



Il cammino di Don Quijote

Giovanna Calabrò

Il cammino del *Quijote*.

«Lento, ma inarrestabile, cavalca nei secoli l'allampanato cavaliere don Quijote, dietro il suo scudiero tondo e proverbioso». Il cammino a cui si riferisce Cesare Segre ad apertura del suo bel saggio che fa da prologo ad una canonica edizione del *Quijote*[1] in italiano è quello che tra sorprendenti incontri e prodigiose avventure ha percorso la straordinaria invenzione cervantina giungendo vivida ancor oggi fino a noi. Marcia lenta, ma inarrestabile, lunga ma ininterrotta. Grati saremo all'organizzatore e ai convenuti se con questa occasione si potrà riaffermare quel primato di novità e di fertilità che spetta al *Quijote* nel momento in cui ci poniamo ad osservare il processo lento ma poderoso con cui si è andata egemonicamente affermando nella modernità la forma romanzo. Un tempo e uno spazio, un vero cronotopo anch'esso, lungo il quale la critica scopre o riscopre puntualmente le ragioni molteplici di cui si nutre questo primato, la trama di motivi che ad ogni svolta epocale affiorano e che uniscono il romanzo cervantino alla contemporaneità.

Ma non è di questo cammino evidentemente che parlerò. Vorrei solo limitarmi a due citazioni: la prima un po' polemica con cui, di recente, in uno dei capitoli dell'enciclopedica impresa di Franco Moretti, Joan Ramón Resina ribadisce il valore seminale e inaugurale a pieno titolo e a tutti gli effetti del *Quijote*. A chi si ostina ad attribuire il primato dell'inizio del romanzo moderno all'Inghilterra del *novel*, Resina contesta il ruolo riduttivo assegnato al *Quijote* come opera isolata e premoderna, individuando in tale proposizione critica i segni di un'interessata operazione compiuta prevalentemente dagli inglesi convinti che il *novel* sia nato nell'Inghilterra del settecento, dimenticando predecessori e linee genealogiche un tempo pienamente riconosciuti: «Non è certo un caso,- insinua Resina- se il tentativo di inventare una storia del romanzo e una definizione di *fiction* "fatta apposta per oscurare la gloriosa storia internazionale del romanzo occidentale" e in particolare la sua genealogia spagnola sia coeva all'ascesa dell'impero britannico: non era forse la Spagna quell'impero al tramonto che un tempo aveva minacciato di invadere l'Inghilterra, e che per un secolo ne aveva frenato le ambizioni coloniali?[2]» La seconda citazione è tratta dal saggio di un narratore di rango quale Milan Kundera, *L'art du roman*, secondo cui il creatore dell'età moderna non è solo Descartes, ma anche Cervantes. «si es cierto que la filosofía y las ciencias han olvidado el ser del hombre, aun más evidente resulta que con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado[3]».

Il cammino di Alonso Quijano: la caccia e la lettura.

Ma rimettiamoci in cammino, su quel cammino che costituisce direi l'*habitat* naturale del «loco entreverado», dell'eroe Quijotesco. Potrebbe essere diversamente, se è vero che il suo creatore fu anch'egli un viaggiatore inarrestabile? E un lettore vorace.

Viaggio e letteratura d'altronde da sempre sono fratelli complici. Il viaggio è trama, struttura, metafora. I grandi libri, i libri fondativi narrano di viaggi, sono pensati in forma di resoconto di viaggi, sono modellati sul modello spaziale del viaggio. Veniamo dunque al viaggio di don Quijote, che è nello stesso tempo progetto di vita e struttura del racconto, metafora dell'eroe e del libro.

Fin dall'esordio folgorante del romanzo si avverte che Cervantes, si avvia a sperimentare un modello diverso da quello pur «novedoso» del cronotopo picaresco cifrato appunto nel *cammino*, che in quanto immagine artistica, è forma dell'intreccio e del significato, rappresenta il luogo di socializzazione di Lázaro o Guzmán o Pablos, e anche il banco di prova di una visione del mondo (della possibilità o meno per l'eroe ignobile di conseguire una propria nobiltà). La distanza dal modello picaresco è subito manifesta in due aspetti, per così dire, tecnici, nell'assenza della voce di un io narrante (autobiografia), nell'inizio in *medias res*.

Come ci hanno insegnato i semiologi la cornice del testo (inizio e fine) in quanto luogo di confine tra lo spazio reale e quello artistico, ha una funzione particolarmente istruttiva. «Se l'inizio del testo, scrive Lotman, in un modo o nell'altro è legato alla formulazione della causa, la fine rafforza il segno dello scopo[4]». E le mie osservazioni si conformeranno a quest'ordine.

In principio - vorrei cominciare scherzosamente - c'è l'eroe. Ad apertura di libro leggiamo: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor»[5]. La prima immagine di don Quijote suggerisce il carattere stanziale del nostro eroe, pigramente e abitudinariamente confinato nello spazio domestico di una modesta magione nobiliare di paese.

«Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años»: l'eroe sfiora la cinquantina, quando si apre il romanzo e a differenza del *pícaro*, per esempio, la cui nascita coincide con l'inizio del racconto, e di cui quindi conosciamo infanzia e giovinezza, di questo lungo lasso di tempo anteriore, di questi cinquant'anni di vita del nostro buon Alonso Quijano, si danno solo brevi e lapidarie informazioni) la composizione della famiglia -niente moglie, niente figli, solo una nipote e una governante, «solteras» entrambe; la condizione sociale di piccolissimo possidente terriero, dignitosa ma alquanto prossima a segni di povertà; le occupazioni assolutamente routinarie, «gran madrugador y amigo de la caza» e «los ratos que estaba ocioso-que eran los más del año- se daba a leer libros de caballerías...»[6]. Niente narrazione per dire questi cinquant'anni; solo una descrizione, succinta ed esemplare. Niente tempo, spazio.

