

La cueva de Montesinos come microcosmo del Quijote

MADDALENA CANNA

INTRODUZIONE

Questo lavoro nasce da una mia interpretazione dell'episodio della *cueva de Montesinos*, che occupa i capitoli 22, 23 e parte del 24 del secondo *Quijote* (1615). Si tratta di una delle avventure chisciottesche più studiate e dibattute, perché particolarmente complessa e piena di significato. La sua densità semantica si manifesta principalmente su tre livelli: la posizione che occupa all'interno del secondo *Quijote* e il trattamento che riceve da parte dei narratori, la stratificazione di riferimenti ad altre opere o contesti che la compone, e la singolarità dell'avventura narrata rispetto alle altre gesta del *caballero*. La critica ha ampiamente sondato tutte queste dimensioni, mettendole spesso in relazione e ottenendo i risultati più variegati. Credo si tratti di uno degli episodi più generativi del *Quijote*, in cui l'ambiguità che lo attraversa si intensifica particolarmente rendendo possibili e componibili insieme le interpretazioni più distanti, il che la rende anche un buon punto di partenza per guardare all'opera intera.

L'avventura consiste nella discesa di don Quijote in una grotta in cui incontra personaggi provenienti dalla letteratura e tradizione orale precedente variamente rielaborati da Cervantes. Il cavaliere incontra in questo mondo sotterraneo anche Dulcinea, la sua creazione personale, in una veste che lo lascia molto stupito, e che, mediante il racconto che ne farà, stupirà pure tutti gli ascoltatori. Il vero fulcro della storia è quindi propria la stranezza dell'accaduto, e quindi la credibilità/incredibilità del racconto del *caballero*, su cui tutti i personaggi coinvolti e lo stesso narratore discutono; il lettore viene chiamato in causa, nella parte finale dell'episodio, da un appello diretto di Cide Hamete che lo provoca a "dire la sua" in proposito, di modo che anche questi risulti incluso idealmente nella narrazione. Tutto l'accaduto viene raccontato direttamente dal protagonista, come ulteriore narratore all'interno della struttura a cornici dell'opera, situazione che alimenta il gioco dialettico fra verità e finzione, anzi, ne diviene quasi l'emblema: l'accaduto nella *cueva* continuerà ad essere ripreso e menzionato per tutto il *Quijote*, ci si continuerà ad interrogare sulla sua natura, e ovviamente non se ne verrà a capo. Il lettore, e il critico, come chiunque vi si accosti, sono parte del gioco.

L'articolo che sto presentando si struttura in due parti, che riflettono il percorso che ho fatto per trasformare una mia impressione iniziale sull'episodio in interpretazione; nella prima mostro una piccola panoramica di letture critiche che si estende su un periodo di tempo di circa quarant'anni, suddivisa a seconda dei piani di lettura che i vari critici hanno privilegiato (piano interno al personaggio, piano dell'episodio rispetto all'opera e una sezione in cui sintetizzo in cosa, secondo gli autori trattati, l'episodio della *cueva* costituisce un'innovazione letteraria). Partendo da alcune osservazioni sulle posizioni che ho analizzato, passo poi nella seconda parte a esporre la mia tesi, che è andata affinandosi nel confronto con tutto il materiale visionato. Considerando la mole immensa di letture esistenti sulla *cueva*, e il fatto che l'episodio include già un gioco di visuali su sé stesso, vorrei presentare la mia interpretazione non come un'alternativa ad altre, ma come un modo di "partecipare al testo", variegando ulteriormente la sua percezione e collegandola a quella dell'opera intera, dato che, come vedremo, l'avventura mi sembra un microcosmo del *Quijote*, come una piccola riproduzione non solo dell'opera, ma anche degli orizzonti che apre, all'interno di sé.

PRIMA PARTE. INTERPRETAZIONI CRITICHE DELL'EPISODIO DELLA CUEVA DE MONTESINOS

1. L'ESPERIENZA DELLA CUEVA PER DON QUIJOTE-PERSONAGGIO

Gran parte delle interpretazioni offerte dalla critica si articolano su più livelli proponendo letture multiple, date la grande complessità e la voluta ambiguità di cui è fatto l'episodio. Il piano in cui forse i punti di vista divergono in modo più palese è quello del significato dell'avventura per il suo protagonista; ci sono essenzialmente due filoni interpretativi, variegati al loro interno: quello che vede la *cueva* come un'esperienza di *desengaño*, un deteriorarsi del mondo cavalleresco nell'immaginario di don Quijote e una nuova presa di coscienza di questi, e quello che la vede all'opposto come una conferma della "fede" chisciottesca, un episodio in cui finalmente il *caballero* si iscrive nella letteratura che lo ha creato.

1.1 La *cueva* come *desengaño*

La natura degli abitanti della *cueva* sembra l'unione di due piani di realtà inconciliabili: se da un lato si tratta di personaggi provenienti dalla letteratura e dai cicli di *romances* che circolavano all'epoca, dall'altro questi, pur rimanendo tali, si coloriscono di caratteristiche fisiche e morali piuttosto grottesche. Il contrasto non è tanto fra la trasfigurazione di Cervantes e le versioni originarie di questi personaggi¹, quanto fra i due poli che sembravano costituire la mentalità di don Quijote e il modo in cui vengono qui mescolati e scompigliati: il mondo della letteratura, come luogo possibile di idealità e perfezione, e quello della non-letteratura, cioè quello quotidiano, contingente, materico e degradante, che nella seconda parte dell'opera il *caballero* inizia a vedere attorno a sé ma attribuisce all'inganno di perfidi incantatori.

Per la prima e ultima volta quello che era il piano della sublimazione del mondo si sporca delle componenti più svilenti di questo: bruttezza, necessità, decadimento dei corpi... e tutto è nelle parole dello stesso don Quijote: non è più il contesto a ridicolizzare (per il lettore, non sempre per il personaggio) le sue aspirazioni, ora lui stesso è portatore di una realtà che non quadra, né con la sua, né con quella degli altri. Già prima, nel capitolo X della seconda parte, Dulcinea gli era stata mostrata da Sancho nella persona di una contadina rozza, ma si trattava di un inganno perfettamente attribuibile alla cattiveria degli incantatori: l'eroe poteva scindere fra le apparenze "incantate", che gli venivano dall'esterno, e l'essenza perfetta e vera che solo lui conosceva. Adesso don Quijote è artefice e vittima della visione, in cui il lato grottesco non distrugge quello ideale ma vi si affianca, creando una sorta di convergenza di realtà opposte dentro la mente di un unico personaggio.

Tutto ciò ha reso possibili alcune interpretazioni in chiave psicologica, come quelle di J. B. Avalle-Arce (1975,1976) e H. Percas de Ponseti (1975). Si tratterebbe di un conflitto interiore nascente, intuito e rappresentato da Cervantes prima ancora che questo fenomeno avesse un nome. L'elemento svilente della visione può essere dato da un processo psichico, onirico o no, per cui il *caballero*, distruggendo l'immagine di eroi letterari e di Dulcinea (che a sua volta è un personaggio inventato) esprime in maniera inconscia un primo passo verso la lucidità e l'emancipazione dal mondo letterario che lo ha colonizzato. Per Avalle-Arce è quindi segno di una rivoluzione di coscienza che inizia a originarsi nella psiche; Percas invece insiste sul carattere di incubo dell'esperienza, che porterà il personaggio ad esperire la solitudine assoluta della coscienza umana.

¹ Sembra anzi, come segnala M. Molho, che la vena grottesca non fosse assente nei cicli di *romances* spagnoli, soprattutto nei più antichi. Anche la sola presenza della fisicità, e quindi della natura temporale, carnale e quindi imperfetta dell'uomo contribuiva a rendere i *romances antiguos* storicamente veritieri per gli uomini dell'epoca di Cervantes (Molho, 1988:11-112;118-119).

Per il primo si tratta di una tappa in un percorso di rinsavimento che si svolge durante tutta la seconda parte, per poi compiersi completamente solo davanti alla morte, quando don Quijote abbandona la sua identità cavalleresca e “muore come buon cristiano”, cioè come un’altra persona, Alonso Quijano el Bueno, rinunciando al suo desiderio di autodeterminazione. Nella *cueva* si sonda una psiche, o un’interiorità (per la prima volta nella letteratura) che si sta trasformando: il “reale” penetra nel letterario e lo distrugge (Avalle-Arce; 1976). La stessa crisi è espressa dal desiderio frustrato di don Quijote di riscattare Dulcinea: sognare il fallimento davanti ad un’impresa così poco cavalleresca (*un préstamo de seis reales sobre un faldellín de cotonía nuevo...*) è una prima resa dell’ideale nei confronti della necessità. Niente più della coscienza della morte incarna il senso del limite, e l’esperienza della *cueva* funziona come una sorta di *memento mori* (Avalle Arce, 1975,1976, si veda nota n.2).

C’è una frase pronunciata da don Quijote all’uscita della grotta che parla della transitorietà di tutto: “...ahora acabo de conocer que todos los contenidos de esta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo. (II,22:210)². Nella *cueva* quindi la mente dell’eroe inizia a elaborare l’esistenza dell’imperfezione, che corrode il suo mondo immaginario e finirà per piegare la sua volontà (Avalle-Arce, 1976: cap.VI)³.

Questa allusione alla temporalità è stata vista da H. Sieber (1971) anche come *memento mori*, che originerebbe però tutt’altra presa di coscienza: non si tratta dell’opposizione fra ideale e limite umano, ma dell’esplorazione della natura dei personaggi letterari, e quindi della differenza che corre fra questi e don Quijote, che nella realtà interna all’opera è un uomo. Sieber concentra il suo studio sul tempo in cui gli abitanti della *cueva* sono immersi. Questo non è né un tempo eterno (il tempo di Dio), né il tempo concreto e lineare che percepiscono gli esseri umani. Belerma non è eterna perché non ha nulla di immutabile, invecchia, e soprattutto agisce, eppure non muore e non morirà mai, né patisce necessità fisiche; nella *cueva* si perde il senso del tempo, ma gli eventi si susseguono, anzi, si perpetuano: ognuno degli abitanti continua a vivere e rivivere la sua storia, deteriorandosi, ma rimanendo sempre uguale a se stesso (1971:271). Questa è la sorte delle entità “fatte di letteratura”, a metà fra l’assoluto e il particolare, in una sorta di spazio terzo fra la vita e la morte. Inaspettatamente questo mondo, una volta esperito, disgusta don Quijote: l’idea di Dulcinea involgarita e non riscattabile (per ora) gli produce, per reazione, un certo senso di appartenenza alla vita-altra, quella fuori dalla letteratura, che ha sempre fuggito. Lui, diversamente dagli incantati, è immerso nel tempo lineare, che continua a scorrere e adesso lo chiama a sé. Poco a poco, lavorando nell’intimo e riaffiorando di quando in quando, l’esperienza della *cueva* fa virare il suo sogno di immortalità verso l’unica realizzazione possibile per un uomo “sensato” della sua epoca: la vita eterna cristiana. Ma solo con la morte appunto, se ne renderà pienamente conto (Sieber, 1971: 272-273).

Anche Edward C. Riley (1982, 1986, 2001) propende per un disinganno del protagonista, sempre parziale, ma di natura più intellettuale. Per “parziale” intendo che non si tratta né di un cambiamento definitivo, né tantomeno di una presa di coscienza lucida ed esplicita. Si parla sempre di un’esperienza che, nell’ottica di chi vede questa seconda parte come un cammino verso il rinsavimento finale, contribuisce a riorientare la mente del protagonista agendo in sordina, nella memoria. Cervantes avrebbe parodiato con il viaggio nella *cueva* la confusione tipica della sua epoca fra sapere scientifico e mitico (ritornerò su questo punto più avanti), cosa che per don Quijote si traduce nell’esperire che il mondo della letteratura, e così quello del mito, ha sede nella sua testa, e non fuori.

² L’edizione di riferimento è quella a cura di Luís Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978-1991.

³ Non posso inserire il numero di pagine di riferimento per questo autore, per M. Baquero Goyanes (cap.2.2 della prima parte di questo lavoro) e per P. Dunn (seconda parte, cap. 5) perché le edizioni che ho utilizzato sono digitali; provengono dalla Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, il cui indirizzo è indicato in bibliografia.

L'avventura in sé sarebbe un sogno-incubo ansioso originato dall'inganno di Sancho, in cui il desiderio di ripristinare l'immagine di Dulcinea cerca sfogo ma viene frustrato (base da cui parte anche Percas de Ponseti). Questo sogno funge però da avvertimento: la natura ibrida e incredibile dei personaggi dimostra che il subcosciente chisciottesco ha percepito prima del suo lato cosciente la divergenza che c'è fra la realtà e il mondo immaginario che il *caballero* cerca. Anche il fatto che il protagonista si trovi a raccontare l'accaduto provocando dubbi in chi lo ascolta dimostra quanto questo sia confinato dentro di lui e sostanzialmente non del tutto traducibile all'esterno, così come ogni racconto, compresi quelli che lo hanno fatto impazzire (anche su questo punto ci sono affinità con l'interpretazione di Percas, che però presenta l'esperienza dell'incomunicabilità in termini più esistenziali e assoluti, si veda più avanti, 2.1). In questa lettura quindi non si parla di una visuale che ne distrugge un'altra, ma di una necessità, per ora solo inconscia, di ordine. Diversi piani di realtà devono essere separati e collocati in spazi diversi. La grotta (sotterranea, nascosta) simboleggia la psiche, e la psiche è il luogo del mito⁴ (Riley, 2001:102-105).

J. Canavaggio (1995, 2000) interpreta la *cueva* in modo molto simile, sottolineando il fatto che per don Quijote l'incontro con il mondo letterario deteriorato diventa un'occasione per esperire la propria "paternità" nei confronti dell'immaginario che porta dentro. Deluso dall'idea di una letteratura che rappresentata (o sognata) nella *cueva* risulta ormai "sporca" di contingenza, don Quijote ne uscirà cosciente del fatto che il mondo che vuole vedere intorno a sé è una propria creazione, non attribuibile ad altri se non a sé stesso. Per questo insisterà sul volerla raccontare e "dimostrare" ai suoi interlocutori, cosa che col passare del tempo si intensificherà sempre più, al punto da fargli stringere un patto con Sancho dopo l'avventura di Clavileño (II, XLI) in cui i due si impegnano a crederci a vicenda (a proposito delle rispettive avventure, entrambe personali e non verificabili). Con l'esperienza del crollo di un immaginario, vissuto tutto interiormente (la grotta lo isola dal contesto), don Quijote capisce qual è l'origine dell'ideale che sta inseguendo, e acquista una nuova coscienza di sé come autore della propria mitologia (2000: 234).

Fino ad ora si è trattato di letture che sottolineano il lato traumatico dell'esperienza, e ne fanno una tappa di un disinganno oscillante ma progressivo che attraverserebbe tutta la seconda parte. La *cueva* però non è univocamente un luogo di sofferenza; l'episodio è pieno di spunti positivi per il suo protagonista, che sono stati presi a supporto delle interpretazioni secondo le quali si tratta di una conferma delle aspirazioni chisciottesche (insieme al fatto che l'eroe non sembra così cambiato dopo la discesa). L'avventura è così ambivalente in tutti i suoi aspetti che ogni spiegazione ne produce una opposta.

1.2 La *cueva* come conferma

Eccoci appunto all'estremo opposto nella gamma di interpretazioni sul valore negativo o positivo dell'esperienza sotterranea per don Quijote: secondo I.T. Agheana (1977) e A. Redondo (1981; 1997) si tratterebbe invece di una conferma della visione che il protagonista ha di sé stesso e del mondo. Entrambi i critici privilegiano nella lettura dell'episodio gli elementi che esprimono una sorta di fratellanza che si verrebbe a creare fra il visitatore e i visitati, e il fatto che l'incontro si apra con un vero e proprio riconoscimento da parte di Montesinos dello *status* letterario di don Quijote e del suo valore. Queste sono le parole con cui accoglie il *caballero*:

Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantadas esperamos verte, para que des noticia al mundo

⁴ Che la *cueva* sia lo spazio della psiche era già stato proposto da Avalle-Arce; curiosamente quello che per questi è il significato dell'episodio nella storia della letteratura, cioè la scoperta dell'interiorità come mondo parallelo a quello tangibile, in Riley fa parte dell'esperienza del personaggio.

de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada la cueva de Montesinos: hazaña sólo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo. Ven conmigo... (II,23:212)

In pieno magniloquio chisciottesco, Montesinos non solo lo riconosce, pronunciando il suo nome per intero quasi a volerlo consacrare, ma gli dice anche che il suo destino e quello degli incantati erano e saranno uniti per sempre, mediante la discesa alla *cueva*. Restando a queste parole, don Quijote sarà vittorioso perché farà veramente conoscere, non senza le difficoltà e i dubbi che sorgono da un'esperienza del tutto individuale, la realtà della caverna al di fuori di essa.

Agheana considera il viaggio come un vero e proprio trionfo: finalmente don Quijote si iscrive nella letteratura di cui ha sempre voluto far parte. Inoltre tutto quello che è stato visto in altre interpretazioni come degrado dell'immagine di eroi libreschi, e/o inadeguatezza del *caballero* al loro mondo (il disincanto non riuscito) per Agheana serve a delineare una superiorità di don Quijote —di cui lo stesso protagonista sarebbe cosciente—, su personaggi di una tradizione letteraria e culturale ormai sorpassata. Le fattezze grottesche, le necessità contingenti espresse senza pudore, quel cuore *seco y amojamado* trucemente portato in processione da Belerma, sono elementi che appartengono alla cultura medievale. Rispetto a questo don Quijote, eroe figlio del rinascimento, spicca per raffinatezza; ciò accade, ad esempio, quando rifiuta un confronto fra Belerma e la sua *sinpar* Dulcinea e poi, raccontando l'accaduto a Sancho, dice che mai avrebbe usato la forza per farsi valere in simili situazioni, anche se offeso (rifiuto della violenza tipica dei duelli d'onore medievali); così anche quando non vuole accettare un pegno per il suo prestito di quattro *reales* (rifiuto della cupidigia). Il mondo dei *romances* non sarebbe trasfigurato quindi, ma visto nell'ottica di un superamento, di cui don Quijote è attore consapevole (1977:90-93). Il *caballero* di Cervantes, malgrado sé stesso, sarebbe un uomo rinascimentale, che adulato e accettato dal mondo degli incantati lo rinnova proprio inserendovisi, portando il nuovo a superare il vecchio.

Si nota che nella lettura di Agheana quello che potrebbe essere successo con l'opera di Cervantes, ovvero il superamento di certi canoni, viene visto in piccolo dentro la *cueva*: don Quijote sembra il *Quijote* che ridicolizza e svecchia la letteratura passata. Redondo invece analizza l'episodio come rito d'iniziazione, rifacendosi ad alcuni saggi di Mircea Eliade⁵, il quale a sua volta muove all'interno della nozione di "rito di passaggio" di Arnold Van Gennep⁶. Quest'ultimo spiega che tutti i cambiamenti importanti dello *status* di un individuo all'interno di una società sono esplicitati da precisi riti che appunto "segnificano"⁷, rendono segno, il passaggio da una condizione all'altra. La loro struttura è costante: sono sempre tripartiti: hanno un inizio, una fine e una fase intermedia detta di "liminarità" in cui si esprime la transizione del soggetto da un'identità all'altra. Questa fase è sempre la più delicata e nel rito d'iniziazione ha spesso le caratteristiche di una morte sociale, o del viaggio in un mondo-altro: chi compie il rito ha perso la vecchia identità e non ha ancora acquistato la nuova, deve "non esistere", e soffrire per accedere alle conoscenze necessarie alla sua nuova forma di esistenza. Nell'Europa del XVII secolo, dice Eliade, questi riti sono scomparsi, ma solo in superficie: in parte permangono come struttura profonda nelle varie cerimonie di investitura e ordinazione, in parte vanno a nutrire il piano dell'immaginario, soprattutto quello del folklore e dei *cuentos populares*, come confermano gli studi di Vladimir Propp⁸ (Redondo,

⁵ Varie opere citate dall'autore dell'articolo, fra cui *Initiation, rites, sociétés secrètes-Naissance mystiques*, Paris, Gallimard, 1976 e *Images et symboles-Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.

