

Cervantes, “esemplare contemporaneo”, Ariosto e l'Italia, di Giuseppe Brescia

“Il poeta cristiano Ludovico Ariosto, a cui, se lo trovo qui a parlare in altra lingua che la sua, non serberò alcun rispetto; ma se parla nel suo idioma, lo tratterò con ogni riguardo”

“E lo stesso accadrà a tutti quelli che vorranno tradurre in altra lingua libri di versi”

( Miguel de Cervantes, Capitolo sesto del Volume 1 del *Don Chisciotte* )

“Vedi Azzo sesto, un de' figliuoli sui,/ Confalonier de la Cristiana croce:/

Avrà il Ducato d'Andria con la figlia/ Del secondo Re Carlo di Siviglia”

( Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, III, str. 39 )

“ Ah se il nostro genio fosse un poco di più genio !” ( Ralph Waldo Emerson )

Premessa. Nuova “Esemplarità” delle “Novelle esemplari”. Cervantes e Quevedo. La Biblioteca del Don Chisciotte e il “non detto” sul Cervantes. Cervantes e l'Italia: la “carità del natio loco”. Poesia e struttura: “recondita armonia”. Gli “emblemi” in età umanistica e moderna. Verità e Potere.

Premessa.

“La posizione di Cervantes nei confronti di Erasmo è sempre un problema di sfumature, come anche nei confronti dell'altra ala 'destrorsa', o 'alla canonico toledano', rappresentata dalla poetica del neoaristotelismo. Il suo stile mentale, modellato ( come quello di Montaigne ) secondo le più sottili tradizioni umanistiche, lo porta ad un continuo esercizio di *sic et non*, di simultanee entrate ed uscite da ogni problema, e ad una grande cautela nei confronti di qualsiasi presa di posizione radicale sul piano della realtà umana. Il prigioniero liberato ad Algeri nel 1580 è ormai un ingegno maturo. La sua permanenza in Italia come cortigiano del cardinale Acquaviva e soldato (1569-1575) facilitò la sua relativa 'naturalizzazione' nella letteratura dell'altra penisola, allora di rigore per i poeti spagnoli. Soprattutto Ariosto e Tasso gli risultarono familiari, e se il primo lo divertiva di cuore, il secondo lo riempiva di rispetto. Teofilo Folengo, come esempio consacrato dell'invenzione comica dell'epoca, non mancò di lasciare una traccia nel *Quijote* “. (1)

Pirandello prende molto dalla novella “L'avvocato Vetrata” e – in genere – dall'ironia cervantina. (2)

Pirandello non manca di premettere una brillante 'Prefazione' al libro dell'ispanista Ezio Levi, di famiglia sefardita ferrarese e poi docente in Puglia a Firenze e Palermo, *Lope de Vega e l'Italia* ( Firenze 1935 ), che fu anche autore di *Motivos Hispánicos*. (3) Miguel de Unamuno si sofferma sul “chisciottismo tragico” e il “sentimento tragico della vita”, oltre a presentire – con la novella *Niebla* – lo stesso tema pirandelliano dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. La cosiddetta “generazione del Novantotto” deve ancora tanto al Cervantes; come la sociologia del geniale Ortega y Gasset ( Madrid 1883-1955), autore de *La rebellion de las masas* e della pedagogia traslucida per la *Espana invertebrada*.

Miguel Cervantes de Saavedra ( Alcalà de Henares 1547 – 1616 ) non si può associare *tout court* all'orizzonte controriformistico e tridentino. Pure, combatté con onore a Lepanto nel 1571, nel punto più vivo della battaglia, perdendo - come si narra – una mano. Si innamorò dell'Italia, dove viaggiò molto anche al seguito dell'Acquaviva; e quando per sbaglio fu imprigionato ad Algeri, per salvare il fratello (1575), tentò varie volte la fuga, liberato poi da fra' Juan Gil, uno dei Padri Trinitari, che usavano pagare il riscatto ai corsari musulmani oppure offrire le loro vite in cambio dei soldati e intellettuali di formazione cristiana. Alla fine della giornata terrena, pochi mesi prima della morte, Cervantes prese addirittura gli ordini di terziario francescano ( anche se era stato autore di novelle licenziose, se non oscene, nella sua prima giovinezza ). Segni e ricordi del “cordone francescano” sono dappertutto in Cervantes. Nella novella del 'dottor Vetrata', in riferimento a Tommaso Rotella, protagonista: “Così gli dettero una veste grigia e scura e una camicia assai larga, - precisa l'Autore – che egli indossò con molta circospezione e legò alla vita con un cordone di cotone”. E al Volume secondo, capo 23, del capolavoro, nell'incredibile episodio, magicamente complesso, della caverna di Montesino: “La discesa di Don Chisciotte avviene con una corda fissata intorno a lui”.

Nuova “Esemplarità” delle “Novelle esemplari”.

La delicatezza degli affetti, l'influsso dell'Ariosto, l'ammirazione per l'Italia ( anche meridionale ) e

-in breve – la polarità dialettica di “fragilità” esistenziale e “ricostituzione” del soggetto e della umana persona ( felicemente risolta nel “giuoco” della ironia ), ci sembrano i motivi di non perentata attualità della sua opera. In effetti, esplose quasi alla fine, con l' estremo ventennio, la prodigiosa attività letteraria di Cervantes. Dopo la giovanile *Galatea* (1583), e dopo la “delusione storica” della sconfitta dell' Invincibile Armata (1588), provocata dalla maggiore agilità delle navi inglesi che s'incuneavano tra gli imponenti galeoni spagnoli sfruttando la sopravvenuta tempesta; Cervantes pubblica le *Novelle esemplari* (1613), il *Viaggio nel Parnaso* (1614), le *Otto commedie e otto intermezzi* (1615), le due parti del *Don Chisciotte* ( tra 1605 e 1615) e prepara *I travagli di Persiles e Sigismunda* ( uscito postumo il 19 aprile 1616 ). Pietro Citati batte sulla tragica ripercussione della sconfitta navale del 1588. Franco Cardini ne stempera l'influenza, a mente della “rivincita” spagnola per il fallimento dell'impresa di Francis Drake, impresa fortemente voluta dalla Regina Elisabetta. (4)

Tutto ciò non toglie che il Cervantes in persona chiarisca nel Prologo alle *Novelle esemplari*, perché sian dette “esemplari”: per il fatto che “sono in accordo con la ragione e con i principi cristiani”, offrendo “profittevoli esempi”, non sappiamo poi con quanta sottile 'autoironia' ( che è anche liberatoria catarsi per la perdita della mano realmente subita ) aggiungendo: “Se per caso venissi a sapere che la lettura di queste novelle può indurre il lettore in cattivi pensieri, mi taglierei la mano che le ha scritte piuttosto che pubblicarle”.

Il giuoco dell'ironia è sempre vario, dal sottile al perfido, o dall'evidente e trasparente all' allusivo ed al sottinteso, sprofondando in piani sottostanti all'infinito ( oserei dire, a ben altro riguardo, come accadrà nelle magnifiche invenzioni di Cornelis Escher, matematico e creatore ).

Volfango Goethe, in una lettera a Schiller del 1795, giudicava con ammirazione: “Ho trovato nelle novelle di Cervantes un tesoro di insegnamenti e dilette”.

Già per Hegel delle *Lezioni sull'estetica* (1831), se l'Ariosto “tratta comicamente la cavalleria, mettendone però in rilievo gli aspetti positivi, Cervantes la parodizza senza pietà”. E il nostro De Sanctis, dopo di lui, nella *Storia* del '70: “Orlando diventa don Chisciotte e, quando don Chisciotte entra in scena, tutto un mondo se ne va in frantumi”. Jorge Luis Borges, in una “Nota preliminare” del 1946 alle *Novelle esemplari*, ammetteva: “Fra tutte le nazioni d'Europa, quella che ama di più è l'Italia, delle cui lettere fu tanto debitore”. (5)

Pure, leggere Ariosto o Cervantes oggi non è la stessa cosa che legger gli Autori nel periodo del Risorgimento o dell'idealismo, né negli anni Cinquanta dello scorso secolo. La storia, idealmente essendo sempre “contemporanea” ( benché non da appiattirsi 'prammaticamente' sul presente ), produce una ermeneutica sempre nuova, fonte di vita nova e risposte rinnovate.

E così: - E se l' “uomo di vetro” fosse prossimo – proprio oggi – ad “andare in frantumi” ? E se il senso di 'spaesamento', la percezione dell'esser 'gettati nel mondo', l'angoscia sottile e segreta fattasi manifesta e quindi voltata in comicità ed ironia, tornassero come di prepotenza attuali ?

Prendo in esame solo alcune delle “Esemplari”. La novella di Rincon e Cortado, poi ribattezzati in Rinconete e Cortadillo dal capomafia di Siviglia Monipodio, è emblematica, nel senso di “quanto fosse trascurata la giustizia in una città così famosa come Siviglia, dove gente tanto perniciosa e contraria alle leggi di natura viveva quasi allo scoperto”. I due ragazzi ne vedono, e attraversano, di tutti i colori. Vestiti di abiti sdruciti e sformati, col colletto “inamidato per l'unto e sfilato e rotto da parere uno straccio”, si danno del “Signor gentiluomo” e di “Vostra Grazia”. Giocano a carte del “Ventuno”, imparano e spiegano i trucchi, borseggiano e tagliano le valigie, si mescolano nel carico della flotta acquistando sacchi nuovi e puliti, intendono il rubare per un “mestiere libero ed esente da tributi o tasse” ( se non “per servire Dio e la buona gente” ), vengono ad associarsi alla banda ben organizzata di Monipodio, apprendono le regole della divisione del bottino, rispettano i giorni del Giubileo ma anche i “bravi” malfattori, riconoscono nel capobanda il “più rozzo e deforme barbaro del mondo”, ne scimmiottano il linguaggio a base di strafalcioni, rispettano il gendarme coinvolto nei controlli d'ordine pubblico e nella protezione manigolda, satireggiano le buone pratiche di “credente e cristiano”, timoroso di Dio, e l'abilità nel fare “due migliaia di versi in un battibaleno”, e così in un crescendo che coinvolge prostitute e donne di malaffare, “spie” e condannati a morte, autori di furti e omicidi: fino al vertice di rispondere – con Rinconete – di

“saper fare un sacco di burle meglio che un sacco di Napolitani, e dare un colpo al più furbo meglio che prestare tre reali”. L'altra novella, che si segnala per “esemplarità” o “attualità”, è quella dell' Avvocato Vetrata, dove un giovane ancor qui di nome italico “Tommaso Rotella”, per una pozione propinatagli dall'amante, perde il senno, immaginandosi essere fatto di vetro, e perciò bisognoso di cautele nei viaggi, negli spostamenti e in tutte le abitudini. Tommaso gira per l'Italia, descrive bene ogni località, ammira le varie specialità di vini, si reca nelle Fiandre. Ma, ovunque, la sua “follia” gli guadagna la facoltà di “rispondere con proprietà e acutezza a tutte le domande”: il che equivale a smontare ogni ipocrisia e demolire ogni assurdità o incongruenza di ruoli e comportamenti sociali. Qui Cervantes grandeggia come nessuno. Quando cita ironicamente il Vangelo di Luca e l'Ecclesiaste, “Il marito della rigattiera capì la malizia di quelle parole e gli disse: - Fratello avvocata Vetrata ( così infatti egli diceva di chiamarsi ), voi sembrate più scaltro che matto”.

