



I mondi possibili del *Quijote*: parodia come negazione, parodia come creazione

Selena Simonatti

Sábeta, Sancho, que no es un hombre más que otro si no
hace más que otro.
Don Quijote, I, XVIII

Il contenuto di un testo e la sua forma costituiscono la materializzazione di una porzione di mondo scomparsa. Studiare un testo è in parte risuscitare quel mondo. Ossia, ripercorrere ciò che è stato detto in quel testo, come è stato detto, perché lo si è detto. Su queste tre direttrici si dispiega tutta l'indagine critica.

Quando si parla del *Quijote* è comunque difficile, in questo senso, offrire una visione sempre totalizzante e definitiva. Le letture si sovrappongono e si ramificano in altrettante infinite potenzialità di lettura. Semplificando, potremmo dire che il *Quijote* è un testo che parla delle grottesche avventure di un gentiluomo di campagna, ormai sulla cinquantina che, infatuato della lettura di troppi libri di cavalleria, impazzisce e si crede lui stesso cavaliere errante, iniziando un viaggio per il mondo con l'idea di combattere i torti e vendicare le ingiustizie sofferte dal prossimo. Questo - naturalmente ai minimi termini e senza alcuna pretesa banalizzante - per quanto riguarda il 'ciò che è stato detto'. Il "come lo si è detto" è senza dubbio più complicato. Nel *Quijote* confluiscono infinite modalità di scrittura, all'epoca ben lessicalizzate, come la narrazione pastorale, il racconto bizantino, rocambolesco e fantastico, le digressioni filosofiche in forma di monologo, le digressioni narrative sullo stile della novella italiana, ecc. E a ragione, ma anche in virtù dei molteplici registri linguistici adottati dai personaggi, si è molto parlato di polifonia e di plurilinguismo. Indubbiamente, però, la modalità di scrittura eminentemente significativa del *Quijote*, in quanto momento di raccordo di tutte le altre e motivo conduttore dell'azione, è la parodia. È impensabile parlare del *Quijote* senza prendere in considerazione il sottofondo parodico che lo anima e che dirige le sue potenzialità creatrici verso un vitalismo narrativo senza precedenti, proprio perché innesta in un territorio canonico la scintilla della dissacrazione.

Il 'perché lo si è detto' e, di conseguenza, 'perché lo si è detto in quel modo', rappresenta un passaggio ulteriormente complesso. Forse perché ogni lettore raccoglie in un testo la propria verità e ogni epoca gli infligge tirannicamente, e ineluttabilmente, la propria interpretazione. Ciò che qui si tenterà di evidenziare è perciò solo una delle tante infinite letture che il *Quijote* è in grado di legittimare. Questa lettura si giustifica inizialmente a partire da uno studio della parodia e, nella fattispecie, del ruolo di don Quijote come generatore di parodia. Secondariamente si mostrerà come la scrittura parodica attivi, all'interno della

struttura letteraria, un meccanismo di avanzamento verso una configurazione meno statica e più problematica della nozione di personaggio-eroe, destinata a stimolare la nascita del romanzo moderno.

Bisogna innanzi tutto distinguere due momenti parodici che nel testo appaiono perfettamente coordinati e contemporanei: il *Quijote* come parodia di un canone letterario – che in prevalenza corrisponde a quello cavalleresco – e Don Quijote come motore di



parodia, vale a dire come attivatore, in chiave cavalleresca, del rovesciamento della realtà che lo circonda. La constatazione che dovremmo giungere a formulare è che il primo momento parodico perde sempre più importanza di fronte al meccanismo parodico attivato dal personaggio Don Quijote. Che il *Quijote* sia una parodia dei romanzi di cavalleria può essere semplicemente l'indizio dell'esaurimento di un genere letterario, un sintomo della parabola discendente che il meraviglioso epico-lirico stava percorrendo, visibile nell'ingessamento delle sue forme e delle sue tecniche narrative. L'attacco polemico di Cervantes contro i libri di cavalleria, esplicitamente dichiarato fin dal prologo^[1], è stato a più riprese giudicato come attacco umoristico piuttosto che aspro accanimento o perentoria condanna, fino a crederlo un semplice pretesto di scrittura o addirittura una volontà di consacrazione dello stesso genere cavalleresco.^[2] Che invece il *Quijote* metta in atto un meccanismo di rovesciamento parodico che pone in discussione l'integrità del personaggio-eroe di stampo classico-epico e conduca alla formulazione di un nuovo statuto di eroe, mediante categorie letterarie di estrema attualità (realtà-apparenza, verità-finzione, storia-poesia, e via dicendo) è un ambito di indagine di notevole interesse. La prospettiva è perciò non tanto di studiare la parodia come rovesciamento di un canone letterario, vale a dire la parodia come *fine* (demitizzazione della *fiction* cavalleresca e dei romanzi di finzione in generale che contraddicono il principio del verosimile), ma di studiarla in rapporto a un orizzonte più lontano, come *mezzo* di attivazione di una realtà letteraria e narrativa rivoluzionarie.

Per illustrare la struttura parodica più imminente, vale a dire il *Quijote* come parodia di un canone letterario, è indispensabile offrire un quadro approssimativo del contesto letterario in cui si muoveva Cervantes, proprio perché l'intertestualità è un meccanismo indispensabile a ogni parodia. Se adottiamo la distinzione critica di matrice inglese tra *romance* e *novel*, proposta da Riley per classificare, tra i principali generi di prosa conosciuti da Cervantes e da lui stesso frequentati, un tipo di produzione letteraria 'idealista' e un altro di stampo 'realista', possiamo facilmente far confluire nel primo gruppo generi come il racconto bizantino, il romanzo cavalleresco e quello pastorale, nel secondo, quello picaresco^[3].

All'epoca in cui Cervantes scrive il *Quijote*, i romanzi di cavalleria, già moda letteraria del XVI secolo, soprattutto partire dalla pubblicazione nel 1508 dall'*Amadís de Gaula* di Garci-Rodríguez de Montalvo, continuano a esercitare una forte fascinazione su un vasto pubblico di lettori. Anche i romanzi di stampo bucolico, nati come sviluppo della *Diana* di Jorge Montemayor (1559), sotto la suggestione dei modelli bucolici italiani – primato indiscusso spetta all'*Arcadia* di Sannazzaro (1504)



–, costituivano un genere letterario ancora largamente frequentato e a cui Cervantes aderì con la sua prima prosa, *La Galatea* (1585). Infine, la *picaresca*, sviluppo delle potenzialità satirico-realiste contenute nell'anonimo *Lazarillo de Tormes* (1554) – vera e propria fase embrionale di questo genere – costituisce, a partire dal 1599, anno di pubblicazione della prima parte del *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán, un nuovo genere *cult* nel panorama della narrativa spagnola.^[4] L'eroe picaresco nasce come metafora del disfacimento etico dell'epoca che lo ha prodotto, non per negazione ma per assimilazione a quel male che attanaglia la società, mostrandolo così nel suo terribile splendore. In questo senso la *picaresca* è un contro-genere rispetto al modello eroico e idealista proposto dal *romance*, nella misura in cui il suo protagonista si configura come un anti-eroe. La stessa operazione di rifiuto viene messa in atto anche nel *Quijote* ma attraverso una modalità

molto più sottile, offerta dalla struttura parodica, che permette di formulare una riflessione più profonda riguardo alla nozione di "eroe". Il rifiuto del modello, totale ed esplicito nella *picaresca*, è nel *Quijote* non certo incarnato dal protagonista, ma continuamente mediato dalla sua illusione che si traduce nell'aspirazione ad assimilarsi a quel modello. Con la disillusione, vale a dire l'incapacità di assimilazione, l'illusione si frantuma e la realtà prevale sgretolando il modello e mostrando tutta la sua evanescenza.

