una profanazione c'era. In precedenza, note ironiche sugli aspetti devozionali della religione erano già nel dettaglio che Don Chisciotte «recitò un milione di avemarie», o nella definizione di «*acto general*», cioè *autodafé*, per il rogo dei libri fatto dal Curato in casa di Don Chisciotte, o nella promessa di Maritornes di «recitare un rosario, benché peccatrice, perché Dio desse loro un buon esito in un sì arduo e cristiano affare» [DQ, I, 27].

Dorotea, la ragazza sedotta, appartiene a una famiglia contadina di cui è sottolineato lo status etnico: sono cristiani *viejos*, cui la ricchezza sta facendo acquisire gradualmente una nomea, se non proprio una condizione, di idalghia. È chiara l'allusione a un ceto sociale che, crescendo economicamente, preme per entrare nelle fila della nobiltà. All'epoca i contadini ricchi, o benestanti, erano circa il 5% della popolazione rurale. Dorotea e Marcela appartengono a questa classe, sulle cui potenzialità erano

riposte molte speranze da parte di chi, come Cervantes, aspirava al cambiamento sociale. Come ha scritto Salazar Rincón:

«L'apparizione di una classe sociale come i villani ricchi, che possedeva un solido potere economico slegato dalla proprietà territoriale feudale, avrebbe potuto creare le condizioni per un'autentica trasformazione dell'ordine castale. Ma nella Spagna del Seicento la borghesia dei primi anni del XVI sec. era ormai definitivamente assente, l'alta nobiltà sembra aver consolidato il suo potere assoluto, e i contadini ricchi, desiderosi di promozione sociale, non avranno altra via di ascesa che l'ingresso nelle fila della classe aristocratica»⁵⁴.

Ecco perché viene evidenziato l'interesse a sottolineare l'appartenenza all'etnia cristiana.

La scena in cui Fernando seduce la ragazza, censurata dall'inquisizione del 1624, è un ulteriore modo di dissacrare il codice dell'amor cortese: Fernando, infatti, a parole vi si adegua, ma nella realtà lo calpesta, mirando solo a soddisfare il suo «lascivo appetito». Per contrasto risalta con forza la dignità di Dorotea: «Sono tua vassalla, non tua schiava»; «tanto mi stimo io, villana e contadina, quanto tu, signore e cavaliere»... Fernando non ha certo l'etica di Don Chisciotte, anche se i due sono accomunati in superficie dai modi esteriori della cortesia, e forse non è senza significato che il comportamento brutale del nobile vero faccia seguito alla confessione chisciottesca sulla natura poetica dell'amor cortese. Nei fatti, questa poesia cessa di essere anche un'idealizzazione, rivelandosi una semplice maschera che copre una natura volgare, benché posta al massimo livello della gerarchia sociale. Fernando è un «cavaliere sleale», perché viene meno alla sua promessa di matrimonio, che all'epoca poteva essere considerata valida e vincolante anche sul piano giuridico (forse la cosa era più teorica che pratica, ma formalmente era possibile, e all'interno della storia rappresenta un impegno reale e vincolante, in base al quale Fernando risulta legittimamente sposato. In nessun punto del testo Dorotea ha la condizione di adultera).

Fernando, dunque, si ritrova nella locanda, e qui il Curato ha una grande idea: per ricondurre a casa Don Chisciotte bisogna fargli credere che una grande sovrana ha bisogno del suo aiuto e convincerlo a seguirla, con l'impegno di non entrare in battaglia con nessuno finché tale sovrana - nientemeno che la principessa Micomicona - non sarà stata ricondotta sul trono. Tutti accettano di partecipare alla grande rappresentazione teatrale, improvvisandosi personaggi e adottando una maschera diversa da quella consueta: in tal modo mettono a nudo la loro personalità nascosta. A Sancio, ad esempio, dà fastidio l'idea che il regno di Micomicón si trovi «in terra di negri», per cui avrebbe avuto dei negri come vassalli; risolve però il

⁵⁴ Javier Salazar Rincón, *El mundo social del Quijote*, Gredos, Madrid 1986, 216-217.

problema progettando di portarli tutti in Spagna, vendendoli come schiavi e racimolando così il denaro per comprarsi un titolo con cui vivere di rendita!

In questa atmosfera teatrale (anche la vicenda, con l'intreccio di due coppie di innamorati, lo è) Don Chisciotte sembra stare particolarmente attento alla realtà. Quando ad un certo punto al Barbieri cade la barba finta, il Curato finge di riattaccargliela con un certo incantesimo, e Don Chisciotte

«intendeva che la sua virtù doveva estendersi ad altro, oltre che ad attaccare barbe, perché era chiaro che, dove si era staccata la barba, doveva restare la carne piagata e malridotta, e dato che tutto risanava, doveva giovare a qualcosa di più delle barbe» [DQ, I, 29].

Il Curato e Don Chisciotte non mancano di punzecchiarsi: uno ironizza sulla liberazione dei galeotti, l'altro la difende con tono aspro:

«Ai cavalieri erranti non tocca né spetta accertare se gli afflitti, gli incatenati o gli oppressi incontrati per via vadano in tal modo, o siano in quell'angustia, per le loro colpe o le loro grazie; gli tocca solo di aiutarli come bisognosi, guardando le loro pene e non le loro vigliaccherie. Io m'imbattei con un rosario e una fila di gente triste e sfortunata, e feci con loro ciò che la mia religione mi chiede» [DQ, I, 30].

La religione a cui allude è certamente la cavalleria, come normalmente si interpreta il passo, ma ciò non toglie che nel contesto si possa leggere un senso allusivo, come dire: io, che seguo la religione della cavalleria, opero secondo un senso religioso della vita, nel quale la *charitas* prevale sull'applicazione meccanica della giustizia. Il sottinteso potrebbe essere che proprio questo primato della *charitas* è l'essenza di quel cristianesimo che dovrebbe ispirare la vita del Curato, uomo di chiesa e non di leggi penali.

La recita in cui tutti sono coinvolti è certamente un comportamento simulato e cosciente, ma chi lo vive sembra indotto a percepire che tale comportamento è eterogeneo rispetto alla normalità. È come se, recitando, si avesse l'impressione che tutto è una recita, sempre e dovunque. Per esempio, per Don Chisciotte è un problema la prospettiva di sposare la principessa Micomicona, una volta restaurato il suo legittimo governo, perché ha promesso fedeltà a Dulcinea; allora Sancio trova la soluzione al problema: la sposi pure, mantenendo tuttavia la relazione con Dulcinea, «che debbono pur esserci stati re nel mondo che hanno avuto concubine» [DQ, I, 30]. È la farsa di una vita coniugale formalmente rispettosa dei dettami della chiesa, ma che nella sostanza equivale a una recita. Almeno quando si mantiene la facciata, perché, se parliamo di re, è chiaro che un Filippo IV non aveva alcun interesse neanche a salvarla in qualche modo.

Anche la pazzia di Don Chisciotte, in questo contesto di recita e finzione, sfuma, fino a diventare indefinibile. Cardenio dice che si tratta di una pazzia «così rara e mai vista che io non o se, volendo inventarla e fabbricarla in modo menzognero, potrebbe esserci un ingegno così acuto da progettarla» [DQ, I, 30]: e noi sappiamo che certamente Don Chisciotte era *ingenioso*. Il

Curato, dal canto suo, sottolinea che sui temi non legati alla cavalleria Don Chisciotte «discorre con buonissime ragioni», cosa che francamente non risulta con questa evidenza dalla storia. Comunque sia, il gruppo in maschera raggiunge il Cavaliere, spiega il caso della principessa Micomicona, ne ottiene la promessa di aiuto, e tutti si recano alla locanda. Nel cammino Don Chisciotte incontra una vecchia conoscenza: è il giovane Andrés, che aveva aiutato nella sua prima impresa, sottraendolo alle frustate del padrone, ma poi, fidandosi delle promesse di quest'ultimo, lasciandolo di fatto nelle sue mani. Dal racconto del giovane Don Chisciotte viene a sapere che quella sua impresa non aveva sortito alcun effetto positivo, e ne rimane scosso, al punto che, arrivato alla locanda, va subito a dormire. Gli altri del gruppo si diletteranno con la lettura di una novella: il *Curioso impertinente*, che è l'inserimento nel romanzo di un corpo narrativo estraneo, la presenza nel racconto di un altro testo.

Qui possiamo cominciare a ragionare sulla struttura complessa di questa parte dell'opera, formulando una prima ipotesi. La storia del *Curioso impertinente* si inserisce nella vicenda di personaggi che, nella narrazione ordinaria e lineare delle imprese di Don Chisciotte, sono a tavola e trovano una novella da leggere per passare il tempo. Siccome Don Chisciotte è momentaneamente assente (dorme), l'evento che chiamiamo «lettura della novella» è vissuto da alcuni personaggi del libro, cioè la novella del *Curioso impertinente* non si innesta nella storia personale di Don Chisciotte, ma nelle storie personali di Luscinda, Cardenio, Fernando e Dorotea. Vista in questo modo, la sua inserzione risulterà ragionevole.

Si può fare un parallelo tra l'episodio di Marcela e quello che ha il suo centro in Cardenio (includendovi l'inserimento impertinente della novella del *Curioso*).

Nell'episodio di Marcela c'è una struttura articolata su più livelli:

- a) il livello che nel testo rappresenta la realtà;
- b) il livello dello pseudo-ideale arcaizzante di Don Chisciotte;
- c) il livello del vero ideale rappresentato da Marcela.

In pratica, questo terzo livello serve a smascherare la falsità del primo, cioè delle forme cortesi, e a distinguere il mondo ideale dalle pazzie di Don Chisciotte. Vi è, inoltre, un quarto livello (d), rappresentato dall'inserzione di un testo nella storia: si racconta la vicenda di un personaggio che legge la poesia scritta da un altro personaggio (l'innamorato suicida). L'intera struttura dei quattro livelli sostiene una sezione del romanzo in cui gli eventi si svolgono in un ambiente diverso da quello in cui avevano luogo le avventure precedenti: si entra in un nuovo spazio, in modo piuttosto casuale e non premeditato dal protagonista. Nel caso di Marcela, siamo nello spazio dei pastori anziché nella campagna pianeggiante di Montiel; nel caso di Cardenio la situazione è più complessa, a causa dello spazio teatrale inventato dal Curato. Anche qui, però abbiamo una precisa articolazione:

- a) il livello che nel romanzo rappresenta la realtà (la locanda di Maritornes);

- b) lo pseudo-ideale arcaizzante di Don Chisciotte;
- c) il livello dell'ideale autentico (Cardenio e Luscinda, ma non solo loro).

In questo secondo caso, la moltiplicazione dei personaggi permette di descrivere e raffigurare il mondo ideale in modo dinamico: non lo si identifica più con il carattere ben definito, ma anche standardizzato, di una sola figura. Ideale è ora una vicenda provvidenziale grazie alla quale i quattro personaggi accettano il loro destino e danno vita a una situazione armonica e realizzante. Inoltre, come dicevo, anche qui è presente il testo all'interno del testo (d): il racconto del *Curioso impertinente*, letto nella locanda.

