



## El escritor, ilustrado: l'immagine di Cervantes nel Settecento, tra biografia e tipografia

MARCO CIPOLLONI

...once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, "and what is the use of a book", thought Alice, "without pictures or conversation?"

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Chapter 1, Down the Rabbit-Hole

### 1. LA PREISTORIA DI ALICE

"Pictures" e "conversation". Immagine e oralità dialogante. Questo cercava Alice sbirciando nel noioso libro di storia della sorella maggiore, poco prima di addentrarsi per distrazione, cioè per caso e disponibilità al caso, nell'ambiguo *mondo delle meraviglie*. Se avesse trovato subito ciò che cercava, se cioè avesse potuto soddisfare tra le pagine la propria 'curiositas' per il romanzesco e le proprie ansie di fuga non avrebbe sentito il bisogno di allontanarsi dal consueto inseguendo conigli. La 'salida' di Alice verso il mondo delle meraviglie, a differenza di quelle di Quijano, non nasce dall'aver preso alla lettera una lettura troppo cavalleresca, scambiando un romanzo per storia, ma dal non aver potuto prendere che alla lettera una lettura irrimediabilmente non cavalleresca, una storia così povera di immagini e di immaginazione da non poter essere scambiata per romanzo, da risultare 'useless' se letta come romanzo.

Fin dall'esordio il libro che contiene la 'primera parte' delle avventure di Alice sembra aspirare all'attenzione di lettori che le assomiglino e proprio per questo si preoccupa di soddisfare i loro bisogni di fuga, includendo nelle sue pagine, come è ovvio, molte 'pictures' e molta 'conversation', molte immagini e molto dialogo. Tanto da 'distrarre' la fantasia del lettore dalla sua condizione di lettore, cioè dal fatto che la storia e il libro di Alice sono comunque un libro e una storia (una storia contenuta in un libro, una storia raccontata da un libro e rispecchiata in un libro). Il lettore di Carrol si trova in una situazione simile a quella dei telespettatori che, ai nostri giorni, catturati dalle 'pictures' e dalla 'conversation', si sintonizzano su un 'talk show' televisivo in cui si discute dell'inutilità e della volgarità della televisione.

Il libro di Alice e la storia di Alice si collocano, fin dal titolo, in bilico tra 'history' e 'story', conformando, nel loro insieme, un vero e proprio saggio sulla necessità di includere pictures e 'conversation' dentro le 'narratives', mescolando storia e romanzo. Oggi, dopo che il postmoderno ci ha tanto coscientizzato sulla dimensione inventiva delle tradizioni e sulla dimensione canonica e tradizionale delle invenzioni, sottolineando la discorsività di ogni storia e la storicità di ogni discorso e riducendo l'antico ordine dei precettisti a un ideale irraggiungibile, gli equilibrismi di Cervantes e Carrol sulla soglia tra romanzo e storia, esemplarità e memoria, possono forse sembrarci banali o profetici, ma non sono stati e non sono, né l'una, né l'altra cosa e non lo sono, in buona parte, anche per il rapporto che hanno saputo instaurare, a posteriori (nel caso di Cervantes) e a priori (nel caso di Alice), con le complementari forme della 'picture' e della 'conversation', dell'immagine di... e del discorso su...

Il vero oggetto del 'saggio' di Alice è, fin dal titolo, il nesso tra avventura e meraviglia, 'wanderer' e 'wonder', 'wandering' e 'wonderland', movimento (narrativo) nello spazio e

spazio (narrativo) del movimento. Le origini di questo nesso tra 'mirabilia' e 'ventura', 'pictures' e 'conversation', stupore e affabulazione, iconismo e oralità, immagine e sogno, mappa e tesoro, segno e interpretazione sono le origini stesse del moderno romanzo di avventure (non importa se piratesco o poliziesco), cioè del romanzo spagnolo del Cinque e Seicento e di quello inglese, che nel corso del Settecento lo riscopre e lo trasforma in modello per quello che sarebbe diventato il genere di riferimento tanto della letteratura quanto della lettura occidentale moderna e contemporanea, una letteratura e una lettura sempre meno monologiche e sempre più basate sulla dialettica tra un testo-immagine e una serie di immagini del testo, di glosse dialoganti.

## 2. LA SCIENZA NUOVA DEL ROMANZO, ENCICLOPEDIA NARRATA DELLA SAPIENZA PROSAICA

Il corpo del romanzo moderno è spesso la glossa enciclopedica di un'immagine, la spiegazione di un'immagine rivelata nella sua qualità (semiotica e simbolica) di microcosmo sapienziale, pronto a dispiegarsi in altre immagini e in altre glosse. È un genere liminare (è forte il nesso tra romanzo e tempo libero), così dipendente e periferico rispetto al proprio nucleo, che tale nucleo è spesso un pretesto, un fatto, un non detto, qualcosa che produce la narrazione, ma che è in fondo del tutto estraneo alla narrazione (come il delitto nel poliziesco). Il romanzo moderno è fatto, in fondo, di 'portada' e 'notas', con un'immagine preliminare (nei romanzi e nei film polizieschi il corpo della vittima o la scena del crimine) che innesca una spiegazione descrittiva, dialogata e dialogante di quell'immagine. Più che alla celebre Encyclopédie dell'illuminismo (peraltro abbondantemente illustrata, specie nelle voci di arti e mestieri), il romanzo assomiglia in questo alla Scienza Nuova di Vico (il romanzo stesso, in quanto epica in prosa, è del resto una nuova scienza, un equivalente moderno e prosaico della vichiana 'sapienza poetica'). Nel suo celebre libro Vico include, a modo di prologo, un quasi romanzo o se si vuole un inconsapevole saggio sul romanzo. Buona parte delle considerazioni che si possono fare sulla settecentesca ridefinizione del tradizionale rapporto tra immagine e testo (ridefinizione che non a caso coinvolge il 'raising' di due forme discorsive come il 'novel' e la moderna critica d'arte) sono contenute, più o meno esplicitamente, in quel mirabile 'exemplum' di glossa dell'immagine che è la "Spiegazione della dipintura proposta in frontespizio" con cui Vico apre il suo trattato. A prima vista si tratta di un esercizio retorico di spiegazione dell'allegoria non troppo diverso, nello spirito (oggi diremmo democratico) e nei metodi (oggi diremmo didattici o, più tecnicamente, didascalici), da quello proposto da Dante in "Il Convivio". Tuttavia, tanto l'indicazione di cosa simboleggia ciascun dettaglio dell'incisione che appare sulla copertina del trattato vichiano, quanto la spiegazione del rapporto che lega tale significato a quello degli altri dettagli, glossati subito prima o subito dopo, conforma una sorta di delirio razionalizzatore, espressione verbale (e a tratti verbosa) di una strategia erudita, razionalistica e moralizzante fortemente barocca (specie nel gusto). È la forma estrema della nozione rinascimentale e controriformistica di esemplarità, intesa come strategia di ibridazione narrativa tra discorso e racconto. Anche per il Medioevo (per esempio in *El conde Lucanor*) il rapporto tra la favola e la morale risulta a dir poco problematico e a volte contraddittorio, ma si tratta comunque di un rapporto abbastanza ben definito, al punto che le due dimensioni si possono individuare, separare e contrastare con relativa certezza (le incertezze dell'asse narrativo-discorsivo hanno in genere ragioni materiali, di trasmissione più che di canone). Dopo la filologia, l'Umanesimo e il Concilio di Trento, la separazione dei due piani risulta decisamente più onerosa e difficile (molti pensano che le digressioni morali che intramano il *Guzmán* lo appesantiscono e impiombino le ali al suo volo narrativo, ma, per quanto paiano facilmente separabili dalla narrazione propriamente detta, è evidente che non lo sono e la perdita di identità, anche narrativa e non solo discorsiva, di cui soffrono le varie edizioni 'smoralizzate'

–tentate anche in italiano, in virtù di una curiosissima forma di 'expurgatio' moderna–, sembra dimostrarlo).

