

La disfunzione metaforica di *don Quijote de la Mancha*

Semantizzazione dell'ideale cavalleresco e tema della follia

Barbara Greco (Università degli Studi di Torino, Italia)

Abstract The article develops the analysis of Cervantes's masterpiece according to the metaphorical component present in the novel. First, it examines the chivalric metaphors and the semantic transference operation through which the protagonist realizes his desire to 'represent' the chivalry books in the real world. Then, the analysis will be divided into two sections, referring to the 'endogenous' and 'exogenous' metaphor processes. The 'endogenous' process concerns the metaphors created by don Quijote, who resemantizes the reality through his imagination, while the study of 'exogenous' metaphors investigates the fake chivalry adventures forged by other characters (Sancho, the Duke and the Duchess and the Dr. Sansón Carrasco), who submit the protagonist to a metaphorized dimension.

Sommario 1. Premessa. – 2. La metafora cavalleresca, ovvero il realismo del desiderio. – 3. Metafora endogena e incantatori immaginari. – 4. Metafora esogena e incantatori reali.

1 Premessa

En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio [...] En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante. (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, pp. 46-48)

Con queste parole Cervantes spiega la follia del cavaliere più celebre della letteratura, nonché il suo eroe più riuscito, don Quijote de la Mancha: il personaggio si addentra nei sentieri della follia a causa della febbrile lettura di romanzi cavallereschi, accompagnata da molte ore di veglia. I protagonisti di alcune opere, Amadís de Gaula e Rolando *in primis*, assumono fattezze reali e le loro vite letterarie divengono, agli occhi del malinconico eroe, vere e proprie biografie storiche, al punto che «para

él no había otra historia más cierta en el mundo» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, p. 47). Il folle convincimento, radicato e invasivo, lo conduce a dare un nuovo orientamento alla sua vita reale per inseguire il suo più ardito desiderio: diventare cavaliere errante e andare alla ricerca di avventure, col nobile scopo di «raddrizzare torti» e conquistare la fama e la gloria di cui godono i suoi modelli letterari. Si tratta di un desiderio metafisico, che Foucault ribattezzò «follia per identificazione romanzesca» (Foucault 1976, p. 56) o semplicemente, per dirla con Stara, «virus libresco» (Stara 2004, p. 78); un meccanismo di identificazione letteraria che porta il personaggio cervantino a vagabondare per la Mancha nell'assurdo tentativo di 'rappresentare' i libri, applicando le leggi della cavalleria alla vita. Un tentativo che collide sin da subito con la realtà, ma che si rivela così forte da superare ogni logico impedimento e concretizzarsi, certo in modo grottesco, pur mantenendo la nobiltà e la purezza dell'ideale originario. La componente comica dell'opera deriva proprio dallo scontro fra realtà oggettiva e realtà immaginata, ovvero fra il mondo empirico in cui opera il personaggio e la dimensione fantastica in cui proietta le sue illusioni. Don Quijote è talmente assorbito dalla sua idea fissa - monomania - che risulta incapace di discernere fra questi due universi paralleli e giunge anzi a sovrapporli metaforizzando la realtà, impregnandola di significati nuovi ereditati dalla letteratura cavalleresca e dunque incompatibili con la logica e il senso comuni. Analizzerò quindi i meccanismi che lo conducono a con-fondere la vita vera con la vita letteraria, cercando di dimostrare i meccanismi metaforici che li generano.

2 La metafora cavalleresca, ovvero il realismo del desiderio

Come accennato, la monomania di don Quijote si traduce in un disperato quanto ammirevole tentativo di 'rappresentare' i libri di cavalleria, trasportandoli nella realtà e annullando, così, lo scarto ontologico che corre tra le 'parole' dei romanzi e le 'cose' del mondo reale (Stara 2004, p. 79). Meglio ancora, per il personaggio è impensabile che la letteratura non somigli alla vita vera e che la cavalleria sia destinata a rimanere imprigionata fra le pagine dei libri.

Lukács definisce l'anima del cavaliere un'anima 'contratta', di fronte alla quale il mondo, come sostrato delle sue nobili ma insensate gesta, risulta troppo 'stretto' e gli fornisce una risposta inadeguata, di cui però don Quijote pare non curarsi affatto (Lukács 2004, p. 90). Per essere più precisi, egli rifiuta categoricamente la vita normale e dà sfogo alla sua anima, proiettandola verso l'esterno e concretizzando, così, la 'poetizzazione' della realtà. Un'interiorità fatta di illusioni la sua, che lo condurrà a una creazione volontaristica del mondo, vero e proprio trionfo dell'immaginazione e del desiderio, dove poter compiere il suo nuovo destino.

Ma come si manifesta questo meccanismo di attuazione di una volontà incongruente con i valori condivisi dalla società e che travalica i confini del reale?

Per spiegare quest'affascinante e complesso fenomeno, mi servirò di alcuni esempi significativi tratti dall'opera. Prima di fare ciò, tuttavia, considero necessario fornire alcune delucidazioni teoriche circa le varie modalità con cui si articola la realizzazione del desiderio cavalleresco del personaggio sul mondo.

La teoria principale della mia riflessione muove dal concetto di metafora, intesa non in base al suo valore retorico o poetico, ma come processo di «trasferimento di significati», in cui, come sostiene Albert Henry, «l'intelletto sovrappone i campi semici di due termini appartenenti a campi associativi diversi (e talvolta anche assai lontani l'uno dall'altro), finge di ignorare che vi è un solo tratto comune e opera la sostituzione dei termini» (Marchese 1984, p. 160). Lo spostamento di significati operato dalla metafora deriva da una relazione di analogia fra veicolo e tenore, che può essere consolidata e dunque condivisa, oppure originale e ambigua. La metafora nuova - non condivisa - crea ulteriori possibilità di giudizio semiotico, dando vita a significati originali attraverso combinazioni o appaiamenti semantici impreveduti e arbitrari. Così concepita, la metafora diviene strumento altamente creativo, capace di generare significati inconsueti a partire da accostamenti soggettivi, che dipendono dalla specifica cultura di chi li genera. L'immaginazione infatti, parafrasando Eco, sarebbe incapace di inventare una metafora se la cultura, sotto forma di possibile struttura del sistema semiotico, non le offrisse la rete soggiacente delle contiguità arbitrariamente stipulate (Eco 1971, p. 97).