In Marcela c'è una relazione negativa tra i livelli *c* e *d*, cioè tra l'ideale vero e il testo insertato nella storia: la poesia dell'innamorato suicida esprime valori diversi da quelli incarnati dalla ragazza. Ipotizziamo che anche nell'episodio di Cardenio si abbia questa relazione: ne risulterà, come ipotesi di lettura, che i protagonisti della novella del *Curioso impertinente* vivono una vicenda di valore opposto a quella di Cardenio e compagni. Infatti, mentre Cardenio e soci vivono una storia provvidenzialmente guidata verso il lieto fine e il trionfo del reciproco amore, i protagonisti della novella del *Curioso impertinente* interpretano una storia di ostinazione e nevrosi, al termine della quale tutti risultano colpevoli e, secondo un vecchio schema letterario, muiono: la morte simboleggia con estrema chiarezza la loro negatività.

Tanto Marcela quanto Cardenio e gli altri sono fuggiti dal consorzio umano: Marcela, per poter avere nei fatti quella libertà di cui si sente naturalmente portatrice; Cardenio e gli altri, per una ragione non molto diversa: per l'impossibilità di diventare ciascuno colui che vuole essere, l'impossibilità di realizzare ciascuno la propria vocazione. È dunque coerente che, con la fuga di Marcela dopo il suo intervento al funerale dello spasimante, la sezione a lei dedicata si chiuda: il suo episodio è completo. Invece, quando Cardenio fugge nel bosco, la sua vicenda non si chiude né è completa: se il giovane innamorato restasse nel bosco, non si realizzerebbe, anzi la sua condizione è talmente frustrante e alienata da causargli disturbi mentali. Per realizzarsi, Cardenio deve tornare nel consorzio umano e unirsi a Luscinda.

Dunque è vero che nel romanzo esistono luoghi, come il bosco, dove si rifugiano gli emarginati di vario tipo, ma è anche vero che questo luogo selvaggio, ha una duplice valenza. In Marcela è un posto in cui si protegge se stessi dagli altri, per una libera scelta di solitudine; in Cardenio è il termine di una fuga. Nell'isolamento, Marcela si realizza, mentre Cardenio vi ricorre proprio per l'impossibilità di realizzarsi nel mondo che abbandona. Per Marcela il bosco rappresenta la norma, la sua norma; per Cardenio, no. E per singolare simmetria, nel bosco di Marcela Don Chisciotte entra camminando e conversando normalmente, mentre nel bosco di Cardenio entra fuggendo egli stesso dalla caccia della Santa Hermandad.

Questo fuggire nel bosco è sconfitta, alienazione e pazzia. Infatti Cardenio perde la ragione, e Don Chisciotte, che è già matto di suo, si aliena ironicamente, simulando una pazzia diversa da quella che normalmente ha.

Nella situazione centrata su Cardenio, tutti i personaggi sono fuori di sé, compresi Don Chisciotte e Sancio Panza, di cui viene più volte sottolineato che crede tante sciocchezze quante il suo padrone. Questi personaggi sono fuori di sé perché sono fuori dalla realtà: in un modo o nell'altro sono allucinati.

Come si diceva, in entrambe le sezioni il testo insertato nel racconto (livello *d*) descrive un comportamento lontano da quello ideale (livello *c*). Vale a dire che non rappresenta la realtà, che è piuttosto la locanda o i pastori, bensì contiene un'interpretazione sbagliata della realtà stessa, a causa di una deformazione ideologica. Nel caso di Marcela, il suo comportamento viene deformato, la si accusa di un tradimento che non ha affatto commesso, solo per aderire ai moduli schematici della poesia cortese; analogamente, il curioso impertinente deforma il tema dell'amore inquinandolo con l'ideologia dell'onore e i pregiudizi contro le donne.

Dunque, Marcela è il centro di un episodio chiuso e, per così dire, autosufficiente; invece, nell'altra vicenda, si tratta di riconciliare con se stessi gli allucinati, di riportarli al reale. Questo ritorno è propiziato da una finzione teatrale. Il capocomico obbliga i personaggi a recitare. Sancio Panza recita il ruolo dello scudiero che diventerà conte; Don Chisciotte il cavaliere che conquisterà il regno di Micomicona, scopo della sua scesa in campo come restauratore della cavalleria; entrambi recitano l'incontro mai avvenuto con Dulcinea: Sancio, che era stato inviato dalla dama, si guarda bene dall'andarci realmente e dal confessarlo al suo padrone. Apparentemente è una situazione simile a quella del *Retablo de las maravillas*, anche se qui ciascuno recita le sue speranze, più che le sue paure. Recitando, tornano alla locanda, cioè al mondo reale in cui, finalmente, i nodi vengono al pettine.

Questo ritorno è in una prospettiva dinamica e storica, e il mondo ideale/provvidenziale, quello reale e quello di Don Chisciotte si intrecciano: Marcela, una volta fuggita, non veniva più trovata. C'è dunque in evidenza una realtà (l'amore, la solidarietà), che ha un senso (provvidenziale), anche se spesso gli uomini non lo riconoscono, o agiscono contro di esso; e questa realtà subisce due falsificazioni: quella della pazzia passatista di Don Chisciotte, e quella dovuta a una letteratura che si limita a riprodurre, come mero contenitore, le ideologie comuni.

Vi è poi un'altra analogia. Dopo la vicenda, fortemente idealizzata, di Marcela, la realtà tornava prepotentemente nel romanzo grazie alla figura di Maritornes. Analogamente, la realtà si affaccia nel mondo di Cardenio e della compagnia riunita nella locanda grazie alla figura dello Schiavo fuggito dalle terre dei mori con la bella Zoraida, che vuole battezzarsi. Di fronte all'immorale storia del *Curioso impertinente*, lo Schiavo racconta una storia esemplare e veridica, condita dal riferimento ad episodi storici effettivamente attestati.

D'altro canto è lo stesso Cervantes a richiamare un'affinità tra le due sezioni del romanzo. Quando la compagnia è seduta a tavola, Don Chisciotte si abbandona a un prolisso discorso sulla supremazia delle armi o delle lettere, e il Narratore commenta che era «mosso da uno spirito simile a quello che lo aveva spinto a parlare tanto come parlò quando cenò coi caprai...» [DQ, I, 37]. È un discorso che viene chiamato *curioso* nel titolo del capitolo 38, e che in qualche modo si contrappone a quello dello Schiavo: sul finire dello stesso capitolo, iniziando la sua storia, lo Schiavo definirà *curiosos* i discorsi finti ai quali contrappone la sua relazione veridica.

Don Chisciotte aveva affrontato la questione teorica se le armi sono superiori alle lettere o viceversa, così come a volte si faceva nei trattati e nelle chiacchiere, restando su un piano astratto e formale. Invece, nella situazione concreta dello Schiavo, che è una situazione vitale, la scelta di una certa carriera è un modo di guadagnarsi da vivere: tre fratelli, dovendo in qualche modo condurre la loro esistenza, scelgono ciascuno una delle tre possibilità che si offrivano a chi non aveva rendite o agganci politici: la carriera ecclesiastica (le lettere), quella militare o l'emigrazione nelle Indie: per loro non esiste il problema teorico di sapere quale cammino sia superiore e più eccellente, ma la necessità di scegliere in base alle proprie attitudini e alle possibilità di avere successo in esso. Abbiamo dunque una contrapposizione tra la teoria e la costruzione del proprio destino personale. Un altro aspetto che va sottolineato è la presenza di Zoraida, sia perché sta a testimoniare un amore nobile e rispettoso tra i due personaggi, sia per la sua ferma e sincera volontà di convertirsi al cristianesimo. Siamo infatti agli inizi del Seicento, in un periodo di forte pressione sui mori di Spagna, che culminerà nella loro espulsione del 1609. Nella seconda parte del Chisciotte Cervantes renderà uno straordinario omaggio ai *moriscos* espulsi attraverso la figura di Ricote, che rientra clandestinamente nella sua Spagna da cui è stato cacciato, travestito da pellegrino. Qui, invece, l'omaggio è più diretto: Zoraida simboleggia un mondo islamico aperto a un cammino di conversione, capace anzi di convertirsi di propria iniziativa, con la mediazione di cristiani semplici ma sinceri, piuttosto che di un clero professionista, che pur essendo persone comuni e anonime trasmettono l'esperienza della fede: quella stessa fede che manca, si noti bene, agli squallidi protagonisti del *Curioso impertinente*, tutti preoccupati non di vivere cristianamente, ma di superare una sorta di esame formale, di creare una facciata accettabile di rispettabilità. Solo dopo il contatto con la vicenda dello Schiavo, cioè dopo il rientro nella realtà e nella storia, Cardenio e compagni avranno il modo di ritrovare se stessi e realizzare il lieto fine della loro vicenda.

La locanda è un frammento di vita reale situato nel contesto della vita totale e storica: ne dipartono, come da ogni vita personale, fili che appartengono ad altre storie, incontri che non possono essere seguiti a lungo. In Cervantes ogni personaggio si muove portandosi dietro il suo mondo: le varie circostanze individuali si toccano, si intrecciano, ma non si confondono, e seguire una vicenda, o un complesso di vicende, significa doverne lasciare indietro altre, inesplorate.

A questo punto la storia di Don Chisciotte può avviarsi alla sua fine naturale. Il nostro eroe viene ingabbiato, vittima di un falso incantesimo, e ricondotto verso casa. Lo spazio teatrale non è sostitutivo della vita, ma è il reagente che obbliga ciascuno a mostrare la sua autenticità. L'autenticità di Don Chisciotte è la sua pazzia, e con lui si può comunicare solo costruendogli attorno, teatralmente, lo spazio cavalleresco. I suoi valori sono fuori dal tempo; quello che ne rimane nella società, sotto forma di omaggio retorico all'ideale cavalleresco o senso dell'onore, è una degenerazione nevrotica non pertinente con la vita e con i suoi valori intrinseci. Ammiriamo lo Schiavo che combatte la sua guerra santa, amiamo Marcela col suo ideale di dignità, comprendiamo Cardenio, alla ricerca di una strada che gli si è cancellata d'improvviso ma che, vogliamo credere, esiste comunque, tracciata dalla provvidenza; disprezziamo l'impertinenza dei curiosi, la boria dei biscaglino, la vigliaccheria dei religiosi che fuggono, lasciando i compagni in un frangente drammatico. E Don Chisciotte?

Per Don Chisciotte non si può non avere una profonda, umana simpatia. Pazzo com'è, Don Chisciotte supera tutti i suoi difetti con una nobiltà d'animo e una generosità senza eguali. Pazzo com'è, incarna il sogno, largamente condivisibile, di sottrarsi al grigiore dei tempi (tutti i tempi sono grigi per i generosi che non si accontentano) e di vivere secondo un'avventura da lui stesso immaginata. Ho sottolineato più volte che Don Chisciotte è pazzo. Questo non significa affatto che noi siamo tutti savi. Se un ramo di pazzia c'è in ogni uomo, e non è necessariamente un elemento negativo, allora Don Chisciotte è il nostro santo protettore.

