



Le metamorfosi della follia: inganno e autoinganno nel *Quijote*

Mafalda di Gennaro

L'*inventio* di Cervantes è da anni oggetto di discussione costante da parte della critica: lo testimoniano gli innumerevoli studi relativi al *Quijote*, alle circostanze della sua nascita e alle fasi del suo sviluppo narrativo. Fra le varie interpretazioni, quelle che si focalizzano sugli aspetti più spiccatamente genetici del capolavoro cervantino appartengono a J. M. Martín Morán^[1], E. C. Riley^[2], J. F. Canavaggio^[3], R. Menéndez Pidal^[4], e G. Stagg^[5]: esse infatti evidenziano con chiarezza i cardini testuali del romanzo, nonché le diverse strategie di coesione diegetica messe in atto dall'autore per conferire una coerenza di fondo alla propria opera.

Il punto di partenza del mio lavoro rappresenta un tentativo di ampliare ulteriormente questo campo d'indagine, ponendo in rilievo la matrice concettuale che soggiace alla creazione del *Quijote* e sottolineandone la funzione generativa e la gravidanza tematica. Partendo dall'individuazione di quella che identifico come l'idea ispiratrice del romanzo di Cervantes (ossia l'incompatibilità don Quijote/mondo), illustrerò le sue diverse applicazioni all'interno del testo, con particolare riferimento alle sue varianti, alle sue combinazioni ed alle sue continue metamorfosi: in tal modo sarà possibile tracciare con maggior enfasi lo iato tematico che distingue la creazione dei due *Quijote*, quello del 1605 e quello del 1615.

Il fondamento di questa analisi è dunque di carattere prettamente tematico: presuppone cioè l'esistenza di un'unica, proteiforme idea alla base del romanzo cervantino: un'idea che viene irradiata a tutti i livelli del testo, in tutte le sue sfaccettature e potenzialità. In questa prospettiva, nel *Quijote* è possibile rilevare un chiaro monotematismo di base, l'iterazione di una metafora ossessiva, la presenza di una dianoiia fondante.^[6] Come osserva opportunamente J. M. Martín Morán:

Todo está ya en el inicio. Se trata de desplegar el abanico de posibilidades ya existentes allí, retomar los elementos ya dados y dejarlos actuar en nuevos contextos.^[7]

Cervantes crea don Quijote, lo plasma a suo piacimento e imprime su di lui le stimate indelebili della diversità: è precisamente l'attrito fra il protagonista cervantino ed il mondo circostante a costituire il predicato di base a cui l'autore si ispirò per dar vita alla propria opera, ampliandone poi la struttura attraverso una serie di combinazioni e riadattamenti continui.

Il presupposto di ogni sviluppo diegetico prevede che la situazione iniziale cambi: occorre perciò che accada qualcosa in grado di avviare il meccanismo narrativo; ebbene, nel *Quijote* un tranquillo *hidalgo* di mezz'età impazzisce a causa della propria ossessione per i romanzi cavallereschi, decidendo di imitare i suoi eroi fittizi. E' risaputo come inizialmente Cervantes intendesse circoscrivere l'esperienza del suo cavaliere a pochi esilaranti capitoli; in seguito, scandagliando le possibilità narrative insite nella malattia mentale del protagonista, egli pensò di estendere il proprio testo orchestrando la "segunda salida" di don Quijote.^[8]

E' a partire da questa scelta che l'autore inizia ad attingere dall'inesauribile fonte del ridicolo: don Quijote diviene oggetto di burle, inganni e risate, vittima di quel "riso d'esclusione" che suona

come un impietoso tentativo di ostracizzare tutto ciò che è considerato diverso.^[9] Il riso, anima e conseguenza delle fallimentari imprese donchisottesche, costituisce la sanzione per chi trasgredisce una regola ammessa dalla maggioranza, rappresenta la condanna di una condotta eccentrica ma non passibile di repressioni più gravi perché non ritenuta sufficientemente pericolosa.^[10] Nel caso di don Quijote, la norma è violata e combattuta in modo incosciente, sia per dimenticanza della regola stessa, sia per ignoranza delle disastrose conseguenze della strampalata tesi del protagonista. Alonso Quijano tenta di riportare in vita il codice -etico e comportamentale- dei cavalieri erranti: il suo atteggiamento contrasta perciò con i valori, le parole e le azioni di coloro che incontra, innescando una serie pressoché infinita di episodi al limite del grottesco.