La 'explicatio' vichiana indicha chiaramente una nuova tappa, di ancor più sostanziale inseparabilità. Tra icona e glossa, favola e morale, racconto e discorso si sviluppa un equilibrio narrativamente necessario, un 'entramado' che, incardinando gli episodi dentro una sequenza vitale dotata di senso (cioè di significato e di direzione), è alla base di due concetti chiave del nostro panorama culturale, quello di trama romanzesca e quello di biografia, figli entrambi del nuovo rapporto di 'rispecchiamento' tra immagine e identità. Foucault, nella sua celebre conferenza sull'autore, dice una cosa vera quando sottolinea che alla base della moderna "funzione autore" c'è un meccanismo di imputazione di responsabilità legato alla Inquisizione, ma la moderna 'galassia autore' non sarebbe comprensibile se a questa assunzione pubblica di paternità rispetto al testo (il che è una questione di individuazione) non si aggiungessero dei meccanismi di costruzione delle complementari soggettività dell'autore e del testo, per trasformarli in personaggi e in potenziali titolari di rapporti, diritti e doveri (il che è invece una questione di individualizzazione).

Senza la mediazione rappresentata dalla fortuna cervantina del secolo diciottesimo, legata al 'raising' del 'novel' e alla sua dialettica con il 'romance' (ben ricostruiti l'uno e l'altra da Ian Watt), una 'quest' di 'pictures' e di 'conversation' tanto radicale come quella narrata da Carroll nel primo libro di Alice non sarebbe stata possibile. Il rifiuto dei libri e della scrittura, la denuncia della lettera morta e la speculare volontà di sposare in modo programmatico l'avventurosa causa della vita, dell'esperienza e della fantasia performativa sono concetti non nuovi, ma è sicuramente originale il fatto di realizzarli in forma di libro e attraverso un personaggio che fin dall'inizio identifica questa dimensione e la sua propaganda non con la negazione del testo, ma con la presenza nel testo dell'oralità e delle immagini, delegando a queste strategie la difesa e la realizzazione della propria causa.

Il personaggio Alice, proprio come Don Chisciotte, è tutt'uno con il suo libro. Eroe e libro sono uno l'immagine dell'altro (il secondo libro di Alice renderà se possibile ancor più esplicito questo effetto di rispecchiamento, evocando scopertamente fin dal titolo il mito di Narciso). Entrambi i libri di Alice (come del resto anche le due parti del *Quijote*) sarebbero per noi difficilmente immaginabili, sarebbero anzi etimologicamente 'inimmaginabili', tanto nella loro forma di libri-contenitore, quanto nella loro materialità di testi-contenuto, se l'editoria e la storia della lettura (cioè, specie nel caso del *Quijote*, la fortuna e i modi e i tempi della fortuna) non li avessero riempiti e quasi ricoperti di 'pictures' e di 'conversation', di immagini e di note che, dialogando con il testo, lo espandono a dismisura (i *Chisciotte* collazionabili in rete dell'università di Austin o il CD dell'edizione critica coordinata da Rico, per eccesso rispettivamente di entusiasmo e di marketing, usano le potenzialità di memoria quantitativa del supporto informatico per sviluppare questa dimensione ben oltre i limiti di una ragionevole consultabilità, sfiorando a tratti la caricatura).

Di tutti gli eroi romanzeschi nati alla coscienza letteraria occidentale sulle ceneri settecentesche, anglizzate ma spagnole, di Don Chisciotte e della picaresca, Alice è in questo senso la più chisciottesca (anche se le sue visioni si basano su cose mangiate e bevute, più che sui digiuni), ma anche la più anti-Quijano. Se in un mondo piatto e privo di meraviglie la fantasia del famoso 'hidalgo manchego' si scalda e si scatena a partire dalla lettura (sia pure dei romanzi di cavalleria), in presenza di libri piatti e privi di meraviglia (poveri di 'pictures' e 'conversation') la fantasia di Alice prende il volo allontanandosi dalla lettura (sia pure da quella dei libri di storia). In apparenza siamo di fronte ad una questione di contenuto. La scrittura e il libro, come il mondo e la vita, paiono essere noiosi se orientati alla 'metriotes' della realtà (quotidianità, 'history') e divertenti se orientati agli e dagli eccessi dell'immaginazione ('stories', romanzi). Le cose però, come Cervantes sa bene in quanto lettore-interprete delle poetiche rinascimentali, non sono così semplici. La tecnologia del libro e la tecnica tipografica non sono cosa neutra. La messa in pagina è, a tutti gli effetti, una

messa in forma (parole come composizione, fotocomposizione, 'maquetación', non sono una metafora). Può essere sufficiente aggiungere 'pictures' e 'conversation' per riempire di echi romanzeschi un libro di storia; basta guardarsi attorno (reinventare una bacinella o inseguire un coniglio) per colorare una vita noiosa e popolarla di draghi, giganti, castelli e meraviglie. Per cominciare basta insomma trasgredire ai canoni dell'epistemologia e fare un uso non previsto della tecnologia: prendere alla lettera uno scritto (scambiare una 'story' per 'history' come fa Quijano) o leggere la realtà come se fosse un'immagine (scambiare una 'picture' per realtà, come fa Alice). Venirne fuori è ovviamente molto più difficile. Non a caso gli eroi delle nostre 'stories', sia pure in forza di diverse circostanze editoriali, hanno avuto entrambi bisogno di un secondo libro: la 'segunda parte' e *Attraverso lo specchio*, mondi narrativi criticamente più labirintici e consapevoli delle proprie implicazioni metatestuali (del fatto cioè di essere realtà parallele oltre che immagini speculari della realtà).

In entrambe le sequenze la dialettica intratestuale tra ermeneutica del testo ed ermeneutica dell'immagine, lettura del mondo e visione del libro, segna un passo decisivo nella costruzione e problematizzazione dell'io moderno. A differenza di Quijano, l'autore di Alice ha però potuto leggere (senza doverla vivere) la II parte del Chisciotte e che proprio per questo può permettersi il lusso di riscrivere a suo modo, con la bambina Alice al posto del cavaliere Don Chisciotte, l'intera vicenda del palazzo dei duchi.