Certamente, la sua pazzia si concretizza in un assurdo nostalgismo, e questo in sé non è bene. Ma nel suo contesto storico essa ha un esito dirompente, che finisce col piacerci. Una figura come la sua serve nel mondo, perché permette di discriminare ciò che è valido da ciò che non lo è. Dopo aver fatto la conoscenza di questo strambo personaggio, il nostro atteggiamento esistenziale è virtualmente cambiato. Continuiamo a non credere nei suoi ideali, ma siamo come vaccinati rispetto alle ipocrisie del gran mondo e alla retorica dei potenti. Se Sancio mangia il suo pezzo di formaggio a cavallo del suo mulo «come un patriarca», non possiamo più guardare il patriarca e la sua prosopopea senza pensare che sta cavalcando come un sanciopanza.

Cervantes ci ha costretto a entrare in un bosco narrativo senza guida, ci ha dato un romanzo che richiede di essere integrato da un'interpretazione, da una presa di posizione da parte del lettore - a partire dal tema fondamentale: se Don Chisciotte sia pazzo o no. Così come fa la vita, siamo obbligati a interpretare, trasformando la lettura in una sorta di partita, come se si trattasse di giocare in una realtà virtuale, e da questo gioco si apprende parecchio. Per questo credo che Cervantes si sia affezionato al suo personaggio, che grazie alla sua pazzia è autentico e sincero, persino tenero, e lo abbia fatto evolvere, complicandolo. Nella seconda parte del romanzo, ingegnosamente, un personaggio letterario vive l'esperienza unica di sapere che nel mondo circola un libro con la sua storia, e questo cambia la sua vita e il suo ruolo. È cambiata la sua circostanza e il suo peso in essa. E gli altri

personaggi, che rappresentano le persone normali, si mettono sulla sua lunghezza d'onda, recitando. Don Chisciotte ne uscirà rinsavito.

Falsificazioni

Uno dei pilastri che reggono la prima parte del romanzo di Cervantes è la teatralità, intesa come capacità di evocare spazi di vita immaginari, inediti, in cui ogni personaggio (che è un personaggio letterario, non un attore professionista) va ad interpretare un ruolo per lui nuovo o non abituale, e in questa recita consapevole rivela la sua autentica natura e la sua personalità più sincera. Questa autenticità si rivela, nel senso che nella vita precedente del personaggio essa era rimasta nascosta o coperta. Ciò che la copriva, o le impediva di manifestarsi, è l'adozione, da parte del personaggio stesso, di un comportamento sociale, una condotta o una mentalità conforme alle opinioni comuni, ai pregiudizi, a ciò che la gente o «la società» si aspetta da ciascuno. Se la gente vuole cristiani vecchi, allora l'individuo, nella sua vita quotidiana, nasconde ciò che potrebbe sembrare difforme dallo stereotipo del cristiano vecchio e ostenta ciò che può confermare o sottolineare l'appartenenza a questa casta - per esempio si appende al collo delle improbabili corone da rosario massicce, o frequenta tutte le devozioni possibili e immaginabili, benché non gliene importi niente.

Questo atteggiamento meramente ricettivo produce un conformismo di massa, o forse sarebbe più corretto dire una conformazione, attraverso cui l'individuo altera il suo sentire personale, per non essere emarginato dalla società. Beninteso, dal modo in cui lui interpreta i voleri della società. Si produce una falsificazione, una recita, abituale lungo tutto il «secolo d'oro» della Spagna, e attestata non solo dagli storici, ma anche dagli scrittori che descrivono la realtà del loro tempo. È però una recita diversa da quella a cui alludevo in relazione alla teatralità. Sancio, ad esempio, recita consapevolmente quando racconta l'incontro, mai avvenuto, con Dulcinea, mentre recita inconsapevolmente quando ostenta il suo status di cristiano *viejo*: le sue affermazioni in merito non le vive come una recita teatrale fatta per gioco e per esplicita finzione, ma come assoluta verità; potrà anche trattarsi di bugia, potrà benissimo risultare che Sancio è un converso, ma lui, in pubblico, non lo ammetterà mai.

La società ammette che il Curato organizzi una recita per ricondurre a casa un povero matto, e approva questo piano, considerandolo astuto e saggio, ma non ammetterebbe, né approverebbe che il Curato fosse un converso giudaizzante, che pratica la religione ebraica in segreto, mentre ostenta idee e condotta cristiane: interverrebbe l'inquisizione per mandarlo sul rogo. Perciò, nel testo, il Curato parlerà pubblicamente della sua trovata, e persino si vanterà della geniale invenzione della principessa Micomicona, ma in nessun modo direbbe mai una sola parola sulle sue origini etniche ebraiche, se mai le avesse. Diremmo in tal caso che recita? Certamente non allo stesso

modo di quando si traveste per la mascherata destinata a Don Chisciotte: la sua simulata condotta riguardo al cattolicesimo sarebbe la *condizione per sopravvivere* nella società, e verrebbe difesa a tutti i costi. Resterebbe la maschera, ma senza il gioco.

Anche nelle alte sfere della gerarchia sociale difendere la propria maschera è questione essenziale. Il prestigio e il potere richiedono qualità che uno potrebbe non avere, e il cui possesso andrebbe simulato per non perdere onore e reputazione.

Osservando il mondo da questo punto di vista, lo si scopre facilmente come un gran teatro, in cui ognuno recita il suo ruolo sociale, senza mai confessarlo pubblicamente: ai tempi di Cervantes, peraltro, questo era quasi un luogo comune, e non richiedeva dimostrazioni o speculazioni astratte a sostegno. A smascherare questo gran teatro del mondo ci si erano provati in molti, non ultimo Erasmo, ma per compiere questo lavoro di sana chiarificazione occorre qualcuno che, consapevole di cosa sia una recita, consapevole cioè dei mezzi del gran mondo del teatro, riesca ad indurre gli altri a recitare per gioco un nuovo ruolo, e a smascherarsi in esso inavvertitamente.

Questo meccanismo di smascheramento è quantomai essenziale nella seconda parte del *Don Chisciotte*, ed è lo stesso protagonista del romanzo a trattarlo, fornendo una specie di teoria esplicita, dopo il suo incontro con i teatranti. Nel vederli viaggiare coi loro costumi di scena addosso, ci saremmo attesi un guizzo della visionaria fantasia chisciottesca - lui che aveva trasfigurato i mulini in giganti e le pecore in eserciti, cosa mai potrà fare con esseri fantastici e non usuali? Invece il nostro cavaliere, che in questa seconda parte dell'opera appare molto più capace di cogliere la realtà effettiva, li riconosce come attori e apprezza il loro mestiere. Commedie e uomini di teatro, dice,

«sono strumenti per fare un gran bene alla repubblica [cioè alla società], mettendoci dinanzi a ogni passo uno specchio, in cui si vedono dal vivo le azioni della vita umana, e non c'è nessun altro paragone capace di rappresentarci così dal vivo ciò che siamo e ciò che vogliamo essere come la commedia e i commedianti» [DQ, II, 12]⁵⁵.

Rappresentare dal vivo «ciò che siamo» e «ciò che vogliamo essere»: se le due dimensioni non coincidono, è il gran teatro della nostra vita. Dice Don Chisciotte:

«Non hai tu visto rappresentare qualche commedia dove vengono introdotti re, imperatori e pontefici, cavalieri, dame e altri diversi personaggi? Uno fa il ruffiano, l'altro l'imbrogliatore, questi il mercante,

⁵⁵ cfr. Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, cit.: «Il significato dell'esperienza di Don Chisciotte acquisisce la verità che il lettore scopre quando si guarda in essa come in uno specchio che gli restituisce la sua propria interiorità » (I, 25).

quegli il soldato, un altro il discreto, un altro ancora l'innamorato sciocco, e terminata la commedia, smessi i loro vestiti, tutti i recitanti risultano uguali. [...] Ebbene, lo stesso [...] accade nella commedia e nelle relazioni di questo mondo, dove alcuni fanno gli imperatori, altri i pontefici, e insomma tutte quante le figure che si possono introdurre in una commedia: ma appena si arriva alla fine, che è quando finisce la vita, la morte toglie a tutti gli abiti che li differenziano, e risultano uguali nella tomba» [DQ, II, 12].

Sono dunque gli abiti a differenziarci, cioè le apparenze e il loro significato sociale; non sono le qualità, che poi dovrebbero giustificare le differenze d'abito. È un'inversione che fa il paio con l'altra: tutte le figure *che si possono introdurre in una commedia* sono presenti nel mondo. L'ordine naturale vorrebbe che le figure presenti nel mondo, proprio perché esistono, sono suscettibili di essere rappresentate; qui invece, paradossalmente, in quanto si può introdurla in una commedia, una figura è presente anche nel mondo: l'espressione di Don Chisciotte, con il suo aspetto singolare, dà una forte sottolineatura dell'essenza teatrale di ogni ruolo sociale. Alla disuguaglianza tra i personaggi non corrisponde una pari disuguaglianza nelle persone. Se la morte mette fine a un ruolo, nel senso del *rôle* teatrale, bisogna porre una domanda cruciale: chi è che gli aveva dato inizio? La persona in carne e ossa consiste solo in questo ruolo (ovvero è soltanto un prodotto sociale), oppure ha essenzialmente una sua intimità, una sua personalità irriducibile al *rôle* che si ritrova a interpretare? La sua vita si identifica o no con la parte che interpreta socialmente? E infine: nella società, nel gran teatro del mondo, chi è il capocomico?

Vi è poi un tema strettamente connesso a questo della teatralità: se tutti recitano, dov'è la verità? come si può conoscerla? come si può ottenere l'interpretazione autentica degli atti altrui? È un'altra questione cruciale, ma risulta più semplice affrontarla trattando prima un problema simile a apparentemente più limitato: fino a che punto è affidabile, nel senso di veritiero, un testo scritto, una storia?

C'è nel romanzo un *ridículo razonamiento* tra Don Chisciotte, Sancio Panza e Sansone Carrasco, durante il quale i nostri eroi sono informati che esiste un libro che narra la loro storia [DQ, II, 3]: è una discussione in cui si dicono cose tutt'altro che ridicole, e si riposizionano i personaggi nella nuova prospettiva su cui si regge la seconda parte del romanzo.

È un libro strano, pensa Don Chisciotte, questo che è stato scritto su di lui - e che lui non avrà modo di leggere. Non sa (e non lo sappiamo neanche noi) se l'autore è un mago sapiente e, nel caso, se gli è amico o nemico. Se è amico, esalterà le sue imprese; se ostile, le svilirà: dunque, simpatia e ostilità sono entrambe pregiudizi che inquinano la veridicità del racconto storico, del testo scritto, rendendolo inaffidabile e insicuro, bisognoso di interpretazione. E anche ammesso che un autore sia obiettivo, bisogna fare i conti con le convenzioni letterarie proprie del genere in cui si colloca la scrittura: per Don Chisciotte, un libro sui cavalieri erranti deve «per forza»

essere magniloquente; perciò i problemi sono due: che il libro sia veridico e che la veridicità sia compatibile con un modello di stile.

Un altro elemento che falsifica la verità storica di un racconto è la cultura del suo autore: la sua tradizione, l'identità etnica, agiscono anche al di là delle buone intenzioni. Per il cristiano questo è evidente nel caso in cui l'autore sia un arabo; ma questo svela immediatamente che il pregiudizio è reciproco e sono altrettanto prevenuti i cristiani quando parlano dei mori: saputo che l'autore della sua storia è il moro Cide Hamete Benengeli, Don Chisciotte è preoccupato, perché «dai mori non ci si poteva attendere nessuna verità». La storiografia si trova coinvolta in questi pregiudizi incrociati, risultando credibile o non credibile a priori, per ideologia.