Molti commentatori eruditi non capiscono – ancor oggi –, pretendendo di rinvenire errori o incongruenze nel *Chisciotte* e così inventandosi delle varianti che non abbisognano. Ed è come se Cervantes colpisse nell'ironia, anticipatamente, anche tutti costoro ( Oh quante volte i nostri maggiori si staran rivoltando nella tomba ! Oh premi, oh premi, quanti crimini si commettono nel vostro nome !). Così, Cervantes non risparmia nessuno ( prima che il Vetrata rinsavisca, ma costretto a emigrare nelle Fiandre, perché non più accompagnato dal credito della gente comune): poeti buoni e cattivi; “imitatori” e “vomitori” della natura; stampatori di libri e profittatori del numero di copie; banditori e propalatori di segreti privati; mozzi di stalla e farmacisti; medici senza scrupoli e giudici iniqui; procuratori di Corte d'appello e millantatori di “alte e profonde lettere” ( “perché vi scappano tanto sono alte e non potete raggiungerle tanto sono profonde” ); falsi nobili e burattini; “spadaccini” che ( come alcuni dei nostri politici ) si spacciavano per “maestri di scienza o arte, che ignoravano poi quando ne avevano bisogno”, ed erano anche “un po' presuntuosi”, credendo di “poter ridurre a dimostrazioni matematiche ( di per se stesse infallibili ) i movimenti e i propositi violenti dei loro avversari”. Cervantes salva solo gli scrivani e i frati; denuncia le “punture dei maldicenti”, in grado di superare anche la resistenza della immaginaria corazza di vetro. Dà il nome “Ruota”, in luogo di “Rotella”, all'avvocato rinsavito; ma conclude che “uno degli uomini più saggi del mondo” non vien più creduto, proprio quando agli importuni interroganti può rispondere “ancor meglio con un po' più di riflessione”, ed esattamente “con tutta la pienezza di giudizio e la logica di discorsi che aveva una volta”. In definitiva, c' è, in queste pagine, Pirandello ma più che Pirandello *ante litteram*. Ci sono l'Italia e l'Europa; la dimensione fondativa della scienza estetica: “Però ammirava e rispettava la scienza della poesia, perché racchiudeva in sé tutte le altre scienze”; e Vico e Assunto e Croce e Carlo Antoni del *Commento a Croce* e Marcelino Menendez y Pelayo. E ci sono i nostri costumi; la infinita tragedia e commedia della vita; e le “presunzioni fatali” e i “sofismi” espressi dal “potere”; lo spaesamento e la fragilità; ma anche la “forza dei deboli”: “A ciò rispose: - Sebbene di vetro, non sono così fragile da lasciarmi andare con la corrente del volgo, il più delle volte in errore”. Ci è la critica di coloro che considerano la poesia “come un sollievo o passatempo”; degli opportunisti che “durante la bonaccia sono diligenti, durante la burrasca sono pigri, mentre durante una tempesta comandano in molti e obbediscono in pochi”; e, alla fine, la denuncia della “Corte, che alimenta le speranze di sfacciati pretenziosi, e distrugge quelle dei virtuosi modesti”: - “Tu offri abbondanti risorse ai buffoni svergognati e lasci morire di fame gli onesti ingegni !”

Il senso di un'esistenza continuamente minacciata è anche traslucida e spietata ironia: Cervantes, nostro “contemporaneo”. “Esemplare”, bensì; ma in un senso diverso da quello parenetico e religioso: 'paradigmatico', attuale e parlante nel “metodo esistenziale” di lettura del mondo. Ognuna delle condotte satireggiate dal Cervantes può fornire chiavi di lettura nella nuova stagione “orwelliana”, *post* “1984”-“1994”: segnatamente quelle del poliziotto corrotto e del giudice iniquo. La lettura delle “pieghe” o delle “guise” dell'inganno ci parla ancora. “- Io scommetterei che quel giudice nasconde delle vipere nel seno, delle pistole nella cintura e dei fulmini nelle mani, per distruggere tutto ciò che cade sotto la sua giurisdizione. Ricordo di aver avuto un amico che in occasione di un processo penale emise una sentenza così esagerata da superare di gran lunga la colpa dei delinquenti. Gli domandai perché avesse pronunciato quella crudele sentenza, facendo una

così palese ingiustizia. Mi rispose che intendeva concedere l'appello, dando modo, così, ai signori del Consiglio, di mostrare la loro carità, moderando e riducendo nei giusti limiti e proporzioni quella sua severa condanna. Gli risposi allora che sarebbe stato meglio pronunciare la sentenza in modo da risparmiare a quei signori tutto quel lavoro e da ottenere per sé la qualifica di giudice retto e giusto". (6)

Oggi si potrebbero addurre esempi della "ragione sofisticata" ( fine delle repubbliche, *leaders* politici condannati per giustizialismo, banche decotte salvate e non, indagini giudiziarie su disastri di varia natura, e via ). Ma, ermeneuticamente, quel che più preme – all'interno del richiamo a Orwell – è appunto il capovolgimento dei valori : "Illegality is Legality" - "Guarantee is Pain" - "Autonomy is Eteronomy", enucleato nel *turning point* della "crisi", a inoltramento del linguaggio ossimorico del Miniver di "1984". (7) Perché, in effetti, Orwell si occupa di Cervantes due volte, attraverso la ripresa comica di Charles Dickens, e la interpretazione di Nietzsche, nelle sue "Cronache letterarie" quotidiane degli anni Quaranta, per trovare il don Chisciotte "più patetico di quanto lo fosse per il suo Autore". In *Charles Dickens. III*, a proposito di "Grandi speranze", osserva Orwell:

"Psychologically the latter part of *Great Expectations* is about the best thing Dickens ever did; throughout this part of the book one feels 'Yes, that is just how Pip would have behaved'. But the point is that in the matter of Magwitch, Dickens identifies with Pip, and his attitude is as bottom snobbish. The result is that Magwitch belongs to the same queer class of characters as Falstaff and, probably, Don Quixote – *characters who are more pathetic than the author intended*". (8)

Più tardi, in *As I Please* ( 'Tribune' del 1° dicembre 1944 ), partendo dalla minaccia dei "V2" nazisti su Londra, Orwell cita il "Diario di nessuno" di Maurice Baring, da poco tradotto in russo, per sottolineare: " The interesting thing, however, is to follow this book up to its origins. What does it ultimately derive from ? Almost certainly, I think, from *Don Quixote*, of which, indeed, it is a sort of modern anglicized version. (...) But apart from the comparative mildness of the things that befall him, one can see in the endings of the two books the enormous difference between the age of Cervantes and our own. The fact is that , in spite of the way we actually behave, we cannot any longer feel that the infliction of pain is mere funny. Nietzsche remarks somewhere that the pathos of *Don Quixote* may well be a modern discovery. Quite likely Cervantes didn't mean Don Quixote to seem pathetic – perhaps he just meant him to be funny and intended it as a screaming joke when the poor old man has half his teeth knocked out by a sling-stone. However this may be with Don Quixote, I am fairly certain that it is true of Falstaff. Except possibly for the final scene in *Henry V*, there is nothing to show that Shakespeare sees Falstaff as a pathetic as well as a comic figure". (9) Ora, da parte il fatto che con ogni probabilità da questi luoghi deriva il celebre raffronto, o incontro, tra il Cervantes e lo Shakespeare ideato da Anthony Burgess, Orwell ribadisce – dal suo punto di vista – la grande distanza tra la "età di Cervantes" e la "nostra", come dire tra la "utopia degli antichi" e la "distopia dei moderni". Ma, nel contempo, lascia aperta la possibilità di rintracciare, non solo nel *Chisciotte* ma anche attraverso le *Novelle*, quanta parte della dissoluzione degli ideali, del capovolgimento di valori, falsificazione di linguaggi o adozione di sofismi fosse rappresentata *in nuce* nell'età cervantina. Stiamo perciò, sommessamente, *con* Orwell e *oltre* Orwell, a proposito di Cervantes "esemplare". (10)

Cervantes e Quevedo.

In realtà, come ha detto Miguel de Unamuno (1864-1936), Cervantes ha scritto i propri capolavori "per salvare noi"; e così: "ci sono tanti Don Chisciotte *quanti sono i lettori*". O, per meglio dire, vichianamente, ognuno di noi recapitola a ogni istante nella propria esistenza la vita universale, reinterpretando il mondo del continuo ( C. L. Ragghianti ). Dunque, si può fantasticare del serrato colloquio Shakespeare – Cervantes ( che giammai ci fu ); oppure, in aderenza al "sentimento tragico della vita" e alla satira dei mali sociali, fermarsi al più realistico rapporto tra Cervantes e Francisco de Quevedo ( Madrid 1580 – Villanueva de los infantes 1645), l' altro contemporaneo e 'titano' di Spagna, al punto di contatto più sicuro e immediato, proprio tra le *Novelle esemplari* ed *I sogni*, raccolta lucianèa dalla tormentata e continua rielaborazione strutturale, bene degna di appassionare tutti gli echi dell' altro mondo ! *Los Suenos* devono esser stati composti tra il 1606 e il 1627; mentre le *Novelle esemplari* si pubblicarono il 1613. "Ciò starebbe a dimostrare che almeno i più antichi

dei *Sogni* sono anteriori alle *Novelle*, e che, di conseguenza, non si potrebbe parlare di vera e propria ispirazione né tanto meno di imitazione. Ma l'obiezione cade, se si tiene in conto l'uso dell'epoca di dare diffusione alle opere letterarie, soprattutto se di breve mole, assai prima che vedessero la luce per le stampe". Dice di Quevedo, Cervantes, nel *Viaggio di Parnaso*: "Costui è figlio di Apollo; costui è figlio di Calliope musa". E Quevedo, nel comporre una romanza del 1618, ricorda con simpatia Cervantes, parafrasando in parte il celebre testamento del Don Chisciotte. I due si conobbero tra il 1601 e il 1606 proprio nella Valladolid dove vivevano, risiedendovi la Corte; e dove il Burgess vorrà immaginare l'altro dialogo tra l' Hidalgo e il Bardo. Furono in frequentazione, scambiandosi la riverenza per Dante, Ariosto, Erasmo e Juan Valdès. Ma Quevedo andava un poco oltre in audacia etico-politica, espressamente dissacrante; ed era costretto a scansare i provvedimenti restrittivi della censura controriformistica, facendo più volte marcia indietro. Cambiava i titoli della raccolta e dei vari capitoli: 'I sogni'; le 'Veglie sonnolente e Verità sognate'; 'L'Inferno corretto', o il 'Discorso di tutti i diavoli'; gli 'Scherzi dell'infanzia e le burlette ingegnose' ( nel '27, nel '29, nel '31; fino al 1645, dove tutti i titoli sono stravolti ). Così, l'editore Astrana Marín, nel 1932, decise di tagliar corto, riducendo drasticamente a "sette" i racconti originali e rifiutando le manomissioni e correzioni, soppressioni e aggiunte, anche d' autore ! Ma generando un "ipertesto" di proporzioni straordinarie, che aspetterà a lungo il suo 'editore' ! Peggio che per la serie delle varianti autorizzate dal Dalí o dal De Chirico, per le tante incisioni e prove d'autore, secoli più tardi !