⁶ Arnold Van Gennep *Les rites de passage* 1909, continuamente ristampato.

⁷ Terminologia mia

⁸ Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento* 1946;1974, (apud A. Redondo 1997)

1997:405-407). È quindi probabile, per Redondo, che Cervantes ne avesse memoria, e che, più o meno coscientemente, avesse strutturato la discesa di don Quijote alla *cueva* come un'iniziazione.

La struttura del viaggio infatti sembra nettamente tripartita: c'è un inizio sottolineato come tale dalle preghiere e invocazioni di tutti i personaggi, e una nuova condizione del *caballero* alla fine: ora è portatore di un sapere, l'esistenza della *cueva* e dei suoi prigionieri (e anche il mistero delle metamorfosi del *río Guadiana* e della *laguna Ruidera*), noto a lui solo. Ma è il modo in cui viene caratterizzata la grotta a ricordare maggiormente la fase centrale del rito, quella della liminarietà. Questa infatti, già di per sé simbolo molto usato nella narrazione di esperienze di rinascita spirituale-sociale (si pensi per esempio alla mistica), continua a essere descritta come "altro mondo", "aldilà" o "inferno", e anche il tema dell'inabissarsi legato ad una corda (la *soga*) proviene dal folklore in merito, come il lungo sonno da cui dovrebbe provenire la visione e anche la discordanza fra il tempo umano e quello sotterraneo (1997:410-416). Don Quijote quindi prova quel misto di sofferenza (le frustrazioni verso Dulcinea incantata, il digiuno, l'isolamento) e di elevazione che lo porta a potersi considerare un *caballero* a pieno titolo: se prima aveva cercato di protendersi verso il mondo a cui aspirava, ora, sotto forma di rituale-visione, vi si inserisce, e vi si immagina per di più richiesto e indispensabile. Incaricato di una nuova *hazaña* proprio da quel mondo, vi sarà legato ancora più indissolubilmente (Redondo, 1981;1997: 417).

1.3 La *cueva* come incontro con la pluralità degli sguardi

Finora abbiamo visto letture che collegano gli elementi del viaggio che risultano spiacevoli per don Quijote a un suo emanciparsi dalla *locura*, e quelli piacevoli ad un persistere in questa. Che un benessere o un malessere del protagonista siano legati al mutare della sua follia, e che questa sia fatta di finzione che viene a cozzare, o no, con la "realtà", non è l'unica soluzione che è stata data. Inoltre, come fa notare Percas de Ponseti (1975), che pur propende per l'idea della *cueva* come incubo, Cervantes sembra calibrare apposta gli ingredienti dell'episodio perché nessun aspetto prenda chiaramente il sopravvento sugli altri. Don Quijote torna dal viaggio parlando della morte, eppure dice di essere stato appena "quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado"; il *caballero* viene ben accolto da Montesinos ma decisamente svilto dalla rassegnazione di Durandarte, e così di seguito.

Esistono letture che cercano di render conto dell'aspetto ambiguo ed esplicitamente contraddittorio della visione anche sul piano della percezione di don Quijote, come quella di C. Schwalb (1993) e, in modo diverso, quelle di M. Molho(1988) e della stessa Percas. Queste ultime però aggiungono all'esperienza un significato che va aldilà delle vicende interiori del protagonista: la *cueva* per i due critici mostrerebbe al *caballero* una verità che è tale per tutti gli uomini; per questo ne tratterò più avanti, nel capitolo dedicato alle letture "trascendentali". Schwalb dunque, illustrando la simmetria fra gli elementi idealizzanti e quelli non, sottolinea che né gli uni né gli altri sono attribuibili ad una "realtà" esterna che verrebbe in contatto con un mondo di finzione: si tratta di due diversi paradigmi letterari, accostati (1993:241).

Una delle novità più importanti della seconda parte del *Quijote* è che il *caballero* viene a conoscenza di un libro, "que anda impreso por el mundo", cioè che vaga come lui, in cui si raccontano le sue imprese. Questi, che si nutre di letteratura, di conseguenza inserisce nel suo immaginario la storia di sé stesso. Non l'ha letta, ma secondo Schwalb non può immaginarsela analoga alle sue letture preferite, soprattutto perché proprio in questa seconda parte inizia a vedere il mondo come lo vedono gli altri (i leoni sono leoni, la Dulcinea mostrata da Sancho è davvero squallida..), pur continuando a spiegarselo diversamente. Iniziando a contemplare l'esistenza dell'imperfezione, don Quijote concepisce che ci può essere una letteratura che include il volgare, il brutto e l'antiestetico (ma presumibilmente, come queste cose non sono altro

che il frutto di maligni incantesimi, così gli abitanti della *cueva* sono in quello stato per opera delle magie di Merlino, dato che il brutto è pur sempre inaccettabile...). Lo stesso Sansón Carrasco, nel capitolo III, gli conferma, raccontandogli del libro, che anche le disavventure più antiestetiche possono essere narrate, purché acquistino un senso.

La mente del protagonista rifletterebbe nella *cueva* l'accettazione di questa possibilità: esistono adesso due modi di "essere letteratura". Può darsi che l'una finirà per prevalere sull'altro, ma quello che don Quijote vede nella grotta è una sua nuova, goffa, idea di pluralità (Schwalb, 1993:246). Gran parte dei critici che ho presentato propongono una lettura a più strati; in certi casi l'esperienza del protagonista, tradotta al mondo del lettore, risulta uguale a quella che egli stesso vive leggendo l'avventura (così è quando si attribuiscono significati trascendentali, oppure nei casi in cui, come in Sieber, la *locura* di don Quijote non è che un'esasperazione della curiosa deviazione del leggere).

In generale, ad eccezione di Agheana, tutti gli autori che ho raccolto passano dal piano interno del personaggio a quello dell'opera, e oltre (il fatto che io non li menzioni in tutti e tre i livelli di analisi che ho individuato non vuol dire necessariamente che le loro interpretazioni non li tocchino: si tratta di una selezione dei piani che, secondo me, sono state privilegiati da ognuno). Le letture incentrate sul piano interno all'opera, in cui si analizza l'interiorità del *caballero* come se fosse un uomo, hanno come presupposto di fondo l'esistenza di un intento realistico in Cervantes. Questi avrebbe creato un personaggio a tutto tondo, sondabile e percepibile secondo criteri psicologici (Avalle-Arce, Percas de Ponseti) o semplicemente empatici o di immedesimazione (Sieber, e Redondo e Agheana per quanto riguarda l'impatto positivo sull'autostima di don Quijote).

Senza negare il fatto che Cervantes introduce con la *cueva* l'esplorazione del mondo interiore a lato di quello fattivo (Avalle-Arce; 1975), da parte mia non credo che ciò renda don Quijote un personaggio organico, con una personalità definita da studiare tramite la propria percezione dell'uomo, ma anzi che questo tipo di sguardo sia in qualche modo già parodiato all'interno dell'opera. Mi sembra che Cervantes tenga molto a sottolineare l'indipendenza del mondo della creazione rispetto ai criteri di coerenza della "realtà" (cosa che del resto sottolineano, come vedremo, anche molti dei critici che pur hanno offerto interpretazioni di questo tipo), e questo si riflette nello spezzare deliberatamente la coerenza dei personaggi.

La follia di don Quijote è oscillante, si calca apposta sullo stupore che la natura contraddittoria di *cuervo/loco* e *tonto/listo* dei due protagonisti provoca, evitando con cura di conciliarne i due aspetti. Ma soprattutto l'intero *Quijote* è costruito sullo smascheramento della propria letterarietà: Cervantes confessa di mentire (per essere sincero), cioè mostra spesso come tutto ciò che scrive sia finzione, e continua a trattarlo come tale. Questa è la funzione che hanno le varie maschere in cui si incarna la voce del narratore, primo fra tutti Cide Hamete Benengeli, più volte presentato come intrinsecamente bugiardo, ed anche il senso immediato della macroavventura che costituisce tutta la storia: don Quijote prende per veri i personaggi letterari.

Propendo quindi per mantenere come presupposto di base l'idea di un realismo cervantino che non sia mai solo mimetico (in cui si cercherebbe di rappresentare la realtà umana, un po' come nei romanzi del realismo ottocentesco) ma in un certo senso sempre integrale, o autocritico, per cui la verosimiglianza è rappresentare l'unica cosa che lo scrittore effettivamente osserva mentre compone: il fenomeno della *sua* scrittura. La verità che tante volte viene citata come indispensabile nel racconto all'interno del *Quijote* è la verità del racconto stesso, cosa che permette all'autore di usare la parola per rielaborare, smentire o contraddire continuamente ciò che ha appena raccontato, rigenerando l'intera storia, in continuazione. Il piano di realtà interno all'opera quindi risulta continuamente spezzato, reinquadrato, messo in crisi, così come la coerenza psicologica dei personaggi.

Don Quijote, a mio avviso, è più una funzione onnipresente (l'impulso ideale che nega o reinterpreta il contesto) che la rappresentazione di un *hidalgo* definito, tant'è che a volte la sua "parte" scivola ad altri personaggi; in un caso, addirittura a Sancho (II,5); fenomeno che illustrerò meglio più avanti⁹. Per questo penso che il *caballero* nella maggior parte dei casi venga già inquadrato dallo stesso autore come personaggio fittizio, e propendo, come si vedrà, per una lettura che non considera il piano interno dell'opera come qualcosa di separato dagli altri piani, ma come un livello che comprende già un certo autoinquadramento ironico, che lo priva di coerenza interna (o meglio, gioca appositamente a metterla in discussione).

Tutto ciò per spiegare che dal mio punto di vista il tipo di letture che ho appena trattato, lungi dall'essere infondate, dimostrano ulteriormente la potenzialità interattiva del *Quijote*: alla fine dell'episodio della *cueva*, come vedremo, tutti i personaggi (compreso il narratore) si chiedono se l'avventura è vera o falsa, inventata o vissuta, sogno o realtà. Cide Hamete chiede direttamente al lettore di dipanare lui questi dubbi, e quindi di "inserirsi" al livello dei personaggi (si veda l'apostrofe riportata in 2.1), mettendosi a fare esattamente quello che essi stanno facendo, cioè a valutare cosa sia successo a don Quijote. I critici che si pongono su questo livello accettano, volontariamente o no, di stare al gioco, proiettando a loro volta un concetto di realtà proprio all'interno del racconto, cosa che equivale a dire, in altri termini, che accettano di "credere" alla storia, esperimento del resto utile nell'esplorazione di molta letteratura; in questo caso però si tratta di "chisciottare" insieme con don Quijote, portando all'interno della propria realtà (percezione di don Quijote-uomo) il personaggio, e dimenticando il contesto in cui è inserita la sua vicenda (giochi di maschere, autoironia narrativa...).

Credo che l'episodio della *cueva* sia costruito in particolar modo per produrre questo fenomeno (in questo mi avvicino all'idea di Sieber sulla grotta come specchio dell'immersione nella lettura, e quella di Percas, che vedremo più avanti, sulla vanificazione programmata di ogni interpretazione esclusiva dell'avventura). Il lettore-critico, davanti all'ambiguità prodotta, è provocato ad "aggiustare" coerentemente i fatti (il caso più peculiare è quello di Schwab), e quindi ad "agire" la letteratura incarnandola, guardando al *caballero* come ad un suo simile.

Tutto il *Quijote* è giocato sull'insolubilità del nodo dialettico finzione-realtà, e così lo è la *cueva* in particolare; questo livello di letture, come del resto altri, può essere considerato come già incluso all'interno dell'opera. Si tratta di continuare a nutrire il *Quijote*, in questo caso nella figura del protagonista, di valenze che si aggiornano via via col passare degli anni, di modo da sviluppare le sue potenzialità di segno aperto, in qualche modo partecipando alla sua affabulazione.

Per quanto riguarda i periodi, sembra (a giudicare solo dall'insieme di articoli che ho analizzato) che la maggiore importanza accordata alla fenomenologia interna del personaggio, inteso come coscienza, sia stata data negli anni Settanta, con l'approccio psicoanalitico alla letteratura. Negli anni Ottanta prevalgono letture che mettono in relazione i vari aspetti della cultura riflessi nell'episodio, mentre negli anni Novanta è il tema interno della letterarietà ad essere privilegiato, spesso analizzato con approcci semiologici. Come vedremo, mi sembra che nessun tipo di lettura (molto probabilmente neanche la mia), riesca a sottrarsi alla tentazione di "chisciottare", a estrapolare l'episodio dal contesto per "rubarlo" e farlo proprio. Dopotutto fa parte del gioco.

2. LA CUEVA DE MONTESINOS ALL'INTERNO DEL QUIJOTE

In questo capitolo presenterò le letture critiche che studiano l'episodio in relazione al resto dell'opera: come significato, come sottogenere interno, e come struttura. La densità di signi-

⁹ Si veda cp.2 della seconda parte.

ficati che raccoglie l'avventura (ambiguità, riferimenti extra e intratestuali..) ha reso possibili interpretazioni trascendentali, in cui si vede nell'avventura dell'*hidalgo* un significato assoluto, che parla della natura umana; partirò da questo tipo di letture.

2.1 Letture trascendentali, filosofiche o attorno al senso di realtà

A questo genere appartengono gli studi di M. Molho (1988), e uno degli aspetti della stratificata interpretazione di H. Percas de Ponseti (1975). Anche M. Ihrle (1982) e H. W. Sullivan (1993) guardano con occhio filosofico all'episodio, non tanto però come significato in sé, quanto come spunto per un'incursione nel possibile pensiero di Cervantes. Molho vede nella *cueva* "le noyau dur du don Quichotte" (1988:164), ovvero il punto in cui si concentra il suo significato profondo. Questo sarebbe un paradosso esistenziale, che accomuna tutti gli uomini: il fatto di essere mortali, sapendolo, e allo stesso tempo desiderare e concepire l'immortalità, avendo potenzialità di pensiero illimitate. Questo scontro fra la componente storica (temporale) e quella metafisica è rappresentato, in versione estrema, nel personaggio di don Quijote, il cui slancio ideale viene sempre a cozzare con le contingenze della materia. Il viaggio nella *cueva* è un ulteriore approfondimento del paradosso: gli incantati albergano in sé un contrasto ancora più esasperato fra i due termini, e così si presentano agli occhi di don Quijote. Si tratterebbe quindi della costruzione di una struttura concentrica in cui questi estremizzano la condizione del *caballero*, che a sua volta riflette quella del lettore, in quanto uomo. Ma prima di arrivare a questo rispecchiamento, il paradosso si produce agli occhi di don Quijote in una forma iniziale, ancora "risolvibile". Questa sarebbe la scoperta, da parte sua, della "realtà dei miti" (pp. 102, 106) ovvero del fatto che, dietro l'immagine ideale e atemporale che produciamo dei nostri antenati, si nascondono dei semplici uomini, che sono stati mortali come noi; la vecchiaia e la fisicità esasperata degli incantati starebbero a rappresentare questa loro natura.

Non si tratta però di trasfigurare dei personaggi letterari, ma di opporre al tipo di letteratura che ha portato alla *locura* don Quijote (quella dei romanzi di cavalleria) un'altra forma che, ai tempi di Cervantes, veniva considerata storicamente veritiera: quella dei *romances*, appunto. Infatti, sostiene Molho, i *romances antiguos* a carattere storico-nazionale, che parlano appunto delle gesta di cavalieri spagnoli del passato (da cui proviene lo stesso Montesinos), contenevano già descrizioni in termini di carnalità e necessità, a volte addirittura grottesche, ed era proprio questo a renderli più credibili come testimonianze storiche agli occhi degli uomini del XVII secolo (si pensi al *Romanço de Rosafiorida*, in cui una damigella innamorata di Montesinos cerca di sedurlo offrendogli, testualmente, il suo corpo e le sue ricchezze, cosa che può far pensare alla Dulcinea-barattiera della *cueva*); (Molho, 1988:118-119).

Cervantes quindi avrebbe voluto presentare agli occhi del suo *caballero* una forma di trasfigurazione già autosmascherata, che gli mostrasse il limite umano (come corporalità, caducità e contingenza) che tende ad essere rimosso con la creazione di una mitologia; come a provocare un'irruzione della storia nella letteratura (p.131). Questo spiegherebbe, ad esempio, le precisazioni concrete che Montesinos dà a don Quijote a proposito del pugnale con cui ha estratto il cuore di Durandarte (operazione che risulta simile ad una prosaica macellazione), nonché l'enfasi sul decadimento fisico di tutti gli incantati.

Gli stessi incantati, però, non sono neanche pienamente uomini. Gli elementi metafisici continuano a convivere con quelli materiali, cosa che si esprime nel loro essere vivi e morti allo stesso tempo; questa espressione ulteriore del paradosso resta insoluta, e l'idea della *cueva* si trascina in forma di dubbio lungo tutta la seconda parte dell'opera. L'accento sulla sua insolubilità sarebbe intensificato dal gioco di smentite e dubbi che nasce col racconto di don Quijote. I tempi forniti dal *caballero* non coincidono con quelli percepiti da chi è rimasto fuori dalla grotta e la stramberia del racconto lo rende inverosimile, prima per gli ascoltatori e poi

per lo stesso *caballero*, che interrogherà la scimmia parlante di Maese Pedro e la Cabeza encantada, sempre ricevendone risposte ambigue, come in II,16 (p.238):

El mono dice que parte de las cosas que vuesa merced vio, o pasò, en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles; y que esto es lo que sabe, y no otra cosa, en cuanto a esta pregunta; y que si vuesa merced quisiere saber más, que el viernes venidero responderà a todo lo que se le preguntare; que por ahora se le ha acabado la virtud, que no le vendrà hasta el viernes, como dicho tiene.

(don Quijote non aspetterà questo *viernes*, anche perché la scimmia sarà fuggita) e in II,62 (p.516): “A lo de la cueva, hay mucho que decir, pues, de todo tiene” (risponso della *cabeza*). Tutti tergiversano, Cide Hamete sospetta che l’avventura sia apocrifa, e si rivolge direttamente al lettore:

...y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte se retrató della, y dijo que la había inventado... (II,24:223)

L’idea della *cueva* arriva ad aleggiare come *non detto* sul letto di morte dell’eroe: infatti questi non la smentirà, né la chiarirà (aveva promesso lui stesso a Sancho che, con l’andar del tempo, avrebbe raccontato altri particolari che l’avrebbero accreditata definitivamente per vera) lasciando l’enigma intatto¹⁰. È quindi il lettore l’ultimo destinatario del significato della *cueva*: ed è proprio in lui che convivono (senza mediazione) i due estremi del paradosso, in particolar modo mentre legge: è immerso nel tempo lineare ma concepisce lo spazio dell’opera, che è al di fuori di esso (elemento che converge con l’interpretazione di Sieber, si veda 1.1). La promessa di don Quijote, secondo cui la verità della caverna si chiarirà con l’andar del tempo, è la stessa che tutti mortali possono fare a proposito della propria condizione: solo la fine (la morte appunto) potrebbe rivelare se esiste un modo di conciliare gli estremi della propria natura (Molho, 1988:158-159).

In quanto a Percas de Ponseti (1975), si tratta forse dell’autrice che offre una lettura della *cueva* più multiforme e stratificata. Se per l’ottica interna di don Quijote si tratta di un’esperienza psichica (onirica, mistica o allucinatoria) simile ad un incubo, quest’incubo funge anche da “laboratorio” per il lettore, che esperisce, in parallelo con l’affanno del protagonista che cercherà di raccontare l’accaduto, la soggettività di ogni possibile interpretazione della vicenda. Considerato lo stesso effetto di mistero che ho appena illustrato parlando di Molho, Percas passa poi a rintracciare le possibili fonti extratestuali dell’episodio, notando come, nella costruzione dei personaggi, Cervantes usi una così vasta gamma di riferimenti da costringere il lettore-critico ad ammettere che quello che vede in essi non è altro che una sua proiezione, una delle tante possibili.

