



L'Individuo Romanzesco allo specchio:
lo strano caso dell'*Ingenioso Hidalgo*
don Quijote de la Mancha

Anatole Pierre Fuksas*

* Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale

anatolepierre.fuksas@unicas.it

1. Il romanzo e la vita: la trappola delle proiezioni idealizzanti

Questo lavoro è parte di una ricerca più che decennale dedicata a una curiosa entità che ancora oggi si aggira per le strade, attraversando il mondo contemporaneo col divertito disincanto di chi ne ha viste passare parecchie nel corso dei suoi circa mille anni di vita. A questa entità si darà il nome di "Individuo Romanzesco" senza che la qualifica al maschile singolare debba ingannare circa la possibilità di una definizione di genere o numero. Trattandosi di un'entità la cui ontologia è sostanziata da una disposizione, una inclinazione, una modalità del vivere, si capirà bene che nessun pronome si presta a qualificarla in maniera definita.

L' Individuo Romanzesco potrà manifestarsi al singolare, al plurale, come soggetto o oggetto collettivo, maschile, femminile o neutro. Si tratta di un lui che è anche una parte di me stesso, una lei che è in tutti noi, ma anche da nessuna parte. La sua dimensione ontologica non potrà essere circoscritta in maniera compiuta all'interno dei contorni di una persona, un personaggio, una figura, un figuro.

Premesso che l'Individuo Romanzesco tende a sfuggire a ogni forma di categorizzazione convenzionale, si tratterà di formulare un'idea del modo in cui manifesta la sua esistenza. Si potrà osservare in via ipotetica che questa entità concettuale sfuggente e proteiforme assume forma compiuta e concretamente corporea quando qualcuno, chiunque, prova più o meno consapevolmente a dare senso a ciò che percepisce, prova o fa secondo parametri acquisiti grazie alla frequentazione diretta o indiretta delle pagine dei romanzi. In concreto, l'Individuo Romanzesco può assumere la fisionomia di un individuo che si comporta come il personaggio di un romanzo, ma la sua dimensione esistenziale trova anche (e forse più frequentemente) riscontro nella narrativa grazie alla quale una persona prova a dare senso agli eventi della sua vita.

Volendo esemplificare, si potrà osservare che l'interesse per una persona, per una situazione, per un paesaggio può scaturire dal fatto che alcuni tratti caratterizzanti evocano scenari romanzeschi sul momento, o magari quando i ricordi affiorano e prendono la forma di un racconto. Si tratta di quelle situazioni nelle quali viene spontaneo dire che "è come in un romanzo", perché determinati aspetti che la caratterizzano trascendono il piano del quotidiano e sollecitano risposte emotive di superiore intensità. Gli eventi assumono un rilievo superiore ed emerge un senso complessivo che trascende il significato dei vari suoi aspetti, assumendo la

forma di un racconto che adotta le modalità caratteristiche di un romanzo, anche collegandosi retrospettivamente o prospettivamente ad altri eventi realmente accaduti o soltanto immaginati.

L'elaborazione narrativa degli aspetti percettivi ed emotivi, come anche delle azioni che caratterizzano quelle situazioni in cui l'esperienza trascende la dimensione del quotidiano, determina l'emergere di una dimensione esistenziale caratterizzata dalla contemporaneità di vita e racconto. Diviene impossibile discernere se il racconto ispiri la vita o se sia invece la vita a informare il racconto, se l'una venga prima dell'altra o viceversa. Questa dimensione esistenziale rappresenta l'ecosistema all'interno del quale alberga l'Individuo Romanzesco, la sua nicchia ecologica, lo spazio nel quale prende forma la sua finzione di protagonismo.

Per "finzione di protagonismo" si intende qui e di seguito la proiezione di un individuo nel ruolo del protagonista di un romanzo che non è stato mai scritto e in questo si distingue in maniera sostanziale dalla "funzione di protagonismo", che invece prevede un'opera letteraria all'interno della quale un personaggio svolge effettivamente il ruolo del protagonista. Identificarsi con il protagonista di un romanzo implica il riconoscimento di alcuni tratti che suggeriscono una forma di adesione analogica alle vicende narrate in un determinato romanzo. Sviluppare una finzione di protagonismo significa invece proiettare la propria esperienza di vita nella dimensione del romanzesco in considerazione di una qualche forma di adesione alle convenzioni del genere.

È un fatto acquisito che il romanzo, il genere letterario egemone della tradizione letteraria europea, poi occidentale e infine mondiale, abbia svolto un ruolo di primo piano nel processo culturale che ha regolato il transito della funzione di protagonismo dalle divinità ai grandi eroi, dai personaggi storici alle persone comuni, contribuendo in particolare alla definizione dell'ultimo tratto di percorso. È difficile dire quanto ci sia di romanzesco nell'idea che tutti possano, anzi debbano essere protagonisti della propria vita, attorno alla quale ruota, ad esempio, il grande carrozzone mitomaniacale dei social network. Certo è che la dimensione letteraria del romanzo ha sviluppato al suo interno alcune significative sovrapposizioni tra la funzione del protagonista e la finzione di protagonismo.

La parabola di alcuni rinomati eroi di romanzo ruota proprio attorno al tentativo di vivere la propria vita alla maniera di un personaggio romanzesco. Si tratta in genere di grandi capolavori della storia letteraria che riflettono sulla forma che adottano, sul genere al quale appartengono, sulle forme della rappresentazione, ma anche, e allo stesso tempo, sulla natura di ciò che rappresentano. Uno di questi, forse il più straordinario di tutti, il romanzo dell'*Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, non si limita ad adottare l'umana capacità di idealizzare le circostanze della vita come procedura espressiva, sceglie piuttosto di farne il proprio argomento.

Spunti che invitano a pensare l'opera di Cervantes in questo senso sono stati originariamente formulati da Leo Spitzer in un celebre contributo *On the Significance of Don Quijote*¹. Interrogandosi su «what is still to be seen in this book that is essential to mankind», Spitzer suggeriva di rispondere a questa domanda chiedendo lumi all'autore e citava a questo proposito Joseph Bédier, secondo il quale anche il narratore più imbarazzante è in grado di interpretare la propria opera meglio del critico più intelligente. Dunque ricordava che Cervantes chiarisce nell'introduzione al suo romanzo la sua intenzione di «derribar la máquina mal fundada» dei libri di cavalleria per demistificare le assurdità che vi si trovano narrate:

thus it would seem that Cervantes wrote his novel solely for literary purposes, in order to destroy a literary genre; it would be a caricature of a man whose brain has been infected

¹ Spitzer 1962, p. 115.

with the virus caught from reading such romances as Lancelot, Tristan, Palmerin, Belianis etc., - of which an autodafe is arranged in chapter VI.²

Anche Ortega y Gasset aveva sottolineato la sostanziale fedeltà dell'autore al suo proposito dichiarato, osservando che «para la estética es esencial ver la obra de Cervantes como una polémica contra las caballerías», ma Spitzer sviluppava il suo ragionamento in una direzione piuttosto originale.³ La sua valutazione prendeva le mosse dall'idea che l'invenzione della stampa mette i libri a disposizione delle masse e i valori culturali cominciano a diffondersi tramite la lettura individuale. La persona che accede ai contenuti delle opere letterarie in maniera non mediata rischia che la sua visione della vita sia condizionata dal peso di una tradizione ormai logora ed è in questo quadro di contesto che, secondo Spitzer, Cervantes pone il problema del libro e della sua influenza sull'esistenza individuale:

thus the *Don Quijote* is a novel written against a certain type of novel deemed detrimental to the community because it may warp the minds of its noblest members: a critique of a literary genre condemned by the author, written in the form of a parodistic novel which, in a sort of parasitic manner, had to adopt all the situations and devices of the type of novel ridiculed.⁴

Spitzer sottolineava l'importanza del fatto che il medico spagnolo Dr. Huarte aveva sostenuto che l'umore malinconico e i suoi effetti capricciosi giovano all'ingegno dello studioso in un'epoca di poco antecedente all'apparizione del Don Quijote.⁵ L'*hidalgo* della Mancha ha appunto i tratti dell'uomo ingegnoso e capriccioso, un bizzarro malinconico, un umanista frustrato, che solo sul letto di morte guarisce dalla sua "aridità" di temperamento, una condizione acquisita a causa del troppo tempo speso a indulgere nella lettura dei romanzi di cavalleria. Dunque le bizzarre avventure del malinconico Don Quijote mostrano gli effetti distruttivi dell'eccesso di applicazione dell'ingegno su un nobile temperamento erudito che manca di disciplina mentale.

Secondo Spitzer l'opera di Cervantes prende soprattutto posizione contro un certo tipo di romanzo ritenuto dannoso per la collettività dal momento che ha il potere di distorcere la mente, conducendo alla pazzia anche i suoi membri più nobili. L'immersione nella lettura può offrire l'illusione di una vita parallela che invade quella reale perché sfuma i confini tra racconto e realtà, facendo in modo che gli eventi narrati prendano la forma di fatti veramente accaduti. Come esempio più classico di *mise-en-abyme* letteraria di questo procedimento Spitzer segnala il canto V della *Commedia* di Dante, quando la sostanza romanzesca della scena del bacio tra Guenièvre e Lancelot invade la vita di Paolo e Francesca al punto che i due si identificano nei ruoli dei personaggi del romanzo:

they were Quijotes *avant-la-lettre*, indulging in the *pestilencia amorosa* (as our virtuous knight would call it), obviously because they did not know where to distinguish between dreams and reality. And the novel was a *Galeotto*, a pander (as Dante says: *Galeotto fu il libro*), which, in making the past appear as present, induced Paolo and Francesca into sin.⁶

² *Ivi*, p. 116.

³ Ortega y Gasset 1914, p. 170.

⁴ Spitzer 1962, p. 118.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 120.

Il celeberrimo passo dantesco rappresenta secondo Spitzer un significativo antecedente dell'approccio critico alla tradizione romanzesca in considerazione del quale Cervantes elabora la sua opera parodica, riproponendo in maniera parassitaria le situazioni caratteristiche e gli espedienti tipici del genere letterario che mira a mettere in ridicolo. La storia si svolge come se volesse compiacere il lettore credulone, suggerendo al tempo stesso la reazione sorniona del critico-autore, che spesso consiste in una semplice sottolineatura ironica. Proiettando questo atteggiamento nel futuro della tradizione letteraria, Spitzer identifica uno stringente parallelismo tra la poetica di Cervantes e quella di Flaubert, specialmente in riferimento a *Madame Bovary* e *Bouvard et Pécuchet*.

Cervantes contrappone la tecnica del disinganno agli espedienti illusionistici del romanzo cavalleresco spagnolo, così come Flaubert la contrappone alla dimensione sognante del *roman romantique* francese. L'anti-romanzo scettico contrappone un approccio critico volto a evidenziare le pericolose insidie dell'idealizzazione romanzesca della vita che attrae il lettore in un paradiso artificiale. In sostanza, Spitzer commenta che il burattinaio mostra i fili del suo spettacolo:

"see, reader, this is not life, but a stage, a book: art; recognize the life-giving power of the artist as a thing distinct from life!".⁷

In altre parole, Cervantes rivela la finzione di protagonismo incentrata sulla contemporaneità di vita e racconto che prende a modello le forme caratteristiche del genere romanzesco. È a partire da questo punto che si intende riprendere il ragionamento sul fatto che, come ha osservato Cesare Segre, «il romanzo-saggio di Cervantes è un grande trattato sulla letteratura e sui rapporti tra letteratura e vita». ⁸ Facendo tesoro delle valutazioni più rilevanti tra quelle che hanno caratterizzato gli studi sull'argomento, si proverà in particolare a mostrare in che senso la vicenda dell'*Ingenioso Hidalgo* rappresenti la perfetta rappresentazione dell'Individuo Romanzesco ritratto nell'atto di specchiarsi dentro il genere che lo scrive.

Si ragionerà innanzitutto sul modo in cui il romanzo di Don Quijote delinea i confini di uno spazio letterario adimensionale, trasportando al suo interno il conflitto tra l'esperienza del quotidiano e il desiderio di conferire un significato unico e irripetibile alla propria esistenza. Si mostrerà in che modo il labirinto dei livelli narrativi stratificati rappresenti una descrizione di questo spazio in cui vita e racconto sono sovrapposti al punto che il protagonista diviene consapevole del suo ruolo e stabilisce un rapporto dialettico con l'autore, i suoi emissari e il pubblico. Ciò facendo, si proverà a chiarire in che senso la descrizione di questo processo debba essere intesa come una *mise-en-abyme* dell'Individuo Romanzesco.

In seconda istanza, si esaminerà il modo in cui la dialettica identitaria che sostanzia la finzione di protagonismo di don Quijote rappresenta lo strumento mediante il quale Cervantes mette in gioco le convenzioni del genere. Si metteranno in evidenza le conseguenze del fatto che l'idealizzazione avventurosa di un mondo ordinario a bassa intensità, caratterizzato dalla proliferazione di dettagli inutili, rappresenta l'argomento del racconto piuttosto che la procedura grazie alla quale l'autore dipana una serie di avventure. Se il romanzo demistifica i meccanismi del suo stesso funzionamento, suggerendo al lettore un distanziamento ironico, cosa rimane dell'immedesimazione che consente l'auto-riconoscimento in un modello identitario?

⁷ *Ivi*, p. 125.

⁸ Segre 2006, p. 20.

Un terzo ragionamento proverà a rispondere a questa domanda, cercando di evidenziare in che modo il capolavoro di Cervantes rappresenti una profonda e articolata speculazione sul modo in cui l'individuo racconta sé stesso raccontandosi a sé stesso. Si proporrà una serie di confronti tra l'opera e le recenti teorie concernenti la costruzione narrativa della personalità individuale, che hanno soppiantato i tradizionali approcci di matrice razionalista. Si avrà modo di osservare che il romanzo di don Quijote ha ancora da dire la sua circa l'idea che la personalità individuale sia o meno un racconto di finzione o sul ruolo che le *Master Stories* svolgono nel corso dell'elaborazione dei racconti identitari.

Alcune valutazioni conclusive riallaceranno le valutazioni proposte nel corso delle tre articolazioni del lavoro al senso generale di questa ricerca. In particolare, si proverà a situare il paradossale caso dell'*Ingenioso Hidalgo* in una prospettiva che inquadra le prerogative salienti della finzione di protagonismo dell'Individuo Romanzesco. Ciò facendo, si proverà ad offrire qualche spunto innovativo circa l'imperitura attualità del romanzo di Don Quijote de la Mancha.

2. L'Individuo Romanzesco nel labirinto dei livelli narrativi

Com'è noto, Don Quijote è ossessionato dai romanzi cavallereschi, perché ha passato troppe notti insonni a leggerli uno dopo l'altro, fino a saturare la propria fantasia con le invenzioni meravigliose che caratterizzano il racconto di finzione. L'immaginazione ha preso il sopravvento sulla realtà e l'eroe del romanzo ha sviluppato un disturbo psichiatrico. Lo spiega Cervantes nel suo primo capitolo «Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo don Quijote de la Mancha»:

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles. Y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.⁹

Martin Morán ha osservato che la struttura della personalità di Don Quijote non si basa «en lo que hace, sino en lo que quiere ser (un caballero andante) y en lo que sabe que tiene que ser (un personaje de libro) para convertirse en caballero andante»¹⁰. A ben vedere, la dimensione del desiderio e quella della necessità non sono distinte o distinguibili e proprio in questa indistinzione risiede il tratto che suggerisce di vedere in don Quijote una rappresentazione parossistica dell'Individuo Romanzesco. L'*Ingenioso Hidalgo* non vuole farsi cavaliere perché deve diventare un personaggio letterario e non deve diventare personaggio letterario perché vuole farsi cavaliere.

Le due componenti che caratterizzano la "follia" del protagonista sono aspetti complementari della medesima inclinazione. L'avventura cavalleresca ha bisogno del racconto letterario, ma il racconto letterario che sostanzia la finzione di protagonismo dell'*Ingenioso Hidalgo* è appunto quello che narra le sue avventure cavalleresche. Come ha osservato ancora Martin Morán:

el personaje que se sabe tal insufla ánimos en el caballero que comienza su carrera: las dos pulsiones de don Quijote, la de imitarse a su autoconciencia literaria y la de ser un caballero

⁹ Ed. Rico 1998, I, 1, pp. 37-39.