Il primo rovesciamento del canone cavalleresco ci è offerto da Cervantes nel momento in cui ci presenta il suo protagonista privo di un passato genealogico illustre, ormai sulla soglia dei cinquant'anni, immerso in una dimensione fortemente quotidiana, contravvenendo così alla formula della descrizione della famiglia e della nascita dell'eroe che frequentemente si presenta dotato di una sorprendente longevità. In questo caso la parodia agisce per riduzione. Altre volte, mediante l'iperbole e l'esagerazione, come accade per caratterizzare la figura di Dulcinea in cui l'immagine di donna angelicata e il *topos* cortese dell'*amor de lonh* – che rimanda all'idea di un amore impossibile e irrealizzabile – viene esasperato a tal punto che nel libro non c'è ombra di questo personaggio se non nella fantasia del protagonista e l'amore è irrealizzabile semplicemente perché la donna non esiste. Così, la sequela di nomi inverosimili che sfilano nella mente del protagonista per denominare gli eroi del suo mondo cavalleresco – i cavalieri Timonel de Carcajona, Espartafilardo del Bosque, l'imperatore Alifanfarón, Brandabarbarán signore 'de las tres Arabias'^[5] – non sono altro che imitazioni distorte e grottesche dello sconfinato universo di nomenclatura cavalleresca.

Esiste poi un tipo di parodia puramente stilistica come quella che intacca il canone retorico dell'aurora mitologica come descrizione ornamentale, fortemente codificata nella tradizione medievale e rinascimentale. Il primo dei ricorsi di questo dispositivo parodico si situa proprio in corrispondenza della prima uscita di don Quijote, in un'esclamazione del protagonista che già si prefigura un racconto delle sue avventure divenute celebri e famose:

Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mesmo y diciendo:

- ¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que lo escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: “Apenas había el rubicondo Apolo tendido por la faz de la hancha y espaciosa tierra las doradas hebras de su hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonia la venida de la rosada Aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel”. [6]

Naturalmente il topos mitologico si svuota del contenuto sublime originario dal momento in cui stride fortemente con l'immagine grottesca di don Quijote così come ci è stato appena presentato dal narratore: un folle con velleità cavalleresche, completamente ricoperto di ferraglia, in sella a un ronzino che “*tantum pellis et ossa fuit*”[7]. Nello stesso modo risulta parodica l'accumulazione, nelle parole di don Quijote, di una fonetica obsoleta con pretese arcaizzanti, come testimonia lo sterminato uso delle parole *fazer* al posto di 'hacer', *fecho* al posto di 'hecho', *fermosa* per 'hermosa', *ínsula* al posto di 'isla', quest'ultimo calco parodico del medesimo latinismo utilizzato con frequenza nei libri di cavalleria.

La complessità parodica del *Quijote* trova dunque il suo primo livello di attuazione nel rovesciamento di un canone letterario, proprio di un genere di scrittura idealista. Ma se il *Quijote* adottasse solo questo primo meccanismo, il romanzo potrebbe essere facilmente assimilato all'esercizio comico-parodistico delle prime sperimentazioni di rovesciamento linguistico, semantico, strutturale nell'ambito dei poemi lirico-narrativi di provenienza italiana - che vanno dal Pulci al Tassoni, passando per Folengo e sfiorando in parte l'Ariosto -, in cui si portano alle estreme e inverosimili conseguenze i postulati espressivi e stilistici dei poemi epici tradizionali, soprattutto tramite l'uso dell'iperbole e del paradosso che creano un territorio di incongruenze e di sproporzionate contraddizioni. Morgante che, dopo aver salvato da un naufragio i paladini, sostituendosi all'albero della nave, e aver ucciso una balena, muore per la puntura di un granchio, nasconde già i germi di una parodia; il mondo oscuro e paradossale del *Baldus* (1517), il suo virtuosismo linguistico e maccheronico è già di fatto una parodia. Ma Cervantes avanza di un passo. I terribili giganti di Don Quijote sono mulini a vento e non caricature di giganti come Morgante. Gli incantatori e i demoni che popolano il mondo sotterraneo del *Baldus* sono, nel *Quijote*, semplici creazioni - e, si noti bene, creazioni verbali e, quindi mentali - del suo allucinato e *ingenioso* protagonista, come lo è anche Dulcinea e, chissà, la fantasmagorica avventura vissuta nella *Cueva de Montesinos*. Orlando, dopo aver scoperto le tracce dell'amore di Angelica e Medoro, impazzisce. Ma gli alberi da lui divelti restano sempre oggetti concreti del reale. La sua follia non arriva a generare nessun 'mondo alla rovescia', nessun 'mondo possibile'. Lo scarto è dunque evidente. Palpabile. Ed è possibile solo grazie al secondo momento parodico del testo che si innesta sul primo esattamente quando il protagonista impazzisce e la rete uniforme della realtà si smaglia, si sdoppia, o addirittura si moltiplica.

Questo meccanismo parodico può essere spiegato solo a partire dalla dialettica apparenza-realtà. In sintesi, dalla stridente sovrapposizione-sostituzione di queste due entità - cercata e voluta ardentemente da don Quijote - si genera la parodia. Il momento di rottura è quindi la pazzia del protagonista, quando don Quijote si stacca da Alonso Quijano grazie a un processo di vertiginosa sublimazione e diventa "cavaliere errante". La sua pazzia sarà allora la lente deformante che imprime alla realtà una solennità che non le è propria.

La prima trasformazione parodica che don Quijote produce sulla realtà è attivata, come ogni creatore - e come il creatore per eccellenza -, attraverso la parola. Nominare la realtà significa creare

la realtà e appropriarsene definitivamente. Alonso Quijano cambia il suo nome in *don Quijote de la Mancha*, battezza il suo allampanato ronzino *Rocinante* - "nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo" tanto da poter competere con Bucefalo, il cavallo di Alessandro Magno, o Babieca, quello del Cid - e infine trasforma Aldonza Lorenzo, una "moza labradora [...] de quien él un tiempo anduvo enamorado" del paese vicino, in *Dulcinea del Toboso* "la sin par"^[8]. La mediocre realtà, però, anche solennemente ribattezzata, resta pur sempre la mediocre realtà. L'universo solenne di don Quijote, da lui stesso accuratamente forgiato, è pronto per entrare in scena.

Da questo momento sfileranno parallele, davanti agli occhi del lettore, una *realtà effettiva* - entità invariata dall'inizio alla fine del libro in cui il protagonista ha vissuto fino alla sua intossicazione letteraria - e una *realtà apparente*, trasformata e contaminata dall'evidenza soggettiva di don Quijote. I due mondi funzionano completamente indipendenti l'uno dall'altro, ognuno con le proprie leggi, i propri equilibri e i propri rapporti di causa-effetto. E naturalmente, solo in virtù della loro più totale incomunicabilità. Per questo, ogni volta che le due realtà entrano in contatto assistiamo agli equivoci più grotteschi ed esilaranti. E nel momento in cui l'effetto allucinatorio si estingue mettendo il protagonista di fronte alla *realtà effettiva*, il disincanto - in cui evidenza oggettiva e soggettiva collimano perfettamente -, dura a volte un brevissimo istante: don Quijote, infatti, finisce per costruire una nuova *realtà apparente* con cui tornare a contaminare il mondo esterno, dando vita a un fenomeno di doppia trasfigurazione.

È quello che accade ad esempio al capitolo XVIII, nel celebre episodio delle greggi di pecore e montoni, e in generale tutte le volte che don Quijote si dichiara infelice vittima di un malefico incantesimo che ha cambiato la realtà sotto i suoi occhi. Nelle due greggi don Quijote riconosce due eserciti nemici pronti allo scontro e descrive a Sancho le dinamiche e le logiche della sua *realtà apparente* che sono semplicemente adattamenti caricaturali delle avventure dei romanzi di cavalleria di cui è rimasto intossicato:

"Y has de saber, Sancho, que este que viene por nuestra frente le conduce y guía el gran emperador Alifanfarón, señor de la grande isla Trapobana; este otro que a mis espaldas marcha, es el de su enemigo, el rey de los garamantas, Pentapolín del Arremangado Brazo, porque siempre entra en las batallas con el brazo derecho desnudo."^[9]

Poi prosegue raccontando i motivi della discordia e descrivendo accuratamente i cavalieri di entrambi gli eserciti. In questo caso, come in molti altri, Sancho si identifica perfettamente con la *realtà effettiva* e, cosciente che gli eserciti di don Quijote sono in realtà "carneros y ovejas", mette in guardia il suo padrone prima che si getti in mezzo alle greggi con lancia in resta. Ma lo scontro tra *realtà effettiva* e *realtà apparente* è inevitabile e don Quijote, ridotto malconcio dalle pietre scagliate dai pastori e dai mandriani nel tentativo di fermarlo, accarezza per un istante la prosaica evidenza delle cose. Ma solo per un istante:

- ¿No lo decía yo, señor don Quijote, que se volviese, que los que iba a acometer no eran ejércitos, sino manadas de carneros?
 - Como eso puede desaparecer y contrahacer aquel ladrón del sabio mi enemigo. Sábeta, Sancho, que es muy fácil cosa a los tales hacernos parecer lo que quieren, y este maligno que me persigue, envidioso de la gloria que yo había de alcanzar con esta batalla, ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas. Si no, haz una cosa, Sancho, por mi vida, porque te desengañes y veas ser verdad lo que te digo: sube en tu asno y síguelos bonitamente y verás como, en alejándose de aquí algún poco, se vuelven en su ser primero y, dejando de ser carneros, son hombres hechos y derechos, como yo te pinté primero.^[10]

La situazione è estremamente paradossale: nella realtà doppiamente trasfigurata da don Quijote, anche Sancho è vittima di un malefico incantesimo e solo il 'disinganno' potrà ricondurlo alla verità ("porque te desengañes y veas ser verdad lo que te digo"). Siamo di fronte a una duplice inversione di verità e apparenza. Ma se la prima trasformazione nasce puramente dall'aspirazione all'ideale, dalla volontà di assimilarsi a un modello eroico e sublime, la seconda si giustifica solo a partire da un'ostinazione quasi del tutto razionale che funziona per autoillusione – e forse in parte anche per autolesionismo. È come se il protagonista volesse sottrarsi con lucida violenza all'evidenza delle cose per rifugiarsi nuovamente nel mondo allucinato della *realità apparente*. Se la prima trasformazione è una fuga trasognata dal reale – su cui il Romanticismo ha creato l'immagine di un don Quijote idealista e sognatore –, la seconda sembra più una fuga lucida e consapevole, una volontà di negazione attuata mediante l'autoinganno. Il riferimento costante che don Quijote farà a una schiera di maligni incantatori che lo perseguitano incessantemente, non è altro che un espediente verbale del protagonista per negare doppiamente la realtà e giustificare intimamente la sua follia. La magia, l'incantesimo esistono solo nel meraviglioso universo creato dal protagonista e per questo funzionano essi stessi come parodia della dimensione magica presente nei libri di cavalleria, come rovescio inverosimile e meraviglioso della *realità effettiva*.

E anche quando sembra che don Quijote si risvegli dalla sua realtà trasognata e approdi sulla terra ferma della *realità effettiva*, ammettendo il suo errore, si lascia sempre aperto uno spiraglio sulla sua pazzia. Nell'episodio della processione funebre del capitolo XIX della prima parte, il protagonista trasforma la salma trasportata dal corteo nel corpo senza vita di un cavaliere in attesa di essere vendicato. Una volta giunto il disinganno, nel momento stesso in cui don Quijote si rende conto del suo errore, è come se ammettesse la sua inclinazione alla pazzia dando la colpa a quella strana processione di individui "vestidos con aquellas sobrepellices, con las hachas encendidas, rezando, cubiertos de luto" che, assomigliando a "cosa mala y del otro mundo", potevano trarre in inganno solo chi fosse stato disposto a farsi ingannare e a vedere cose che in realtà non ci sono. È interessante notare come, quando evidenza e apparenza si incontrano e interagiscono fra loro come in questo caso, le impressioni di don Quijote e quelle dei suoi 'interlocutori reali' si corrispondono perfettamente, a dimostrazione della profonda incomunicabilità e dello scarto incolmabile tra queste due realtà. Nella stessa misura in cui, al protagonista, gli uomini incappucciati che vengono salmodiando in processione sembrano "satanases del infierno", don Quijote che si scaglia contro di loro, appare un "diablo del infierno".^[11]

Allo sdoppiamento della realtà in *effettiva* e *apparente*, ossatura parodica del libro, si aggiunge un terzo elemento: una *realità fittizia*, ossia la creazione di una realtà apparente da parte di altri personaggi, principalmente allo scopo di prendersi gioco del protagonista oppure di aiutarlo a recuperare la ragione. La prima immissione di questo terzo elemento si nota già al III capitolo della prima parte, quando don Quijote giunge all'osteria e si fa armare cavaliere dall'oste. L'oste inizialmente, di fronte alle stramberie di don Quijote, è un semplice rappresentante della *realità effettiva*:

"El ventero, que vio a su huésped a sus pies y oyó semejantes razones, estaba confuso mirándole, sin saber qué hacerse ni decirle"^[12]

Subito dopo, però, accortosi della follia del suo interlocutore, lo asseconda, conformandosi per gioco alla *realità apparente* di don Quijote e fingendo di essere ciò che in realtà non è:

"El ventero, que, como está dicho, era un poco socarrón y ya tenía algunos barruntos de la falta de juicio de su huésped, acabó de creerlo cuando acabó de oírle semejantes razones y, por tener que reír aquella noche, determinó de seguirle el humor; y así, le dijo

que andaba muy acertado en lo que deseaba y pedía, y que tal prosupuesto era proprio y natural de los caballeros tan principales como él parecía y como su gallarda presencia mostraba; y que él, asimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo, buscando sus aventuras [...], haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos, y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; y que, a lo último, se había venido a recoger a aquel su castillo, donde vivía con su hacienda y con las ajenas, recogiendo en él a todos los caballeros andantes, de cualquier calidad y condición que fuesen, sólo por la mucha afición que les tenía y porque partiesen con él de sus haberes, en pago de su buen deseo."^[13]

Alla fine la burla dell'oste si fa palese. Ma don Quijote ascolta solo ciò che vuole sentire, ciò che non rischia di mettere in crisi le fragili fondamenta del suo universo di sogni.

La figura dell'oste come creatore di un mondo fittizio non è altro che una forma embrionale di ciò che si rivelerà, soprattutto a partire dalla seconda parte, un vero e proprio universo di finzione nella finzione narrativa, creato su misura per don Quijote, affinché la sua *realtà apparente*, pura formulazione onirica, prenda vita, si animi e si sostituisca in parte alle fatiche della sua mente, come risultato di un'accurata manovra di induzione.

L'erronea interpretazione della realtà diventa semplicemente una manovra diabolica di 'personaggi incantatori', personaggi appartenenti alla *realtà effettiva* che fingono una serie di episodi meravigliosi in corrispondenza ludica e mimetica col mondo cavalleresco e pastorale, tanto da poter definire l'intero programma teatrale, in virtù di ciò che José María Paz Gago chiama "procedimento metafictional"^[14] (personaggi di finzione narrativa che fingono una nuova finzione) una vera e propria *metaparodia*.

Gli incantatori della seconda parte non sono più entità sfuggenti, fantasmi della mente del protagonista, ma personaggi della *realtà effettiva* che si organizzano contro don Quijote architettando un teatro di illusioni e di inganni: il duca e la duchessa con cui don Quijote, paradossalmente, diventa vittima della sua stessa fama; il Baccelliere Sansón Carrasco che si finge cavaliere errante per combattere a duello una volta per tutte don Quijote; Sancho stesso, allo stesso tempo vittima, nell'episodio dell'isola Barataria, e persecutore, nell'invenzione dell'incantesimo che ha trasformato Dulcinea in una rozza contadina.

Al solito, ci troviamo davanti a un personaggio disposto all'inganno, disposto a negare l'evidenza e a rifuggire la disillusione. Solo grazie a questa intima disposizione di don Quijote, che ovviamente dipende ancora dalla sua necessità di sublimazione, di assimilazione a un modello eroico totalmente alieno alla realtà, egli si mette nella condizione di cadere vittima della finzione.