Ebbene, don Quijote sembra agire proprio secondo questi stessi parametri. La sua immaginazione, infatti, inventa e crea metafore a partire dalla sua specifica cultura, incentrata sulle leggi e i valori cavallereschi appresi dai romanzi epici, che gli forniscono il materiale fantastico cui attingere; dà vita al suo desiderio metafisico di trasformarsi in cavaliere, sostituendo alla propria persona i suoi modelli letterari, identificandosi con essi e mettendo in scena la sua volontà per mezzo di immagini metaforiche. Impollina e ibrida idee tra loro remote (giganti-mulini a vento) e trasforma il mondo reale ricorrendo a un'intenzionale attribuzione di senso che risulta, agli occhi del lettore e degli altri personaggi, accessoria e impropria. In altre parole, egli compie processi metaforici, ovvero traslochi semantici che ripropongono nella realtà le avventure narrate nei libri di cavalleria. Eppure non ne riconosce il valore figurato, ma prende le metafore libresche sul serio, alla lettera, come ben osserva Martí Hernández, che parla di «transformaciones metaforizantes»:

Hay pues un error de bulto en la postura de Alonso Quijano, quien, lejos de entender el valor ficticio de unos textos cuajados de tópicos y metá-

foras, les atribuye un carácter sagrado interpretándolos literalmente, de manera que la ficción caballerescas se convierte así en un modelo vital. (Martí Hernández 1991, p. 512)

La formazione del nuovo io e dell'universo in cui questo si muove e opera segue una precisa logica interna, è coerente, ma manca di contatto con la realtà, risultando privo di pertinenza. I concetti e le nozioni vengono deformati, perdono congruenza e il loro valore rappresentativo è falsato, poiché viene reciso ogni rapporto con la verità (condivisa): gli oggetti e le cose del mondo non appaiono agli occhi di don Quijote secondo la loro reale natura, ma come frutto di chimeriche illusioni. E la verità stessa diviene riflesso delle sue più ostinate convinzioni - si sovverte il rapporto verità-convinzione - col risultato che la sua nuova 'realtà' risulta, per gli altri personaggi, grottesca, assurda e comica, nonostante la serietà e la caratura intellettuale e morale del cavaliere. A tal proposito, Rubio sottolinea lo scarto linguistico tra il sistema di significazione di don Quijote e quello comune, condiviso dalle altre figure che popolano il libro, attribuendolo all'assenza di «competencia pragmática» - consistente nelle convenzioni che regolano la comunicazione - che comporta una comunicazione mancata:

Don Quijote comparte un sistema de signos y quizá también de significados con el resto de los personajes que pueblan las páginas de la novela. Pero, sin duda alguna, su manera de interpretar la relación entre referente y realidad no forma parte del mismo sistema de significación que les permite a los demás tener en el lenguaje, no sólo un elemento de creación de significado, sino también un sistema de comunicación. (Rubio 2005)

Bisogna tuttavia puntualizzare che la follia di don Quijote si materializza solo ed esclusivamente nel momento in cui interviene la sua monomania, mentre nei rari frangenti in cui 'esce dal personaggio' per rivestire i panni di Alonso Quijano (o forse Quejada o Quijada: si noti l'intenzionale ambiguità dell'autore circa il vero nome del protagonista), torna a essere quel buon *hidalgo* che era prima dell'auto-metamorfosi: un comune individuo mediamente saggio e dotato di buon senso, il contrario del suo alter-ego. Il suo io falsato e con esso il mondo metaforizzato in cui si concretizza, dunque, comportano l'annullamento, seppur temporaneo, del suo vero io e del mondo oggettivo: il protagonista sarà o la 'copia' don Quijote o il suo 'originale' Alonso Quijano, sebbene non debba escludersi la possibilità che il cavaliere sia, per ragioni più profonde, l'espressione originale di Quijano, che si convertirebbe così nella sua controfigura socialmente adeguata. Per chiarire questo sdoppiamento di personalità, risultano particolarmente efficaci le considerazioni di Nabokov, che definisce don Quijote «un pazzo

sull'orlo della normalità, un matto zebrato, una mente ottenebrata con lucidi interstizi, un sano folle» (Nabokov 1989, p. 42). Si tratterebbe quindi di una pazzia 'incapsulata', che ottenebra le facoltà mentali e di giudizio del personaggio e che si attiva parallelamente all'insorgere della sua monomania cavalleresca. È proprio questa peculiare mancanza di connessione tra follia e saggezza - che Riley definisce «dualismo básico» (Riley 2004, p. 74) -, l'alternarsi (seppur occasionale) di una personalità dissociata a sconvolgere e sorprendere gli altri personaggi del libro; le opinioni di don Quijote sulla letteratura, le armi, il governo e altri temi estranei alla cavalleria provocano incredulità nei suoi interlocutori, alla cui perplessità l'autore dà voce in più circostanze:

En los que escuchado le habían sobrevino nueva lástima de ver que el hombre que, al parecer, tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándole de su negra y pizmienda caballería. (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, pp. 559-560)

Admirado quedó el del Verde Gabán del razonamiento de Don Quijote, y tanto, que fue perdiendo de la opinión que con él tenía, de ser mentecato. (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 922)

Sólo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos. (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 938)

Tornando all'argomento centrale, vale a dire la disfunzione metaforica del personaggio, incapace di discernere fra illusione e realtà e dunque di concepire la metafora in maniera logica - non ne riconosce il valore simbolico, ma la prende alla lettera - procederò scomponendo il suo delirio in due differenti momenti: la metafora 'endogena', cui sono connessi gli 'incantatori immaginari' e la metafora 'esogena', governata invece da 'incantatori reali' (tra cui fanno capolino anche quelli immaginari).