¹⁰ Morán 2006, p. 83.

en formación, parecen hallar en su mente obnubilada un terreno de colaboración pragmática que facilita la obtención de la gloria.¹¹

Per questa ragione, Quijote non si comporta come un cavaliere errante, ma piuttosto come un personaggio che imita il repertorio, l'ordine e le modalità delle azioni descritte nei libri di cavalleria. Non potrebbe essere altrimenti, considerato che «su autoconciencia nace de su capacidad de orientación en el proceloso mar de los signos literarios».¹² Questo meccanismo emerge con tutta evidenza fin dal passaggio in cui Cervantes descrive il modo in cui il suo protagonista si accinge a partire per la *primera salida*, ritraendolo mentre cammina parlando da solo:

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

—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, de esta manera?: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel».¹³

A proposito del passo in questione Cesare Segre ha osservato che «don Chisciotte si candida lui stesso ad autore della propria storia, quando immagina il futuro incipit di un libro su di sé».¹⁴ La partenza all'avventura segna dunque il trapasso dalla condizione del lettore, che subisce la tradizione cavalleresca, a quella dell'artefice che la costruisce attivamente. Il soliloquio del protagonista prefigura la pubblicazione della vera storia che narra le sue gesta e declama l'incipit di quell'opera immortale che nessuno ha ancora scritto.

Inquadrando il passo dall'angolazione che qui interessa evidenziare, si osserverà che il gesto di parlare ad alta voce, offrendo una cronaca dei fatti che si stanno svolgendo, instaura quella sincronizzazione di vita e racconto che caratterizza la finzione di protagonismo dell'individuo romanzesco. L'oggetto del monologo è l'esordio della narrazione identitaria in base alla quale il personaggio si proietta in una dimensione eroica, cortocircuitando la sua funzione di protagonista con la sua finzione di protagonismo. Quijote è effettivamente il protagonista di un romanzo, dall'interno del quale si propone però come protagonista di un altro racconto che qualcuno certamente scriverà.

Si vede bene come i livelli narrativi del romanzo si moltiplichino fin dal suo inizio in considerazione della peculiare condizione patologica che il protagonista ha sviluppato a seguito della maniacale lettura di romanzi cavallereschi, enumerati meticolosamente nel capitolo I, 6.¹⁵ Dando contro «Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo», Cervantes descrive una significativa collezione di opere, che è stata

¹¹ *Ivi*, p. 89.

¹² *Ivi*, p. 83.

¹³ Ed. Rico 1998, I, 2, pp. 46-47.

¹⁴ Segre 2006, p. 23.

¹⁵ Ed. Rico 1998, I, 6, pp. 76-87.

oggetto di vari studi.¹⁶ Il curato ottiene le chiavi della biblioteca di Quijote dalla nipote e con lei vi si reca, anche in compagnia del barbiere e della serva, trovandoci «más de cien cuerpos de libros grandes muy bien encuadernados, y otros pequeños».¹⁷

La serva fugge fuori dalla biblioteca impaurita e torna con un recipiente d'acqua santa e un aspersorio, che offre al curato dicendo: «no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo».¹⁸ Il curato ride della semplicità della serva, ma Cervantes sta qui esponendo e mascherando allo stesso tempo uno dei dispositivi concettuali che sostanziano la strategia espressiva del romanzo, dando forma ad una implicita descrizione del potere della letteratura: la sua capacità di influenzare la visione del mondo di chi la pratica. Il riferimento all'idea dell'incantesimo letterario è tutt'altro che ingenuo o casuale, dal momento che Quijote la chiamerà frequentemente in causa per spiegare la discrepanza tra l'apparenza banale delle situazioni nelle quali si trova implicato e la dimensione avventurosa che la sua fantasia letteraria proietta su di esse.

I grandi libri presenti sugli scaffali della biblioteca sono appunto quelli che contengono i romanzi di cavalleria e hanno già prodotto il danno di infettare la fantasia di Quijote con le loro storie avventurose. Quelli piccoli «no deben de ser de caballerías, sino de poesía», come spiega il curato.¹⁹ La nipote formula una preoccupazione che si dimostrerà più che pertinente, rivelandosi per quello che è, una vera e propria premonizione, dopo che Quijote finirà *derrotado* sulla *playa de Barcelona*:²⁰

bien los puede vuestra merced mandar quemar, como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballescaca, leyendo estos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza.²¹

Com'è noto, tra le opere presenti nella biblioteca di don Quijote Cervantes figura anche *La Galatea*, che Cervantes ha già dato alle stampe. Il barbiere segnala la sua presenza e il curato risponde che «muchos años has que es grande amigo mío ese Cervantes», soggiungendo che l'autore promette da tempo una seconda parte dell'opera ma non l'ha mai scritta.²² In sostanza, Cervantes introduce nel suo romanzo un cameo in cui menziona sé stesso, descrivendo una biblioteca nella quale si trovano altre opere letterarie, tra le quali figura anche una di quelle che ha precedentemente scritto e pubblicato.

Riley notava che la citazione di opere di narrativa veramente esistenti e l'illustrazione delle loro stravaganze o inadeguatezze fa apparire il romanzo che le cita più autentico e vicino al mondo reale in cui vive il lettore²³. Segnalava che Cervantes opera qui in una maniera simile a quella che sarà poi praticata da Fielding con i romanzi di Richardson e da Flaubert e Galdos con i romanzi e i drammi romantici. In realtà la proiezione del protagonista, don Quijote, fuori dal libro, nel mondo "reale", è una finzione che favorisce l'operazione contraria.

¹⁶ Vedi almeno Eisenberg 1973, Baker 1997 e cfr. l'interessante biblioteca sarda segnalata da Romero Frías 2011.

¹⁷ Ed. Rico 1998, I, 6, p. 77.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 84.

²⁰ *Ivi*, II, 67, pp. 1173-1178.

²¹ *Ivi*, I, 6, p. 84.

²² *Ivi*, p. 86.

²³ Riley 1973, p. 811.

Cervantes naturalizza il processo di referenza meta-letteraria agli occhi dei suoi lettori, trascinandoli in uno spazio che abolisce la frontiera tra la realtà di chi legge e quella di ciò che sta leggendo. Così facendo trasporta il lettore dentro il suo romanzo, intrappolandolo in un labirinto referenziale senza uscita. Il gioco di specchi moltiplica i suoi riflessi quando l'introduzione alla seconda parte del primo libro menziona l'antecedente fittizio che narra le nuove avventure di Quijote, cioè l'opera in arabo scritta dall'autore di fantasia Cide Hamete Benengeli (I, 9).²⁴

A questo proposito Cesare Segre ha parlato di una «costruzione a spirale, alla Borges, in cui si dà la responsabilità di quanto si narra a un infedele, perciò inattendibile, che però è nello stesso tempo un mago, perciò depositario di notizie inaccessibili a uno scrittore qualunque».²⁵ Se Cide Hamete spazia tra attendibile e inattendibile, vero e falso, il "secondo autore", cioè Cervantes, può riportare in maniera pedissequa le informazioni recepite o svolgere una critica del testo recepito, contestando o rettificando le informazioni fornite dalla fonte. Secondo Segre queste «spirali secondo le quali si realizza la comunicazione del nostro romanzo» mirano a «evidenziare la molteplicità dei punti di vista possibili, i diritti, sia pure non illimitati, dei mondi possibili».²⁶

Di sicuro la topica del manoscritto ritrovato proietta la funzione autoriale all'interno di un romanzo che ha come protagonista un personaggio che si presenta come protagonista di un romanzo in considerazione di una finzione di protagonismo. Il protagonista del romanzo di Cervantes è anche il protagonista della narrazione in arabo di Cide Hamete, l'autore che Quijote evoca senza conoscerne l'esistenza al momento di partire per la sua prima avventura, quando comincia a declinare l'*incipit* dell'opera che sincronizza la sua vita con il suo racconto identitario. Si vede bene come la finzione del manoscritto ritrovato, che proietta la funzione autoriale nel racconto, sia parte integrante del progetto di descrivere i vari aspetti di quel processo di idealizzazione letteraria grazie ai quali l'individuo Romanzesco alimenta la propria "follia".

Come notava Edward C. Riley, Cide Hamete occupa una posizione particolare nel romanzo di don Quijote: è allo stesso tempo periferico rispetto alla storia e centrale nel libro, frapponendosi tra il vero autore e la storia, ma anche tra la storia e il lettore.²⁷ Cervantes si defila in secondo piano, assume il ruolo di "patrigno" letterario, "il secondo autore", colui che si è preso cura di far tradurre il manoscritto di Cide Hamete grazie all'aiuto del moro che conosce il castigliano.²⁸ Alla frammentazione della figura autoriale fa inevitabilmente riscontro la proliferazione dei piani che articolano la finzione di protagonismo.

A partire dal capitolo I, 9 Quijote è inequivocabilmente presentato come un personaggio letterario, al pari degli eroi di romanzo che hanno ispirato la sua decisione di dedicarsi alle avventure cavalleresche. Nei capitoli II, 2-4 il tema della fama letteraria di Don Quijote irromperà direttamente all'interno della narrazione, quando il protagonista verrà messo a parte della pubblicazione del libro che narra le sue gesta. L'articolazione dei livelli narrativi raggiunge forse qui il suo momento di massima confusione, considerato che il libro in questione altro non è che la *mise-en-abyme* dell'edizione del primo volume, quella del 1605, o per dirla con Riley:

²⁴ Ed. Rico 1998, I, 9, pp. 104-109.

²⁵ Segre 2006, p. 23.

²⁶ *Ivi*, p. 24.

²⁷ Riley 1962, p. 205.

²⁸ Ed. Rico 1998, I, 8, pp. 105-109.

the news Sancho brings is, of course, nothing less than the literal truth. Part I of Don Quixote had by 1615 gone through at least eight editions and been translated into English and French. The figures of Quixote and Sancho were known from Heidelberg to Cuzco.²⁹

Il passo offre una sofisticata ricapitolazione delle avventure narrate nel corso della prima parte. Quijote domanda al baccelliere quali tra le sue avventure siano state considerate le più importanti nel romanzo che le narra.³⁰ Sansón Carrasco menziona quella dei mulini a vento scambiati per giganti e briarei (I, 8), quella delle gualchiere (I, 20), quella dei due branchi di montoni scambiati per eserciti (I, 18), quella dell'interramento del cadavere a Segovia (I, 19), quella della liberazione dei galeotti (I, 22) e ancora quella dei due giganti e il valoroso Vizcaino (I, 9-10) e segnala anche la presenza nell'opera della novella del Curioso Impertinente (I, 33-34).

Una introduzione alle nuove avventure affiora quando nel capitolo II, 4 Quijote domanda a Sansón Carrasco se «¿promete el autos segunda parte?». Il Baccelliere risponde che sì, ma non sa dove andarla a cercare e una parte del pubblico ne ha avuto abbastanza, mentre un'altra è forse incline a sentir narrare altre gesta di Don Quijote. La consacrazione dell'*Ingenioso Hidalgo* come personaggio letterario implica un nuovo livello di complessità nello schema espositivo, che Riley ha paragonato allo specchio di Alice nel capolavoro di Lewis Carroll:

when Cervantes brings the factual existence of Part I into the story, it is rather like Alice's looking-glass dissolving in a mist, so that things can get through. It is then only too easy to get drawn into a looking-glass world (Don Quixote's world as well as Alice's) where the perspectives of logic meet in the depths of paradox. It is all a trick by a master literary illusionist.³¹

Il fatto che il protagonista si trovi nella posizione di venire a conoscenza dell'opera che racconta le sue avventure determina l'insorgere di un ulteriore anello paradossale. Quijote è al contempo protagonista del romanzo e oggetto di una conversazione che si svolge al suo interno. Peraltro questa conversazione riguarda la sua fama letteraria, cioè il fatto che egli ha raggiunto sugli scaffali delle biblioteche gli eroi delle opere che hanno ispirato le sue gesta, nonché la congruenza del racconto rispetto agli eventi per come si sono svolti nella "realtà dei fatti".

Riley notava come la fama letteraria che i due eroi acquisiscono in seguito al successo dell'edizione del 1605 influisca sui loro caratteri, soprattutto su quello di Sancho, per il quale la sorpresa è maggiore che per don Quijote.³² Gran parte degli eventi narrati nel secondo libro non si sarebbero potuti verificare se le persone coinvolte in essi non avessero precedentemente sentito parlare di don Quijote e Sancho Panza. L'influenza della fama letteraria sulle avventure dei protagonisti si estrinseca in larga parte nel fatto che gli altri personaggi sanno cosa aspettarsi da loro e possono accoglierli come delle vere e proprie celebrità.

L'idea che la *mise-en-abyme* della pubblicazione dell'opera influenzi il carattere dei personaggi dei quali narra la storia proietta un ulteriore livello di complessità all'interno del romanzo, determinando uno slittamento della dialettica che sostanzia la finzione di protagonismo. Nella prima parte del romanzo l'hidalgo Quijada lascia il passo al suo *alter ego* cavalleresco, don Quijote, che nella seconda entra in competizione con il suo *alter ego* letterario. È proprio in considerazione di questa dinamica competitiva che Quijote decide di prendere decisioni

²⁹ Riley 1973, p. 810.

³⁰ Ed. Rico 1998, II, 2, pp. 642-643.

³¹ Riley 1973, p. 811.

³² Riley 1962, p. 204.

espressamente intese a contraddire il dettato della continuazione apocrifia di Avellaneda del 1614:

—Por el mismo caso —respondió don Quijote— no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice.³³

Come notava Ruth El Saffar, fin dai primi capitoli della seconda parte gli eventi narrati in un'opera di finzione elaborata sulla base di un'altra opera di finzione si trovano messi in discussione nel dettaglio del loro svolgimento dai personaggi protagonisti dell'opera stessa.³⁴ La dialettica tra il protagonista dell'opera di finzione e l'autore fittizio dell'opera circa la verità di determinate parti del racconto rappresenta un aspetto caratteristico del sistema di rifrazioni all'interno del quale Cervantes proietta i suoi lettori. El Saffar³⁵ faceva ad esempio il caso del capitolo II, 24, introdotto dal riferimento a una nota marginale di Cide Hamete a proposito dell'attendibilità del racconto relativo all'avventura della *cueva de Montesinos*:

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 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.³⁶

Cide Hamete chiama qui in causa il lettore, avvertendolo del fatto che don Quijote ha dichiarato in punto di morte di aver inventato lui stesso l'episodio sul modello delle avventure che ha avuto modo di leggere nel racconto che narra le sue storie. Il romanzo contempla dall'inizio anche l'emergere di un livello narrativo che ha Quijote come autore e prevede che il protagonista interferisca in maniera dialettica con i vari aspetti della funzione autoriale proiettata all'interno del racconto. Questo episodio combina le due dinamiche in maniera sintetica, determinando un effetto paradossale di verifica dei fatti narrati dall'interno dell'opera di finzione che li narra.

El Saffar ha evidenziato come l'opposizione dialettica tra Don Quijote e Cide Hamete sia alla base del modello concettuale e espressivo del romanzo.³⁷ Il focus dell'opera e l'attenzione del lettore oscillano lungo la linea di controllo che collega il protagonista all'autore fittizio. Il protagonista è consapevole del suo bisogno di avere un autore e Cide Hamete spiega nel suo discorso conclusivo (II, 74) quanto lui stesso abbia bisogno di don Quijote, affidando alla sua penna una valutazione che sigilla l'inscindibilità della vita dal racconto e viceversa:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno.³⁸

³³ Ed. Rico 1998, II, 59, p. 1115.

³⁴ El Saffar 1968, p. 170 e 174.

³⁵ *Ivi*, p. 170, nota 4.

³⁶ Ed. Rico 1998, p. 829.

³⁷ El Saffar 1968, pp. 170-171.

³⁸ Ed. Rico 1998, p. 1223.

Una parte significativa della tensione narrativa del romanzo è proprio imperniata sul fatto che Cervantes proietta all'interno dell'opera anche la funzione autoriale. La sua diffrazione è tale che James A. Parr ha potuto contare almeno undici diverse voci o presenze narranti al lavoro.³⁹ A proposito della proliferazione delle modalità autoriali all'interno del racconto Riley aveva già identificato tre versioni della storia di don Quijote.⁴⁰

La prima, presentata come un documento storico, è quella attribuita al misterioso Cide Hamete Benengeli. La seconda, presentata come una perfida calunnia, è la continuazione pubblicata da Avellaneda nel 1614. La terza consiste nel poetico racconto celebrativo che don Quijote crede sarà stato scritto su di lui e sulle sue avventure, cioè, nei termini che qui si adottano, la narrazione identitaria che sostanzia la sua finzione di protagonismo.