L'inganno dell'incantesimo di Dulcinea, ci offre un esempio di come le tre realtà sopra indicate (*effettiva, apparente, fittizia*) si intersecano e si sovrappongono in un gioco parodico di riflessi. Inizialmente Sancho, mandato in cerca di Dulcinea, concepisce l'inganno:

"Siendo pues loco como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de vientos eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas de este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar [...]"^[15]

Tornato da don Quijote, finge di aver trovato Dulcinea e fa credere al suo padrone che la ragazza si stia recando da lui con altre due donzelle. La *realità effettiva* entra in scena con le tre donne, a cui si equipara, per poco, la visione di don Quijote che, non appena viste le tre contadine, inizia a smentire Sancho, proprio nella maniera in cui Sancho tante volte aveva smentito don Quijote. Lo scudiero allora inizia la sua teatralizzazione, fingendo una realtà che non esiste:

– yo no veo, Sancho – dijo don Quijote –, sino a tres labradoras sobre tres borricos.
– ¡Agora me libre Dios del diablo! –respondió Sancho – Y ¿es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad!
– Pues yo te digo, Sancho amigo – dijo don Quijote – que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos, a mí tales me parecen.
– Calle señor – dijo Sancho – no diga tal palabra, sino despabile esos ojos, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca.
Y diciendo esto, se adelantó a recibir a las tres aldeanas [...], e hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:
– Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante el cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuestra magnífica presencia [...]
A esta sazón ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora, y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera.[16]

Basta veramente poco perché la finzione di Sancho finisca per diventare la realtà di don Quijote che, profondamente avvilito, invoca i maghi incantatori come i colpevoli della sua sventura, mentre Sancho si unisce, completando la sua interpretazione, al rabbioso lamento del suo padrone.

Questo gioco di riflessi si complicherà ulteriormente quando la duchessa farà credere a Sancho che Dulcinea è veramente vittima di un incantesimo e che l'inganno che Sancho ha creduto fare a don Quijote, confessato dallo scudiero direttamente alla donna, non è altro che un'illusione indotta da un incantatore:

- Vos tenéis razón , Sancho - dijo la duquesa -; [...] pero volviendo a la plática que poco ha tratábamos del encanto de la señora Dulcinea, tengo por cosa cierta y más que averiguada que aquella imaginación que Sancho tuvo de burlar a su señor, y darle a entender que la labradora era Dulcinea, y que si su señor no la conocía debía de ser por estar encantada, toda fue invención de alguno de los encantadores que al señor don Quijote persiguen; porque real y verdaderamente yo sé de buena parte que la villana que dio el brinco sobre la pollina era y es Dulcinea del Toboso, y que el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado [...]; y créame Sancho que la villana brincadora era y es Dulcinea del Toboso [...] y cuando menos nos pensemos, la habemos de ver en su propia figura, y entonces saldrá Sancho del engaño en que vive."[17]

Così, Sancho, da ingannatore, produttore di una *realità fittizia*, si trasforma in vittima del suo stesso inganno e al tempo stesso di un'altra *realità fittizia* che si giustifica solo a partire da quella da lui stesso concepita, come in un fenomeno di 'derivazione fittizia' o di 'doppia realtà fittizia', procedimento che s'inserisce a pieno titolo nell'ambito della parodia: Sancho trasfigura la realtà in chiave cavalleresca (Dulcinea è vittima di un incantesimo) ben cosciente di essere il creatore di una *realità fittizia*; la duchessa, a sua volta, ripropone a Sancho la medesima *realità fittizia* come *realità effettiva*, creando una finzione sulla finzione senza dover ricorrere al cambiamento sostanziale dei

suoi elementi (Dulcinea è *veramente* vittima di un incantesimo). L'unica variante non risiede dunque nei termini della *realtà fittizia* ma nella trasposizione di ciò che si crede finzione in ciò che si crede realtà. Il rapporto Sancho-don Quijote non rimane dunque invariato nella sua trasposizione parodica Duchessa-Sancho. Assistiamo invece a un avanzamento: la realtà raccontata dalla duchessa a Sancho, invertendo i valori e i parametri realtà-finzione, così come ci vengono presentati nella prima versione, è la parodia di quella raccontata da Sancho a Don Quijote, nella misura in cui Sancho ingannato diventa la parodia di Sancho ingannatore.

Come si vede anche Sancho vive, soprattutto a partire dalla seconda parte, la sua buona dose di inganno e di autoinganno nonché, naturalmente, di disinganno. In questo, Sancho rappresenta veramente una "trasposizione di don Quijote in chiave diversa" come fa notare Madariaga nella sua indagine psicologica del romanzo^[18]. Ma se Sancho dimostra, esattamente come don Quijote, buone disposizioni a essere ingannato, le sue ragioni sono profondamente diverse. Don Quijote è disposto a credere in tutto ciò che rappresenta un simulacro, seppur debolissimo, delle avventure lette nei suoi libri di cavalleria; Sancho è disposto a credere sostanzialmente per ingenuità, per mancanza di vigore intellettuale, per fiducia nel suo padrone, detentore di un sapere e di uno statuto sociale superiori. Ma anche in questi casi conserva in buona parte tutto il suo buon senso, un po' per rustica saggezza, un po' per innata paura, un po' per ostinato scetticismo.

Nel celebre episodio di Clavileño, in cui i due sono chiamati a sciogliere l'incantesimo di Malambruno alla contessa Trifaldi e alla sua schiera di damigelle sfidando le pericolose zone aeree in sella a un cavallo alato, entrambi credono alla realtà fittizia, ennesima burla dei duchi, ed entrambi non mettono in discussione la veridicità dell'incantesimo. Ma se don Quijote accetta di buon grado l'impresa, Sancho avanza numerose e perentorie riserve a riguardo:

- ¡Aquí del rey! - dijo Sancho - ¿Qué tienen que ver los escuderos con las aventuras de sus señores? ¿Hanse de llevar ellos la fama de las que acaban, y hemos de llevar nosotros el trabajo? ¡Cuerpo de mí! Aun si dijeren los historiadores: 'El tal caballero acabó la tal y tal aventura; pero con ayuda de fulano escudero, sin el cual fuera imposible el acabarla' [...] Ahora señores vuelvo a decir que mi señor se puede ir solo, y buen provecho le haga; que yo me quedaré aquí [...] - Con todo eso, le habéis de acompañar si fuere necesario buen Sancho, porque os lo rogarán buenos; que no han de quedar por vuestro inútil temor tan poblados los rostros destas señoras, que cierto sería mal caso. - ¡Aquí del rey otra vez! - replicó Sancho -. Cuando esta caridad se hiciera por algunas doncellas recogidas, o por algunas niñas de doctrina, pudiera el hombre aventurarse a cualquier trabajo; pero que lo sufra por quitar las barbas a dueñas, ¡mal año! Más que la viese yo a todas con barbas, desde la mayor hasta la menor, y de la más melindrosa hasta la más repulgada.^[19]

E ancora, a testimonianza degli atteggiamenti diametralmente opposti di Sancho e don Quijote, sebbene all'interno di una medesima *realtà fittizia*:

-Valeroso caballero, las promesas de Malambruno han sido ciertas, el caballo está en casa, nuestras barbas crecen, y cada una de nosotras y con cada pelo dellas te suplicamos nos rapas y tundas, pues no está en más sino en que subas en él con tu escudero y des felice principio a vuestro nuevo viaje. - Eso haré yo, señora condesa Trifaldi, de muy buen grado y de mejor talante, sin ponerme a tomar cojín, ni calzarme espuelas, por no detenerme; tanta es la gana que tengo de veros a vos, señora, y a todas estas dueñas rasas y mondas. - Eso no haré yo - dijo Sancho - , ni de malo ni de buen talante, en ninguna manera; y si es que este rapamiento no se puede hacer sin que yo suba a las ancas, bien puede buscar mi señor otro escudero que le acompañe, y estas señoras otro modo de alisarse los rostros; que yo no soy brujo para gustar de andar por los aires.^[20]

È per questo che Sancho spesso si trova a mediare fra ciò a cui la situazione contingente

lascerebbe credere e ciò a cui non è disposto a credere, ossia tra apparenza e realtà, cedendo ora all'una, ora all'altra e alternando ragione e sentimento fino a funzionare da vero e proprio collante tra il mondo della *realtà effettiva* e quello della *realtà apparente*. Un esempio di trasposizione linguistica di questa sua particolare strategia di conciliazione tra le due realtà è rappresentato dal neologismo *baciyelmo* da lui coniato in chiusura del capitolo XLV della prima parte, dopo l'ennesima polemica sulla vera natura di ciò che don Quijote crede essere l'elmo di Mambrino, una bacinella di ottone rubata a un barbiere mentre la portava sulla testa per evitare che la pioggia gli rovinasse il cappello nuovo:

-En eso no hay duda - dijo a esta sazón Sancho -; porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados, y si no fuera por este baciyelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance.[21]