Nel primo caso, come suggerisce la parola - endogeno: che nasce dall'interno - don Quijote sarà il soggetto attivo, l'attore che metaforizza il mondo ricorrendo agli incantatori immaginari per giustificare e alimentare la sua pazzia; nel secondo caso - esogeno: che proviene dall'esterno - saranno gli altri personaggi (fra cui lo stesso Sancho) a rivestire i panni degli incantatori, trasfigurando la realtà per puro divertimento e 'incontrandosi' con gli incantatori fantastici partoriti dalla mente del cavaliere. Inizierò con l'esame della metafora endogena.

3 Metafora endogena e incantatori immaginari

Il meccanismo della metafora endogena si manifesta sin dalla prima sortita del personaggio cervantino. Nel primo capitolo del libro, dedicato alla *condición y ejercicio* di don Quijote, l'autore introduce il protagonista: un gentiluomo di mezza età, amante della caccia e dei romanzi epici, che decide di realizzare il suo sogno e diventare cavaliere errante. Provvede per prima cosa a ripulire certe vecchie armi, ribattezza il suo malandato ronzino Rocinante e si ribattezza egli stesso don Quijote de la Mancha, rivelando così il suo lignaggio e onorando la patria. Sceglie infine una dama cui dedicare le sue future imprese – «el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, p. 51) – e ricordandosi di una giovane contadina del Toboso di cui era stato innamorato, una certa Aldonza Lorenzo (Aldonza, come la protagonista della *Lozana Andalusia*), decide di celebrarla con un nome nobile e melodioso: Dulcinea del Toboso. La traslazione semantica operata attraverso il ricorso al principio metaforico è dunque preannunciata dall'elaborazione di nomi compatibili con l'ideale cavalleresco. In questo primo procedimento creativo, Martín Morán rintraccia il ricorso alla paronomasia – rocín-Rocinante; Quijano/ Quijada/Quejada-Quijote; Aldonza-Dulcinea – definendola un «deslizamiento semántico y formal, que desemboca en la metaforización y la preterición como mecanismos de transformación de los elementos de la realidad» (Martín Morán 2006, p. 191). In opinione di Avalor Arce, inoltre, la significativa *polionomía* (ambigua compresenza di più nomi: Quijano, Quijada o Quejada) che caratterizza l'eroe «desarrolla sus horizontes vitales, pero allí está la limpia y libérrima opción, representada por el autobautismo, que le orienta hacia una forma de ser y un destino» (Avalor Arce 1975, p. 241).

Si tratta, appunto, della prima tappa dell'operazione metaforica di cui il personaggio si servirà per risemantizzare oggetti, cose e situazioni secondo la logica cavalleresca, annullando il loro effettivo valore denotativo. È questo il primo passo della trasmutazione del reale, dell'affermarsi dell'immaginazione, che si concretizza nell'episodio dell'investitura del cavaliere – in cui la locanda acquisisce il valore connotativo di castello e l'oste di castellano – e che raggiunge il parossismo nel celebre episodio dei mulini a vento, narrato nel capitolo VIII. Alla vista di trenta o quaranta mulini, don Quijote crede di trovarsi di fronte ad altrettanti *gigantes desafortados* contro cui è pronto a scagliarsi senza timore. Nell'identificare i mulini con enormi giganti, il protagonista compie una traslazione metaforica che risponde al principio di analogia teorizzato da Aristotele, per cui la dimensione e la lunghezza che accomunano le pale del mulino alle braccia dei giganti consentono la sostituzione dei due elementi (Rubio 2005). È inoltre compatibile con questa stessa metafora la teoria del Gruppo μ , per cui la metafora è il risultato dell'applicazione di due tipi di sineddoche, in cui si assiste alla soppressione e all'aggiunta di semi e più concretamente: brac-

