



PAOLA LAURA GORLA

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
pgorla@unior.it

DON CHISCIOTTE E L'ATTESA: IL CAVALIERE MALINCONICO DI STAROBINSKI

Riassunto: Il tema della malinconia, centrale nell'opera di Starobinski, è anche concetto chiave per comprendere il personaggio del don Chisciotte. Starobinski dedica allo studio della personalità malinconica del cavaliere errante cervantino delle pagine magistrali, in cui, più che trattare il tema delle alternanze umorali, collerico-malinconiche, in linea con Galeno e Huarte de San Juan, si sofferma sull'analisi di un aspetto specifico, o sintomo, della personalità malinconica: il rapporto con il tempo e l'attesa. All'agire immediato e urgente del cavaliere di fronte ad ogni nuova avventura, Starobinski accosta quei momenti in cui l'eroe pare percepire il tempo in un modo totalmente diverso.

Abstract: The melancholy, a central concept in Starobinski's studies, represents also a key-concept for understanding the character of Don Quixote. Starobinski dedicates some masterful pages to the study of the melancholic personality of the knight errant, in which, rather than addressing the issue of human humoral state, in his choleric-melancholic alternation in accordance with Galen and Huarte de San Juan, he focuses on the analysis of a specific aspect, or symptom, of the melancholic personality: the passage of time and the wait. Besides the immediate act of the knight in front of each new adventure, Starobinski reflects on those moments when the hero seems to perceive time in a totally different way.

All'interno dell'imponente e variegata produzione critica di Jean Starobinski la letteratura spagnola non occupa un grande spazio. Si può forse ipotizzare che, vista l'usuale accuratezza con cui egli tratta la materia letteraria, la sua conoscenza della lingua castigliana non gli permettesse di procedere con il consueto scrupolo nell'analisi di opere

spagnole. Rappresentano pertanto una felice eccezione di indubbio interesse le pagine che Starobinski dedica al personaggio del don Chisciotte in un suo articolo del 1986 dal titolo *Es linda cosa esperar*, articolo poi accluso, in forma di capitolo, nel suo magistrale volume *L'Encre de la mélancolie* del 2012¹. Il cavaliere errante della Mancia, uno degli eroi malinconici per eccellenza della letteratura europea, non poteva certo rimanere escluso da un progetto di così ampio respiro.

Il presente articolo si propone di analizzare l'originalità dell'approccio di Starobinski e la specificità delle sue scelte critiche, viste all'interno del più ampio panorama degli studi sul *Chisciotte*². Infatti, la sola letteratura critica all'opera cervantina, nel suo insieme, costituisce un vero e proprio corpus a sé stante, in grado di riflettere il divenire del pensiero umano e della cultura attraverso la successione delle differenti tendenze artistico-letterarie, estetiche e filosofiche. Un percorso critico lungo quattro secoli che, nella sua evoluzione, si presenta con un andamento non già continuo ma cadenzato, ovvero marcato da alcune specifiche letture o interpretazioni che ne hanno inevitabilmente segnato il tracciato. Prima di addentrarci tra le pagine che Starobinski dedica al personaggio cervantino è quindi importante tracciare un rapido panorama della critica al *Chisciotte* nel XX secolo, per meglio collocare e comprendere la portata del suo discorso.

1. Coordinate critiche del XX secolo

Forse è proprio con l'inizio del XX secolo che il personaggio del don Chisciotte, e l'opera tutta, comincia a travalicare i confini dell'interesse puramente letterario e ispanico per imporsi a livello europeo come

¹ J. Starobinski, *Es linda cosa esperar*, in "Nouvelle Revue de psychanalyse", 34, 1986, pp. 235-46, articolo in seguito incluso in *L'Encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil, Paris 2012. La traduzione italiana di riferimento per il presente studio sarà: *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014.

² Come è consuetudine nella letteratura critica al riguardo, scriverò don Chisciotte per indicare il personaggio del cavaliere errante, mentre userò Chisciotte per riferirmi alle due parti dell'opera cervantina, la prima pubblicata nel 1605 e la seconda nel 1615.

prodotto culturale di più ampio respiro e ricco di suggestive implicazioni epistemologiche. In particolare, fu l'occasione del tricentenario della pubblicazione della Prima Parte del capolavoro cervantino, il 1905, che segnò indubbiamente una svolta nell'approccio critico all'opera. Si rileva infatti una tendenza ad emancipare il personaggio del cavaliere errante dall'autore e dal contesto culturale che gli ha dato i natali, la Spagna di inizio XVII secolo, una tendenza a ravvisare nel testo i sintomi patenti di quell'opera aperta, in linea con quanto avrebbe poi concettualizzato Umberto Eco nel 1962, rendendolo oggetto di interesse filosofico e non solo letterario.