La versione prevalente, ancorché non sempre sia presentata come affidabile, è certamente quella di Cide Hamete, che, come aveva già osservato lo stesso Riley, è presentato come un intermediario della storia, ma è soprattutto «in his own right and his own way, a character», cioè un personaggio del romanzo.⁴¹ In qualità di personaggio incaricato del ruolo di autore egli si trova costretto a misurarsi con il protagonista lungo una linea di controllo percorribile in entrambe le direzioni fin dall'inizio del romanzo. Riley sottolineava che, a bene vedere, Hamete Benengeli, l'autore-personaggio, e don Quijote, il personaggio-protagonista, sono l'uno la creazione dell'altro.⁴²

Nella finzione autoriale è il cronista moro che racconta la storia dell'*Ingenioso Hidalgo* e quindi può essere considerato come il creatore del suo personaggio letterario. È però anche vero che Quijote menziona per primo il saggio autore della sua storia, l'incantatore-cronista (I, 2): lo inventa e continua a credere in lui. In un certo senso Cide Hamete è un prodotto dell'ambizione di Don Quijote, del suo desiderio di diventare un personaggio letterario, dunque scaturisce dalla convinzione che un tale cronista debba esistere.⁴³

Valorizzando il ruolo di alcune delle altre voci o presenze narranti, El Saffar identificava una forma di corrispondenza tra lo schema operativo che presiede all'integrazione di autore e personaggio all'interno della dimensione narrativa del romanzo e il modo in cui Cervantes gestisce le varie "storie interpolate".⁴⁴ Nella categoria delle "storie interpolate" El Saffar contemplava tanto le storie che un personaggio racconta a un pubblico a proposito di circostanze del suo passato e il modo in cui hanno influenzato il suo presente quanto i cosiddetti "drammi" ideati e messi in scena da due o più personaggi allo scopo di ingannare altri personaggi circa la reale natura di determinate circostanze. Ad esempio, la serie di storie d'amore narrate nella prima parte culmina con l'incontro finale nella locanda (I, 26-46), mostrando come le narrazioni e i "drammi" completino e influenzino le esperienze vissute.

Cardenio ignora la fine della sua storia, ma il fatto di averla raccontata determina una situazione attraverso la quale egli stesso metterà in scena l'epilogo. L'intreccio di narrazione ed esperienze vissute mostra al lettore come vita e racconto si integrino naturalmente nella quotidianità della sua esistenza, mettendolo in condizione di osservare con quanta naturalezza ogni personaggio si muova dentro e fuori i ruoli di autore, spettatore e personaggio, e dentro e fuori dal tempo vissuto e immaginato. Il personaggio si rivela nella sua compiutezza come la combinazione di tutti questi ruoli e di entrambi questi tempi e la stessa cosa si può dire dei "drammi" (particolarmente importanti nella seconda parte), nel corso dei quali i personaggi si

³⁹ Parr 1988.

⁴⁰ Riley 1973.

⁴¹ Riley 1962, pp. 207-209 e 207 in part.

⁴² *Ivi*, p. 209.

⁴³ Vedi anche Riley 1973, p. 809

⁴⁴ El Saffar 1968, p. 173.

spostano inevitabilmente dalla posizione di controllore a quella di controllato mentre i narratori si spostano dal tempo immaginato a quello vissuto.

Si vede bene come le "storie interpolate" consentano al lettore di inquadrare i narratori interni al racconto da un punto di vista privilegiato che rivela come gli aspetti artistici e quelli non artistici della vita interferiscono gli uni con gli altri. Il lettore è sempre situato due piani narrativi al di sopra delle vicende raccontate dai personaggi-narratori. Per questa ragione egli può condividere il godimento dei personaggi-spettatori della storia narrata "scendendo" al loro livello e può contemporaneamente godersi lo spettacolo delle loro reazioni osservandole dal di fuori.

I tentativi di stabilire una simultaneità tra il tempo dell'autore e quello del personaggio si dimostrano efficaci soltanto se si adotta la distanza necessaria a considerare come personaggi sia i personaggi che l'autore e come opera di finzione tanto il racconto di finzione che la vita ordinaria nel suo svolgersi quotidiano. La combinazione di queste dimensioni in una sola produce un effetto di unità piuttosto che di opposizioni irrisolte. Secondo El Saffar questo fenomeno così evidente al livello delle storie interpolate è il medesimo che spiega l'apparizione nel romanzo di Cide Hamete come narratore fittizio.⁴⁵

Sembrerebbe che il romanzo di don Quijote sia un lavoro completamente chiuso in sé stesso, capace di integrare al suo interno i lettori, gli autori e i personaggi mediante una geometria variabile di accostamenti e distanziamenti dei vari livelli narrativi. È però vero che nessun autore può ridursi a essere un personaggio della propria storia senza rinunciare alla sua ultima autorità su di essa. I commenti di Cide Hamete, a maggior ragione quelli che lo riguardano, devono essere gestiti da un soggetto esterno e distante da lui, posizionato a un livello superiore.

Il traduttore della storia di Cide Hamete e il "secondo autore" svolgono quasi interamente questo ruolo, ma anche loro necessitano di un autore che li presenti in terza persona. L'unica apparizione di questo autore situato all'ultimo piano della costruzione narrativa è alla fine del capitolo I, 8, dove interviene a legare la fine della prima parte del racconto a quanto segue, assumendo la responsabilità di trovare e trasmettere il resto della storia. In questa singola apparizione l'autore rimane del tutto anonimo, preferendo il riflessivo impersonale a qualsiasi pronome in prima persona.

Il dispositivo descritto da El Saffar proietta il rapporto tra autore, personaggio e lettore in uno spazio adimensionale che integra al suo interno l'idealizzazione avventurosa della vita quotidiana con la sua proiezione letteraria. Quijote è un eroe di romanzo e le sue avventure sono ispirate da quelle dei protagonisti delle opere di finzione che ha letto fino a perdere il sonno e il senno, ma nella finzione del romanzo che narra la sua storia egli è anche cosciente del fatto di aver conseguito la gloria letteraria e intrattiene un rapporto dialettico con gli autori dell'opera che racconta le sue gesta. Il funzionamento del gioco di specchi grazie al quale Cervantes proietta il lettore nello spazio di un rompicapo concettuale è stato lucidamente sintetizzato da Riley:

first, he makes Don Quixote firmly convinced in Part I that he is being so commemorated. Secondly, he confronts Quixote and Sancho in Part II with evidence, as irrefutable to the reader as to them, of their literary celebrity. He thus introduces the historical fact of the fame of the first part of the novel into the fiction of the sequel, and in so doing he lops away the frame that separates the world inside his work of art from the living world outside it. Lastly, he draws a contrast, without ever directly mentioning it, between the book Don Quixote

⁴⁵ *Ibid.*

imagines is being written about him and the one that actually is written about him, which supplies the supreme irony — and the comedy and the tragedy — of Cervantes's work.⁴⁶

Il labirinto dei livelli narrativi sembra combinare le caratteristiche di varie diverse attrazioni da Luna Park. I lettori che attraversano questo ambiente adimensionale sono invitati a rispecchiarsi nella forma parossistica di un racconto identitario. L'immagine riflessa è quella dell'Individuo Romanzesco allo specchio che dà il titolo a questo intervento.

3. La dialettica identitaria e le convenzioni del genere

Questo rapido excursus attraverso i livelli narrativi del romanzo consente di evidenziare i meccanismi che regolano il funzionamento del dispositivo grazie al quale Cervantes concepisce e sviluppa la sua critica radicale del romanzo cavalleresco, delle sue convenzioni e dei presupposti sui quali fonda il suo codice espressivo. La finzione di protagonismo dell'eroe declassato a lettore di romanzi che ambisce a divenire protagonista di uno di essi va a complicare i meccanismi di adesione alla più canonica convenzione del genere romanzesco fin dai tempi dalla "fine lunga" del *Tristan* di Thomas: l'identificazione del lettore col protagonista.⁴⁷ Fin dall'inizio dell'opera il lettore si trova impelagato nel bel mezzo di una dialettica identitaria: da una parte sarebbe "naturalmente" incline ad adottare la visione del mondo di Quijote, mentre dall'altra trova più rassicurante mantenere un distanziamento ironico che gli consente di osservare *l'Ingenioso Hidalgo* da fuori, ridendo delle sue disavventure.

Questa dialettica identitaria regola i rapporti tra lettore e protagonista del romanzo in una maniera che comporta l'adozione di una posizione esterna rispetto alle altre convenzioni del genere romanzesco. Il lettore si trova direttamente investito dalla questione che prenderà una forma compiuta nella critica letteraria in epoca romantica con la fortunata distinzione tra *Romance* e *Novel* offerta da Sir Walter Scott. Com'è noto, Scott distingueva tra *Romance*, «a fictitious narrative in prose or verse; the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents», e *Novel*, in cui «events are accommodated to the ordinary train of human events and the modern state of society».⁴⁸

Quijote sceglie di vivere la sua vita come l'eroe di un romanzo cavalleresco in un mondo popolato da personaggi e situazioni di un romanzo realista. *L'Ingenioso Hidalgo* ambisce ad attraversare un mondo «the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents», ma le situazioni in cui si trova coinvolto «are accommodated to the ordinary train of human events and the modern state of society».⁴⁹ La storia dell'*Ingenioso Hidalgo* mette in scena la perfetta opposizione dialettica tra le due modalità storicamente predominanti del racconto romanzesco e per questa ragione rappresenta senza meno un momento cruciale nella storia del genere.

Non c'è dubbio che don Quijote si sarebbe trovato più a suo agio in un romanzo cavalleresco tradizionale, regolato da quelle convenzioni che Erich Auerbach identificava nel capitolo di *Mimesis* dedicato al *Chevalier au Lion* di Chrétien de Troyes.⁵⁰ Disaminando analiticamente il segmento iniziale dell'opera, Auerbach osservava che una cornice fissa isola il mondo nobile dei cavalieri da quello della gente comune e introduceva la categoria di "realismo cortese", a identificare un approccio mimetico essenzialmente improntato all'idealizzazione celebrativa della cavalleria feudale. Nella descrizione assoluta e quasi mitologica dell'*ethos* cavalleresco,

⁴⁶ Riley 1962, p. 202.

⁴⁷ Fuksas 2020.

⁴⁸ Scott 1834, vol. 6, p. 129.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Auerbach 1946, pp. 123-140.

essenzialmente scollegata dalla funzione sociale originaria della cavalleria feudale, il cavaliere ha il solo scopo di realizzare se stesso, mettendo alla prova il proprio valore, dunque accrescendo gloria, onore e prestigio mediante l'avventura, «eine überaus eigentümliche und seltsame Form des Geschehens, welche die höfische Kultur ausbildete».⁵¹

Gli elementi che punteggiano l'attraversamento del mondo non sono mai descritti in funzione dei rapporti economici e sociali che ne giustificano l'esistenza nella quotidiana realtà della vita. Le indicazioni di carattere cronologico o topografico sono basate su referenze di tipo assoluto e non relativo, sintetiche e tutt'altro che accurate. Ogni dettaglio presentato a livello descrittivo individua sostanzialmente la via dell'avventura.

Il realismo cortese tratteggia in maniera ricca e approfondita lo stile di vita e gli ideali di un unico ceto, la cavalleria feudale. La separazione netta tra il mondo dei nobili e quello volgare a cui queste figure secondarie appartengono delinea una cornice fissa e isolante, anche se talvolta personaggi o elementi incongrui, appartenenti a ceti diversi e circostanze caratteristiche della loro vita, guadagnano uno spazio di rilievo nella trama del romanzo cortese. Si tratta di comparse, per lo più comiche o grottesche, riconducibili a scenari fiabeschi e/o antiche tradizioni.

Insomma, secondo Auerbach il mondo dell'affermazione cavalleresca è un mondo di avventure costruito attorno al cavaliere in cui trovano spazio soltanto quegli elementi che fungono da preparazione o palcoscenico all'avventura. Una simile idealizzazione porta molto lontano dall'imitazione della realtà, poiché il romanzo tace il carattere funzionale, storicamente "reale" del ceto cavalleresco, determinando un'atmosfera generale di tipo fiabesco. In questo senso Auerbach parlava del romanzo non già come di una realtà presentata in termini poetici, bensì di una vera e propria evasione letteraria dalla realtà nel mondo della favola.

Si è provato a dimostrare altrove quanto questa visione fiabesca del romanzo medievale offra una lettura semplificata delle opere che fondano la tradizione del genere, ma non c'è dubbio che don Quijote la sottoscriverebbe senza esitazione.⁵² La sua decodifica delle situazioni in cui si trova coinvolto avrebbe effettivamente senso in un mondo romanzesco analogo a quello descritto da Auerbach, in cui ogni dettaglio è predisposto all'unico fine di mettere alla prova la straordinaria prodezza del protagonista. Senonché il mondo in cui Quijote è immerso non prevede la sua esistenza e per questo si egli si ritrova nella tipica situazione del *fish out of water*.

Cervantes situa il suo protagonista in una dimensione ecologica che offre tutta una serie di situazioni triviali, convenzionali, a bassa intensità, più adatte a un romanzo realista che a uno di cavalleria. In sostanza, determina gli estremi di un sistema espressivo che ironizza sul "cronotopo prodigioso nel tempo dell'avventura". Questa forma dimensionale caratteristica del romanzo medievale, notoriamente identificata da Bachtin nel suo celebre studio intitolato *Formi vremeni i chronotopa v romane*, implica un'idea tecnica e astratta del tempo e dello spazio, basata sulla compresenza di sincronicità e asincronia e sulla violazione delle correlazioni spaziali elementari.⁵³

Il tempo è segmentato in frammenti, così da supportare la descrizione di varie avventure, le quali si succedono in uno spazio deformato da un gioco soggettivo, che altera le categorie di distanza e prossimità sulla base di valutazioni sostanzialmente emotive. Discontinuità e correlazioni casuali prevalgono su quelle causali, al punto che gli eventi cruciali della vicenda narrativa si producono in maniera inattesa. Il tempo dell'avventura prende il sopravvento quando il tempo lineare, regolare, reale si interrompe, lasciando spazio all'affermazione di un

⁵¹ *Ivi*, p. 132.

⁵² Fuksas 2017, pp. 13-37 in part.

⁵³ Bachtin 1937-38 [1975].

mondo che diviene d'un tratto prodigioso, all'interno del quale gli eventi prendono direzioni imprevedibili.

Secondo Bachtin il concetto di "improvviso" caratterizza l'intero cronotopo dell'avventura che definisce l'estensione ed i margini del romanzo medievale. L'avventura è l'elemento naturale in cui i protagonisti vivono, poiché il mondo intero esiste e diviene "normale" per loro quando una repentina girandola di eventi lo rende prodigioso. Dal momento che la loro identità dipende dall'avventura e la loro etica si dimostra pertinente soltanto rispetto al mondo prodigioso in cui l'avventura ha luogo, il mondo è sempre lo stesso e sempre coerente, sostanziato dalla gloria cavalleresca, che discende dall'azzardo e dalle imprese straordinarie, nonché da una concezione invariabile della paura e della vergogna.

Cesare Segre⁵⁴ ha opportunamente mostrato la parzialità di questo approccio semplicistico in considerazione del quale già in *Slovo v romane* Bachtin⁵⁵ aveva marginalizzato il ruolo del romanzo medievale nella storia del genere. Egli era d'altra parte convinto del fatto che il romanzo moderno è tale proprio perché articola sistemi descrittivi capaci di integrare i diversi livelli sociali e culturali mediante l'adozione di una polifonia stilistica. Per questa ragione individuava altrove, segnatamente nella tradizione dei *fabliaux* e degli *Schwanken*, gli elementi preistorici che caratterizzano la forma narrativa propriamente romanzesca.