### 3. UNA STORIA INGLESE (SENZA FANTASMI E SENZA CASTELLI)

Buona parte del vantaggio di Carrol e di Alice sul povero Quijano dipende da un canale di mediazione molto concreto e molto legato alla storia della lettura e dell'editoria e, in particolare, alla questione delle immagini. Nel mondo inglese del Settecento, un secolo buono dopo il Chisciotte e un secolo buono prima di Alice, uno dei lieviti fondamentali per lo sviluppo di quella singolare avventura/meraviglia della storia letteraria che è il romanzo è stata la grande fortuna della narrativa spagnola in genere e di quella cervantina in particolare, una fortuna crescente e molto ben documentata, nel corso del Settecento, da numerose traduzioni, edizioni e riscritture (anche intersemiotiche) tanto della *Vida de Don Quijote (Life of Don Quixote)* come dei *Trabajos de Persiles y Sigismunda (The Wandering of Persiles and Sigismunda)*. Il fatto che, fin dai titoli, tanti romanzi inglesi dell'epoca mescolino 'Life and Adventures...', 'Fortunes and Misfortunes...', 'Life and Travels...', etc. ci suggerisce, neanche troppo tra le righe, quanto fosse centrale, da un punto di vista culturale e traduttivo, trovare una resa adeguata non tanto per i concetti di 'vida' e di 'trabajos' in sé, quanto per il nuovo nesso che la letteratura e la storia culturale andavano stabilendo tra le due dimensioni, a colpi di quello che Alice avrebbe poi riassunto nel binomio 'pictures and conversation'. In questi titoli, tra vita e (dis)avventure non c'è ancora contrapposizione. Leggere è ancora, come nel Rinascimento e nel primo Seicento, una forma del fare e del veder fare: un'attività pubblica, un misto di 'picture' e 'conversation', un teatro. La situazione è ancora relativamente simile a quella in cui Cervantes, editando 'entremeses' e 'comedias' "nunca representados", aveva potuto scegliere (non troppo liberamente in verità) di sottrarsi alla monarchia comica di Lope, utilizzando la forma libro come effettivo surrogato della rappresentazione.

Nel Settecento inglese e francese la relazione tra 'Vida' e 'Trabajos', cioè tra *Chisciotte* e *Persiles*, narrazione vissuta e vita narrata, lettura e conversazione, non è ancora di 'aut-aut', ma di 'et-et'. Le due dimensioni sono sì facce opposte, ma di una sola moneta. Nel corso dell'Ottocento e di buona parte del Novecento (fino al modernismo, alle avanguardie e alla guerra mondiale), il gusto romantico e la mediazione dei romantici tedeschi ha poi modificato, questo equilibrio, trasformando la lettura (anche quella del *Chisciotte*) in uno spazio di 'otium', contemplazione e meditazione, radicalmente alternativo ai 'negotia' e alla vita attiva: la fortuna ottocentesca del Chisciotte in Germania è innescata e riassunta dalla



traduzione di Tietz, vettore della lettura colta almeno fino alla celebre *Traversata con Don Chisciotte* di Thomas Mann, che attraversa l'Atlantico leggendo e annotando, nel tempo vuoto della navigazione e nello spazio vuoto dell'oceano, i piccoli tomi di quella traduzione. Quest'idea della lettura come parentesi individuale, collocata ad arte in un tempo inutile, dilatato e sospeso e in un orizzonte perfettamente circolare, per definizione vuoto di 'pictures' e 'conversation' come quello del deserto marino è il prodotto di oltre un secolo di tensione, introdotta ed alimentata ad arte, tra vita borghese e avventura romanzesca, 'novel' e 'romance', realtà storica e immaginazione, autore e opera, narrazione e racconto (una tensione che, secondo il Genette di *Figures II* arriva fino a Proust e, in buona parte, lo spiega). Prima di questa intenzionalissima deformazione della prospettiva (che nella critica sull'opera di Cervantes coincide di fatto con il cosiddetto 'quijotismo', che usa il nesso immagine/glossa per alimentare una vera e propria paranoia critica, in virtù della quale il testo viene riempito, proprio come se fosse un castello, di fantasmi, passaggi segreti, botole e arcani misteri, più o meno iniziatici), i due poli di questo conflitto sono stati per un certo tempo assai più vicini di quanto non fossero mai stati prima, quando le poetiche rinascimentali vegliavano implacabili sulla frontiera tra storia e letteratura, essere e dover essere, e di quanto non sarebbero più stati dopo, quando, come detto, sul mercato del libro si impone il conflitto romantico tra vita e arte, in virtù del quale l'artista diventa un 'trickster' narcisista, melanconico e compiaciuto, un mediatore senza gioia tra umano e divino, una specie di asceta o di monaco, che, come buona parte degli asceti e dei monaci (compreso Don Chisciotte sulla Sierra), tende a fare, per morboso amore di mortificazione, un bel po' di nobile confusione tra vera-vita e non vita, vita piena e negazione della vita, estasi e penitenza, eros intellettuale e astinenza. Al solo scopo di rimettere ordine, sia pure un ordine pedagogico (destinato all'educazione di popolo e fanciulli, come nell'Ottocento si diceva), i tipografi e gli editori riequilibrano la frattura, compensandola con abbondanti dosi di 'pictures' e 'conversation', immagini e didascalie.

Per circa un secolo e mezzo (tra la crisi della lettura normativista delle poetiche e l'avvento del gusto romantico), vita e avventure, 'picture' e 'conversation', definizione retrospettiva dell'identità individuale e riaffermazione di questa identità attraverso il rapporto con le più varie forme e dimensioni dell'alterità (si pensi a Gulliver, figlio di Don Chisciotte e padre di Alice), sono state dunque molto vicine, tanto narratologicamente come dal punto di vista dell'ideologia. Tanto vicine da poter dialogare e da poter condividere non solo gli stessi modelli di racconto, ma anche gli stessi ideali di 'wondering' a 'wandering', cioè, dentro lo spazio del libro, di 'picture' e di 'conversation', di ritratto in posa e di 'peregrinatio', di identità e di percorso che, mettendo in gioco tale identità, non poco contribuisce a costruirla tanto sul piano testuale come su quello personale (basta pensare, nel caso di Cervantes, al mito autobiografico, agli echi teatrali e alle derivazioni 'romanzesche' della prigionia algerina).

#### 4. UN'INVENZIONE CERVANTINA CHIAMATA VITA

Se a partire da questa feconda prossimità tra vita e avventure nell'Inghilterra del Settecento si afferma il romanzo, nella Spagna del primo Settecento e in un ambiente provinciale di bibliofilia ed erudizione, le due strade si intrecciano in modo un po' diverso, molto meno popolare negli esiti, ma altrettanto originale nelle forme. Nei polverosi 'aposentos' che la Spagna settecentesca eredita dal secondo Seicento (quegli stessi 'aposentos' che Lope disprezza nel prologo alla Novena parte della raccolta delle sue *Comedias*), il mito di Don Chisciotte e quello del suo autore si rispecchiano l'uno nell'altro ai margini della narrativa. L'autore e l'eroe cominciano ad esistere, 'in pectore', indipendentemente dalla storia che originariamente documenta e fonda l'unione dei loro destini. L'uno e l'altro (ma, soprattutto, l'uno senza l'altro) ricompaiono di tanto in tanto, diventando, per esempio, maschere teatrali (in genere del teatro burlesco o di quello musicale, che spesso erano quasi

la stessa cosa). Come a suo tempo per il 'romancero' (in virtù di un meccanismo descritto con lucidità da Cesare Acutis in uno studio sul frammentarismo), anche qui l'innescò della frantumazione, è dato dalla prenotorietà, che in questo caso separa progressivamente la figura dell'autore da quella dell'eroe, svincolandole dal libro e vincolandole alla fortuna del libro. Grazie al proliferare delle edizioni illustrate e delle traduzioni intersemiotiche (proverbiale, iconiche, liriche, teatrali, etc.) Don Chisciotte, il suo autore e alcuni episodi delle loro storie cominciano a diventare facilmente ri-conoscibili senza bisogno di essere stati conosciuti in senso strettamente letterario (cioè attraverso la mediazione di una lettura del romanzo).