Questa faglia di discontinuità è rappresentata, ad esempio, da due testi, entrambi usciti nel 1905: *La ruta de Don Quijote* di Azorín, al secolo José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, e la *Vida de Don Quijote y Sancho* di Miguel de Unamuno. Il primo, in un tono all'apparenza giornalistico, ne ripercorre la geografia, tornando a tracciare il percorso e a calcare i passi del cavaliere errante attraverso la Mancia, alla ricerca di un momento di contatto quasi magicamente simbiotico tra lettore, personaggio e autore. Il secondo ripercorre, capitolo dopo capitolo, le pagine del libro, in una sfida ermeneutica all'autore, per emancipare il cavaliere, ma ancor più il suo scudiero, dai vincoli anchilosati a cui erano soggiogati. Se dovessimo azzardare una definizione minima che accomuni queste due letture critiche potremmo parlare di un lettore, un lettore eletto e speciale, che prende possesso dell'opera che sta leggendo. D'altro canto, il lettore del romanzo cervantino aveva da subito assunto un ruolo peculiare, infatti era già entrato nell'opera quando, nella Seconda Parte, quella pubblicata nel 1615, Don Chisciotte incontra personaggi che hanno letto la Prima Parte e che ben conoscono il cavaliere errante e il suo scudiero.

Altro testo capitale che segna i successivi approcci critici al Chisciotte è rappresentato dalle *Meditaciones del Quijote* di José Ortega y Gasset, pubblicato nel 1914. Un testo difficile da definire e tuttavia, sempre nel tentativo di cogliere quell'aspetto dirompente che ha segnato un punto di passaggio imprescindibile, potremmo rilevare l'accento posto sulla

narrazione, sulle scelte di stile e di genere, prima ancora che sul contenuto o le vicissitudini da narrare. Un approccio rigoroso, quello di Ortega, preoccupato, come lui stesso dice, della deriva “psicologista” delle letture critiche al Don Chisciotte:

Don Chisciotte può significare due cose molto diverse: Don Chisciotte è un libro e don Chisciotte è un personaggio di questo libro. Generalmente, ciò che, nel bene o nel male, s'intende per 'chisciottismo' è il chisciottismo del personaggio [...]. Senza dubbio, gli errori a cui ha condotto la considerazione isolata di don Chisciotte sono davvero grotteschi. Alcuni, con affascinante preveggenza, ci propongono di non essere dei Chisciotte, ed altri, seguendo la moda più recente, ci invitano a un'esistenza assurda, piena di gesti affannati. Per gli uni e per gli altri, naturalmente, Cervantes non è mai esistito. Allora, per farci superare questo dualismo, venne sulla terra Cervantes³.

È del 1926 un altro testo critico che ha segnato la capitolazione definitiva di quell'interpretazione riduttiva che vedeva nella coppia cavaliere-scudiero l'opposizione tra idealismo e realismo. Mi riferisco alla *Guía del lector del Quijote* di Salvador de Madariaga. L'autore restituisce dinamismo all'opera cervantina e pone l'accento sulle chiare evoluzioni dei due personaggi, riflettendo su quella che chiamerà la *sanchificación* di don Chisciotte e la *quijotización* di Sancio Panza. Infatti, le personalità del cavaliere e dello scudiero si modificano nelle due parti del libro, i due caratteri progrediscono, imparano l'uno dall'altro e si cambiano reciprocamente. Se nella Prima Parte, Sancio tendeva a mettere a fuoco il piano reale di ciò che gli si presentava davanti agli occhi, in opposizione al cavaliere, che leggeva sempre il mondo fenomenico a partire da un piano di lettura *altro* (letterario o cavalleresco), nella Seconda Parte, è Sancio a proporre a Don Chisciotte quel secondo piano di lettura del contesto (in tal senso, la sua *quijotización*), ovvero il piano degli incantesimi e il piano cavalleresco, mentre don Chisciotte

³ J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte* (1941), Guida, Napoli 1986, p. 49.

fissa invece la sua attenzione su quello reale (*sanchificación*), pur accettando alla fine la proposta di una realtà che è stata incantata e, quindi, falsificata. In particolare, l'attenzione di Madariaga è rivolta alla Seconda Parte del *Chisciotte* e alla sequenza di capitoli relativi alla permanenza dei due presso i duchi (II, capitoli 30-57). Si supera così, finalmente, l'approccio semplicistico ai due personaggi e si liquida una volta per tutte quella tendenza all'interpretazione "psicologista" e facilona dell'opera. La dirompente lettura di Madariaga apre definitivamente nuovi spazi critici, nei quali si inserisce il magistrale capitolo su *Dulcinea incantata* di Auerbach del 1956⁴. Si tratta ancora di una riflessione sull'evoluzione della relazione tra Don Chisciotte e Sancio tra la Prima e la Seconda Parte dell'opera, con particolare attenzione al capitolo 10 del secondo volume.