In una serie di studi precedenti si è provato a dettagliare le eccezioni di Segre e a proporre altre, nel tentativo di ridurre la distanza tra il romanzo medievale e quello moderno, soprattutto demistificando alcune caratteristiche della cosiddetta "modernità".⁵⁶ Interessa sottolineare qui che don Quijote avrebbe certamente e integralmente sottoscritto l'approccio di Bachtin, né più né meno di quanto avrebbe fatto con quello di Auerbach. Dei tanti esempi che si potrebbero suggerire per dimostrare questa consonanza, si sceglierà quello fornito dal capitolo 1, XXI, dal momento in cui Quijote «descubrió» un uomo a cavallo che porta in testa qualcosa di brillante, «como si fuera de oro».

Il lettore si trova nella posizione di scegliere se aderire o meno alla descrizione della situazione per come appare agli occhi di Quijote, convinto di aver incontrato un cavaliere che indossa il mitologico elmo di Mambrino, oppure sposare il punto di vista di Sancho, che vede una persona comune su un asino con un qualcosa che luccica in testa. Il modo in cui Sancho percepisce i contorni della situazione si basa sul buon senso, mentre don Quijote la decodifica attraverso il filtro della sua cultura letteraria, che sostanzia il desiderio di trovare occasioni per mettere alla prova il suo ardore e la sua prodezza. Naturalmente il racconto disambigua la situazione confermando il punto di vista di Sancho:

«Es, pues, el caso que el yelmo y el caballo y caballero que don Quijote veía era esto: que en aquel contorno había dos lugares, el uno tan pequeño que ni tenía botica ni barbero, y el otro, que estaba junto a él, sí; y así, el barbero del mayor servía al menor, en el cual tuvo necesidad un enfermo de sangrarse y otro de hacerse la barba, para lo cual venía el barbero y traía una bacía de azófar, y quiso la suerte que, al tiempo que venía, comenzó a llover y, porque no se le manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacía sobre la cabeza y, como estaba limpia, desde media legua relumbraba. Venía sobre un asno pardo, como Sancho dijo, y esta fue la ocasión que a don Quijote le pareció caballo rucio rodado, y caballero y yelmo de oro; que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y mal andantes pensamientos».⁵⁷

⁵⁴ Segre 1984.

⁵⁵ Bachtin 1937-38 [1975].

⁵⁶ Fuksas 2017.

⁵⁷ Ed. Rico 1998, p. 224.

Il cavaliere che indossa l'elmo di Mambrino è un personaggio tragico degno di un romanzo cavalleresco «the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents».⁵⁸ Un barbiere che viaggia su un asino in direzione del villaggio circostante con un bacile in testa per proteggersi dalla pioggia potrebbe casomai avere un ruolo in una narrazione che racconta «the ordinary train of human events and the modern state of society».⁵⁹ Se il mondo descritto nell'opera fosse quello del romanzo cavalleresco, allora il cronotopo prodigioso nel tempo dell'avventura farebbe in modo che ogni elemento del racconto implicasse un cimento degno dell'eroe protagonista per il solo fatto di essere menzionato, ma così non è.

Il mondo a bassa intensità nel quale la storia ha luogo è privo d'aura, banale, avaro di meraviglia e di opportunità d'azione. Per dirla con Bachtin, si dimostra asincrono: Quijote non si trova mai nel posto giusto al momento giusto. Per trovare l'avventura che gli consentirebbe di dimostrare il proprio valore non ha altra scelta che proiettarcela sopra con la sua immaginazione.

Quijote ha cinquant'anni, ma vede il mondo con gli occhi di un bambino: luoghi, oggetti, persone, eventi, tutto brilla nell'incanto numinoso di un'aura avventurosa. Annoverando una serie di ragioni per cui il romanzo di Don Quijote rappresenta la più sofisticata tra le letture di classici assurde al rango di lettura edificante per l'infanzia, Spitzer segnalava innanzitutto il modo in cui il cavaliere che fraintende le situazioni nella quali si trova immerso offre al bambino il privilegio di sentirsi intellettualmente superiore.⁶⁰ Inoltre, osservava che il bambino non accetta il grigiore e i limiti della realtà, la sua bassa intensità, la mancanza di opzioni avventurose e simpatizza con Quijote nel suo tentativo di adoperare la fantasia per rivestirla della materia di cui sono fatti i sogni:

the child wishes to dominate reality as it is; on the other hand, he will not easily accept its drabness and limitations, and he sympathizes with Quijote's endeavors to substitute in its place a fanciful reality of the stuff that dreams are made on; in the challenge which Quijote offers continually to the laws of physics and elementary psychology, there is enough of the atmosphere of the fairy tale to achieve a transfiguration of the real world.⁶¹

Questa chiave di lettura suggerisce un ulteriore riscontro con la concezione del realismo proposta da Roland Barthes nel suo celebre studio sull'*effet de réel* a partire dalla lettura del romanzo realista per antonomasia, *Madame Bovary*, e in particolare dalla descrizione del barometro della maison Aubain.⁶² Come osservava Barthes, questa «notation insignifiante», questo elemento descrittivo apparentemente inutile «ne participe donc pas, à première vue, de l'ordre du notable».⁶³ Proprio per questo la descrizione di Flaubert determina un effetto marcato di realtà, perché, appunto:

⁵⁸ Scott 1834, vol. 6, p. 129.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Spitzer 1962, p. 114.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Barthes 1968.

⁶³ *Ivi*, pp. 84-85.

le « réel » est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de «fonction», que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que *l'avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole.⁶⁴

Secondo Barthes «la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux détails et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes».⁶⁵ Il dettaglio inutile produce un effetto di reale poiché «dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier»,⁶⁶ come capita, appunto, col barometro di Flaubert. Il dettaglio descritto è una forma ostensiva, che dichiara soltanto la sua inutile esistenza, identificata col reale proprio perché si sottrae a qualunque potenziale funzione intrinseca all'organizzazione strutturale del racconto:

c'est la catégorie du «réel» (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.⁶⁷

In sostanza, secondo Barthes, ciò che rende realista il realismo propriamente detto, quello del romanzo cosiddetto realista, è l'accumulo di dettagli "inutili", che valorizza in maniera ostensiva «*l'avoir-été-là* des choses». Proiettando questa idea sul romanzo di Cervantes si potrebbe osservare che don Quijote combatte ostinatamente contro l'inutilità dei dettagli che sostanziano la definizione del mondo del quale è prigioniero. Per *l'Ingenioso Hidalgo* un mondo "reale" in cui «la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme» è una sconfitta proprio perché non ha significato alcuno, non significa nient'altro che sé stesso.⁶⁸

Per esempio, *l'avoir-été-là* del bacile del barbiere è sostanzialmente deludente, poiché la vile funzione dell'oggetto avrebbe magari un qualche significato in un racconto che ritrae «the ordinary train of human events and the modern state of society».⁶⁹ Quijote preferisce inventare una gran storia piuttosto che arrendersi all'evidenza del fatto che quell'oggetto non rientra tra quelli «the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents».⁷⁰ Spiega dunque a Sancho che l'elmo di Mambrino deve essere finito nelle mani di qualcuno che non sapeva riconoscerne il valore e, vedendolo fatto d'oro purissimo, ne abbia sciolto metà per trarne profitto senza sapere cosa stava facendo, mentre con l'altra metà ha fatto quel "coso", che sembra un catino da barbiere:

—¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza deste encantado yelmo por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo esta que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero sea lo que fuere, que para mí que la conozco no hace al caso su trasmutación, que yo la aderezaré

⁶⁴ *Ivi*, p. 88.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Scott 1834, vol. 6, p. 129.

⁷⁰ *Ibid.*

en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas; y en este entretanto la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada, cuanto más que bien será bastante para defenderme de alguna pedrada.⁷¹

La missione impossibile dell'*Ingenioso Hidalgo*, un lettore di romanzi che è allo stesso tempo protagonista di una narrazione romanzesca, mira a comporre la discrepanza tra il mondo a bassa intensità che caratterizzerà le ambientazioni del *Novel* e l'avventura meravigliosa che nel *Romance* affiora a ogni angolo di strada. L'accumulo dei fallimenti determina un feedback parodico, comico nelle forme, ma caratterizzato da implicazioni intrinsecamente tragiche, poiché tragica è la consapevolezza della distanza siderale che separa l'ordinaria banalità della vita quotidiana dalla sua idealizzazione avventurosa. Il punto di frizione tra l'esperienza del mondo di don Quijote e quella del mondo in cui vive la gente comune emerge bene dalle osservazioni offerte da Cesare Segre:

mi pare che il mondo del Don Chisciotte sia abbastanza simile a quello reale (si sa che nulla in una narrazione letteraria, è proprio identico al reale); mentre non è assolutamente simile il mondo in cui crede di vivere Don Chisciotte. Perciò non avrebbe senso parlare del mondo possibile del Don Chisciotte, mentre ha senso, e molto, parlare del mondo possibile che ha in mente Don Chisciotte. E possiamo indicarne con facilità i caratteri: la preminenza delle leggi della cavalleria sulle leggi civili del tempo; la posizione eccelsa e indipendente del cavaliere nella società, e la sua missione redentrice; la natura soprannaturale della dama scelta dal cavaliere; l'esistenza di maghi e giganti con determinati poteri, ecc.⁷²

Cervantes distingue nettamente e chiaramente tra vero e falso, ma la "realtà", a differenza del "mondo naturale", non è un'entità fisica separata dall'esperienza umana e per questo non si dà come un'entità definita una volta per tutte, rivelandosi in forme molteplici a seconda della prospettiva che il personaggio adotta rispetto alla situazione in cui si trova. Il motore del romanzo è alimentato da una negoziazione perpetua tra il mondo in cui la gente comune svolge le proprie attività quotidiane e il mondo possibile sognato ad occhi aperti dall'*Ingenioso Hidalgo*. In considerazione di queste valutazioni, Segre concludeva che il romanzo di don Quijote mette sostanzialmente in scena un conflitto epistemologico tra il mondo "normale" della gente comune e quello non conforme dei ribelli.

Le osservazioni presentate fin qui farebbero venir voglia di dire che il mondo di Don Quijote è il prodotto di una ricerca di significato che trascende l'*avoir-été-là* degli elementi che lo compongono. Il suo strampalato approccio ai paesaggi e ai luoghi del pellegrinare cavalleresco è un disperato tentativo di sopperire a una carenza dell'ecosistema privo di senso in cui la sua vicenda romanzesca si svolge. La sua è una forma di resistenza alle convenzioni che caratterizzano il romanzo in cui si trova immerso, che dà per scontato il significato delle cose, sancendo la loro sostanziale inutilità, ma non per questo le esclude dal campo di ciò che è degno di essere descritto.

Questa lettura si distanzia in maniera significativa da quella che José Manuel Martín Morán ha offerto in un suo importante contributo, sostenendo che «la conciencia de don Quijote de ser un personaje de libro» rappresenta una «primera manifestación de la autoconciencia del género que luego caracterizará a una buena parte de las novelas modernas».⁷³ Questa posizione,

⁷¹ Ed. Rico 1998, p. 226.

⁷² Segre 2006, p. 20.

⁷³ Morán 2006, p. 84.

elaborata sulla base di osservazioni originariamente formulate da Lukács e riprese da Alter, non tiene presente che simili casi di “autocoscienza” del protagonista sono in realtà riscontrabili nella tradizione del genere fin dalle sue origini medievali e attraverso tutta la sua storia.⁷⁴ In secondo luogo può essere vero che «las dos autoncias, la del personaje y la del texto, corren paralelas», sembra però piuttosto forzato sostenere che questa caratteristica discenda dall’anti-autoritarismo amorale dal quale scaturisce l’autocoscienza del personaggio.⁷⁵

Si può naturalmente discutere sull’idea che l’affermazione dell’autocoscienza del testo sia davvero quella del nuovo genere letterario in via di formazione e che esso possa davvero dirsi caratterizzato da un discorso anti-autoritario e «alegramente amoral». D’altra parte tutto ciò che si è provato ad evidenziare fin qui suggerisce di osservare che la consapevolezza di don Quijote entra piuttosto in conflitto dall’inizio e per tutta l’estensione del romanzo con quella dell’opera, della sua continuazione apocrifia e delle varie *mise-en-abyme* dell’una e dell’altra. Il personaggio vuole scrivere la sua narrativa, ribellandosi ad ogni forma di inclusione all’interno di un modello narrativo autoriale, che sarà profondamente organico al sistema grazie al quale il romanzo cosiddetto moderno elaborerà il suo “effetto di realtà”.

È certamente vero che, come osserva Martin Morán, Don Quijote si fa campione dell’idea che l’opera «no necesita el sostén de la autoridad de un autor, sino que puede simplemente mantenerse con la voluntad de diferenciarse de otros, con la consciencia de su singularidades respecto a otras novelas».⁷⁶ È però anche vero che questa posizione, mantenuta dal protagonista in varie forme e secondo varie modalità attraverso tutta l’estensione dell’opera che narra le sue gesta, è quella del personaggio sconfitto che in ultima analisi deve piegarsi all’autorità del suo creatore. Disseminando dettagli inutili nelle situazioni che descrive, restituendo un’idea della realtà fondata su *l’avoir-été-là des choses*, mimetizzandosi dietro l’apparente combaciare del racconto con la vita quotidiana, l’autore afferma il suo potere sull’opera e sul modo in cui il lettore rilegge il mondo per come glielo descrive.

Certamente discutibile è l’idea che la differenziazione che passa attraverso la consapevolezza della specificità di un romanzo rispetto agli altri rappresenti «el pilar sobre el que se asienta el nuevo género». Si è provato a illustrare altrove come questa caratteristica rappresenti la pietra angolare del genere romanzesco fin dal momento in cui nasce nel medioevo, in particolare nella dialettica che Chrétien de Troyes imbastisce tra il suo romanzo di *Cligés* e i romanzi di Tristano e Isotta (compreso il suo perduto di «Marc et Yseut la Blonde»)⁷⁷ Inoltre, come notava El Saffar, il meccanismo di moltiplicazione dei livelli narrativi che caratterizza il romanzo di Cervantes certifica il massimo controllo possibile dell’autore sulla storia, sia per il modo in cui proietta un suo *alter ego* all’interno del racconto, sia per come arriva a includere in esso anche la dialettica tra la continuazione autentica e quella apocrifia.⁷⁸

È fuori di dubbio che il romanzo di don Quijote proietti il genere in una dimensione inedita ed è anche certo che l’opera attraversa una frontiera che comincia a divenire visibile soltanto a seguito della sua pubblicazione. Cervantes identifica un nuovo confine ponendo il suo protagonista da una parte, nel passato, e il mondo che descrive dall’altra, nel presente in cui egli stesso vive. Di conseguenza, il rapporto tra autore e protagonista diviene uno degli aspetti della dialettica tra il personaggio e il mondo in cui vive ed è invece interamente disallineata rispetto a quella tra autore e mondo.

⁷⁴ Lukács 1920, Alter 1975 e cfr. Fuksas 2020.

⁷⁵ Morán 2006, pp. 101-103.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 101-102.

⁷⁷ Cfr. ancora Fuksas 2020.

⁷⁸ El Saffar 1968, pp. 170-171.

Autore e protagonista si distinguono e confliggono sia sul piano del controllo che esercitano sulle vicende narrate, sia sull'idea di come il mondo sia realmente fatto e quali siano le leggi che lo regolano. Questo disallineamento autonomizza il primo dal secondo, piuttosto che il contrario. Il ruolo autoriale, diffratto nelle sue varie modalità (figura, *persona*, proiezione nel racconto) acquisisce uno spessore critico che oggi definiremmo post-romantico, mentre il protagonista rimane agganciato a convenzioni desuete e combatte strenuamente per difenderne la superiorità.