Infine, il giudizio dei lettori non è mai univoco. Chiedendo quale delle sue imprese sia la più apprezzata, Don Chisciotte si sente dire che per alcuni è l'avventura dei mulini a vento, per altri quella del corpo morto, e così via. Il pubblico sottopone l'opera a un giudizio dettato dal suo gusto, e l'autore potrebbe essere portato a tenerne conto, decidendo cosa scrivere o non scrivere in base alle opinioni dominanti.

Per Don Chisciotte, la veridicità della storia non richiede un'eccessiva descrizione dei particolari: le innumerevoli legnate da lui prese l'autore avrebbe potuto tacerle «per brevità». Sembra invece che Cide Hamete Benengeli abbia seguito un altro criterio, indugiando eccessivamente sui dettagli nell'episodio della locanda di Maritornes. Don Chisciotte pensa che non vi sia ragione di descrivere azioni che non cambiano la verità storica, se esse servono solo a svilire la figura del protagonista. Così, di fatto, la verità storica è il risultato di un processo di idealizzazione:

«Le azioni che non mutano né alterano la storia non c'è ragione di scriverle, se debbono procurare un ridondante disprezzo per il signore della storia. In verità non fu così pio Enea come lo descrive Virgilio, né così prudente Ulisse, come lo descrive Omero» [DQ, II, 3].

Dal complesso dei fatti avvenuti l'autore deve operare una semplificazione che condurrebbe ad avere come protagonista non una persona, con la sua complessità e le sue contraddizioni, ma un tipo, uno stereotipo adeguato a un modello di ovvio valore ideologico.

Sansone Carrasco risponde con una tesi diversa e più precisa: distingue tra poesia e storiografia e sostiene che l'idealizzazione appartiene solo alla prima, adottando un punto di vista umanistico:

«Un conto è scrivere come poeta, un altro come storico: il poeta può narrare o cantare le cose non come avvennero, ma come avrebbero dovuto essere; e lo storico le deve descrivere non come avrebbero dovuto essere, ma come avvennero, senza aggiungere né togliere nulla alla verità» [DQ, II, 3].

«Senza aggiungere né togliere nulla» è il programma dichiarato da Cide Hamete, dal Narratore e dal Traduttore, anche se poi nessuno sembra rispettarlo realmente. Ciò segnala che l'idea teorica esposta da Carrasco è

condivisibile in via di principio, ma non fornisce nessuna garanzia concreta che l'autore rispetti il suo impegno di veridicità.

Nel caso del Don Chisciotte il racconto riguarda persone/personaggi viventi e la sua presunta veridicità deve misurarsi con l'immagine che Don Chisciotte e Sancio Panza hanno di sé. Si troveranno fedelmente ritratti nella storia? È chiaro che hanno delle aspettative, hanno un loro criterio, in base al quale decidono cosa dovrebbe o non dovrebbe essere descritto. Sarà coincidente con il criterio dell'autore? Dice Sancio: «Parola di bravo scudiero, se [Cide Hamete] avrà detto di me cose che non siano molto da cristiano *viejo* quale sono, ci dovranno sentire anche i sordi» [DQ, II, 3].

La distruzione del concetto di veridicità non poteva essere più totale: i personaggi del romanzo s'interrogano ansiosi sul modo in cui sono stati descritti nel romanzo stesso. Don Chisciotte e Sancio Panza sono protagonisti di una storia letteraria nel corso della quale vengono informati dell'esistenza di questa stessa storia, e ne discutono mostrando di discostarsi dalla veridicità concepita dall'autore. All'interno della finzione letteraria, del mondo poetico, Don Chisciotte è inizialmente la descrizione di un uomo reale, Alonso Quijano, che si fa cavaliere errante. In un secondo momento, è questo stesso cavaliere che sa di essere diventato protagonista di un libro che lo ha reso famoso e, in qualche modo, lo ha legittimato. In questo contesto Cervantes potenzia l'idea iniziale di una scrittura senza guida, senza una voce narrante affidabile, mostrando che la veridicità della storia, e in buona misura il concetto stesso della verità, sono una sorta di pregiudizio: c'è una presunta veridicità, che è essenzialmente un punto di vista.

Sansone Carrasco afferma che nella storia non ci sono parole disoneste né pensieri che non siano cattolici; Don Chisciotte risponde:

«Scrivere diversamente [...], non sarebbe scrivere la verità, ma menzogne; e gli storici che si valgono di menzogne andrebbero bruciati, come quelli che falsificano la moneta» [DQ, II, 3].

La verità ufficialmente e apertamente esposta da Don Chisciotte è il punto di vista cristiano *viejo*. Giungerà a dire che l'autore, a causa del discusso inserimento nel corpo del romanzo della novella del *Curioso impertinente*, non è un sapiente, ma un ignorante ciarlatano, che si è messo a scrivere venga quel che viene. Ma, naturalmente, un punto di vista esposto pubblicamente può essere il proprio, ma può anche essere semplicemente adottato, ad esempio se uno vuole passare per cristiano *viejo*.

Per Don Chisciotte la storia, oltre ad essere una forma di idealizzazione, deve essere protetta come una verità assoluta, come una cosa sacra che, essendo vera, contiene in qualche modo Dio stesso che è la verità. Singolare coincidenza con l'ideologia dominante all'epoca, e piacevole dissenso con quanto lo stesso Cervantes espone nell'introduzione delle *Novelas ejemplares*, quando dice che non sempre si sta in chiesa... ecc. Ci sono storie, per Cervantes, che non sono cose sacre e non possiedono tale carattere assoluto di verità. E Sansone Carrasco, con un atteggiamento più

ragionevole, ricorda l'antica massima secondo cui in ogni libro si può trovare qualcosa di buono.

Dimensione teatrale e problema della veridicità, nella specifica forma di veridicità del testo scritto, sono cose connesse. È chiaro che nel processo di smascheramento, a cui si alludeva prima, la consapevole finzione della teatralità dovrebbe condurre alla veridicità della descrizione e quindi alla verità. Facendo della prima parte, già pubblicata, del romanzo un tema letterario della seconda, Don Chisciotte cambia, all'interno della finzione narrativa, passando ad essere da persona storica un personaggio protagonista di un libro. Su questo piano, e solo su questo, diventa omogeneo con gli altri personaggi che hanno letto il libro e sentito parlare delle sue imprese. Non abbiamo più la storia dell'idalgo, come diceva il titolo della prima parte, ma del cavaliere, come recita il titolo della seconda: un cavaliere finto, recitante, come molti suoi interlocutori (i Duchi, ad esempio). Sono omogenei nella finzione più o meno consapevole. Certamente cambia il rapporto tra i personaggi e la realtà. Alcuni elementi permangono: la gente continua a credere che Don Chisciotte sia pazzo. Altri sono nuovi. Per ragioni diverse, Don Chisciotte si trova ora al centro di finzioni o messe in scena allestite appositamente per lui (da Sansone Carrasco, dai Duchi...), ma non sempre si lascia ingannare. A tratti il ruolo degli «incantatori», che per Don Chisciotte giustifica le «trasformazioni» repentine della realtà, da giganti a mulini a vento, da eserciti a pecore, sembra più sottile. A insaputa del cavaliere, Sansone Carrasco si trasforma in *Caballero del Bosque* con l'intento di sfidarlo a duello e vincerlo, dopo avergli strappato la promessa di tornare a casa in caso di sconfitta. Le cose vanno diversamente e ad essere battuto sarà proprio Carrasco, che dovrà svelare la sua identità. Come giustificare la sua presenza? Lo stesso Sancio non può credere che un uomo serio come Carrasco vada in giro in cerca di cavalieri erranti da sfidare a singolar tenzone: la tesi degli incantatori diventerà una possibilità da prendere in considerazione e per i due protagonisti la realtà sarà più oscillante che mai. Il Cavaliere del Bosco non è certo un fantasma, e sembra inequivocabilmente Sansone Carrasco, ma, come giustamente osserva Don Chisciotte, perché mai Carrasco dovrebbe sfidarlo? Che senso ha? E i Duchi? Non sono forse duchi veri e non trattano Don Chisciotte con gli onori riservati ai veri cavalieri?

Prima, l'avventurosa vita del nostro eroe coinvolgeva come vittime persone reali: il barbiere dell'elmo di Mambrino non fingeva di essere barbiere, ma lo era veramente. Ora coinvolge personaggi che, come i Duchi o Sansone Carrasco, stanno simulando. Prima Don Chisciotte, consapevolmente o meno, trasformava il mondo in un grande teatro in cui si presentava come *auctor*: autore, capocomico e regista; ora è coinvolto in finzioni sceniche organizzate da altri - compreso lo stesso Sancio, quando vuole spacciargli una villana qualunque per Dulcinea. Siccome questa teatralizzazione altrui è coerente con la percezione folle che Don Chisciotte ha del mondo, questi risulta lucidissimo. Se gli dicono che sta arrivando Dulcinea vestita da regina, lui da matto ci crede e si aspetta di vedere una regina, perciò se gli si presenta una villana se ne accorge. Non è che sia rinsavito: la sua follia è a

monte, nel credere che vi siano principesse nel Toboso, che possano arrivare alla sua presenza, e dunque esige che arrivino effettivamente nel modo in cui arriva una principessa: se non ha i capelli d'oro e i denti d'avorio, come minimo deve trattarsi di un incantesimo - ma che non li abbia, Don Chisciotte le vede benissimo.

Attraverso questa straordinaria architettura compositiva il mondo - quello reale, quello che nel romanzo rappresenta la realtà esterna alla scrittura - rivela la sua vera natura di grande finzione. La teatralizzazione delle vicende permette di intuire che il mondo è già teatro. Ma non è solo teatro: l'ideologismo, i pregiudizi, le finzioni, la dedizione a false cause, la presunzione, il fasto del potere, lo hanno reso teatro perché hanno gettato una scenografia di cartapesta sulla scena sociale e hanno cercato di occultare tutto ciò che non era coerente coi i ruoli prestabiliti. Il gran teatro del mondo ha cercato di nascondere il problema dei *moriscos* espulsi, il banditismo in Catalogna, il carattere di singolari perdigiorno nullafacenti che caratterizza la nobiltà... i Duchi gestiscono un potere enorme, e Cervantes non li ritiene degni nemmeno di avere un nome proprio: sono una categoria, una funzione, un ceto irresponsabile ma potente della società. È ovvio che questo occultamento non funzioni; nel teatro del mondo, contro ogni aspettativa del capocomico, qualcuno entra recitando a soggetto e scompaginando le parti con l'ironia: si urta la testa sui piedi dei banditi impiccati sugli alberi, alle porte di Barcellona, o si scopre che persino Sancio Panza sarebbe un governatore migliore di tanti altri che affliggono la Spagna. Contemporaneamente sembra scomparire quella sfera ideale, rappresentata ad esempio da Marcela: o comunque il suo ruolo si ridimensiona, ora che è la realtà stessa a fare da contrappeso alle illusioni del Cavaliere e alle ideologie più diffuse.