La scena poi è singolare perché per la prima volta le parti appaiono scambiate. Fino a questo punto era stato don Chisciotte a vedere e a trasmutare spontaneamente le manifestazioni della vita quotidiana in scene di romanzo cavalleresco, mentre Sancio il più delle volte dubitava e spesso, contestandole, cercava di impedire le azioni assurde del suo signore; ora è invece Sancio che improvvisa una scena di romanzo e la capacità trasmutatrice di don Chisciotte vien meno dinanzi alla triviale visione delle contadine⁵.

Il Don Chisciotte diventa infine un tema di interesse per la filosofia europea, che comincia a fare riferimenti sempre più diretti e precisi all'opera cervantina. Vale la pena di ricordare, tra i tanti, Walter Benjamin, che in un suo studio su Kafka del 1934 rievoca il cavaliere errante e il suo scudiero all'interno di una riflessione sul valore esperienziale della conoscenza⁶. Per concludere il veloce panorama sulle principali coordinate che hanno segnato la critica cervantina del XX

⁴ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Einaudi, Torino 1956.

⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶ Cfr. W. Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte* (1934), in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962.

secolo, è necessario ricordare ancora l'importante capitolo che Michel Foucault dedica a Diego de Velázquez e a Cervantes in apertura del suo libro *Le mots et les choses* del 1966⁷. L'opera di Cervantes nel suo insieme assurge qui a rappresentante della crisi dell'uomo moderno nel passaggio dall'*episteme* antica, ovvero la modalità di conoscenza dell'uomo medioevale e in parte anche rinascimentale, a quella secentesca, che caratterizza l'individuo moderno. Don Chisciotte, nella visione foucaultiana, è un eroe anacronistico perché anacronistica è la sua lettura del mondo. Viaggia a cavallo tra due epoche, Rinascimento e Barocco, cavaliere-emblema della cesura del sapere che segna la nascita della scienza moderna. Non sarà più la somiglianza, ci spiega Foucault, a ordinare il sapere, ma saranno le categorie di identità e differenza a contraddistinguere i rapporti dell'io nuovo con il mondo circostante. L'eroe andante incarna allora le inquietudini più profonde e radicate della cultura rinascimentale in declino, eroe errante per una Mancina che diventa campo semantico in cui parole e cose hanno perso quel saldo vincolo che da sempre le univa. La sua avventura è un percorso di ricerca semantica di analogie tra il mondo fenomenico e le parole degli antichi libri di cavalleria, percorso che porta alla continua delusione e all'inevitabile derisione dell'eroe. Finché non si arriva alla Seconda Parte del libro, quella in cui molti personaggi sono anche i lettori del primo volume e quindi ben conoscono il cavaliere errante, i suoi sogni, le sue avventure e il suo scudiero. Qui, finalmente, grazie al ruolo del lettore ora all'interno della narrazione, la letteratura trova una conferma: per una volta almeno le parole di un libro mostrano di avere un vincolo con la realtà. Precisamente questo nuovo ruolo del lettore, quello che già nel 1905 avevamo individuato come il fattore dirompente e innovativo da cui prendevano le mosse gli studi di Azorin e Unamuno, è l'elemento che accomuna *Las Meninas* di Velázquez e il capolavoro di Cervantes nella riflessione foucaultiana. Per una completa fruizione del dipinto è necessario che lo spettatore prenda il suo posto di fronte ad

⁷ M. Foucault, *Le parole e le cose* (1966), Rizzoli, Milano 1967. Si vedano in particolare le pp. 61-92.

esso, facendo così in modo che si vadano a chiudere le linee degli sguardi e dei riflessi, e il dipinto trovi il suo equilibrio. Lo spettatore, pur rimanendo fuori dall'opera, è di necessità previsto. La modernità nell'arte, quindi, consiste nel comprendere che lo spettatore, o il lettore, non rappresentano un fattore passivo ed estraneo, ma che l'opera d'arte esiste solo nel momento in cui prevede e chiama in causa il suo fruitore in un ruolo attivo.