Sebbene Sancho serva ad avvicinare sensibilmente ciò che in don Quijote, e agli occhi degli altri personaggi in quanto rappresentanti della *realtà effettiva*, appare nettamente inconciliabile, il meccanismo dialettico realtà-apparenza viene scardinato definitivamente dalla *realtà fittizia* che capovolge le leggi e i presupposti di tale dinamica, così come ci erano stati presentati nella prima parte del testo. Nella dimensione della *realtà fittizia*, infatti, la *realtà effettiva* si sgretola e finisce per diventare apparenza. 'Ciò che sembra', 'ciò che potrebbe essere' si rivela in realtà ciò che effettivamente è. E di conseguenza, il commento del narratore alle imprese del protagonista, sebbene sempre mirato a segnalare una disillusione – come accadeva nella primitiva dinamica realtà-apparenza –, non sarà più rivolto a mostrare il vero stato delle cose in netto contrasto con le creazioni fantastiche di Don Quijote, ma si limiterà a confermare come ciò che don Quijote interpreta come apparenza sia invece la realtà vera e propria. Si noti, ad esempio, l'utilizzo del verbo *parecer* nel dialogo tra don Quijote e Sancho, bendati, in sella a Clavileño (il corsivo è mio):

- Señor, ¿Cómo dicen éstos que vamos tan altos, si alcanzan acá sus voces, y no parecen sino que están aquí hablando, junto a nosotros?
 - No repares en eso, Sancho; que como estas cosas y estas volaterías van fuera de los cursos ordinarios, de mil leguas verás y oirás lo que quisiere. Y no me aprietes tanto, que me derribas; y en verdad que no sé de qué te turbas ni te espantas; que osaré jurar que en todos los días de mi vida he subido en cabalgadura de paso más llano. *No parece sino que no nos movemos de un lugar.* Destierra, amigo, el miedo; que, en efecto, la cosa va como ha de ir, y el viento llevamos en popa.
 - Así es la verdad - respondió Sancho -; *que por este lado me da un viento tan recio, que parece que con mil fuelles me están soplando.*[22]

“Y así era ello”, commenta di seguito il narratore. Non più l'apparenza si sostituisce alla realtà come mondo possibile nella mente del protagonista, ma finisce per coincidere esattamente con la *realtà effettiva*.

È possibile affermare che l'utilizzo della parodia, nel *Quijote*, non risponde semplicemente alla volontà di dissacrazione di un canone letterario allo scopo di svilirne i contenuti e ridimensionarne fortemente le pretese artistiche e poetiche, ma funziona soprattutto come strumento di transizione da un universo letterario a un altro, da una nozione obsoleta e superata di eroe – ormai stereotipato nel *romance* – a una visione più dinamica e problematica del personaggio. Infatti, al momento distruttivo della parodia in cui tutto precipita in una comicità che si regge sulla negazione, si associa immediatamente un momento propositivo che costruisce una struttura completamente nuova della narrazione e rivoluzionaria del personaggio. Se il momento distruttivo si preoccupa di scardinare

un'immagine stereotipata di eroe, mostrando tutta l'inconsistenza di un modello epico-lirico evocato in una dimensione narrativa – nonché storica e filosofica – a esso inadeguate e si serve della parodia come strumento di sistematica negazione di quell'eroe e di quel modello, il momento propositivo ci conduce verso la costruzione di un nuovo personaggio e la formulazione di un nuovo canone poetico che pian piano prendono forma grazie all'incastro di tutti quei momenti del testo in cui don Quijote svela una parte inedita di se stesso, cedendo alla sua umanità e abbandonando ogni pretesa eroica e ogni velleità cavalleresca. In tal senso l'esperienza del disinganno rappresenta uno strumento privilegiato di quest'operazione. Il disinganno si delinea infatti come momento epifanico del nuovo personaggio, colto in tutta la sua debolezza psicologica e in una condizione emotiva che contraddice l'immagine di un eroe vincente. Quest'operazione però si attua, come dicevamo, a partire da una rete di incastri che segnano l'evoluzione del personaggio passando attraverso l'evoluzione del momento del disinganno. È interessante infatti notare come si produca un avanzamento nella psicologia di don Quijote di fronte alla propria disillusione: se inizialmente il protagonista vive l'esperienza del disinganno con una carica di pacato ottimismo, rifugiandosi di nuovo nel mondo dell'illusione e scagionando colpe che invece gli appartengono, più tardi approderà alla dimensione profondamente umana della rassegnazione, della tristezza, della malinconia. Inizialmente, infatti, il disinganno, come accade nelle numerose invocazioni di malefici incantatori persecutori dei cavalieri erranti, diventa un momento di nuova creazione parodica dove si mostra tutta l'ostinazione del protagonista a non rassegnarsi alla *realità effettiva*. Più tardi, invece, finisce per produrre una sorta di rassegnazione nei confronti del destino sventurato dei cavalieri andanti, ancora mista, però, a una certa dose di ottimismo:

a. nell'episodio dei mercanti di Toledo scambiati per cavalieri erranti:

“Y aún se tenía por dichoso, pareciéndole que aquélla era propia desgracia de caballeros andantes, y toda la atribuía a la falta de su caballo; y no era posible levantarse, según tenía abrumado todo el cuerpo”[23]

b. nell'episodio dei mulini a vento:

“y si no me quejo del dolor es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella”[24]

c. dopo l'episodio dei 'desalmados yangüeses':

“Sábetete amigo Sancho - respondió don Quijote - que la vida de los caballeros andantes está sujeta a mil peligros y desventuras”[25]

“Siempre deja la ventura una puerta abierta en las desdichas, para dar remedio a ellas”; “las heridas que se reciben en las batallas antes dan honra que la quitan”[26]

Infine don Quijote cede alla vergogna e all'avvilimento, come accade per esempio nei due episodi dei magli di gualchiera e dei galeotti:

“Cuando don Quijote vio lo que era, enmudeció y pasmóse de arriba abajo. Miróle Sancho, y vio que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho, con muestras de estar corrido”[27]

“mohinísimo de verse tan malparado por los mismos a quien tanto bien había hecho”.[28]

E ancora, quando Sancho racconta al curato e al barbiere l'infelice avventura dei galeotti:

“al cual [don Quijote] se le mudaba la color a cada palabra, y no osaba decir que él había sido el libertador de aquella buena gente”.^[29]

Un eroe che si avvilitisce, che si vergogna, arrossisce o, addirittura, accarezza il peso della solitudine e della tristezza – come accade poco dopo la partenza di Sancho per l'isola Barataria – è sempre meno epico e sempre più realista, sempre meno prevedibile e sempre più complesso. È in definitiva questo elemento di imprevedibilità, di contravvenzione al modello tanto anelato che restituisce a don Quijote la sua vera identità completando l'evoluzione dell'eroe moderno.

Il mondo dell'epos, da cui discende l'eroe del romanzo cavalleresco, è un mondo omogeneo, compiuto, perfetto. Ma è anche il mondo della 'trascendenza'. Il suo eroe si purifica dalla realtà e subisce un'elevazione immateriale. Il mondo del *Quijote* è il mondo dell' 'immanenza' ma il suo protagonista tenta costantemente di trascenderlo, costruendosi una realtà parallela in cui vivere come eroe epico. La distanza che separa Ulisse da don Quijote è una distanza incolmabile. È la stessa distanza che separa le greggi di pecore e montoni dagli eserciti dei cavalieri, Aldonza Lorenzo da Dulcinea, Alonso Quijano dallo stesso don Quijote:

“[Ulisse] gode di potenti protezioni. Nelle scene di travestimento e di inganno, siamo appena sfiorati dal timore che Ulisse faccia un passo falso rivelando troppo presto al sua forza, mentre nel caso di Don Chisciotte, è proprio l'intrinseca e amabile debolezza del povero cavaliere che temiamo venga scoperta dai suoi amici non meno brutali dei nemici. Ulisse è fondamentalmente al sicuro; egli è un uomo saldo immerso in un saldo sogno da cui, qualsiasi cosa accada, si sveglierà. La stella del destino greco splende di una luce uniforme a dispetto di ogni avversità e pericolo. I suoi compagni possono scomparire uno dopo l'altro, divorati da mostri – ma a lui è garantita una serena vecchiaia nell'azzurra lontananza del futuro che si trova alle sue spalle. Atena gentile – non l'idiota Dorotea o la diabolica duchessa del *Don Chisciotte* – Atena gentile tiene il glauco raggio dei suoi occhi scintillanti [...] fisso sul vagabondo: circospetto e scaltro, egli procede sotto la sua vigilanza. Ma nel nostro libro il melanconico Don è lasciato a se stesso. Alle sue tribolazioni il Dio dei Cristiani resta singolarmente indifferente”^[30]

Don Quijote vive in un mondo 'abbandonato da dio', dove l'eroismo è diventata ostentazione grottesca e la fede più profonda è scivolata nella follia.