Continua a restare sullo sfondo, chiaramente percepibile, il conflitto etnico, il problema delle caste e della nobiltà di sangue, condito dall'ironia pungente verso l'arroganza dei vecchi cristiani: Don Chisciotte si schiererà a favore di una classe nobiliare selezionata in base alle virtù personali anziché in base al diritto di nascita (ha, d'altronde, un innegabile interesse personale in questo). Ma anche qui andrebbe affinata l'analisi: una nobiltà non di sangue non significa forse che anche un Sancio Panza potrebbe diventare governatore? Sancio, effettivamente, si sente capace di reggere regni e governare insule, così come molti nostri insulsi contemporanei pensano che, se ci fossero loro al governo, le cose andrebbero meglio. Sansone Carrasco lo richiama alla modestia: il potere trasforma, fa dimenticare le belle intenzioni fino al punto di non riconoscere la propria madre. Ridicola la risposta di Sancio: non sarà così «con quelli che hanno sull'anima quattro dita di lardo di cristiano *viejo* come li ho io» [DQ, II, 4]. Come dire: mettetemi al governo e vedrete cosa so fare. Ironico il commento di Don Chisciotte: «Che Dio lo faccia [...] e si vedrà quando verrà il governo». Secondo un radicato pregiudizio dell'epoca, essere contadino garantiva, grazie all'ignoranza, un'ascendenza etnicamente pulita: questa era sufficiente per poter svolgere qualunque incarico per ignoranti come Sancio, di cui Cervantes si beffa più volte.

Alla questione della nobiltà di sangue è legato un capitolo, il sesto, che viene definito uno dei più importanti dell'intera storia. Anche nel capitolo precedente era stato affrontato il tema del rapporto tra nascita e ruolo sociale, nel colloquio tra Sancio e la moglie Teresa, che secondo il Traduttore sarebbe un testo apocrifo inserito nella storia di Cide Hamete Benengeli. C'è dunque una progressione lineare che collega quasi tutti i temi che sono stati esposti nelle pagine precedenti. Nel capitolo quarto Sancio si dichiara in grado di governare l'ormai mitica insula, grazie alla sua condizione etnica di cristiano; nel capitolo quinto sua moglie mostra di non credere a questa sorta di egualitarismo all'interno della casta cristiana e, coerentemente, non approva l'idea, accarezzata dal marito, che sua figlia possa convolare a nobili nozze quando finalmente sarà governatore. Per Teresa Panza, nulla potrà mai nascondere le sue origini umili; per Sancio, invece, non c'è problema: la figliola si abituerà, e dopo due o tre anni la nobiltà le starà a pennello, «e se no, che importa? Sia pure *signoria* e accada quel che accada».

Sancio rivendica la sua purezza razziale non certo perché ci creda come valore, o perché effettivamente si senta di pura razza ariana, ma perché ne ha bisogno: senza questo riconoscimento di Denominazione di Origine Controllata nessuno lo metterebbe al governo di un'insula; ma una volta al governo, cosa vale parlare di nobili e villani? Dovranno trattare sua figlia da signora, e tutto il resto sono balle. D'altro canto, la villana rampolla avrà dalla sua parte le adeguate apparenze, ed è questo che conta in società: quando vediamo una persona elegante e circondata da servitori, dice Sancio, siamo forzati a tributarle rispetto,

«anche se in quell'istante la memoria ci ricordasse qualche bassezza in cui avevamo visto tale per sona, e questa ignominia, sia essa di povertà, sia di lignaggio, essendo già passata, non è, e solo è ciò che vediamo presente» [DQ, II, 5].

Di fronte a modi cortesi, nessuno ricorderà più il passato, se non gli invidiosi e le malelingue. La macchia della povertà e del lignaggio sparisce davanti al potere o alla ricchezza: ciò significa che Sancio non si crede affatto superiore per la sua condizione di cristiano *viejo*; la asserisce di continuo per non precludersi le possibilità di carriera, o per adeguarsi al comportamento sociale e avere buona fama.

Con sottile ironia, nel testo appare che questi concetti non sono farina del cervello di Sancio: lo scudiero dice di averli sentiti da un predicatore che, se veramente aveva predicato così, doveva essere una specie di testa calda, un emarginato, che non aveva previsto l'esito delle sue teorie. Per Sancio tra potere e condizione di nascita non c'è alcun legame oggettivo: ci sono alcuni che hanno già il potere (e impongono agli altri le loro teorie e le loro giustificazioni) e tutti coloro che dal potere sono tagliati fuori. Ma se questi ultimi, o uno di loro, avessero il colpo di fortuna (di fortuna, si badi: la provvidenza viene relegata nello sfondo) e si ritrovassero con il potere in mano, automaticamente tutti crederebbero di trovarsi di fronte a nobili. O fanno finta di crederlo - cosa che ha lo stesso effetto.

Come si accennava, questo quinto capitolo è considerato apocrifo dal Traduttore: non sarebbe attribuibile a Cide Hamete Benengeli perché Sancio vi si esprime con uno stile insolito e «dice cose così sottili che [il Traduttore] non ritiene possibile che egli le sapesse». Questo commento serve, in prima battuta, per rimarcare la sottigliezza delle idee espresse da Sancio, e dunque dare loro peso all'interno del dibattito ideologico che si svolge lungo tutto il romanzo: si dice, insomma, che queste idee non debbono essere svalutate solo perché le dice Sancio. In seconda battuta riporta al tema della dialettica della verità e delle opinioni, in particolare per quanto riguarda l'affidabilità di Cide Hamete Benengeli - accreditando al tempo stesso il Narratore come persona equilibrata e interessata alla ricerca del vero: lo dimostra appunto la sua obiettiva testimonianza del parere del Traduttore.

A seguire viene il capitolo sesto, in cui è Don Chisciotte a trattare il tema. Questi, dialogando con la nipote, dice che non tutti coloro che hanno il nome di cavalieri, guardando bene, sono veramente tali: «Alcuni sono vero oro, altri di alchimia». La Nipote, maliziosamente, ricorda a Don Chisciotte che lui non può considerarsi un cavaliere vero, perché è soltanto un idalgo povero -cosa che il nostro eroe non contesta affatto. Coglie però l'occasione per una critica al sistema della nobiltà di sangue e al suo legame con la ricchezza (e dopo questo capitolo ha luogo la memorabile trattativa economica tra Don Chisciotte e Sancio). Don Chisciotte afferma che ci sono persone che scalpitano per diventare cavalieri e altre che, da cavalieri, vogliono scendere di livello: la virtù innalza e il vizio abbassa, «ed è necessario ricorrere alla conoscenza discreta per distinguere queste due forme di cavaliere». Vi sono poi quattro categorie di lignaggi. Anzitutto quello di chi ha avuto umili origini ed è asceso alla grandezza; poi quello di chi ha avuto grandi natali e li conserva; quindi chi da grandi natali è decaduto; infine, i più numerosi, che sono nati e rimangono in una condizione plebea. Pertanto «è grande la confusione esistente tra i lignaggi, e sembrano grandi e illustri solo quelli che lo manifestano nella virtù, nella ricchezza e nella liberalità».

Abbiamo una visione aperta della nobiltà, come una zona in cui si entra per merito e si esce per indegnità: da qui la degittimazione di Don Chisciotte, che vuole essere cavaliere per i meriti conquistati sul campo, come avveniva una volta. Da qui anche il fatto che, pur nella pazzia di questo progetto anacronistico, Don Chisciotte risulti moralmente superiore ai suoi interlocutori, e dissociato dal sistema dei valori vigente nel mondo in cui vive. Tuttavia è possibile che l'elemento più importante delle discussioni sulla nobiltà e sul lignaggio non sia quello che noi, in modo spontaneo, mettiamo in primo piano, cioè che, se esiste una nobiltà, deve trattarsi di una qualità etica e non di un elemento acquisito geneticamente e trasmesso con il sangue. Nel contesto specifico del romanzo questa concezione sembrerebbe ovvia: è l'unico modo plausibile con cui il protagonista può giustificare le sue pretese di essere davvero un cavaliere. Che ci piaccia o non ci piaccia, le tirate sulla nobiltà, in bocca a Sancio Panza o a Don Chisciotte, sono un elemento comico. Contengono, naturalmente, un aspetto

sovversivo, di critica e dissenso rispetto ai cosiddetti valori socialmente vigenti, che è questo: sia pure vero che le affermazioni di Don Chisciotte sono comiche e interessate, qual è il risultato? Uno solo: la confusione, l'incapacità di discernere se uno è nobile veramente. Don Chisciotte lo dice con estrema chiarezza: c'è chi si affanna a diventare cavaliere e chi, essendolo, si comporta da plebeo, e occorre molta discrezione per distinguere tra questi due tipi. Dunque il legittimo cavaliere per diritto di sangue, che vediamo nella società, sarà anche un uomo che possiede le virtù cavalleresche? Questo è il punto ambiguo, difficile da risolvere, nel quale la realtà appare multiprospettica, confusa in mille facce, contraddittoria e, in ultima analisi, indefinibile.

Benedetto Allà!

Tanto nella prima quanto nella seconda parte del romanzo Don Chisciotte e Sancio escono in cerca dell'avventura alla fine del settimo capitolo; in entrambe le parti, per ragioni diverse, i primi capitoli sono introduttivi. Nella prima parte si presenta il personaggio e lo si fa uscire da solo perché venga armato cavaliere; nella seconda si fa precedere l'avventura sul campo dalla discussione sui temi della veridicità, della nobiltà e del salario, attraverso cui i personaggi sono riposizionati in vista di una nuova situazione narrativa. E quando infine il Cavaliere esce allo scoperto, Cide Hamete Benengeli esclama: «Sia benedetto il potente Allà!», ripetendo per tre volte questa benedizione.

Don Chisciotte, cavaliere cristiano senza paura e, forse, senza macchia, esce all'avventura accompagnato dalla benedizione di Allà pochi anni dopo l'espulsione dei *moriscos*, avvenuta nel 1609 in modo abbastanza traumatico per la società del tempo: questo sorprendente esordio prelude a una serie di spiazziamenti per il lettore che, venendo dalla conoscenza della prima parte, aveva forse altre aspettative. È un lettore ansioso di conoscere altre genialità del personaggio: sa chi è Don Chisciotte e quanto sia fantasioso Cervantes. Trova - ed è una bella idea - che la prima parte diventa un tema letterario trattato nella seconda, quando si discute del libro su Don Chisciotte; si legge il pistolotto sulla veridicità delle storie, trova un Don Chisciotte che dalla sua concezione della cavalleria ha dedotto tesi sovversive circa il rapporto tra nobiltà e sangue; se ha una certa cultura, gli sembrerà di riconoscere vecchie tesi erasmiste in odor di eresia, e quindi scopre di avere tra le mani un testo in cui si benedice Allà come se fosse la cosa più naturale del mondo e, come se non bastasse, si ritrova con un Don Chisciotte che sembra non farsi imbrogliare dalle apparenze ingannevoli della realtà. Davanti al carro che conduce gli attori coi loro abiti di scena, dice: «Appena ho visto questo carro, ho immaginato che mi si presentava una grande avventura; e ora dico che bisogna toccare con mano le apparenze per disingannarsi» [DQ, II, 11]: è il capovolgimento del Don Chisciotte che attaccava le greggi di pecore prendendole per eserciti. Più ancora: è un Don Chisciotte che, al primo scontro con Sansone Carrasco, alias Cavaliere del Bosco, alias Cavaliere degli Specchi, vince -semplicemente. Che cosa è diventata questa storia? Tutto sembra essere in continuità con la prima parte, e tutto è cambiato: persino Sancio - si dice - si va facendo ogni giorno meno sciocco e più discreto. Tutto è uguale e tutto è diverso: d'improvviso ci troviamo come davanti a uno specchio.