Vediamo ad esempio il personaggio Montesinos; questo è il modo in cui viene descritto da don Quijote:

¹⁰ Molho accenna anche alla valenza dell’episodio dal punto di vista metaletterario. Le allusioni alla *cueva* lungo tutta la seconda parte sono moltissime: questa diventerà quasi il simbolo della dialettica finzione-realtà. Come abbiamo già visto a proposito di Canavaggio (1.1), nel cap XLI si stabilisce un accordo fra *caballero* e *scudiero*: se don Quijote promette di credere alle visioni di Sancho su Clavileño, allora lui crederà all’accaduto nella *cueva*, in una sorta di patto di affabulazione reciproca che ricorda moltissimo il nuovo patto narrativo fondato dal romanzo moderno: il racconto non è passibile di prova del vero o falso, è un universo a sé, che si giustifica al suo interno, e si accetta dal di fuori unicamente perché lo si desidera (Molho, 1988:143). Riprenderò questo aspetto più tardi (3.2).

...abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada, que por el suelo le arrastraba; ceñiale los hombros y los pechos una beca de colegial, de raso verde; cubríale la cabeza una gorra milanese negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura; no traía arma ninguna, sino un rosario de cuentas en la mano, mayores que medianas nueces, y los dieces asimismo como huevos medianos de avestruz; el continente, el paso, la gravedad y la anchísima presencia, cada cosa de por sí y todas juntas, me suspendieron y admiraron. (II,23:212)

Ora, se è vero che l'elemento grottesco, che tra l'altro non è particolarmente accentuato nella figura di Montesinos rispetto agli altri personaggi (seppur presente, per esempio nella descrizione della grandezza dei grani del rosario, paragonati a noci o uova di struzzo) è già insito nella tradizione del *romancero*, come dice Molho, questo non giustifica il bislacco contegno e abbigliamento con cui Cervantes ce lo presenta. Ogni elemento evoca delle identità esterne che vengono collegate al personaggio e che niente hanno a che vedere col Montesinos dei *romances*; è come se questo diventasse una figura pluriallusiva, accogliendo in sé le caratterizzazioni più disparate. Percas ne rintraccia molte:

- la barba, per un lettore dell'epoca, contraddistingue gli *alcaldes*, autorità spesso preposte anche al controllo delle carceri (inoltre Montesinos stesso si definisce "*alcaide y guarda mayor perpetua*" della grotta);
- il rosario rimanda alla fede cristiana, di solito è portato dagli ecclesiastici;
- il colore viola del *capuz* è simbolo di penitenza devota;
- la *beca colegial* allude al mondo studentesco, tradizionalmente visto come focolaio di baldoria;
- il colore verde è tradizionale dell'inquisizione;
- la *gorra milanese* è un capo di lusso piuttosto mondano, e risulta incongruo con il *capuz*, e così di seguito.

Come si vede, Montesinos ha tutto tranne le fattezze del giovane cavaliere, guerriero e spartano, del *romancero*. Ognuna delle piste suggerite anche solo dal suo abbigliamento, relazionata a tutti gli altri elementi allusivi della *cueva*, può far propendere per una lettura piuttosto che l'altra. Così si può vedere nel Montesinos-*alcalde*, nella rassegnazione di Durandarte che gioca a carte, e nell'assurdità di una reclusione sotterranea senza motivo una satira delle carceri in cui lo stesso Cervantes era stato rinchiuso, anche se si riteneva innocente (Percas de Ponseti, 1975:503-517); oppure si può propendere per una parodia della devozione spettacolarizzata, spesso legata ad esperienze pseudomistiche situate in grotte, e così via, arrivando a significati più universali, ma pur sempre insostenibili fino in fondo: la maestria con cui Cervantes sfiora tutto quello che scrive senza mai caratterizzarlo in modo definitivo, lasciando sempre che sia il lettore a metterci, inconsapevolmente, del suo, raggiunge l'apice nella *cueva*.

Raccontare il proprio viaggio mostra a don Quijote quanto l'esperienza interiore non sia trasmissibile, e quanto le parole finiscano sempre per essere di chi le riceve; leggerla smarrisce il lettore in un universo di simboli su cui sarà chiamato a rispondere (si veda l'apostrofe diretta di Cide Hamete), e non potrà che farlo assumendosi la "paternità" della risposta: ognuno rimane con la sua visione, ed è costretto ad ammetterlo. La *cueva* è luogo di isolamento, come la mente che agglutina gli elementi in un unico senso; chi la esperisce (don Quijote, i narratori, gli ascoltatori, i lettori) entra in contatto con la solitudine della coscienza umana, che non ha, appunto, soluzione (Percas de Ponseti, 1975: 446-447).

Oltre a dispiegare al massimo la sua tecnica, Cervantes nella *cueva* svilupperebbe una riflessione sulla natura delle opere letterarie: l'invenzione, frutto della coscienza solitaria, non può essere trasportata al "mondo della realtà", né da questo essere distrutta. Il carattere concreto e materico attribuito ai personaggi della *cueva* non assicura la veridicità della visione: se spesso nel *Quijote* la fisicità si fa garante dello sguardo "realistico" sulle cose, contrapposto

alla *locura* chisciottesca, in questo caso non basta (altrimenti non ci si continuerebbe ad interrogare in proposito). Per Percas Cervantes sta rendendo esplicito che si tratta solo di due diversi modi di descrivere: sono pur sempre parole, ugualmente distanti dall'esperienza e dal vivere (Percas de Ponseti, 1975:449-432).

Anche M. Juliá (1993) interpreta la *cueva* come esplorazione della non trasmissibilità "oggettiva" dell'esperienza interiore, sottolineando come questo implichi in Cervantes un'idea di libertà individuale contrapposta alle pressioni del mondo esterno. L'episodio viene messo in relazione col lungo soggiorno dei due eroi nel palazzo dei Duques (capitoli II,33-58).

Juliá fa notare che nella seconda parte dell'opera non c'è più un don Quijote che sovrappone il mondo della letteratura a quello che vedono gli altri (Juliá, 1993:275-276, ma anche Schwalb, 1993; Molho, 1988; Percas, 1975) ma ci sono sempre degli artefici che lo modificano per lui: gli incantatori, nell'ottica di don Quijote, e i Duques nell'ottica del lettore che è a conoscenza dei vari scherzi che gli vengono preparati nel palazzo. Anche nella *cueva* abbiamo un artefice dell'incantesimo, Merlino, "que sabe un punto más que el diablo", ma il vero artefice del mondo della *cueva* per gli ascoltatori di don Quijote al suo ritorno non può che essere don Quijote stesso, che deve "presentarla" al mondo. Nella *cueva* il protagonista si trova a dover mediare, tramite la parola, fra la sua esperienza e gli altri.

Egli racconta, ma non ha modo di essere completamente creduto, cosa che lo porterà a dubitare egli stesso dell'accaduto. Similmente i Duques preparano lo scherzo di Clavileño, convinti di avere in mano la "verità" sottratta ai due burlati, ma questi, ad occhi chiusi, vedono cose appartenenti a loro soli, che sfuggono al desiderio di controllo dei burlatori. In entrambi i casi si nota come la trasmissione di una verità (creduta, inventata, sognata o altro) è sempre impossibile: l'altro si farà una sua verità, pur sempre valida perché nuovamente intrasmissibile. Questo equivale a dire che la relatività dei punti di vista apre una dimensione nuova all'interno delle relazioni fra i personaggi: uno spazio inviolabile che permette ad ognuno di conservare la propria libertà d'esperienza, che però non può avere nessuna pretesa di "aderenza" sul mondo circostante, e quindi nessuna stabilità. Il secondo *Quijote* sembra suggerire che la finzione non è mai tale o lo è sempre, dipende da che prospettiva la si guarda. La *cueva* quindi, per questa autrice, è uno dei punti che segnano in particolar modo la crescita del *Quijote* dalla prima alla seconda parte, in termini di visione variegata della realtà (Juliá, 1993:279).

Passiamo ora ai critici che ritrovano in Cervantes e in particolar modo nell'episodio della *cueva* tracce di un pensiero filosofico (o religioso) definito, come M. Ihrie (1982) e H. W. Sullivan (1993).

Ihrie vede nell'avventura della *cueva* un punto dell'opera in cui l'atteggiamento mentale che pervade tutto il *Quijote* risulta particolarmente visibile. Cervantes, per Ihrie, sarebbe sostanzialmente uno scettico. Per "scetticismo", puntualizza l'autrice, si intende non l'accezione moderna, per cui si tratterebbe di una sorta di sfiducia totale verso ogni attribuzione di senso, quanto piuttosto quella originaria, risalente alla scuola greca di Pirrone di Elide (IV e III secolo a.C.)¹¹: un approccio al reale che tiene conto della mendacità delle apparenze e della soggettività di ogni impressione (elemento che emerge anche nelle letture di Percas e Juliá); (Ihrie, 1982:13-16).

La dottrina pirroniana nella sua rielaborazione rinascimentale, attraverso diversi passaggi, sarebbe giunta in Spagna tramite autori contemporanei a Cervantes, dove avrebbe

¹¹ Si ritiene che quella di Pirrone sia la prima delle tre scuole scettiche sorte in Grecia; non avendo lasciato testimonianze scritte, le sue idee pervengono al mondo rinascimentale attraverso le opere della terza scuola (I sec. a.C.-II d.C.), in particolar modo quelle di Sesto Empirico. Questi infatti non fa che riproporre ed affinare le concezioni pirroniane in opposizione alla seconda scuola (III-II a. C.), che rappresentava invece per il pensiero scettico una svolta "mitigante", cioè probabilista (Ihrie, 1982:13-16).

goduto di una certa fama. Per Cervantes si tratterebbe quindi di un'adesione volontaria, senza che questo significhi che il *Quijote* sia un "manuale" di scetticismo; piuttosto, le situazioni e i dubbi che vi vengono sollevati ricordano molto l'approccio alla conoscenza di questa scuola. Questo sarebbe essenzialmente pratico: davanti a una supposta "verità", bisogna procedere ad analizzare le condizioni in cui l'abbiamo percepita come tale, attenti a tutte le possibili occasioni di autoinganno o di non verificabilità delle nostre impressioni.

Le difficoltà del considerare vengono elencate e raggruppate in tre filoni principali:

- la non affidabilità dei sensi (difficoltà relative al soggetto);
- la mendacità delle apparenze (relative all'oggetto);
- tutte le occasioni di trasfigurazione date dal rapporto fra l'osservatore e la cosa osservata (relative all'interazione dei due); (p.15).

Ovviamente questo non permette di superare le difficoltà e trovare una qualche verità indipendente da tutto, bensì di accedere ad uno stato di sospensione del giudizio, in modo però che neanche si creda che tutto sia illusione, perché questa sarebbe un'altra verità cristallizzata. Lo scetticismo è un moto fluido della conoscenza (Ihrle, 1982:9-30).

Per Ihrle, nella *cueva*, come in molti punti della seconda parte, si farebbe riferimento a questa procedura analitica. Se nel primo *Quijote* il protagonista ha delle certezze sulla realtà (solo sue, ma forse per questo incrollabili), nel secondo dimostra di dubitare, quantomeno delle apparenze, come si vede ad esempio dalla tematica dei perfidi *encantadores* che mascherano l'essenza delle cose. Poco a poco la diffidenza di don Quijote si estende sempre più; iniziando a raccontare del suo incontro con Montesinos, dice: "Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto: con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha" (II, 23:211-212); (ecco l'inaffidabilità dei sensi del soggetto che osserva, che però può solo essere sondata con ulteriori sensi...); e allo stesso Montesinos chiederà se "...fue verdad lo que en el mundo de acá arriba se contaba, que el había sacado de la mitad del pecho, con una pequeña daga, el corazón de su grande amigo Durandarte... (p. 212). (ed ecco i dubbi sul modo in cui un fatto ci perviene, sulla nostra relazione con questo); In quanto alla sospensione del giudizio, è quello che resta dei continui quesiti sulla verità o falsità dell'accaduto (Ihrle; 1982).

Anche J.G. Maestro (1993), all'interno di una lettura di tipo semiologico (si veda cap. 2.3), ritiene che la sospensione del giudizio sulla realtà sia un elemento fondamentale nella *cueva*. Si tratterebbe però, più che di un tema, di un genere letterario che Cervantes include nel *Quijote*, quello del fantastico. Il fantastico sarebbe proprio caratterizzato dal senso di vacillazione o incertezza che un personaggio prova nel giudicare un evento, senza riuscire a determinare se "è successo veramente o no", quindi se è riconducibile al proprio piano di realtà, che è spesso esplicitato dall'autore (Maestro 1993:440, riprendendo la definizione di Todorov, 1970). Il piano di realtà di don Quijote sarebbe il mondo della letteratura, in cui lui crede, che gli viene qui scompigliato e trasfigurato. A lato del fantastico esiste il meraviglioso ("lo maravilloso"), in cui però la vacillazione scompare in favore di una presentazione dei fatti come dichiaratamente sovranaturali (appartenenti ad un'altra dimensione di esistenza); la sfera del sovranaturale viene allora accettata come tale, come estensione ulteriore della realtà in un piano che esula dalle sue leggi ma coesiste con questa.

Anche questo può essere il caso di don Quijote: egli accetta pienamente il sovranaturale (mondo magico-iperbolico delle *novelas de caballería*) come naturale, ovvero come dimensione credibile ed esperibile a partire dalla propria realtà. Un altro modo per neutralizzare la vacillazione è entrare nel territorio del "misterioso"; questo è il caso dei romanzi gialli ad esempio, dove un fenomeno inizialmente inspiegabile (sovranaturale) viene poi spiegato alla luce di leggi naturali (p.441).

Nell'episodio della *cueva* Cervantes conduce cavaliere, scudiero e lettore dalla sfera del sovrannaturale (accettato da don Quijote e spiegato attraverso la *locura* del *caballero* da Sancho) a quella del fantastico, facendo arretrare sempre più, per tutti e tre, una possibile spiegazione o interpretazione definitiva dell'avventura, e quindi provocando in essi una vacillazione a proposito della realtà, o del grado di realtà, dell'accaduto. Don Quijote crede fermamente nella "naturalità del sovrannaturale", cioè nell'esistenza del mondo letterario idealizzante; per lui quindi l'anomalo è il lato corporeo e antiestetico dei personaggi, mentre la realtà è che questi siano perfetti come li immagina, e la spiegazione (iniziale) che ne dà è l'incantesimo di Merlino.

Per Sancho invece è l'inverso: incredibile potrebbe essere l'incontro con personaggi letterari, che però si può spiegare con la follia di don Quijote. Ma Sancho esprimerà stupore davanti al lato saggio del suo padrone già poco dopo il ritorno dalla *cueva*, e continuerà a farlo; poco a poco, l'elemento *cuervo* gli farà nascere dubbi su quello *loco*, fino al "patto di Clavileño", in cui Sancho finirà per sospendere il giudizio sulla *cueva*, passando così dal crederla del tutto falsa (sovrannaturale spiegato) al non sapere cosa credere. Don Quijote farà il percorso opposto: inizierà a dubitare di sé (non ci sono cause esplicite, apparentemente), fino a farsi convincere ad interrogare i vari oracoli, che lo confonderanno ancora di più.

In quanto al lettore, aderisce inconsciamente al piano di realtà che gli viene proposto dal narratore. E qui sta la funzione del gioco di cornici e della promessa inattesa da Cide Hamete, secondo cui don Quijote avrebbe dovuto smentire tutto in punto di morte: il lettore può anche credere inizialmente all'*historiador arábigo* (noto bugiardo), ma, arrivato all'ultimo capitolo, viene abbandonato anche dall'autorità di questo, peraltro molto dubbia. A partire dalla *cueva* de Montesinos, i punti di vista dei due protagonisti e del lettore vengono fatti convergere e incontrare nel territorio del fantastico¹² (Maestro, 1993: 450-452).

Come abbiamo visto, il continuo giocare di Cervantes su senso e sensi della realtà ha fatto sì che la maggior parte degli studi si incentrassero, in un modo o nell'altro, su questo aspetto, che sarà poi legato alla nuova percezione della letteratura che si inaugura col romanzo. In questo panorama H. W. Sullivan (1993) costituisce un'eccezione, rintracciando nella *cueva* una possibile concezione religiosa di Cervantes. Come tutti i "desengañisti" che ho presentato (1.1), Sullivan privilegia tutti quegli elementi del viaggio che risultano dolorosi per don Quijote, legandoli all'altrettanto tormentato soggiorno presso i Duques. Queste due parti, la *cueva* e il soggiorno, vengono spesso legate, sia per il parallelismo con l'episodio di Clavileño (citato quasi da tutti i critici) e il conseguente patto, sia perché sembrano i due punti più salienti, eccetto la morte di don Quijote, della seconda parte. Il soggiorno dura più di quattordici capitoli e contiene tutta una sfilza di sottoavventure, e la *cueva* dai suoi tre si espande per tutto il libro; inoltre sono tutt'e due "micromondi" in cui il *caballero* si trova inghiottito e sottratto al suo vagare, costretto a fronteggiare un ambiente in cui non è più lui a muoversi. Sullivan si chiede "perché mai don Quijote sia costretto a soffrire così tanto" (delusione, svilimento di sé e dei suoi miti, frustrazione, anche graffi di gatto inferocito...) e rintraccia nelle varie torture subite quel sadismo purificatorio tipico della tradizione cristiana mediterranea (si pensi a Dante). Il *caballero* sarebbe sottoposto (da Cervantes) al passaggio per un vero e proprio Purgatorio dell'Aldiqua.

A sostegno di ciò ci sarebbe l'esistenza nella Spagna controriformista di una corrente di pensiero gesuita che propone una possibilità del genere, accentuando ancor più gli aspetti volitivi dell'idea di salvezza cattolica: patire in vita per alleviare il carico di espiatione che aspetta il fedele dopo la morte. Questa dottrina si sarebbe diffusa molto all'epoca di Cervantes, e avrebbe potuto ispirarlo, come ha ispirato altre opere coeve, molte delle quali sul viaggio di

¹² Si tratta dell'impatto pragmatico della *cueva*, esporrò le osservazioni di Maestro in questi termini nel cap. 2.3.

S. Patrizio¹³, in cui l'eroe discende in un pozzo, in vita, per essere punito e redento. La guarigione di don Quijote quindi (anche Sullivan propende per una guarigione ed una ricristianizzazione del protagonista) avverrebbe tramite l'espiazione, non voluta da lui stesso in questo caso, ma "applicatagli" dall'autore in modo palese, come si vede dal fatto che la maggior parte dei tormenti lo vedono passivo ed inserito in contesti in cui la sofferenza appare gratuita, proveniente dall'esterno, e non provocata dalle sue azioni.

Anzi, dice Sullivan che si tratterebbe di una doppia guarigione: anche Sancho soffre, in parallelo col suo signore (si pensi alle *mamonadas* o all'esperienza fallimentare della Isla Barataria); il peccato venale da cui guarirà è la cupidigia (e infatti rinuncerà all'isola), mentre quello di don Quijote è l'ambizione (Sullivan, 1993:66). Tutte queste letture potrebbero sembrare in contrasto con quelle che vedono nella *cueva* essenzialmente una parodia nella parodia. In realtà, procedendo per livelli di significato, spesso il parodico viene presentato come livello di lettura semi-letterale, e convive con tutto il resto. Da Percas (1975) in poi si parte sempre dal considerare la plurivocità dell'episodio.

2.2 La *cueva* come parodia

La trasformazione dei personaggi del *romancero*, oltre che suggerire possibili significati profondi, potrebbe anche provocare quel senso di incongruo che muove al riso, o per lo meno al sorriso ironico. La *cueva* potrebbe essere "semplicemente" una parodia, d'accordo con l'intento esplicito di tutto il *Quijote*. Il suo lato parodico è riconosciuto un po' da tutta la critica come uno dei livelli del racconto; ciò che cambia sono le opinioni su quale sia il vero oggetto ridicolizzato.