Lo sforzo dell'epica è quello di superare l'imperfezione, l'incompiutezza e la fragilità del mondo, sublimando la relatività dell'esistenza nell'assoluto, ma le inconfutabili certezze degli eroi epici smettono di esistere nel mondo della realtà. Senza quelle certezze muore l'ordine e nasce il caos. Nel mondo dell'epica non esiste ancora dialettica tra ideale e realtà. Esse collimano perfettamente. Cervantes, mediante il meccanismo attivato dalla parodia, separa ideale e realtà e mostra con terribile evidenza la loro più profonda incomunicabilità. Poi colloca in questo mondo di inconciliabili contrari un eroe, ineluttabilmente votato allo scacco, che lotta disperatamente per ricomporre il quadro sgretolato, per adattare il 'dover essere' dell'ideale all' 'essere effettivo' della realtà, per annullare questa infelice non corrispondenza. Fino a quando non prende coscienza della sua fragilità e della sua incompiutezza.

Il *Quijote* è l'epopea di un uomo che anela l'assoluto e porta dentro di sé l'abisso che da quello lo separa. La parodia ingigantisce a dismisura quell'abisso nella grottesca tensione tra ideale e realtà che, una volta scoperta la loro incompatibilità, si rappacificano tacitamente. Quest'atto pacificatore è

sostanzialmente contenuto, come abbiamo visto, nell'esperienza del disinganno, in quegli intervalli di lucidità che aprono squarci di terrore e nostalgia: il terrore che la verità sia in realtà difforme da quella che egli si porta dentro e la nostalgia di un passato eroico, ormai decaduto, in cui l'ideale si conformava perfettamente alla realtà.

La morte del protagonista rappresenta in questo senso il supremo atto pacificatore di don Quijote con il mondo. Alla fine del romanzo, infatti, la verità, temuta e assaggiata a ogni bastonata, intuita con lucido terrore ma poi sempre ripudiata, si staglia incontrastata, feroce, indiscutibile. Ma questo non legittima il lettore a pensare che la morte del protagonista dopo aver recuperato la ragione, e soprattutto l'abiura nei confronti dei libri di cavalleria, sia in verità mera redenzione, atto di rinuncia, espiazione di colpa, sulla scia di un necessario adeguamento a un mondo volgare estraneo all'ideale. Se così fosse saremmo di fronte a un'involuzione. In realtà la morte ha tutto il sapore di una rinascita. L'irriducibilità tra Alonso Quijano e don Quijote viene finalmente risolta da Alonso Quijano el Bueno, che stringendo con una mano l'ideale e con l'altra la realtà, accetta le sue contraddizioni e quelle di un mondo dove follia e lucidità spesso si trovano a convivere.

Con il superamento di una visione integralista della realtà nasce l'eroe moderno che è sempre più uomo e sempre meno eroe. È l'eroe che qualche secolo più tardi Valle-Inclán teorizzerà come passaggio intermedio tra il sublime e il grottesco e che porterà alle estreme conseguenze nella formulazione dell'*esperpento*: il personaggio-eroe, il personaggio-uomo, il personaggio-títere, ossia l'*epos* che supera la realtà e la sublima, il realismo che si conforma con la realtà, l'*esperpento* in cui il personaggio è il prodotto di una realtà inferiore, manovrato dal filo dello scherno del proprio creatore.

Il superamento di un'idea statica e immobile dell'eroe, che si muove in un mondo in cui tutto è già dato e il conseguente approdo alla formulazione di un eroe alla ricerca di sé e alla scoperta delle proprie contraddizioni, è unicamente possibile grazie ai meccanismi attivati dalla parodia che procede all'innesto di una forma e un contenuto letterario sublime – come quello epico-lirico dei romanzi di cavalleria – in un terreno eminentemente realistico, quotidiano, prosaico.^[31]

La parodia, inizialmente strumento di tortura dell'eroe, costretto a subire costantemente lo scarto ineluttabile tra le sue chimere e la mediocrità, diventa l'unico strumento possibile di riconciliazione degli estremi, nel superamento di una visione manichea, sterile e inverosimile. La parodia, che sovrappone due linguaggi antitetici, quello di don Quijote, valoroso cavaliere errante, e quello di Alonso Quijano, mediocre gentiluomo di campagna, conduce il protagonista alla formulazione di una nuova possibilità di lettura del mondo che lo circonda: un mondo in cui i giganti convivono con i mulini a vento e le prostitute con le virtuose damigelle.

All'adozione di una modalità di scrittura realistica si lega inevitabilmente il valore sociale di un'opera che, come è stato detto all'inizio, resta comunque una sorta di materializzazione del suo tempo. Nabokov insiste profondamente sulla nozione di 'spensierata crudeltà' che il *Quijote* mette costantemente di fronte al lettore, rendendolo un vero e proprio repertorio enciclopedico di torture fisiche e mentali.

“Don Chisciotte resta un vecchio libro crudele pieno di specifica violenza iberica, spietata violenza capace di percuotere un vecchio mentre sta giocando come un bimbo immerso nella sua infatuazione. Fu scritto in un'epoca in cui i nani e i minorati venivano sottoposti a un atroce dileggio, in cui la superbia e l'arroganza erano più forti di quanto lo fossero prima e lo sarebbero state poi, in cui i dissidenti dal pensiero ufficiale venivano bruciati nelle pubbliche piazze tra gli applausi di tutti, dove gentilezza e pietà sembravano essere bandite. I primi lettori del libro ridevano di cuore di fronte alla sua crudeltà. Poi il mondo scopri altri modi di leggerlo.”^[32]

“È semplicemente falso ciò che sostengono alcuni gioviali commentatori [...] che il carattere generale emergente dal background nazionale del libro rivela un popolo

sensibile, ben disposto, una gente generosa e amabile. Amabile, proprio così! Che dire allora dell'odiosa crudeltà che – sia o meno l'autore intenzionato o consenziente – percorre da cima a fondo il libro e insudicia il suo umorismo? Non tiriamo fuori l'argomento nazionale. Gli spagnoli del tempo di don Chisciotte non erano più malvagi verso gli animali e malati di mente, subordinati e anticonformisti, di quanto lo fossero gli abitanti di qualsiasi altra nazione in quell'epoca splendida e brutale [...] Da questo punto di vista è uno dei libri più barbari e sgradevoli mai scritti. Si tratta di una crudeltà artistica. Gli straordinari critici che parlano [...] dell'umanissima, amabile atmosfera del libro, del dolce spirito cristiano [...] hanno probabilmente letto qualche altro libro"[33]

La lettura di Nabokov è chiaramente una lettura sociale in cui don Quijote incarna perfettamente l'eccezione che si stacca dalla norma costituendosi come 'diverso' e diventando vittima della più feroce intolleranza. Solo a causa dell'intolleranza, quindi, le sue disavventure, di una tristezza infinita, finiscono per diventare esilaranti. Ma la lettura di Nabokov è una lettura che si basa con evidenza sul paradosso. Il lettore non ride per intolleranza e crudeltà. Qualcosa di intimamente triste può spingerci al riso per la sua profonda e inattesa incongruenza e farci dimenticare la sua potenziale spietatezza. Questa è una legge dell'ironia. Ma ciò non significa che l'ironia possa diventare veicolo di riflessione sociale e possa condurre il lettore a formulare considerazioni più profonde sulla realtà che gli viene presentata. Sicuramente don Quijote, al di là di rappresentare l'atroce trattamento riservato al diverso, incarna sostanzialmente la perdita delle certezze o di ciò che fino a quel momento erano stati i punti di riferimento dell'uomo rinascimentale: l'identità, la centralità, il potere sul proprio destino.