Autore ed eroe ne risultano non solo ricollocati, sia dentro che fuori dal libro, ma anche ridefiniti nelle loro funzioni e nell'autonomia relativa dei corrispondenti statuti epistemologici. Per vivere ai margini del romanzo devono infatti dotarsi di una qualche dose di narratività propria. Avere un'immagine significa infatti uscire dalla propria vita e cominciare ad averne anche un'altra, altrettanto narrata e narrativa, ma anche regolata da altre leggi e altre abitudini. Se la lettura delle opere, assumendo questa prospettiva, tende a farsi biografica (in genere pseudo-biografica o pseudo-autobiografica, come i 'disparates' critici di molte letture delle opere di Cervantes profusamente testimoniano), il racconto delle vite tende ad "arromanzarsi" (tanto più, quanto meno la vita da narrare è intrinsecamente avventurosa e romanzesca: leggere per credere testi celebri come *The Anatomy of Melancholy* di Burton, il *Tristram Shandy* di Sterne, la *Recherche* di Proust o *L'idiote de la famille* di Sartre).

## 5. DALLA VITA ALLA BIOGRAFIA: ISLA E MAYANS

Quella particolare forma di racconto biografico in prosa che chiamiamo romanzo percorre nel corso del Settecento spagnolo altre e più tortuose vie, prendendo per così dire alla lettera i codici della finzione. L'autobiografia recupera infatti modelli romanzeschi, mutuando dal romanzo picaresco nientemeno che l'espedito, che per l'autobiografia solo in apparenza non è tale, della narrazione in prima persona (la *Vida* di Torres Villarroel), mentre il romanzo centrato sulla vita di un personaggio ripercorre il cammino 'pedagogico' del 'novelón' esemplare gesuitico, inaugurato nel Seicento dal *Criticón* di Gracián: ne discende una linea che, nel corso del Settecento, trova le sue prove migliori prima nel 'cervantino' *Fray Gerundio* del Padre Isla e poi nel russoviano *Eusebio* del Padre Montengón. Il tragitto 'utopico' e 'primitivista' che va da Cervantes a Rousseau ha ovviamente radici nel classicismo cristiano di Tommaso Moro e di Erasmo, nonché nei numerosi elogi della 'rusticitas' elaborati dai loro allievi diretti e indiretti (come appunto Cervantes e Rousseau).

L'influenza di Cervantes sulla prosa satirica del Padre Isla e quella del *Chisciotte* sulle 'andanzas' del predicatore Fray Gerundio sono tanto evidenti, esplicite ed intenzionali, quanto un po' superficiali. La critica è stata in proposito fin troppo sensibile e generosa di spunti (a tratti convincenti, come nel caso del libro di Jorge Chen Sham, lettore attento e intelligente di entrambi i testi). Spesso, per non dir sempre o quasi sempre, l'argomento che fa da cornice, cioè il parallelo tra l'intenzione parodica di Cervantes nei confronti dei libri di cavalleria e quella satirico-polemistica del Padre Isla nei confronti della predicazione, non è stato però sottoposto al vaglio concettuale e narratologico che meriterebbe. Non è puro caso se l'ironia di Cervantes non sposa una causa, e la satira del Padre Isla invece sì. Per quanto polemicamente efficace e corrosiva la prosa del gesuita non attinge insomma quella che Mario Socrate ha chiamato "ironia maggiore", autoconfinandosi nel ben più modesto ambito dell'ironia minore (di cui Isla è peraltro un maestro). Può darsi che ciò sia dovuto a semplice mancanza di talento e sensibilità, ma io credo che lo si debba piuttosto ad una scelta culturale e culturalmente deliberata, cioè ad un difetto di intenzione, più che di intuizione. Magari Isla sarebbe caduto miseramente se avesse tentato "il folle volo" dell'ironia maggiore, ma la verità è che ha accuratamente evitato di cimentarsi, non già per difetto di coraggio (prima e dopo l'esilio Isla scrisse di Campomanes e di altri 'pesos pesados' del regalismo in

termini a dir poco coraggiosi, specie se pensiamo al poco negoziabile 'sensus sui' del potentissimo Fiscal del Consejo), ma perché la cosa non lo interessava, non rispondeva affatto ai suoi obiettivi e, anzi, li danneggiava, relativizzandoli e collocandoli 'en entredicho', sul risibile piano di tutti gli altri 'argumenta'. Chi crede e/o diffonde una favola edificante con buoni e cattivi, indipendentemente dall'identità degli uni e degli altri, deve far di conto: può far mercato e trarre ottimi profitti dall'ironia minore (in questo Isla è, lo ripeto, bravissimo), ma non può davvero permettersi l'impietoso lusso dell'ironia maggiore.

Emarginati tanto dal 'mainstream' del romanzo, quanto dagli albori dell'autobiografia (oltre alla *Vida* di Torres Villaroel, che deve molto al *Buscón* di Quevedo, vale la pena di citare i 'bosquejos' autobiografici di Cadalso, che, avendo, al contrario del loro autore, pochi debiti e quasi nessuna ambizione e tradizione, sono davvero cose piuttosto originali e come tali meritevoli di segnalazione e degne di futura attenzione), Cervantes, il *Chisciotte* come libro e Don Chisciotte come personaggio non possono contribuire direttamente alla settecentesca nascita delle complementari galassie narrative dell'io esemplare e dell'io storico. Per effetto di questa esclusione, finiscono però per trovare asilo e attenzione nei registri paranarrativi della prosa erudita, i cui domini erano allora, in bene e in male, ben più estesi e accoglienti, perché ben più consapevolmente 'letterati' e 'letterari', di quanto oggi non siano (il 'domaine réservé' delle 'litterae' aveva al tempo una estensione tale da far schiattare d'invidia la quasi onnicomprensiva nozione di cultura propagandata dai moderni 'cultural studies').