Per Martín de Riquer si tratta di una parodia *tout court* dei romanzi di cavalleria. Questi uniscono la materia del ciclo bretone-arturico (Re Artù, Lancillotto, Merlino...) a quella del ciclo carolingio (Montesinos, Belerma, Durandarte...) già nella versione rielaborata dal *romancero* spagnolo. Mentre il *romancero* aveva rielaborato i personaggi e le storie caroline in chiave epico-nazionalista, i romanzi di cavalleria attingono a tutto il mondo letterario medioevale di tradizione colta per trarne personaggi da idealizzare e inserire in avventure estremamente complesse ed iperboliche. Nella *cueva* come in tutto il *Quijote* ci sono riferimenti espliciti a questi libri, ma solo in questa Cervantes mette direttamente mano al mondo cavalleresco, per ribassarlo e mostrarne l'inadeguatezza al reale, in modo ludico (Riquer, 1957-67).

Dallo studio sulle fonti dell'episodio di Percas emerge infatti che la processione di Belerma, così come avviene nella grotta, tolti l'ironia e il grottesco, è già narrata nel *Don Belianís de Grecia* di Jerónimo Fernández (citato nel rogo del capitolo VI, I parte) e nello stesso *Amadís de Gaula*¹⁴ è presente il tema *romanceril* del cuore da consegnare a Belerma. È anche da notarsi che la discesa in una grotta in cui si incontrano dei personaggi letterari è già narrata nelle *Sergas de Esplandián*, continuazione dell'*Amadís*¹⁵.

Inoltre il tema stesso della discesa in una grotta, o pozzo (o qualsiasi altro luogo misterioso e sotterraneo) è un *tòpos*, non solo dei romanzi di cavalleria, ma anche della mistica e del folklore coevo (si veda Redondo, 1981). Da ciò parte A. Egido (1994) per sostenere che Cervantes volesse parodiare in particolare quel tipo di credenze, diffuse e fomentate dalla letteratura, per cui esistevano luoghi e modi per accogliere in sé, isolati dal mondo, forme divine o magiche di rivelazione. Questi luoghi erano generalmente degli oltretomba, e così è caratter-

¹³ Ad esempio *Vida y purgatorio de San Patricio*, di Juan Pérez de Montalbán, 1627. L'opera, anche se posteriore al *Quijote*, raccoglie un tema che circolava già da tempo in Spagna (Sullivan, 1993:73).

¹⁴ *Novela de caballerías per antonomasia*, l'*Amadís* di Garci Rodríguez (spesso chiamato Ordoñez) de Montalvo, la cui prima parte è del 1492, è l'opera più citata in assoluto nel *Quijote*; *Amadís* è l'ispiratore fondamentale del nostro cavallero (dalla nota al testo di L. A. Murillo, 1978:110, I.6).

¹⁵ In realtà le somiglianze sono molte di più, cito solo tre esempi.

zata la *cueva*. Don Quijote, anziché essere illuminato, si troverebbe solo davanti al frutto delle sue frustrazioni verso il mondo letterario agognato e non raggiunto: il viaggio è un incubo-visione del suo immaginario che si deteriora (in questo Egido si trova d'accordo con tutti i desengañisti di cui ho già parlato). Ci sarebbe un precursore a cui Cervantes si ispira in questo genere di ridicolizzazione, l'autore greco Luciano di Samosata (II secolo d.C.), molto apprezzato nell'ambiente erasmista che l'autore aveva frequentato (Egido, 1994:162-163).

Luciano avrebbe fatto alla cultura greca (in forma più ridotta) qualcosa di simile a quello che era l'intento esplicito di Cervantes verso quella europea: nella sua *Storia vera* vengono parodiate le esagerazioni del romanzo greco d'avventura, e l'assurdità in generale del credere alle opere di finzione, mentre nei *Dialoghi* si parodia direttamente la mitologia, sempre inserendola in una sorta di incontro-scontro con il quotidiano, in forma ironica. In particolare il *Dialogo dei morti* ha affinità con la *cueva*: vi si incontrano personaggi mitici erosi nella carne come gli umani, morti e mortali in senso fisico; nel *Dialogo degli dei* invece, si ridicolizza il tema delle metamorfosi, che è presente anche nel nostro episodio, sempre in forma comica, nella storia della Laguna Ruidera e negli scritti del Primo. Si tratterebbe quindi in tutti e due i casi di minare alla base quell'atteggiamento fideistico e passivo verso la conoscenza che portava a credere veramente alle cose narrate nelle opere di finzione, o alla ad una forma di verità che pervade il soggetto senza che questo debba esercitare le sue facoltà, di scelta o di analisi.

Nell'ambiente erasmista spagnolo (quello in cui operava Juan Luis Vives, ad esempio) era particolarmente diffusa l'ironia sulla pseudomistica, o sulle forme magicizzate della fede cattolica, che presentava appunto i sogni come esperienze rivelatorie. La *cueva* si inserirebbe quindi in questo contesto: sarebbe un sogno che rivela solamente l'assurdo della condizione in cui si trova chi sta sognando, in questo caso don Quijote e il suo mondo che si sgretola.

Inoltre, nel suo palesare il fatto che tutta la visione sotterranea sia solo opera di don Quijote, Cervantes mette a nudo i meccanismi di associazione mentale per cui il *caballero* l'avrebbe creata. Per Egido, come per altri che ho citato, si tratterebbe di un trascinare il mondo dell'esperienza quotidiana nell'immaginario, che lentamente lo ingloba e lo amalgama con quello di cui è già pieno: letteratura appunto, e mitologia personale (Dulcinea). Questo è lo stesso meccanismo che sta alla base dell'invenzione letteraria: rapporto dell'esterno con l'interno e creazione di un piano di contatto: la *cueva* apre quindi una sorta di squarcio sulla gestazione del romanzo (Egido, 1994:176-77).

Cervantes dunque non si limita a parodiare il mondo cavalleresco e l'atteggiamento mentale collettivo per cui questo viene trasferito al mondo dell'esperienza tangibile: nella *cueva* ci mostra, dietro la staticità ridicolizzata di un "prodotto" culturale, il moto dell'invenzione, che ridimensiona la cultura e la restituisce all'uomo. Su questo elemento ci sono punti di contatto con il primo paradosso riscontrato da Molho (2.1): si tratta sempre di rappresentare le condizioni effettive in cui la cultura si crea, e/o quello che essa nasconde.

Se per Egido Cervantes mostra che dietro ad un'esperienza rivelatoria può esserci semplicemente il lavoro dell'immaginario di chi la vive, che è simile al lavoro d'invenzione letteraria, per Molho l'autore mostra al suo personaggio che dietro a qualsiasi mitologia si nasconde nuovamente l'uomo in carne ed ossa, e che quindi anche questa non è che (auto)afabulazione a partire da elementi di sé che vengono sublimati, emendati se negativi, o proiettati in mondi-altri. La realtà dell'uomo non può che continuare ad essere l'uomo, i mondi-altri, i miti o i viaggi ultraterreni lo rispecchiano ancora di più, nell'atto di (provare) a dimenticare sé stesso.

E. C. Riley (1981;1986; 2001), come abbiamo già visto (1.1), vede nell'episodio, similmente a Egido, una parodia dell'atteggiamento conoscitivo di alcuni contemporanei di Cervantes, che confondono il dato esperibile con le immagini provenienti dal mondo della mitologia e della finzione (Riley, 2001:103). Si tratterebbe però del mondo erudito, che l'autore prenderebbe

particolarmente di mira creando il personaggio del Primo, studioso e verificatore di cose inutili o del tutto infondate. Costui trarrà dal racconto di don Quijote un dato per lui attendibile:

la antigüedad de los naipes, que por lo menos, ya se usaban al tiempo de Carlomagno, según puede colegirse de las palabras que vuesa merced dice que dijo Durandarte [...]; que será de mucha importancia, y más alegando autor tan grave y tan verdadero como es el señor Durandarte. (II,24:224)

Il tono del Primo ed il suo cercare nel racconto e nei personaggi letterari delle conoscenze positive, sempre con una seriosità impeccabile, alluderebbe allo stile di molti trattati dell'epoca di Cervantes, che questi avrebbe parodiato per sottolineare l'indipendenza fra scienza (o protoscienza, comunque osservazione) e creazione (Riley, 2001:104).

Tornando alla parodia come genere, la maggior parte dei critici ha osservato che la *cueva* ricorda i ribaltamenti d'identità tipici della tradizione popolare carnevalesca, per cui un personaggio viene reso l'opposto di sé (Velasco 1989:236; Egido 1994:168). Il rude e desiderato Montesinos compare come oscuro vecchio dall'aria ecclesiastica, il prode Durandarte sonnecchia rassegnato, eccetera. Tutto ciò può essere riportato a conferma di quelle tesi secondo cui nella *cueva* non c'è una mescolanza fra "reale" e letterario, ma fra forme d'invenzione diverse, provenienti sostanzialmente l'una dal mondo colto (i personaggi e tutti i riferimenti libreschi, che rimonderebbero, secondo lo studio sulle fonti dell'episodio di Percas del 1975, fino all'epica greco-latina) e l'altra da quello popolare (il grottesco, l'assurdo, l'enfasi sul lato imbarazzante del corpo), come quella di Velasco (1989).

Una cosa su cui concorda ancor più unanimemente la critica è il fatto che "parodiare" vada inteso in Cervantes non come mero intento distruttivo, ma come ripresa ironica ai fini di "ricollocare" (dare un nuovo spazio interpretando diversamente) il genere ridicolizzato. Ciò che si vuole veramente combattere è il modo in cui questo viene vissuto. Infatti, come sostiene M. Baquero Goyanes (1979), rifacendosi alle osservazioni di Ramón Menéndez Pidal (1950), in Cervantes c'è una sorta di delicatezza nel trattare la materia; i personaggi conservano alcune caratteristiche fondamentali del genere da cui provengono, a lato di quelle incongrue che vengono aggiunte.

Per esempio, rivedendo il discorso d'accoglienza di Montesinos (che ho riportato in 1.2), si può notare come questo conservi lo stile magniloquente e pomposo che tanto ha influenzato don Quijote; a proposito di Belerma, Montesinos dimostra di sapere qual è la sua versione originaria come personaggio, e ne giustifica la bruttezza rispetto al passato: il mondo cavalleresco resiste dentro la grotta, come dentro tutto il *Quijote*; viene però riconsiderato e relativizzato. Lo stesso tono in cui la vicenda è raccontata dal *caballero* al ritorno, rispettoso, un po' stupito ma né esaltato come di consueto né decisamente disgustato, rispecchia un atteggiamento di chi scrive più ironico (nel senso di distacco) che polemico-distruttivo. In questo Cervantes si distingue dai suoi contemporanei, soprattutto dallo stile di Góngora, nel suo *Diez años vivió Belerma* (1582), che parla dello stesso tema del cuore da portare all'amata, rendendolo apertamente disgustoso, senza contrappunti.

Nel barocco spagnolo era abbastanza tipica la ripresa burlesca di temi e stili medioevali o cavallereschi; faceva parte dell'elemento metaletterario e autoriflessivo di questo periodo, che attua una sorta di "potatura" delle proprie radici culturali per esaurimento, sfruttandole e rielaborandole fino al ridicolo, cosa che servirà a poter attingere a del nuovo.

Le parodie più note sono quelle di Góngora nei suoi vari componimenti poetici di tipo ludico (scritti dal 1580 ca. al 1620 ca.), e, a proposito dello stile anticheggiante, quelle di Quevedo nelle sue operette burlesche, che demoliscono l'uso della lingua aulica e infarcita di latinismi (cultismo), come il trattato parodico *Culta latiniparla* del 1631. Ma entrambi questi autori

demoliscono allo stato puro, senza inglobare anche l'oggetto parodiato: rimangono all'interno del genere che prendono di mira, un *romance*, nel caso di Góngora su Belerma, un trattato per Quevedo, e lo stravolgono, partendo dal presupposto che il lettore conosca già il genere o la storia, utilizzando un tono estremo e monocorde.

Vediamo Góngora:

A verla [Belerma] vino doña Alda
viuda del conte Rodulfo
conde que fue en Normandía
lo que a Jesus Cristo plugo;
y hallándola muy triste
sobre un estrado de luto,
con los ojos que ya eran
orinales de Neptuno,
riéndose muy de espacio
de su llorar importuno,
sobre el muerto corazón,
envuelto en un paño sucio,
le dice: "Amiga Belerma,
cese tan necio diluvio,
que anegará vuestros años
y ahogará vuestros gustos"¹⁶.

in confronto al modo in cui Cervantes tratta lo stesso tema, Góngora risulta decisamente più crudo e univoco, arrivando a inserire un personaggio che sconsiglia praticamente a Belerma di essere tale. Rimanendo apparentemente all'interno dello stesso genere, ne propone un'alternativa ribassata. Ecco invece Cervantes (parole di Montesinos a Durandarte):

Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que me mandastes en el aciago día de nuestra pérdida: yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañizuelo de puntas, yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían, de haberos andado en las entrañas; y, por más señas, primo de mi alma, en el primero lugar que topé saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal, y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado, a la presencia de la señora Belerma; (II,23:215-216);

(dal racconto di don Quijote)

Díjome Montesinos como toda aquella gente de la procesión eran sirvientes de Durandarte y Belerma, [...], y que la última, que traía el corazón entre el lienzo y en las manos, era la señora Belerma, la cual con sus doncellas cuatro días en la semana hacían aquella procesión y cantaban, o, por mejor decir, lloraban endechas sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su primo; y que si me había parecido algo fea, o no tan hermosa como tenía la fama, era la causa las malas noches y los peores días que en aquel encantamento pasaba, como lo podía ver en sus grandes ojeras y en su color quebradiza. "Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil, ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses, y aun años, que no le tiene ni asoma por sus puertas, sino del dolor que siente su corazón por el que de continuo tiene en las manos, que le renueva y trae a la memoria la desgracia de su mal

¹⁶ Apud Maria Grazia Profeti, 1998.

logrado amante; que si esto no fuera, apenas la igualara en hermosura, donaire y brío la gran Dulcinea del Toboso, tan celebrada en todos estos contornos, y aun en todo el mundo". (II,23:217-18)

Evidentemente questo non è un romance antiguo in tono inverso, ma tutta una tessitura di toni ed elementi intorno a questo. Baquero Goyanes (1979) nota in questa maniera di parodiare una particolare attenzione al decorum classico su cui si dibatteva alla sua epoca: lo stile non deve mai essere estremizzato, ma mantenuto piuttosto sobrio, e soprattutto va preservata l'unità fra le diverse parti di un'opera.

Ora, in un lavoro eterogeneo come il *Quijote*, una delle preoccupazioni dell'autore sarebbe stata il rendere organico e coerente il tutto. La parodia della *cueva*, seppur delicata, segna un notevole cambiamento rispetto al resto: da una parte è l'unico punto in cui la materia cavalleresca viene messa in gioco direttamente, sotto forma di personaggi che vanno a incontrarsi con il protagonista dell'opera, dall'altro questa costituirebbe una potenziale rottura della coerenza interna del personaggio di don Quijote, a cui risulterebbe incongruo attribuire un sogno (o visione) del genere, dato che la sua immagine del mondo cavalleresco è sempre stata idealizzante. A questo servirebbe, per Baquero, lo stratagemma della natura apocrifia dell'episodio: inglobare il dissimile dandogli un suo spazio dichiarato dal narratore (Cide Hamete), di modo da sottolineare previamente la frattura logica¹⁷ e stilistica che crea, come a voler dire che l'autore ne è consapevole, e che ritaglia l'avventura dal contesto perché non distrugga la coerenza della storia. In quanto al fatto che l'avventura sia presente, ciò sarebbe prova di un'altra preoccupazione autoriale cervantina: oltre all'idea di organicità, nella sua epoca si richiedeva ad un'opera anche la maggiore varietà possibile. Questo stratagemma gli avrebbe permesso di conciliare le due istanze. A riprova di ciò ci sarebbe il fatto che anche un altro capitolo del secondo *Quijote* è presentato come apocrifo (questa volta attraverso la maschera del traduttore anziché quella di Cide Hamete Benengeli): il quinto.

Si tratta anche qui di un'apparente incoerenza del personaggio di Sancho: questi, tornato a casa dalla moglie Teresa (che ha già cambiato nome dalla prima parte, in cui compariva come Juana) le dice che ricomincerà a vagare al seguito del *caballero*, lanciandosi poi in dei discorsi che, per stile e contenuti, sono di chiaro stampo chisciottesco. Non si tratta però di frasi ripetute, ma di un vero e proprio atteggiamento verso sé stesso e le cose riguardanti la sua vita, come per esempio l'educazione dei figli, mutuato da quello del suo signore.

Ecco come risponde alla moglie appena entrato in casa (Teresa Panza, con stile che dovrebbe essere anche quello di Sancho):

"¿Qué traés, Sancho amigo, que tan alegre venís?"

A lo que respondió:

"Mujer mía, si Dios quisiera, bien me holgara yo de no estar contento como muestro"

"No os entiendo, marido [...]" (II,5:73)

Come si nota, questa potrebbe essere una risposta di don Quijote, ma assolutamente non di Sancho, che non usa né capisce quasi mai frasi del genere. Questa metamorfosi sanciopanzesa, che tra l'altro durerà solo quanto il capitolo, potrebbe avere molti significati; quello accennato da Baquero è l'influenza psicologica che don Quijote avrebbe esercitato sullo scudiero. In ogni caso si tratterebbe sempre di un caso di dissimile da far quadrare nel testo, risolto con la cornice del "capitolo apocrifo". Tutto ciò dimostrerebbe, in questi due punti in particolar modo e in tutto il *Quijote*, una grande preoccupazione di Cervantes per l'armonia classica,

¹⁷ Quindi anche Baquero Goyanes presuppone in Cervantes l'intento di rendere psicologicamente coerenti i suoi personaggi, come i critici di 1.1,2,3.

motivo che lo avrebbe portato a fondere nel modo più fluido possibile tutti gli aspetti della sua opera, e a produrre un tipo di parodia molto più sottile e sfumato rispetto a quello dei suoi contemporanei (Baquero Goyanes, 1979)¹⁸.

2.3 Letture semiologiche

In questa sezione passerò a presentare quegli studi che analizzano l'episodio della *cueva* nella sua struttura e nel rapporto che instaura con il destinatario (il lettore), secondo i parametri della linguistica testuale, o della semiotica relativa alla letteratura: si tratta dei lavori di M. M. de Velasco (1989) e di A. Ruffinatto (2002), oltre a riprendere alcuni aspetti di quello di Maestro (1993), che ho già presentato nel cap.2.1.

Ritornando a quanto esposto a proposito delle interpretazioni sull'effetto di realtà, Maestro dimostra il carattere fantastico dell'avventura descrivendo il suo articolarsi sul piano pragmatico, su quello sintattico e su quello semantico, ovvero secondo le tre dimensioni del testo nell'ottica semiologica. Pragmaticamente, come abbiamo già visto, l'episodio porta il lettore nello stato di vacillazione sul reale che è proprio della letteratura fantastica mediante il gioco delle diverse cornici di narrazione: se inizialmente chi legge adotta il punto di vista del narratore Cide Hamete Benengeli, questo viene poi smentito, ma solo alla fine, creando un trascinarsi della tensione conoscitiva (il lettore non ha risposte certe sulla verità o falsità dell'accaduto) che culmina con la fine dell'opera; in quel punto, il problema è dichiaratamente insoluto, e la posizione del lettore va a convergere con quella dei due protagonisti. Si tratta quindi di un tipo di interazione inclusiva, che incorpora poco a poco al livello dei personaggi sia gli osservatori esterni simulati, ovvero i vari narratori, sia quello vero e proprio, il lettore.