Cervantes aveva 58 anni quando pubblicava nel 1605 la prima parte del Quijote. 68 quando dava alle stampe, nel 1615, la seconda. Nel 1609 Keplero terminava la sua *Astronomia Nova*. Intorno al 1630 Galileo lavorava alla stesura del suo *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* che presto lo avrebbe portato dinanzi al Tribunale del Sant'Uffizio e obbligato alla pubblica abiura. La rivoluzione scientifica era già in atto. Il modello tolemaico dell'universo iniziava a vacillare. L'uomo, di fronte alla percezione della sua fragilità, veniva a poco privato della sua centralità, la sua onnipotente soggettività ridimensionata fino al totale ribaltamento della sua collocazione nell'universo, così proiettato in un infinito privo di centri e di periferie. Il *Quijote* vale come metafora del sentimento di disillusione di un uomo posto di fronte a un mondo che mostra poco a poco la sua verità sconcertante, fotografato in un disperato tentativo di negare quell'evidenza terribile, agghiacciante.

Note

[1] “[el libro] es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón. [...] vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías [...]. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de mucho más: que si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco.” Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2001, 21ª ed., pp. 84-85. [il libro] è un'invettiva contro i libri di cavalleria, che Aristotele non ha mai ricordato, di cui San Basilio non ha parlato e che neanche Cicerone ha conosciuto. [...] la vostra opera non mira se non a distruggere l'autorità e il favore di cui godono nel mondo e tra la gente i libri di cavalleria [...]. In conclusione, mirate ad abbattere l'edificio senza fondamenta di questi romanzi cavallereschi, aborriti da molti e lodati da molti più; che se riuscirete a fare questo, non avrete ottenuto poco.

[2] “Cervantes en el *Quijote* no ‘mató’ la novela de caballerías, sino le rindió un soberbio homenaje, aprovechando lo mejor que había en ella, y adaptando a su tiempo, de la única manera en que era posible – mediante una perspectiva irónica – su mitología, sus ritos, sus personajes, sus valores.” Mario Vargas Llosa, presentazione a Edwin Williams, *El Quijote y los libros de caballería*, Madrid, Taurus, 1991, in Id., pag. 12.

[3] “Aunque podría utilizar el término general ‘novelas’ y hablar de ‘novelas’ idealistas o ‘de imaginación’, prefiero utilizar el término inglés *romance* para contraponerlo al de ‘novela’ con el sentido de ‘moderna novela realista’. [...] Utilizo los términos *romance* y ‘novela’ para distinguir dos clases diferentes pero relacionadas de la familia de la narrativa de ficción en prosa. El uso de ambos no es incompatible. Si

algunas veces se los trata como si fueran una polaridad, debe entenderse que sus límites no siempre son invariables, sino que hay un margen de superposición". E. C. Riley, *Introducción al 'Quijote'*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 20 e 23-24.

[4] Nel breve periodo che va dal 1599 al 1605 si pubblicano ben cinque opere riconducibili al genere picaresco: il *Guzmán de Alfarache* (prima e seconda parte rispettivamente nel 1599 e 1604), la sua continuazione apocrifia di Juan Martí (1602), la prima versione del *Rinconete y Cortadillo* apparsa nel 1606 in un'antologia curata da Porras de la Camara, poi confluita nel 1613 nelle *Novelas Ejemplares*, *La pícara Justina* di López de Ubeda (1605), mentre Quevedo stava già lavorando a *El buscón*, pubblicato poco più tardi.

[5] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, II, pp. 228-230.

[6] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, II, pag. 106. [Strada facendo, il nostro novello cavaliere parlava tra sé e diceva: 'Chi dubita che nelle età future, quando verrà alla luce la verace storia delle mie famose imprese, il dotto che ne scriverà, giunto al racconto di questa mia prima uscita così di buon'ora, non dica in questo modo: «Aveva appena il rubicondo Apollo steso sulla faccia dell'ampia e spaziosa terra i fili d'oro della sua bella chioma, e i piccoli, variopinti uccelletti dalle lingue d'arpa avevano appena salutato con dolce e soave armonia l'arrivo della rosea Aurora, la quale, lasciato il morbido talamo del geloso marito, si mostrava ai mortali dalle porte e dai balconi del mancego orizzonte, quando il famoso cavaliere don Chisciotte della Mancha, abbandonando le oziose piume, montò sul suo celebre destriero Ronzinante e cominciò a camminare per l'antica e rinomata campagna di Montiel].

[7] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, I, pag. 101.

[8] Le citazioni del paragrafo sono tratte da Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, I, pp. 101-103.

[9] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, XVIII, pag. 228. [Devi sapere, Sancho, che questo che viene davanti a noi è condotto e guidato dal grande imperatore Alifanfarón, signore della grande isola di Taprobana; l'altro che arriva alle mie spalle, è quello del suo nemico, il re dei Garamanti, Pentapolín dalla Manica Rimboccata, perché entra sempre in battaglia col braccio destro nudo].

[10] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, XVIII, pp. 233-234. [- Non glielo dicevo io, signor don Chisciotte, di tornare indietro, che quelli che andava ad attaccare non erano eserciti ma branchi di montoni? - Quel furfante del mago mio nemico può operare sparizioni e trasformazioni di cose come queste. Sappi, Sancho, che è molto facile per tale genia farci apparire quello che vogliono, e questo malvagio che mi perseguita, invidioso della gloria che ha visto ch'io avrei ottenuto da questa battaglia, ha trasformato gli squadroni nemici in branchi di pecore. Se non mi credi, fa' una cosa, Sancho, te ne scongiuro, per uscire d'inganno e vedere se ti dico la verità: monta sul tuo asino, e seguili pian piano e vedrai che, allontanatisi un poco di qui, torneranno alla loro primitiva condizione e, cessando d'esser montoni, saranno uomini veri e propri, come io te li ho descritti poco fa. Ma non andare subito, perché ho bisogno del tuo soccorso e della tua assistenza: avvicinati e guarda quanti molarli e quanti denti davanti mi mancano, perché ho l'impressione che non me ne sia rimasto nessuno in bocca].

[11] Le citazioni del paragrafo sono tratte da Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, XIX, pp. 240-241.

[12] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, III, pp.111-112. [L'oste, vedendosi il suo ospite ai piedi e udendo simili discorsi, stava a guardarlo sconcertato, senza sapere che cosa fare né dire].

[13] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, III, pp.111-112. [L'oste, che come si è detto, era un furbacchione e aveva già qualche sospetto sulla mancanza di giudizio del suo ospite, finì col convincersene quando ebbe udito tali discorsi e, per aver quella notte motivo di risa, decise di dargli corda; così gli disse che era molto saggio quel che desiderava e che il suo proposito era proprio naturale dei nobili cavalieri quale egli sembrava e come attestava il suo gagliardo aspetto; che anche lui, negli anni della sua giovinezza, si era dato a quell'onorevole professione, andando in cerca di avventure per diverse parti del mondo [...], commettendo molte ingiustizie, seducendo molte vedove, violando alquante fanciulle, ingannando vari minorenni e finalmente facendosi conoscere da tutte le preture e i tribunali che ci sono in quasi tutta la Spagna; da ultimo era venuto a ritirarsi in quel suo castello dove viveva con i suoi beni e gli altrui, dando in esso asilo a tutti i cavalieri erranti di qualunque condizione fossero, solo per il grande affetto che nutriva verso di loro e perché dividessero con lui i loro averi, in ricompensa delle sue buone disposizioni verso di loro].

[14] José Maria Paz Gago, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam, Atlanta, 1995, pag. 224.

[15] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, II, X, pag. 95. [Essendo, dunque, pazzo com'è, e di una tale pazzia che il più delle volte scambia una cosa per l'altra e piglia il bianco per nero, e il nero per bianco, come si è visto quando disse che i mulini a vento erano giganti, e le mule dei frati dromedari e i branchi di montoni eserciti di nemici, e molte altre cose di questo genere, non sarà molto difficile fargli credere che una contadina, la prima che incontro da queste parti, è la signora Dulcinea; e se lui non ci crede, io lo giurerò; e se anche lui giura, io giurerò di nuovo].