Dietro le fantasiose spiegazioni con le quali *l'Ingenioso Hidalgo* prova a dare senso agli esiti sfavorevoli dei suoi slanci avventurosi è possibile leggere il reclamo implicito del protagonista che vorrebbe stabilire le regole secondo il suo proprio gusto e la sua propria convenienza. Gli piacerebbe operare in un mondo regolato dalle convenzioni del romanzo cavalleresco di ascendenza medievale, ma il maligno emissario dell'autore circoscrive le sue opportunità d'azione all'interno di un ecosistema a bassa intensità, in cui *l'avoir-été-là des choses* non significa altro se non la realtà che ambisce a instaurare in quanto tale. Ciò facendo, lo declassa dal ruolo di protagonista del romanzo di cavalleria a rappresentazione icastica dell'Individuo Romanzesco, un malato di mente con manie di protagonismo che sta semplicemente proiettando la sua insoddisfazione sul mondo che lo circonda, dal momento che, come osservava Ortega y Gasset:

como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico.⁷⁹

4. La narrativa identitaria e la personalità dell'Individuo Romanzesco

Nei capitoli precedenti si è avuto modo di ripercorrere, rimodulare e talvolta ripensare tutta una serie di valutazioni relative a due aspetti salienti del capolavoro di Cervantes. Il primo concerne la finzione di protagonismo dell'*hidalgo* lettore di romanzi che si fa cavaliere e diviene personaggio letterario, aggirandosi in un labirinto di livelli narrativi in cui il tempo del racconto coincide con quello della vita. Il secondo riguarda invece il conflitto tra il protagonista e l'autore circa l'idea che l'idealizzazione avventurosa dell'esistenza individuale debba rappresentare la procedura che sostiene la vita e il suo racconto, dunque l'impalcatura romanzesca, oppure il suo argomento.

La prevalenza del punto di vista autoriale demistifica l'idealizzazione avventurosa, mostrandola per quello che è, un mero espediente letterario. Questa procedura declassa il protagonista a mera finzione di protagonismo, sottraendo al lettore il tradizionale ancoraggio che garantisce la possibilità di identificazione, o meglio sostituendolo con un'opzione, una scelta che è chiamato a operare. Da una parte c'è la possibilità del distanziamento ironico, di una sottrazione, un chiamarsi fuori dal racconto; dall'altra rimane la possibilità di identificarsi non già con un protagonista, quanto piuttosto con ciò che ne rimane, la sua finzione di protagonismo.

In altre parole, il lettore può dissociarsi, oppure può accettare la sfida dell'autore, domandandosi quanto di sé ci sia nella finzione di protagonismo dell'Individuo Romanzesco che Cervantes racconta nella sua opera. Nel primo caso il lettore si dissocia dal protagonista e ride di lui, infrangendo la prima convenzione del genere, mentre nel secondo si trova consapevolmente proiettato in una dimensione di approfondimento esistenziale. Le implicazioni di questa opzione sono così problematiche che la tradizione del genere ha fatto e

⁷⁹ Ortega y Gasset 1914, p. 197.

continuerà a fare di tutto per mantenersene alla larga, consapevole del fatto che entrambe le scelte conducono alla dissipazione dell'incanto letterario.

Messo di fronte a una dialettica identitaria, invitato a rispecchiarsi nella finzione di protagonismo dell'Individuo Romanzesco, il lettore si trova di fatto a confrontarsi con il tema della personalità individuale messo a nudo, spogliato degli opportuni orpelli mistificatori. Lo ha notato soprattutto Riley, discutendo l'idea formulata da Ian Watt a proposito del collegamento tra la nascita del moderno romanzo realista, il *Novel*, e la concentrazione sull'interiorità che caratterizza il moderno problema dell'identità personale, dibattuto tra i filosofi dall'inizio del XVIII secolo.⁸⁰ Riley faceva notare come la questione si dimostri certamente già al centro della costruzione del romanzo di Cervantes, che «unmistakably breathed some of the same air as did Francisco Sánchez, Montaigne, Descartes and Hobbes», mettendo in luce quattro aspetti salienti del modo in cui Cervantes si confronta col problema dell'identità personale nel romanzo di don Quijote: i «multiple names», le «disguised and mistaken identities», «the realization of personality» e «the problem of personal identity».⁸¹

A proposito del primo, quello dei «multiple names», Riley osservava che l'adozione di un nuovo nome denota un nuovo ruolo assunto dai personaggi nel corso del racconto in considerazione di precise finalità.⁸² È il caso di Dorotea, che assume il nome di Micomicona quando si presenta come una principessa, dello stesso don Quijote, quando l'hidalgo di nome incerto assume la sua nuova *persona* di cavaliere errante, di Aldonza Lorenzo, che si ritrova proiettata nel ruolo di Dulcinea e altri esempi sono facili da individuare. Un nuovo nome può anche indicare un cambiamento più o meno importante nella vita interiore di un personaggio, come nel caso del nome di Maria, che sancisce la conversione al cristianesimo della prigioniera Zoraide (I, 37), o in quello della contessa Trifaldi, le affezioni della quale trovano riscontro nel soprannome di Dueña Dolorida.

Tra le altre forme di confusione identitaria riflessa nella moltiplicazione dei nomi, Riley menzionava la proliferazione di *nombres apelativos*, facendo espressamente riferimento ai ben noti antecedenti letterari e storici, a cominciare dal romanzo di *Amadis de Gaula*, opera centrale nella tradizione iberica del genere, che occupa una posizione di rilievo nella biblioteca dell'*Ingenioso Hidalgo*.⁸³ Riley precisava che nei romanzi di cavalleria ai quali Cervantes si ispira e fa riferimento la proliferazione onomastica non è altrettanto calcolata, efficace e collegata allo sviluppo identitario dei personaggi come nel romanzo di don Quijote. Si noterà *en passant* che la complicazione del sistema identitario mediante l'attribuzione e la replicazione di nomi propri è invece profondamente significativa nel *Tristan* de Thomas e nel romanzo di *Cligés* di Chrétien de Troyes, due delle opere che fondano il genere nell'ultimo scorcio del secolo XII.

Nel romanzo di don Quijote la congruenza tra l'attribuzione di nomi e appellativi assume anche rilievo prospettivistico, come si vede bene dai molteplici nomi coi quali i personaggi chiamano il protagonista del romanzo. Sancho conia il *nombre apelativo* di Caballero de la Triste Figura (I, 19), mentre Dorotea impiega i nomi di Don Azote or Don Gigote (I, 30), inquadrando il personaggio come la figura divertente che rappresenta ai suoi occhi e a quelli di quasi tutte le persone che lo incontrano. La traiettoria identitaria collegata alla proliferazione onomastica culmina nell'episodio conclusivo: «when Don Quixote is restored to sanity at the end of the book, the spiritual transformation is signaled by the name Alonso Quijano el Bueno».⁸⁴

⁸⁰ Riley 1966 e cfr. Watt 1957.

⁸¹ Riley 1966, pp. 114-115.

⁸² *Ivi*, p. 116.

⁸³ *Ivi*, p. 118.

⁸⁴ *Ivi*, p. 116.

Si può identificare una forma di corrispondenza organica tra i «multiple names» e le «disguised and mistaken identities», la seconda modalità mediante la quale Cervantes affronta la questione della personalità nel romanzo di don Quijote. Riley offriva come esempio i vari camuffamenti di Dorotea, che appare come un *mozo labrador* (I, 28) prima di rivelare la sua identità e subito passare a recitare la parte della principessa Micomicona (II, 29). Segnalava anche quello di Ginés de Passamonte, presentato come carcerato in via di trasferimento ad altra prigione (I, 22) e poi nuovamente, dopo essersi dato alla macchia con l'aiuto di don Quijote, come maese Pedro (II, 25-27), il burattinaio che mette in scena nel suo teatrino le gesta di Melisendra, figlia putativa di Carlo Magno, e del suo sposo Gaiferos (secondo il *Cancionero de Amberes* del 1573).

Quanto alla terza articolazione del confronto col problema dell'identità personale, «the realization of personality», Riley osservava che la celebre dichiarazione «yo so qien soy» (I, 5) è allo stesso tempo «a bit of childlike braggadocio, a declaration of heroism, a piece of madness and an assertion of identity». ⁸⁵ Sosteneva che nella prima parte del romanzo, quando l'invasamento mitomaniacale è al livello massimo, Quijote mostra una disposizione infantile caratterizzata da una «distinct note of "Let's pretend", of "make believe"», piuttosto che un «deficient sense of identity». ⁸⁶ Nella seconda il protagonista sembra costantemente animato dal desiderio di provare a dimostrarsi all'altezza del personaggio che ha creato e che ha anche ottenuto un pubblico riconoscimento sia nel mondo che lo circonda che sulla carta stampata.

Secondo Riley Quijote «shows life as a process and not merely as a state of being», anche se sarebbe assurdo pretendere che denoti l'evoluzione della propria sensibilità un momento dopo l'altro come accade nei romanzi di Richardson. ⁸⁷ In questo senso il capolavoro di Cervantes riflette un'idea della personalità quale identità della coscienza attraverso il tempo che può dirsi analoga a quella formulata da Montaigne, quando sostiene di non rappresentare l'essere ma il passaggio di giorno in giorno, di minuto in minuto. Proprio in questa idea di Montaigne, che si debba adattare la propria storia al momento, perché il cambiamento della sorte e dell'intenzione è un tentativo di controllo di accidenti diversi e mutevoli e di immaginazioni irrisolte, Riley identifica l'unica elaborazione concettuale che potesse tenere il passo del capolavoro di Cervantes ai tempi in cui ha visto la luce.

Infine, affrontando la questione del «problem of personal identity», Riley osservava che «none of the transformations of character or of appearance with which the novel is packed is in fact rationally inexplicable or more than temporarily mysterious». ⁸⁸ Il fatto è che il carattere umano è infinitamente complesso e contraddittorio e l'autore deve semplicemente ritrarre queste caratteristiche abbastanza a fondo perché i nebulosi confini identitari comincino ad apparire quasi naturalmente. È qui che Riley introduce l'elemento del *desdoblamiento* letterario come un aspetto saliente della dialettica identitaria, facendo innanzitutto riferimento al fatto che Quijote e Sancho vengono a conoscenza dei personaggi della continuazione di Avellaneda, al confronto tra il protagonista del romanzo e Sanson Carrasco nei panni del Caballero de los Espejos (II, 14) e all'incontro con don Álvaro Tarfe, personaggio appunto tratto dalla continuazione apocrifia (II, 72).

Naturalmente, anche la pubblicazione della prima parte delle avventure dell'*Ingenioso Hidalgo* pone un problema identitario. Come osservava Riley per i personaggi che li incontrano «Don Quijote and Sancho have literary identities and actual identities» e loro stessi ne sono consapevoli. ⁸⁹ Riley concludeva il suo ragionamento osservando che, nel complesso, Cervantes racconta un personaggio consapevole della sua esistenza continua nel tempo, prerequisito del

⁸⁵ *Ivi*, p. 121.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ivi*, p. 124.

⁸⁸ *Ivi*, p. 125.

⁸⁹ *Ivi*, p. 128.

romanzo realistico moderno, e porta la sua caratterizzazione fino agli enigmatici confini, oltre i quali il realismo letterario non può proiettarsi a descrivere la personalità che si disintegra.⁹⁰ La complessità del romanzo di don Chisciotte, il suo straordinario prospettivismo, rappresenta un momento così sofisticato della storia della letteratura mondiale che la sua distanza da alcuni capolavori cinematografici del secolo XX (Riley citava *L'Année dernière à Marienbad* di Alain Resnais) è minore di quella che si potrebbe immaginare.

Insomma, Watt parlava di un collegamento tra la nascita del moderno romanzo realista e l'elaborazione filosofica settecentesca che, a suo modo di vedere, fonda il moderno problema della natura dell'identità personale. Riley proiettava la questione indietro nel tempo, facendo riferimento alla corrispondenza tra il modo in cui Cervantes affronta la questione nel suo romanzo e la filosofia di Francisco Sánchez, Montaigne, Descartes and Hobbes. S'è ripetuto più volte in maniera ostinata, ossessiva, probabilmente fastidiosa, che il ragionamento può e probabilmente deve essere proiettato indietro nel tempo fino alle origini medievali del genere.

Ogni romanzo composto a partire dalla fine del secolo XII rappresenta il frammento più o meno importante di una speculazione sulla questione identitaria che arriva fino ad oggi e per questo dialoga in modo e misura variabile con la nostra contemporaneità. Quello di don Quijote rappresenta una delle massime espressioni del genere attraverso la sua storia millenaria e pone certamente la questione in termini che trovano ancora riscontro nel dibattito sulla costruzione della personalità ai giorni nostri. Per offrire riscontro a questa valutazione sarà necessario elaborare collegamenti un po' più arditi di quelli proposti da Watt e Riley, dal momento che le teorie della personalità formulate a partire dall'ultimo ventennio del secolo XX hanno superato i presupposti del razionalismo classico.

Si tratta di inquadrare gli aspetti del romanzo di Cervantes che sono stati evidenziati fin qui all'interno dello scenario delineato da una serie di ricerche che spaziano dal campo della filosofia a quello della psichiatria, passando per la sociologia e la psicologia. Chiamando spesso in causa le modalità espressive caratteristiche del racconto letterario di finzione, gli studi in questione hanno variamente valorizzato l'idea che il racconto identitario rappresenti la sostanza costitutiva dell'identità personale. Sarà il caso di cominciare prendendo in considerazione alcune riflessioni offerte da Jerome Brunner nel suo lavoro intitolato *Life as Narrative*.⁹¹

Brunner osservava in particolare che l'idea formulata da Aristotele nella *Poetica*, secondo la quale l'arte imita la vita, non è necessariamente più accurata di quella offerta da Oscar Wilde, quando, nel suo saggio intitolato *The Decay of Lying*, sosteneva che «Life imitates Art far more than Art imitates Life».⁹² Secondo Brunner i processi culturali che guidano l'auto-racconto delle narrazioni identitarie attraverso i processi cognitivi e la lingua strutturano l'esperienza percettiva e memoriale degli individui, così come la loro capacità di definire e segmentare gli eventi che scandiscono una vita.⁹³ L'abitudine ad elaborare e rielaborare costantemente il proprio racconto autobiografico, che scrive e riscrive i tracciati della memoria direzionando l'esperienza del presente e del futuro, determina l'emergere di vere e proprie ricette per strutturare l'esperienza.

In ultima analisi, tutti quanti "diventiamo" le narrazioni autobiografiche con cui raccontiamo le nostre vite, poiché la vita vissuta è inseparabile dal racconto che se ne fa, al punto che il suo svolgimento e la sua descrizione narrativa divengono indistinguibili. Come si è visto, questa idea è alla base della nozione di Individuo Romanzesco e certamente trova riscontro nella storia

⁹⁰ *Ivi*, p. 130.

⁹¹ Brunner 1987.

⁹² *Ivi*, p. 13 e cfr. Wilde 1889.

⁹³ Brunner 1987, p. 15.

dell'*Ingenioso Hidalgo*. La vicenda di don Quijote ruota interamente attorno ai vari aspetti dell'inscindibilità di vita e racconto.

Il suo svolgimento e la sua descrizione narrativa divengono indistinguibili, al punto che il personaggio si identifica con il proprio racconto identitario. Quijote "diventa" la narrazione che racconta la sua vita, dalla cronaca che svolge al momento di partire per la sua *primera salida* alla scoperta del volume che narra le sue avventure. Le decisioni che prende per smentire la continuazione apocrifia e la confessione in punto di morte di aver inventato alcune vicende perché funzionavano bene nel racconto delle sue gesta rappresentano ulteriori aspetti della sincronizzazione della vita vissuta con la narrazione identitaria che la descrive e la ispira allo stesso tempo.

Dunque, si direbbe che, depurata del suo carattere parossistico, la dinamica a due vie che collega vita e racconto nel romanzo di Cervantes non differisca poi tanto dal meccanismo che sostanzia l'elaborazione della personalità individuale secondo la psicologia contemporanea. Anche l'idea che la narrazione identitaria sia per ampi tratti ricalcata sul modello romanzesco trova riscontro nelle osservazioni di Brunner relative alla presentazione dei risultati parziali di un lavoro di collezione e analisi di racconti autobiografici intrapreso insieme a Susan Weisser e Carol Staszewski.⁹⁴ Trattando delle narrazioni autobiografiche dei soggetti più giovani (i figli), abbozzava una serie di confronti con le modalità di alcuni sottogeneri romanzeschi, come il *Bildungsroman* o l'*Existential Novel*, o con romanzi veri e propri: il *Die Leiden des jungen Werthers* e il *Portrait of the Artist as a Young Man*.