Don Chisciotte vede la realtà così come è. A volte pensa che sia tale per causa di un incantesimo: cavaliere sincero, crede a Sancio che gli assicura di

vedere Dulcinea, però lui Dulcinea non la vede; vede una villana, e dunque spiega la realtà che vede (non un'allucinazione) con una teoria che mette in gioco la magia. Noi sappiamo che Sancio sta mentendo e che la spiegazione di Don Chisciotte è fuori luogo, e la cosa ci turba. Fidandosi di Sancio, che dovrebbe fare? L'idea dell'incantesimo è l'unica conclusione possibile, non volendo discutere le premesse. Come osservatori esterni noi abbiamo il vantaggio di sapere qualcosa che il nostro cavaliere non vede: la bugia di Sancio ci è palese. Allora, in questa situazione e in altre analoghe, il punto di vista del lettore è diventato chiaro: siamo spettatori in grado di valutare e giudicare. Cervantes continua a presentarci l'intreccio di varie prospettive (dello scudiero, del cavaliere, del Curato...), ma questo intreccio ora lo vediamo dall'alto, con un'informazione più completa.

La commedia, dice Don Chisciotte, ci mette davanti uno specchio. Sansone Carrasco è il Cavaliere degli Specchi: dunque un cavaliere da commedia. È infatti un simulatore, l'interprete di un ruolo all'interno di un piano per salvare Don Chisciotte. Anche Sancio sta simulando ed è anche lui lo specchio di qualcosa. Il complesso di finzioni che ora si muove attorno a Don Chisciotte costituisce uno specchio, uno *speculum*, un'immagine... di cosa? Questo è il punto che turba il lettore.

Supponiamo che sia uno specchio della vita vera, quella extraletteraria, che ognuno vive nella quotidianità. Potrebbe mettere su questa strada l'incontro con il Cavaliere dal Verde Pastrano, personaggio la cui caratteristica sembra quella dell'assoluta normalità della concretezza, sanamente scettico, al punto da non dare per scontato che Don Chisciotte sia un pazzo:

«Non posso persuadermi che esista oggi al mondo chi favorisce le vedove, protegge le donzelle, onora le maritate, soccorre gli orfani, e non lo crederei se non lo avessi visto coi miei occhi in vostra grazia. Benedetto il cielo, che con questa storia, che vostra grazia dice essere pubblicata, delle sue alte e vere imprese cavalleresche, saranno dimenticate quelle innumerevoli dei finti cavalieri erranti» [DQ, II, 16].

È un idalgo di paese, don Diego de Miranda, che vive con la famiglia senza troppi lussi: ama la caccia, come tutti gli esponenti del suo ceto, ma non mantiene falconi né levrieri; è un moderato lettore (di libri profani più che devoti), non amante del pettegolezzo né dei fatti altrui. Buon cristiano, ascolta la messa tutti i giorni, fa carità senza vantarsene, ama la pace e confida nella misericordia divina. Sancio lo giudica un santo, Ma Diego è un uomo concreto, che si preoccupa dei figli, e non si ritiene speciale.

Don Chisciotte viene ricevuto con benevolenza e cortesia nella sua casa, che purtroppo non conosciamo bene. Infatti risulta che Cide Hamete ne aveva dato una descrizione dettagliata, che il Traduttore passa sotto silenzio, non trovando i particolari pertinenti con lo scopo principale della narrazione.

Questo intervento del Traduttore può essere letto come una soluzione tecnica geniale di Cervantes per risparmiarsi una descrizione obiettivamente inutile; ma è anche, inevitabilmente, la definizione di un ruolo del

Traduttore: apprendiamo che non rispetta l'impegno di non togliere né aggiungere nulla al testo. Prima si era limitato a commentare il discorso di Sancio con la moglie, considerandolo apocrifo, ma lo aveva riportato; ora invece interviene direttamente sul testo, risultando anche lui riposizionato. Non è più una voce neutra, un passaggio trasparente dall'originale arabo alla versione castigliana, ma è in interprete poco affidabile come tutti gli altri personaggi.

Ne emerge una sensibilità letteraria opposta a quella di Cide, autore che più volte ha dato testimonianza della sua scrittura minuziosa, amante del dettaglio apparentemente insignificante. Il Narratore, che in precedenza ha difeso questa caratteristica dello stile di Cide, ora sembra affidarsi al Traduttore e lo segue nelle sue omissioni. Tuttavia questa è solo l'apparenza. Nella stessa pagina ci fornisce il dettaglio che Don Chisciotte si lava con cinque o sei pentoloni d'acqua, perché nella loro quantità c'è qualche divergenza. Divergenza tra chi? E che pedanteria è questa? Ha attinenza con il «proposito principale della storia»? O è piuttosto un segno evidente della stupidità del Narratore?

Si potrebbe pensare che questo contrasto tra Narratore e Traduttore dimostra che il Narratore non ha cambiato il suo modo di concepire la scrittura della storia, e dunque l'omissione dei dettagli della casa di Diego de Miranda sarebbe un fatto occasionale. Che cosa può averla motivata? In generale si è visto in Diego un personaggio positivo: nobile, ma sobrio e lavoratore, con molti tratti caratteristici di un cristiano riformista. Se si accetta la mia ipotesi che il Traduttore sia ebreo, si può costruire un'interpretazione in cui la sua omissione risulta logica. I cristiani nuovi, o conversi, generalmente riformisti, erano l'unico soggetto sociale che poteva allentare la tensione sui *moriscos* e sui cosiddetti giudaizzanti (i cristiani «falsi», che continuavano a praticare l'ebraismo in segreto). Era però necessario che non avessero caratteristiche tali da denunciare la loro origine conversa. Se il Traduttore omette la descrizione della casa di Diego de Miranda, è logico pensare che volesse coprire qualcosa, cioè appunto oggetti che rivelassero la sua origine conversa.

In ogni caso la presenza di Diego rappresenta un frammento di normalità nella storia. È un uomo del presente, e forse non è casuale che proprio il presente sia il tema della prima poesia letta da suo figlio durante la cena. Il secondo componimento riguarda gli amori di Piramo e Tisbe, e potrebbe sembrare un allontanamento dalla quotidianità. Ma, congedatisi dai loro ospiti, Don Chisciotte e Sancio incontrano una brigata di contadini che sta andando alle nozze di Camacho e Quiteria. È un matrimonio combinato dai genitori della ragazza, che in realtà ama Basilio fin dalla più tenera età: questo incontro riporta alla memoria proprio «i già dimenticati amori di Piramo e Tisbe». Sembra difficile credere alla casualità di questo richiamo; d'altro canto, la mia lettura parte dal presupposto che niente sia casuale nel romanzo. La vicenda di Basilio ha, a suo modo, le caratteristiche di una storia esemplare; sono perciò propenso a considerare il sonetto letto in casa di don Diego, e l'intero episodio della permanenza di Don Chisciotte in essa, come propedeutico al contatto con questa esemplarità.

In questo senso si può proporre un parallelismo con episodi precedenti. La convivenza con una famiglia normale potrebbe svolgere una funzione introduttiva analoga a quella della cena dei caprai nell'episodio di Marcela. Lo schema sarebbe sempre lo stesso: la pazzia chisciottesca (falso ideale), il contatto con la realtà, l'ingresso in una vicenda esemplare. Naturalmente vi sono anche le differenze. L'esemplarità di Marcela era un ideale puro e statico; l'altra forma era la storia provvidenziale di Cardenio; la terza sarebbe la vicenda umana di Basilio.

Basilio è un giovanotto allegro e squattrinato. Il conflitto che si pone è se il matrimonio debba essere il frutto della libera scelta degli innamorati. Inizialmente Don Chisciotte adotta una posizione conservatrice: se i genitori lasciano decidere i figli, questi decideranno in base all'infatuazione di un momento e sceglieranno con superficialità.

Nel mezzo della ricca festa nuziale di Camacho e Quiteria si presenta Basilio, sconvolto e, alla presenza di tutti, si trafigge con una spada. Moribondo, prima di confessare il suo peccato, chiede di poter sposare Quiteria in punto di morte - richiesta che Don Chisciotte trova giusta e ragionevole. Così avviene, i due vengono maritati, e a questo punto Basilio si alza in piedi sano come un pesce. Miracolo? Non miracolo, ma industria, trucco, abilità, ingegno: lo stocco non lo aveva trafitto, ma era passato dentro un tubo di ferro preparato ad arte - un trucco da teatranti. Nella tensione che segue, Don Chisciotte riesce ad imporre la calma: in amore e in guerra è lecito l'inganno, «Quiteria era di Basilio e Basilio di Quiteria, per giusta e favorevole disposizione del cielo» [DQ, II, 21]. Il finale è lieto, il matrimonio viene convalidato e non si sparge sangue; Don Chisciotte, ancora una volta, ha cambiato idea, riconoscendo i segni del vero amore.

L'esemplarità della vicenda sta nel vero e onesto amore che trionfa su una combinazione dettata solo da interessi economici, nel riscatto del povero a spese del ricco, con una beffa concordata tra i due innamorati. Si tratta di una esemplarità umana: non c'è alcuna dimensione provvidenziale. Nell'episodio di Cardenio i protagonisti erano stati travolti dalle circostanze e si erano persi. L'esemplarità della loro storia stava nel ritrovare se stessi e nel ricollocarsi nel proprio luogo naturale. Qui, invece, non c'è smarrimento esistenziale né tracotanza: la situazione naturale è che Quiteria e Basilio si amano; Camacho rappresenta un elemento perturbatore, un ostacolo che viene dall'esterno, e che Basilio affronta con la sola intelligenza. Basilio non è in balia della capricciosa fortuna; è anzi uno che la fortuna se la crea da sé, restando al suo posto senza fuggire e reagendo con un trucco audace. Un trucco teatrale, come dicevo.

Anche in questa sezione del romanzo c'è l'inserimento di un testo nel testo, un'elementare rappresentazione teatrale messa in scena dagli invitati durante la festa di nozze, dove compaiono le allegorie di amore e interesse che si contendono la donzella. Il testo, è Don Chisciotte a notarlo, sembra favorevole a Camacho, il che lo colloca ancora una volta sulla sponda opposta a quella dell'esemplarità, confermando lo stesso schema visto nei casi di Marcela e Cardenio. E ancora, dopo il contatto con la storia

esemplare c'è il ritorno al reale, che per Don Chisciotte è un ritorno alla sua pazzia visionaria di cui si cominciava ad avvertire la mancanza: la Grotta di Montesinos, meravigliosa impresa onirica, che mette in moto la complessa struttura narrativa del «disincantamento» di Dulcinea.