cia giganti/lunghezza = pale mulino/lunghezza (Martín Morán 2006, p. 193). La metafora che ne scaturisce deriva dunque dall'operazione *seconda + prima sineddoche*, per cui le pale del mulino verranno associate alle braccia dei giganti. In entrambi i casi, la caratteristica distintiva della mente di don Quijote sta nell'incapacità di riconoscere la natura simbolica della metafora, nella quale il personaggio resta 'intrappolato' poiché si inceppa l'ingranaggio più importante, quello della coscienza, indispensabile all'individuazione del suo valore figurato. Se volessimo estendere questa dinamica alla vita vera, infatti, risulterebbe che la patologia - letteraria - da cui è affetto il protagonista, che si traduce nella tendenza alla letterarizzazione della metafora, è simile alla schizofrenia. Gli schizofrenici, come suggerisce Matte Blanco, attivano un'interpretazione letterale della metafora, altrimenti definita come «principio di simmetria», in base al quale gli elementi associati secondo una parentela o contiguità 'personale' vengono percepiti come identici, quando appartengono - a livello conscio - a classi d'insieme o categorie distinte (Matte Blanco 1981, p. 44). Mancando loro il filtro della coscienza, dunque, l'uso che fanno della metafora risulta improprio e incongruente con la verità oggettiva. Un procedimento analogo porta il cavaliere a identificare i mulini con i giganti - una sorta di principio di simmetria letterario - e a dar sfogo alla sua immaginazione. Non si tratta infatti di vere e proprie allucinazioni, ma di «illusioni percettive» che investono tutti i sensi, come si potrà notare nei vari episodi. A questo punto, però, egli compie un passo avanti e introduce la figura immaginaria dell'incantatore Frestón, che lo perseguita e gli ostacola il cammino perché invidioso della sua fama. Una volta sconfitto e malconco, infatti, don Quijote torna a vedere i mulini come tali, ma si convince che siano il frutto delle continue stregonerie del mago, che si diverte con *sus malas artes* ad alterare la realtà. Avvalendosi dello stragemma del sortilegio, egli torna a metaforizzare il reale, come all'inizio dell'avventura, seppur con uno scopo differente. Nel primo caso, la metafora serve a generare la situazione nel mondo, a materializzarla, mentre qui risponde al compito di giustificare la sua follia, poiché, come suggerisce Auerbach, «il contrasto con la realtà si è fatto assoluto e l'opposizione con l'illusione insuperabile» (Auerbach 2000, p. 95). Ammettendo di trovarsi di fronte alla realtà oggettiva, infatti, il personaggio subirebbe uno scacco; questa soluzione lo preserva sia dalla disperazione sia dalla guarigione, legittimando l'avventura (Auerbach 2000, p. 93). Si compie, in tal modo, un duplice processo di metaforizzazione, una sorta di circolo vizioso dove non esistono confini tra fantasia e verità, ma solo manipolazioni volontarie e illusorie. Il meccanismo impiegato nell'episodio dei mulini si ripete in modo analogo nell'*aventura de los rebaños*, narrata nel capitolo XVIII: don Quijote identifica due greggi di pecore e montoni che passano sollevando un gran polverone - elemento che favorisce la trasmutazione del reale - con i due eserciti nemici capitanati da Pentapolín e dall'imperatore Alifanfarón.

Di più, il cavaliere prega Sancho di ascoltare «el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, p. 242), creando delle illusioni percettive che non sono solo visive ma anche uditive. Lo scudiero tenta invano di dissuadere don Quijote, che viene malamente ferito dai pastori, ritrovandosi con due dita rotte e qualche dente in meno. Dopo essere ricorso al solito espediente del mago Frestón che dissemina trappole lungo il suo cammino - una sorta di Enea della cavalleria, perseguitato dall'avversa Giunone - il cavaliere invita inizialmente Sancho a inseguire i mandriani, affinché verifichi con i propri occhi che si tratta di eserciti. A questo punto, però, fa marcia indietro, chiedendogli di constatare la verità solo dopo averlo soccorso, quasi implorandolo tacitamente di non rivelare l'essenza illusoria e ingannevole del suo mondo. È una specie di spirito di sopravvivenza il suo, un istinto naturale che lo porta a proteggere il suo universo immaginario da possibili attacchi logici e razionali. Il suo atteggiamento, tuttavia, insinua nel lettore il dubbio che il cavaliere dalla triste figura sia, in qualche strano modo o in qualche raro momento, quasi consapevole della propria follia. Questo sospetto, legittimo anche per altri episodi del libro, smentirebbe la natura inconsapevole delle sue azioni, negando al contempo la disfunzione metaforica oggetto di questo studio. Contrariamente, credo che il genio di Cervantes abbia scelto di sviluppare i procedimenti di metaforizzazione del reale non seguendo un unico schema, ma avvalendosi delle infinite possibilità che il racconto, in quanto finzione, può offrire. Nella maggior parte dei casi il personaggio sembra agire in modo del tutto inconsapevole, vittima della sua stessa follia, compiendo traslochi semantici in nome dell'ideale cavalleresco, senza avvedersi dell'antinomia tra la sua immaginazione e il mondo reale. In altri contesti invece, come nell'*aventura de los rebaños*, il lettore potrà intravedere un barlume di coscienza da parte sua, una specie di consapevolezza della propria pazzia, che viene immediatamente accantonata per lasciare spazio al desiderio. Si è parlato infatti di realismo del desiderio, che si afferma prepotentemente in ogni occasione, scacciando ogni possibile 'rischio' di guarigione, posto che, come suggerisce Maravall, «la razón cede en su dictamen ante la voluntad y acaba aceptando su dictado» (Maravall 1976, pp. 162-163). Evidentemente, si potrebbe ridefinire la questione in questi termini: don Quijote plasma la realtà a suo piacimento attraverso il ricorso a un'operazione metaforica che nella maggior parte dei casi risulta inconsapevole, ma che sempre e comunque viene letterarizzata per piegarsi al suo desiderio e manifestarsi, dunque, con la creazione di un universo fittizio applicato alla dimensione reale. Appare evidente che non si può parlare di schizofrenia ma di un divertente e geniale percorso di follia, che ripropone alcune caratteristiche tipiche di questa malattia mentale, sapientemente mescolate dall'autore. Per avvalorare questa tesi, mi servirò di un esempio tratto dal secondo volume dell'opera, in cui l'autore riporta il dialogo tra il protagonista e la

duchessa in merito all'esistenza di Dulcinea. La nobildonna, divertita dalla follia del cavaliere, considera la possibilità che la dama sia, come tutte le sue grazie, frutto della sua fervida immaginazione. La replica di don Quijote risulta quantomeno chiarificatrice della tesi sopra esposta:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son: hermosa sin tacha, agradecida por cortés, cortés por bien criada y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas. (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 1098)

In questo passo, il delirio del cavaliere si esprime in tutta la sua sorprendente ambiguità; le sue parole affermano e negano al tempo stesso, impedendo al lettore di comprendere se sia consapevole o vittima della propria dilagante follia. Poco importa, però, dal momento che la sua monomania si concretizza sempre attraverso una disfunzione metaforica, risultante da traslochi semantici che procedono verso una direzione idealizzata.