Attorno al culto per il personaggio e a quello per il libro, cioè a partire dal nucleo duro dell'iconismo e dalla bibliofilia settecentesche, nasce e prende forma l'interesse erudito per Cervantes. La critica ottocentesca e le 'invented traditions' delle sue vulgate pseudostoricistiche avrebbero provveduto di lì a poco ad autorializzare indiscriminatamente le opere letterarie, inseguendo in esse la traccia e spesso il fantasma della biografia dell'autore, secondo una linea destinata a trovare coronamento nelle letture psicanalitiche delle opere stesse, inopinatamente culminanti in vere e proprie diagnosi psichiatriche dei rispettivi autori, considerati, ad ogni costo e contro ogni evidenza, come individuali e originali, ignorando e addirittura occultando, quasi del tutto, un ben più concreto e promettente campo di patologie dell'immaginario, rappresentato dal rapporto che, sul mercato otto e novecentesco della narrazione (letteraria e paraletteraria), tende a stabilirsi non tra l'autore e l'eroe, o tra l'autore e l'opera (in virtù di un 'espejismo' pseudoteologico che trasforma creatore e creatura – il "fattore" e la "fattura" di Dante – l'uno nell'immagine dell'altro), ma tra l'opera e il pubblico, cioè tra l'oggetto a torto o a ragione socialmente classificato come frutto di creazione, poco importa se individuale o collettiva, originale o no (magari perché frutto di 'aemulatio' o perché oggetto di plagio) e l'atto 'ricreativo' della sua lettura. Si tratta di un rapporto non poco perverso e voyeuristico, del quale le edizioni illustrate del Sette e dell'Ottocento (spesso dedicate al libro 'erotico') sono un documento talmente diretto da riportare in primo piano la corrispondenza tutta ispanica tra "Ilustración" come 'Illuminismo' e "ilustración" come 'illustrazione', forse banale, ma molto efficace per segnare e segnalare lo scarto che separa le realtà solo in apparenza affini dello 'espejo' e dello 'espejismo', le enciclopedie dell'immaginario vero, prima fra tutte, in ogni senso, quella di Diderot e D'Alembert (dove le immagini raccontano e svelano), dalle cagliostriere di quello manipolato (dove le immagini attraggono e distruggono, occultano e nascondono).

Prima che cotanto psicodramma si consumasse, i poligrafi del Settecento spagnolo propongono per la nascente arte della biografia letteraria una strada così diversa che per molti versi risulta quasi opposta; una strada costruita colorando l'interesse per l'opera e i suoi schemi narrativi (frutto tardivo della retorica e dell'ancora vigente dottrina della 'aemulatio', riportata in auge dai neoclassici) con un misto di curiosità ed erudizione e con le prime inquietudini di una prospettiva materialmente filologica e laicamente pedagogica. Agli antipodi di quanto avverrà nell'Ottocento non è insomma il mito dell'autore a colonizzare l'immagine dell'eroe, ma è al contrario la fortuna dell'eroe che offre la forma del proprio esistere letterario come modello possibile per una ricostruzione narrativa del percorso



biografico di colui che, attraverso quella forma, gli ha inventato, cioè procacciato, vita e fama. Il modello per la vita di Cervantes non poteva insomma che essere un romanzo e non un romanzo qualsiasi, ma la 'vida del ingenioso hidalgo Don Quijote', la "otra vida" per eccellenza (evocata nei preliminari del *Persiles*, con una metafora di 'conversation' così ambigua ed esplicita da introdurre e legittimare il sospetto che l'appuntamento del vecchio Cervantes con i suoi discretissimi lettori non abbia per scenario e 'meeting point' l'oltremondo promesso dei cristiani, ma l'oltretesto permesso dalla lettura e dall'enciclopedia di chi la fa). Se è un fatto che Cervantes e Don Chisciotte oggi si assomiglino (basta confrontare il ritratto cervantino sui frazionari d'Euro con le immagini del personaggio di qualunque film, edizione per bambini o monumento della Mancina), non è per niente facile e scontato stabilire chi sia il modello e chi la copia di tale somiglianza. Lo 'habitus' romantico e la tradizione ottocentesca che lo ha fatto canone ci spingono ad immaginare Don Chisciotte come uno smagrito 'alter ego' di Cervantes, ma il retrotesto settecentesco ci induce a prendere seriamente in considerazione l'ipotesi contraria: la nostra immagine di Cervantes, innesta su fonti di dubbio valore iconografico (il ritratto di Jauregui) e sulla celebre autodescrizione contenuta nel prologo delle *Novelle esemplari* un immaginario che fa assomigliare il nostro Cervantes ad un Don Chisciotte che i diritti d'autore hanno reso un po' meno malnutrito.

Gregorio Mayans y Siscar, grande erudito valenzano, primo biografo tanto di Cervantes, quanto della lingua spagnola (nonché, nell'occasione, primo editore moderno di nientemeno che il *Diálogo de la Lengua* dell'erasmiano Juan de Valdés) è la figura chiave di questa attrazione fatale e fatalmente laica tra 'vida' e 'otra vida', di questo innesto che, a colpi di elogio e di compilazione, istituzionalizza un rapporto di parassitismo tra le forme delle due figure e che, trasgredendo al dettato delle poetiche rinascimentali, mescola le carte di storia e letteratura. Ogni biografia, muovendosi lungo il 'continuum' che va dall'esistenza alla vita e da questa alla forma biografica, richiede in realtà un superamento, previo ed empirico, dello 'impasse' pseudofilosofico che avrebbe reso famoso Pirandello. L'autore storico può anche essere o fingere d'essere esteticamente crocifisso dal perenne contrasto esistenziale tra vita e forma, e magari anche visitato la notte dai suoi personaggi che gli danno "il tormento" perché li faccia agire, ma l'autore istoriato (l'autore biografato) non può esistere che nella composizione e nel superamento di tale conflitto e delle sue drammatizzazioni. Per poter ottenere una biografia è infatti necessario che l'esistenza si risolva in vita (mettendo più o meno in fila i fatti di una vita) e che questa trovi poi una forma (un modello di racconto che, collegando i fatti della vita prescelta, dia loro una direzione ed un senso, facendo di quella vita una vita narrabile e poi una vita narrata, cioè una biografia). La scrittura biografica, proprio come il ritratto, nasce, direi con e per libera necessità, da una intenzionale contaminazione tra i contenuti di un'esistenza e la convenzione formale di un genere-opera. Nel caso della prima biografia di Cervantes, l'esistenza è quella dell'uomo e dello scrittore Cervantes (dello "schiavo chiamato Cervantes" per usare, ribaltandola, l'etichetta coniata da un Arrabal che, come quasi sempre, tende a compiacersi delle proprie provocazioni e a sopravvalutarne la portata), mentre la forma, e di conseguenza il genere, sono ovviamente quelli della 'otra vida', della *Vida del Ingenioso Caballero Don Quijote*, intesa tanto come biografia della follia di Quijano, quanto come atto di nascita del metaromanzo. Nasce così, originale per imitazione oltre che per necessità (come del resto buona parte della cultura neoclassica del Settecento), la *Biografía de Cervantes* di Mayans, destinata ad avere una lunga serie di 'aemulationes', la più didascalica delle quali, programmaticamente intitolata *Vida del Ingenioso Hidalgo Don Miguel de Cervantes*, viene pubblicata in occasione del centenario cervantino del 1947 dall'erudito cileno Eugenio Orrego Vicuña. In questo esercizio, raffinato ed ingenuo, di erudizione 'provinciana' e di culto devoto ad un padre della lingua non troviamo solo una versione involontariamente 'caricaturesca' dello spirito di Mayans, ma anche una fantasiosa riflessione sulla traiettoria delle fortune parallele dello scrittore Cervantes e del suo personaggio più famoso. La chisciottesca *Vida* cervantina di Orrego