Se fosse una fiaba, il racconto comincerebbe così, con questi pochi tocchi si definirebbe il reame da cui l'eroe si dipartirà. E anche nel nostro romanzo l'azione - lo si intuisce subito - sarà tutta circoscritta a ciò che verrà narrato a partire da questo momento. Oggetto di racconto è la maturità dell'eroe, ovvero una sua seconda nascita ad una vita tutt'affatto diversa e profondamente incongruente con quella anteriore, che non intrattiene cioè con essa un forte rapporto di causalità. Ma forse su questo occorre qualche precisazione

In principio -si è detto - vita oziosa, inattività, inazione. Il tempo fermo della provincia, vien da dire con terminologia moderna, un pizzico anacronistica, ma non troppo, perché certamente l'immagine di questa «aldea» che prenderà corpo nel corso del romanzo attraverso le conversazioni, le dinamiche interpersonali dei pochi personaggi che vi appartengono, gli stessi don Quijote e Sancho e poi curato, barbiere, nipote, governante, moglie di Sancho, il *bachiller* Carrasco, l'immagine, lo spazio- dicevo - di questa «aldea» è decisamente lontana da quella umanistica che si configura in opposizione alla Corte. Qui l'«aldea» si contrappone semmai al «camino», almeno narrativamente. Comunque è già uno spazio reale, dai connotati socioeconomici e una mentalità: autoreferenziale e che sogna

l'altrove, E aggiungerei Vivere in paese è un dato di fatto che entra a far parte dell'evento narrativo.

Naturalmente tra questa dimensione, tra questo spazio e quello dell'eroico «andar» di don Quijote c'è aperto contrasto. Dall'uno all'altro si va con un salto, una rottura; la diagnosi è infatti: pazzia.

Ma forse è opportuno modulare meglio l'impressione e la valutazione. A ben guardare anche nella sua lunga vita anteriore il nostro piccolo hidalgo manchego, Alonso Quijano, prim'ancora di diventare don Quijote, non ha fatto altro che «andar». Non dimentichiamo che come ci viene subito detto la caccia- attributo dei nobili- è stata la sua occupazione preferita oltre che esclusiva. Miglia e miglia di terreno intorno al suo «lugar», perlustrate con la paziente passione dell'inseguitore di prede, da mane a sera, in compagnia di un fedele «galgo corredor». E leggere di sera: questa l'altra occupazione del nostro hidalgo. Miglia e miglia di cammino di giorno; libri e libri di sera nel silenzio, l'immobilità e la solitudine della lettura. «él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio...[7]»

In questo respiro vitale -sistole e diastole- che vede alternarsi chiuso e aperto, notte e giorno, sosta e cammino, immaginazione e realtà si cifra la sua esistenza fino al momento in questione, fino all'inizio del romanzo. E non sottolineerei tanto l'opposizione tra spazi o attitudini vitali differenti; piuttosto invocherei la figura della *variatio*, che serve a mostrare oltre la differenza l'analogia. Sì perché quelle ore trascorse tra i libri sono viaggi, viaggi della mente, dell'immaginazione che percorre sulle ali della lettura empatica spazi e tempi infinitamente più vasti, più vari, più lunghi. Complice l'occhio, in vece del piede, l'occhio che segue il cammino lineare dei rigli stampati sull'ampia pagina dello smisurato, costoso in folio, (ricordiamoci che «vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer»[8]) la mente cerca e insegue una speciale preda: l'avventura, il racconto dell'avventura.

Nella quiete raccolta della sua stanza egli ha preso coscienza di ciò che non è, di ciò che vuole essere: non un proprietario terriero impegnato nella cura e sfruttamento delle sue stia di terreno seminato, ma l'erede e il continuatore di fasti trascorsi, delle glorie degli antenati, della patria antica, di una vita che un tempo si snodava lungo le sterminate distese dei territori di conquista; e di cui forse è rimasta l'eco nell'andatura del cacciatore mattutino, nelle sue qualità- pazienza, perseveranza, robustezza fisica, indifferenza ai rigori e ai disagi. Attraverso la lettura il suo camminare mattutino si amplifica e si trasfigura in epifania di quello che gli appare il modello di vita per eccellenza perché «para él no había otra historia más cierta en el mundo»: l'erranza avventurosa del cavaliere, con cui ogni sera e ogni notte sognava e s'emozionava, di cui non può fare a meno. La letteratura, quei «libros de caballerías» che tramandavano usi e costumi di una società «señorial» incline al rito e al simbolo danno la chiave per entrare nel mondo della vita, nel tempo della gloria.

«Salir al campo». Verso lo spazio romanzesco.

La fantasia aguzza l'ingegno. E così un bel giorno l'ozio del nostro don Quijote lo incita all'attività, l'inazione si trasforma in febbrile ricerca e dopo aver appurato quanto sia «convenible y necesario» alla sua vita presente «hacerse caballero andante e irse por el mundo[9]», compiuti i ben noti preparativi, l'eroe «sale».

«Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese[...]por la puerta falsa del corral salió al campo[10]». Finalmente fuori nel vasto spazio del «campo» - el «mundo» - in cui si ricongiungono finalmente la pratica diurna del cacciatore e i sogni

notturni del lettore, dove l'eccesso di immaginazione notturna si inverte in un «andar» diurno dandosi reciprocamente manforte.

Una decisione dunque solo in apparenza presa *ex abrupto*, che, come abbiamo visto, ha invece avuto una lunga incubazione, che è stata preparata da un meticoloso esercizio di immedesimazione. Partire è un po' come ricongiungersi a un destino negato ma rintracciato infine nella commemorazione della letteratura.