Ora, non del tutto condivido il giudizio per cui: "Il distacco tra l'atteggiamento spirituale, sereno, placido, 'esemplare' di Cervantes, e quello aggressivo, amaro, pungente di Quevedo, è spiegato più che a sufficienza dal carattere di quest'ultimo". (11) E non lo condivido, soprattutto perché lo stesso Cervantes punge e sferza a suo modo i malaffari e le corruzioni del mondo, del 'suo' e del 'comune' mondo, napoletano italico e ispanico. Piace anche a me per un attimo fantasticare come un serrato dialogo tra i due scrittori. Cervantes: - "Hai perfettamente ragione, nella tua denuncia, Francisco. - Solo che io diverto più *elegantemente*; ma, proprio per poter elegantemente divertire, debbo *distesamente* narrare". Quevedo: - "Io invece, Miguel..". E Cervantes: - "Tu invece, Francisco..". Quevedo: - " Io mando *direttamente* a quel paese, Miguel caro..". Cervantes: - "E, per spedire direttamente all'altro mondo, da buon figlio di Apollo, sei indotto a interrompere sul più bello ( o, sul più brutto ! ) *bruscamente* i Tuoi *Sogni*".

Così andò per il *Sogno del Giudizio universale*, dove Quevedo immagina una visione in cui, al suono delle trombe angeliche, si spalancano i sepolcri, si levano i defunti e il tribunale della Somma Giustizia pronuncia le proprie condanne, nel giorno del Giudizio. E mentre gli uomini risorti sono tuttavia immersi non solo nel ricordo ma anche nell'influsso dei peccati commessi, sopraggiunge un "astrologo" ad annunciare che la prevista data del Giudizio universale è sbagliata, con potente efficacia satirica verso l'abito rinascimentale e umanistico di affidarsi alla "tirannia degli astri" ( Napoli, Ferrara, Mantova, Roma, Venezia e via ). Subentrata una enorme confusione nel parapiglia generale tra le anime impaurite, l' autore avverte l'improvvisa interruzione del sogno, ridestandosi. Nello *Sbirro indemoniato*, è anche la satira della fallace giustizia terrena; dal momento che uno sbirro posseduto dal demonio interroga lungamente il diavolo a proposito dell'inferno, dei peccatori e delle pene che vi si trovano e dell'adempimento dei destini che tocca i vari ceti ( poeti, sovrani, mercanti, donne, e innamorati ). Ricca di echi danteschi, la storia si arresta per una confessione del demonio, onde la Giustizia sarebbe ascesa in cielo per non aver trovato in terra asilo, pur avendolo cercato in tutti i modi. E identico tema è nel *Sogno dell'Inferno*, di evidente ascendenza dantesca e cervantina, perché la narrazione della "legge del contrappasso", che colpisce le anime, si arricchisce di insegnamenti non solo morali ma bibliofili, a mente della celebre rassegna della Biblioteca "da buttare", nella Parte prima del *Don Chisciotte*, al discusso Capitolo sesto, con speciale riguardo a opere esaltanti l' oramai "inattuale" cavalleria.

Noteremo, *per excerpta*, l'importanza de *L'ora di tutti e la fortuna assente*, rassegna in quaranta paragrafi dei mali del mondo: tra cui la situazione dell' Italia sospesa sulla corda tra Francia e Spagna; il cavallo di Napoli pomo della discordia; il granduca di Moscovia che dovrebbe apprendere dal popolo l'arte del buon governo; gli Olandesi ribelli al loro Re; il granduca di Firenze che precede gli alchimisti e le arti subdole dei Francesi, visti nel tentativo di assoggettare la nemica

Spagna; fino al Gran Turco che respinge i consigli dei “rinnegati” per seguire i suggerimenti disinteressati degli “schiavi” cristiani, a indiretto elogio della morale cattolica. Entrambi gli autori vissero nelle splendide città italiane; ed entrambi furono a repentaglio nelle stesse. A Venezia, Quevedo fu accusato di congiura verso il Doge, e arrestato. Nella Napoli, in cui dimorarono, scrissero i più alti elogi ( come Cervantes nel *Viaggio di Parnaso* ) per la “più bella città del mondo”. Qui Napoli è “la bella Parténope, sentada / a la orilla del mar, que sus piés liga, / de castillos y torres coronada, / por fuerte y por hermosa en igual grado / tenida, conocida y estimada”. E qui sogna e si ridesta – il poeta – rivedendo “una ciudad famosa”: “Y dijeme a mì mismo: No me engano:/ Esta ciudad es Nàpoles la ilustre, / Que yo pisé sus ruas màs de un ano”. Mentre, nel *Don Chisciotte*, al racconto del capraio ( Volume 1, 51 ), Napoli è detta “la màs rica y màs viciosa ciudad que hàbia en todo el universo mundo”.

Il giovane Croce, maestro di erudizione, studiò tutti i passaggi di Cervantes su ed in Napoli, le sue dimore, e le influenze da lui ricevute, nei *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, segnatamente con *Due illustrazioni al 'Viaje del Parnaso' del Cervantes* (1899). I. *Il Caporali, il Cervantes e Giulio Cesare Cortese* II. *Viaggio ideale del Cervantes a Napoli nel 1612*.

Non tocca del Quevedo, il narratore di letteratura universale Harold Bloom, inteso a strutturare per le dieci sefirah tutti gli autori amorosamente compulsati. E sia ( pur cogliendo incongruenza tra la affermazione decisa – in lui - di un “canone occidentale”, e il percorso “cabalistico” in senso stretto, con riguardo alla letteratura del “Genio” ) !

Tanto varrebbe, allora, rifarsi al verso montaliano, assunto a emblema metodologico, “Occorrono troppe vite per farne una”, beninteso in senso non evolucionistico, da “selezione della specie” ( Montale era allora sotto il parziale influsso di Boutroux e Bergson ), ma della “memoria storica”, incessantemente immessa negli “autori” ( Impegno ermeneutico che seguì in *Tempo e Idee*, Milano, Albatros 2015, con particolare riguardo a Croce, Assunto, Franchini, Vittorio Enzo Alfieri, Cinzio Violante e Carlo Emilio Gadda ). Oppure, con aderenza al soggetto attuale, vedere la “memoria storica” rappresentata nelle dimensioni della “Biblioteca” ideale: la Biblioteca di Cervantes, da “buttare”; la Biblioteca di Vico, da “salvare”; la Biblioteca del Trinity College, a Dublino, come Templum da \*temno, o 'Volta celeste ritagliata', da “contemplare”; e la Biblioteca del finale di “Interstellar” di Christopher Nolan, da “mediare”, per la parete-confine creata tra padre e figlia e il ponte stabilito nei messaggi; o la Biblioteca di Borges e Italo Calvino, come 'labirinto', da “attraversare”; e la Biblioteca di “Ulysses”, - per dir così - da “chiacchierare”.

Si vuol dire che resta la “sapienza dei secoli”, storicamente di volta in volta modulata, a costituire l'asse portante della ideazione letteraria. Per “Interstellar”, essa è vissuta nella relazione affettiva conquistata nello spazio-tempo. Per Vico, essa è vista nella libreria paterna che aveva raccolto, e ancora accoglieva, la “Ingens Sylva” del sapere. Per Cervantes, era deviata nell'ideale cavalleresco, oramai in disarmo e in disuso. Per James Joyce, il più moderno, l'asse portante della “Biblioteca” è nel processo del fare poetico, nell'idealismo delle “forme”, rivisitati attraverso la chiacchierata tra il bibliotecario Russell e Telemaco: e dunque ( alla faccia di qualche anti-idealista contemporaneo ), tale da stabilire un autonomo riferimento “epistemologico”.

La Biblioteca di Don Chisciotte e il “non detto” sul Cervantes.

In uno dei momenti insieme più esilaranti e incompresi del *Don Chisciotte*, al capitolo sesto del Volume primo, gustiamo dunque la parodia della Biblioteca del Seicento, “Dell'ampio e brillante esame che il curato e il barbiere fecero della biblioteca del nostro fantastico cavaliere”. (12) Dopo aver “dannato al fuoco” il primo libro di cavalleria stampato in Spagna, il famoso *Amadigi di Gaula*, e le *Gesta di Splandiano* ( “figlio legittimo” di quello ), e l' *Amadigi di Grecia*, e l' *Olivante di Laura*, e il *Florimarte di Ircania*, il *Cavalier Platir*, con il *Cavaliere della Croce*; il signor curato ed il barbiere ( consenziente la governante ) arrivano allo *Specchio delle imprese cavalleresche*, che consente loro di imbattersi nei venerati nomi degli italiani Boiardo e Ariosto. “ - Lo conosco quel signorino – disse il curato -. Lì c'è Rinaldo di Montalbano coi suoi amici e compagni, che erano più ladroni di Caco, e i dodici Pari, con il veridico storico Turpino; ma in verità, mi limiterò a condannarli soltanto all'esilio perpetuo, se non altro perché rientrano nella trama del famoso Matteo Boiardo, donde tessé a sua volta la sua tela il poeta cristiano Ludovico Ariosto, a cui, se lo trovo qui

a parlare in altra lingua che la sua, non serberò alcun rispetto; ma se parla nel suo idioma, lo tratterò con ogni riguardo. - Io ce l'ho in italiano – disse il barbiere - ; ma non lo capisco. - E non sarebbe affatto un bene che lo capiste – rispose il curato -. Ma il signor Capitano avrebbe potuto farne a meno di portarlo in Spagna e voltarlo in castigliano, perché gli ha tolto gran parte del suo pregio nativo; e lo stesso accadrà a tutti quelli che vorranno tradurre in altra lingua libri di versi: che per quanto vi mettano diligenza e vi dimostrino abilità, non arriveranno mai al livello che hanno nella loro creazione originale”.