4 Metafora esogena e incantatori reali

Il fenomeno della metafora esogena, ridotto a pochi episodi nel primo libro - quando il curato, il barbiere e gli altri personaggi della locanda si prendono gioco di don Quijote e quando lo riconducono al villaggio, rinchiuso in una gabbia, che egli crede essere opera di maghi invidiosi - predomina invece nel secondo. Anzi, esso diviene il motore della quasi totalità delle avventure narrate nella seconda parte, pubblicata in seguito all'edizione apocrifia di Avellaneda.

Nel primo libro don Quijote manipola, trasforma e altera la realtà secondo i suoi desideri, mentre nella seconda parte del testo diviene vittima di burle, scherzi e inganni spesso crudeli e spietati, come quelli orditi dai duchi. Se la dimensione soggettiva in cui opera il personaggio diverte con le sue situazioni grottesche e comiche, quella esogena e il mondo che essa genera appaiono, in alcune scene, meno giocosi e persino sadici. In molti episodi, infatti, il malinconico eroe commuove al punto che il lettore arriva a condannare moralmente i suoi 'incantatori', i duchi in particolare. Gli altri personaggi (il curato, il barbiere e il baccelliere), infatti, seppur divertiti dalla sua follia, sono mossi dal tentativo di farlo rinsavire, mentre i duchi lo torturano per puro piacere. Quando poi scopriamo che in fondo essi stessi rimangono 'incastrati' in un gioco divenuto incontrollabile, in un

gustoso intreccio fra ingannatori e ingannati, allora comprendiamo che è Cervantes a punirli e a difendere la causa della sua creatura.

Questa breve premessa serve principalmente a chiarire che il fenomeno di metaforizzazione esogena analizzato in questo paragrafo offre l'immagine di un cavaliere più malinconico, stanco e in lento declino.

La metafora esogena consiste nella manipolazione della realtà a opera di altri personaggi, che sottopongono don Quijote a una dimensione già metaforizzata, basandosi chiaramente sugli stessi ideali (quelli cavallereschi) che determinano la follia del protagonista. Le metafore che creano riflettono la monomania del personaggio, sebbene si rivelino meno originali di quelle architettate dallo stesso don Quijote, e si fondano pertanto sui medesimi principi che informano il meccanismo di metaforizzazione endogena, prevedendo incantesimi, esorcismi e stregonerie. Di qui la compresenza di incantatori reali e incantatori immaginari: i primi sono gli artefici della rifunzionalizzazione semiotica del reale, mentre ai secondi fanno appello sia gli incantatori reali, come strumento creativo, sia don Quijote, allo scopo di legittimare l'avventura. Anche quando sorge in lui un vago dubbio sulla credibilità dell'universo fantastico che gli altri plasmano e che egli accetta, prendendolo alla lettera, infatti, il personaggio reagisce in maniera sempre identica e ripetuta: col ricorso agli invidiosi maghi che già nella metafora endogena rivestivano un ruolo di primo piano.

Suddividerò lo studio di questo aspetto in base al diverso grado di *encantamiento* cui è soggetto Quijote, alle motivazioni da cui trae origine e dunque ai principali *encantadores* che si alternano nella seconda parte del libro: Sancho, i duchi e il baccelliere Sansón Carrasco.

Sancho, com'è noto, subisce nel corso del libro una graduale *chisciottizzazione*, finendo per cadere nelle trappole dei duchi e divenendo vittima di burle (basti pensare al Sancho governatore dell'isola Barataria). Qui, tuttavia, analizzerò il suo ruolo di mistificatore, già introdotto in un episodio del primo libro, in cui fa credere al suo padrone di aver recapitato una lettera a Dulcinea. È nella seconda parte, tuttavia, che lo scudiero mette in pratica la sua astuzia per ingannare il cavaliere. Nel capitolo X i due compagni d'avventura fanno ingresso nella città di El Toboso con l'obiettivo di cercare il 'palazzo' di Dulcinea; Sancho si offre per trovare la dama, mentre il cavaliere si ferma nel bosco ad attendere il ritorno dello scudiero, che non può permettersi di fallire, nonostante l'impossibilità della sua missione. Sancho, infatti, sa bene che Dulcinea è la proiezione ideale di Aldonza Lorenzo, che egli stesso conosce, come si scopre nel capitolo XXV del primo libro, quando, sorpreso, capisce che si tratta di una robusta contadina che, a suo dire, «tira bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, p. 357). L'operazione che compirà il personaggio consiste nell'assimilare la visione del mondo di don Quijote, la sua distorta e deformante interpretazione del reale costruita su metafore cavalleresche, non allo scopo di ingannarlo per divertimento