«Salir al campo». C'è un che di liberatorio nel verbo usato per connotare la partenza. Si esce da qualcosa di chiuso; il nostro cavaliere esce dal recinto di una vita domestica noiosa e abitudinaria, dallo spazio minimo e insignificante di un «lugar» tagliato fuori dal corso vivo della storia, da un presente di crisi ideale e materiale. «Campo»: la campagna è il mondo. Bisognerà aspettare molto perché la città faccia romanzo. Ma l'ampiezza dello spazio abbracciato con quell'espressione segnala la carica emotiva, la pulsione che è connessa a quest'atto. Non parte per un luogo preciso, con una direzione programmata. Ansia di libertà, di novità, di totalità, di senso.

Ma quale mai sarà questo mondo in cui fantasia e realtà non sono in opposizione, anzi si compromettono in un abbraccio di mutuo soccorso? Ricordo una definizione: Letteratura formazione di compromesso tra realtà e irrealtà^[11]. Io credo infatti che in questa «salida» di don Quijote si stia alludendo o dando forma allo spazio del romanzesco, uno spazio la cui consistenza, le cui regole, la cui funzione costituiscono per Cervantes un terreno di inesausto interesse e riflessione.

Un colpo d'occhio alla pianura abbacinata dal sole e il cavaliere parla e fonda il suo spazio: lo spazio del destino e della fama. «¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana...^[12]» E poi più avanti continua il soliloquio: «Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro^[13].» Le prime parole dell'eroe sono le ipotetiche battute del libro con cui «el sabio», il «coronista de esta peregrina historia» commemorerà le sue gesta. Il camino è insomma già una metafora del libro. E non il libro a cui pensa don Quijote, ma quello che sta inventando Cervantes, non l'epica o il *romance* cavalleresco, ma il romanzo. Uno spazio in cui l'iniziativa, direi, l'invenzione del soggetto, la sua singolarità che Cervantes ha fissato nella sua forma più idiosincratica, la pazzia, esce a misurare il mondo, a commisurararlo con se stesso. Di questa modernità, (e qui apro una parentesi e cito la definizione che ne dà Resina: «categoria legata alla nascita della riflessività, - cioè di quell'autoconsapevolezza in nome della quale diventa possibile la *critica* dell'identità personale e delle istituzioni, che in questo modo assumono una fisionomia propria e autonoma rispetto ai fondamenti teologici che regolavano la vita sociale premoderna»^[14]) di questa modernità, dicevamo, del romanzo cervantino in quanto «pone le condizioni e i limiti per ogni ulteriore tentativo di integrare significato e rappresentazione secondo la dimensione riflessiva che è tipica della modernità», mi sembra che le parole dell'epilogo del *Quijote* siano un ulteriore segno: sono parole che pongono una virtuale identificazione tra il «camino» del narratore, la sua «voluntad de ser» e quelli del personaggio. Sono le parole che il «prudéntísimo» Cide Hamete fa dire alla sua penna, simbolo della scrittura, del romanzo insomma: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno»^[15].

Lo spazio dell'eroe moderno Don Quijote è dunque il «mundo» non la casa. In verità la casa non fa ancora romanzo. Occorrerà attendere qualche secolo. Lo spazio che fa romanzo è quello del «camino», di una socialità affascinante che il tedio quotidiano di una vita emarginata dal corso vivo della storia gli ha finalmente impietosamente negato. E' l'immagine spaziale con cui ci si annuncia l'invenzione di un nuovo cronotopo romanzesco.

Bachtin ha scritto che «al tempo greco d'avventura è necessaria un'estensività spaziale astratta.(...) Il carattere del dato luogo non entra nell'evento come sua parte costitutiva: il luogo entra nell'avventura solo come nuda estensività astratta. Ecco perché tutte le avventure del romanzo greco sono dotate di trasferibilità: ciò che avviene a Babilonia potrebbe avvenire in Egitto o a Bisanzio e viceversa»[16]. Non così nel romanzo moderno. in cui «il carattere del dato luogo», la strada del picaresco, la frontiera di Scott, il fiume di Conrad «entra effettivamente nell'evento come sua parte costitutiva». Non c'è un picaresco della frontiera, è stato osservato da Franco Moretti, né un Bildungsroman dell'europeo in Africa perché ogni spazio determina o almeno incoraggia un diverso tipo di storia, per avere quella forma specifica c'è bisogno di quello spazio specifico. «Il che infine può esprimersi anche così: nel romanzo moderno quello che accade dipende strettamente dal dove esso accada»[17].

La stessa teoria narrativa della *Morfologia della fiaba* - continua F. Moretti -che costituisce la segreta impalcatura dell'analisi bachtiniana ha un fondamento spaziale innegabile, gli episodi in cui la fiaba viene scomposta, le funzioni come le chiama appunto Propp, sono tutti vincolati a degli spazi specifici. Sicché lo stesso titolo *Morfologia della fiaba* potrebbe accettabilmente cambiarsi in *Topografia della fiaba*. L'universo della fiaba, forma in sé assiologica, edificante, è perfettamente simmetrico diviso com'è in due mondi, un tratto di mezzo, due confini e due movimenti simmetrici e circolari. La fiaba, col suo intreccio, istituisce una polarità inoppugnabile e la proietta nel mondo. «Ma a noi, nel bene e nel male, questo non è più possibile: il nostro mondo disincantato non contiene più bei distinti «reami» morali, solo una *geografia* e nulla più. Sul crinale fra le due culture, il romanzo ha giocato e vinto la sua partita più ambiziosa: fare da ponte tra vecchio e nuovo, stringendo un compromesso geniale tra il mondo un po' troppo freddo della conoscenza moderna e la topografia incantata della favola di magia, tra una nuova geografia che non possiamo ignorare e una vecchia matrice narrativa che non vogliamo dimenticare»[18]. L'impianto della *Morfologia* viene deformato dalla logica narrativa; la demarcazione iniziale tra i due mondi permane ma è molto meno netta, mentre lo spazio intermedio così delimitato diviene la parte più ampia e libera dell'intera vicenda. Capita infatti che la strada del picaresco è tanto più significativa del luogo di partenza e di arrivo del racconto. Nascono insomma con il romanzo moderno un insieme di novità che vanno tutte nella stessa direzione: «superamento della matrice narrativa binaria e dunque anche della durezza assiologica che ha dominato per millenni le strutture narrative. Nascono così storie nuove, del mondo di mezzo; storie non proprio neutre (nessuna storia lo è mai), ma più complicate, più opache»[19].