Questo veloce panorama vuol rappresentare, nei suoi tratti essenziali, lo stato della critica al *Chisciotte* e le nuove ermeneutiche che si andavano diffondendo tra gli intellettuali europei intorno al 1980, epoca in cui Starobinski si accinge a trattare per la prima volta il tema cervantino. Vediamo ora come Starobinski si inserisce all'interno di questo panorama, fino a che punto questa letteratura critica trova eco nei suoi scritti e con quali modalità sceglie di approcciare il testo.

2. Attese e aspettative

Il punto centrale della lettura di Starobinski del don Chisciotte come eroe malinconico ruota attorno alla percezione e gestione del tempo. Il tempo della narrazione, come vedremo, ci racconta di un tempo dell'azione spesso dilatato, differito e sospeso, un ineludibile continuo intermezzo che si frappone tra il cavaliere e la sua prossima agognata avventura.

Tutto è attesa nella follia di Don Chisciotte. Dal momento stesso in cui si identifica con gli eroi delle sue letture, il mondo è tenuto a offrirgli pericoli, incontri, avventure. La loro mancanza, come nell'uscita del primo giorno (I, 2), è occasione di sconforto. Ma l'aspettativa eroica è abbastanza potente per trovare presto rimedio a tale sconforto passeggero. Ed è proprio in funzione di simile aspettativa, ormai inseparabile dall'identità delirante prescelta dall'ultimo dei cavalieri erranti, che lo vedremo intraprendere ogni avventura senza mai saper aspettare⁸.

⁸ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 469.

Questa smania che affligge di continuo il cavaliere nella ricerca spasmodica di una nuova avventura, la sua brama insaziata di una gloria che tarda ad arrivare in assenza di una impresa epocale che metta alla prova il suo valore, rappresentano, nella visione di Starobinski, il tratto umorale dominante e più significativo dell'opera cervantina. Una tale costante tensione e aspettativa produce, come effetto collaterale, quell'agire sempre immediato e urgente del cavaliere di fronte ad una potenziale impresa eroica prima ancora di comprenderne le circostanze. Qui risiede, come è noto, un primo centrale meccanismo di produzione di comicità dell'opera. Tuttavia, ci segnala Starobinski, sono proprio i momenti dell'attesa, i momenti in cui l'azione è di necessità differita, quelli che maggiormente caratterizzano la personalità dell'eroe, nonché quelli in cui Cervantes esercita al meglio il suo talento narrativo comico. Al riguardo, l'attenzione del critico si sofferma su un'analisi dettagliata del capitolo 21 della Prima Parte, la cosiddetta *aventura de los batanes* (tradotto in italiano da Vittorio Bodini "magli di gualchiera"). La scena iniziale vede don Chisciotte e Sancio che, sul far della sera, sono alla ricerca di un posto per riposarsi e, ancor più, saziare la loro sete. Risalgono quindi un prato e si inoltrano all'interno di una fitta boscaglia guidati dal rumore dell'acqua che sentono in lontananza. Lo spazio di apertura del capitolo, quindi, consiste in un tipico *locus amoenus*: un prato di erba umida e una sorgente o ruscello che scorre in prossimità, un topos letterario che annuncia che qualcosa sta per succedere. Infatti, lo scroscio delle acque, dapprima gioioso e confortante, si fa fragore furioso, accompagnato da un improvviso rumore, uno stridore ripetuto di metalli, dei colpi in cadenza come di ferri e catene. Nell'oscurità della notte il *locus amoenus* si trasforma in *locus horridus*, il luogo del terribile.

"Ecco dispiegarsi la polifonia del fantastico, il tessuto sonoro in cui si moltiplica una minaccia indeterminata: nell'oscurità, l'incombere assillante di un'ostilità senza nome, che non si manifesta"⁹, ci dice

⁹ *Ibid.*, p. 472.

Starobinski, di fronte alla quale le reazioni del cavaliere e del suo scudiere differiscono: "la percezione di don Chisciotte è immediatamente interpretante: sente rumore di sciabole. Ma, per una volta, non sa chi abbia di fronte. Non riuscendo a identificare l'avversario, riafferma la propria identità: lui sa perfettamente chi è"¹⁰. Dice infatti don Chisciotte:

Amico Sancho, devi sapere che io nacqui per volere del cielo in questa nostra età del ferro, per ripristinare in essa quella dell'oro, o aurea, come suol chiamarsi. Io sono colui a cui sono riservati i pericoli, le grandi imprese, i fatti di valore [...] Tu vedi bene, legittimo e fedele scudiero, le tenebre di questa notte, il suo strano silenzio, il sordo e confuso stormire di questi alberi, il terrificante fragore di quell'acqua di cui venimmo in cerca, che sembra distaccarsi e precipitare dagli alti monti della luna, e quel picchiare incessante che ci ferisce e rattrista gli orecchi: [...] Ebbene tutto ciò che ti dipingo, non sono che incentivi e stimoli per il mio coraggio, che già mi fa scoppiare il cuore in petto per la voglia che ha di affrontare quest'avventura, quanto più essa si annunzia difficile¹¹.