(come faranno i duchi), ma per assolvere al suo ruolo di scudiero. Sancho, dunque, decide di approfittare della fervida immaginazione del padrone per fingere di portare a termine l'incarico affidatogli: gli farà credere che la prima contadina in cui si imbattono sia la signora Dulcinea, confidando nella fiducia del cavaliere o, come estrema risorsa, nella trasformazione operata dai soliti maligni incantatori che si divertono a perseguitarlo. Di ritorno dalla città di El Toboso, lo scudiero scorge tre contadine a dorso di altrettanti asini e, stimolando le aspettative del cavaliere, lo invita a salire in sella a Rocinante per condurlo verso l'amata Dulcinea, che egli descrive accompagnata da due belle donzelle, ricoperte d'oro e perle, che cavalcano splendidi cavalli. Alla vista delle rozze contadine, don Quijote inaspettatamente esclama: «Yo no veo, Sancho, sino a tres labradoras sobre a tres borricos [...] pues yo te digo, Sancho amigo, que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos, a mí tales me parecen» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 856). Inattesa reazione, appunto, poiché la realtà che vede il cavaliere ora, stranamente, coincide con la verità oggettiva. Sancho, però, persiste nel suo intento e ordina al padrone di 'aprire bene gli occhi', annebbiati dai sortilegi dei nemici incantatori, e fare riverenza alla signora Dulcinea. Don Quijote si fida dello scudiero, lo prende in parola e si inginocchia di fronte a una delle tre contadine, omaggiandola come un vero cavaliere. Le tre villane, grezze e puzzolenti d'aglio, sbalordite di fronte ai due assurdi personaggi, rispondono con un linguaggio condito di esclamazioni popolari e prosaiche. Inoltre, la presunta Dulcinea, in una scena che aggiunge comicità e senso del ridicolo alla situazione già di suo grottesca, cade dall'asino e rifiuta l'aiuto del cavaliere. Dunque Sancho, che «pasa a dislocar por completo el retrato metafórico de Dulcinea» (Riley 2004, p. 170.), riesce nel suo obiettivo e don Quijote si convince che gli stregoni abbiano messo *nubes y cataratas* nei suoi occhi, essendo egli il *más desdichado de los hombres*. In quest'episodio Sancho metaforizza la realtà per mezzo del sempre valido ricorso agli incantatori, mentre il protagonista, dapprima incredulo e perplesso, supera quel fugace attimo di dubbio, accettando e scegliendo, ancora una volta, l'illusione. Da questo momento, il pensiero di salvare Dulcinea incantata si farà ossessivo e anticipa, in qualche modo, la futura malattia (e con essa il rinsavimento) e la morte del personaggio. La soluzione all'incantesimo che ha trasfigurato Dulcinea si offre all'eroe nel capitolo XXXV, quando i duchi gli fanno credere che la dama potrà recuperare il suo aspetto originario a condizione che Sancho si dia tremila frustate. Qui scatta l'ultimo inganno dello scudiero, che si prenderà nuovamente gioco del suo padrone, stavolta per pura e istintiva difesa personale: datosi cinque frustate, Sancho viene sedotto dall'allettante proposta del protagonista, che decide di ricompensarlo in denaro pur di liberare la sua amata Dulcinea dal maleficio. Lo scudiero inizialmente si colpisce sul serio, ma il dolore causato dalla frusta lo porta a concepire un'altra ingegnosa macchinazione: colpire la corteccia

di un albero con il capestro dell'asino, accompagnando la scena con sospiri e lamenti che «parecía que con cada uno dellos se le arrancaba el alma» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 1467). L'inganno sortisce un tale effetto che lo stesso don Quijote, temendo per la sua vita, lo invita a interrompere la tortura. Sancho è soddisfatto: ha facilmente evitato il dolore, guadagnato denaro e accontentato il padrone con una sola mossa astuta e infallibile. Egli ha appreso molto bene le arti incantatorie del cavaliere, le adopera con estrema abilità e metaforizza la realtà a suo favore, investendola di significati inesistenti ma compatibili con gli ideali del protagonista.

La coppia dei duchi, che si diletta a contraffare la realtà per puro divertimento, occupa in totale trenta capitoli del secondo libro, rivestendo così un ruolo di prim'ordine nelle avventure del cavaliere. I due personaggi vengono introdotti nel capitolo XXX, ambientato in una foresta, mentre portano a termine una battuta di caccia. Don Quijote, colpito dalla nobiltà della duchessa, che si evince dagli abiti, dal palafreno bianchissimo e dall'astore sulla mano sinistra - in realtà è piuttosto stravagante, al punto che «la misma bizarría venía transformada en ella» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 1072) - si mette cavallerescamente al suo servizio, per la felicità della nobildonna e del duca suo marito. I personaggi, infatti, hanno letto la prima parte de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, sono a conoscenza del *disparatado humor* del curioso personaggio e decidono di invitarlo nel loro castello, assieme allo scudiero, con l'intenzione di riservare loro un trattamento degno della cavalleria errante, «con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído y aún les eran muy aficionados» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 1074). Sin da ora Cervantes suggerisce al lettore, in modo velato e squisitamente ironico, che i duchi, condividendo con il protagonista la passione per i libri di cavalleria, siano anch'essi vittime inconsapevoli di una sindrome da lettura che li porta a provare un piacere morboso nell'architettare situazioni fantastiche, sbellicandosi di risa alle spalle dell'ingenuo cavaliere. I duchi sono due abilissimi incantatori, manipolano magistralmente la realtà sulla base delle loro conoscenze cavalleresche - elemento che li allontana dalla normalità - e investono tempo, energie e denaro per elaborare avventure incredibili, curando i minimi dettagli e coinvolgendo l'intera servitù, che in alcune occasioni agisce in modo autonomo, ideando scherzi all'insaputa dei padroni. Un esempio indicativo di situazione straordinaria e carnevalesca è fornito dall'episodio narrato nei capitoli XXXIV e XXXV, in cui i duchi orchestrano, con l'aiuto del maggiordomo, un'incredibile messa in scena: annunciato da uno spaventevole suono di trombe, tamburi e altri strumenti di guerra, uno dei servi dei duchi, travestito da demonio, comunica a don Quijote l'arrivo di Dulcinea, che è giunta fin lì per svelargli la soluzione del maleficio che la imprigiona nelle fattezze di una rustica villana. Passano tre carri con altrettanti incantatori (Lirgandeo, Alquife e Arcalaus), seguiti da un enorme carro trionfale, sul cui trono siede una fanciulla coperta di