Dove Cervantes allude al capitano Jeronimo Ximenes de Urrea ( Zaragoza 1510 – Napoli 1573 ), partecipe il 1536 allo sfortunato assalto della fortezza di MUY ( in Provenza ) con Guglielmo di Moncada e Garcilaso de la Vega, nonché combattente nella campagna italiana di Carlo V e Viceré in Puglia a partire dal 1566, dove per un attimo scompaiono sue notizie, se non fosse per la precedente traduzione in castigliano dell' *Orlando Furioso* ( Anversa 1549; Lione 1566 ) e della *Arcadia* del Sannazaro (1555). Sappiamo del suo poema encomiastico *El victorioso Carlos V* (1579 ) per la vittoria di Muhlberg, successo della Monarchia Cattolica; e della filastrocca scritta sulla falsariga della *Canciòn V* di Garcilaso de la Vega, “De vuestra torpe lira / ofende tanto el son en un momento / mueve al discreto a ira..”. (13)

Il punto è che la generalizzazione che Don Chisciotte cava dal raffronto tra l'originale poetico del *Furioso* e la sua resa in castigliano dell'Urrea, subito s'impone in sede di dottrina estetica: “e lo stesso accadrà a tutti quelli che vorranno tradurre in altra lingua libri di versi: che per quanto vi mettano diligenza e vi dimostrino abilità, non arriveranno mai al livello che hanno nella creazione originale”. Quarant'anni dopo gli studi giovanili su Cervantes a Napoli, nella *Poesia* del '36 ma ancora fino alle preziose *Postille* aggiuntevi nel 1942-43, Benedetto Croce teorizzerà con più distesa argomentazione questo concetto, nel paragrafo V, *L'intraducibilità della rievocazione*, del secondo capitolo *La vita della poesia*, a proposito della impossibilità della traduzione di poesia. (14) Che sono, allora, le originali traduzioni di opere di poesia? Sono – chiarisce il filosofo - “due casi” : o “sono semplici strumenti per l'apprendimento delle opere originali”. Oppure: “sono le traduzioni del secondo genere, le traduzioni poetiche, perché esse, movendo dalla ri-creazione della poesia originale, l'accompagnano con gli altri sentimenti che sono in chi la riceve, il quale, per diversa condizionalità storica e per diversa personalità individuale, è diverso dall'autore; e su questa nuova situazione sentimentale sorge quel cosiddetto tradurre, che è il poetare di un'antica in una nuova anima”. Tutto ciò – dice Croce - perché: “L'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia nella sua creazione e nella sua ri-creazione”. Ma il filosofo ed estetologo medesimo, pur conoscendo magistralmente e l'Ariosto e il Cervantes, non cita mai quest'ultimo, 'classico' suo precedente, nella negazione che un traduttore di poesia possa giammai serbare il “pregio nativo”, o il “livello che hanno nella loro creazione originale”, le opere di Poesia.

Perché questo “non detto” in Croce ? Non sappiamo. Forse, egli può o deve aver assunto il brano cervantino in succo e sangue, più o meno consapevolmente, fino al punto da averlo fatto e proprio e quindi dilatato in altra, personale, argomentazione. O, forse, non volle tributare gli onori del “classico” - in questo proposito – al narratore geniale di Spagna. Certo, la “lacuna” rimane. Per occuparsi direttamente del *Don Chisciotte* ( anche in *Poesia antica e moderna* del '41 ), Croce metterà un altro quarantennio, rispetto ai diligenti lavori di erudizione giovanile, generalmente associando in vari luoghi Chisciotte a Falstaff, per evidenziare l'ufficio più che comico dei grandi personaggi. Ma quando se ne occuperà, d'intorno al 1939-'40, riconoscendo il carattere “geniale” del Cervantes, noterà squilibrio tra le due Parti del *Don Chisciotte*, seguendo uno spunto di Goethe, per cui la seconda parte indulge al “farsesco” ( *Conversazione col Cancelliere Mueller* del 1819: “fin quando l'eroe si fa illusioni è romantico, ma, quando egli viene soltanto berteggiato e burlato, l'interesse decade” ). Ma nessun cenno apporrà alla felice teoria dell'intraducibilità della poesia preconizzata dal Cavaliere ispanico. E nemmeno lo farà, sino alla fine, nelle *Lecture di poeti*, del 1950, a proposito di *Cervantes: 'Persiles y Sigismunda'* ( Bari 1950, pp. 52-62 ). Il “non detto”, per dir così, permane: e, con esso, resta come l'impressione di un debito non saldato.

D'altronde, il critico e storico dell'estetica spagnolo Marcelino Menendez y Pelayo, amico di Croce, nella sua fondamentale *Historia de las ideas esthétiquas en Espana*, che dà molto di più di quanto

dichiarato nel titolo, (15) adotta qualche giudizio limitativo sull'estetica cervantina, che non del tutto condivido. Intanto critica alcune forme di *fetiquismo cervantino* ( p. 389 ); poi afferma: “Màs especioso parece convertir à Cervantes en maestro de preceptiva literaria, porque al fin habia practicado la literatura toda su vida, y es cosa cierta que siempre merecen consideraciòn las idea de los artistas sobre su arte, mucho màs que las ideas de los profanos. Pero entre los profanos y los artistas està los criticos” ( p. 391 ). “Sòlo el genio científico unido al genio artistico, en Goethe, llegò à vislumbrar algo. Pero los tiempos de Goethe non eran los de Cervantes, afortunadamente para la frescura de su inspiraciòn. Cervantes tenìa doctrinas literarias; *pero oso decir que estas doctrinas, sobre nada nuevas, tampoco eran adquiridas por esfuerzo proprio, ni decendian de propias observaciones* sobre sus libros, sino que eran las mismas, *exactamente las mismas*, que enseñaba cualquiera Poética de entonces, la de Cascales ò la del Pinciano..” ( p. 392 )

Però, Menendez y Pelayo salva qualcosa: “Lo que salva del olvido algunos de estos preceptos de Cervantes es *la viveza, la gallardia, la hermosura* con que està expresados” ( p. 392 ). - “Chi non ricorda la definizione della poesia che dà don Chisciotte nel suo colloquio con il cavaliere del Verde Gabbano ?” - “La poesia, señor Hidalgo, à mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, à quien tienen cuidado de *enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias*, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella. (..) *Ella es hedra de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverà en oro purisimo de inestimabile precio..*, non se ha de ser vendible en ninguna manera.., non se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer, ni estimar los tesoros que en ella se encierran. (..) La razòn es porque el arte non se aventaja à la naturaleza, sino perficiònala: asì que mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacaràn un perfectisimo poeta” ( pp. 392-393 ). Quindi, il Menendez cita passi de *La Gitanilla*, e del *Viaje del Parnaso*: “Moran con ella en una misma estancia / La divina y moral filosofia, / El estilo màs puro y la elegancia. / Puede pintar en la mitad del dia / La noche, y en la noche màs obscura / El alba bella que las perlas crìa “ ( p. 394 ). Dove, il Cervantes attesta in versi la dottrina delle “origini della dialettica”, serbata *in nuce* nella teoria e prassi della “alchimia”. (16) E' anche la chiave del “barocco”, “capolavoro dell'arte barocca”, stando ai termini dell'analisi di Joaquìn Casaldüero, *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda* ( Buenos Ayres, Edit. Sud-Americana, 1947 ), poi ripresa dal Croce. (17) L'opera appena postuma del Cervantes, infatti, è in quattro libri di una storia presa da Eliodoro, il vescovo e poeta di *Teagene e Carecla*: dove “i primi due si svolgono nel settentrione, tra i geli e gli uragani, e gli ultimi due nel sole del mezzogiorno, e i comuni lettori, non afferrando l'unità delle due parti né lo stretto rapporto che è in tutti i suoi moltissimi episodi, non intendono questa *creazione di un genio, questo capolavoro dell'arte barocca*” ( sintetizza il Croce ): perché ( nella formula del critico spagnolo accettato ) in ognuna della sue opere “*appaiono le due zone di luce e di ombra, la luminosità dell'immaginazione, che è unità e ordine, e l'oscurità della realtà, che è varietà e disordine, il cielo col suo presagio e il mondo col suo prodigio*”. Certo, la generalizzazione estetica del Casaldüero e poi di Eugenio D'Ors, “laddove il barocco crea la bellezza col dolore”, non può del tutto persuadere Croce. Ma la “origine della dialettica”, nelle intense polarità luce-ombra, gelo e sole, nord e sud, luce della fantasia ( come unità e ordine ) e oscurità del reale ( varietà e disordine ), “cielo nel suo presagio” e “mondo nel suo prodigio” ( “Origini della dialettica” su cui si travaglieranno Carlo Antoni e Raffaello Franchini ), caratterizza efficacemente il trapasso tra teoria e prassi alchemica ( che Cervantes conosceva, e il Quevedo parodiava ) e filosofia moderna. E così, nella “babele” delle “diverse lingue” tra la donna e il barbaro sull'isola deserta ( Libro I, Cap. IV del *Persiles y Sigismunda* ), “è eterogeneità necessaria *affinché abbia luogo l'attrazione* che l'unità della creazione vuole” ( Casaldüero 1948, pp. 41-43; Croce 1950, p. 60 ).

Ma il “critico”, dell'età della “critica”, Menendez, pur giustamente espungendo ogni “precettistica” dall'estetica della modernità, limita di molto l'originalità della coscienza estetica cervantina, anche negli spunti più interessanti.

Il curioso è che, molti anni più tardi, il citato critico Harold Bloom se ne uscirà con una trovata non dissimile, anche se diversamente modulata: “Il volume 2 di Don Chisciotte ha continui richiami al



volume 1, chiarendo sempre che il volume 1 è un libro e il volume 2 no. Lo stesso Cervantes è il volume 2; questo secondo Don Chisciotte è ciò che William Blake ha chiamato “il vero individuo, l'immaginazione”. (18) Ossia: è il problema dell' “opera” di fronte all'autore, l' “individuo” ( “reale”, ma in senso fisico o metafisico, pratico o da Mondo 3 della 'Conoscenza oggettiva', direbbe Popper ? )

Ma è proprio così !? - Questo è il punto. Da parte l'assunzione “biblica” delle umane lettere per Bloom, e quindi del ruolo e ufficio della “Parola”; da parte il canone metodologico distinzionistico di Croce tra “poesia e non poesia”; non siamo oggi del tutto soddisfatti della tentata “amputazione” del capolavoro cervantino. E se fosse, invece, ipotesi per ipotesi e teoria per teoria, che:”il Volume 1 e il Volume 2 del *Don Chisciotte* stanno al Cervantes; come l' *Ulysses* e *Finnegans Wake* stanno al Joyce” ? Quel “nostro Giacomo Joyce”, come lo dicono Croce e Nicolini nella *Bibliografia vichiana* del 1947-48, al secondo laborioso tomo ? Ed è come se Cervantes ( chiedendo venia per questa seconda nostra immaginativa, spontaneamente fiorita sui testi ) ci dicesse: - Ma come ? Non avete ancora capito ? - Io sono un genio filosofico, Travestitomi nei personaggi, *Per farvi divertire!* Mentre: “Joyce è un filosofo, Travestito da letterato, *E che si diverte!*”. ( 19)

Il fatto è che, storicamente, tra il 1605 e il 1615, date delle due parti del *Chisciotte*, ci sono state, appunto, le *Novelle esemplari* (1613) e, con le stesse, il colloquio assiduo tra Cervantes e Quevedo, a Valladolid: dunque, l'impressione di esagerazione “farsesca” ( di cui si faceva interprete Volfrango Goethe ) è dovuta alla influenza di Quevedo su Cervantes, dei *Sogni* sulle *Novelle* e – poi – anche sul Secondo Volume del *Chisciotte*. Ma questa influenza è reciproca, come accade tra i grandi che spesso si scambiano – con ogni sollecitazione – il giuoco delle parti. Così, dopo il nostro percorso tra le idee estetiche “da salvare”, riprendiamo un attimo il giro dei poemi cavallereschi “da buttare”, sempre con la guida del signor curato e del barbiere.

Ci imbattiamo, allora, oltre che nel *Don Belianigi*, nella *Storia del famoso Cavaliere Tirante il Bianco*, la cui interpretazione ha dato luogo alle più sottili quanto male apposte congetture. E qui il “non detto” su Cervantes equivale al non voler “dire” l'essenziale sul suo capolavoro, per seguire le alcinesche seduzioni dello specialismo erudito. Vediamo meglio.