Sancio, invece, è pervaso dalla paura. Non vuole che il cavaliere si allontani da lui e lo lasci lì solo, quindi tenta di convincerlo a non intraprendere la possibile avventura sulla base di diversi ragionamenti. In primo luogo, suggerisce che ci si possa permettere di essere codardi quando nessuno lo viene a sapere; prova poi a trattenerlo dicendogli che andarsi a cercare il pericolo corrisponderebbe a tentare Dio; infine, gli ricorda di aver lasciato moglie e figlia per seguirlo dietro la promessa di diventare un giorno governatore di un'isola, quindi, egoisticamente, il cavaliere non può morire nell'impresa perché risulterebbe in obbligo nei suoi confronti. Ma don Chisciotte non sente ragioni, per cui a Sancio non resta altro da fare che legare le zampe di

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Per quanto riguarda i brani del Chisciotte che prenderemo in esame d'ora in avanti, le citazioni saranno tratte dall'edizione tradotta da Vittorio Bodini, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 1957, p. 185.

Ronzinante affinché non si possa muovere, come se il volere del cielo glielo impedisse. Si apre a questo punto un nuovo scenario di attesa, che Cervantes ci dipinge come un fermo immagine filmico: don Chisciotte è in sella a Ronzinante, pronto per partire per la sua avventura non appena il cielo glielo permetterà e con il pensiero completamente rivolto ad essa. Ronzinante è fermo, bloccato dalle corde che gli legano le zampe. Sancio, terrorizzato, è avvinghiato alla coscia sinistra del cavaliere, come per trattenerlo e cercare conforto nel contatto.

3. Fermo immagine e voce narrante

Così si apprestano a trascorrere la notte, in una sospensione temporale che Sancio si propone di riempire raccontando “favole da qui fino a domattina”¹², una proposta che don Chisciotte accetta di buon grado. La narrazione suggella qui la sospensione dell’azione, le parole si sostituiscono agli atti e ne riempiono i vuoti. Sancio inizia un racconto tipico della tradizione popolare, il cosiddetto *cuento de nunca acabar*; ci ricorda lo stratagemma di Shahrazād quando ogni sera racconta al re persiano una storia, rimandando il finale al giorno dopo: anche in questa occasione le parole hanno il potere di sospendere, dilatare il tempo e rimandare l’azione. Ma Cervantes ama smascherare il proprio narratore, ama frangere il potere demiurgico del racconto per attirare l’attenzione sulle modalità del narrare. Starobinski coglie nel suo scritto questo ulteriore pezzo del composito mosaico che dà forma al capitolo 21, la questione narrativa posta da Cervantes, anche se non arriva a sviscerarne tutte le implicazioni, definendola una “narrazione che non approda a nulla”¹³.

In realtà, per comprendere appieno il gioco che Cervantes propone ai suoi lettori, è necessario seguire un filo di pensiero che l’autore è solito disseminare nelle sue diverse opere. Nel caso della questione narrativa, precisa Ortega che “bisogna distinguere tra *contenuto* e *forma* [...] la forma è l’organo, e il contenuto la funzione che lo crea. [...] Sono

¹² M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cit., pp. 187-188.

¹³ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 475.

due momenti diversi di una stessa cosa”¹⁴. Nelle *Novelle esemplari* di Cervantes, redatte proprio in contemporanea al *Chisciotte* e pubblicate tra la Prima e la Seconda Parte, nel 1613, affida alle parole del cane Scipione ne *Il colloquio dei cani*, la seguente riflessione:

Voglio avvertirti anche di una cosa, della quale ne avrai la prova quando ti narrerò i fatti della mia vita, e cioè che certi racconti rinchiudono e custodiscono la propria grazia in se stessi, e altri nel modo in cui son raccontati; intendo dire che alcuni danno diletto anche se si raccontano senza preamboli e ornamenti di parole, mentre altri bisogna rivestirli di parole, di gesti del viso e delle mani, e con il mutare della voce da niente diventano qualcosa, e da deboli e inconsistenti diventano acuti e gustosi¹⁵.