E' questo il primo attrito, la prima anomalia, la prima trasgressione: grazie all'incompatibilità fra due epoche e due mondi inconciliabili (l'età dell'Oro degli eroi e l'età del Ferro degli *hidalgos*) l'equilibrio originario che prelude alla narrazione vera e propria si rompe irrimediabilmente. La follia donchisottesca, autentico impulso vitale della narrazione, risulta intrisa di un'ineludibile obsolescenza: don Quijote, ricordiamolo, fu "el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas" (I, 9, 156) e le armi recuperate da Alonso Quijano "habían sido de sus bisabuelos" e "luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón" (I, 1, 101).^[11]

F. Abad Nebot ha individuato con precisione la frattura che dà vita alla narrazione cervantina:

Don Quijote intenta llevar a cabo una forma de vida propia, pero en su tiempo ya no hay lugar para los caballeros andantes y así ese ideal queda malparado en su choque con el existir diario.^[12]

Oltre a questa sperequazione cronologica, l'incompatibilità più tangibile ed immediata fra don Quijote e il contesto circostante è ravvisabile a livello fisico. Osserva M. Foucault, riferendosi all'improbabile figura del protagonista:

Egli stesso è fatto a somiglianza dei segni. Lungo grafismo magro come una lettera, eccolo emerso direttamente dallo sbadiglio dei libri.^[13]

In effetti don Quijote, armato di tutto punto, "era la más graciosa y estraña figura que se pudiera pensar" (I, 2, 109). Questa apparenza bizzarra non è che il riflesso esteriore di un'alienazione ben più profonda e problematica; per abbracciare la fede errante, Alonso Quijano "olvidó de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda" (I, 1, 98).

La sua pazzia, fomentata dalla lettura dei romanzi cavallereschi, lo induce ad intaccare le sue già esigue risorse economiche: "vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer" (I, 1, 98). In questo caso si manifesta pienamente quella che F. Abad Nebot definisce la "incompatibilidad de la perfección del caballero andante con la vida institucional y organizada"^[14].

Tuttavia, nella prima parte del romanzo la diversità del protagonista non si limita solo alla sua apparenza fisica ed al suo *status* sociale, ma si ripercuote inevitabilmente sul suo idioletto. L'adesione alle regole della cavalleria errante, infatti, prevede da parte di don Quijote l'utilizzo di determinati parametri comportamentali e, di conseguenza, l'impiego di un linguaggio consono al bislacco ruolo che egli ha scelto. Con i suoi arcaismi e le sue circonlocuzioni, don Quijote causa il più profondo smarrimento nei propri interlocutori: le sue parole non vengono capite dalle due prostitute che alloggiano nella locanda dove egli riceve l'ordine cavalleresco:

Como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa (I, 2, 108).

E nemmeno l'oste, per quanto scaltro, riesce a comprendere la ragione che induce quello strano avventore a chiamarlo *castellano*:

Pensó el huésped que el haberle llamado castellano había sido por haberle parecido de los sanos de Castilla (I, 2, 108).

Anche Maritornes, la locandiera e la giovane ostessa, "no usadas a semejante lenguaje", rimangono sconcertate "oyendo las razones del andante caballero, que así las entendían como si hablara en griego" (I, 16, 211). Cervantes porta alle estreme conseguenze questa incompatibilità linguistica, facendo sovente ricorso a giochi di parole e a fenomeni paronomastici, come nell'episodio del disgraziato baccelliere ferito da don Quijote nel capitolo 19; la vittima si rivolge al suo folle assalitore in questi termini [corsivo mio]:

No sé yo como pueda ser eso de enderezar *tuertos* (...) pues a mí de derecho me habéis vuelto *tuerto* (...) y el *agravio* que en mí habéis deshecho ha sido dejarme *agraviado* de manera que me quedaré *agraviado* para siempre (I, 19, 241).