“- Per l'amor di Dio ! - esclamò a gran voce il curato -. C'è dunque il *Tirante il Bianco* ! Datemelo qua, compare, perché faccio conto d'avere trovato un tesoro di divertimento e una miniera di risate. Qui c'è don Chirieleison di Montalbano, valoroso cavaliere, e suo fratello Tommaso di Montalbano, c'è il cavalier Fonseca, e la lotta che il prode Tirante sostenne con l'alano, ci sono le arguzie della donzella Piacerdimiavita, con gli amori e gli inganni della vedova Posata, e la signora Imperatrice, innamorata di Ippolito, suo scudiero. Vi dico la verità, signor compare, che per il suo stile questo è il più bel libro del mondo: qui i cavalieri mangiano, dormono e muoiono nel loro letto, e fanno testamento prima di morire, e mille altre cose che mancano nel modo più assoluto a tutti gli altri libri del genere. Ciò nonostante, vi dico che chi l'ha composto, poiché certamente tutte quelle sciocchezze non le ha scritte a bella posta, meriterebbe d'esser gettato alle galere per tutto il resto della sua vita. Portatevelo a casa e leggetelo, e vedrete se non è vero quello che ho detto”. (20)

Il fine poeta e ispanista Vittorio Bodini non manca, a piè di pagina, di notare: “Questo è conosciuto come il passo più oscuro del *Don Chisciotte*; e da un secolo a questa parte ha dato luogo a una ridda di ipotesi da parte dei più illustri cervantisti spagnoli, da Juan Caldeòn a Hartzenbusch, da Benjumea a Menéndez y Pelayo, che hanno proposto le più sofisticate varianti per cavarne un senso, fino a Rodríguez Marín, che più onestamente si dà per vinto, limitandosi a ricapitolare la storia dei tentativi di interpretazione. Neanche i più insigni traduttori si son sottratti ( dal famoso Conte di Caylus al nostro Giannini ) a questa vana gara di congetture. - Tutto ciò non manca d'essere strano, e molto curioso. Perché *il problema non esiste affatto, come può vedere il lettore italiano* da questa versione in cui non abbiamo fatto altro che seguire letteralmente il testo. Il fatto è che ai commentatori è parso di vedere una contraddizione fra le lodi del libro di *Tirante il Bianco*, fatte dal curato, e il severo giudizio sul suo autore. Altra contraddizione, che aggrovigliava di più le cose, era fra certi meriti realistici riconosciuti al romanzo e il fatto che il curato lo trovi pieno di sciocchezze. Queste difficoltà ( apparenti ) suggerivano ipotesi e interventi sulla sintassi esterna del Cervantes: che era il cammino sbagliato, perché qui *la sintassi è addirittura cristallina ed esprime*

*un concetto ironico e sottile*, una complessa sintassi interiore a cui i commentatori non hanno badato. Che dice infatti il curato ? Che il libro è spassosissimo, una miniera di risate. E poi aggiunge: ma colui che lo ha composto meriterebbe d'esser gettato in galera perché tutte quelle sciocchezze non le ha scritte *a bella posta per divertire, e con la coscienza che si trattava per l'appunto di sciocchezze*. Per la pazzia che dimostra la sua credulità meriterebbe dunque la galera, e qui si direbbe addirittura che il Cervantes metta le mani avanti, precisando la propria posizione critica di fronte alla materia del proprio libro, perché non gli tocchi un giudizio analogo a quello toccato all'autore di *Tirante il Bianco*". Il restauro critico bodiniano va benissimo per noi, che abbiam poc'anzi suggerito, a proposito della "genialità" cervantina, la formula: "Io sono diventato un filosofo, Travestitomi nei miei personaggi, Ma per farvi divertire !". Che è proprio quel che manca all'assurdo e incongruente poema di *Tirante il Bianco*, perciò oggetto di fiera rampogna. Valga il vero, dell'originale spagnolo: " - !Valàme Dios ! - dijo el Cura, dando una gran voz - . ! Que aquí está Tirante el Blanco! Dàdmele acá, compadre; que hago cuenta que el hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbàn, valeroso caballero, y su hermano Tomàs de Montalbàn, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la senora Emperatriz, enamorada de Hipòlito, su escudero. Digoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en su camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso , os digo que merecía el que lo compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que el echaran a galeras por todos los días de sua vida. Llevade a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho". (21) Cervantes e l'Italia: la "carità del natìo loco".

Non è che ci sia – dunque - l'ideale romantico nella Prima parte; e l'ironia o satira, invece, e prevalentemente, nella Seconda, del *Don Chisciotte* ( Goethe ). Abbiamo visto, certo per saggi, come l'intento parodico sia parlante anche nel Volume 1 ( Episodio della Biblioteca, al capo sesto ). Pure, rimane il grande, fondamentale, in-audito, problema ermeneutico: del tipo di rapporto, che l'autore stabiliva tra il primo e il secondo volume, dilatato nella estensione ( settantaquattro capitoli, rispetto a cinquantadue ) e modificato nel ritmo, rispetto alla stesura del 1605.

Ma prima di tentare ulteriore, e forse nuovo, approfondimento sul punto, è bene sostare ancora nel rapporto di Cervantes all'Italia, alle sue lettere e arti, ed al *Furioso* in particolare.

Ancora una volta, ri-troveremo come un sistema di assi cartesiani, tra 'dialettica delle passioni' e 'prospettiva', dove la "dialettica delle passioni" è data nel rapporto tra il "dolore reale" ( lo dice anche Harold Bloom ) e le "avventure immaginarie", e la prospettiva è calata nel "ritmo".

Questo approccio – condotto in compagnia di sommi "creatori" o "ri-creatori" del bello ( Ariosto e Cervantes; Goethe, Croce o Bloom ) - ci porterà a vedere di bel nuovo il "ritmo" del *Furioso* e di testi poetici che hanno segnato punto di svolta nella storia dell'Occidente ( Manzoni, Baudelaire, Joyce ).

Torniamo al *Quijote*. Il "dolore reale" è confessato ad alta voce nella Prima Parte da Don Chisciotte " ..Voglio dire che i religiosi, in santa pace e tranquillità, chiedono al cielo il bene della terra; ma siamo noi soldati e cavalieriquelli che poniamo in atto ciò che essi chiedono, difendendola col valore del nostro braccio e col filo delle nostre spade, e non già standocene riparati, ma a cielo scoperto, fatti segno agli intollerabili raggi del sole d'estate e ai feroci geli in inverno".

E la confidenza è portata alle estreme conseguenze della disillusione nel dialogo con Sancio Panza della Seconda Parte. " ..Voglio dire – disse Sancio – che ci dedichiamo a esser santi, e così raggiungeremo più presto la buona fama a cui aspiriamo; e tenga presente che ieri ( che trattandosi di poco tempo si può dire così ) canonizzarono e beatificarono due fraticelli scalzi le cui catene di ferro con le quali si cingevano e tormentavano il corpo, ora si considera gran ventura baciarle e toccarle, e godono di ben altra venerazione che non, come dissi, la spada di Orlando nell'Armeria del Re, nostro signore, che Dio conservi. Cosicché, signor mio, vale assai più essere un umile fraticello, di non importa quale ordine, che non un valoroso e errante cavaliere; e più ottengono

presso Dio due dozzine di colpi di frusta che ci si dà da soli per disciplina, che non duemila colpi di lancia, dati a giganti, o a mostri, o a dragoni. - *Così è – rispose don Chisciotte -; ma non tutti possiamo esser frati, e molte son le vie per cui Dio guida i suoi al cielo: la cavalleria è religione, e vi son cavalieri santi nella gloria. - Sì – rispose Sancio -; ma ho sentito dire che in cielo ci son più frati che cavalieri erranti*”.

Divertimenti e lazzi sono, da sempre, il nutrimento delle corti rinascimentali italiane; e fin da subito il Cervantes se ne ricorda ( Capitolo primo, pp. 32 sgg. della edizione Bodini ). “Andò poi a guardare il suo ronzino, e benché avesse più crepature agli zoccoli e più acciacchi del cavallo del Gonnella, che *tantum pellis et ossa fuit*, gli parve che non gli si potesse comparare neanche il Bucefalo di Alessandro o il Babieca del Cid”. Dove l'allusione assai trasparente è, appunto, a Pietro Gonnella, un buffone del Duca di Ferrara, al centro di una vasta letteratura raccolta alla fine del XV secolo con il titolo *Buffonerie del Gonnella*, e nota con ogni probabilità al Cervantes al momento del primo viaggio in Italia. Tutto ciò riporta alla corte estense e al cantore “cristiano”, su tutti pregiato, Ludovico Ariosto. Poco più oltre, al citato Capitolo sesto dedicato alla biblioteca “da buttare”, mentre si “salva” la *Diana* di Montemayor, il curato spiega la motivazione: “io son del parere che non si bruci, ma che se ne tolga tutta la parte che tratta della maga Felicia e dell'acqua incantata, e quasi tutti i versi lunghi, e gli si lasci in buon'ora la prosa e il merito d'essere il primo fra tutti i libri del genere” ( p. 70 ). Così, del *Don Belianigi* ( 1547 ), “bisogna toglier via tutta la parte che riguarda il castello della Fama ed altre più gravi insolenze” ( p. 68 ). Mentre *Le lagrime di Angelica*, di Luis Barahona de Soto ( 1586 ), riprendendo il motivo dell'Ariosto, potrebbe essere salvato, “perché il suo autore è stato uno dei più famosi poeti, non già solo di Spagna, ma del mondo intiero, e fu felicissimo nella traduzione di alcune favole di Ovidio” ( pp. 72-73 ).

Eredita il dibattito italiano sulle arti, il Cavaliere dalla Trista Figura, al Capo 35 ( pp. 424 sgg. ):

” Mi facciano il piacere quelli che dicono che le lettere son superiori alle arti; glielo dico io, a chiunque essi siano, che non sanno quel che si dicono. Perché l'argomento che quei tali sogliono addurre, e a cui più si aggrappano, è che i travagli dello spirito son più elevati che non quelli del corpo, e che le armi è soltanto col corpo che si esercitano, come se il loro esercizio fosse ufficio da facchini, per cui non ci vuol altro che una certa forza materiale, o come se in ciò che chiamiamo le armi noi che le professiamo, non fossero compresi quegli atti di fortezza che, per poterli compiere, richiedono un maturo intelletto, o come se non debba faticare tanto con lo spirito che col corpo l'animo del guerriero che ha la responsabilità d'un esercito, o la difesa d'una città assediata”.