Geografia e topografia dell'intreccio

Andiamo dunque alla geografia del *Quijote* e alla topografia del suo intreccio.

Il «mundo» verso cui «sale» l'eroe è geograficamente identificato con una Mancha assoluta e polverosa che fa da sfondo, ma non decorativo, che è già paesaggio in senso moderno. Con acribia geografica, con gusto realistico di precisione, Cervantes ci farà sapere che si tratta del «campo antiguo y conocido de Montiel»[20]. Ma che è destinato ad allargarsi. Una geografia in cui continua a dominare la natura, montagne, campi, fiumi, lagune, boschi, grotte (con l'unica eccezione della visita a Barcelona), ma che è attraversata da strade e frequentata da una ricca fauna umana. Il «mundo» è dunque il «camino real», la strada maestra, che è ormai via di comunicazione, tracciata appunto per collegare i centri abitati, le città, con i suoi luoghi di sosta e di ristoro, per coloro che i mestieri costringono a viaggiare. La prorompente estensione territoriale della monarchia spagnola ha reso indispensabili e protagoniste le strade lungo le quali non s'incontreranno solo greggi di capre, pecore, maiali, cavalli, cifra di una Spagna rurale e pastorale, ma anche e soprattutto uomini: mercanti, nobili, ecclesiastici, artigiani, studenti, soldati, guardie, sbirri, servi, mulattieri, teatranti, pellegrini, emigranti, fuggiaschi, banditi, dame, ancelle, prostitute, gente del nord e del sud,

attrezzata per il viaggio, con parasoli e mantelline, bastoni e cavalcature, carri e carrozze, che attraversa il paese da un capo all'altro, che viene o va verso i mari, teatri della potenza politica, il Mediterraneo e l'Atlantico, le grandi frontiere dell'impero, verso i porti, Siviglia e Barcellona, aperte agli orizzonti di sviluppo antichi o recenti. Spazio percorso secondo direzione e intenzione: per amministrare la giustizia, per esercitare il mestiere, per fuggire, per nascondersi, per cercare un amante infedele, per guerreggiare, per andare in galera. Una geografia attuale e pulsante di vita. E come calamite di vita le locande, specchio del paese, teatro delle passioni, dove circola da protagonista il denaro.

Nello spazio delle due parti di cui consta il romanzo cervantino e delle tre «salidas» lungo cui si snoda la storia dell'«hidalgo», viene abbracciato un orizzonte immenso. Gli estremi materialmente toccati dalla nostra coppia di «caminantes» sono la Sierra Morena verso il sud e il porto di Barcellona verso est e tra essi una serie di «lugares» identificati dalla toponomastica o semplicemente da qualche dettaglio naturale. Ma personaggi e conversazioni alludono o fanno esplicito richiamo a un orizzonte più vasto che dà conto appunto dell'immensità dell'impero. Un territorio sterminato, segnato al suo interno da frontiere che non sono solo geografiche, ma politiche, etniche, religiose. Uno spazio il cui racconto è affidato spesso ai dettagli significativi secondo caratteristiche che inaugurano appunto quello del romanzo realista[21].

Ma la frontiera che marca più vistosamente questo spazio è quella che inalbera don Quijote non appena lo percorre. Simbolo vivente di anacronismo, egli suscita l'incomunicazione fra due geografie, che lui come spartiacque imperturbabile separa: da un lato la sua, quella mentale che attinge al remoto cronotopo cavalleresco; dall'altro quella materiale della realtà attuale. Nell'una vige il principio del tempo reversibile, della direzione indifferente, dell'ambientazione irreal.; tutto il contrario nell'altra..

Mezzo di comunicazione la strada, abbiamo detto, dove i personaggi sciamano secondo intenzione e direzione, ma non per don Quijote, per lui è piuttosto un luogo di prodigi. Perciò non serve che appronti un itinerario, né che prenda una decisione. In vece sua sarà Rocinante seguendo il proprio estro, a scegliere la direzione quando si troverà dinanzi ad un crocevia. Perché a don Quijote la direzione è in sostanza indifferente. Per lui il caso è l'altra faccia del destino. Perciò bivi e quadrivi sono figure d'obbligo cariche di senso, dove si distilla il fato. Presso il crocevia secondo le tradizioni remote l'uomo non incontra altri che se stesso. E' luogo di meditazione e riflessione, di apprendimento del proprio destino[22].

Locande, uomini della più varia specie, oggetti della economia produttiva costellano l'ambiente, ma si convertono nella immaginazione di don Quijote in un ristretto manipolo di creature dedotte dalla «fiction» cavalleresca. Il soprannaturale codificato nelle forme di questa narrativa rompe gli argini e si riversa nel quotidiano che don Quijote attraversa. E puntualmente la locanda è un castello, il locandiere un castellano, le prostitute sono dame, i mulini son giganti, gli animali eserciti nemici, la bacinella del barbiere è l'elmo di Mambrino e così via. Un mondo parallelo evocato sorge a specchio di quello attraversato. la cui logica spazio - temporale è sovvertita e dilatata fino ad abbracciare ogni grado possibile di irreal e di irrazionale di antico e moderno, di esotico e mitico.

Insomma l'eroe conosce lo spazio dell'*hic et nunc* nella misura in cui lo riconosce affine alle localizzazioni romanzesche delle sue letture. Allo stesso modo la geografia reale, lo spazio abitato esige, per esistere narrativamente, la presenza del cavaliere pazzo.