L'incomprensione reciproca, in questo caso, non potrebbe essere maggiore!

Ma l'abisso più profondo che separa don Quijote dal mondo normale risiede nelle continue allucinazioni da cui egli è ossessionato e che degenerano in un insanabile dualismo epistemologico: da un lato il folle paladino della Mancha, con le sue percezioni distorte e fuorvianti; dall'altro, l'innegabile fattualità del reale, con la sua natura oggettiva e concreta. Ogni evento, ogni oggetto, ogni situazione scaturita dalla fantasia cervantina viene reinterpretata da don Quijote e riadattata ai suoi assurdi parametri, come dimostrano gli esempi che seguono.

Dopo la sventurata rissa con il *cuadrillero*, il protagonista viene soccorso dai suoi ospiti; fra di essi, come sappiamo, c'è la figlia dell'oste, che l'allucinato cavaliere identifica immediatamente con l'affascinante principessa dei suoi sogni: la guarda con intensità e, per farle intuire il proprio desiderio, "de cuando en cuando arrojaba un suspiro que parecía que le arrancaba de lo profundo de sus entrañas" (I, 17, 221). Questo languido atteggiamento ha senso solo per don Quijote; egli potrebbe sospirare all'infinito, ma nessuno dei suoi compagni riuscirebbe mai decifrarne il vero motivo, anzi, "todos pensaban que debía de ser del dolor que sentía en las costillas" (I, 17, 221).

Le allucinazioni donchisottesche condizionano inoltre il dialogo che il protagonista ha con uno degli accompagnatori del corteo funebre di Segovia. Informato del fatto che la processione si svolge in memoria di un nobile cavaliere, don Quijote dà per scontato che quest'ultimo debba essere stato ucciso in battaglia. Ma le sue chimeriche ipotesi vengono smentite all'istante: "¿Quién le mató?" domanda il paladino a uno dei viaggiatori, che risponde pronto: "Dios, por medio de unas calenturas pestilentes que le dieron" (I, 19, 241). L'avventura pregustata da don Quijote muore sul nascere: egli non può vendicare l'onore dell'*hidalgo* defunto perché mancano, cavallerescamente parlando, i presupposti per farlo. E', questo, un impercettibile preludio alla strategia narrativa dell'avventura frustrata che, derivata dalla *quijotada*, diviene uno dei temi dominanti della seconda parte del romanzo. Nell'episodio appena accennato, Cervantes decide evidentemente di non approfittare della pazzia donchisottesca, quasi sottolineando la propria libertà d'azione: egli dimostra di poter usare l'incompatibilità come e quando vuole, se lo vuole.

Nella maggioranza dei casi, comunque, la conflittualità originata dalla follia di don Quijote sfocia nelle già ricordate *quijotadas* che, fondate sul paradigma incompatibilità/contrasto/disinganno, tentano di ispirarsi (invano) alle gesta cavalleresche. L'apice comico di queste disavventure consiste, di norma, nella disfatta "fisica" del protagonista; ne sono prova le sassate, le bastonate e i pugni che egli riceve dai pastori (I, 18, 233), dai galeotti (I, I, 22, 250), dai galleggi (I, I, 15, 203), da Cardenio (I, 24) e da Eugenio (I, 52).

Sulla base dei casi considerati finora, possiamo trarre alcune conclusioni parziali: l'alienazione di don Quijote rappresenta senza dubbio la dianoina fondamentale per lo sviluppo della prima parte del romanzo; il suo campo d'azione narrativo coinvolge la figura dello stesso protagonista (aspetto fisico, connotazioni socio-culturali, ecc.), il piano linguistico (l'arabescato idioletto donchisciottesco) e l'assetto strutturale del testo (le *quijotadas*).