Il bosco dei caprai, la locanda di Maritornes, la casa di don Diego, sono luoghi normali, casualmente incontrati, che preludono a un confronto tra la mentalità arcaizzante di Don Chisciotte e forme di esemplarità in cui i valori veri non sono ipostatizzati in una forma letteraria, ma sono intrinseci al carattere e alle vite di persone reali: sono persone che hanno, o trovano, i valori nella loro stessa vita, nelle loro scelte concrete, con differenze che mostrano una progressione impressionante. Dall'ideale puro di Marcela, che per essere vissuto richiede l'isolamento e la fuga nel bosco, si passa all'ideale di Cardenio e soci, che richiede un aiuto della provvidenza, un gioco delle circostanze, un ritrovarsi dopo un lungo smarrimento, per concludere con la vicenda di Basilio in cui l'ideale, ancora una volta l'amore, è saldamente posseduto e si impone con un'industria, con una astuta gestione degli ostacoli: con un inganno, certo, ma un inganno teatrale, una finzione che, ancora una volta, svela la falsità e le maschere degli altri, di quelli che apparentemente non fingono. Se vogliamo, è un'esemplarità che si potrebbe anche mettere in discussione: non è pura, s'impone con una recita, così come forse non era puro il punto di partenza. Dei caprai, come della cara Maritornes, possiamo dire che erano personaggi autentici, erano se stessi e non potevano né dovevano essere altri o indossare maschere. Possiamo dire la stessa cosa anche del preludio di questa terza forma di esemplarità, cioè del bravo don Diego de Miranda? Anche lui è una persona normale, lo abbiamo ripetuto più volte, ma di un altro livello sociale, di un livello in cui forse la normalità richiede quella prudenza che don Diego mostra bene di avere: della sua casa non possiamo dire molto, perché il Traduttore ha censurato il primo autore, Cide Hamete Benengeli. Siamo d'altronde in un altro clima: in questa seconda parte, nessun personaggio, nessuna situazione sono leggibili in modo univoco. La poderosa iniezione di realtà nelle strutture narrative del secondo Chisciotte rende tutto più ambiguo.

La grotta di Montesinos

L'episodio della grotta di Montesinos offre al Traduttore un'altra occasione di intervento. Come dice il titolo del capitolo ventitreesimo, si tratta di cose che Don Chisciotte racconta di aver visto «e la cui impossibilità o grandezza fa sì che si ritenga apocrifa questa avventura». Dobbiamo supporre che questo titolo sia farina del Narratore, ma il sospetto non nasce da lui:

«Dice il Traduttore di questa grande storia dall'originale, scritto dal primo autore Cide Hamete Benengeli, che arrivando al capitolo dell'avventura della grotta di Montesinos, al margine del libro erano scritti questi ragionamenti per mano dello stesso Hamete: Non mi posso convincere né persuadere che al valoroso Don Chisciotte sia accaduto puntualmente tutto ciò che nel precedente capitolo è scritto: la ragione è che tutte le avventure avvenute finora sono state possibili e verosimili, mentre per questa della grotta non trovo nessuna via per ritenerla veridica, essendo così fuori dai limiti della ragionevolezza. Ma pensare che Don Chisciotte mentisse, essendo il più veridico idalgo e il più nobile cavaliere dei suoi tempi, non è possibile; non avrebbe detto una menzogna neanche se l'avessero costretto. D'altra parte considero che la raccontò lui, e la disse con tutte le circostanze riferite, e che non poté fabbricare in così breve tempo una simile macchina di castronerie, e se questa avventura sembra apocrifa, non ne ho colpa io; e così, senza affermarla falsa né vera, la scrivo. Tu, lettore, essendo prudente, giudica secondo il tuo parere, che io non debbo né posso fare altro; dato che si dà per certo che al momento della sua fine e morte dicono che [Don Chisciotte] la rinnegò, e disse che l'aveva inventata, sembrandogli che conveniva e quadrava bene con le avventure che aveva letto nelle sue storie» [DQ, II, 24].

Abbiamo, dunque, i seguenti elementi:

- 1) il Traduttore testimonia l'esistenza di una nota al margine del testo originale (e il Narratore deve fidarsi);
- 2) Cide è perplesso di fronte al racconto di Don Chisciotte: l'avventura è inverosimile, ma Don Chisciotte non mente; il racconto non sembra esser tale da inventarsi in poco tempo, e dunque sembra apocrifo: giudichi il lettore (che si muove nel romanzo senza guida, come sappiamo); ma si dà per certo che Don Chisciotte avrebbe confessato di averla inventata - cosa che contraddice la sua assoluta veridicità;
- 3) il Narratore non prende posizione.

Don Chisciotte si ripositiona, sorprendendo persino Cide Hamete? O Cide denigra Don Chisciotte insinuando che è un simulatore? (è una postilla aggiunta al testo, quindi verosimilmente posteriore alla spiegazione che si tratta di una visione avuta in sogno): si noti che nelle ultime pagine della storia, quando Don Chisciotte muore, non risulta affatto che abbia ritrattato il suo racconto. Oppure Cervantes spiazza il lettore mettendo in dubbio i suoi presupposti (la pazzia di Don Chisciotte, ad esempio)? La postilla al margine di Cide Hamete si trova in un capitolo, il 24, dove si narrano, come dice il titolo, cose impertinenti ma necessarie alla vera comprensione della storia. In effetti il capitolo si apre con singolari allusioni ironiche. Si mettono alla berlina gli eremiti, si fa satira sui signori come sui pubblici ufficiali (la storia del *regidor* che raglia), sui futili motivi di discordia, si sfottono gli inquisitori con il burattinaio Maese Pedro, e Sancio mette appunto in discussione la veridicità della storia raccontata dal suo padrone. Si ha l'impressione che Cervantes stia sistematicamente destrutturando ogni certezza e giochi a far smarrire il suo lettore: la sequenza di realtà «oscillanti» è diventata impressionante.

Realtà oscillante è un'espressione tipica della critica cervantina per indicare il fatto che un oggetto o una situazione sono diversi a seconda di chi la guarda o la giudica. ma in questo gioco ci sono dei gradi. Un conto è se a oscillare è l'interpretazione di un oggetto come la bacinella da barbiere o, da un altro punto di vista, l'elmo di Mambrino: noi sappiamo (o crediamo di sapere) che si tratta di una bacinella (ci viene raccontato come Don Chisciotte se la procura e la narrazione delle vicende ad essa legata ci offre un punto di vista che sembra permettere un'interpretazione sicura: al di là delle apparenze e delle illusioni che Don Chisciotte può avere, quando qualcuno gli dà ragione, l'oggetto resta una bacinella, e chi sostiene il contrario lo fa per burla, o per pazzia). Ora questa prospettiva esterna viene meno, e su un punto chiave: non sappiamo più chi sia veramente Don Chisciotte: un pazzo o un ciarlatano? uno che crede a quello che vive o uno che gioca? Alla fin fine, dopo la lettura della prima parte, ci sono chiari certi ideali, sappiamo che le idee di Don Chisciotte sono anacronistiche ma che questo non significa dover accettare come valida la realtà quotidiana: in essa infatti c'è l'ipocrisia, ma ci sono anche le storie esemplari. Insomma, avevamo imparato a distinguere una realtà autenticamente valida da una realtà il cui valore è falso. Ora questo sembra venir meno, non dalla parte dell'ideale, ma da quella della realtà: non è più facile capire cosa sta accadendo realmente. I Duchi, ad esempio, mettono in scena situazioni che sono false, sono recite, ma al tempo stesso sono reali in quanto gioco e spettacolo: non è che Don Chisciotte sogni quando si trova al centro della loro messa in scena, ma si trova a sua insaputa in una recita, cioè all'interno di uno spazio di cui ignora l'essenza teatrale.

Questa seconda parte del Chisciotte è piena di fatti storici indiscutibili: ad esempio il fatto che sia stata pubblicata la prima parte o, più avanti, il fatto che circoli a stampa una continuazione apocrifa del romanzo, che non si deve alla penna di Cervantes. Ma è anche piena di realtà false. Sancio presenta tre contadine a Don Chisciotte, dicendo che si tratta di Dulcinea; il

diavolo, la morte, l'angelo... risultano essere attori coi loro costumi di scena; il Cavaliere degli Specchi risulta essere Sansone Carrasco, Basilio sembrava moribondo... Tutto però ha, o potrebbe avere una spiegazione, tranne le avventure della grotta di Montesinos: che si tratti di visione, sogno, o menzogna, non viene chiarito... benché Don Chisciotte sia accompagnato in questa avventura da un falso erudito, si alluda a falsi eremiti o s'incontrino poi due funzionari pubblici che sono falsi asini, o un Maese Pedro, che è un falso indovino e falso burattinaio, anche se la sua falsa rappresentazione teatrale scatena un vero raptus di pazzia in Don Chisciotte, che scambia i burattini per autentici cavalieri. Sembra che tutti siano falsi, compreso Cide Hamete che si spinge a giurare come cristiano cattolico, mettendo in un certo imbarazzo anche il Narratore, già alle prese con una falsa traduzione. Nell'episodio della contesa tra i villici per la questione del raglio, Don Chisciotte se la dà a gambe, meritandosi l'ironia di Cide Hamete: che sia veramente un falso cavaliere? Sono falsi i conti con cui Sancio monetizza la sua paga, beccandosi l'accusa di essere un falso scudiero.

Con i Duchi la falsificazione arriva al massimo. Sancio sarà accusato di essere un falso cristiano; la sua vera bugia circa Dulcinea non sarà creduta e si sosterrà che la nobildonna è vittima di un vero incantesimo: lo dimostrerà una rappresentazione teatrale, con un falso diavolo, un falso Merlino, una falsa Dulcinea (interpretata da un uomo), e tutto questo è per i Duchi una realtà assolutamente divertente: arrivano al capolavoro di trasformare Sancio in falso governatore di una falsa insula, dato che siamo sulla terraferma, e Don Chisciotte sarà corteggiato da Altisidora, falsamente innamorata.

Tuttavia, in questo cumulo di falsificazioni c'è qualcosa che sfugge. Nel capitolo 54 «che tratta di cose riguardanti questa storia e non un'altra», Sancio, tornando dal suo padrone dopo aver lasciato la carica di governatore, incontra un gruppo di falsi pellegrini tedeschi. Tra questi è un suo compaesano, il morisco Ricote, emigrato a seguito dell'espulsione dei *moriscos*, che torna nascostamente al suo paese. Questa è una falsificazione di tutt'altro peso, talmente potente da mettere in una nuova luce il tema della falsità. Ci sono falsificazioni che, invece di coprire e nascondere la realtà, la fanno emergere con estrema chiarezza. In questo caso è il dramma di un'emigrazione forzata per ragioni di pulizia etnica. Dice Ricote:

«Non si conosce il bene finché non lo si perde, e il desiderio che quasi tutti abbiamo di tornare in Spagna è così grande che la maggior parte di quelli (e sono molti) che sanno la lingua come me, vi tornano e lasciano laggiù le loro mogli e i loro figli in abbandono, tanto è l'amore che le portano».