La nostra coppia avanza lungo il «camino real» non senza tuttavia concedersi di tanto in tanto qualche scarto: s'addentra per vie traverse, sentieri inesplorati, boschetti, scala cime o si incunea per gole impervie o in verdi vallette. Sicché ne nasce una vera e propria topografia della narrazione. Perché ad ogni avvenimento o evento fa da cornice una delle forme di questa geografia variegata. E questo spiega anche la localizzazione delle digressioni

narrative, di quelle pause dell'azione principale rappresentate dalle cosiddette novelle intercalate.

Se prendiamo ad esempio la *Primera Parte* del romanzo, contenente le due «salidas», vedremo che l'intreccio segue da un lato il modello a schidione, dall'altro quello dell'*entrelacement*. Quando la coppia s'allontana dalla strada maestra, la narrazione fa spazio a micro universi paralleli, per esempio il mondo pastorale con la storia di Crisostomo e Marcela, o il *tableau* degli amori incrociati tra Lucinda Cardenio, Fernando e Dorotea. Invece nella locanda di Palomeque si installano i racconti del *cautivo* e la lettura del *Curioso impertinente*. Si tratta di universi umani che rispondono alle regole di altrettanti codici narrativi ben identificati, e che si vanno a collocare, in quanto digressioni rispetto al corso principale dell'azione, in spazi discosti del «camino principal», secondo l'alternanza appunto dei due modelli succitati. In questi «a-parte» Don Quijote ascolta, guarda, interviene, ma mai si scontra: io credo perché ne riconosce la natura di vite strutturate, di microcosmi. Ne risulta l'effetto di una galleria di ritratti di cui entra a far parte anche il nostro cavaliere con la sua singolarità modellata sul codice espressivo e narrativo della «fiction» cavalleresca. Ogni volta che s'allontana dalla strada maestra, la realtà ha margini di ignoto e di mistero sufficienti perché l'eroe non s'impenni nella sua allucinazione. I magli lo paralizzano, ma lui non farnetica, li accetta per ignoti; la stranezza di Cardenio, dal canto suo gli ispira solo il desiderio di emularlo. L'amore di Marcela e Crisostomo è di per sé tragico e produce in lui un'emozione che non lascia spazio ad altro.

E' lungo la strada maestra invece che si ingaggia la lotta tra un mondo incantato e un altro disincantato, e l'incontro degenera in scontro. La strada maestra è il luogo per eccellenza in cui si danno e si prendono le botte, dove cioè l'alterco verbale che passa a vie di fatto mostra in forme più acute la dissonanza tra i modelli epistemologici sottesi ai due universi. Valga per tutti l'incontro con i mercanti toledani da cui don Quijote pretende che senza averla mai vista dichiarino la sovranità della bellezza di Dulcinea^[23] un episodio in cui evidentemente è in gioco la dialettica tra un modello di conoscenza fideistica, con il massimo di credito verso il soprannaturale e un altro fondato sul principio della verifica empirica e della spiegazione naturalistica.

Lontano dallo statuto del viaggio picaresco, in cui l'eroe cerca di sconfiggere il determinismo sociale, lontano anche da quello di peregrinazione, che si compie per devozione, verso un luogo sacro, il viaggio di don Quijote, pur ammantato di arcaicità, è profondamente moderno, perché è perennemente in bilico, sospeso tra gli estremi di uno smarrimento totale o di una totale significanza del reale. «Tutto può essere» è il suo commento agli eventi. Il soggetto armato di se stesso, della sua volontà di essere procede imperturbabile.

E c'è anche una topografia dei sentimenti. Penso all'episodio dei magli^[24]. Un episodio in cui Cervantes mostra un talento felicissimo di narratore. Un episodio fatto di niente: nessun nemico visibile, nessuna escandescenza da parte del cavaliere, nessun ricorso alla solita spiegazione del mago invidioso. Sulla strada maestra don Quijote è preda di innumerevoli sentimenti, spessissimo la collera o l'indignazione, ma soprattutto è sempre inguaribilmente intrepido. Non c'è nulla che lo spaventi mentre gli altri compreso lo stesso Sancho, reagiscono in vario modo dimostrandosi arroganti, o tremebondi, furbi, lamentosi, ci sono quelli scappano immantinenti, quelli che tergiversano, e così via. Ma ora la notte è buia e il luogo sconosciuto, fuori mano, s'ode un rumore tremendo verso cui i nostri eroi avanzano attratti dalla curiosità ma anche attanagliati dalla paura per l'incapacità di intenderne la causa. E anche in don Quijote la difesa s'assottiglia, l'eroe è solo con se stesso e attende i suoi fantasmi senza nome. Qui è davvero eroe. E qui Sancho e don Quijote sono accomunati da un unico sentimento, la paura, da un'unica reazione, la solidarietà. Qui il narratore ha varcato la soglia di un altro spazio: quello della profondità dell'anima in cui albergano i sentimenti.

E' giunto il momento infine di abbracciare lo spazio complessivo del nostro *Quijote* che cercherò di cogliere nel suo insieme, a volo d'uccello. Veniamo a una topografia dell'intreccio. Il problema che affronta il narratore nel passare dalla misura corta della novella a quella lunga del romanzo è la gittata della sua idea narrativa, la capacità, cioè, con essa, di imbrigliare quello spazio di mezzo compreso tra prologo ed epilogo. Come fa Cervantes? Tre partenze e tre ritorni. L'eroe parte per tre volte e tre volte rientra a casa. Il primo ritorno allo scadere del V capitolo del primo volume, il secondo allo scadere del LII e ultimo capitolo, il terzo nel LXXII capitolo del secondo volume a due capitoli dalla fine dell'intero romanzo.