Avendo a disposizione un argomento tanto prolifico come quello dell'incompatibilità fra don Quijote e il mondo, Cervantes si sentì probabilmente stimolato a proseguire il racconto delle disavventure del suo antieroe; in questa prospettiva, il rientro del povero cavaliere al suo villaggio, sotto la vigile scorta del curato e del barbiere, si rivela un punto di arrivo del tutto provvisorio. È noto che, concludendo la prima parte del suo romanzo, l'autore allude alla "esperanza de la tercera salida de don Quijote" (I, 52, 595); oltre a ciò, ricordiamo che il *Quijote* del 1615 nacque soprattutto per smentire le illecite velleità autoriali dell'anonimo Avellaneda. A distanza di dieci anni dal suo capolavoro, Cervantes doveva dunque rinnovare l'interesse del pubblico, escogitando nuove strategie narrative ed elaborando nuovi espedienti affabulatori. Nel primo *Quijote*, come abbiamo constatato, l'autore fa ricorso ad un'unica idea ispiratrice -il conflitto don Quijote/mondo- sfruttando al massimo le potenzialità creative insite in questo predicato di base e irradiandole a tutti i livelli del testo. In tal caso, possiamo parlare di "eventi-azione"^[15], generati cioè esclusivamente dalle peculiarità animiche e comportamentali del protagonista: quasi ogni episodio della prima parte nasce infatti dalla percezione allucinata del cavaliere manchego.

Dal canto suo, il *Quijote* del 1615, pur basandosi anch'esso sulla diversità donchisciottesca, fa capo (ed è questo il vero spartiacque fra i due romanzi cervantini) ai cosiddetti "eventi-processo", che non scaturiscono dal personaggio principale, ma dal contesto che lo circonda ed all'influenza che esso esercita sullo sviluppo della narrazione. Nella prima parte, perciò, il rapporto diadico don Quijote/mondo viene esplicitato ponendo l'accento sulla prospettiva del maggior ente di finzione, che diviene così l'anima e l'origine di quasi tutti gli episodi narrati. In quest'ottica, il mondo si trasforma, per il protagonista, in una sorta di "banco di prova" per le sue imprese, in una foresta di simboli da reinterpretare in chiave cavalleresca, in un'occasione -mancata- per affermare la propria identità.

Nel secondo *Quijote*, invece, il fulcro dell'incompatibilità viene spostato da don Quijote ai suoi interlocutori. Il fatto di essere riconosciuto dalle altre *dramatis personae* come l'indiscusso eroe dell'opera del 1605, conferisce a questo personaggio una maggiore tendenza alla riflessività: egli, infatti, non è più costretto a ricorrere alle *quijotadas* per cercare di definire i propri confini identitari ed il proprio ruolo di cavaliere errante. Questa presa di coscienza avviene in occasione dell'incontro del protagonista con i duchi, che si dichiarano accesi ammiratori dell'eroe manchego; don Quijote è quasi incredulo, ma si rende conto che qualcosa è cambiato, che la sua vita di cavaliere errante non sarà più la stessa, che la percezione degli altri nei suoi confronti è mutata:

Y aquél fue el primer día que de todo en todo
conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no
fantástico (II, 31, 259).

Sappiamo già che chi sfida il ridicolo incorre nella condanna del gruppo a cui appartiene;

tuttavia, l'ostracismo può avere carattere provvisorio, qualora il gruppo stesso acconsenta ad ammettere eccezioni o a modificare temporaneamente la regola trasgredita. Il ridicolo, dunque, cessa allorché chi adotta comportamenti fuori dall'ordinario trova dei seguaci pronti a seguirlo:^[16] non si può prescindere in questo caso dalla figura di Sancho Panza, che assimila in parte i valori e le opinioni del suo compagno d'avventure.^[17] Ma Sancho non è l'unico seguace di don Quijote: in un certo senso lo sono tutti coloro che, più o meno coscientemente, assumono atteggiamenti analoghi al suo. Una simile prospettiva, già presente in forma germinale nel *Quijote* del 1605, diviene il tema fondamentale della seconda parte del romanzo: consideriamo dunque alcuni esempi di questa continuità.