Sembra allora che esser falsi sia l'unico modo di essere, almeno per certe persone. La cosa è piuttosto abissale e raggelante.

Il falso è una rappresentazione che permette di essere se stessi, almeno in certi casi. O che permette di dire la verità.

Prendiamo ad esempio l'incontro con gli uomini che portano delle immagini intagliate. Sono quattro: san Giorgio, san Martino, san Giacomo e San Paolo. Ai primi tre sono dedicati commenti freddi e rapidi. San Paolo, invece, verrà esaltato come uomo del dialogo con tutte le genti: è san Paolo il convertito, ritratto «così al vivo che si sarebbe detto che Cristo gli parlasse e Paolo rispondesse»: è davvero più riuscita la rappresentazione (perché sono figure, insomma falsi santi), o è diversa l'emozione che Don Chisciotte prova per san Paolo? Lo chiama «cavaliere errante», ed è strano. Giorgio e Martino lo erano nell'iconografia; che lo sia Giacomo è comprensibile, essendo patrono nella lotta contro i mori. Ma Paolo? Qual è la sua impresa cavalleresca? Aprire il cristianesimo ai pagani, invece di cacciarli?

Prendiamo un episodio successivo: la notizia, saputa in una locanda, della falsa continuazione del Chisciotte scritta da Avellaneda (che tra l'altro è veramente un falso nome): è una storia che falsifica i personaggi cervantini, e per smentirla e mostrarla non veritiera, Don Chisciotte decide di recarsi a Barcellona, dove in precedenza non aveva ragione di andare. È troppo se diciamo che si tratta di una scelta inautentica, cioè falsa?

Insomma, tutto lascia pensare che nella seconda parte del *Chisciotte* il tema dominante non sia lo scontro tra la verità e la menzogna, ma il conflitto tra un tipo di falsificazione, operata dal potere e da chi lo detiene, e un altro tipo di falsificazione, consequenziale, attraverso il quale singoli poveracci si conquistano la possibilità di sopravvivere. Nella prima parte era chiarissimo che il mondo sociale fosse una colossale finzione: la teatralità del potere, dell'ipocrisia generale, della recita di ruoli, un «gran teatro del mondo» che si rivelava tale nel momento in cui un vero guitto, o un pazzo, iniziavano consapevolmente a recitare e costringevano a cambiare maschera: il «gran mondo del teatro». Nella seconda parte questo è acquisito. Sappiamo, in fondo, che tutti recitano: allora che dire di più? Possiamo forse distruggere questo sistema di finzioni? No, certamente no, e se qualcuno si era illuso che Don Chisciotte fosse il santo perfettamente sincero, in grado di far saltare le maschere della più variegata gamma di attori sociali, ebbene si è sbagliato.

Un'unica cosa possiamo fare: distinguere tra le finzioni e le recite, tra chi è costretto a indossare una maschera per vivere (e dunque sa benissimo cosa sia il gran teatro del mondo e cosa sia la dura realtà) e chi invece recita superficialmente, ma non lo sa, ha scambiato la finzione per vita sostanziale e passa da una rappresentazione all'altra, per divertimento. Come i Duchi. C'è una bella differenza tra Ricote, che si finge pellegrino per tornare in patria, e il Duca, che... si finge duca e vive senza alcuna traccia di responsabilità e senso delle istituzioni.

Così, se Don Chisciotte finge e racconta bugie, è perché non ha altro rimedio per poter ancora essere Don Chisciotte in un mondo che non gli consente di dire, a chi ha deciso la pulizia etnica, che San Paolo era un converso come mille perseguitati spagnoli, o che lui e Sancio Panza e mille altri non sanno che farsene della pulizia di sangue, o che il finto burattinaio Maese Pedro (in realtà vero galeotto Ginés de Pasamonte) è molto più

stimabile dei pubblici funzionari che ragliano, dei preti che s'ingrassano, dell'inquisizione che incombe, e alla fine, passata molta acqua sotto i ponti e molta amarezza nella propria vita, Cervantes crede più esemplare la beffa di Basilio che i grandi miracoli di san Giacomo, Santiago *matamoros*, di cui Don Chisciotte potrebbe «portare molti esempi che si narrano nelle genuine storie spagnole»: come si sa, Don Chisciotte non ha mai distinto una «genuina storia» dalle panzane di un romanzo cavalleresco, e per lui sono tutti nello stesso calderone, Amadigi di Gaula e il Cid Campeador. C'è una finzione dominante, che però si crede vera e normale, e c'è la finzione di chi sopravvive, sapendo benissimo di fingere e sapendo, proprio per questo, che fingono anche gli altri, i potenti. Se non lo sanno, vuol dire che sono allucinati, pazzi, certamente più pazzi di Don Chisciotte: e come tali si rivelano alla cartina di tornasole della follia del nostro cavaliere. Ci sarà una resa dei conti tra questi due mondi, tra queste due forme di falsità e simulazione. Un *redde rationem* letterario, non una rivoluzione, nel quale le ragioni di chi è costretto a fingere emergeranno in primo piano, saranno esposte e otterranno un riconoscimento. Il morisco Ricote era solo un inizio: l'affondo vero avviene a Barcellona.

Barcellona

Barcellona si presenta con un triste e veridico segno: uomini impiccati agli alberi che circondano la città, esponenti di quell'autonomismo catalano che il potere centrale chiamava «banditismo». Cervantes sottolinea che è un banditismo nato soprattutto da ragioni politiche. Di questi banditi Don Chisciotte conosce e ammira un capo, Roque de Guinart, i cui uomini sono armati di pistole e non di vecchie lance. «Valoroso Roque - lo chiama - la cui fama non conosce limiti sulla terra»: è un trattamento da cavaliere, non da bandito. E a Barcellona Don Chisciotte assisterà a storie che non finiscono come nelle fiabe o nei romanzi cavallereschi: la bella Claudia spara all'innamorato credendosi tradita, e questi muore, diventando occasione per un ulteriore scontro tra le fazioni catalane.

Roque è giusto nella distribuzione del bottino, ed è una figura di bandito buono travolto dalle circostanze:

«Per mia natura io sono sensibile e incline al bene, ma, come ho detto, il volermi vendicare di un oltraggio che mi fu fatto, fa cadere tutte le mie buone propensioni al punto che io persevero in questo stato, nonostante e malgrado ne sia cosciente; e come un abisso ne chiama un altro, e un peccato chiama un altro peccato, le vendette si sono concatenate in modo tale che prendo sopra di me non solo le mie, ma anche quelle degli altri; ma Dio ha la bontà di far sì che, sebbene mi veda in mezzo al labirinto delle mie contraddizioni, non perda la speranza di uscirne a porto sicuro» [DQ, II].

Anche a Barcellona Don Chisciotte viene ingannato e incontra personaggi falsi, ma la presenza della realtà è più forte: non solo la realtà dell'apocrifo di Avellaneda, che vede in una stamperia, ma anche quella del mare, visto per la prima volta, e la realtà di una vera battaglia, con morti autentici, per la cattura di un vascello moresco. Una volta presa la nave, il suo capitano risulta essere falso: è infatti una donna e cristiana di razza mora:

«Da quella razza più infelice che avveduta, su cui in questo giorno è piovuto un mare di disgrazie, nacqui io - dice la donna - generata da genitori moreschi. Trascinata nella corrente della loro sventura, fui portata da due miei zii in Berberia, senza che mi giovasse a nulla dire che ero cristiana, come realmente sono, e non di quelle finte e d'apparenza, ma di quelle vere e cattoliche. Non mi servì a nulla con coloro che erano incaricati del nostro triste esilio dire questa verità, e gli stessi miei zii non vollero crederla» [DQ, II, 63].

Un'espulsione che continua a pesare, quella dei *moriscos*, e che Cervantes mette nella luce peggiore, mostrando che vengono cacciati uomini e donne

nati in Spagna, cittadini naturali di quella terra, e a volte buoni cattolici. La giovane è la figlia di Ricote, si chiama Ana Félix, e ha lasciato in terra araba il fidanzato mascherato da donna. Si cercherà di recuperarlo con l'aiuto di un finto rinnegato, in questa città dove la realtà risulta più avvincente della fantasia, e pertanto è più ambigua.

Ci si avvia all'epilogo. È ancora un falso cavaliere, una vecchia conoscenza, a sciogliere l'intreccio: Sansone Carrasco stavolta riesce nel suo scopo di battere Don Chisciotte e riportarlo nel suo paese. A Sancio sembra che si tratti di un sogno, di un incantesimo, e invece è l'esatto contrario: una fantasia che si dissolve, l'illusione svanita di giocare alla grande sulla roulette del destino. O più semplicemente è qualcosa che sembra la verità.

Il falso Cavaliere della Luna, e vero Carrasco, vive una realtà diversa da quella in cui aveva camminato Don Chisciotte; così come Ana Félix, le autorità barcellonesi che consentono alla donna morisca e a suo padre di restare in Spagna: tratteranno la faccenda nella capitale, e ne verranno a capo, grazie alle amicizie o ai regali. Così va il mondo, non certo perdendo il tempo e i giorni su un ronzino dimagrito, e le notti sognando una dama inesistente. «Non c'è fortuna nel mondo», conclude Don Chisciotte, «ognuno è artefice della propria sorte. Io lo sono stato della mia». «Mi sono arrischiato; ho fatto quel che ho potuto». Questo colloca Don Chisciotte in una categoria di persone molto diversa da quella a cui appartengono i Duchi, dei quali il saggio Cide Hamete Benengeli dice che

«per conto suo reputa che siano pazzi i beffatori quanto i beffati, e che i duchi non erano due dita lontani dal sembrare stolti, visto che mettevano tanto impegno nel burlarsi di due stolti» [DQ, II, 70].

Saggio giudizio di un uomo, un personaggio, che, se fosse esistito veramente, in quegli anni non avrebbe potuto vivere in Spagna.

La morte, che tutto eguaglia, forse, fa cessare la commedia, la recita, l'interpretazione. Per chi, come Don Chisciotte, ha dovuto inventarsi per essere, la morte è la fine del gioco. È difficile che un Duca, un Curato, un Barbiere... possano gettare la maschera, perché in fondo non sanno di averla addosso: l'hanno indossata da troppo tempo, si sono abituati, e scambiano la loro finzione con la realtà. Moriranno falsi, così come sono vissuti, convinti di essere nel vero. A meno che un Don Chisciotte non li coinvolga nel suo gioco. Mostrando che tutti recitano, certamente. Un erudito, un moralista, un uomo pieno di sé, diranno, strappando qualche applauso compiaciuto, che è il gran teatro del mondo. Pagni di questa banalità, ometteranno l'essenziale: che c'è chi finge, perché non ha altra scelta per sopravvivere, e c'è chi, per dirla col comico, finge perché è «bastardo dentro».

Indice

| | |
|----------------------------|-----|
| Introduzione | 5 |
| Il prologo del romanzo | 18 |
| Ritratto di don Chisciotte | 28 |
| L'avventura | 40 |
| L'investitura cavalleresca | 49 |
| Marcela e Maritornes | 56 |
| I galeotti | 74 |
| Falsificazioni | 87 |
| Benedetto Allà! | 97 |
| La grotta di Montesinos | 102 |
| Barcellona | 107 |