veli – la presunta Dulcinea – accompagnata dal mago Merlino. La scena è celebrata con grande pompa e tutti i personaggi, fra cui gli stessi duchi – altro sintomo della loro follia – si stupiscono e si emozionano di fronte a tanta grandiosità. L'episodio inaugura in modo plateale l'ingresso dei duchi nel romanzo, svelando al contempo i meccanismi che i due diabolici personaggi adoperano per ingannare il cavaliere. Si tratta di un'operazione metaforica che presenta caratteristiche profondamente distinte da quella compiuta dallo scudiero. Innanzitutto, le burle dei duchi sono finalizzate all'intrattenimento e al divertimento, mentre per Sancho la metaforizzazione del reale si presta come unico strumento atto a superare l'impossibilità delle folli missioni affidategli dal cavaliere. In secondo luogo, le messe in scena organizzate dai duchi e dalla scaltra servitù sono elaborate, fastose e sorprendenti; coinvolgono decine di personaggi e prevedono la presenza di demoni, musiche, riti cavallereschi, amori impossibili, maledizioni, guerre, duelli, personaggi mitici e altre meraviglie prese in prestito dai romanzi cavallereschi. In questo senso, i duchi rappresentano l'altra faccia della medaglia di questa follia da lettura, essendo contagiati, seppur in forma distinta, dal virus libresco che affligge il protagonista. Voglio intendere che anche le loro azioni sono il risultato di una volontà, la realizzazione di un desiderio: assistere, da spettatori, alla rappresentazione di avventure ispirate ai libri di cavalleria, usando come attore consenziente – inconsapevole, chissà – un soggetto che a sua volta desidera esperire quelle stesse avventure da protagonista.

Come Sancho, anche i duchi si avvalgono del sempre valido espediente degli incantatori immaginari, ma compiono un passo ulteriore facendo interpretare i loro ruoli dalla servitù, col risultato che appaiono ancor più veri e credibili agli occhi di don Quijote. Siamo chiaramente a un livello più elevato, dove la fine arte della metaforizzazione del reale si compie in tutte le sue potenzialità e sfaccettature. I duchi, da buoni lettori di romanzi epici, conoscono perfettamente il linguaggio della cavalleria, le sue leggi e i suoi valori e sono pertanto più abili di Sancho nell'ingannare il protagonista, cui offrono elaborate metafore cavalleresche. Nell'episodio descritto, ad esempio, il servo si trasforma nella metafora del diavolo, i domestici nei tre incantatori, il maggiordomo diviene la rappresentazione di Merlino e il paggio la goffa immagine di Dulcinea incantata. Il pomposo spettacolo è, per don Quijote, reale e autentico. Come sempre, il personaggio non riconosce la componente simbolica della macchinosa commedia; anzi, i ruoli rappresentati dagli attori prendono il posto degli attori stessi, ne sostituiscono l'identità e vengono interpretati, come di consueto, alla lettera.

L'ultimo incantatore reale è il baccelliere Sansón Carrasco, che compare per la prima volta nel terzo capitolo del secondo libro. Si tratta di un personaggio che l'autore definisce «amigo de donaires y burlas» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 785). Sarà proprio lui a comunicare al cavaliere che le avventure sue e di Sancho sono diventate oggetto di un libro, di cui

circolano oltre dodicimila copie. Il baccelliere, con la complicità del barbiere e del curato, tenterà invano di salvare don Quijote, mascherandosi da Cavaliere del Bosco, altrimenti noto come Cavaliere degli Specchi, e sfidandolo a duello, per poi ricondurlo al villaggio. Accompagnato da un fantomatico scudiero, il baccelliere inganna il protagonista facendogli credere di aver eroicamente sconfitto il prode don Quijote, che rivela la propria identità e accetta di sfidarlo in singolar tenzone, a condizione che il vincitore decida le sorti del vinto. Sorto il sole, il Cavaliere degli Specchi si mostra all'eroe col volto ben coperto; la fortuna accompagna il protagonista, che riesce facilmente a sconfiggere l'avversario, facendolo cadere da cavallo. Una volta a terra, don Quijote sfilava la celata al nemico e scopre che questi ha «el rostro mesmo, la misma figura, el mesmo aspecto, la misma fisonomía, la mesma efigie, la perspectiva mesma del bachiller Sansón Carrasco» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 902). A questo punto, il finto scudiero si libera dell'enorme naso posticcio sotto cui camuffava la propria identità e svela ai due personaggi di essere Tomé Cecial, vicino e compare di Sancho; preoccupato per le sorti del baccelliere, rivela l'identità del fantomatico Cavaliere del Bosco, dietro cui si cela Sansón Carrasco. Don Quijote, tuttavia, si rifiuta di credergli e decide di lasciare in vita l'avversario. Terminata l'avventura, cavaliere e scudiero proseguono il cammino, convinti entrambi di essere ancora una volta vittime dei malefici degli incantatori. L'elemento più stupefacente di quest'avventura risiede nella forza, nel formidabile potere immaginativo di don Quijote, che travalica la realtà, giungendo a negarne l'evidenza e coinvolgendo Sancho nella sua contagiosa follia. A nulla vale la confessione di Tomé Cecial, posto che l'eroe cervantino «prefiere estar engañado a aceptar las desagradables consecuencias que trae consigo el no creer» (Riley 1981, p. 299). L'episodio sancisce il trionfo assoluto della fantasia, della follia cavalleresca e del desiderio metafisico che nega e rifiuta ogni logico impedimento, affermandosi sulla realtà come unica dimensione possibile. A tale proposito, lo si potrebbe interpretare come il contrasto fra la verità - impersonificata da Carrasco - e l'immaginazione del cavaliere che vince, trionfa e si impone a colpi di spada. Il baccelliere ha fatto ricorso agli strumenti metaforici, prendendo le sembianze del Cavaliere del Bosco o degli Specchi - allusione ai riflessi e al doppio -, ha prevedibilmente convinto don Quijote della sua falsa identità; eppure si è rivelato impreparato e ha fallito, non calcolando la forza della volontà del protagonista. Solo alla fine del romanzo, infatti, quando si maschererà da Cavaliere della Bianca Luna, saprà portare a termine la sua missione, vincendo don Quijote e facendogli promettere di abbandonare il mestiere di cavaliere errante per almeno un anno. Qui sarà la verità a imporsi sulla finzione, poiché, alla fine del libro, il protagonista mostrerà tutti i sintomi di un lento declino, di una sommessa e rassegnata rinuncia al desiderio, di un abbandono delle forze irrazionali e della sua peculiare follia. Tut-