Il curato ed il barbiere ordiscono un inganno per riuscire a ricondurre a casa il loro compaesano, inventando la patetica storia della principessa Micomicona e fomentando così involontariamente la follia donchisciottesca (I, 29, 356). Partendo dalle figure di Maese Nicolás e Pero Pérez, e interpretando l'*inventio* di Cervantes come un costante processo di rigenerazione dei materiali diegetici primigeni, possiamo identificare nel personaggio di Sansón Carrasco l'erede del curato e del barbiere. Commenta a tale riguardo F. Guazzelli:

L'introduzione del baccelliere Sansón Carrasco unifica i compiti del barbiere e del curato nella persona dello stesso baccelliere, a cui è affidato il difficile incarico di recuperare lo squinternato cavaliere.^[18]

La strategia del compromesso è dunque ravvisabile in forma impercettibile nel primo *Quijote*, divenendo poi il motivo fondante del testo del 1615. Come abbiamo ricordato poc'anzi, il suo scopo consiste nell'annullamento (anche provvisorio) dell'incompatibilità. In genere si tratta di una finta ammessa dalle due parti (trasgressore della regola/seguaci della regola) o, con maggiore frequenza, dalle convenzioni o dal sistema sociale. Essa premette di comportarsi e di ragionare come se alcuni fatti si fossero o non si fossero verificati, contrariamente alla realtà.^[19]

Una delle tecniche di compromesso più comuni (ed è quella che verrà adottata da Cervantes nella seconda parte del *Quijote*) è rappresentata dalla menzogna che, com'è noto, consiste in una finzione "unilaterale". Essa riguarda il rapporto fra ciò che comprende e ciò che è compreso, nell'accezione letterale del termine. In quest'ottica, il mentitore è superiore a coloro che inganna perché, appunto, egli sa di mentire: le conoscenze del suo interlocutore non sono che parti delle sue. Una simile sperequazione può essere trasposta al caso di don Quijote ed alla relazione che intrattiene con la realtà circostante. Nella prima parte del romanzo, l'antieroe cervantino si trova, per sua scelta, solo contro il mondo, pagando il suo esasperato individualismo con una serie di sfortunate avventure; nella seconda parte del romanzo il mondo, per sua scelta, fagocita il protagonista, annientandone il folle individualismo con una serie di inganni.

Ne sono esempio le innumerevoli burle ideate dai duchi ai danni di don Quijote. Per divertirsi alle spalle della loro vittima, i due aristocratici assumono atteggiamenti che potremmo eufemisticamente definire bizzarri: come spiegare altrimenti l'accurata orchestrazione dell'avventura di Clavileño (II, 41) o della contessa Trifaldi (II, 38)? E' evidente che, o questi personaggi non sanno come impiegare il proprio tempo, o sono affetti da un'infermità che ricorda da vicino quella della loro vittima:

Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos (II, 70, 549).

Dal canto suo, anche don Antonio Moreno, informato del fatto che don Quijote avrebbe

soggiornato a Barcellona presso di lui, “andaba buscando modos como (...) sacase a plaza sus locuras” (II, 62, 493): e lo fa escogitando il complicato meccanismo che dà vita alla testa parlante (II, 62). A causa dell’annullamento dell’incompatibilità, nella II parte del romanzo don Quijote risulta essere l’unico personaggio “autentico” in mezzo ad una folla di mentitori più o meno folli, più o meno maliziosi, più o meno prezzolati. Il *Quijote* del 1615 pullula, ancor più del suo predecessore, di contraffazioni, travestimenti e mascherate; l’incompatibilità fisica e linguistica di don Quijote, che nella prima parte risultava una stravagante eccezione, diviene ora una regola: tutti fingono di essere ciò che non sono, tutti dichiarano di essere qualcun’altro, da Ginés de Pasamonte (II, 25-26) a Sansón Carrasco e Tomé Cecial (II, 15), dalla “contessa Trifaldi” (II, 38) ai finti pastori d’Arcadia (II, 58), dall’astuto Basilio (II, 20) all’irrisoluto Tosilos (II, 56).

Questo atteggiamento comporta notevoli ripercussioni in ambito linguistico. Ricordiamo che nella I parte don Quijote, oltre che eroe, è autore di se stesso, ed interpreta la propria vita esteticamente, quasi recitasse una parte.^[20] Esiste un brano del romanzo che, più di ogni altro, testimonia chiaramente questo fenomeno di autocelebrazione; afferma il protagonista:

¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra...” (I, 2, 106).