Quest'effetto è ottenuto sviluppando il tema della verità/falsità non in modo concentrato, condensandolo tutto attorno al racconto dell'avventura, ma dilatandolo da quel punto in poi: sintatticamente, l'organizzazione del racconto è ad intrigo: il problema della *cueva* viene ricordato con una certa regolarità lungo tutta la seconda parte, e il suo carattere misterioso viene intensificato sempre di più. Inizialmente né Sancho né don Quijote dubitano della loro versione dei fatti, il dubbio cresce poi gradualmente; in quanto al lettore, abbiamo visto come viene portato a vacillare con il finale (Maestro 1993:456-57).

Dal punto di vista semantico invece, la *cueva* è un universo chiuso, e attorno alla sua chiusura ognuno si affanna a trovare un contatto con la propria realtà. La verità della *cueva* è quella del racconto, come sostengono anche Percas de Ponseti (1975), Molho (1988), Egido (1994), Riley (2001), Juliá (1993) e gran parte dei critici che ho presentato: la *cueva* esiste solo nel mondo delle parole, non ha alcun referente esterno tangibile o condivisibile. Questo può ricordare la realtà di qualsiasi opera di finzione intesa come tale; ad esempio, nella lettura di Maestro, la realtà di un discorso fantastico, che genera sé stesso, e non può essere limitato da nient'altro.

A. Ruffinatto (2002) invece, sempre concentrandosi sull'interazione delle voci-testimoni dell'accaduto, rintraccia un diverso intento orientativo da parte di Cervantes nei confronti del lettore. L'episodio non andrebbe a convergere nel genere del fantastico, ma sarebbe costituito dall'intrecciarsi delle diverse visuali sull'accaduto (quelle di Cide Hamete, di Sancho, di don Quijote...), ognuna delle quali è riconducibile ad un diverso genere o tipo di discorso (narrazione di sogni, racconto di fatti accaduti, racconto immaginario) di modo che i codici relativi ad ognuno vi si incontrino, senza però convergere: uno solo sarà quello verso cui Cervantes indirizzerebbe, con la consueta *socarronería*, il lettore.

Ritorniamo per un attimo alle varie interpretazioni che i personaggi danno del tipo di

¹⁸ Per questo autore ho utilizzato fonti digitali, dunque non posso indicare riferimenti con numeri di pagina (si veda nota n. 2 a p. 2)

realtà vissuta nella grotta, già in parte trattate in 2.1: la *cueva* come esperienza concreta (versione iniziale di don Quijote; risoluzione finale del Primo desumibilmente dal fatto che prende per testimonianza oggettiva una frase di Durandarte); la *cueva* come invenzione deliberata o frutto della follia, quindi realtà immaginaria e *disparatada* (Sancho), e la *cueva* come sogno (ipotesi suggerita dal narratore dell'episodio, da cui poi il Cide Hamete di II,24 prende le distanze). Ogni ipotesi dunque tende ad attivare nel lettore i codici interpretativi di un diverso genere; il racconto di don Quijote in particolare è talmente ricco di marche di realismo da denunciare il tentativo volontario del personaggio di dare credibilità al suo racconto, di ancorarlo alla realtà condivisa dagli ascoltatori con tutti i mezzi possibili, accattivando quindi il lettore verso la via interpretativa del racconto di fatti veri.

Il *caballero*, infatti, insiste sul suo risveglio nella grotta, a dimostrare proprio che non ha sognato¹⁹; usa quel famoso stile ribassante e materico tanto estraneo a lui proprio per collocare la sua visione sul livello di realtà che incontra *fuori* dal suo immaginario, e proprio da questo *fuori* si azzarda a rapire un personaggio che dovrebbe rendere credibile tutto il resto: la Dulcinea-contadinotta propostagli da Sancho. Questa è la sua manovra narrativa più palese, che gli fa perdere del resto la fiducia dello scudiero: l'elemento "Dulcinea" è stato a sua volta una creazione (di Sancho), e la sua comparsa con relativo *préstamo* prosaico viene narrata in un secondo momento, dopo le prime espressioni di incredulità dell'uditorio. Quello di don Quijote è quindi un racconto che viene ritoccato man mano che si compie, inseguendo il consenso dell'interlocutore. Cervantes avrebbe qui giocato sull'effetto contrario che produce un artificio narrativo, se esasperato e messo a nudo: il racconto di don Quijote è sospetto di per sé per eccesso di ricorsi, a volte anche fallimentari, al codice realistico (p.145). L'affanno del *caballero* va poi a cozzare con le indicazioni del narratore dell'evento, che ci presenta il protagonista profondamente addormentato al momento del ritorno dalla grotta.

Ora, escludendo l'ipotesi della narrazione di fatti accaduti (grazie al gioco di assurdo condotto dall'autore per cui un codice ipersfruttato si vanifica), resterebbero quella dell'invenzione deliberata e quella, suggerita del resto dal narratore, del sogno. A far propendere Ruffinatto per l'idea della *cueva* come sogno, è anche il forte parallelo riscontrabile con un episodio del *Persiles*, situato nel XV capitolo del secondo libro. Si tratta del racconto di un sogno di Periandro, con tanto di apparizione di *locus amoenus* ed elementi provenienti dalla letteratura coeva (l'intertesto) a cui viene associato un personaggio appartenente al contesto narrativo, Auristela (così come succede per Dulcinea nel *Quijote*).

Anche qui si nota la malizia di Cervantes nel giocare con la percezione dei fatti narrati: solo alla fine del racconto introduce una marca chiara (un *rompí el sueño* di Periandro) atta a svelarne la natura onirica, dopo aver tenuto il lettore in sospenso per tutta la narrazione. Ma se nel *Persiles* può trattarsi di un gioco²⁰, nel *Quijote*, che continua a lasciare il lettore sospenso senza risolvere l'enigma palesemente, l'idea di sogno acquista una portata maggiore: quella del sogno è una realtà che non può essere né vera né falsa, e che richiede come spazio proprio la sospensione del giudizio, così come suggerisce lo stesso Cide Hamete (all'inizio del suo intervento in II,24), che "sin afirmarla por falsa o verdadera" la scrive (p. 150).

L'avventura della *cueva* è quindi un sogno, ma anche l'esplorazione di che cosa significhi la realtà di un sogno: vanificate le pretese di realismo di don Quijote, il racconto si configura come modalità di rappresentazione libera dalla logica binaria quotidiana del vero/falso, spazio ulteriore ed indipendente. Questa concezione si avvicina molto all'idea di spazio autonomo della letteratura trattata da molti critici di 2.1 (Percas, Egido, Riley...); in Ruffinatto è

¹⁹ Il risveglio all'interno di un sogno era però un topos della narrativa onirica cavalleresca; in questo caso l'intento del discorso è vanificato dall'intertesto.

²⁰ Come vedremo anche nella seconda parte a proposito dell'incipit del *Persiles*, spesso un artificio narrativo è gioco o espediente in quest'opera, mentre nel *Quijote* si fa chiave di esplorazioni metaletterarie.

l'idea di sogno a rappresentare per Cervantes questo spazio. Inoltre, nota Ruffinatto, Cervantes ingloba le convenzioni di un codice (quello destinato al racconto di fatti veri soprattutto) nel suo gioco allusivo di modo da portarle alla luce in quanto tali, facendole incarnare in una voce (quella di don Quijote) che lotta con le altre: la narrazione si tesse ironica sopra, e oltre, le forme che le appartengono.

Uscendo dal territorio delle forme narrative e della loro rielaborazione cervantina, vediamo ora l'analisi della struttura e dell'impatto della *cueva* di Velasco (1989). Questo critico parte dal definire la plurivalenza dell'episodio, ovvero il fatto che includa in sé un potenziale infinito di interpretazioni, come notava anche Percas (1975), caratteristica consapevolmente elaborata da Cervantes in tutto il *Quijote* e qui in particolar modo. Una pluralità di simboli e di significati si organizzerebbe attorno ad un unico nucleo, che ne garantirebbe la coerenza tematica: il tema dell'opposizione fra due mondi antagonisti, che sarebbero il razionale e l'irrazionale, o il cosciente e l'incosciente, simboleggiati tradizionalmente dall'opposizione luce/oscurità (Velasco:235). La plurivalenza si produce su tutti i piani del discorso: quello della intra ed extratestualità (sintattico e paradigmatico in senso lato), e quello semantico, sia a livello dell'enunciazione, sia a livello dell'enunciato (il "contenuto"); l'effetto pragmatico sarebbe, deducibilmente da quello che Velasco dice, consegnare al lettore una materia potenzialmente infinita.

Iniziamo dal livello sintagmatico. Ci sono due filoni di analogie con altri episodi, che esprimono, come in tutti gli altri livelli, la bipolarità luce/tenebra:

1) gli inabissamenti:

La *cueva* è anticipata dall'avventura del *caballero del Lago* (I,50), raccontata da don Quijote, e da quella del *caballero del Bosque* (Sansón Carrasco), che dice a don Quijote di essere disceso nella *simas de Cabra* per sondarla, incaricato dalla sua dama (II,14). Si tratta di viaggi in luoghi sotterranei e misteriosi, che nascondono misteri da svelare; siamo nel filone tenebroso.

2) l'ascesa:

Indubbiamente la *cueva* ha molti punti di contatto con il ritiro in Sierra Morena (I,25-27), come sostiene anche Avallé-Arce (1976). Entrambe le avventure ci vengono narrate da più punti di vista, e vedono don Quijote vivere un'esperienza in cui si isola dal mondo e ci mostra la sua mente che agisce libera da stimoli esterni; quella della Sierra è per il *caballero* un modo di purificarsi per ascendere ad un livello superiore nell'amare Dulcinea, così come la *cueva* potrebbe essere un modo di riscattarla tramite la sofferenza, e acquisirebbe quindi connotazioni di elevazione mistica (polo luminoso)²¹.

A livello paradigmatico (sempre in senso lato), i collegamenti che si possono fare con altre opere sono moltissimi, e si possono dividere in quelli di tipo parodico, che giocano con l'irrazionale di una certa percezione dei generi parodiati (l'oscuro; cosa che abbiamo già visto con Egido e Riley, 2.2) e quelli "seri" (il razionale), per cui la discesa di don Quijote può essere inserita nella lista dei viaggi sotterranei alla ricerca della conoscenza (Odisseo, Enea, Dante...). In quanto al contenuto, Velasco propone, fra le tante possibili, una lettura della *cueva* come satira della realtà spagnola del XVII secolo (molto oscura), sviluppata anche da Percas (1975).

La corte di Filippo III era duramente criticata dai suoi sudditi: il re veniva definito "incantato" dal suo consigliere, il Duca di Lerma, che di fatto comandava al posto suo, e si parlava molto delle sofferenze della regina, Margherita d'Austria, relegata ed allontanata dal marito. Questi personaggi storici potrebbero trovarsi riflessi in quelli di Cervantes: Durandarte inerte e rassegnato sarebbe il re, il duca Montesinos (o addirittura Merlino), e la regina Belerma. Da qui si passerebbe ad una visuale più ampia: la *cueva* sarebbe una critica alla decadenza di tutte le istituzioni spagnole (la polarità è insita nel concetto di critica, o satira, che lavoro nello spazio

²¹ Questi due filoni sono stati uniti nelle letture in chiave mistico-parodica (Percas; Egido) e in quella in chiave iniziatica (Redondo).

creatosi fra quello che è e quello che dovrebbe essere).

A livello dell'enunciazione, ovvero del come il racconto prende forma, questa bipolarità continua e variegata suggerirebbe una "rottura del *logos*" (Velasco 1989:238), una presa di coscienza del fatto che la nostra mente è limitata, ottenuta andando ad esperire questi limiti direttamente. Da una parte, ciò può essere ricondotto al mito della caverna di Platone: come gli uomini della caverna sono legati alla loro oscurità (limitatezza del mondo delle cose) e se uscissero a vedere la luce (mondo superiore delle idee) non riuscirebbero a conciliare le due realtà, così don Quijote si trova a fare da tramite fra due mondi incongruenti eppure tutt'e due umanamente concepibili. Sarebbe quindi un'esperienza illuminante, ma a proposito di una condizione difficile e soprattutto ardua da far capire all'esterno.

Dall'altra, la discesa potrebbe essere un ritorno all'utero materno, un desiderio di morte o pre-nascita: abbandonate le speranze di comprendere il mondo quotidiano ed interagire con esso, don Quijote cerca di ritornare all'origine di tutto, o quantomeno di sé stesso. Si tratta in entrambi i casi di letture di tipo allegorico, in cui i significanti sarebbero solo funzionali a costruire le varie parti dell'allegoria; in ogni caso però le allegorie possibili sono così tante che si scontrano e si incrociano, restituendo ai significanti la propria consistenza, che è appunto quella di proiettare fasci su fasci di significato sottraendosi a una qualsivoglia decifrazione definitiva.

Infine, la *cueva* è anche un'esperienza gratificante per don Quijote: isolato sottoterra riesce a vivere situazioni che ha sempre desiderato (si vedano Agheana e Redondo), tutto grazie alla sua immaginazione: difenderà fino alla fine, contro tutti i dubbi, la verità della sua esperienza, che non è altro che la sua personale verità poetica, contro la grettezza del "mondo di fuori", o la realtà priva di senso. Don Quijote è fondamentalmente un creatore (Velasco, 1989: 240-41). E appunto una lettura del genere mira a mostrare la creatività *in fieri* del mondo chisciottesco. Il tipo di lettura che si articola sui vari piani del discorso è forse quello che offre più possibilità di conciliare interpretazioni diverse. In ogni caso, già letture come quella di Percas anticipano il carattere di segno plurigeneratore della scrittura di Cervantes; oppure, quando non si parla direttamente di plurivocità, fra le letture che ho raccolto prevalgono comunque quelle che mettono in luce l'intenzione di giocare con la percezione della realtà, e quindi anche con quella del proprio racconto. La concezione fluida ed individualista del mondo poetico mi sembra essere l'elemento che è stato messo in luce da tutti i critici, ognuno su piani diversi.

Trovo però curioso il fatto che anche nell'ambito di letture che analizzano il carattere ambiguo dell'episodio come caratteristica fondante (Percas, Molho, Juliá...) si tenda poi a trovare significati trascendenti che inglobino in sé quest'ambiguità, in qualche modo neutralizzandola. Molho, per conciliare una serie di contraddizioni senza negarle, le compone tutte in un paradosso in cui poi vede i dilemmi della natura umana; la *cueva* diventa un significato esistenziale assoluto.

La stessa cosa, ancora più esplicitamente, succede con Percas: la vanificazione di ogni interpretazione definitiva è l'interpretazione chiave dell'episodio: la lotta dei significati viene cristallizzata in quanto immagine della coscienza umana, soggettiva; in entrambi i casi si scopre nell'avventura una riflessione che porta al di là del testo e del suo ruolo nell'opera. Anche Velasco, per certi versi, individua un'unità "trascendente" dietro alla complessità strutturale del racconto: si tratterebbe della rottura del *logos* espresso nella manifestazione del contrasto luce/ombra su tutti i livelli della storia, che illustra la soggettività di don Quijote. Ed eccoci di nuovo, come con le letture del capitolo 1, di fronte all'infalibile forza inclusiva (praticamente risucchiante) del *Quijote*: ecco altri lettori-critici che non riescono a sfuggire alla tentazione di proiettare il "fuori" (sé stessi in quanto facenti parte dell'umanità) nel dentro (l'opera), cioè di "chisciottare" a loro volta, a loro modo. Il *Quijote* è il punto d'origine di un moto che persiste

anche al suo esterno, don Quijote si inventa e noi lo inventiamo.

Ovviamente ciò succede sempre con tutta la letteratura, ma solo nel caso del *Quijote* questo fenomeno diventa un tema esplicito, che permette, come ho già segnalato in 1, di immaginare le varie letture che ne derivano come forme di “partecipazione al testo”, al livello dei tanti personaggi-narratori.

Leggere trascendenza è proiettare elementi esterni, come lo era presupporre un’interiorità del tutto sondabile nel protagonista. In un certo modo, mi sembra che don Quijote sia davvero riuscito ad esistere; il racconto della sua storia produce affannati ricercatori di un senso che esuli dal contesto: una sorta di sterminata progenie del *caballero*. Le letture trascendentali quindi contribuiscono a infittire il gioco dialettico finzione/realtà interno all’opera. Per quanto riguarda invece quelle in chiave parodica (Riquer, Baquero Goyanes, in parte Riley ed Egido), o che rintracciano in Cervantes un determinato pensiero (Ihrle, in parte Sullivan), queste invece contribuiscono ad ispessire lo sfondo ipotetico su cui l’episodio è costruito, tessendo legami con altre opere ma evitando di fornirne un’interpretazione globale (non è però del tutto il caso di Sullivan, che in fine rintraccia nella *cueva* un’allegoria di redenzione cristiana), o fornendone una che ne trascura deliberatamente alcuni aspetti (Riquer, Ihrle, Sullivan). Grazie all’ambiguità di tutta la scrittura cervantina, credo che nessuna di queste letture possa essere “delegittimata” (eccetto ovviamente il caso di fonti extratestuali che si rivelassero improbabili); attraverso il concetto di segno plurigeneratore (Velasco, Percas de Ponseti) è invece possibile comporre tutte insieme, e leggerle come se fossero una sola.

Da parte mia, come vedremo, vorrei approfondire la *cueva* in modo da rintracciarvi le linee generatrici di tutto il *Quijote*, a cui l’episodio, secondo me, allude esplicitamente; in questo modo cercherò di vedere il testo all’interno del (macro)testo, e viceversa. Come ho già detto, suppongo che nessun tipo di lettura possa sfuggire all’impulso di “chisciottare” sul testo; è probabile che anche le letture di impostazione più propriamente letteraria o semiologia (ad esempio quella di Velasco), che illustrano quanto il *Quijote* rivendichi l’autonomia del mondo di finzione, non vi si riescano a sottrarre. La *cueva* in particolare intensifica le varie tendenze proiettive, essendo, secondo me, un punto di concentrazione particolare degli “ingredienti” chisciotteschi. Se per i romantici don Quijote era il paladino dell’individualità idealista, per i franchisti dello spirito nazionale e così via, potrebbe anche darsi che per gli studiosi contemporanei sia diventato il paladino della (loro) scoperta dell’arbitrarietà del segno, nella *cueva* in particolare.

SECONDA PARTE: LA CUEVA DE MONTESINOS COME MICROCOSMO DEL QUIJOTE

La prima impressione che ho ricevuto leggendo l’episodio della *cueva de Montesinos* è stata quella che l’avventura alludesse al *Quijote* visto globalmente, come opera. Cercando di trasformare quest’impressione in un’interpretazione, l’ho confrontata con le letture critiche che ho esposto nella prima parte di questo lavoro. I punti di contatto sono molti, soprattutto per quanto riguarda l’idea che la *cueva* rappresenti per Cervantes un’occasione di rivendicare, rappresentandolo, lo spazio autonomo della letteratura (3.2; I p.). Si tratta quindi, in primo luogo, di collegare questo elemento ad alcune caratteristiche generali dell’opera, sia dal punto di vista tematico che da quello strutturale, di modo da illustrare come, secondo me, la *cueva* rappresenti un’inclusione ideale del *Quijote* dentro sé stesso, come libro unico e particolare, e non solo come esempio di opera di finzione fra le tante possibili.

Per quanto riguarda l’inclusione di elementi portanti dell’opera, ci sono alcune convergenze con Molho (1998, si veda 2.1). Mentre però questo critico parla dell’intensificarsi, nella descrizione degli abitanti della *cueva*, del paradosso esistenziale di cui sarebbe portavoce don Quijote (il contrasto fra impulso metafisico e temporalità), quindi di un rispecchiamento di

tipo tematico, io propendo più per ipotizzare un rispecchiamento dell'opera a livello strutturale, non necessariamente legato ad un significato trascendente, e non basato unicamente sulle caratteristiche dei personaggi, ma anche sul trattamento particolare che il racconto del *caballero* riceve da parte del narratore.