tavia, sarà in seguito a tale sconfitta che l'eroe apparirà stanco, debole, malinconico e in qualche modo cosciente della propria morte imminente, coincidente con la morte del cavaliere cui ha dato vita nel libro. La figura di Carrasco riunisce in sé le caratteristiche di Sancho e quelle dei duchi. Come lo scudiero, infatti, egli è mosso da uno scopo positivo (salvare il protagonista dalla sua follia), mentre dai duchi eredita l'arte di contraffare la realtà in modo spettacolare, dando vita a vere e proprie pantomime, che si reggono su un impianto metaforico specifico. Inoltre, come i due nobili, anche il baccelliere si rivela paradossalmente coinvolto nella propria recita e in particolare nel duello finale, quando il nobile scopo di curare il protagonista appare oscurato da un velato e quasi impercettibile desiderio di vendetta.

In fondo, tutti gli incantatori reali sembrano subire un graduale processo di *chisciottizzazione*, pur in misura differente. Sancho diviene, alla stregua del suo padrone, facile bersaglio degli scherzi dei nobili e in particolare della duchessa, che non finisce mai di stupirsi della sua ingenua credulità. I duchi, seppur interpretando consapevolmente il ruolo degli ingannatori, coltivano anch'essi una furiosa e torbida passione per i libri cavallereschi, che li rende poco assennati, mentre il baccelliere sviluppa, una volta vinto, una segreta sete di vendetta per la sconfitta subita in seguito al primo duello con il cavaliere. La follia di don Quijote si rivela dunque contagiosa e dilagante; travolge questi personaggi nel suo delirio immaginativo, si insinua nelle loro labili menti e si manifesta, seppur in forma graduale e inconscia, nei loro ambigui atteggiamenti. Se l'operazione che essi compiono muove da un consapevole, logico e raffinato meccanismo di metaforizzazione del reale, che si esprime nella costruzione di situazioni assurde e grottesche che il cavaliere interpreta secondo il principio di simmetria, tuttavia il loro grado di lucidità si fa progressivamente ambiguo e nebuloso. E gli ingannatori si trasformano, così, in tanti piccoli e imperfetti don Quijote, vittime inconsapevoli dei loro stessi inganni, creature che si muovono confuse in una dimensione disumanizzata, ricostruendo, metafora dopo metafora, il mondo letterario e artificioso dei romanzi di cavalleria.

Bibliografia

- Auerbach, Erich (2000). *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Avalle Arce, Juan Bautista (1975). *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel.
- Ballerini, Arnaldo (2005). *Caduto da una stella: Figure dell'identità nella psicosi*. Roma: Giovanni Fioriti.
- Blasco, Javier (1989). «La compartida responsabilidad de la 'escritura desatada' del Quijote». *Criticón*, 46, pp. 41-62.

- Blasco, Javier (2004). «La Vida de don Quijote y Sancho o lo que habría ocurrido si don Quijote hubiese en tiempo de Miguel de Unamuno vuelto al mundo». *Letras Hispanas*, 1, pp. 55-69.
- Bodei, Remo (2000). *Le logiche del delirio: ragione, affetti, follia*. Roma; Bari: Laterza.
- Cacho Casal, Rodrigo (ed.) (2009). *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Castilla del Pino, Carlos (2005). *Cordura y locura en Cervantes*. Barcelona: Península.
- Close, Anthony (2005). *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica.
- Eco, Umberto (1971). *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani.
- Egido, Aurora (ed.) (1985). *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de ahorros Zaragoza.
- Foucault, Michel (1976). *Storia della follia nell'età classica*. Milano: Rizzoli.
- Gallavotti, Carlo (1974). *Aristotele: Dell'arte poetica*. Milano: Mondadori.
- Girard, René (1981). *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Milano: Bompiani.
- Hatzfeld, Helmut A. (1949). *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. Madrid: Patronato del IV centenario del Nacimiento de Cervantes.
- Lukács, György (2004). *Teoría del romance*. Milano: SE.
- Maravall, José Antonio (1976). *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Santiago de Compostela: Pico Sacro.
- Marchese, Angelo (1984). *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Mondadori.
- Martí Hernández, Francisco (1991). «Metáfora y religión en el Quijote» [online]. En: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989). Barcelona: Anthropos, pp. 511-514. Disponible all'indirizzo http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_44.pdf. (2015-05-08).
- Martín Morán, José Manuel (2006). «Autocreación de don Quijote. Tres modelos narrativos para un protagonista». En: Parodi, Alicia; D'Onofrio, Julia; Vila, Juan Diego (eds.), *El Quijote en Buenos Aires: Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Asociación de Cervantistas-Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Universidad de Buenos Aires, pp. 187-198.
- Matte Blanco, Ignacio (1981). *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*. Torino: Einaudi.
- Nabokov, Vladimir (1989). *Lezioni sul Don Chisciotte*. Milano: Garzanti.
- Riley, Edward C. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Riley, Edward C. (2004). *Introducción al «Quijote»*. Barcelona: Crítica.
- Rubio, Fernando (2005). «Metáfora y pragmática en el Quijote» [online].

Espéculo, 30. Disponibile all'indirizzo <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/metaquij.html>.(2015-05-08)

Sevilla Arroyo Florencio (ed.) (2005). *Miguel de Cervantes Saavedra: Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Introducción de Antonio Rey. Madrid: Alianza.

Stara, Arrigo (2004). *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier Università.