E qui l'allusione è alla *quérelle* sviluppatasi tra il Filelfo, Girolamo Muzio, Domenico Mora, Baldesar Castiglione e Traiano Boccalini ( per tacer d'altri ): discussione poi ripresa a suo modo, in parte, da Giambattista Vico, nella biografia in latino delle *Imprese di Antonio Carafa* ( 1712 ). *Tutto ciò è ripreso nella Parte Seconda, al Capitolo Primo ( pp. 602-604 )*, là dove si discetta di Orlando e di Angelica, in merito alla preferenza da costei accordata alla “dolcezza di Medoro anziché per la crudezza di Orlando. “ - Quell'Angelica, signor curato – rispose don Chisciotte -, fu una ragazza scombinata, vagabonda e un po' capricciosa e non lasciò il mondo pieno solo della fama della sua bellezza ma anche di quella delle sue impertinenze: respinse mille signori, milla valorosi e mille sapienti per accontentarsi d'un paggetto imberbe, senz'altro bene di fortuna né nome fuorché quello di riconoscente che gli meritò la fedeltà dell'amico. E il grande cantore della sua bellezza, il famoso Ariosto, non osando, o non volendo cantare quello che capitò a questa signora dopo la sua miserabile resa, la lasciò là dove disse: - ' E come del Catai s'ebbe lo scettro, / Forse altri canterà con miglior plettro'. E questa fu senza dubbio una profezia; di fatti i poeti si chiamano anche *vati*, che vuol dire: *indovini*. E che ciò sia vero appare chiaramente dal fatto che dopo di allora un famoso poeta andaluso pianse e cantò le sue lagrime, e un altro famoso e impareggiabile poeta castigliano cantò la sua bellezza”.

Qui il Cervantes, citando a memoria, storpia alquanto l'ottava originale ariostèa, al canto XXX, strofe 16, del *Furioso*: “E come a ritornare in sua contrada / Trovasse e buon ausilio e miglior tempo, / E de l'India a Medor desse lo scettro, / Forse altri canterà con miglior plettro”. O forse, chiudendo la prima parte con lo stesso verso e ripigliandolo al capo primo della seconda, Cervantes ha voluto concentrarsi sul destino profetizzato per Medoro in qualità di “regnante dell'India”, o “del

Catai”. Certo è che l’ironia sull’ironia ( di Cervantes su Ludovico ) raggiunge la propria “acmé”, quando il curato esclama: “E’ un miracolo !” ( “!Milagro !” ), apprendendo dall’ Hidalgo che nessun verso infamatorio nei riguardi di Angelica è venuto a “metter sottosopra il mondo”, a conoscenza di Don Chisciotte ( “que trujo revuelto el mundo” ). Personalmente, ritengo che questi “errori” di citazioni letterarie siano piuttosto “spie di interpretazioni”, come accade per i tanti, e forse troppi, luoghi del nostro “AltVater” Vico: alla cui caccia si dedicava Fausto Nicolini, ma spesso errando a sua volta, o mostrando il fianco alle successive restituzioni di Paolo Rossi e Andrea Battistini. Comunque sia di ciò, la conoscenza diretta e in originale del *Furioso* da parte cervantina è punto fermo di ermeneutica letteraria e dottrinale. Epperò, la domanda sorge spontanea, di fronte ai passi del Castello d’Atlante, che forma uno degli emblemi – per Attilio Momigliano – dell’intero poema: allora, Miguel Cervantes conosceva “Andria”, in italiano ri-visitata, la “mia Andria”, citata al canto terzo ? E se sì, che fine ha fatto la “imitazione-rielaborazione” del Castello del mago Atlante, in cui essa è menzionata ? E, infine, codesta riesumazione può assurgere, in qualche modo, a “spia” della “architettura” o “struttura” del capolavoro, distesa in due parti ?

Al canto III, st. 33, così poetava l’Ariosto: “ Ezellino, immanissimo tiranno,  
Che fia creduto figlio del Demonio,  
Farà, troncando i sudditi, tal danno,  
E distruggendo il belpaese Ausonio,

Che pietosi appo lui stati saranno  
Mario, Silla, Neron Caio et Antonio.

E Federico imperator secondo

Fia, per questo Azzo, rotto e messo al fondo”.

Dove Federico II di Svevia, il “puer Apuliae”, lo “stupor Mundi” e “freno dei potenti”, avendo appreso che Parma, città occupata dai suoi ghibellini, era stata assediata e presa dai fuorusciti guelfi e loro alleati, tra cui Azzo d’Este, coraggiosamente venne in soccorso del suo partito. Ma dopo alcuni mesi, nel 1248, fu vinto. L’anno dopo, Azzo d’Este contribuì alla rotta e alla presa di Re Enzo, il figlio di lui, in Romagna, col qual fatto l’Imperatore pur potente, Federico, così avvilitosi, lasciò la Romagna e riparò nella amata Puglia. Si favoleggia, in questi luoghi, del mito estense, e come e perché il dominio di questi su Ferrara ( iniziato con Azzo VI, padre di Azzo novello, per la consegna spontanea della città il 1208 ) finisse per aver la meglio sul fiero ed energico Imperatore svevo.

Poco oltre, al terzo Canto, str. 39: “ Al bel dominio accrescerà costui

Reggio giocondo, e Modona feroce.

Tal sarà il suo valor, che Signor lui

Domanderanno i popoli a una voce.

Vedi Azzo sesto, un de’ figliuoli sui,

Confalonier de la Cristiana croce:

Avrà il Ducato d’Andria con la figlia

Del secondo Re Carlo di Siviglia”.

Ecco il passo che colpì anche Miguel de Cervantes: dove, in effetti, questi è Azzo VIII, che, combattendo contro i nemici della fede cristiana e della Chiesa, sposò la bella Beatrice d’Este figlia di Re Carlo II d’Angiò, e n’ebbe in dote da “Contea” ( più che “Ducato” ) di “Andria”, donde riscosse il titolo di “Conte di Andria”. Azzo VIII morì il 1308.

Le allegazioni sono infinite; la “pluralità delle vie”, immensa; i rimandi interni da testo a testo, voce con voce, e parte a parte, da “ottovolante della conoscenza”. Ma che fine ha fatto, in Cervantes, - è lecito chiedersi - il magico Castello di Atlante, che gli fece comparir dinanzi la bellissima Beatrice d’Angiò, e - con la stessa - la memoria di “Re Carlo di Siviglia” e della “Sacra Spina” ?

Non gode, più ( lo sì è visto ), di buona fama, il Castello d’Atlante, come accade del “mago” e degli “incantesimi” e “acque fatate”, ivi allocati. Il Castello è diventato - ora, cioè nella Seconda parte del *Don Chisciotte* - qualcos’altro, qualcosa di profondamente diverso, e di ben diversamente “misterioso” e “secreto”: la discesa del ventitreesimo capitolo nella caverna di Montesinos ( ancora una volta perscrutata, ma con altra luce, dal Bloom ). Qui il Cervantes “fa a gara” con l’Ariosto; classicamente, “emula”, cioè “imita” e rielabora, il mito ariostèo. E nel far ciò, osserva la “carità del

natio loco”.

“Delle stupefacenti cose che l'egregio don Chisciotte riferì d'aver visto nel profondo antro di Montesinos, che per la loro assurdità e enormità fanno sì che quest'avventura sia ritenuta apocrifa”, recita il titolo ( ed. cit., Bodini, pp. 772-782 ). Sprofondato in un antro, l'Hidalgo è accolto da Montesinos in persona: “Da lunghissimo tempo, o valoroso Cavaliere don Chisciotte della Mancia, quanti viviamo incantati in questo logo remoto, stiamo aspettando di vederti, affinché tu dia al mondo notizia di ciò che occulta e racchiude il profondo antro per dove sei penetrato, che chiamano la grotta di Montesinos. (...) Vieni con me, illustre signore; voglio mostrarti le meraviglie che dissimula *questo trasparente castello, di cui son governatore e capoguardia perpetuo, perché son Montesinos in persona, da cui trae nome la grotta*”. Qui, nel “palazzo cristallino” ( “*en el cristalino palacio*” ), è sepolto il cavaliere Durandarte, trattenuto “*incantato*” dal mago Merlino, “quell'incantatore francese che dicono che era figlio del diavolo; e quel che io credo è che non era figlio del diavolo, ma che ne seppe, come suol dirsi, una più del diavolo”. Montesinos deve cavare il cuore a Durandarte ( su di lui preghiera ), ripulirlo e darlo alla Signora Belerma: tutto in attesa che intervenga “quel grande cavaliere per cui il mago Merlino ha fatto tante profezie: quel don Chisciotte della Mancia, intendo dire, che di nuovo e con più alti frutti che nei passati secoli ha risuscitato in quelli attuali la già obliata cavalleria errante, col cui aiuto e favore potrebbe darsi che venissimo disincantati, perché le grandi imprese son riservate ai grandi uomini”. Quindi, con parodia dell'Inferno dantesco e del Furioso ariotesco, tra “urli di strazio e pianti”, il cavaliere vede in un altro salone la processione in due file di fanciulle bellissime, sempre “*attraverso le pareti di cristallo*”; finché interviene una delle due compagne di Dulcinea del Toboso a chiederle dei quattrini, in forma di “reali”: perché “il bisogno – spiega Montesinos – non *perdona neanche agli incantati*” ( “*esta que llaman necesidad adonde quiera se usa, y por todo se extiende, y a todos alcanza, y aun hasta a los encantados no perdona*” ). A complicare, ma anche a semplificare, il quadro mitico, Chisciotte indulge a dubbi e spiegazioni circa l'accaduto verso Sancio ( quanti giorni è stato nell'antro; e se abbia o no mangiato e dormito; e l'entità di “quelle plaghe remote e nascoste alla nostra vista”; o se non sia ammatito per “tutta questa montatura che ci ha raccontato”, e via ). Fino al punto più “geniale” di Cervantes che “si” diverte, ma soprattutto “ci diverte”, onde Chisciotte replica in fine capitolo a Sancio: “ -Tu parli così, Sancio, perché mi vuoi bene – disse don Chisciotte-; e poiché non hai sufficiente esperienza del mondo, *tutte le cose che hanno un po' di complessità ti paiono impossibili*; ma verrà il tempo, come ti ho già detto un'altra volta, che io te ne racconterò qualcuna di quelle che ho visto laggiù, che ti faranno render credibili anche quelle che ho raccontato ora, la cui verità *non ammette repliche o discussioni*” ( “*todas las cosa que tienen algo de dificultad te parecen imposibles*”).

Harold Bloom vede qui echi kafkiani, per il corto circuito tra narratore e uditore, lettori reali di poemi ( come lo stesso Sancio ) e attori di fantastiche avventure ( Chisciotte, e forse noi tutti ). Ma io sarei propenso a cogliervi la stupenda, recondita, armonia di trasformazione del Castello di Atlante nell'antro di Montesinos ( magia, trasparenza del castello, sale d'alabastro, incantesimi, pareti di cristallo, “plaghe remote” e ancora incantesimi ai limiti della “montatura”, permettendo ). Struttura e Poesia: “recondita armonia”.