Per quanto riguarda invece le interpretazioni del resto dei critici in 3.2, condivido gli elementi che mettono in luce l'enfasi sull'autonomia dell'immaginario, ad esempio le osservazioni di Juliá sul come venga sottolineata la non trasmissibilità "oggettiva" del mondo interiore (Juliá 1993:278) o gli studi di Percas e Velasco sul carattere esplicitamente plurivalente e soggettivo del racconto, perché credo che facciano luce sulla dimensione peculiare che Cervantes teneva molto ad attribuire alla (sua) letteratura, cioè la libertà dai canoni di giudizio e dalla commistione con la realtà esterna. Non credo però che l'episodio della *cueva* sia un'esplorazione astratta dello spazio letterario, bensì un preciso richiamo dell'autore alle caratteristiche della propria invenzione e al contesto relazionale che questa presuppone, creato in modo che appaia come "incastonato" al suo interno.

Ma quella che potrebbe essere solo una *mise en abîme* barocca diventa invece uno spazio sperimentale che permette all'autore di sondare virtualmente l'impatto della propria opera, trasformandola quasi in personaggio ulteriore, a sua volta inserito nell'implacabile dialettica fra finzione e realtà che la attraversa tutta, e, in questo caso, arriva a sovrastarla idealmente. L'episodio può essere ricollegato alle molteplici autocitazioni/automenzioni che Cervantes inserisce lungo tutto il *Quijote*; ad esempio quella del capitolo I,6, dove si autocita attraverso le parole del *cura* e del *barbero* come autore della Galatea, o l'allusione a quel *tal de Saavedra* durante il racconto del prigioniero (I,40), in cui viene descritto come coraggioso soldato spagnolo. Nel capitolo I,47 compare, a fianco della *Novela del curioso impertinente*, il titolo della *Novela de Rinconete y Cortadillo* (pubblicata nel 1613 all'interno delle *Novelas ejemplares*), a sottolineare che entrambe le opere sono dello stesso autore.

Ogni volta che Cervantes menziona sé stesso e le sue opere, lo fa in forma di allusioni collegate al tema delle varie avventure (lo scrutinio, il *cautivo*..), presentandosi sempre in una veste diversa, come a voler esplorare le diverse forme che egli stesso (come idea di sé) può acquisire in relazione ad un tema o ad un altro. Si tratta sempre di allusioni che mirano a smascherare la dimensione relazionale concreta in cui si trova chi legge il suo romanzo: esiste un autore dietro al libro, che è anche quello della Galatea, un soldato... e così di seguito.

La *cueva*, nella mia interpretazione, si inserisce all'interno di questi richiami, in un modo però particolare, legato alle peculiarità del secondo *Quijote* rispetto al primo. Questo ha un carattere più fusivo²²: le interpolazioni o gli inserimenti di sottoracconti sono organizzate in modo da amalgamarsi maggiormente col contesto (si pensi alle storie di Quiteria e Camacho e Ana Félix).

Un'altra novità della seconda parte è il cambiamento di visuale di don Quijote, che inizia a vedere ciò che lo circonda come fanno tutti gli altri e sposta il suo impulso trasfiguratore verso la spiegazione delle cose, al di là dell'apparenza. Questo ha reso possibile anche il cambiamento di stile delle autocitazioni: la *cueva* non contiene nessuna allusione diretta, né a Cervantes, né all'opera, eppure secondo me rappresenta il punto in cui l'autore allude a sé stesso proprio come autore di *quel libro* che vediamo concentrato in piccolo (nelle sue caratteristiche portanti) dentro il mondo della grotta: il *Quijote*. Questo mondo infatti, concentra in sé gli elementi fondamentali a partire dai quali si crea lo spazio particolare (autonomo, elastico, con forme di realtà volatili) che caratterizza l'opera.

²² Come è stato notato praticamente da tutta la critica; ad esempio da Juliá (1993:275), Molho (1988:94-95) e Schwalb (1993:245).

Inoltre, ci viene presentato da un'ottica sia esterna che interna, come a volerlo ritagliare dal suo contesto mediante un luogo che ne fa parte: la grotta, che con il suo essere un luogo isolato e sondabile solo da chi la racconta, fa da contenitore possibile di tutta la creazione cervantina.

1. PARALLELI TEMATICI

La caratteristica forse più saliente dell'episodio della *cueva* è il fatto che vi compaiano dei personaggi dichiaratamente letterari, fatto unico in tutto il *Quijote*. Questi fanno parte proprio della letteratura che ha fatto impazzire il protagonista, che rispetto a loro rappresenta, nell'ottica interna dell'episodio, il piano del reale. Ci sono quindi i due ingredienti di base della dinamica interna al *Quijote*: lo scontro letteratura/"realtà" (o non-letteratura), che in questo caso appaiono rovesciati. Se tutta l'opera parla di un uomo che tenta di vivere nella letteratura, adesso (pensando alla visione come ad un frutto della mente del *caballero*) si vede la letteratura che cerca di sopravvivere alla mente di quest'uomo, che l'ha trasportata sul piano di realtà al quale lui appartiene²³, con esito paradossale: i personaggi sono morti-vivi, onorevoli-disgustosi, e comunque sempre incongrui, così come lo è stato e sarà don Quijote rispetto al mondo che lo circonda (e in sé stesso come *caballero-hidalgo*).

Da questo punto di vista quindi, la *cueva* potrebbe rispecchiare l'opera in forma di ribaltamento: ora si vede sempre la stessa opposizione finzione-realtà ma a partire dall'incapacità della finzione di "resistere" alla realtà. Infatti, rispetto ad un'avventura-tipo chisciottesca, ad esempio quella della lotta contro i mulini a vento (I,8), troviamo le stesse polarità tematiche ribaltate: don Quijote non riesce a vivere appieno la sua trasfigurazione letteraria della realtà perché "cozza" effettivamente contro il reale: i mulini lo disarcionano e gli mostrano la loro vera natura (di mulini, appunto). Ma non per questo egli smette di credere all'esistenza dei giganti: la sua immagine di questi, come di tutto il mondo cavalleresco, rimane immutata. Nella *cueva* invece abbiamo dei personaggi letterari che si incarnano e, acquisendo caratteristiche mortali, risultano ridicoli, incongrui: la distanza fra letteratura e realtà viene sondata dal punto di vista dell'incapacità della letteratura di adattarsi al reale senza perdere senso.

Al contrario, si potrebbe anche pensare ad un acuirsi dello stesso contrasto negli stessi termini: don Quijote, da solo, senza libri da seguire né contesti a cui opporsi, non è in grado neanche mentalmente di raggiungere il mondo della letteratura, ma lo contamina sempre con la sua contingenza: se gli abitanti della grotta sono frutto della sua mente, essi testimoniano il fatto che la bruttura e la limitatezza sono implicite in lui in quanto uomo che, dato che non sa mentire (come dice Cide Hamete, "no dijera él una mentira ni se le asaetearan"; II,24: 223), non può fare altro che riprodurre sé stesso e la dimensione in cui vive, e anche nel caso in cui tenta di concepire l'idealità, non riesce a pensarla (da solo) senza una controparte carnale che di fatto la distrugge.

In qualunque modo si scelga di guardarlo, si tratta sempre di sciogliere il nodo realtà-finzione che viene sviluppato in tutta l'opera, con una novità: esiste un luogo, la grotta, in cui i due poli si trovano uniti (non però conciliati); e sull'accaduto in questa grotta si dibatte, chiedendosi se è vero o falso, cioè che tipo di relazioni ha con la realtà di ogni personaggio.

²³ Sempre all'interno della nuova psicologia di don Quijote nella seconda parte, per cui il brutto esiste ma va spiegato: così i personaggi sono decaduti ma ad opera di un incantamento. Gli *encantadores* sono i grandi rivali di don Quijote, cioè la sua proiezione in negativo: quelli che "inventano" la realtà antiestetica. Don Quijote si caratterizza sempre più come inventore a sua volta.

2. L'UNIFICAZIONE DELLE DUE VISUALI PORTANTI

Ad accentuare il carattere esemplare dell'avventura c'è anche il modo in cui questa viene ripresa per tutta la seconda parte del *Quijote*. Il solo nome "*cueva de Montesinos*" diventa infatti evocatore della dialettica fra finzione e realtà: si consultano in proposito noti oracoli fasulli (la scimmia di Maese Pedro, la *Cabeza Encantada*), che danno risposte nuovamente enigmatiche²⁴; questo perché lentamente entrambi i protagonisti iniziano a dubitare della loro versione dei fatti (Maestro, 1993:450-52), fino a stringere il famoso "patto di Clavileño", che è una mutua resa nei confronti di un tentativo di sondare oggettivamente la realtà dell'altro (Juliá, 1993:278-9).

L'incertezza sull'accaduto nella *cueva* viene posta spesso in termini di dubbio fra la sua "verità" o "falsità", ad esempio nel capitolo II, 26, presso il *mono* di Maese Pedro, o nel II,23 subito dopo il racconto di don Quijote: l'accaduto non può essere vero dal punto di vista "realistico", di Sancho, perché si parla di personaggi letterari, mentre per don Quijote è il contrario: la stranezza è data dalle loro componenti materiali-grottesche. Altre volte invece si parla dell'incertezza fra sogno e realtà, come durante la consultazione della *cabeza encantada*.

Queste due coppie di polarità possono essere viste come diversi modi di sfumare la stessa opposizione, quella fra un "vero" come realtà verificabile e condivisibile, e un "falso" come realtà originata da un individuo in particolare: la finzione, appunto, ma anche il sogno

Da questo punto di vista, anche volendo interpretare la *cueva* come il racconto di un'esperienza onirica di don Quijote, sogno e finzione coincidono: si tratta sempre di attingere, più o meno volontariamente, ad un immaginario interiore che non può o non vuole avere riscontri diretti nella realtà esterna; come la finzione, il sogno può sempre essere messo in relazione con il vissuto che lo ha nutrito, ma da questo non può mai essere delegittimato, e neanche è possibile interpretarlo senza tener conto della sua natura di universo a sé stante, in cui non vige la logica del quotidiano.

Il mistero della *cueva* si trascina anche perché dare una soluzione al contrasto verità-realtà comune contro falsità-elaborazione particolare allenterebbe la tensione *cuerto/loco* che costituisce don Quijote personaggio, e soprattutto implicherebbe la comparsa di un narratore-autorità, cosa del tutto aliena a quest'opera: anzi, se un possibile piano di veridicità (nel senso di rapporto diretto con referenti esterni) pareva esserci, è proprio con la *cueva* che Cervantes lo vanifica definitivamente.

Mi spiego. Tutto il *Quijote* è costruito sull'opposizione binaria fra il piano dell'ideale, in cui crede il protagonista, e il piano del concreto, in cui credono le persone che lo circondano. Nelle avventure iniziali, come quella dei mulini a vento, la visuale di don Quijote si scontra con il contesto, facendolo fallire. Il lettore ride (o sorride, o si dispiace: in ogni caso non condanna la versione dei fatti del protagonista) perché implicitamente prende per "vera" l'esistenza dei mulini come tali e per incongruo l'atteggiamento del *caballero*: i mulini sono veri perché sono oggetti ordinari, facili da incontrare nei posti dove si immagina che don Quijote vaghi, e ben si accordano con il tono generale della narrazione, che sottolinea appunto gli aspetti concreti della vicenda.

Tutte le volte che don Quijote propone una versione estetica o avventurosa della realtà, questa ci viene controbilanciata da una descrizione della stessa cosa in termini di materialità, di banalità e di bruttura (la *venta*, Maritornes, il gregge di pecore...). Sembra che il bello sia sogno e il brutto sia garante della verità, stessa cosa che viene poi declinata diversamente nella seconda parte, in cui don Quijote non riesce più a vedere il bello davanti a sé e questo passa al piano della spiegazione dei fatti, dietro l'apparenza "mendace".

²⁴ Si vedano le citazioni riportate nella sezione 2.1 della prima parte di questo lavoro.

Questo accade, ad esempio, nell'episodio di Dulcinea trasformata in rozza *labradora*: il bisogno di don Quijote (come portavoce del bello-ideale) di aggiustare esteticamente ciò lo circonda non si esprime più in un'allucinazione preventiva, ma sopravviene al momento di prendere atto del fatto che l'imperfezione, effettivamente, esiste (egli vede, e sente, le stesse cose di Sancho, cioè una contadina volgare e *maloliente*).

A questo punto la creatività del *caballero* si sfoga dando una ragione alla bruttura, che la delegittima come realtà "oggettiva" (si tratta di una finzione prodotta dagli *encantadores*), e che la avvolge in una cornice che è di nuovo letteraria e idealizzante: sono tutte prove dell'invidia degli incantatori per la sua riuscita come cavaliere, e la sofferenza che implicano lo farà ascendere ancora di più. In questo modo il brutto acquisisce un senso dentro un percorso che proviene e va verso il bello, quindi non è più tale: la trasfigurazione avviene su un piano più astratto rispetto alle allucinazioni del primo *Quijote*, e diviene per questo ancora più infallibile: anche il dolore può diventare positivo.

Ma proprio conciliando questi due aspetti (idealità e imperfezione) sono costruiti i personaggi della *cueva*. Come abbiamo visto, mantengono componenti e implicazioni idealizzanti (*l'alcázar*, la *anchísima presencia*...) ma sono anche sinceramente brutti, carnali, goffi, cupidi di spirito: questo però non ci garantisce che siano reali; e tutta la matassa di dubbi che si dispiega dalla fine del racconto in poi sta lì a ricordarlo. È come se l'autore avesse voluto disilluderci da un possibile piano di realtà interno all'opera: la finzione ingloba anche il senso del vero che finora ha utilizzato, ricordandoci che è arbitrario nella stessa misura in cui lo è la visuale di don Quijote²⁵.

Inoltre, come fa notare Velasco (1989:236), questi due piani corrispondono già a due tradizioni letterarie: quella colta (i *romances*, la letteratura cavalleresca) e quella popolare (le farse, i personaggi ribaltati in stile carnevalesco, l'enfasi sulla brutalità del corpo): si tratta delle tendenze rappresentative dei due mondi in cui è divisa la società di Cervantes. In questa maniera l'autore raccoglie nel solo punto dell'avventura della grotta le due modalità fondamentali con cui ha creato l'effetto di chiaroscuro realtà/immaginazione che regge tutta la storia (che a loro volta alludono già a due modi diversi di creare), come a volerla mostrare, appunto, in piccolo, a farne un microcosmo per cui la si possa guardare dall'esterno, e ricordare che tutto in essa, i piani di realtà come quelli d'irrealtà, sono finzione. Il nodo tematico di cui ho parlato in 1 è quindi insolubile e riassuntivo di tutta l'opera, anche come incontro-scontro di visuali sullo stesso mondo.

Mi sembra però che anche la supposta dualità di punti di vista che si concentrerebbe in un don Quijote-idealista e Sancho-materiale venga messa in crisi nella seconda parte dell'opera. A mio avviso, la dualità creata da Cervantes non è legata ai personaggi, ma al mondo stesso, cioè al modo in cui lo si vede; si tratta di due poli del pensiero indissolubilmente fusi: quasi ogni momento del *Quijote* li mostra insieme.

È vero che spesso, attraverso il dialogo, abbiamo Sancho portavoce di ciò che è materiale e don Quijote dell'ideale, ma il capitolo V della seconda parte e l'avventura della *cueva* (accomunati dalla stessa definizione di apocrifi, come fa notare Baquero Goyanes, 1979), in particolare, sembrano dimostrare che nel *Quijote* l'opposizione slancio ideale/ancoraggio concreto sia un fenomeno a sé, che attraversa i personaggi o li pervade, spesso incarnandosi nelle due voci di un dialogo ma non necessariamente, e soprattutto non sempre in quelle dei due protagonisti secondo il loro carattere più noto. C'è una quasi onnipresenza dello stesso

²⁵ Questo elemento viene messo in rilievo anche da Percas (cap.2.1), che lo interpreta come riflessione di Cervantes sulla natura delle parole, sul loro essere sempre fittizie in quanto tali. Da questo punto di vista la mia interpretazione converge con quella di questa autrice; diverge invece a proposito dell'orientamento generale dell'episodio. Secondo me infatti non si tratta tanto di una riflessione dispiegata quanto di un gioco sperimentale con il proprio scrivere.

fenomeno che fa da tema o da sfondo su cui le varie vicende esistono, che spezza di sovente la coerenza dei personaggi. Questo fenomeno è il cozzare di due modi di possedere la realtà, entrambi inaccettabili singolarmente. Il concreto infatti, oltre a non essere garante di verità, è privo di qualsiasi interesse nel *Quijote*: tutte le persone “sensate” che don Quijote incontra, agiscono e si mettono in moto grazie a lui come se lo stessero aspettando, si pensi al *cura*, al *barbero* ed ai *Duques*, (l’unica eccezione è *el del verde gabán*, don Diego della Miranda, che viene appunto abbandonato, dopo un debito confronto col nostro protagonista, per la sua noiosità). Pare che il concreto sia intollerabile, e inenarrabile, senza la sua controparte immaginaria, anzi che questa si produca automaticamente in reazione ad esso.

Così nel capitolo II,5 i personaggi sono solo Sancho e sua moglie Teresa-Juana, appartenenti presumibilmente al mondo dei concreti, ed ecco Sancho trasformarsi, per la prima e unica volta, in un don Quijote: parla come lui, con parole che non utilizzerà mai più lungo tutta la storia, e propone piani improbabili sempre a partire da un voler essere, elemento fondante nel suo signore. La parte tradizionale di Sancho passa a sua moglie, che con il suo “buonsenso” oppone al marito l’incomprensione necessaria a “chisciottizzarlo”: ecco le due polarità redistribuite.

Nel capitolo II,22 invece, a proposito delle nozze di Camacho (poco prima dell’avventura della *cueva*), troviamo un improbabile don Quijote che dà consigli pratici, del tutto anticavalereschi, a Basilio:

... y que todo esto decía [don Quijote] con intención de que se dejase el señor Basilio de ejercitar las habilidades que sabe, que aunque le daban fama, no le daban dineros, y que atendiese a granjear hacienda por medios lícitos e industriosos, que nunca faltan a los prudentes y aplicados. (II,22:203)

Questa esaltazione dell’industriosità preborghese, che ben si addice, per esempio, al personaggio di don Diego de Miranda, risulta molto strana da parte di don Quijote, soprattutto pensando che il *caballero* in presenza di costui aveva invece esaltato la vita cavalleresca, consigliando a suo figlio di seguire, in opposizione al padre, le proprie inclinazioni artistiche e “poco produttive”; aveva insomma sostenuto la parte dello slancio ideale.

A questa fluttuazione di prospettive si può anche associare il fatto che, nella seconda parte, quando don Quijote tende ormai a vedere la realtà come gli altri (solo spiegandosela in modo diverso) arrivano i *Duques* a proporre versioni immaginarie, producendo veri e propri mascheramenti, come a compensare le allucinazioni passate.

Anche i vari narratori, che sono ulteriori personaggi, non fanno eccezione. Si pensi ad esempio a Cide Hamete, che a volte smentisce il *caballero*, a volte lo elogia mostrando un’adesione sperticata alla sua visione di sé stesso. Nell’apostrofe al lettore del capitolo XIV, subito dopo la discesa alla grotta, vediamo anche in lui, oltre che nella descrizione di don Quijote dei personaggi della *cueva*, condensata questa doppia tendenza:

No me puedo dar entender, ni me puedo persuadir, que al valoroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; [...]. Pues, pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asatearan.

e poco più avanti:

... se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias. (II,24:223-4)

Se Cide Hamete obietta sulla verosimiglianza di questa avventura, presenta però don Quijote così come lui si vede, cosa piuttosto anomala da parte del narratore, inoltre si contraddice apertamente, affidando il problema al lettore e mettendosi anche lui, al pari di tutti personaggi, a interrogarsi sull'accaduto. È come se Cervantes stesse sottolineando anche attraverso la cornice di narrazione, che tante volte aveva presentato il concreto come lucidità in opposizione al delirio, la stessa unificazione di visuali rispecchiata nelle figure degli incantati. Quindi, oltre a trattarsi di una delle tante aperte contraddizioni che servono a demolire l'autorità del narratore, o a mostrare la distanza fra le parole e la realtà vivibile (nel senso a cui alludeva Percas, 1975, 2.1), si tratti anche qui, nella cornice dell'episodio della *cueva*, di condensare non solo due visuali in termini di verità/menzogna, ma anche di unificare i due mondi che ne vengono originati.