Tale distinzione è evidentemente chiara anche a Sancio quando, in risposta al cavaliere che lo rimprovera di narrare ripetendo due volte le cose, gli risponde: “nella stessa maniera in cui lo racconto io [...], si raccontano al mio paese tutte le favole, e io non so raccontare altrimenti, né è bene che la signoria vostra mi chieda di seguire altri usi”¹⁶ o, ancora, poco dopo, sempre in riferimento alle strategie narrative, Sancio precisa:

Cosicché, mio diletto signore — proseguì Sancio —, come ho già detto, questo pastore era innamorato di Torralba, la pastora, che era una ragazza robusta, scontenta e con un certo che di mascolino, perché aveva un poco di baffi che mi pare proprio di vederla.

Allora l'hai conosciuta? — disse don Chisciotte.

— Non l'ho conosciuta — rispose Sancio — ma quello che mi ha raccontato questo fatto mi ha detto che era così certo e sicuro che, raccontandolo a un altro, avrei potuto benissimo dire e giurare di aver visto tutto¹⁷.

¹⁴ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵ M. de Cervantes, *Novelle esemplari*, a cura di P. L. Crovetto, traduzione di P. L. Gorla, Einaudi, Torino 2002, p. 566.

¹⁶ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cit., p. 190.

¹⁷ *Ibididem*.

Sancho, l'illetterato come veniva presentato all'inizio dell'opera, è in grado di narrare il contenuto della sua storia e, allo stesso tempo, di riflettere sul suo ruolo di narratore e sulle tecniche narrative, tanto che Don Chisciotte, il letterato, gli riconosce una certa grazia o ingegno narrativo:

Ti dico la verità — rispose don Chisciotte — che tu hai raccontato uno dei più originali apologhi, racconti o storie che abbia mai immaginato alcuno al mondo, e che una simile maniera di raccontarla e poi d'interromperla non si potrà mai vedere o aver visto in tutta la vita, benché io non m'aspettassi da meno dalla tua intelligenza; ma non me ne meraviglio affatto, perché questi colpi, che non cessano, devono averti sconvolto l'intelletto¹⁸.

Quantunque Starobinski, quindi, non si soffermi sul gioco cervantino di riflessione sul rapporto tra contenuto narrativo e forma, coglie però un punto molto importante, ovvero la centralità della figura di Sancio in questo capitolo. Non a caso la scelta del titolo, *Es linda cosa esperar*, appare da subito significativa: si tratta di una citazione ricavata dal capitolo finale della Prima Parte, il capitolo 52, che narra del ritorno a casa di Sancio e don Chisciotte, accompagnati dal canonico e dal barbiere. Oltre a cogliere ed evocare la questione centrale del tempo, vale la pena di precisare che è una frase che Sancio pronuncia in risposta alla moglie, quando gli chiede un resoconto del suo viaggio e di eventuali benefici concreti e tangibili. Sancio le risponde:

- Non smaniare, Giovanna, per sapere tutto così in fretta: l'importante è che ti dico il vero, e cuciti la bocca. Ti voglio solo dire, così, di sfuggita, che non c'è al mondo cosa più piacevole per un uomo che esser l'onorato scudiero di un cavaliere errante che va in cerca di avventure. Vero è che la maggior parte di quelle che capitano non riescono così bene come si vorrebbe, poiché di cento che se ne affrontano, novantanove sogliono riuscire storte e a rovescio. Lo so per esperienza, perché da alcune me ne sono uscito sballottolato su una

¹⁸ *Ibid.*, p. 191.

coperta e da altre bastonato; ma con tutto ciò, che bella cosa che è aspettare gli eventi attraversando monti, frugando selve, scalando picchi, visitando castelli, alloggiando in locande a volontà, senza pagare dico un solo quattrino, che il diavolo se lo porti¹⁹.

Non solo Sancio chiede alla moglie di attendere per ricevere una risposta, ma prosegue anche manifestando la sua piena coscienza e gioiosa assunzione del ruolo di scudiero di un cavaliere andante. Nelle sue parole si manifesta quindi già una certa *quijotizazion* di Sancio il quale, se ancora non è diventato egli stesso il demiurgo degli incantesimi dei maghi, come abbiamo detto avverrà in modo patente nella Seconda Parte del libro, è comunque già perfettamente calato nel suo ruolo letterario e pienamente conscio degli intangibili ma chiari vantaggi della vita della cavalleria errante.