Al centro del *Furioso* ( 1516, 1521 e 1532, accresciuto da 40 a 46 canti ), come un perno, è il canto 23°, dedicato alla pazzia di Orlando. La prima parte ( canti 1-13 ) è intonata alla ispirazione amorosa e al Castello del mago Atlante. La seconda ( canti 14-19 ) è impegnata dalla lotta tra cristiani e saraceni attorno a Parigi. La terza, appunto, per i canti 19-39, va dalle nozze di Angelica e Medoro alla pazzia di Orlando sino al viaggio di Astolfo sulla Luna e al rinsavimento di Orlando. La quarta ( canti 39-46 ) rivisita la catastrofe dei Saraceni; le traversie amorose di Ruggiero e Bradamante; i tristi presentimenti di Fiordiligi; la pietosa fine di Brandimarte, con solenni funerali; il duello di sei campioni cristiani contro sei pagani e lo scontro finale tra Rodomonte e Ruggiero. “La prima (parte) disperde i guerrieri lontano dalla città contrastata; la seconda si concentra intorno a Parigi per la grande battaglia; la terza li disperde nuovamente; la quarta li riconcentra intorno a Parigi e risolve la guerra. Il *Furioso* gira sulla battaglia di Parigi e sulla pazzia di Orlando come sopra due perni. Al centro stanno l'una e l'altra; e le azioni convergono e divergono dall'una e

dall'altra: sicché, divelti i due perni, il poema andrebbe in frantumi” ( Attilio Momigliano ).

“I luoghi del Furioso sono veramente il regno dell'immaginazione ariostesca: sono, non la città, ma la campagna, la solitudine, le strade che varcano di terra in terra, il mare immenso, le foreste dove il viandante si perde, i ruscelli che mormorano nell'alto silenzio d'un prato” ( Momigliano: da Parigi al cielo più vasto, “lontano da cittadi e villaggi” ). Non mancano al *Furioso* riferimenti plurimi a luoghi eventi, fatti storici e mitici italiani e ferraresi. A titolo esemplificativo, nel canto I°, all'emblema dell'aquila in campo azzurro sulla palazzina di Marfisa d'Este; o nel XXXVI, alla battaglia sulla Polesella contro i Veneziani del 1509. E alla corte estense dedica l'Ariosto molti passaggi. Al canto XLVI, str. 92: “Di filosofi altrove e di poeti / Si vede in mezzo un'onorata squadra. / Quel gli dipinge il corso de' pianeti, / questi la terra, quello il ciel gli squadra: / questi meste elegie, quel versi lieti, / quel canti eroici, o qualche oda leggiadra. / Musici ascolta e varii suoni altrove; / né senza somma grazia un passo move”. Continuamente messer Ludovico allude a Lucrezia Borgia ( c. XIII, 69; XLII, 83 e 93 ); a Ferrara ( c. XXVI, 49; XXXIII, 38; XLII, 84 e 88; XLIII, 53; XLVI, 95 ); A Renata di Francia ( XIII, 72 ); ad Alfonso I d'Este ( c. III, 50, 58 e 60; XIV, 2; XV, 29; XXXIII, 40; XL, 41; XLI, 67; XLIII, 3, XLVI, 95 ); allo stesso Cardinal Ippolito ( c. I, 3; III, 50 e 57; VII, 62; XIII, 68; XXVI, 51; XXXV, 8; XXXVI, 2; XLI, 67; XLVI, 86, 88 e 90 ); e tant'altri. “Nel campo azur l'aquila bianca avea, / Che de' Troiani fu l'arma bella, Perché Ruggier l'origine traeva / dal fortissimo Ettore, portava quella” ( I, 4 ). Nei bestiarii medioevali, infatti, l'aquila indicava la provenienza divina di una famiglia o casa. E si trova ancora, in uno scudo, come l'emblema di famiglia sul portale principale della palazzina Marfisa d'Este ( metà del XVI secolo, per opera di Francesco, figlio di Alfonso I° e Lucrezia Borgia). (22) Era ben familiare all' Ariosto, la cui casa è detta nella incisione sulla cornice, orazianamente: “ Parva sed apta mihi; sed nulli obnoxia sed non sordida, / parta meo sed tamen aere domus” ( 'Piccola ma a me adatta; nociva per nessuno né sozza, purtuttavia casa procacciata col mio denaro' ). Un'eco di Palazzo Schifanoia è nel canto XLVI, 85: “Quivi le Grazie in abito giocondo / una regina aiutavano al parto: / sì bello infante n'apparia, che 'l mondo / non ebbe un tal dal secol primo al quarto. / Vedeasi Iove, e m'Ercurio facondo, / Venere e Marte, che l'aveano sparto / a man piene e spargean d'eterei fiori, / di dolce ambrosia e di celesti odori”. Carlo Muscetta ricorda il *De laudibus Philosophiae*, scherzo giovanile di contenuto esoterico. (23) “Suggellando il capolavoro amorosamente ritoccato sino alla terza edizione, che terminò qualche mese prima di morire, il poeta si era lasciato indietro le illusioni umanistiche della giovinezza latina ( cominciata a vent'anni con l'ode a Filiroe, un sospiro “de vita quieta”, mentre Carlo VIII invadeva l'Italia). Ma aveva anche avuto la forza critica di mettere da parte i versi della vecchiaia precoce, quei *cinque canti* senza sorriso, scritti con l'ispirazione e intonazione ormai estranea al capolavoro e che sono come il riflesso di quella tempesta che, fra la battaglia di Pavia e il crollo della Repubblica di Firenze, segnava la fine del Rinascimento ( II, 34-35: 'O vita nostra di travaglio piena, / come ogni tua allegrezza poco dura !/ Il tuo gioir è come aria serena, / ch'alla fredda stagion troppo non dura' ) “. (24) Da parte sua, Elio Vittorini giustifica la scelta delle illustrazioni da Schifanoia per l'edizione dei “Millenni” Einaudi, integrando le predilezioni per dipinti coevi o affini di Dosso Dossi, Piero di Cosimo, Andrea Mantegna e Pisanello: iniste sui “dati della sua stessa terra”, scorrendo di “libere immagini di gentilezza e finezza” che “idealizzano il mondo cortigiano”, ma lo rendono al tempo stesso “fiabescamente rappresentativo di una realtà più profonda e universale... , il cui il motivo contemporaneo, proprio come succede all' Ariosto, può apparire anche arcaico, quello popolare anche allegorico, quello naturale anche artificioso, e in cui vedere figure e paesaggi dell' Orlando Furioso, Angelica fuggente, Alcina seduttrice, i giardini incantati, i monti, le marine, i castelli, e Ruggiero o Rinaldo, è vederli *alla radice della loro finzione, dove poeta e pittori hanno un comune umore*”. (25) Intuisce, ma non afferra in profondità, il Vittorini, le radici dell'analogia tra Schifanoia e il Furioso, non potendo conoscere lo sviluppo degli studi ( La sua *Nota* editoriale è del “1950” ). Ma lo spunto è degno di ripresa in più direzioni. Essi sono: l'ariosità della composizione pittorica negli affreschi di Schifanoia ( nei riferimenti letterari e simbolici ); la ariosità della poetica ariostesca; “armonia”, “ritmo”, “mobilità della fantasia”, “cineticità” della poesia dell' Ariosto, come aspetti non pur una volta rilevati nella storia della critica ( Croce, Momigliano, Caretti e Segre ).

Non sapeva, né poteva sapere, il Vittorini del 1950, nella prefazione alla edizione einaudiana dei “Millenni” per il *Furioso* e le altre opere in versi dell' Ariosto, del dibattito iconologico a proposito del Salone dei Mesi. (26) Là dove il *vir niger*, al Mese di Marzo e come Primo “decano” del segno dell' Ariete, è il “Furioso”, alla fotocoproduzione n. 8 del Vittorini. (27) Certo, era chiara fin da allora, la “naturalzza” ( per dirla con le “Vite” di Giorgio Vasari, e poi con il Cervantes estetologo del primo Seicento ) del ciclo pittorico al Salone dei Mesi: cioè, la ariosità prospettica negli affreschi, come pure – secondo il Momigliano – negli episodi e punti di snodo dell'azione multipla nel *Furioso*.

*Entrando nel Salone dei Mesi, occorre attualmente volgersi a man destra, di fronte alla Parete Sud ( Gennaio e Febbraio, dedicati all' Aquario e ai Pesci ); quindi proseguire verso la Parete Est ( Marzo Aprile Maggio, votati alle costellazioni dei Gemelli del Toro e dell' Ariete ); girare poi a sinistra, sulla Parete Nord, la più ricca di Mesi ( Giugno Luglio Agosto e Settembre, indirizzati nel segno del Cancro, Mercurio Giove e Vulcano); per ritrovarsi, infine, di fronte alla Parete Ovest in gran parte perduta di Ottobre Novembre e Dicembre , che sarebbero stati votati a Scorpione Sagittario e Capricorno ).* Non a caso Messer Ludovico diceva: “Quello disegna il corso dei pianeti”, a proposito di Pellegrino Prisciani, l'ideatore con Bono Avogaro del ciclo pittorico a “programma astronomico”. Ma perché parliamo di “naturalzza” e “ariosità prospettica” nel “ciclo” ? Perché, nelle parti leggibili e amorosamente contemplate da Pico già col primo soggiorno ferrarese del 1478 ( l'anno in cui perde la madre e passa da Ferrara a Firenze ), la *rapportatio* tra fascia superiore, mediana e inferiore degli affreschi è stupefacente. Alla Parete Est, Minerva in alto, Venere nella fascia superna e Apollo sovrastante, governano rispettivamente i simboli delle costellazioni di Ariete Toro e Gemelli; essendo adibite le scene della fascia inferiore alla amministrazione della Giustizia e caccia e potatura ( per il mese di Marzo ), al momento in cui il Duca d'Este dà una mancia al buffone ( fiancheggiato dal ritorno dalla caccia: in Aprile ) e al Palio di San Giorgio con scene a cavallo e della falciatura per Maggio ). Alla subentrante Parete Nord, invece, Giugno è dedicato a Cerere ( in alto ) e raccoglie i simboli della costellazione del Cancro, governando scene di ambasceria in basso. Luglio è dedicato a Mercurio ( fascia superiore ), contemplando simboli dei decani del segno del Leone, e sovrastando la sfera “civile” della caccia in basso. Agosto è retto dal Dio Giove, si inquadra nel segno della Vergine, amministra il tempo della Trebbiatura. Settembre, poi, è retto dal mitico episodio del dio Vulcano ( *ben lumeggiato di sulle fonti di Manilio dal Bertozzi* ), si inserisce nei simboli centrali dei decani della Bilancia e regge - assistendole- le scene di altre ambascerie, missioni a cavallo e atti della vendemmia. Ho riproposto - non senza qualche audacia – rapida sintesi dei collegamenti e delle risposnde del salone dei Mesi a Schifanoia ( almeno per quanto a noi pervenuto ), non per ridondanza, bensì per evidenziare il respiro globale del ciclo, la ariosità delle corrispondenze, nella dottrina e classica e mitica ed astrologica delle assunzioni rappresentative. Ma l'analisi non finisce qui.