Vicuña si completa infatti con una divertente appendice ricreativa, fatta di stranezze pseudo-parodiche e ludico-letterarie, tra le quali spicca un curioso *Paso de los hidalgos*, in cui Don Quijote e Cervantes si ritrovano nell'aldilà ad ascoltare e commentare insieme una conversazione tra fantasmi in cui un gruppetto di anime spagnole trapassate dal Seicento in poi discutono tra loro, rivendicando ciascuna i meriti cervantini dei rispettivi secoli. Sottolineando opportunamente come e quanto il libro tipograficamente ben illustrato sia un oggetto caratteristico della Ilustración, il fantasma che si fa portavoce dello spirito settecentesco non esita ad indicare in questo aspetto della storia editoriale il principale contributo critico della sua epoca alla gran fabbrica della fortuna cervantina:

ALMA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII – ¿Qué quieren ustedes? Los períodos revolucionarios suelen volver las espaldas al arte. Sin embargo, las más elegantes ediciones y los más ricos grabados del *Quijote* fueron nuestros.

Il tono è sarcastico (ripropone 'entre líneas' lo stereotipo del Settecento come periodo superficiale e violento, futilmente e pericolosamente 'afrancesado' e come 'baile de fantasmas al borde de un abismo'), ma la provocazione è talmente azzeccata da meritare di essere presa molto sul serio. L'idea di leggere le edizioni illustrate e le illustrazioni del *Quijote* come se fossero altrettanti contributi critici mi pare di per sé interessante, ma l'idea di cogliere in esse la traccia di una lettura cervantina peculiare della Ilustración e addirittura (anche se Orrego Vicuña lo dice senza accorgersene, al punto da collegare i due piani con un "sin embargo") la possibile espressione di un periodo "rivoluzionario", caratterizzato da un rapporto non frontale con l'arte, mi sembrano addirittura geniali, specie se per rivoluzione si intende non solo la violenza politica della 'Révolution française' (che pure non è poca cosa), ma il significato e la portata del processo da quegli eventi innescato, cioè l'insieme delle trasformazioni ideologiche e tecnologiche che l'intreccio tra la Rivoluzione francese e quella industriale hanno introdotto nel campo dell'editoria e della comunicazione, rivoluzionando appunto il mercato editoriale e facendo nascere una sfera pubblica moderna e dotata di propri strumenti (facendo delle gazzette, dei manifesti e dei libri illustrati un antenato prossimo e un primo banco di prova per quell'insieme di fenomeni interdipendenti che oggi chiamiamo, con una buona dose di tracotante semplicismo, "civiltà dell'immagine").

Le 'salvedades' di Orrego Vicuña, estrapolate dal loro contesto ironico e dall'aura di finzione che le circonda, possono dunque offrire al nostro percorso una interessante falsariga ed una stimolante ipotesi di lavoro, offrendoci coordinate assai utili per orientare l'analisi del repertorio iconografico settecentesco, ottimo esempio di arte e di critica "sin embargo" ('propaganda' e 'arte de urgencia', per dirla con etichette da Guerra civile spagnola), portata a termine nell'emergenza di un tempo davvero rivoluzionario, anche perché strettamente legato tanto alle nuove tecniche dell'incisione e della litografia quanto ai meccanismi che consentono di utilizzarle su grande scala per realizzare la 'maquetación' e il progressivo 'abaratamiento' delle ricche ed eleganti edizioni di cui parla il biografo cileno di Cervantes (oggi le edizioni illustrate non solo non sono più sinonimo di vera ricchezza, ma di intenzione e tiratura divulgative, al punto che sono diventate pezzi da edicola e da 'remainders', spesso svendute a prezzi inferiori non solo rispetto a quelli delle edizioni critiche e commentate, ma persino a quelli di molte edizioni tecnicamente 'economiche').

## 6. RITRARSI EQUIVALE A 'FARSI AVANTI' (NON A 'TIRARSI INDIETRO')

Nella plurisecolare traiettoria della fortuna di Cervantes e delle sue opere, una fortuna minore, perché promossa e schiacciata ad un tempo dalla soverchiante potenza di immagine e immaginazione dispiegata dalla locomotiva *Quijote* e dalle sue innumerevoli variazioni intersemiotiche e intertestuali, il secolo decimottavo rappresenta comunque, per le citate ragioni, un 'punto de arranque', insieme cruciale e periferico, un luogo di fondazione e di menzogna necessaria, un "mundo raro" (per dirla con un celebre bolero di Chavela Vargas),

inventato mescolando la realtà della vita con quella della letteratura e rovesciandole entrambe nella virtualità di uno specchio. In questo mondo-libro, fatto di 'pictures' e 'conversation', in questo mondo, che sarà di Alice, collocato oltre lo specchio, trovano una loro prima forma l'immagine di Don Chisciotte e la vita di Cervantes. Le edizioni seicentesche, le satire di Lope e dei suoi amici e la puntigliosa rivisitazione verbale del proprio ritratto fatta dallo stesso Cervantes nel prologo delle *Novelas Ejemplares* ci testimoniano i limiti (in parte autoimposti) di un contesto originario, lo spazio letterario del siglo de Oro, in cui Don Chisciotte e gli eroi letterari in genere avevano abbondanza di vita (una doppia e addirittura una tripla vita, se sommiamo l'apocrifo di Avellaneda alle due parti autorizzate) e quasi assoluta carenza di immagine, mentre gli autori avevano al contrario molta immagine (verbale e non) e poca o nessuna vita narrata (Lope gigioneggia statico, compostamente compiaciuto e vanitoso, con aria di insincera e soddisfatta penitenza, dalle 'portadas' di ogni singola *Parte* 'impresa' delle sue 'comedias', salvo poi usare il prologo alla suddetta 'pars', ho in mente il prologo della "novena", per dileggiare 'aposentos' e lettori, dichiarando ai quattro venti che a lui, al gran Lope, di vedersi stampato e di veder stampato il suo teatro e il suo nome non gli importa un accidente). Nei secoli successivi e proprio a partire dal Settecento la situazione si cervantizza e si rovescia: dal ritratto 'statico' alla Lope, sorta di 'social portrait', si passa ad una variante altrettanto priva di profondità psicologica, ma socialmente meno convenzionale e letterariamente più personale (in senso quasi etimologico, cioè teatrale) e più dinamica (in senso narrativo). Si tratta, in sostanza, di una trasposizione iconica delle strategie di risignificazione dei dettagli polemicamente messe in campo nell'autoritratto verbale con cui Cervantes, nel prologo cervantino delle *Novelas*, si riappropria della propria immagine, rivendicando con orgoglio come cosa sua e come caratteristica strettamente personale ogni mutilazione, reale e simbolica, della residua corporeità che lo identifica. Rivendicare denti mancanti e cicatrici, rivendicare vuoti e ferite, significa rivendicare storia, affermare che, vista e vissuta dal di dentro, l'immagine è costruzione, che non si è, ma si diventa se stessi, per addizione d'esperienza e per sottrazione di corpo, cioè segnando il corpo per trasformarlo in segno e, particolarmente, in segno di sé, in retaggio e specchio della propria vita, intesa come percorso fatto di cose e di atti (anche linguistici) che, appunto, lasciano il segno, proprio come la scrittura. I ritratti, come i romanzi, contengono una narrazione, o, almeno, una narratività; non solo possono essere letti, ma, nella maggior parte dei casi, sono fatti proprio per questo, e non possono essere che letti.