Il personaggio di Sancio è infatti centrale nel capitolo dell'*aventura de los batanes*. Se da un lato, è colui, come abbiamo visto, che si fa carico del suo essere voce narrante per colmare un'attesa, conscio del fatto che un racconto abbia il potere di riempire un tempo dell'azione momentaneamente sospeso, dall'altro è sempre l'attore privilegiato da Cervantes per mettere in scena intermezzi comici. Infatti, in questa nuova, forzata attesa, all'appetito sublimato di gloria di un cavaliere, Cervantes opporrà la narrazione degli appetiti del corpo nella loro urgenza naturale. Sancio dà espressione fisiologica alle sue paure e, sempre aggrappato alla coscia del cavaliere, si slaccia i pantaloni e fa "ciò che nessun altro avrebbe potuto fare per lui"²⁰. Il pennello comico cervantino si avvale qui del tropo letterario del corpo grottesco, magistralmente concettualizzato da Bachtin²¹, per narrare 'gli atti del dramma corporeo' dello scudiero. In un 'tempo grande', il tempo dell'attesa di quella memorabile impresa che lo avrebbe reso degno di potersi dire schiavo della sua signora Dulcinea, il bisogno naturale di Sancio, divenuto urgenza improcrastinabile, irrompe nella narrazione. Don

¹⁹ *Ibid.*, p. 573.

²⁰ *Ibid.*, p. 192.

²¹ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Einaudi, Torino 2001.

Chisciotte se ne accorge per i rumori che sente e per l'olezzo inconfondibile che arriva fino a lui.

4. Le luci dell'alba e il disinganno

L'arrivo dell'alba porrà fine all'attesa e porterà con sé la 'distensione' della *suspense* emotiva, riportando l'insieme delle percezioni inquietanti della notte anteriore all'interno dell'ambito del reale. La faglia di discontinuità tra notte/giorno, fantasia/realtà, proiezione dell'interpretazione/fatto naturale è segnata, sul piano narrativo, anche da un netto cambio di registro da parte dell'autore. Se fin a qui, come giustamente sottolinea Starobinski, "Cervantes ha badato a non farci identificare né con la vigilanza eroica del cavaliere (sufficientemente screditato dalle precedenti avventure) né con la paura panica dello scudiero"²², con le luci del mattino l'autore svela l'enigma rivolgendosi direttamente al suo lettore: "ed erano (se non te l'hai a male e non ti annoia, o lettore) sei magli di gualchiera, che coi loro colpi alterni producevano quel fracasso"²³.

Questo passaggio segna, nella visione di Starobinski, la fine della tensione e l'inizio della 'distensione' (anche in senso freudiano, ci ricorda, ovvero un procedimento molto simile alla scarica dell'energia psichica nei motti di spirito).

La distensione accompagna la scomparsa del fantastico. E il fantastico non sarà stato altro che il prodotto della fantasia di Chisciotte, della fantasia di Sancho, una proiezione delle loro vaghe interpretazioni per completare la fisionomia lacunosa di un paesaggio notturno. L'attesa aveva mobilitato l'immaginazione: l'immaginazione aveva sostenuto l'attesa. Il soprannaturale, elaborato dalla facoltà traditrice che (secondo la Scolastica) occupa un posto intermedio tra i sensi e la ragione, si dissipa come un sogno. Non c'è soprannaturale²⁴.

²² J. Starobinski, *op. cit.*, p. 477.

²³ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cit., p. 195.

²⁴ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 478.

Ancora una volta, le reazioni dei due personaggi saranno contrapposte. A Sancio è affidato l'importante ruolo di "evidenziare la disparità tra l'aspettativa e il suo epilogo"²⁵ in un senso comico, ed ora, solo ora, si svela anche il gioco narrativo di Cervantes, che invita ad indentificarsi proprio con il suo punto di vista e a ridere, assieme allo scudiero, dell'avventura mancata, del cavaliere e della sua autorità. Sancio non solo scoppia a ridere ben quattro volte, ma si fa anche burla di don Chisciotte, imitandolo nelle sue dichiarazioni di coraggio cavalleresco: "Devi sapere, o Sancho amico, ch'io nacqui per volere del cielo in questa nostra età del ferro per ripristinare in essa la aurea, o dell'oro..."²⁶. Bonario e crudele allo stesso tempo, Sancio seduce il lettore e gli impone il ruolo di testimone che solidarizza con il carnefice in una burla. La coincidenza del punto di vista lettore/Sancio è ormai saldata e "il lettore realizza il suo piacere nella risata finale di Sancio"²⁷.

Tuttavia, in un primo momento, al ricordo delle tensioni della notte anteriore, don Chisciotte stesso abbozza un sorriso in risposta allo scoppio ilare di Sancio. E qui, di nuovo, Cervantes torna sul tema della narrazione o delle narrazioni possibili, quando fa chiedere a Sancio: "non era da ridere e non è da raccontare quella gran paura che ci siamo presa?", al che don Chisciotte risponde: "io non nego... che quello che ci è accaduto sia cosa degna di riso; ma degna di raccontarsi, no; che non tutte le persone sono così intelligenti che sappiano mettere le cose al punto giusto"²⁸.