Un meccanismo che innanzi tutto serve al narratore. Ad ogni interruzione, ad ogni sosta impressa all'azione dal ritorno a casa, il narratore riprende lena e sale d'un girone. La prima volta il raggio d'azione è minimo, la seconda il cerchio s'allarga, giunge fino alla Sierra Morena e arricchisce la sua galleria di incontri, nella terza si muta la direzione e si va all'est in città, si conosce una folta rappresentanza di gente che conta si scende agli inferi e si vola in cielo, si inventa Barataria, si allarga il cerchio di quelle localizzazioni del soprannaturale codificato dalla tradizione e dell'utopia. Dal punto di vista dei personaggi, nella prima «salida» nasce l'eroe don Quijote, viene fissato il suo identikit; nella seconda egli acquista la compagnia di Sancho, e nasce la coppia complementare. Nella terza si apprende che s'è avverata la intuizione di don Quijote: hanno scritto e pubblicato la sua storia. E' una novità importante per il personaggio che acquisisce uno statuto originale che gli consente di stare dentro e fuori del romanzo catturando all'interno anche le figure dei narratori

Con questo ripetersi di inizio e fine, partenza e ritorno, insomma con la moltiplicazione della funzione cornice, si finisce col valorizzare la logica narrativa: perché, da un lato, se ne potenzia la funzione di motore e scioglimento dell'azione, dall'altro, se ne attutisce la carica assiologica.

La prima partenza come abbiamo visto segna il passaggio dalla soglia a quello che ho chiamato lo spazio di mezzo. Ne abbiamo già parlato.

Veniamo dunque al primo ritorno. Il *pícaro*, sappiamo, viaggia per trovare un padrone, per placare la fame, per arrivare in alto. Dunque l'unica cosa che non può fare è tornare indietro, tornare a casa. Don Quijote invece può tornarci quando vuole, e quando vuole può riprendere il cammino. Allo scadere del quinto capitolo egli è già sulla strada del ritorno, non già per porre fine alle sue imprese, né per sconfitta subita, ma solo per correggere le lacune della sua preparazione che gli ha segnalato il locandiere. Per essere un cavaliere perfetto, come ha osservato l'oste burlone, occorrono scudiero, danari e camice pulite e il nostro eroe, non appena uscito dalla locanda, volta le briglie al cavallo e riprende la strada di casa per andare ad approvvigionarsi^[25].

Le avventure che gli son capitate in questo primo tragitto rappresentano un ventaglio eloquente di reazioni, che configurano già la tipologia tipica delle avventure quijotesche. In tutti e quattro i casi - gli incontri con l'oste, coi mulattieri, con Andrés e con i mercanti toledani- vengono a conflitto due modelli di conoscenza alternativi: da un lato la visionarietà sostenuta dalla fede, dall'altro l'empirismo che s'arresta alla apparenza delle cose. La sconfitta dell'eroe è costante, cambia solo d'intensità secondo una scala crescente: a un estremo c'è chi lo rifiuta ridicolizzandolo, all'altro estremo chi lo respinge con la violenza del bastone. Il locandiere, ad esempio, ha un atteggiamento scanzonato ma acquiescente e sostanzialmente protettivo, disponibile com'è ad accettare e assecondare le stranezze dell'«hidalgo», i mercanti incarnano invece il volto duro e aggressivo della derisione che si conclude, non a caso, con la gragnuola di colpi che il servitore fa piovere sulle spalle dell'«hidalgo». Questo spazio della prima «salida» offre una tipologia del personaggio e una fenomenologia dell'azione già perfettamente delineate e compiute. In ogni caso il primo ritorno di don Quijote è frutto della sua decisione anche se il modo in cui avviene - l'umiliazione di ritornare tutto pesto, sanguinante e farneticante- indubbiamente ne inquina il valore introducendo di

peso, oltre al ridicolo, la categoria del patetico. E tuttavia resta il dato di fatto che l'iniziativa è toccata a lui.

La seconda partenza ripete lo schema della prima, di cui è in sostanza una ripresa. Ma è da segnalare che in qualche modo l'eroe ne ha incorporato l'esperienza: nel secondo caso preferisce la frescura del primo mattino invece della vampa del solleone che lo aveva tormentato nel primo viaggio^[26], e - dettaglio ancor più interessante - si impegna a porre molte miglia tra sé e la casa, quasi presago della minaccia che lo possano riacciuffare. La seconda «salida» la definirei piuttosto una consapevole fuga. Giusto presentimento giacché la «aldea» si mette subito sulle tracce dei fuggiaschi e a metà del percorso narrativo ci imbattemmo in curato e barbiere che tramano ai anni dell'«hidalgo» per riportarlo a casa.

Il secondo ritorno di don Quijote dimostra infatti che il mondo esterno ha ormai preso il sopravvento sull'eroe. E' pur vero tuttavia che non ha strumenti autonomi per realizzare le proprie intenzioni, cioè che è incapace di convincerlo, e ha dovuto rassegnarsi all'inganno. La sua vittoria è parziale se così si può dire: sarà umiliato il corpo dell'eroe, non il suo spirito. Volontà e fede sono in lui ancora salde.

Nel terzo e ultimo viaggio l'oppositore dell'eroe, ossia la «aldea», rappresentata, in questo caso, dal furbissimo mattacchione «bachiller» Carrasco, gioca d'attacco perché interviene fin dall'inizio, preincanalando il desiderio dell'eroe, aiutandolo cioè a realizzare la «salida», ma per meglio sconfiggerlo, per vincerlo cioè in maniera plateale e definitiva.. Quanto all'eroe, la scoperta di essere diventato oggetto di scrittura e quindi di celebrazione, ha sicuramente compensato l'oltraggio del precedente ritorno coatto, ma lo induce a ritagliarsi un obiettivo più specifico. a una sorta di verifica, interna per così dire al suo sistema di valori e al suo progetto, a cominciare dall'incontro con Dulcinea Come è stato detto, più che di Amadís l'eroe vorrà dimostrare di essere all'altezza di se stesso. Non a caso in questa terza «salida» i patimenti a cui egli sarà sottoposto non saranno tanto quelli del corpo -calci, botte, pietre- quanto dello spirito. Don Quijote sarà preso nel vortice dell'inganno e della burla che una società signorile crudelmente assetata di spasso, organizza con fasto sontuoso ai danni suoi e di Sancho. Le loro stranezze saranno assecondate ed amplificate, in un gioco a spirale che ne esalta il ridicolo e il patetico, il comico e il tragico.