Don Quijote è il "más verdadero hidalgo" (prospettiva interna "realistica") e il "más noble caballero de sus tiempos" (prospettiva chisciottesco-creativa, che però può anche essere letta in chiave ironica: don Quijote è folle, inoltre non essendoci più cavalieri nella sua epoca, è per forza il più nobile); così come si parla del tempo "de su fin", che è un termine che si addice ad un libro (prospettiva esterna, che rompe il patto narrativo sottolineando il piano concreto in cui il personaggio esiste, cioè la letteratura) "...y muerte" (prospettiva interna, che aderisce alla realtà immaginata)²⁶. Quindi, mentre lungo tutta l'opera le due visuali sono sempre strettamente associate ma incarnate nel rapporto fra i personaggi o fra un personaggio ed un narratore, solo nella *cueva*, e intorno ad essa, queste compaiono nella loro complementarità.

È vero che a volte il narratore assume un punto di vista conciliatore, come per esempio nel noto caso del *baciyelmo* (I,44), ma è solo la *cueva* a caratterizzarsi fortemente come spazio di questa complementarità, luogo in cui i due mondi coesistono producendo personaggi incongrui ma potenzialmente inesauribili, che provocano stupore (uno degli obbiettivi semiespliciti del *Quijote*). La *cueva* quindi, con la sua realtà ibrida, è l'unico punto di "autogenerazione", che contiene i due estremi attraverso i quali si origina l'andamento del *Quijote*, che è sempre un passare dal concreto al trasfigurato e viceversa (cosa che accade anche nel comportamento dei personaggi); questo sia a livello tematico (cp.1) che a livello di piani d'interpretazione della realtà.

L'insistere sulla verità/falsità dell'accaduto è un modo per attirare l'attenzione sulla vera natura di questo; l'accaduto nella grotta non è un fatto per nessuno, neanche per don Quijote che, raccontandolo, a poco a poco inizia a dubitarne: si tratta di un racconto, e di un racconto in particolare.

3. IL RILIEVO SUL CONTESTO E LA STRUTTURA

Il fatto che l'avventura della *cueva* sia vissuta e messa in rilievo come esplorazione di un racconto (da parte di Sancho e del Primo, del lettore, e anche di don Quijote) è un altro dei motivi che la fa emergere dal contesto come unità poetica a sé stante analoga all'intero *Quijote*. Cercherò di esporre come, secondo me, è costruita questa messa in rilievo. Per prima cosa, l'idea di tutto un episodio che ci perviene attraverso le parole di don Quijote-narratore è unica nell'opera.

²⁶ Si tratterebbe quindi di sinonimi relativi a due dimensioni diverse, accostamento che compare anche nell'ultimo capitolo dell'opera, dove si dice che "[Don Quijote] dio su espíritu, quiero decir que se murió."

Infatti, l'avventura del *caballero del Lago* (I, 50) può essere vista come oggetto comunicativo all'interno del dialogo fra don Quijote e il *canónigo*, e i vari resoconti mendaci delle ambasciate di Sancho come funzionali al confronto col suo signore; tutte le piccole storie che compaiono amalgamate al parlare di uno dei due protagonisti con qualcun altro, soprattutto nella seconda parte, funzionano sostanzialmente da oggetti relazionali fra i due, e non sono mai l'argomento principale di cui si sta trattando; questo è piuttosto l'interazione fra le due voci.

A fare da narratori veri e propri sono sempre personaggi secondari che introducono le loro storie: queste entreranno (o sono già entrate) a far parte del racconto principale solo immettendosi in questo, sotto lo stesso narratore. Si pensi ad esempio alla storia di Claudia Jerónima (II,60) prima raccontata da lei stessa a Roque Guinart e poi proseguita insieme allo stesso Roque e ai due protagonisti a livello della narrazione principale.

I personaggi secondari portano con sé il loro racconto; spesso, questo entra nella realtà dei protagonisti, e/o vi si collega tramite elementi già incontrati come anticipazione (questo è il caso di Cardenio e la sua *maleta*), ma ciò che accade direttamente ai due protagonisti, che non abbandonano mai la scena (come è noto nel *Quijote* non c'è capitolo, o parte, in cui non sia presente almeno uno dei due) viene sempre raccontato da un narratore esterno.

Il racconto dell'avventura della *cueva*, invece, è l'unico modo che abbiamo per conoscere dei fatti vissuti da don Quijote e presentati come centrali, su cui la nostra attenzione è stata concentrata creando un'aspettativa nel cap.22, in cui vediamo la *cueva* da fuori, e poi sciogliendola nel 23, in cui la vediamo tramite gli occhi di don Quijote.

Questa ripartizione in capitoli (aspettativa, fenomeno esteriore nascosto/soddisfazione, racconto con testimone unico dalla dubbia veracità, nonché cap. 24, con apostrofe al lettore ed elementi apparentemente raffazzonati) e l'accenno di Cide Hamete alla sua natura apocrifia, che la ritaglia dal contesto, creano per l'avventura una cornice particolare, che oltre che sottolinearne l'importanza le dà unità, presentandola come forma organica e oggetto esplicitamente narrativo. Gli unici altri casi in cui un elemento del testo è così separato dagli altri sono quelli in cui il racconto è esplicitato come tale, ad esempio nei *cuentos* e *novelas* inseriti nella prima parte (Marcela y Grisóstomo, Cardenio...) ²⁷.

Il parallelo da questo lato è quindi con altre narrazioni che o vengono presentate come vere e proprie opere di finzione (la lettura della *Novela del curioso impertinente*) o vengono comunque commentate e giudicate in continuazione come se fossero tali.

Vediamo il racconto di Cardenio, ad esempio; il *come* si racconta è sempre il punto focale della storia, si pensi a cosa succede quando Cardenio viene interrotto: sembra che il modo di narrare sia quello di tenere insieme i fili della propria realtà, quindi un vero e proprio piano di elaborazione-azione sul mondo. Ora, Cardenio rappresenta una personalità sconvolta che ha bisogno dell'ordine mentale che impone il racconto, quindi un caso in cui l'accento sull'importanza della narrazione serve anche a caratterizzare il personaggio. Ma ciò non toglie che anche in tutti gli altri casi in cui un personaggio secondario racconta si crei immediatamente una sottocornice costituita dai commenti che don Quijote e gli altri fanno, non in proposito al *cosa* si dice, ma sempre in proposito al *come* va detto.

Ecco un commento di don Quijote al *cuento* di Marcela e Grisóstomo: "y proseguid adelante, que el cuento es muy bueno, y vos, buen Pedro, le contáis con muy buena gracia" (I,12: 165); e la presentazione che dà il *cautivo* al *cuento* della propria prigionia: "Y así, estén vuestras mercedes atentos, y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse" (I,38:472).

²⁷ Anche queste storie interpolate hanno il loro grado di fusione col contesto, come ho già detto: spesso vengono iniziate sotto forma di racconto e poi passano al piano d'azione dei personaggi (Marcela y Grisóstomo, Cardenio); rivelano però tutte una grande enfasi sul come vengono narrate, oltre a rimandare ognuna ad un genere letterario specifico (novela pastoril, novela de cautivos...).

Si nota una certa distanza critica con cui vengono trattati tutti i racconti, che in teoria dovrebbero far parte del piano di realtà della storia: Marcela viene poi incontrata, il *cautivo* parla della sua vita, tra l'altro ispirata a quella dello stesso Cervantes, e lo dice, ma attuando un confronto stilistico con i racconti "fittizi", come a guardare dal di fuori la qualità della propria narrazione. Ciò ricorda moltissimo il modo in cui Cervantes-narratore continua a commentare il suo operato entrando e uscendo dal piano diegetico; si pensi al capitolo primo: "...aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración no se salga un punto de la verdad. (I,1: 71). Mi sembra quindi che nel caso della *cueva*, affidando la narrazione al protagonista, l'autore produca un ulteriore arretramento di piani: adesso il commento lo fanno i personaggi, il narratore interno e quello esterno (Cide Hamete), che chiama in causa direttamente il lettore:

... y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte se retrató della, y dijo que la había inventado... (II,24:223)

Il racconto dell'avventura diventa un *cuento* ulteriore, questa volta a proposito delle gesta di don Quijote in un mondo contraddittorio, *cuento* che richiama direttamente la macrostoria in cui si inserisce, per temi e trattamento della materia. I tre attori fondamentali della lettura sono chiamati in causa: il libro (o ciò che vi viene rappresentato), il narratore ed il lettore, e le tre dimensioni a questi collegate. Mi sembra che queste possano essere viste nella scansione in capitoli. Nel 22 abbiamo un "qualcosa" di non ancora aperto, attorno al quale si assiepano gli sguardi: vediamo infatti la *cueva* con gli occhi di chi resta fuori (realtà non vissuta personalmente, del tutto inesistente se non attraverso il racconto dell'altro: concetto illusorio di contenuto); nel 23 don Quijote racconta (il *racconto* inizia ad esistere tramite il narratore) e nel 24 il lettore compare come destinatario della strana creatura, di cui non si capisce il grado di realtà, che è venuta a formarsi.

Il tempo dell'avventura, inoltre, viene percepito diversamente dai vari personaggi; Don Quijote parla di tre giorni e tre notti ("... allá me anocheció y amaneció, y tornó a anochecer y a amanecer tres veces; de modo que, a mi cuenta, tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra"; II,23: 219); il narratore, cioè chi scrive, parla di mezz'ora:

Con todo eso, se detuvieron como media hora, al cabo del cual espacio volvieron a recoger la sogá con mucha facilidad y sin peso alguno, señal que les hizo imaginar que don Quijote se quedaba dentro; y, creyéndolo así, Sancho lloraba amargamente y tiraba con mucha priesa por desengañarse, pero, llegando, a su parecer, a poco más de las ochenta brazas, sintieron peso, de que en extremo se alegraron. (II, 22:210)

Gli "esterni" invece, Sancho e il Primo, di poco più di un'ora (più precisamente, il Primo si limita ad avvallare i tempi forniti da Sancho, considerando anche lui come siano troppo brevi per aver potuto permettere a don Quijote di inventare apposta tutta la visione):

-¿Cuánto ha que bajé? -preguntó don Quijote.
-Poco más de una hora -respondió Sancho. (II, 23:219);

Quest'ultima percezione può convergere con quella presentata dal narratore, considerato che l'ora abbondante di cui si parla include anche il tempo impiegato da don Quijote per raccontare parte della sua avventura (la sua domanda infatti viene fatta dopo il racconto della processione di Belerma, e prima di quello dell'incontro con l'emissaria di Dulcinea); si tratterebbe

quindi della mezz'ora indicata dal narratore, unita al tempo del pasto del *caballero* e a quello della narrazione del *caballero* di parte dell'accaduto.

In questo modo ci troveremo davanti a due prospettive contrapposte: quella di chi ha vissuto l'avventura e quella di chi no, incarnate nelle figure della voce narrante e dei due esterni, come a voler riaffermare la saldatura (che spesso effettivamente si verifica) fra il punto di vista degli accompagnatori di don Quijote e quello del narratore, che fanno (spesso) la parte della *cordura* contrapposta alla follia. Tutto ciò viene però inficiato da altri indizi, sempre forniti dalla stessa voce di chi narra (proprio quella che si personificherà più avanti in un contraddittorio Cide Hamete). All'inizio ed alla fine dell'avventura ci vengono fornite delle indicazioni sull'ora che non coincidono col resto delle informazioni; don Quijote sarebbe arrivato davanti alla *cueva* alle due del pomeriggio:



Don Quijote dijo que aunque llegase al abismo, había de ver dónde paraba; y así, compraron casi cien brazas de sogá, y otro día, a las dos de la tarde, llegaron a la cueva .. (22:207-8);

e il capitolo 23 (quello che contiene la sua lunga narrazione) si apre con queste parole:

Las cuatro de la tarde serían, cuando el sol, entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos, dio lugar a don Quijote para que sin calor y pesadumbre contase a sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Montesinos había visto..(23:211).

Ora, fra l'arrivo davanti alla grotta e la discesa effettiva di don Quijote si frappongono solo un dialogo, qualche azione circoscritta (la *ligadura* alla *soga*) che si svolge in contemporanea a questo, e l'invocazione del *caballero*; il dialogo e quest'ultima ci vengono raccontati interamente in forma diretta, di modo che possiamo calcolarne i tempi: al più mezz'ora scarsa. È quindi presumibile che, secondo la voce narrante, don Quijote si sia calato attorno alle due e mezza.

Ma alle quattro il *caballero* inizia a raccontare, e dopo una buona parte del suo racconto chiede "¿Cuánto ha que bajé?" e ottiene in risposta, come abbiamo visto, "poco più di un'ora": qualunque sia il tempo da attribuire al racconto del protagonista, questa risposta va a contraddire le informazioni fornite dalla narrazione. Senza perdermi in congetture ulteriori, mi interessa sottolineare attraverso questa incongruenza come nell'episodio ci sia una particolare densità di riferimenti temporali, e come questi appaiano volontariamente contraddittori. Che si tratti di un gioco prospettico programmato o no, mi sembra comunque ipotizzabile che Cervantes abbia voluto (o, nel non badare ad un'incongruenza, abbia accettato come fecondo) presentare tre prospettive diverse sulla storia anche per quanto riguarda i tempi.

Per don Quijote si tratta di tre giorni e per la narrazione di mezz'ora di soggiorno effettivo, mentre trascorrerebbero due ore dall'inizio dell'impresa fino a quando il *caballero* comincia a raccontarla (possiamo pensare a mezz'ora di preparativi, mezz'ora di soggiorno e un ora di pasto comune con i suoi due compagni). In quanto a Sancho e al Primo, questi si esprimono solo sulla brevità del tempo trascorso nella grotta senza quantificarlo, e quando poi Sancho dà indicazioni quantitative parla includendo già il tempo del racconto, come se Cervantes volesse sottolineare che la sua percezione del fatto non può prescindere dalle parole che, per lui, lo fanno esistere.

Riassumendo, la messa in rilievo sul contesto come oggetto narrativo, la scansione in capitoli e la presentazione di tre percezioni temporali differenti creano una sorta di attornamento prospettico dell'accaduto, che ci porta a considerarlo dal di fuori, e attraverso punti di vista che ricalcano il contesto relazionale che ogni opera d'invenzione implica: c'è un narratore e la sua visuale, un protagonista e il suo mondo, un lettore e la sua interpretazione.

Tutti questi sguardi si assiepano intorno alla grotta, che resta beffardamente insondabile. Ciò che si sonda è invece la possibile ricezione di un'opera, che, essendo rispecchiata nelle sue componenti fondamentali dentro la grotta, è proprio quella che Cervantes sta scrivendo, in quel momento. Lungo tutto il *Quijote* Cervantes allude a sé stesso smascherandosi, sempre sotto aspetti diversi; questo però è il punto in cui compare il suo aspetto di scrittore "presente" al fenomeno della lettura.

Considerato il fatto che questa lettura unisce in sé i filoni portanti di cui ho già parlato, mi sembra possibile vedervi un intento di far esperire, in piccolo, il possibile impatto della propria opera, oltre al contesto relazionale che la fa esistere. Questo forse anche per inserirla a sua volta nella dialettica continua fra finzione e realtà, che si svilupperebbe come una spirale contenendo tutti i possibili piani di lettura, anche quello dell'opera vista "dall'esterno" (in effetti è già così mediante il gioco dei narratori privi di autorità). A riprova di ciò, mi sembra che il capitolo II,24, con le sue "mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia" faccia da contrappeso dialettico al racconto della *cueva*.

In questo capitolo, finita l'avventura vera e propria, il lettore torna al livello della narrazione primaria, che prende a sballottarlo qua e là senza presentare un nuovo tema organico ma accennandone diversi; in concreto don Quijote va ad un eremo dove non trova l'eremita ma una sua "assistente", fa due incontri in cui disserta, ancora una volta, di *armas e letras*, e poi si dirige ad una *venta*, il tutto senza un apparente filo conduttore, se non la strada in cui sta vagando. Queste possono essere interpretate sia come effetto stilistico, che contribuisce ad aumentare l'impatto unitario dell'episodio della *cueva*, sia come contrapposizione fra il piano del quotidiano (di don Quijote), un susseguirsi di vicende che, se non si uniscono in una narrazione o una reinterpretazione del protagonista, non hanno granché senso, e quello dell'esperienza rielaborata, che è la *cueva*. Inoltre, dato che il giocare sulla verità/falsità dell'accaduto è anche una rivendicazione dello spazio libero dai criteri di verità della creazione, queste *mil zarandajas* sono un modo per attirare l'attenzione sulla libertà dello scrittore: la materia del racconto continua ad essere sostanzialmente il racconto stesso, l'autore sembra negarci un contenuto che ci possa apparire significativo: se le vicende di don Quijote fuori dalla caverna sembrano essere più vere, ci si chiede però che senso abbiano, se non quello di continuare a seguire don Quijote.

In un modo o in un altro, l'effetto di queste *zarandajas* è quello di disperdere il lettore in una realtà disorganica, che fa da contesto-contrappunto al tutt'uno autonomo, significativo (non si sa cosa significhi, ma lo si percepisce come molto importante) e "immersivo" della *cueva*, che è di nuovo la letteratura rispetto alla vita.

A questo proposito, mi sembra interessante notare come l'avventura del *retablo* di Maese Pedro, che segue direttamente le *zarandajas*, possa ricordare un nuovo inizio dell'opera. Se la grotta è la finzione tipica del *Quijote*, che ne ingloba già i due estremi prospettici sotto forma di finzione in un livello più alto, le *zarandajas* successive restano bilanciate da questa: è come se non ci fosse bisogno di un ulteriore intervento di don Quijote (né di un altro elemento che prenda le parti della trasfigurazione); nonostante il mondo che attraversa sia estremamente concreto e antipoetico, il protagonista per tutto il capitolo si dimostrerà piuttosto lucido, cosa che l'autore sottolinea attraverso Sancho:

Y en esto, llegaron a la venta, [...], y no sin gusto de Sancho, por ver que su señor la juzgó por verdadera venta, y no por castillo, como solía"²⁸. (II,24)

²⁸ Osservazione piuttosto curiosa in questo punto, dato che è dall'inizio della loro terza uscita che don Quijote non è più allucinato (si pensi all'incontro con Dulcinea e all'avventura dei leoni, ad esempio).

A riportarlo alla *locura* sarà un nuovo incontro con una realtà d'invenzione, quella dello spettacolo di Maese Pedro: abbiamo ancora un soggetto apparentemente "normale" che viene risucchiato dal mondo dell'arte.

4. UNA HAZAÑA NARRATIVA (PARALLELI NELLA PRESENTAZIONE DELLA MATERIA)

Credo quindi che Cervantes abbia trovato nell'espedito narrativo della *cueva* uno spazio ideale per far esperire i presupposti che stanno alla base del rapporto fra vita e letteratura in senso però non solo intellettuale (come dialettica continua) ma anche relazionale, mettendo idealmente lettore e narratore-autore l'uno di fronte all'altro nel considerarne il contenuto, unico per ognuno. E in questa enfasi sull'unicità sta anche il fatto che si alluda al *Quijote* come libro particolare (il libro presente in *quel* momento al lettore), unico e di un unico autore, che, come abbiamo visto, nella *cueva* risulta tratteggiato nelle sue componenti fondamentali.