Parrebbe di poter dire che anche la descrizione del rapporto tra don Quijote e i romanzi di cavalleria della sua biblioteca, formulata all'interno di un'opera di finzione, anticipi di circa quattrocento anni aspetti salienti del dibattito corrente sulla sostanziale consistenza della personalità individuale. Ulteriori analogie tra la teorizzazione sull'argomento e la vicenda dell'*Ingenioso Hidalgo* emergono dal confronto con alcune osservazioni formulate nei capitoli precedenti con il celebre articolo di Daniel Dennett sul *self* come di un «centro di gravità narrativa».⁹⁵ In questo suo lavoro Dennett sosteneva che gli individui elaborano il loro racconto autobiografico alla maniera di abili romanzieri al fine di dare un senso più o meno coerente e tutto sommato confortante ai vari comportamenti che adottano nel corso della loro esistenza:

it does seem that we are all virtuoso novelists, who find ourselves engaged in all sorts of behavior, more or less unified, but sometimes disunified, and we always put the best "faces" on it we can. We try to make all of our material cohere into a single good story. And that story is our autobiography. The chief fictional character at the center of that autobiography is one's *self*.⁹⁶

In sostanza, secondo Dennett quella cosa alla quale ci si riferisce comunemente con l'espressione "me stesso" altro non è che il protagonista di un'opera di finzione. Difficile resistere alla tentazione di identificare la finzione di protagonismo di Quijote nel romanzo di Cervantes con questa idea finzionale del "self". Ogni episodio della prima parte dell'opera, a cominciare da quello in cui Quijote si prepara all'avventura declamando l'inizio del romanzo che dovrebbe celebrare le sue gesta, rappresenta perfettamente l'idea che l'individuo elabori la propria autobiografia alla maniera di un *virtuoso novelist*. Il rapporto dialettico che Quijote stabilisce, soprattutto nella seconda parte dell'opera, con gli autori di quelle che narrano le sue avventure, manipolando il loro racconto con alcune decisioni o invenzioni, rispecchia anche

⁹⁴ Brunner 1987, pp. 21-24.

⁹⁵ Dennett 1992, cfr. Dennett 1990, pp. 74-100 e Dennett 1991, pp. 412-430.

⁹⁶ Dennett 1992, pp. 114-115.

bene il ragionamento di Dennett sul modo in cui la narrativa identitaria prova a combinare in maniera coerente tutto il materiale disponibile «into a single good story».⁹⁷

Certo, esaminando analogie e differenze con maggiore attenzione al dettaglio, l'idea della narrativa identitaria che emerge dal modo in cui Cervantes costruisce il suo romanzo sembrerebbe più vicina a quella formulata da Marya Schechtman nel suo libro intitolato *The Constitution of Selves*.⁹⁸ Elaborando la teoria della *Narrative Self-Constitution of Personhood*, Schechtman ha sostanzialmente sostenuto che il racconto autobiografico rappresenta l'elemento costitutivo di quella cosa che chiamiamo "personalità" di un individuo. Anche Schechtman ha illustrato i caratteri di coerenza richiesti a una narrazione costitutiva della personalità ricorrendo ad un esempio che chiama in causa i personaggi di finzione:

the general gist of this observation can be captured by considering the distinction we recognize between fictional characters who are well drawn and those who are not. Sometimes the collection of actions, thoughts, emotions, and characteristics ascribed to a character make sense — we can understand her reactions, motivations, and decisions — they pull together to present a robust picture. Other times, however, we are at a loss to put together the information we are given about a character. Although each of the actions, emotions, beliefs, and so on that are ascribed to her may be unproblematic in itself, we have no sense of how to understand them as coexisting in a single subject — we get no sense of who this person is and what the guiding principles of her life are. A parallel distinction can be drawn in the case of biographical and autobiographical narratives. These are stories of lives, and the subjects of these stories can be well-defined characters or ill-defined ones, just as the protagonists of fictional narratives can be.⁹⁹

La narrativa che costituisce l'identità individuale, la personalità di un individuo, potrebbe in maniera più o meno efficace prestarsi a raccontare la storia di un personaggio romanzesco. È però importante tener presente che Schechtman formula qui una semplice analogia formale, piuttosto che argomentare circa una forma di consustanzialità tra la personalità di un individuo e la descrizione di un personaggio finzionale, come invece faceva Dennett. Secondo Schechtman l'idea che la personalità individuale sia soltanto un racconto di finzione sottrarrebbe alla dimensione del "reale" una parte sostanziale di ciò che la costituisce, cioè il racconto che i singoli individui elaborano al fine di organizzare la propria esperienza di sé stessi e del mondo.

Auerbach sottolineava il fatto che la particolare condizione di Quijote fa sì che i personaggi coi quali interagisce, a cominciare da Sancho, finiscano per trovarsi nella posizione di adottare dei camuffamenti, per recitare dei ruoli.¹⁰⁰ Osservava a questo proposito che «solche Verwandlungen machen die Wirklichkeit zu einem unaufhörlich fortspielenden Theater — ohne daß sie doch aufhört, Wirklichkeit zu sein», che cioè i camuffamenti fanno della realtà uno spettacolo teatrale, senza che per questo la realtà smetta di essere tale.¹⁰¹ In sostanza, Auerbach provava a sottolineare che la pazzia di Quijote non ha il potere di cambiare un mondo insensibile alla sua fissazione mito-maniacale.

L'elaborazione e l'adozione di una prospettiva identitaria incentrata sull'immedesimazione con un cavaliere errante alla ricerca di avventura debba o possa essere equiparata a un racconto di

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Schechtman 1996.

⁹⁹ *Ivi*, p. 96.

¹⁰⁰ Auerbach 1946, p. 335.

¹⁰¹ Schechtman 1996.

finzione. Quijote è *de facto* un personaggio romanzesco, ma nel romanzo che racconta le sue gesta egli non intende la propria missione eroica come una forma di camuffamento, non si sta travestendo da cavaliere errante. Egli si presenta al mondo e lo attraversa adottando i comportamenti di un cavaliere per come riesce a figurarsi sulla base dei romanzi che ha letto, assumendo su di sé i rischi che la sua scelta comporta.

Il racconto identitario modellato sui romanzi di cavalleria contribuisce a organizzare la sua esperienza di sé stesso e del mondo e per questa ragione deve considerarsi profondamente radicato all'interno della vita che il personaggio conduce. La visione del mondo di Quijote non può essere ridotta a mera finzione («facciamo finta che...»), dal momento che ispira i comportamenti che il personaggio adotta nel corso delle sue peripezie e le sue azioni hanno sempre conseguenze significative. Il suo è un vero e proprio investimento esistenziale su una forma identitaria: quella del cavaliere di ventura le gesta del quale sono tradizionalmente narrate nei romanzi.

Il fatto che le sue avventure divengano poi la materia di un racconto proiettato nel racconto non sopprime la dialettica tra i fatti e la loro descrizione letteraria in base alla quale il romanzo alimenta la propria autoconsapevolezza. Come si è potuto osservare ripetutamente, Don Quijote sviluppa una consapevolezza della differenza tra il racconto identitario che sostanzia la sua intenzionale ricerca di protagonismo e la finzione di protagonismo letterario della quale è invece vittima. Altri spunti di notevole interesse emergono dal confronto tra la vicenda dell'*Ingenioso Hidalgo* con le riflessioni offerte da Hilde Lindemann e Els van Dongen.¹⁰²

Nel suo libro sulle *damaged identities* e in particolare nel capitolo 3, specificamente dedicato alla *Narrative Construction of Personal Identities*, Hildeman aderiva all'idea che la personalità sia un'auto-costruzione narrativa individuale, ma anche inevitabilmente sociale (sempre che si possa introdurre una distinzione tra queste due dimensioni).¹⁰³ Proprio ragionando sulla natura intrinsecamente sociale della narrazione identitaria che sostanzia la personalità individuale, Lindemann sottolineava la dialettica tra la centratura soggettiva del racconto in prima persona e quella "esterna" in terza persona. La narrativa che l'individuo costruisce a proposito di sé stesso dialoga ed è inevitabilmente influenzata da quella che gli altri elaborano su di lui.

Tra gli aspetti più interessanti della riflessione di Lindemann c'è quello relativo alla dialettica che caratterizza il rapporto tra le storie identitarie grazie alle quali gli individui elaborano la propria personalità e le cosiddette *Master Narratives*, cioè le narrazioni modellizzanti disponibili all'interno dei sistemi sociali e culturali ai quali gli individui appartengono. Lindemann osservava che nel corso dell'elaborazione delle loro narrazioni identitarie gli individui prendono in prestito trame e tipologie di personaggi dalle *Master Narratives*, associando le situazioni della propria vita ai racconti che hanno letto, ascoltato, visto al cinema o in televisione e identificando sia sé stessi che gli altri con i personaggi di quelle storie.

È particolarmente frequente che i protagonisti delle narrative identitarie siano associati a tipologie di personaggi che popolano un romanzo, un film o una serie tv, ma anche i personaggi secondari attraversano il racconto del protagonista (genitori, coniugi, figli, amici di lunga data) assumono coloriture specifiche grazie al confronto con qualche *Master Narrative*. Allo stesso modo, le trame impiegate al fine di intrecciare in una storia gli eventi della vita sono spesso prese direttamente in prestito da un celebre racconto letterario, cinematografico o quant'altro:

the flat characters in the stories that constitute our identities are particularly likely to be associated with the personae peopling some master narrative or other, but even the round

¹⁰² Lindemann 2001 e Van Dongen 2002.

¹⁰³ Lindemann 2001, pp. 69-105.

characters who develop and grow along with the protagonist (our children, friends of long standing, spouses, perhaps parents) are apt to take some of their coloring from the personae of narratives known to us all. Similarly, the plots we employ to structure the elements of our own stories are often either borrowed directly from master narratives or serve as variations on those familiar themes.¹⁰⁴

In sostanza, le *Master Narratives* rappresentano una scorciatoia che risparmia la fatica di dover creare una storia da zero e guidano l'elaborazione delle narrative identitarie da tanti punti di vista. Ad esempio suggeriscono soluzioni di trama, anche in ordine a valutazioni di carattere tematico, e offrono indicazioni utili a formulare sintesi tipologiche dei personaggi, contribuendo a spiegare il ruolo che essi svolgono nelle varie situazioni. Oppure favoriscono determinati processi di selezione e collegamento tra le parti di un racconto, dunque le strategie di montaggio che alimentano i processi di combinazione e ricombinazione variabile.

Le norme estrapolabili dalle *Master Stories* suggeriscono strategie per capire le situazioni e le persone a cui vengono applicate e spesso le narrazioni identitarie si dimostrano conformi a queste norme in maniera apparentemente "naturale". Ciò dipende dal fatto che il loro contenuto normativo è tipicamente presentato nella forma di una descrizione che non pone alcuna richiesta valutativa. D'altra parte, come sottolineava Lindemann:

it's neither possible or desirable to extricate one's thinking to any great degree from all the clichés of one's culture, since these are the understandings we share in common. If a person were to dissociate herself from them completely, she would no longer be able to understand either herself and the people around her or the workings of her society.¹⁰⁵

Nel successivo capitolo 4 del suo libro Lindemann trattava più specificamente del modo in cui le *Master Narratives* elaborate da gruppi socialmente egemoni caratterizzano in modo falso e deterioro gruppi e individui che invece occupano una posizione subalterna, al fine di marginalizzarli e opprimerli.¹⁰⁶ Parlava a questo proposito di *Damaged Identities*, che possono essere "riparate" tramite delle *Counterstories*, cioè mediante l'elaborazione di narrazioni alternative. A questo argomento, le *Counterstories*, Lindemann dedicava il capitolo 5 del suo libro.¹⁰⁷

Il ragionamento sull'elaborazione di *Counterstories* trova per un certo verso riscontro nelle storie che Els van Dongen ha collezionato nel corso delle ricerche svolte in un ospedale psichiatrico popolato da pazienti per lo più diagnosticati con schizofrenia.¹⁰⁸ Van Dongen osservava che la psichiatria tende ad appropriarsi in maniera abusiva delle storie dei pazienti, trasformandole e reinterpretandole come *medical stories*, cioè come vere e proprie biografie, che producono il solo effetto di favorire la marginalizzazione dei loro "autori". Da parte sua proponeva un approccio inteso ad evidenziare il significato socio-culturale di queste storie, osservando che:

health studies often ignore the active role of people who shape the broader context. Stories are not only stories: they come into life and are 'acted out'. People actively shape their lives

¹⁰⁴ Ivi, p. 84.

¹⁰⁵ Ivi, p. 85.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 106-149.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 150-187.

¹⁰⁸ Van Dongen 2002.

and are shaped by social and cultural structures. Stories are responses to conditions that people have to face.¹⁰⁹

La diretta interazione con i pazienti dell'ospedale psichiatrico consentiva all'antropologa olandese di osservare come elaborassero storie e si comportassero in maniera coerente rispetto ad esse al fine di influenzare il corso degli eventi e conseguire o mantenere una forma di controllo sulla propria vita. Invece di riflettere sul passato, queste storie «di carne e sangue» guidavano i loro autori attraverso il futuro e il loro significato poteva apparire incoerente, incomprensibile o irrilevante soltanto a chi ignorasse il contesto performativo in considerazione del quale erano concepite. Van Dongen definiva i racconti dei pazienti internati nell'ospedale psichiatrico come vere e proprie «Walking Stories», storie in movimento, in azione, cioè come «Texts for a Living», veri e propri copioni «used by people to re-take their place within the culture».¹¹⁰

Interessa notare come le osservazioni di Lindemann e quelle di Van Dongen, calate nel vivo della dimensione sociale, anche oltre i confini dell'egemonia normotipica, trovino riscontro nella finzione di protagonismo attorno alla quale Cervantes costruisce la vicenda dell'*Ingenioso Hidalgo*. Don Quijote è una *Walking Story* a tutti gli effetti e le *Master Stories* alle quali egli ispira la sua narrativa identitaria, il suo *text for a living*, sono i romanzi di cavalleria, leggendo i quali ha perso il sonno e il senno. Il modo in cui l'*Ingenioso Hidalgo* prova a mantenere una forma di controllo sulla propria vita dando senso ai suoi insuccessi appare come un caso paradigmatico di quella «odnography of mad people's work with culture» che sottotitola lo studio di Van Dongen.

Se, come sosteneva Lindeman, la personalità è un'auto-costruzione narrativa individuale, ma anche inevitabilmente sociale, è ben evidente che nel caso di Quijote è saltato l'equilibrio tra la centratura soggettiva del racconto in prima persona e quella "esterna" in terza persona. La narrativa che egli costruisce a proposito della propria esperienza del mondo ha smesso di dialogare con quella che gli altri elaborano su di lui e sulle circostanze nelle quali si trova coinvolto. Il racconto identitario dell'*Ingenioso Hidalgo* nasce svincolato da ogni ancoraggio sociale e finisce per situare il suo protagonista all'interno di un sistema culturale desueto, quello dell'avventura cavalleresca, invece che in quello comunemente accettato dagli altri personaggi.

A proposito del carattere finzionale del racconto identitario che sostanzia l'elaborazione della personalità individuale si rivela anche interessante un confronto con le osservazioni proposte da David Velleman nel suo lavoro intitolato *Self as a Narrator*.¹¹¹ Particolarmente rilevante è il passaggio in cui Velleman chiariva che il suo pensiero differisce da quello di Dennett, secondo il quale la finzionalità del racconto identitario caratterizza l'identità individuale, il *self*, come personaggio di finzione. A suo modo di vedere, invece, la narrazione che definisce la personalità è finzionale, ma anche vera, nel senso che siamo davvero i personaggi che inventiamo:

my only disagreement with Dennett will be that, whereas he regards an autobiography as fictive and consequently false in characterizing its protagonist, I regard it as both fictive and true. We invent ourselves, I shall argue, but we really are the characters whom we invent.¹¹²

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 29-30.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 46.

¹¹¹ Velleman 2005.

¹¹² *Ivi*, p. 58.