E si prosegue, in un tripudio di preziosismi linguistici e reminiscenze mitologiche.

Nella II parte, invece, don Quijote è riconosciuto dagli altri personaggi come il bizzarro antieroe del primo romanzo cervantino e l’incompatibilità linguistica si attenua: il protagonista non cerca più la propria anima di cavaliere errante in un linguaggio romanzesco arcaico e variopinto, perché ottiene immancabilmente e senza sforzo l’ossequioso consenso altrui.

Rimanendo in ambito linguistico, è opportuno ribadire che nel secondo *Quijote* è quasi sempre il mondo ad avere diritto di parola; e la parola, in questo caso, ha un solo aspetto: quello della menzogna. Un simile stratagemma era già presente, sebbene in forma embrionale, nella I parte, quando Dorotea (alias principessa Micomicona), implora l’aiuto di don Quijote e lo fa in questi termini:

De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero! fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don (...) y si el valor de vuestro fuerte brazo corresponde a la voz de vuestra immortal fama... (I, 29, 362).

L’astuta Dorotea adegua il proprio idioletto alle chimeriche aspettative della sua vittima, riuscendo così nell’intento di ingannarla: questa ambiguità si rafforza nel secondo *Quijote*: dai duchi a don Antonio Moreno, da Maese Pedro a Basilio, si assiste ad un inarrestabile e nocivo profluvio di menzogne.

Chi, invece, non ha più bisogno di mentire (a se stesso e agli altri) è, come abbiamo visto, don Quijote: venendo meno la sua sfrenata fantasia cavalleresca, è inevitabile che il suo linguaggio rifletta una simile attenuazione. Emblematico a tale riguardo è l’episodio in cui il protagonista e Sancho arrivano ad una locanda, con Cide Hamete che si affretta a precisare:

Digo que era venta porque don Quijote la llamó así,

fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas
castillos (II, 59, 471).

Volendo trarre ora alcune parziali conclusioni, possiamo senz'altro affermare che la strategia del compromesso consente a Cervantes di ribaltare l'incompatibilità che stava all'origine del suo primo romanzo: sul piano dei personaggi, viene mutata la prospettiva d'interazione don Quijote/mondo; a livello tematico, si assiste alla prevalenza dell'inganno e della menzogna (non è più don Quijote ad ingannare se stesso, ma gli altri), con conseguenze evidenti sia sul piano linguistico sia in ambito epistemologico (non è più don Quijote a travestirsi agli occhi del mondo, ma il mondo a camuffarsi secondo le allucinazioni donchisottesche). Nel *Quijote* del 1615, dunque, il tema dell'inganno costituisce per Cervantes un espediente concettuale per la proliferazione di episodi forse meno paradossali e grotteschi dei precedenti, ma non per questo meno intensi e coinvolgenti.

Anche a livello strutturale l'utilizzo del compromesso presenta sfumature ed implicazioni estremamente suggestive. Nella prima parte del *Quijote*, la trasgressione partiva dallo stesso protagonista e si estrinsecava nelle *quijotadas* che si rifacevano sempre al paradigma incompatibilità/contrasto/disinganno. Nel secondo *Quijote*, invece, il mondo si impadronisce dell'incompatibilità invece di subirla, manipolandola a suo uso e consumo; la regola dell'inganno è, lo abbiamo già ricordato, a senso unico: il gruppo inganna e l'individuo cade nel tranello; il gruppo si diverte e il singolo ne fa le spese; il gruppo infine decide che il "diverso" deve rinunciare alla propria natura ed egli è costretto ad obbedire.