## 7. GOYA E SCIASCIA: LA RAGIONE CHE SOGNA E CHE NON DORME

A partire dal Settecento, nonostante l'introduzione di sempre nuove tecnologie per catturare e riprodurre immagini (nel giro di cento anni la litografia, il dagherrotipo, la fotografia e il cinema), questo equilibrio narrativo ha assunto una nuova forma, in virtù della quale gli eroi letterari hanno avuto più volto e figura che vita, mentre gli autori sono diventati relativamente invisibili, hanno avuto più vite che volto e figura.

Destinati a divergere fino ad alimentare, nel corso della II Restaurazione, una vera e propria commedia 'de figurones', orchestrata sul contrappunto di chisciottismo e cervantismo, il mito iconico di Don Chisciotte e quello biografico di Cervantes, il mito della 'picture' e quello della 'conversation', prendono forma nel corso del Settecento sostenendosi mutuamente e in apparenza assomigliandosi, almeno quanto Alice e il mondo dello specchio, la cui meraviglia, in fondo, non è altro che Alice che sfugge alla noia facendo 'conversation' con la propria 'picture', mettendosi in gioco e in dialogo con il mondo possibile di Alice riflessa, il mondo capovolto e virtuale in cui si muove un'Alice rovesciata, sogno sognato da un tiranno da operetta, speculare e speculativa prima e più che doppia. Don Chisciotte e Cervantes iniziano nel Settecento, lungo le strade parallele della bibliofilia e dell'erudizione, la strada che porterà i complementari libri delle loro vite a riempirsi di 'pictures' e

'conversation'; la strada virtuale che, intrecciando illustrazioni 'afrancesadas' e canoni iconografici della letteratura inglese per l'infanzia, non solo porterà Alice davanti allo specchio, ma la spingerà ad attraversarlo per avventurarsi in un mondo pericoloso, dialogando con la propria immagine e diventando a sua volta 'picture' sulle pagine di un libro, prigioniera del sonno leggero di un re delle carte, che bisogna stare bene attenti a non svegliare.

Il fragile nesso tra sonno e mondo sognato, che in *Attraverso lo specchio* garantisce e minaccia la sopravvivenza del personaggio Alice e che dal 1900 avrebbe fatto da base al teatro freudiano della coscienza, prende forma ancora una volta nel corso del Settecento spagnolo e dalle complementari iconografie di Cervantes e Don Chisciotte. Prima di trovare universale diffusione grazie alle fortunatissime illustrazioni ottocentesche realizzate da Doré, lo schema e il motivo delle stampe in cui Cervantes sogna Don Chisciotte e di quelle in cui Don Chisciotte sogna il mondo della cavalleria, entrambe ispirate al tradizionale motivo cristiano delle tentazioni nel deserto, trovano una vera e propria consacrazione in una delle più famose incisioni di Goya, la notissima "El sueño de la razón produce monstruos", esplicita allegoria della follia e dei fantasmi generati dalla lettura e della scrittura. In questa celebre immagine, vera icona dello spirito settecentesco, tutta costruita sulla dialettica tra testo e immagine, sull'ambiguità della parola sueño (che indica ad un tempo il sogno della ragione, cioè l'utopia, e il sonno della ragione, cioè la follia) e sul recupero neoclassico del contrappunto presocratico tra stato di veglia e stato di sonno (lo stesso che Nietzsche evoca nei suoi studi sul dionisiaco e la tragedia e che Michaelstadter discute in *La persuasione e la retorica*), si riassume buona parte del nostro percorso. Come la serie dell'illustratore Antonio Carnicero per le stampe taurine, anche il grabado di Goya diventa nel corso dell'ottocento il nucleo a partire dal quale, mediante un processo di folclorizzazione, si svilupperà un vero e proprio canone di iconografia popolare, destinato a trovare larga diffusione grazie al 'costumbrismo' editoriale delle illustrazioni librarie, dalle quali, col modernismo, prenderà forma una vera e propria colonizzazione dell'immaginario sociale, mirabilmente documentata tanto dalle numerose versioni cinematografiche del *Don Quijote* (più di una all'anno nel primo secolo del cinema), quanto dagli itinerari turistico-letterari della Mancina, che, diramando dalla celebre *Ruta* azoriniana, guideranno i passi di generazioni di scrittori e critici e di legioni di studenti in gita scolastica, generando un curioso pellegrinaggio con stazioni obbligatorie ai piedi di una infinità di monumenti e targhe con l'icona di Cervantes e dei suoi personaggi. Cervantes non ci guarda più soltanto dalla scalinata della Biblioteca Nazionale di Madrid, ma, quasi a rendere davvero filologica l'inflazione della sua immagine, ci sbircia anche dagli spiccioli d'Euro (il Centro di Studi Cervantini di Alcalá lo ha di recente candidato al nobile ruolo icona internazionale dei diritti umani). L'invadente sagoma dei suoi personaggi, popolarizzata da migliaia di 'T-shirt' (di solito nelle versioni di Picasso e Dalí) è diventata nel tempo un'icona della Spagna di fortuna comparabile soltanto a quella dei tori e dei toreri. Nel loro *Ore di Spagna*, un testimone compiaciutamente 'ilustrado' come Leonardo Sciascia e il suo fotografo Ferdinando Scianna, trasformati dalla stampa italiana in esploratori del paesaggio ispanico, si mostrano più che disposti a riconoscere affinità elettive tra i campi del nostro meridione e quelli di Castiglia, tra la Sicilia e i luoghi cervantini, e nel farlo documentano con inevitabile puntualità una paradossale situazione, in cui le immagini del personaggio e del suo autore sembrano ormai avere sostituito la lettura del libro. Scianna fotografa un muro calcinato, ornato con una sagoma di Don Chisciotte, cui fa da contraltare, sulla linea dell'orizzonte, la 'siluheta' del gigantesco toro che propaganda un celebre distillato di Jerez. In un'altra foto ritrae un gruppo di bambini che giocano attorno al basamento di un monumento su cui si legge benissimo una parte dell'iscrizione. La didascalia monca di questa immagine assente, 'ritratto intermittente' della relazione testo-immagine, dice "de Cervantes". Ovvio che un campo di ripresa appena più ampio ci avrebbe restituito il nome intero e che, allargando ancora, sarebbe entrata in scena anche la parte inferiore della statua. Tuttavia mi pare curiosamente significativo (un segno, se non proprio del destino, almeno del caso) che la



scritta, così come appare, proponga, senza volerlo, un calco parodicamente cervantino del celebre modismo seicentesco “de Lope”, usato ai tempi come logo di successo e sinonimo di marchio di garanzia. Il tempo, che sa essere insieme canaglia e galantuomo, ha risarcito e commercializzato l'onore di Cervantes, restituendogli ciò che Lope gli aveva tolto, ma anche condannandolo ad un destino da uomo-immagine che non gli si addice, un destino da Lope, che Cervantes di suo non si sarebbe mai scelto.