Come si conchiuderà la terza «salida»? Il «bachiller» Carrasco, dopo avergli amabilmente augurato buon viaggio, di nascosto lo inseguirà e travestito da Cavaliere errante anch'egli^[27], lo sfiderà a duello, lo vincerà e gli imporrà l'obbedienza. La posta in gioco era il ritorno a casa. Ancora una volta, per sconfiggerlo, il mondo esterno è sceso sul terreno dell'eroe, questa volta in forma ancora più sottile, tale da costringere don Quijote ad arrendersi alle regole del suo stesso codice di comportamento. Gioco di specchi di cui l'armatura di Sansón Carrasco è l'emblema visibile. Don Quijote più che vinto sarà convinto al ritorno. Convinto contro la sua volontà.

In simmetria con la partenza anche l'epilogo è segnato da una rottura, da un'assenza apparente di gradualità tra lo spazio di mezzo e quello della cornice. Rottura al quadrato, perché al ritorno si somma il pentimento/rinsavimento e la morte. In questo caso la funzione della cornice ha una carica assiologica. Cercherò di modulare queste osservazioni.

All'altro capo della cornice. L'epilogo

In modo sommario, direi che don Quijote è il capostipite di quegli eroi che non osservano le regole del mondo in cui vivono e con cui entrano in contatto lungo il cammino: Ma in più don Quijote è stato congegnato narrativamente in modo tale che egli queste regole non le riconosce, non le vede, in senso letterale, direi, né vuole impararle. Imperturbabilmente cieco, a dispetto di tutto e di tutti, egli continua a parlare la sua lingua, senza cercare di apprendere

quella degli altri, anche se questo soliloquio spesso riserva effetti non gradevoli. Questo è il senso della pazzia. Lo scotto più clamoroso da pagare sono le botte, ma quello narrativamente più originale è il ridicolo che può mutarsi in patetico quando colui che gli si oppone, che lo giudica, lo usa, lo percuote o semplicemente lo deride, è infinitamente inferiore a lui per intelligenza, cultura, bontà. C'è uno spazio narrativo tuttavia in cui questa incomunicazione si attenua: è quello del rapporto con Sancho intessuto in un interminabile dialogo che stringe ferreamente le maglie del racconto. Un rapporto di cui si potrebbe tracciare una topografia ma che possiamo sintetizzare in una parola: solidarietà a dispetto e nonostante la distanza, mai valicata, tra servo e padrone. Don Quijote è prodigo, pedantemente quanto inefficacemente, di insegnamenti e consigli rivolti a Sancho. E altrettanto fa Sancho, con i suoi continui richiami al buon senso o al senso di realtà che non sortiscono alcun effetto sul cavaliere. Ma l'epilogo del romanzo riserva, mi pare, una rivelazione eloquente. Più che insegnare il personaggio di Don Quijote agisce, unamunianamente^[28]. La vittoria più alta di don Quijote, sta nel discorso finale che Sancho è capace di pronunciare al suo capezzale di moribondo un discorso che distilla il senso dell'esistenza tutta di don Quijote: «!Ay! No se muera Vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor lo cura que puede hacer un ombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso[...]»^[29]. Don Quijote muore ma queste parole danno la misura di un'eredità trasmessa.

Miglia e miglia di terreno perlustrate di giorno dal nostro eroe, dicevamo all'inizio, libri e libri letti nelle lunghe serate, poi dall'oggi al domani, in un soffio, la morte: questa è la cornice del racconto, inizio e fine. E qual è lo spazio di mezzo della narrazione? Giorni e giorni di una vita travolgente, anche se condotta al ritmo lento dell'andatura del suo cavallo e ancor più lento della cavalcatura di Sancho. Una lunga vita che in obbedienza alle leggi della natura ha un termine. Il narratore offre il quadro entro cui intendere l'epilogo della storia «Como las cosas humanas no sean eternas, yendo sempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba»^[30].

Al fin y al cabo, una vita normale, quella di Alonso Quijano, anche se ha accolto in sé quella del «loco» Quijote; l'«hidalgo» manchego è un prototipo di individuo comune, mediamente insignificante che s'affaccia nello spazio della narrazione moderna e vi si insedia da padrone. Per altri versi un pazzo, ma che fa da rivelatore del mondo della vita, a cui mi riferivo all'inizio, con la citazione di Kundera. Verrebbe da definirla: una storia di ordinaria follia, che il quotidiano alberga. La buona morte dell'«hidalgo» in barba ai suoi giuramenti che «caballero» era e da tale sarebbe morto, questa semplice morte nel letto di casa, ha tutta l'aria di sottolineare l'orizzonte entro cui situare la vita umana con la sua carica di anomalia e di ordine, di straordinario e di quotidiano: l'orizzonte del naturale, autonomo dal soprannaturale. Io non mi lascerei troppo trarre in inganno dai ripetuti richiami a Dio^[31] che, per l'epoca, fanno parte di una dimensione storica imprescindibile, tanto da poter dire di essa che è naturale. Non è insomma un messaggio ideologico quello che proviene dall'epilogo cristiano di don Quijote. Il linguaggio del romanzo, dice Kundera, quello del *Quijote* che egli considera un archetipo, è il linguaggio della relatività e dell'ambiguità, contrapposto a quello apodittico e dommatico di religione e ideologia. Nel radicalismo di ogni opposizione esclusiva o/o, risiede «l'incapacità di sopportare la relatività essenziale delle cose umane, l'incapacità di far fronte all'assenza di un Giudice supremo»^[32]. Il romanzo invece non è tanto interessato a emettere giudizi morali, quanto a porre e esplorare degli interrogativi.