Questo scambio di battute, su cui Starobinski si sofferma sottolineando come si vada rafforzando lungo il capitolo l'immagine di un Sancio-narratore o autore, implica però, a ben osservare, altre interessanti questioni. Seguendo la lettura critica di Trueblood²⁹, l'interazione e lo scambio tra cavaliere e scudiero portano per la prima volta don

²⁵ *Ibid.*, p. 479.

²⁶ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cit. p. 195.

²⁷ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 481.

²⁸ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cit. p. 196.

²⁹ Si veda, al riguardo, Alan S. Trueblood, *La risa en el Quijote y la risa de don Quijote*, in "Bulletin of the Cervantes Society of America", IV, 1, 1984.

Chisciotte a ridere, per un attimo, di se stesso e delle proprie azioni o aspettative deluse, manifestando così un'autoironia che potrebbe rivelarsi l'unica utile medicina per liberarsi dalle proprie ossessioni. Tuttavia, la proposta di narrare ad altri l'esperienza appena vissuta, che è fonte di riso, aggiunge, alla possibilità di ridere di se stessi, lo sguardo e il riso altrui. Al primo tipo di riso, benevolo e distensivo, si oppone un'altra risata, quella di chi ascolta, che sarebbe malevola e canzonatoria. Attraverso gli occhi di Sancio, don Chisciotte pare intuire per la prima volta l'effetto che le sue azioni producono sugli altri.

Ma il cavaliere, pervaso in un primo momento dalla malinconia per l'avventura mancata, non indugia a lungo in questo stato umorale:

Cervantes ce ne fa una magistrale dimostrazione: don Chisciotte procede di sghebo, cominciando col trovarsi una scusa onorevole per il fraintendimento del rumore del follone, poi, grazie all'espedito dell'ipotesi, celebrando la gloria che avrebbe coronato l'avventura, se i magli fossero stati giganti, o se si trasformassero lì per lì (in virtù di un caritatevole incantamento) in giganti. Questo pensiero al condizionale, questi rimpianti al trapassato sono caratteristici dell'orientamento temporale della coscienza malinconica. Ma la malinconia dell'avventura mancata si rovescia nella paranoia di un sicuro exploit. L'avventura che avrebbe potuto, che potrebbe ancora aver luogo apre uno pseudofuturo al di là dell'inconfutabile ostacolo³⁰.

Il procedimento freudiano della negazione di fronte ad una delusione si traduce, in don Chisciotte, in un "pensiero al condizionale" ci dice Starobinski, che gli permette di non assumere mai l'esperienza fallimentare dell'avventura mancata in nome di una nuova attesa e aspettativa. Don Chisciotte non è in grado di farsi carico del disinganno e del fallimento, rifugge sempre "il tempo della riflessione, che ogni circostanza richiederebbe"³¹ e risolve frettolosamente l'incongruenza tra

³⁰ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 480.

³¹ *Ibid.*, p. 469.

il mondo circostante e il mondo letterario della cavalleria errante ricorrendo alla logica degli incantatori:

La magia e l'incanto sostituiscono allora l'impossibilità dell'acquisizione di un'esperienza, sono artificio letterario necessario per poter garantire un senso di continuità all'opera. Risulta infatti evidente che, se don Chisciotte fosse capace di riconoscere l'esperienza di incongruenza continua tra il mondo dei libri di cavalleria e la realtà circostante del secolo XVII, non tarderebbe molto ad assumere questa incongruenza, assieme al suo personale fallimento nel ruolo di redi-vivo cavaliere andante. In seconda istanza, l'artificio metaletterario rivolto esclusivamente al lettore, sempre al fine di suggellare una continuità tra gli episodi è, come ben sappiamo, la pazzia. Pazzia intesa sia nel senso di potenzialità infinita e demiurgica, sia nel senso erasmiano di fede³².

Il don Chisciotte di Starobinski è quindi l'eroe in perenne bilico tra il vuoto malinconico, che lo accompagna dopo il fallimento di ogni aspettativa di avventura, e la prospettiva di una futura nuova impresa che l'attende. Vive su un crinale temporale tra *chronos* e *kairos*: quando sottoposto al regime temporale cronologico e sequenziale (quello che accomuna lettore, autore e personaggio, direbbe Ortega) l'eroe è in attesa e l'azione è sospesa. Ma ciò che l'eroe attende, è il *kairos*, il tempo propizio, il momento giusto, quello dell'azione grande e dell'impresa suprema.

³² P. L. Gorla, *Sei diversioni nel Chisciotte*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 26-27.