L'idea che la narrazione identitaria sia tanto fittizia che vera, che cioè gli individui inventino sé stessi, ma siano in realtà i personaggi che inventano, è ben argomentata con riferimento ai passaggi che Dennett dedica al caso di Sybil, una paziente afflitta da personalità multipla.¹¹³ Osservando che Sybil recitava le storie che lei e il suo terapeuta elaboravano nel corso delle sedute, Dennett sosteneva che la paziente fosse un "romanzo vivente", nel senso che non solo raccontava i ruoli che interpretava, ma interpretava anche i ruoli che raccontava. Velleman coglie un aspetto saliente della narrazione della personalità quando osserva che questo racconto dialoga col corpo dell'individuo:

her life shaped her story, and her story shaped her life, all because she was designed to maintain correspondence between the two. Hence the control of her speech and the control of her movements were not entirely independent. They were in fact interdependent, since the controller of her speech must have been responsive to her movements, and the controller of her movements must have been responsive to her speech.¹¹⁴

Il ragionamento si dimostra sostanzialmente congruente rispetto a quello formulato da Van Dongen a proposito delle sue «Walking Stories», ovvero del modo in cui i pazienti diagnosticati con schizofrenia mettevano in scena quotidianamente i loro «texts for a living». Se un individuo elabora una narrazione di sé stesso che corrisponde al modo in cui la vive, l'identità non è solo una finzione oziosa, un'astrazione formulata allo scopo di interpretare i propri comportamenti, quanto piuttosto un fattore determinante di quei comportamenti. Ciò consentiva a Velleman di concludere che:

the protagonist in his autobiography is therefore both fictive and factual - fictive, because his role is invented by the one who enacts it; factual, because it is the role of one inventing and enacting that role.¹¹⁵

Questa visione comporta una riconfigurazione adimensionale, problematica, in un certo senso aporistica della verità di un racconto, dal momento che viene meno la distinzione tra un rappresentante e un rappresentato, una realtà della vita e una sua descrizione più o meno veritiera. Ugualmente, perde di senso l'idea che il secondo termine della relazione sia in rapporto di dipendenza rispetto al primo, considerato che la realtà vissuta e la realtà raccontata sono parti integranti e integrate dell'umana esperienza di vita. Da una parte ogni rappresentazione della realtà è anche una parte della realtà stessa, e non potrebbe essere altrimenti, mentre dall'altra il racconto autobiografico si collega in maniera più o meno stringente alla concreta esperienza del mondo e ai comportamenti adottati nel corso della vita.

A ben vedere l'intero paragrafo precedente si presta a descrivere in maniera piuttosto stringente l'effetto che il romanzo di Cervantes finisce per produrre sul lettore. Il labirinto dei livelli narrativi determina uno spazio adimensionale all'interno del quale il personaggio protagonista trova modo di dialogare con il suo autore per il tramite degli intermediari che egli ha proiettato all'interno del racconto. La realtà vissuta, o descritta come tale, e quella raccontata all'interno della storia si intrecciano al punto che diventa difficile distinguere quale produca l'altra.

¹¹³ Dennett 1992, p. 111.

¹¹⁴ Velleman 2005, p. 64.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 71.

Si è poi già argomentato a sufficienza circa l'idea che la narrazione identitaria di don Quijote sia tanto fittizia che vera. Egli inventa sé stesso a partire da una serie di modelli romanzeschi della cavalleria, ma si identifica completamente col personaggio che inventa. Questa dinamica, perfettamente coincidente con quella enucleata da Velleman, è alla base della sincronizzazione di vita e racconto che sostanzia la finzione di protagonismo dell'Individuo Romanzesco.

Si direbbe che i confronti proposti consentano di leggere il capolavoro di Cervantes come un'antesignana meditazione critica, o meglio polemica, sul modo in cui l'Individuo Romanzesco costruisce la propria personalità sincronizzando l'esperienza di vita con la narrazione identitaria che la racconta e al contempo la ispira. Così facendo si tradisce certamente l'osservazione di Spitzer circa l'idea che non ci sia miglior interprete di un'opera letteraria del suo autore. D'altra parte già Auerbach osservava che, pur provando a «interpretare il meno possibile», le riflessioni che il romanzo suscita trascendono le intenzioni artistiche di Cervantes:

wenn ich mich also bemüht habe, so wenig wie möglich zu deuten, so fühle ich doch, daß auch meine Gedanken über das Buch oft viel weiter gehen als die Kunstabsicht Cervantes'.¹¹⁶

Da una parte è certo che, come ha notato Mancing, non si può scollegare il romanzo di *Don Quijote de la Mancha* dall'ingegno del suo autore, la presenza del quale è avvertibile attraverso l'intera estensione dell'opera.¹¹⁷ Altrettanto certa e dichiarata è l'intenzione di «derribar la máquina mal fundada» dei libri di cavalleria.¹¹⁸ È anche importante tenere presente che, come notava Riley, l'idea della personalità individuale che emerge da vari aspetti del romanzo denota consonanze con la filosofia del tempo.¹¹⁹

Dall'altra parte appare però piuttosto evidente che la «máquina» del capolavoro proietta la vicenda dell'*Ingenioso Hidalgo* in una dimensione universale di senso che attraversa le epoche e arriva a interrogare la nostra contemporaneità. Come si è visto, le domande che pone sulla natura dell'identità personale non differiscono gran che da quelle che la filosofia, la psicologia, la sociologia e la psichiatria dei nostri tempi ancora si pongono. Il romanzo che svela la finzione di protagonismo di uno dei più famosi protagonisti mai inventati parla ancora all'attualità, agli odierni Individui Romanzeschi che tentano disperatamente di dare un senso alla propria esistenza.

5. Protagonismo romanzesco e finzioni di protagonismo

Sintetizzando gli aspetti salienti del ragionamento proposto fin qui, si comincerà con l'osservare che la descrizione della «condición y ejercicio del famoso hidalgo don Quijote de la Mancha» ha consentito di chiarire in che senso il protagonista del capolavoro di Cervantes rappresenti una descrizione letteraria della finzione di protagonismo che sincronizza la vita e il racconto. L'idea che il mondo fuori dal libro possa essere vissuto sulla base di quanto sta scritto nel libro è l'evidente premessa che pone in essere il concetto stesso di Individuo Romanzesco in considerazione di un meccanismo proiettivo di idealizzazione che influenza in maniera letteralmente drammatica l'esperienza della vita quotidiana. Tutta la prima parte del romanzo è suscettibile di essere letta come una descrizione parossistica del modo in cui i comuni individui provano a convincersi di essere protagonisti della propria vita, adottando modelli

¹¹⁶ Auerbach 1946, p. 338.

¹¹⁷ Mancing 1993.

¹¹⁸ Ed. Rico 1998, p. 18.

¹¹⁹ Riley 1966, 123-124 in part.

comportamentali modellati su una matrice letteraria al fine di rendere questa loro pretesa credibile anche agli altri.

Si è avuto modo di osservare come Cervantes investa della funzione di protagonista un personaggio che la sostanzia con una vera e propria finzione di protagonismo. Fin dall'inizio del romanzo il lettore si trova costretto a confrontarsi con una dialettica identitaria. Vorrebbe seguire il suo istinto naturale, prendendo le parti del protagonista e sposando la sua visione del mondo, ma subisce la tentazione di dissociarsi adottando un distanziamento ironico, che gli consente di osservare *l'Ingenioso Hidalgo* dall'esterno e di ridere delle sue disavventure.

La dialettica tra adesione e distanziamento del lettore alle istanze del protagonista, declassato a mitomane contagiato dalle fantasie dei romanzi d'avventura, è alimentata dal fatto che Cervantes situa quest'ultimo fuori dal suo ambiente naturale, proiettandolo all'interno di un ecosistema che riflette una dimensione moderna del realismo letterario. Adottando la terminologia di Walter Scott, si è osservato che il mondo in cui si svolgono le avventure di don Quijote riflette «the ordinary train of human events and the modern state of society» e non presenta circostanze «the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents».¹²⁰ Immerso in una dimensione polifonica che confonde gli schemi valoriali e non riconosce il primato del ceto cavalleresco, prigioniero di un cronotopo deprivato di ogni forma di sincronicità e caratterizzato dalla proliferazione di dettagli "inutili" che significano soltanto l'esistenza di una realtà autosufficiente a sé stessa, *l'Ingenioso Hidalgo* può solo protestare, considerandosi vittima di un tranello ordito da un incantatore, che poi è *l'alter ego* finzionale del suo autore.

La finzione di protagonismo di don Quijote assume tratti compiutamente parodici nella seconda parte del romanzo, che racconta di come egli si trovi nella posizione di doversi confrontare con la sua fama letteraria, dal momento della pubblicazione della prima parte delle sue avventure e della continuazione apocrifia di Avellaneda. Si è osservato in che senso la consapevolezza della fama letteraria proietti sul protagonista l'immagine riflessa dell'Individuo Romanzesco allo specchio. Sostanzialmente la descrizione del personaggio che dialoga con *l'alter ego* operativo del suo autore, specchiandosi nel romanzo che narra le sue gesta, rappresenta l'inveramento paradossale della sua finzione di protagonismo.

Nella terza articolazione del ragionamento gli argomenti proposti nelle prime due sono stati riesaminati alla luce di alcuni recenti studi sull'elaborazione della personalità in base a una narrativa identitaria che spaziano dal campo della filosofia a quello della psichiatria, passando per la sociologia e la psicologia. Il confronto con le valutazioni emerse nel corso di queste ricerche suggerisce di leggere il capolavoro di Cervantes come una riflessione sul modo in cui l'Individuo Romanzesco costruisce la propria personalità sincronizzando l'esperienza di vita con la narrazione identitaria che la racconta e al contempo la ispira. Come si è visto, i riscontri si dimostrano piuttosto puntuali e stringenti.

L'idea formulata da Brunner secondo la quale la vita vissuta sia inseparabile dal racconto che se ne fa, al punto che il suo svolgimento e la sua descrizione narrativa divengono indistinguibili, trova direttamente riscontro nelle ragioni che motivano la scelta avventurosa dell'*Ingenioso Hidalgo*. Confrontando la posizione di Daniel Dennett con quelle di Marya Schechtman e David Velleman si è osservato che la fantasia di protagonismo di don Quijote è qualcosa di più di un racconto di finzione elaborato da un *virtuoso novelist*, perché ispira comportamenti che hanno conseguenze significative. Prendendo a prestito la terminologia adottata da Hilde Lindemann e Els Van Dongen, si è osservato che don Quijote è una *Walking Story* e le *Master Stories* alle quali egli ispira la sua narrativa identitaria, il suo *text for a living*, sono i romanzi di cavalleria, leggendo i quali ha perso il sonno e il senno.

¹²⁰ Scott 1834, vol. 6, p. 129.

Sulla base dei confronti proposti nell'ultima parte del ragionamento si è suggerito che il dispositivo narrativo elaborato da Cervantes trascenda l'intenzione di «derribar la máquina mal fundada» dei libri di cavalleria, che la confina in uno spazio referenziale interno al sistema letterario. Il romanzo di don Quijote configura nei fatti una meditazione critica sull'elaborazione della personalità a partire da un racconto identitario ispirato a modelli di carattere romanzesco. Per questa ragione attraversa le epoche, interrogando ogni singolo individuo a proposito della sua profonda convinzione di essere il protagonista della propria vita, come se la propria esistenza dovesse dimostrarsi meritevole di una narrazione romanzesca.

L'episodio dell'incontro tra don Quijote e Ginés de Pasamonte, tratto in ceppi attraverso la sierra nel corso del trasferimento da un carcere all'altro, mostra bene quanto il tema sia pervasivamente presente all'interno dell'opera di Cervantes. Il galeotto racconta che sta scrivendo la sua autobiografia, un'opera di gran qualità, destinata a ridicolizzare il *Lazarillo de Tormes* e tutti gli altri romanzi picareschi, per la ragione che narra fatti veramente accaduti, così avvincenti e sontuosi che nessun episodio di finzione può superarli. Quando Quijote gli chiede se sia terminata, Ginés risponde che non può esserlo, dal momento che la sua vita è ancora in corso: ha scritto la parte che va dalla nascita all'ultima incarcerazione.

A proposito di questa forma di racconto autobiografico che viaggia di pari passo con l'esperienza di vita El Saffar notava opportunamente come «the obvious criticism of the autobiographical novels implicit in this boast is that there is no natural stopping-point in life from which it is legitimate to turn and recreate artistically former actions».¹²¹ Il romanzo che narra le gesta di Lazarillo è «artificial and inconclusive because the author's real life moves on even while he is writing it, eluding him despite his efforts».¹²² L'unica angolazione legittima di una narrativa autobiografica è quella che accompagna lo svolgersi degli eventi che si succedono nel corso della vita e per questo la soluzione di Ginés «is to live and write about his life at the same time, continuing both activities until his death».¹²³

Si vede bene come il tema della sincronizzazione di vita e racconto, attorno al quale ruota la finzione di protagonismo dell'Individuo Romanzesco, sia effettivamente al centro dell'episodio. Il libro non finito di Ginés suggerisce che la simultaneità di parole e fatti è necessariamente approssimativa e il procedere della vita ha una continuazione aperta, dal momento che nessuna serie di precondizioni può determinare una sola conseguenza inevitabile. Una narrazione racconta necessariamente eventi già accaduti, aggiustandoli in considerazione di un pattern artificiale, che emerge solo a posteriori e di certo non poteva essere presente e delineato fin da prima che si verificassero.

Le osservazioni di Ginés e le loro implicazioni consentono di osservare come il ragionamento di Cervantes sulla narrazione letteraria trascenda l'intenzione di «derribar la máquina mal fundada» dei libri di cavalleria, investendo anche il romanzo picaresco e, più in generale il rapporto tra vita e romanzo. Anche il galeotto ha bisogno di redigere una narrazione autobiografica che gli consenta di sentirsi autenticamente protagonista della propria vita, di raccontarsi come un antieroe romanzesco per dare un senso alla propria esistenza. Non sorprende che Quijote riconosca in Ginés un "simile", un altro Individuo Romanzesco, la finzione di protagonismo del quale è espressamente incentrata su una rigidissima sincronizzazione di vita e racconto.

Fuggito ai gendarmi grazie all'intervento dell'*Ingenioso Hidalgo*, Ginés continuerà a sottrarsi alla giustizia adottando i panni del burattinaio maese Pedro. Quijote e Sancho lo incontrano nel corso della seconda parte del romanzo, mentre mette in scena nel suo *retablo* le gesta di

¹²¹ El Saffar 1968, p. 167.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ivi*, pp. 167-168.

Melisendra e Gaiferos (II, 25-27). Ad ogni buon conto anche il suo sconfinamento di genere nel dominio delle «corónicas francesas y de los romances españoles» rappresenta un momento destinato ad essere immortalato nell'autobiografia picaresca.

È inevitabile che Quijote senta il bisogno di interferire col racconto in maniera piuttosto violenta, dal momento che la narrazione di argomento cavalleresco rappresenta il racconto identitario che informa la sua personalità. *L'Ingenioso Hidalgo* finisce per fare a pezzi i burattini del *retablo* a colpi di spada, nel gesto di intervenire in aiuto di Gaiferos, «tan famoso caballero e tan atrevido enamorado». ¹²⁴ Motivando le ragioni del suo accesso di follia, Quijote spiega a maese Pedro come «estos encantadores que me persiguen non hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren». ¹²⁵

Il racconto identitario informa ciò che i sensi percepiscono nel momento in cui la ricerca di significato prende il sopravvento sulla innocua banalità del quotidiano. La realtà si manifesta in prima istanza per quel che è, ma poi l'incanto la trasforma in altra cosa. Come precisava opportunamente Riley, Quijote non accusa gli incantatori di trasformare ciò che è ordinario e prosaico in qualcosa di meraviglioso, quanto piuttosto del contrario:

His enchanters turn giants into windmills, armies into flocks of sheep and knights-errant into lackeys and villagers, not vice versa. In other words (rather like Descartes's malin genie), they are responsible for things looking the humdrum ordinary way they do. ¹²⁶

Si è avuto modo di argomentare circa il fatto che la psicologia dei nostri tempi ha sostanzialmente “normalizzato” il meccanismo di elaborazione narrativa della realtà grazie al quale l'individuo sintonizza la propria esistenza su quella frequenza del desiderio che trasforma in straordinario ciò che è ordinario. Anche l'idea che ognuno sia davvero protagonista della propria vita è oggi talmente comune che viene quasi da darne per scontata la validità e contraddirla può suonare offensivo se non addirittura stupido. A ben vedere, questa ipotesi poggia su una finzione di protagonismo basata sul fatto che il racconto identitario delinea la personalità individuale e ispira comportamenti e scelte di vita almeno quanto la vita ispira il racconto.