Il fatto che il narratore dell'episodio (quello che parla delle due ore) sia Cide Hamete Benengeli, non vuol dire che questo rappresenti Cervantes: si tratta sempre del fenomeno per cui non solo un personaggio non ha coerenza (psicologica) interna, ma, soprattutto nel caso delle cornici, è una forma motile che può alludere a più di un'entità; anche lo stesso don Quijote a volte si colora di "cervantità", già solo per il fatto che sia lui a raccontare. A questo proposito c'è da considerare che la sua impresa, il motivo per cui gli incantati lo stavano aspettando è, nelle parole di Montesinos, "para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado" (II, 33:212), e questa è l'impresa che si compie con la narrazione.

È anche curioso notare come, nell'interrogare la *cabeza encantada*, don Quijote chieda: "¿ fue verdad o fue sueño²⁹ lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos?" (II,62:516), come se si volesse sottolineare il fatto che don Quijote è autore del proprio racconto. Tutto ciò può far pensare all'inizio dell'opera, in cui sembra che l'alternativa possibile alla follia del *caballero* fosse stata quella di mettersi lui stesso a scrivere, come Cervantes: "... y muchas veces le vino el deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí [nei romanzi di cavalleria] se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbara" (I,1:73). Per quanto riguarda Cide Hamete, invece, c'è un'espressione, identica, che viene detta prima da don Quijote-personaggio agente, e poi dall'*historiador arábigo* al momento di congedarsi dalla sua *pluma*, ovvero al momento, per Cervantes, di porre fine all'opera intera. Eccola (Don Quijote prima di immergersi, in risposta ai timori di Sancho): "Tal empresa como aquesta, Sancho amigo, para mí estaba guardada" (II,22: 208); (Cide Hamete alla sua *pluma* al momento di deporla): "... porque esta empresa, buen rey, |para mí estaba guardada" (parole in *romance* che la *pluma* dovrebbe dire a un eventuale usurpatore per scacciarlo); (II,74:592).

Si tratta della rielaborazione di un *romance* cavalleresco: la scrittura viene quindi presentata come una *hazaña*. Queste analogie di trattamento della materia fra avventura della *cueva* e avventura dello scrivere vanno a caratterizzare ulteriormente la *cueva* come spazio della creazione.

²⁹ Il *sueño* è un'altra delle caratterizzazioni del polo antirealistico della dialettica finzione/realtà; si tratta sempre di una verità individuale, che contravviene alla logica della realtà condivisa, come emerge anche da Ruffinatto (2002).

5. CUEVAS GENERADORAS

Credo quindi che l'idea della grotta, come luogo misterioso e insondabile, abbia dato modo a Cervantes di trovare uno spazio che simbolicamente rispecchiasse quello che lui stesso voleva aprire con la sua opera (e in cui questa si è formata) come a descrivere l'impresa di una mente libera dall'indagine del mondo esterno e dai suoi criteri di realtà, che esplora sé stessa e quello che sta inventando nel momento stesso in cui lo fa. In questo modo l'autore ha potuto inserire nella visione di un personaggio gli stessi ingredienti fondanti che porta avanti lungo tutta la storia, come se queste vi si generasse di nuovo, a sottolineare qual è lo spazio simbolico in cui viene concepita, ed esperita. Probabilmente questo non accade in termini di programmazione dell'episodio; piuttosto, all'interno del modo di procedere di Cervantes per analogia e rielaborazione continua della materia, lo spunto della *cueva* si è caricato di tutte queste valenze, e ha reso possibile un'autoesplorazione della propria scrittura. Anche la figura del Primo, erudito inutile, che non ha coscienza della natura di ciò che studia perché non sa scindere fra dato concreto e mitologia, può essere servita a provocare come contrappunto un'esplorazione di Cervantes del proprio operato *in fieri*.

Pensando alla scrittura cervantina come ad un dispiegarsi di elementi che si rispecchiano a vicenda, deformandosi, ribaltandosi o quant'altro (immagine proposta da P. Dunn, 1992) si potrebbe vedere il Primo come forma ribaltata di Cervantes, che invece sonda e smaschera consapevolmente la propria finzione³⁰. Questo moto analogico ben si concilia inoltre con l'infalibile dialettica di tutta l'opera: il Primo è la finzione presa per realtà, l'esempio della grotta è la verità della finzione.

Le potenzialità offerte dall'elemento narrativo "grotta" sono molto simili a quelle che Cervantes reclamava per sé e per il suo libro: apertura di un mondo parallelo e chiusura rispetto ai criteri e alle pressioni di una realtà esterna, di cui si mette in ridicolo la tentata commistione con la letteratura. In questo concordo pienamente con i critici di 3.2, che sostengono che la *cueva* sia espressione dell'autonomia del mondo letterario: Molho (1988), Egidio (1994), Percas de Ponesti (1975), Juliá (1993) e Riley (2001); questi però, a mio avviso, non notano il dialogo che l'episodio intrattiene col resto dell'opera, rendendo astratto ed esterno un ragionamento che in realtà è una variazione sul proprio modo di scrivere, e di guardarsi scrivere.

Ritornando al desiderio di Cervantes di separare i due contesti, realtà e mondo letterario (per poi giocare con come questi si confondano, una volta all'interno dell'opera), esso sembra già espresso dalle parole con cui si apre il *Quijote*: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo..." (I,1:69). In questo "no quiero" si esprime già una volontà di frattura, di apertura di una porta che dà altrove. Il mistero della grotta quindi è indecifrabile perché appartiene ad uno spazio-altro. Si può scegliere di concepire questo spazio come puro frutto della mente di chi racconta, secondo l'idea del parto di una mente dissesata di cui è portavoce Sancho; ciò porterebbe ad avvicinare don Quijote a quello che Cervantes dice di sé nel prologo:

¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (I:50)

Ma anche optando per la possibilità che questo mistero arrivi da qualche mondo inaccessibile agli altri (interpretazione iniziale di don Quijote), si arriva in sostanza alla stessa cosa: è un

³⁰ Anche Riley (2.2) parla del Primo come figura di intellettuale da parodiare, all'interno del tipo di letture che vedono nella *cueva* un'esplorazione dell'autonomia del mondo mitico-letterario in generale.

mondo inviolabile, a portavoce unico. Così sarebbe anche se pensassimo all'accaduto come ad un sogno del povero *caballero*, riprendendo in parte la proposta di Ruffinatto in 2.3. Dal mio punto di vista però, l'idea di sogno, come abbiamo visto in 1, può essere accomunata a quella di finzione nel polo "mentira" della dialettica sulla *cueva*. Ciò non è senza relazione col modo in cui, secondo me, è possibile che Cervantes componga: partendo dal constatare come la letteratura non può parlare "veramente" dei suoi referenti esterni, l'autore passa ad una forma di realismo particolare, che si rivolge alla realtà dello scrivere.

La logica e la coerenza stilistica non vengono ricercate, in favore di una sorta di "cronaca creazionale". È come se Cervantes avesse accettato di non arrangiare quello che stava immaginando in modo da farlo sembrare vero, ma di scrivere il romanzo di come la materia stessa si muoveva e modificava nella sua mente; per questo il *Quijote* procederebbe per analogie, contraddizioni, descrizioni vaghe che lasciano ancora molto spazio alle proiezioni di senso dall'esterno. Sarebbe un po' come se Cervantes si trovasse a rappresentare un proprio sogno: è già costituito in sé ma lo deve rinarrare, e rinarrandolo lo muta; è del tutto suo, ma non è propriamente suo (dopotutto, non può farci niente), cosa che ricorda il modo in cui l'autore si presenta nel prologo della prima parte, come *padre/padrastro* della propria opera. Accettare di narrare (verosimilmente) il moto quasi autonomo della propria materia narrativa, senza modificarlo in favore di un simulacro di realtà ma preoccupandosi di smentirlo e giocarci in continuazione, ha reso possibile anche l'inclusione dell'idea della propria opera, allusa dall'episodio della *cueva*, dentro sé stessa. Il sogno quindi, è un'altra delle figure connesse all'elemento "cueva", o spazio della creazione.

Potrebbe essere interessante notare, insieme con A. Egido (1994), come anche nel *Persiles* ci sia una grotta che ha molto a che fare con un luogo generativo. Anzi, tutta l'opera prende il via a partire da una grotta: il protagonista viene presentato al lettore con gli occhi di dei personaggi che non lo conoscono ancora e lo estraggono da una *mazmorra*, portandolo alla luce poco a poco. Quest'apertura, anche vista da vicino, ha molti punti di contatto con l'episodio della *cueva*; ne riporto l'inizio come esempio.

Dal *Persiles*³¹:

Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados, y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba sino de la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada. "Haz, ¡oh Cloelia!" decía el barbaro, "que, así como está, ligadas las manos atrás, salga acá arriba, atado a esa cuerda que descuelgo, aquel mancebo que habrá dos días que te entregamos". (I,1: 127)

Anche la *cueva* de Montesinos è caratterizzata come luogo di sepoltura per esseri vivi, si pensi alla natura degli incantati, che sono vivi-morti, in particolar modo Durandarte (Molho, 1988: 133; Percas, 1975; Egido, 1994...), o a quello che dice Sancho a don Quijote prima che questo si cali, tra l'altro chiamandola anche lui *mazmorra*:

Mire vuestra merced, señor mío, lo que hace: no se quiera sepulter en vida [...] que a vuestra merced no le toca ni atañe ser el escudriñador desta que debe de ser peor que mazmorra. (DQ II,22: 208)

³¹ L'edizione di riferimento è quella a cura di Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997-2004.

Affine è anche l'enfasi sulla *soga* o *cuerda* utilizzata per estrarre il protagonista, e la descrizione accurata del suo risveglio. In tutti e due i casi si concentra l'attenzione sulle prime parole che pronuncerà, che risultano poco comprensibili ai personaggi intorno. Segue dal *Persiles*:



Descolgó en esto una gruesa cuerda de cáñamo y, de allí a poco espacio, él y otros cuatro bárbaros tiraron hacia arriba; en la cual cuerda, ligado por debajo de los brazos, sacaron asido fuertemente a un mancebo, al parecer de hasta diez y nueve años, vestido de lienzo basto, [...]. Lo primero que hicieron los bárbaros fue requerir las esposas y cordeles con que a las espaldas traía ligadas las manos; luego le sacudieron los cabellos, que, como infinitos anillos de puro oro, la cabeza le cubrían; limpiáronle el rostro, que cubierto de polvo tenía, y descubrió una tan maravillosa hermosura que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban.

No mostraba el gallardo mozo en su semblante genero de aflicción alguna; antes, con ojos al parecer alegres, alzó el rostro y miró al cielo por todas partes y, con voz clara y no turbada lengua, dijo:

«Gracias os hago, ¡oh inmensos y piadosos cielos!, de que me habéis traído a morir adonde vuestra luz vea mi muerte, y no adonde estos oscuros calabozos, de donde agora salgo, de sombras caliginosas la cubran. Bien querría yo no morir desesperado, a lo menos porque soy cristiano, pero mis desdichas son tales que me llaman y casi fuerzan a desearlo.»

Ninguna de estas razones fue entendida de los bárbaros, por ser dichas en diferente lenguaje que el suyo, ... (I,1: 128-9)

In modo molto simile è costruito il recupero di don Quijote, concentrando l'attenzione del lettore sulla sua apparizione graduale e sul modo in cui gli si fa riprendere conoscenza; inoltre entrambi i personaggi escono dalle profondità sotterranee riflettendo sulla morte.

Senza entrare in paralleli fra le opere, mi sembra che dall'osservazione di questo brano si noti come Cervantes utilizzi l'elemento "grotta" come grado zero del contenuto: è lo sfondo ideale, insondabile e separato dal contesto, dal quale far emergere la materia narrativa, come a sottolineare una cesura con il passato (si pensi alla sua satira sull'obbligo di ricollegarsi a tutta una sfilza di pensatori antichi per giustificare e dare peso alla propria scrittura, nel prologo del *Quijote*), o alludere ironicamente alla "mancanza di fondamento" che rivendica per sottolineare che il vero fondamento dell'opera non può che essere l'autore stesso (si pensi qui nuovamente a tutte le metafore del libro come figlio o figliastro di Cervantes, e alle allusioni a sé stesso di cui ho già parlato). Essenzialmente il contenuto senza narrazione non è concepibile (buio), e quindi né verificabile, né alienabile dal suo autore (cosa che Cervantes sottolinea spesso, soprattutto dopo l'usurpazione di Avellaneda) come lo spazio della morte, di cui parlano i due protagonisti³².

L'idea della grotta come simbolo dello spazio creativo proviene da A. Egido (si veda 2.2 della prima parte), che segnala anche come l'episodio della *cueva* apra uno "squarcio sulla gestazione del romanzo" (Egido, 1994: 177). Su quest'ultimo elemento la mia interpretazione diverge. A mio avviso il *Quijote* è l'avventura della gestazione di sé stesso, e quindi del mutare di tutti i suoi ingredienti all'interno di una catena di associazioni creative quasi messe a nudo senza che si cerchi di renderle coerenti per forza, affidandosi alla sola coerenza imposta dalla memoria che lega ogni elemento, in un modo o in un altro, agli altri, trasgredendo le leggi logiche in favore di una "verità del racconto". Queste vengono presentate come se l'autore

³² Su questa linea potrebbe aprirsi un parallelo fra la concezione di Cervantes dell'autore e quella di Dio, come artefici di due mondi paralleli (Eisenberg, 1989: 438-9).

stesse osservando la sua storia comporsi e ricomporsi nella sua mente; cosa che si riflette nell'autoironia continua riscontrabile a tutti i livelli della narrazione.

La *cueva* quindi, dal mio punto di vista, non apre uno squarcio sul come è stata creata, bensì contiene il mondo in cui è inserita, che nel caso particolare del *Quijote* presenta gli elementi fondamentali che nutrono la dinamica dell'opera intera (la dialettica realtà-finzione); come a vederne le due polarità per una volta cristallizzate in un'immagine sola: cosa che accadrebbe se la guardassimo dall'esterno, nella sua interezza. Suppongo quindi che l'immagine mentale da cui può essere scaturito l'episodio sia quella dell'opera intera immersa nel suo contesto relazionale (lettore implicato, scrittore, contenuto volatile) e del suo rapporto con la "realtà" in quanto finzione (le *zarandajas* di 3).

Riprendendo gli elementi della lettura di Egidio che invece convergono con la mia lettura, l'autrice segnala l'esistenza di un'ulteriore opera di Cervantes dove compare una grotta come spazio inventivo: *La cueva de Salamanca*, un *entremés*³³ in cui uno studente affabula una gran quantità di persone a proposito del contenuto fantastico di una grotta, cosa che poi si rivela del tutto fasulla (1994:186-190). La credenza nel potere magico di alcune grotte reali era piuttosto diffusa nella Spagna di Cervantes; è probabile quindi che Cervantes abbia voluto appropriarsi ironicamente di questo potere, scoprendo l'affabulazione sottostante e dandole una nuova dignità di affabulazione onesta, smascherata.

Tornando al *Persiles*, mi sembra che vi si usi l'idea della *cueva* soprattutto come espediente narrativo; questa funziona un po' come una sorta di cappello magico del narratore, da cui far uscire la sua creazione (il protagonista, così come il libro)³⁴. Il *Quijote* in confronto è un'esplorazione della natura di questo cappello magico, quindi l'elemento *cueva* sviluppato ed espanso nelle sue potenzialità. Oppure, in altri termini, la *cueva* riunisce in sé l'origine, i temi portanti (cap.1, 2, 4) e le condizioni d'esistenza (cap.3) dell'opera che la contiene, come se attraverso di essa la si potesse ripercorrere o rigenerare di nuovo assieme alle prospettive che apre.

Per questo vedo la *cueva de Montesinos* come microcosmo del *Quijote*.

Vorrei collocare questa mia lettura all'interno della percezione della scrittura cervantina come segno pluriallusivo e plurigeneratore (Percas, 1975; Velasco, 1989), per cui tutte le interpretazioni possono (e devono, data l'importanza dell'ambiguità in Cervantes) comporsi insieme senza che nessuna escluda l'altra; il significato che do all'episodio della *cueva* è, come sempre, una delle sfumature che questo può assumere.

Bibliografia

AGHEANA, Ion Tudor (1977) "La Cueva de Montesinos: Don Quijote's Humanistic Triumph", *Anales Cervantinos* 16, pp.85-95.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1975-6) *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7129> (25/10/06).

— (1976) *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Fundación Juan March, Castalia, 1976, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7176> (25/10/06).

³³ Gli *entremeses* risalgono probabilmente agli anni 1610-1612, sono quindi contemporanei o anteriori all'episodio della *cueva*. In quanto al *Persiles*, non esiste una datazione precisa ma è quasi sicuro che l'inizio fosse già stato scritto, così com'è adesso, prima dell'episodio della *cueva* (stando a quanto scrive G. Caravaggi in Profeti, 1998).

³⁴ Analogamente, secondo Ruffinatto (2002: 144) l'utilizzo dell'elemento "sogno" nel *Persiles* è più che altro ludico-effettistico, mentre nel *Quijote* alimenterebbe una riflessione sulla propria natura.

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1979) "Los capítulos apócrifos del Quijote", in *Estudios sobre literatura y arte dedicados al prof. Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14160> (30/10/06).
- CANAVAGGIO, Jean (2000) *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- CARAVAGGI, Giovanni (1998) "Miguel de Cervantes y Saavedra", in *L'età dell'oro della letteratura spagnola; Il cinquecento*, a cura di Maria Grazia Profeti, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, pp.471-579.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1978-1991) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. a cura di Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia; ed. a cura di F.Rico, Barcelona, Crítica, 1998;
- (2004 [1997]) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. a cura di Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- DUNN, Peter (1992) "Don Quijote Through the Looking Glass", *Bulletin of the Cervantes society of America* 12.1, 1992. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/atrics92/dunn.htm> (30/10/06).
- EGIDO, Aurora (1994) *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU.
- EISENBERG, Daniel (1989) "La teoría cervantina del tiempo", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. S. Neumeister, Dieten, Frankfurt, I, pp. 433-439.
- IHRIE, Maureen (1982) *Skepticism in Cervantes*, Londra, Tamesis Book.
- JULIÁ, Mercedes (1993) "Ficción y realidad en don Quijote (los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavileño)", *Actas III-CIAC (1993)*, pp.275-279.
- MAESTRO, Jesús G. (1993) "Lo fantástico y lo maravilloso en la cueva de Montesinos", *Actas III-CIAC (1993)*, pp.439-461.
- MOLHO, Maurice (1988) "Le paradoxe de la caverne: Don Quichotte II, 22, 23, 24.", *Les langues néo-latines* 82, pp. 93-165.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (1975) *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos.
- PROFETI, Maria Grazia (1998) "La lirica", in *L'età dell'oro della letteratura spagnola; Il seicento* (a cura della stessa), Scandicci (Firenze), La Nuova Italia.
- REDONDO, Agustín (1981) "El proceso iniciático en el episodio de la cueva de Montesinos del Quijote", *Iberoromania XIII*, 1981; in *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997, pp.403- 420.
- RILEY, Edward C. (2000-2001) *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica.
- (2000) *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica.
- RIQUER, Martín de (1957-67) *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide.
- RUFFINATTO, Aldo (2002) "La cueva de Montesinos: frammenti di un discorso onirico", in *La media semana del jardicito. Cervantes y la reescritura de los códigos*, José Manuel Martín Morán, ed., Padova, Unipress, pp.137-150.

SCHWALB, Carlos (1993) "La cueva de Montesinos: condensación onírica de dos textos disímiles", *Anales cervantinos* 31, pp.239-246.

SIEBER, Harry (1971) "Literary Time in the Cueva de Montesinos", *Modern Language Notes* 86.2, pp. 268-273.

SULLIVAN, Henry W. (1993) "The Beyond in the Here-and-Now: Passing Through Purgatory in Don Quixote Part Two", *Crítica Hispánica* 15.1, pp.63-77.

VELASCO, María Mercedes de (1989) "Plurivalencia semántica de la cueva de Montesinos", *Anales cervantinos* 27, pp.233-241.