Dietro questo inedito atteggiamento autoriale è possibile intravedere le esigenze dell'*inventio* cervantina e in particolare la necessità, da parte dello scrittore, di rielaborare la dianoia fondamentale del primo *Quijote*, adattandola agli sviluppi del nuovo romanzo. Nel 1615 la *quijotada* non ha più ragione d'esistere: in primo luogo, rischia di annoiare i lettori a causa della sua formula stereotipata; inoltre, e lo abbiamo accennato poco fa, don Quijote viene finalmente riconosciuto come protagonista assoluto ed indiscusso delle sue avventure, perché i suoi deuteragonisti sono lettori oltre che personaggi. Questa contaminazione fra diegesi e realtà ben si adatta alle strategie di rielaborazione creativa adottate da Cervantes. Accantonate le *quijotadas* occorre escogitare una categoria episodica che risultasse affine ai temi del secondo *Quijote*: l'inganno del mondo, la menzogna degli uomini, il raggiungimento dell'autocoscienza esistenziale da parte dello stesso protagonista.

Tutti questi elementi confluiscono nell'erede strutturale della *quijotada*; un'erede monca, mutilata, incompiuta: l'"avventura frustrata". Pensiamo, ad esempio, all'episodio dei leoni, i quali non degnano di uno sguardo l'audace cavaliere che li sfida (II, 17). Anche il fantomatico volo di Clavileño non prelude ad ulteriori e più temerarie azioni; anzi, nelle parole che suggellano questa vicenda è possibile individuare uno dei presupposti diegetici sottesi al testo del 1615:

El ínclito caballero don Quijote de la Mancha feneció
y acabó la aventura de la condesa Trifaldi con sólo
intentarla (II, 41, 332).

E' significativo inoltre che, prima di salire sul misterioso quadrupede, don Quijote debba essere bendato: sulle sue allucinazioni, ormai, non si può più fare affidamento! Ancora: nel capitolo 58 il cavaliere tenta di sfidare chiunque osi smentire la bellezza delle ninfe della finta Arcadia, esclamando:

El que fuere de parecer contrario, acuda; que aquí
le espero (II, 58, 467).

Attesa vana:

Dos veces [Don Quijote] repitió estas mismas razones, y dos veces no fueron oídas de ningún caballero (II, 58, 467).

Nonostante la sua buona volontà, il protagonista non riesce neanche a battersi in duello con Tosilos: quest'ultimo, infatti, rinuncia alla sfida allorché si innamora della figlia di doña Rodríguez, che lo stesso don Quijote avrebbe dovuto difendere (II, 56).

Abbiamo dunque considerato come l'incompatibilità, predicato di base del primo *Quijote*, sia stata riutilizzata nel secondo romanzo cervantino ribaltandone i due cardini portanti: se inizialmente essa nasce da don Quijote ed è diretta contro la realtà circostante, in seguito tende a focalizzarsi sul mondo esterno, che si adatta temporaneamente alla follia del protagonista considerandolo normale. Le implicazioni di un simile mutamento di prospettiva sono riscontrabili tanto a livello tematico quanto nella configurazione dei personaggi, sia sul piano linguistico che in ambito strutturale.

Tuttavia l'incompatibilità, che nella seconda parte è stata così abilmente occultata, non può essere accettata per sempre, anche all'interno di un'opera di finzione. In effetti, il compromesso fra ciò che è "normale" e ciò che è "diverso" difficilmente si rivela duraturo: alla fine occorre effettuare una scelta fra i due valori incompatibili, sacrificandone uno. E' quello che accade al termine del romanzo, quando il cavaliere don Quijote, sconfitto e malato, ridiventa l'*hidalgo* Alonso Quijano, che muore per aver creduto ad un'illusione. Un simile epilogo fu determinato in primo luogo dalla valenza pedagogica dell'opera di Cervantes: la condanna dei romanzi cavallereschi e delle loro conseguenze deleterie (in questo caso, mortali) sui lettori; e, in secondo luogo, dall'esigenza di prevenire ogni ulteriore plagio.