L'idea secondo la quale l'Individuo Romanzesco sia esattamente questa finzione di protagonismo che sintonizza la vita e il racconto vuole suggerire che le dinamiche enucleate trovino nel romanzo la loro ideale rappresentazione e allo stesso tempo un modello. Se quello di *Don Quijote de la Mancha* è un romanzo più unico che raro è proprio perché rivela i meccanismi in base ai quali il genere elabora la sua descrizione idealizzata della vita invece di sfruttarne il potenziale mistificatorio al fine di favorire una forma di inconsapevole immedesimazione del lettore nel protagonista. Disvelando la finzione di protagonismo che ispira i comportamenti e le scelte del suo eroe, Cervantes demistifica certamente l'infondata «máquina» dei libri di cavalleria, ma anche quella del romanzo in generale e soprattutto quella del racconto identitario che i suoi lettori, gli Individui Romanzeschi, elaborano al fine di sentirsi protagonisti della propria vita.

Certo, proseguendo il dialogo che attraversa le epoche come l'argomento sul quale verte, si potrebbe anche rispondere a Cervantes ciò che Mark Freeman notava in conclusione del suo importante lavoro sulla narrazione autobiografica intitolato *Rewriting the Self*.¹²⁷ Il racconto che

¹²⁴ Ed. Rico 1998, II, 26, p. 850.

¹²⁵ *Ivi*, p. 852.

¹²⁶ Riley 1973, p. 809.

¹²⁷ Freeman 1993, p. 223.

rende un singolo individuo una “persona” è un artefatto dell’immaginazione narrativa impegnata nel progetto di scrittura e riscrittura della personalità. Rivela l’individuo e la sua posizione nel mondo, in un certo senso, forse etimologico, lo “inventa”, trovandolo a seguito di una ricerca che è anche “invenzione” nel senso corrente:

the narrative imagination, engaged in the project of rewriting the self, seeks to disclose, articulate, and reveal that very world which, literally, would not have existed had the act of writing not taken place. In this sense, life histories are indeed artifacts of writing; they are the upsurge of the narrative imagination. This, however, is hardly reason to fault them or to relegate them to the status of mere fictions. We too, as selves, are artifacts of the narrative imagination.

We, again literally, would not exist, save as bodies, without imagining who and what we have been and are: kill the imagination and you kill the self.

Who, after all is said and done, would want to die such a death?¹²⁸

La disattivazione del procedimento incentrato sulla capacità di raccontarsi, che dà forma al desiderio di “essere qualcuno”, comporta un annullamento della personalità individuale. La vicenda di don Quijote de la Mancha può essere letta come una storia di resistenza a questa forma di annullamento. Questa resistenza trova forse la sua più appassionata dichiarazione nell’episodio che conclude la prima parte del romanzo (I, 49).

Il curato e il barbiere, rinchiudono l’*Ingenioso Hidalgo* in un carro trainato da buoi e lo riportano finalmente al suo villaggio. A un certo punto del viaggio verso casa Don Quijote ingaggia il celebre dibattito con il canonico di Toledo, che cerca di convincerlo a rinunciare all’erranza cavalleresca, argomentando circa la natura menzognera dei romanzi di cavalleria ai quali s’ispira. Il canonico propone di sostituire i libri che narrano storie di finzione con quelli che invece raccontano la verità: la Bibbia e la storiografia.

Difendendo la verità storica della cavalleria, Quijote distende su un’unica linea cronologica i fatti narrati dalla tradizione letteraria e quelli della storia recente. Sostanzialmente mette sullo stesso piano i racconti che narrano le vicende della Guerra di Troia, di Ettore e Achille, di Carlo Magno e dei Dodici Pari di Francia, di Artù e della ricerca del Graal, degli amori di Tristano e Isotta, di Lancillotto e Ginevra con quelle che chiamano in causa personaggi effettivamente storici del XV e XVI secolo. Cervantes si limita a commentare che:

admirado quedó el canónigo de oír la mezcla que don Quijote hacía de verdades y mentiras, y de ver la noticia que tenía de todas aquellas cosas tocantes y concernientes a los hechos de su andante caballería.¹²⁹

L’idea che il romanzo cavalleresco sia una «mezcla [...] de verdades y mentiras» rimanda alla stessa concezione tradizionalmente aristotelica della poetica che emerge nella sezione introduttiva della seconda parte, quando Quijote e Sancho parlano con Sansón Carrasco del volume appena uscito che narra le loro avventure (II, 3).¹³⁰ Quijote sostiene che le azioni che non incidono sulla verità della storia non sono necessarie al racconto e non c’è bisogno di narrarle. Il baccelliere risponde che «uno es escribir como poeta, y otro como historiador»,

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Ed. Rico 1998, p. 567.

¹³⁰ *Ivi*, p. 646-656.

poiché il poeta può raccontare le cose come avrebbero dovuto essere, mentre lo storico deve raccontarle per come accaddero.¹³¹

Si noterà *en passant* che la questione attraversa tutta la tradizione del romanzo medievale e ha implicazioni di rilievo fin dalle sue origini. Basti considerare che Wace formula un giudizio analogo quando esclude dal suo *Roman de Brut* il racconto delle avventure dei cavalieri della tavola rotonda dalla sua narrazione storiografica proprio perché ciò che narrano è «Ne tut mençunge, ne tut veir».¹³² E comunque il canonico dovrà recedere dal suo approccio radicale al tema della verità dei fatti narrati, concedendo che il ragionamento di don Quijote ha una sua fondatezza, quantomeno parziale:

«No puedo yo negar, señor don Quijote, que no sea verdad algo de lo que vuestra merced ha dicho, especialmente en lo que toca a los caballeros andantes españoles, y asimesmo quiero conceder que hubo Doce Pares de Francia, pero no quiero creer que hicieron todas aquellas cosas que el arzobispo Turpín dellos escribe [...]».¹³³

Citando Lukács a proposito del fatto che «So steht dieser erste große Roman der Weiltliteratur am Anfang der Zeit wo der Gott des Christentums die Welt zu verlassen beginnt», Macphail ha messo in luce come l'idea romanzesca della storia propugnata dall'*Ingenioso Hidalgo* si dimostri solidale con una visione deterministica di carattere provvidenzialistico.¹³⁴ Se il romanzo di Cervantes si colloca all'inizio del tempo in cui il Dio del cristianesimo incomincia ad abbandonare il mondo, il protagonista sta implicitamente protestando contro il suo autore e quel mondo privo di senso nel quale lo ha imprigionato. Lo farà nuovamente, in tono certamente più malinconico, quando, tornato «a mirar el sitio donde había caído» appena fuori Barcelona (II, 66), sarà costretto a concedere che:

«[...] no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura [...]».¹³⁵

Macphail notava in proposito che gli stessi presagi o *agüeros* che l'eroe individua frequentemente nel mondo sono in realtà coincidenze forzate incapaci di rivelare il carattere meraviglioso e soprannaturale degli eventi.¹³⁶ Soggiungeva che, difendendo una visione deterministica della storia e integrando i propri fallimenti in uno schema provvidenziale, don Quijote rivendica la coerenza e unità della sua vita, consegnando al lettore un'altra testimonianza della sua follia.¹³⁷ Gli eventi che hanno scandito la sua erranza hanno dissipato ogni illusione, tranne la sua, sul determinismo e la prevedibilità delle vicende umane.

Quijote ha fatto molta strada per convincere il lettore che la storia si svolge attraverso una serie di eventi scollegati, senza una trama. Ma è anche vero che «his journey elucidates the interdependence of history and fiction in a new genre whose issue and whose impulse is the

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Vedi Fuksas 2020, pp. 108 e 113 in part.

¹³³ Ed. Rico 1998, p. 569.

¹³⁴ Macphail 1995, p. 299 e cfr. Lukács 1920, p. 104.

¹³⁵ Ed. Rico 1998, pp. 1167-1168.

¹³⁶ Macphail 1995, p. 300.

¹³⁷ *Ivi*, p. 304.

theory of history».¹³⁸ In effetti, se il romanzo è una «mezcla [...] de verdades y mentiras», altrettanto si può spesso dire del racconto in considerazione del quale la storiografia ha tradizionalmente elaborato la sua visione del passato.¹³⁹

L'accurata perorazione dell'*Ingenioso Hidalgo* a favore della storicità della cavalleria per come è presentata dalla tradizione dei romanzi d'avventura esprime con clamorosa evidenza la necessità di pensare vero ciò che narrano. L'idea che dietro l'incanto meraviglioso del racconto d'avventura si nasconda un fondamento di verità mantiene viva la speranza che l'esperienza del mondo sia qualcosa di più intenso della mera quotidianità. Tiene accesa la speranza che una trama colleghi i fatti della vita dando loro un significato che trascende il loro mero accadere.

In realtà il romanzo proclama fin dai tempi delle sue origini medievali che la sua verità non risiede necessariamente in quella dei fatti narrati, quanto piuttosto nella loro portata esemplare, che apre al lettore la possibilità di identificarsi nelle esperienze dei personaggi.¹⁴⁰ Don Quijote entra in conflitto con questa convenzione del genere, reclamando uno statuto di verità fattuale per le sue avventure e per quelle dei suoi "collegli", che dia legittimità a una visione del mondo sostanziata dall'aura meravigliosa dell'avventura e releghi la noia dell'ordinario fuori dallo spazio del percepibile. Ciò facendo, si presenta come la perfetta rappresentazione letteraria dell'Individuo Romanzesco, che inventa se stesso elaborando la sua narrativa identitaria e diventa il personaggio che ha ideato, impegnandosi allo stremo per rendere il mondo esterno simile a lui, invece di fare il contrario.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Ed. Rico 1998, p. 567.

¹⁴⁰ Vedi ancora Fuksas 2020.

Riferimenti bibliografici

Allen 1969

John J. Allen, *Don Quixote: Hero or Fool?*, Gainesville, University of Florida Press, 1969.

Allen 1976

John J. Allen, *The Narrators, the Reader and Don Quijote*, «Modern Language Notes», 91 (1976), pp. 201-212.

Alter 1975

Robert Alter, *Partial Magic, The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, 1975.

Auerbach 1946

Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946.

Bachtin 1975 [1934-35]

Michail M. Bachtin, *Slovo v romane*, in Id., *Voprosy literatury i estetiki: issledovanie raznyh let*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975 [1934-35], pp. 72-233.

Bachtin 1975 [1937-38]

Michail M. Bachtin, *Formi vremeni i chronotopa v romane*, in Id., *Voprosy literatury i estetiki : issledovanie raznyh let*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975 [1934-35], pp. 234-407.

Baker 1997

Edward Baker, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales, 1997.

Barthes 1968

Roland Barthes, *L'effet de réel*, «Communications», 11 (1968). *Recherches sémiologiques. Le vraisemblable*, pp. 84-89.

Barthes 1957

Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

Bencheneb - Marcilly 1966

Saadeddine Bencheneb e Charles Marcilly, *Qui était Cide Hamete Benengeli*, in *Mélanges a la mémoire de J. Serraih*, Paris, Centre de Recherche de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, pp. 97-116.

Bruner 1987

Jerome Bruner, *Life as Narrative*, «Social Research», 54, 1 (1987), pp. 11-32.

Ed. Rico 1998

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, a c. di Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998 [1605-1515].

Dennett 1991

Daniel Dennett, *Consciousness Explained*, Boston, Little, Brown and Company, 1991.

Dennett 1992

Daniel Dennett, *The Self as a Center of Narrative Gravity*, in *Self and Consciousness: Multiple Perspectives*, a c. Di F. Kessel, P. Cole and D. Johnson, Hillsdale (NJ), Erlbaum, 1992, pp. 103-115.

Dennett 1990

Daniel Dennett, *Elbow Room: The Varieties of Free Will Worth Wanting*, Cambridge, MIT Press, 1990.

Eisenberg 1973

Daniel Eisenberg, *Don Quijote and the Romances of Chivalry: The Need for a Reexamination*, «Hispanic Review», 41, 3 (1973), pp. 511-523.

El Saffar 1968

Ruth Snodgrass El Saffar, *The Function of the Fictional Narrator in Don Quijote*, «Modern Language Notes», 83, 2 (1968), pp. 164-177.

Freeman 1993

Mark Freeman, *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*, London, Routledge, 1993.

Fuksas 2017

Anatole Pierre Fuksas, *Il cronotopo amoroso tra invenzione e modello*, in Jaqueline Risset. "Une certaine joie". *Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, a c. di M. Galletti, Roma, Romatre Press, 2017, pp. 103-111.

Fuksas 2020

Anatole Pierre Fuksas, *Storia, mito e rispecchiamento esemplare nel romanzo medievale in versi*, in *Forme di Romanzi dell'antico alle soglie del moderno*, «Le Forme e la Storia», 13, 2 (2020), pp. 105-128.

Lindemann 2001

Hilde Lindemann, *Damaged Identities, Narrative Repair*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2001.

Lukács 1920

Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin, Cassirer, 1920.

Macphail 1995

Eric Macphail, *Don Quijote and the Plot of History*, «Comparative Literature», 47, 4 (1995), pp. 289-306.

Mancing 2003

Howard Mancing, *Cervantes as Narrator of Don Quijote*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 23, 1 (2003), pp. 117-140.

Morán

José Manuel Martín Morán, «Yo sé quién soy». La autoconciencia de don Quijote, «Crítica del Texto», 1-2, IX, (2006), pp. 81-103.

Ortega y Gasset 1914

José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.

Parr 1988

James A. Parr, *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*. Newark (DE), Juan de la Cuesta, 1988.

Presberg 1994

Charles D. Presberg, «Yo sé quién soy»: *Don Quixote, Don Diego de Miranda and the Paradox of Self Knowledge*, «Cervantes» 14, 2 (1994), pp. 41-69.

Riley 1954

Edward C. Riley, *Don Quixote and the Imitation of Models*, «Bulletin of Hispanic Studies», 31 (1954), pp. 3-16.

Riley 1955-1956

Edward C. Riley, *Episodio, novela y aventura in Don Quijote*, «Anales Cervantinos», 5 (1955-1956), pp. 209-230.

Riley 1961

Edward C. Riley, *Who's Who in Don Quixote. Or an Approach to the Problem of Identity*, «Modern Language Notes» 81 (1961), pp. 113-130.

Riley 1962

Edward C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

Riley 1973

Edward C. Riley, *Three Versions of Don Quixote*, «Modern Language Review», 68 (1973), pp. 807-819.

Romero Frías 2011

Marina Romero Frías, *Una biblioteca quijotesca en Cerdeña*, «eHumanista», 19 (2011), pp. 489-510.

Schechtman 1996

Marya Schechtman, *The Constitution of Selves*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1996.

Scott 1834 [1824]

Walter Scott, *Essay on Romance*, in Id., *Prose Works*, Edinburgh, Robert Cadell, 1834 [1824], vol. 6 (originally published as a supplement to *Encyclopaedia Britannica*).

Segre 2006

Cesare Segre, *Due Don Chisciotte in conflitto*, in *Luoghi per il Don Chisciotte*, a c. di M. Scaramuzza Vidoni, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 137-145, ma anche Id., *I mondi possibili di Don Chisciotte*, «Critica del Testo» 9, 1-2 (2006), pp. 17-26.

Spitzer 1962

Leo Spitzer, *On the Significance of Don Quijote*, «Modern Language Notes», 77 (1962), pp. 113-129.

Stagg 1956

Geoffrey L. Stagg, *El sabio Cide Hamete Benengeli*, «Bulletin of Hispanic Studies», 33 (1956), pp. 218-225.

Soons 1959

C. A. Soons, *Cide Hamete Benengeli: His Significance for "Don Quijote"*, «The Modern Language Review», 54, 3 (1959), pp. 351-357.

Van Dongen 2002

Els Van Dongen, *Walking Stories. An Oddnography of Mad People's Work with Culture*, Amsterdam, Rozenberg, 2002.

Velleman 2005

J. David Velleman, *Self as a Narrator*, in *Autonomy and the Challenges to Liberalism. New Essays*, a c. di John Christman e Joel Anderson, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 56-76, poi in Id., *Self to Self: Selected Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 203-223.

Watt 1957

Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London, Chatto and Windus, 1957.

Wilde 1889

Oscar Wilde, *The Decay of Lying - An Observation*, «The Nineteenth Century», 25, 1 (1889), poi in Id., *Intentions*. London, James R. Osgood McIlvaine, 1891, pp. 1-54.