[16] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, II, X, pp. 96-97. [- Io non vedo altro Sancho - disse don Chisciotte - che tre contadine sopra tre asini -. - Dio mi liberi ora dal demonio! - rispose Sancho - È mai possibile che tre chinee, o come si chiamano, bianche come fiocchi di neve, sembrano alla signoria vostra tre asini? Com'è vero Dio mi strapperei la barba se questo fosse vero!. - Ebbene, ti dico, amico Sancho - disse don Chisciotte, - che è tanto vero che sono asini o asine, quant'è vero che io sono don Chisciotte e tu Sancho Panza; per lo meno a me sembrano tali. - Stia zitto, signore, - disse Sancho, - non dica cose simili, ma apra bene gli occhi e venga a fare riverenza alla signora dei suoi pensieri, che è già qui vicino. E dicendo questo, si avvicinò per ricevere le tre contadine [...] e piegando in terra le ginocchia, disse: - Regina e principessa e duchessa della bellezza, la vostra altezza e grandezza si compiaccia di ricevere nella sua grazia e buon talento il cavaliere vostro schiavo che era lì, diventato un pezzo di marmo, tutto sconvolto e tramortito nel vedersi dinanzi alla vostra magnifica presenza [...]. Intanto don Chisciotte s'era già messo in ginocchio accanto a Sancho e guardava con gli occhi sbarrati e in grande turbamento quella che Sancho chiamava regina e signora; ma, non ravvisando in lei altro che una giovane campagnola, e non certo di bell'aspetto, perché aveva la faccia tonda e il naso schiacciato, se ne stava perplesso e stupito, senza osare aprire le labbra. Le contadine erano anch'esse stupite, vedendo quei due uomini così diversi che stavano in ginocchio e non lasciavano andare avanti la loro compagna.]

[17] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, II, XXXIII, pp. 282-283. [Voi avete ragione, Sancho - disse la duchessa - [...]; ma tornò al discorso che facevamo poco fa sull'incantesimo della signora Dulcinea, tengo per certo e più che provato che quell'idea avuta da Sancho di prendere in giro il suo padrone, dandogli a intendere che la contadina era Dulcinea, e che se non la riconosceva doveva dipendere dal fatto che era incantata, fu tutto un trucco di qualche incantatore che perseguita don Quijote; perché in verità io so da fonte certa che la villana che spiccò il salto sull'asina era ed è Dulcinea del Toboso, e che il buon Sancho, pensando di essere l'ingannatore, è l'ingannato [...]; e Sancho mi creda quando dico che la villana che spiccò il salto era ed è Dulcinea del Toboso[...]; ma quando meno ce l'aspetteremo, la vedremo nelle sue vere sembianze, e allora Sancho uscirà dall'inganno in cui vive].

[18] Salvador de Madariaga, *Guía al lector del "Quijote". Ensayo psicológico sobre el "Quijote"*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1943, 2° ed.

[19] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, II, XL, pp. 324-325. [- Aiuto! - disse Sancho - che ci hanno a che vedere gli scudieri con le avventure dei loro signori? Loro si devono prendere la fama di quelle che compiono e noi dobbiamo prendercene la fatica? Accidenti a me! Almeno se gli storici dicessero: 'Il tal cavaliere compì la tale e tale avventura, ma con l'aiuto di Tizio suo scudiero, senza il quale sarebbe stato impossibile portarla a termine' [...] Ora, signori, torno a dire che il mio signore se ne può andar solo e buon pro gli faccia: che io resterò qui [...] - Ciò nonostante, se sarà necessario dovrete accompagnarlo, mio buon Sancho, perché ve lo chiederanno persone di merito; e per vostro vano timore non devono restare così irsute le facce di queste signore, ché sarebbe certamente disonorevole. - Aiuto di nuovo! - replicò Sancho - se questa carità si facesse per ragazze che fanno vita ritirata o per bambine della dottrina, uno potrebbe arrischiarsi a qualsiasi fatica, ma che la sopporti per levare la barba alle matrone, accidenti a loro! Neanche s'io le vedessi tutte con la barba, dalla più vecchia alla più giovane, e dalla più smorfiosa alla più sofisticata].

[20] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, II, XLI, pag. 328. [-Valoroso cavaliere, le promesse di Malambruno sono state sincere, il cavallo è qui, la nostra barba cresce, e noi tutte con ogni pelo di essa ti supplichiamo di raderci e sbarbarci, perché non ci vuole altro se non che tu vi salga col tuo scudiero e dia inizio al vostro nuovo viaggio. - Io lo farò, signora contessa Trifaldi, molto di buon grado e piacere anche maggiore, senza mettermi a portar via un cuscino, né calzarmi gli sproni, per non indugiare, tanto grande è la voglia che ho di veder voi, signora, e tutte queste matrone rasate e monde. - Io non lo farò - disse Sancho - né di buon grado né di mal grado, in nessun modo; e se questa rapatura non si può fare senza che io monti in groppa, il mio signore può ben cercarsi un altro scudiero che lo accompagni e queste signore un altro modo di lisciarsi la faccia, ché io non sono uno stregone perché mi debba piacere di andar per aria].

[21] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, XLIV, pag. 528. [- Su questo non c'è dubbio - disse a questo punto Sancho -; perché dal momento in cui il mio signore lo conquistò fino a oggi, non ha fatto con esso più di una battaglia, quando liberò quegli infelici alla catena; e se non fosse stato per questo bacilelmo, non se la sarebbe passata allora molto bene, perché ci furono troppe sassate in quel frangente].

[22] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, II, XLI, pp. 332-333. [- Signore, come fanno questi a dire che voliamo così alti, se le loro voci arrivano fin qua, e pare proprio che stiano parlando qui, vicino a noi? - Non badarci, Sancho; ché, siccome queste cose e queste volate sono fuori dal corso ordinario delle cose, potrai udire e vedere quello che vuoi da mille leghe di distanza. E non mi stringere tanto, che mi butti a terra; e davvero non so di che ti turbi e ti spaventi, perché potrei giurare che in tutta la mia vita non ho mai montato una cavalcatura di passo più tranquillo: *sembra proprio che non ci spostiamo affatto*. Bando al timore, amico: ché, in realtà, la cosa va come deve andare e abbiamo il vento in poppa. - È vero - rispose Sancho; - *infatti da questa parte mi arriva un vento così forte che pare me lo stiano soffiando con mille mantici*].

[23] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, IV, pag. 123. [E tuttavia si considerava fortunato perché, secondo lui, quella era una disgrazia propria dei cavalieri erranti e ne dava tutta la colpa alla caduta del suo cavallo; e intanto non era possibile alzarsi, con tutto il corpo pesto].

[24] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, VIII, pag. 148. [e se non mi lamento per il dolore è perché non è concesso ai cavalieri erranti lamentarsi per ferita alcuna, anche se da essa gli vengano fuori le budella].

[25] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, XV, pag. 205. [- Sappi amico Sancho - rispose don Chisciotte - che la vita dei cavalieri erranti è soggetta a mille pericoli e avversità].

[26] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, XV, pp. 206-207.[La sorte lascia sempre una porta aperta nelle disgrazie, per porre rimedio a esse]; [le ferite che si ricevono in battaglia, danno onore piuttosto che toglierlo].

[27] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, XX, pag. 254. [Quando don Chisciotte vide di che si trattava, ammutolì e si sentì gelare dalla testa ai piedi. Sancho lo guardò e vide che aveva la testa piegata sul petto, con un'espressione di vergogna].

[28] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, XXII, pag. 281. [don Chisciotte, molto avvilito di vedersi così mal ridotto per opera di quelli stessi a cui aveva tanto giovato].

[29] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I, XXIX, pag. 367. [il quale cambiava di colore a ogni parola e non osava dire che era stato lui il liberatore di quella brava gente].

[30] Vladimir Nabokov, *Lezioni sul Don Chisciotte*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 42-44.

[31] Come fa notare Lukács, il *Quijote* nasce a ragione come parodia dei romanzi cavallereschi, ma non della grande epica medievale, in cui la trascendenza e la forza erano intatte e giustificabili. Nasce come parodia di un'epica dalle forme atrofizzate, lessicalizzate, da una struttura vuota e quindi divenuta letteratura amena, di puro intrattenimento. Non c'è più adeguatezza tra forma e ciò che egli chiama 'contenuto storico-filosofico': "È la profonda malinconia del corso della storia, del passare del tempo, il quale mostra così che contenuti e atteggiamenti eterni smarriscono il loro senso quando il loro tempo è passato, che il tempo può oltrepassare l'eterno." György Lukács, *Teoria del romanzo* in Id., *L'anima e le forme. Teoria del Romanzo*, Milano, Sugar editore, 1972, pag. 344.

[32] Vladimir Nabokov, *op. cit.*, pag. 19.

[33] *Idem*, pp. 81-82.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 2, (gennaio - giugno 2003), sezione Monographica, <http://www.artifara.com/rivista2/testi/mondi.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X