Possiamo dunque affermare che il tema dell'incompatibilità, con le sue sfumature ed implicazioni, costituisce la vera scintilla creativa del *Quijote*: abbiamo infatti constatato che da essa traggono origine e ragion d'essere quasi tutti gli episodi narrati nel 1605. Stimolato dalla miriade di sviluppi offerti da tale argomento, Cervantes decise poi di riutilizzarlo, in forme e modi diversi, nel *Quijote* del 1615: in questo caso, l'evoluzione dell'opinione pubblica (lettori-personaggi) in merito alla figura dello stesso don Quijote richiese una differente concezione del suo ruolo di protagonista implicando, di conseguenza, una nuova visione della storia. Le ripercussioni di un simile mutamento di prospettiva sono ravvisabili a tutti i livelli del testo: dal piano delle *dramatis personae* alle scelte stilistiche, dall'ambito tematico all'assetto strutturale. Senza dubbio, Cervantes non avrebbe potuto servirsi di uno spunto creativo più fecondo: la sua istrionica capacità di variare, combinare e trasformare la dianoia originaria del *Quijote* risultò determinante per il riconoscimento unanime ed incondizionato del suo talento narrativo.

Note

[1] J. M. Martín Morán, *El "Quijote" en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Alessandria, Dell'Orso, 1990, e "Técnicas de autogeneración textual en el *Quijote*: la disimilación semántica", in *Annali dell'Istituto Suor Orsola Benincasa* (1996), pp. 283-305.

[2] E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989.

[3] J. F. Canavaggio, "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 7 (1958), pp. 13-107.

[4] R. Menéndez Pidal, "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*", *De Cervantes a Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948, pp. 9-60.

[5] G. Stagg, "Sobre el plan primitivo del *Quijote*", *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1964, pp. 463, 71.

[6] Per una trattazione esauriente delle problematiche legate alle pulsioni autoriali cfr. Ch. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*, Milano, Il Saggiatore, 1966, e J. P. Weber, *Genèse de l'oeuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960, oltre ad Aristotele, *Poetica*, Bari, Laterza, 1961.

[7] J. M. Martín Morán, "Técnicas de autogeneración textual en el Quijote: la disimilación semántica", cit., p. 304.

[8] Cfr. a tale riguardo R. Menéndez Pidal, "Un aspecto en la elaboración del Quijote", op. cit.

[9] E. Dupréel ha studiato approfonditamente il tema della diversità, le sfumature del ridicolo e le implicazioni sociologiche dell'ostracismo in *Essais pluralistes. Le problème sociologique du rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

[10] Il *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, di C. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, offre una serie di spunti proficui ed interessanti in merito al sistema deontico di concessione-proibizione-trasgressione, in particolare nelle sezioni dedicate agli argomenti di incompatibilità e sacrificio (pp. 207 e 261).

[11] I brani del *Quijote* citati in questo lavoro sono tratti dall'edizione di John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1996.

[12] F. Abad Nebot, "Don Quijote y la tarea del héroe", *AC*, XXI (1983), pp. 83-90 [p. 83].

[13] M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 1996, p. 61.

[14] Abad Nebot, "Don Quijote y la tarea del héroe", art. cit., p. 84.

[15] Per un' esauriente trattazione degli "eventi-azione" (derivanti da un soggetto umano) e degli "eventi-processo" (originati dalla realtà rappresentata come principale termine di confronto degli avvenimenti narrati), cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 122 e segg.

[16] Cfr. Perelman, Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, op. cit., p. 220.

[17] Per le corrispondenze animiche e le consonanze di ruolo fra don Quijote ed il suo deuteragonista cfr. D. Alonso, "Sancho-Quijote; Sancho-Sancho", in *El "Quijote" de Cervantes*, ed. di G. Haley, Madrid, Taurus, 1980, pp. 313-319, e M. Socrate, *Prologhi al "Don Chisciotte"*, Venezia-Padova, Marsilio, 1974.

[18] F. Guazzelli, "Il Quijote", in AA.VV. *La letteratura spagnola. I Secoli d'Oro*, Milano, BUR, 1993, pp. 344-375 [p. 364].

[19] Cfr. Perelman, Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, op. cit., p. 209.

[20] M. Bachtin offre una serie di spunti interessanti in merito all'autoestetizzazione operata da vari enti di finzione nel suo studio intitolato "L'autore e l'eroe nell'attività estetica", in *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 5-187.

— per citare questo articolo:

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

© Artifara

ISSN: 1594-378X