Anche don Quijote muore dunque, e giustamente la sua è una morte dimessa, ma Cervantes la fa apparire come parte di una trama di vita che ha valore, che è bella, direi, per il solo fatto di essere. Una vita «incitada» quella di Don Quijote come dice Américo Castro, che

incorpora l'eccezione. La vita dei maggiori personaggi creati da Cervantes, scrive il grande studioso, viene ad essere come il centro in cui convergono un incitamento venuto da fuori e le azioni emergenti da quell'incitamento^[33]. Personaggio «incitato» don Quijote è capace di suscitare «incitación» al suo intorno. Le parole di Sancho che ho ricordato poc'anzi lo dimostrano.

In verità don Quijote si è dato vita opponendo alla dura lezione della realtà la fantasia, e ora è Cervantes che consente alla vita di fare il suo corso naturale e di culminare nella morte. Le cose vanno così, nel mondo di quaggiù.

Notas

- [1] C.Segre, *Introduzione* a M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Manica*, a cura di C. Segre e D. Moro Pini, Mondadori, Milano 1974, p.XI.
- [2] J.R.Resina, *Breve vita felice del romanzo in Spagna*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino, 2002, vol.III, p.165, n.7.
- [3] M.Kundera, *L'art du roman*, tr. spagnola *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona 1987, p.15.
- [4] J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972-85, p. 258.
- [5] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Istituto Cervantes - Crítica, Barcelona, 1998, I,I,35.
- [6] *Quijote*, I, I,36.
- [7] *Quijote*, I,I,39.
- [8] *Quijote*, I,I,37.
- [9] *Quijote*, I, I,40.
- [10] *Quijote*, I, II,45.
- [11] «Qualsiasi letteratura richiede la compresenza d'istanze opposte, è in sé una formazione di compromesso: fra reale e irreal», F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino, vol. I, 2001, p. 206.
- [12] *Quijote*, I, II,46.
- [13] *Quijote*, I, II, 47.
- [14] J.R.Resina, *Breve vita felice del romanzo in Spagna*, cit., p.163.
- [15] *Quijote*, II,LXXIV,1223.
- [16] M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 246-7.
- [17] F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Einaudi, Torino, 1997, p.74.
- [18] Ivi, p. 76.
- [19] Ivi, p.77.
- [20] *Quijote*, I, II,47.
- [21] F. Fiorentino, *Insegnamento e rivelazione, Stendhal e Balzac*, in *Realismo ed effetto di realtà nel romanzo dell'800*, a cura di F. Fiorentino, Bulzoni, Roma, 1993, p.46.
- [22] Si veda la voce «crocicchio» in J. Chevalier- A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano (1986) 1992, vol.I, pp.351-55.
- [23] *Quijote*, I, IV, 67-70.
- [24] *Quijote*, I, XX, passim.

[25] *Quijote*, I, IV,62.

[26] *Quijote*, I, II,48 «...el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera»; *Quijote* I,VII,93: «Acertó don Quijote a tomar la misma derrota y camino que el que él había tomado en su primer viaje, que fue por el campo de Montiel, por el cual caminaba con menos pesadumbre que la vez pasada, porque por ser la hora de la mañana y herirles a soslayo los rayos del sol no les fatigaban.»

[27] Il bachiller Carrasco assumerà prima il nome di «caballero de los Espejos» nel cap. XIV e poi «de la Blanca Luna» nel cap. LXV della Seconda parte.

[28] Mi riferisco ovviamente alla lettura del capolavoro cervantino di M. de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno*, Librería de Fernando Fe, Madrid 1905.

[29] *Quijote*, II, LXXIV,1219.

[30] *Quijote*, II, LXXIV,1215.

[31] *Quijote*, II, LXXIV, *passim*: «Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!»(1216);«Las misericordias [...]son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis pecados»(1217);«ya, por misericordia de Dios escarmentado en cabeza propia, las [historias profanas] abomino»(1217);«los [cuentos] de hasta aquí, que han sido verdaderos en mi daño, los ha de volver mi muerte, con ayuda del cielo, en mi provecho»(1218).

[32] «El hombre desea un mundo en el cual sea posible distinguir con claridad el bien del mal porque en él existe el deseo, innato e indomable, de juzgar antes que de comprender. En este deseo se han fundado religiones e ideologías. No pueden conciliarse con la novela sino traduciendo su lenguaje de relatividad y ambigüedad a un discurso apodíctico y dogmático. Exigen que alguien tenga la razón; o bien Ana Karenina es víctima de un déspota de cortos alcances o bien Karenin es víctima de una mujer inmoral[...] En este «o bien-obien» reside la incapacidad de soportar la relatividad esencial de las cosas humanas, la incapacidad de hacer frente a la ausencia de Juez supremo. Debido a esta incapacidad, la sabiduría de la novela (la sabiduría de la incertidumbre) es difícil de aceptar y comprender». Kundera, *El arte de la novela*, cit., pp. 17-8.

[33] «El tema básico del *Quijote* es la vida como fluencia, el reflejo de las incitaciones (palabra escrita o hablada, amores, riquezas, posibilidades de diversión, etc.) sobre el cauce de vivir de cada uno» A. Castro, *La estructura del Quijote*, in *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967, p.383. Giustamente lo studioso ha colto il valore inaugurale del *Quijote* nei confronti della tradizione narrativa moderna ricordando che alcuni fra i grandi narratori dell'800 appresero grazie al *Quijote* l'arte di comporre romanzi sul tema *folllia/saggezza*, cioè di come si progetta, si costruisce e si disfa il corso di una vita individuale.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 4, (gennaio - giugno 2004), sezione Addenda,

© Artifara

ISSN: 1594-378X