Gli appunti di viaggio di Sciascia, per quanto impressionistici, sono in questo senso lucidi ed espliciti:

Può anche darsi che in Spagna il libro sia meno letto che altrove: a misura inversa del tanto che se ne parla, della presenza del nome e della figura del personaggio e del suo autore dovunque: monumenti, lapidi celebrative, insegne di osterie e di negozi, marche di prodotti. Cervantes, don Chisciotte. E specialmente la Mancha ne è piena: nel reticolo delle sue strade di campagna, nei paesi, nelle etichette dei vini (Milano, Bompiani, 2000, p. 41).

Il contributo più acuto che gli appunti di viaggio di Sciascia danno alla nostra riflessione sulla popolarizzazione delle immagini e sugli effetti di familiarità che questa inflazione produce non riguardano però Cervantes e Don Chisciotte, ma un altro luogo notevole della lettura illuministica del mondo ispanico: l'immagine del sacro, la superstizione e l'Inquisizione. Nell'articolo che apre *Ore di Spagna* e ci introduce nel parradossale ispanismo del suo autore, Sciascia, testimone civile di un anticlericalismo di conio e passione davvero illuministici (attento lettore, per esempio, della letteratura settecentesca sulla tortura e la pena di morte, nonché intelligente prefatore della manzoniana *Storia della colonna infame*), racconta di essere andato a vedere una mostra sull'Inquisizione, rosato dal tarlo di essersene perso una su Murillo. Dal controcanto tra le due mostre, quella visitata e quella perduta, nasce una riflessione molto utile ai fini del nostro percorso nei meandri del peculiare rapporto tra testo e immagine che come abbiamo visto caratterizza la genesi e le 'fortunes and misfortunes' dell'iconografia cervantina:

la mostra non vista del Murillo mi lavorava dentro mentre vedevo le cose dell'Inquisizione, come un sottofondo musicale (...) perché a guardar bene è proprio la pittura di Murillo che, al di là dell'atmosfera da idillio, può meglio spiegare le manifestazioni eterodosse di un vastissimo arco temporale e la conseguente reazione del Sant'Uffizio. E può soprattutto spiegarcele a livello di eterodossia spicciola (...) I santini che da secoli moltiplicano e diffondono le immagini di Murillo come di nessun altro pittore, sono in questo senso una prova. Il mondo sacro che egli rappresenta – così sospeso tra il terrestre e il celeste, tra la natura e la transumana beatitudine – è un mondo familiarizzabile, familiarizzante; e quindi (...) bestemmabile (*op. cit.*, p.22)

Agli antipodi dell'ingannevole domestichezza che alimenta quella paradossale forma di 'conversation' con l'immagine del santo che è labestemmia (e che 'nosotros los cervantistas' finiamo per condannare, giudicando ed esaminando con clericale e professorale supponenza, assai poco cervantina, tanto i santini di Cervantes e Don Chisciotte, quanto l'ingenua fede letteraria di chi li usa e, qualche volta, li bestemmia), Sciascia colloca, come è ovvio, l'altro corno del nostro settecentesco panorama, cioè le pictures degli illuministi (atto di rinascita dell'individualismo moderno e intellettuale contraltare di ogni oscurantismo):

E bisogna dire che le facce degli illuministi sono, in questa mostra sull'Inquisizione, delle oasi di riposo, nell'angosciante percorso di facce d'inquisitori, immagini di 'auto da fé', carte processuali, abiti di condanna, manuali di procedura, luoghi di detenzione, strumenti (*op. cit.*, p. 24)

Grazie alla dialettica introdotta nel testo a colpi di 'pictures' e 'conversation' e grazie al dialogo tra vita e avventure, la fortuna cervantina è insomma riuscita a tradurre in

immagine e in glossa i minacciosi moniti del potere e della tradizione, trasformando l'incubo mortale di ogni suddito (il risveglio del re rosso) in una paradossale risorsa di liberazione. Il 'memento mori' della cultura inquisitoriale si rovescia in un correlato empirico che è in realtà un controcanto: "¡A vivir, que son tres días!". Il tono aulico del sacro monito e quello proverbiale della morale pratica che laicamente lo ribalta ci riportano oggi, con ovvia e necessaria immediatezza, alla convenzionale 'picture' del cavaliere e del suo scudiero, complemento, cifra e vulgata della loro liberatoria e geniale 'conversation'. Don Chisciotte e Sancio, reinventati dall'iconografia settecentesca, sovvertono la mappa sciasciana. Sono, per così dire, l'antidoto al Murillo di Sciascia, per il quale "la santità sembra essere un attributo della buona salute, del buon nutrimento e della domestica pace economica" (*Op. cit.*, pp. 22-23). Se la fortuna popolare di Murillo familiarizza l'immagine dei santi e di conseguenza abbassa pericolosamente il tono della conversazione con loro, la popolarità di Don Chisciotte e Sancio, mescolando immagine e testo, fa esattamente il contrario: sfamiliarizza la loro 'picture' (che diventa sagoma ed emblema d'uomini in perenne fuga da casa) e di conseguenza innalza a tal punto il tono della loro 'conversation' da liberarla per sempre dall'incubo della bestemmia. Il soggetto e la conversazione si divinizzano a vicenda, trasformando la varietà e il controcanto che caratterizzano il mondo umano nel vero sale della terra (le coppie Cervantes/Don Chisciotte, Quijano/Don Chisciotte e Don Chisciotte/Sancio possono essere buoni esempi di questa estrema variante dello specchio di Alice). Il rispecchiamento tra illustrazione e testo, mettendo in discussione la frontiera tra umano e divino, mondo storico e mondo dello specchio letterario, diventa rapidamente il modello di ogni moderno movimento narrativo attraverso l'immagine e l'immaginario. Esplorando e colonizzando la trascendenza, la narrazione dissacra la bestemmia e la esclude per sempre dal gioco, consacrando la parola (la 'conversation') come vera immagine (vera 'picture') dell'uomo e proiettando il mito laico della coscienza 'ilustrada' (individuale e narrativa) oltre la superficie di ogni specchio. Profusamente 'ilustrado', il lettore settecentesco del *Chisciotte* si avventura, come Alice e prima di Alice, nei paradossali meandri di un mondo rovesciato, in cui, cercando di sopravvivere al sogno del potere, la precaria luce della 'dike' moderna illumina i lineamenti etimologicamente stravolti di un nuovo tipo letterario, un uomo di parole che, non senza sorpresa, scopre di assomigliare a se stesso prima e più che a Dio, di essere comunicazione e immagine, prima e più che fantasma della trascendenza.

— per citare questo articolo:

*Artifara*, n. 2, (gennaio - giugno 2003), sezione Monographica

© Artifara ISSN: 1594-378X