Un motivo “inedito” in sede storiografica può risiedere nella influenza ariosteica sulla strutturazione, ad esempio, dei *Fiori del male* del Baudelaire, per i cui *Saggi sull'arte* sull'arte la luminosità della pittura di Delacroix molto deve alla frequentazione dell'Ariosto. “Un'altra qualità somma, se non immensa, del talento di Delacroix, e che lo fa il pittore prediletto dei poeti, è la sua natura essenzialmente letteraria. Non solo la sua pittura ha percorso, con un costante successo, lo spazio delle grandi letterature, e non solo ha tradotto, frequentato Ariosto, Byron, Dante, Walter Scott, Shakespeare, ma è giunta a rivelare idee di un ordine più elevato, più sottili e più profonde di quasi tutti i moderni ( Così il Baudelaire, su cui dovrò tornare, in *Esposizione universale. 1855 – Belle Arti* ).Oppure: “David, Guérin e Girodet accendevano il loro spirito al contatto di Omero, Virgilio, Racine e Ossian. Delacroix è stato il traduttore appassionante di Shakespeare, di Dante, di Byron e dell' Ariosto. Una somiglianza di qualche peso, una differenza di poco conto”. (28)

“Le cose sono circondate come dalla loro atmosfera naturale, sono spazieggiate a perfezione; ciascuna ha tant'aria e tanta luce quanta occorre perché il lettore legga con un riposato respiro. L'Ariosto ha questo senso indefinito e affascinante dell'atmosfera che avvolge le cose: e e perciò ha tanto del pittore, o almeno di certi pittori”: completa il concetto prospettivistico della architettura del poema, il nostro Momigliano. ( 29)

Architettura e “prospettiva” nel *Furioso*; architettura e “ritmicità” nel Cervantes; architettura e “prospettiva” nei *Fleurs du mal*. Spunti critici, infatti, in favore della tesi di una “presenza prospettica” nel *Furioso* si raccolgono presso gli studiosi del *Rinascimento ferrarese*, con Silvio Pasquazi (30); *Come lavorava l'Ariosto*, per Gianfranco Contini; (31) *L' 'Orlando Furioso' e la tecnica del romanzo cavalleresco medievale* di D. Delcorno Branca; (32) e ne *Il nuovo corso della critica ariostesca*, (33) *Lecture ariostesche* (della napoletana Liguori, 1973), *Disegno storico della civiltà letteraria italiana* e *Fortuna ragione prudenza nella civiltà del Cinquecento*, (34) tutti di Mario Santoro, nel suo giusto insistere sul “limite che la natura umana e la 'fortuna' pongono alla realizzazione dei sogni”.

Perciò Orlando, “sì saggio”, l'eroe purissimo della cristianità, diventa “furioso”, dacché “su nessuna previsione logica si può fare affidamento, per il fortuito e l'imprevisto”. Così, il Santoro sottolinea l'interesse delle nuove “letture ariostesche”, per “sequenze narrative”, non più per canti, personaggi o filoni ( l'amoroso, l'epico, l'encomiastico ), ripigliando in ciò – oltre che Momigliano – la *Interpretazione dell'Orlando Furioso* di R. Negri; (35) con gli apporti di Lanfranco Caretti e Cesare Segre su stile, ritmo e struttura del poema. (36) Solo che, mentre i “fuochi” del *Furioso* sono costituiti nelle polarità della battaglia di Parigi e della pazzia di Orlando; i “fuochi” del *Don Chisciotte* vanno per dilatazioni progressive di “dolori” e “avventure”, biblioteche e caprai, castelli ed antri, quasi a gruppi dei sei; e invece nella raccolta baudelairiana, essi insistono sul bisogno di affetto e la memoria della “nutrice”, la “figura materna”: comunque, e sempre, nel segno di una recuperata “armonia” strutturale e prospettica.

Ebbi modo di notare tutto ciò. “Nel movimento globale del ritmo, -infatti – si nota che ogni strofa è armonia, dacché il primo verso di ciascuna è riproposto puntualmente all'ultimo. Così, la poesia del *Balcone* restituisce mirabilmente il sapore e il sentore e il ricordo della filastrocca, tipica dell'età infantile, e insieme la musicalità del ritmo come ciclo e circuito degli stessi motivi ispiratori. Da notare che tale ritmica si ripropone a *refrain* interni altra volta ne *Les fleurs du mal*, al canto 44, *Reversibilità*, volto all'Angelo di letizia, di bontà, di salute, di bellezza e felice o luminoso, e al canto 47, *Armonia della sera*, là dove il v. 4 torna al v. 7, il v. 8 al v. 11 ed il 12 al 15, creando come un ricamo a tombolo o un inanellarsi di preziosa catena, ricca di echi e risonanze ( “Valse mélancolique et langoureux vertige !”; “Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir”; “Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige” ); nonché al canto 62, *Moesta et errabunda*, dove in ogni strofa il primo verso è ripetuto al quinto: 'Dimmi Agata, a volte non pensi di migrare', e via. - E' come se Baudelaire, studioso anche di astronomia, avesse voluto creare un *prospetto cosmogonico*, sull'asse centrale terrestre inclinato al canto 47, e sul piano dell'eclittica ( al canto 44), preceduto e seguito dal 36 e dal 62, quasi 'fuochi' dell'orbita in perielio e afelio, e tutto nel novero complessivo dei cento canti , costitutivi della prima edizione del 1857 !

'Poesia e struttura', nel Baudelaire, *sotto un angolo visuale ritmico, più sottile e complesso !* (37) . Ineludibile è, a questo punto, la domanda di coronamento interpretativo, in *Les fleurs du mal*. Ma qual è, e con quale ufficio si pone, il 100° canto ? Ed è, in effetto, quello dedicato a *La serva dal gran cuore*. ( *La servant au grand coeur dont vous étiez jalouse* ), dove il poeta “rende il beneficio” del ringraziamento e ricorda, con la *pietas* infinita, il proprio débito verso la nutrice Mariette. Sì che si guadagna la seguente corrispondenza ritmica: Canto 36 ( per Mariette ), 44 e 47 ( per Madame Sabatier ), 62 ( per Agata ) e 100 ( di nuovo, per la Mariette ). Fulcro ne è l'amore-dolore e il suo riscatto nella “empatia”.

Benedetto Croce, che di affetti rimpianti se ne intendeva, si è avvicinato a codesta intuizione, per via erudita, confutando il critico Drugmans, autore del saggio *Défense de la dialectique* ( in “NeoPhilologus” di Amsterdam, del 1935 ), con la postilla della *Poesia* del 1936, (38) dove cita felicemente insieme “l'esordio del canto 36 e l'altro del 100”.

Tutto ciò prova la ricerca di armonia nel ritmo, e nelle interne sue riprese, come nella struttura complessiva della raccolta, che ha segnato una data nella storia della poesia moderna; ma, insieme, il frutto, ancor meglio, della lezione appresa dall'armonia ariostea, calata nel ritmo del *Furioso*, e adottata dall'autore di *Les fleurs du mal* nella propria bisogna.

“Fughe da fermo”, individuò una volta in Baudelaire, il Bufalino; con l' “Altrove” fantastico; e la



“Morte degli amanti”, *Tristano e Isotta* (CXXI); e *Le voyage* (“Notre infini sur le fini des mers”). “Di cui abbiamo detto ch'è una specie di parabola sacra, ma potremmo aggiungere ch'è un romanzo, un poema. Approssimazioni confluenti un dato comune: nell'affermare la *presenza di un'ossatura, di una congruità e interazione delle parti fra loro, quale si ritrova soltanto nelle più nobili cattedrali*”. (39) Così, l'Ariosto, dava al suo poema una struttura “solidissima”, pur nelle infinite “fughe” prospettiche, anche per il fatto che “non amava girare il mondo se non sulle carte o con la fantasia” ( Attilio Momigliano, nella sua *Storia*, p. 145 ).

“Recondita armonia” nella struttura, dunque, del *Furioso*: come tra i due poli della Battaglia attorno a Parigi e della Follia di Orlando ( canto XXIII ). Nella struttura dei *Fiori del male*: come prospetto cosmico tra afelio e perielio, tra i canti 44 e 47, interposti ai richiami dei 36 e 62, nell'arco perfetto dei 100: Né si dimentichi che gli occhi delle *Femmes damnées* sono – in Baudelaire – 'stellari'. Nel *Chisciotte* la “recondita armonia” è conquistata -invece - per “dis-tensione”, tra Volume 1 ( 52 capi ) e Volume 2 ( in 74 ): ma, di più, tra sesto capitolo e trentatré della Parte prima; e di gruppi a sei per sei capitoli, o presso, nella Seconda. Nel capitolo della Parte prima, “In cui si racconta la novella dell'Incauto Sperimentatore” ( pp. 352-373 ), e prima di passare al Trentaquattresimo “Dove continua il racconto dell' Incauto Sperimentatore”, Cervantes trae spunto dai canti XLII e XLIII del *Furioso* , dove si ripropone la vicenda del giudice mantovano Anselmo che mette a prova la fedeltà della moglie Argia, invitando il proprio ospite a bere in una coppa che possiede la curiosa proprietà, che il marito la cui moglie gli sia infedele non può bervi, perché il vino gli si verserebbe sul petto. In questo caso, 'saggiamente', Rinaldo non accetta ( XLIII, str. 6 ), suscitando il commento del padrone di casa: “Il conforto, ch'io prendo, è che di quanti / per dieci anni mai fur sotto al mio tetto, / ( che a tutti questo vaso ho messo innanti ) / non ne trovo un che non s'immolli il petto” (*Furioso* XLIII, str. 44 ). Ma il Cervantes vi innesta anche la chiusa del poema *Le lagrime di San Pietro* di Luigi Tansillo, tradotto e ammiratissimo in Spagna dall'amico Luis Gálvez de Montalvo (1587 ), e influente su Garcilaso de la Vega e – pel suo tramite – su tutta la poesia del XVI secolo.

Si vuol dire che, nel Volume 1, tra il sesto e il trentatreesimo capitolo, incentrati sugli echi della poesia italiana del Rinascimento, procede un tragitto di ventisei passi, la metà di tutti i capitoli: come in una tenda su un perno centrale, del “Cervantes visivo”. Mentre nel Volume 2 lo sviluppo dell'azione – narrazione è più “dis-teso”, protratto nello spazio-tempo. Per esempio, il Capitolo sesto della Parte seconda ( pp. 633-638 ) è dedicato a quel che “avvenne fra don Chisciotte e sua nipote e la governante, uno dei capitoli più importanti di tutta la storia”. Al dodicesimo ( pp. 677-684 ), si narra “Della strana avventura che accadde al prode cavaliere don Chisciotte con l'animoso Cavaliere degli Specchi”; per progredire al diciottesimo ( pp. 728-737 ), “Di ciò che successe a don Chisciotte nel castello o casa del Cavaliere dal Verde Gabbano, con altre cose stravaganti”.Ma la messa a fòco della straordinaria avventura nell'antro di Montesinos richiede due capi, il ventitre e il ventiquattresimo ( pp. 772-782 e 783-789 ), stanti il sospetto di “storia apocrifà”, e le “mille inezie impertinenti e pur necessaria alla sua comprensione”. Si può proseguire con il trentesimo ( pp. 831-836 ), “Di ciò che capitò a don Chisciotte con una bella cacciatrice”; e il plesso strutturato in tre capi ( trentasei – trentasette – trentotto: pp. 885-891, 892-894 e 895-901 ), per meglio fissare la storia, l'avventura e la malasorte della Governante Sconsolata, con naturale estensione ai capitoli immediatamente successivi ( trentanove – quarantuno ). Il quarantadue, con il quarantatreesimo, sono impegnati dai consigli di don Chisciotte a Sancio ( prima e seconda serie: pp. 923-928 e 929-935 ). E dopo altri sei, al quarantottesimo, si racconta “Di ciò che successe a don Chisciotte con la signora Rodriguez e altri avvenimenti degni di eterna memoria” (pp. 968-976 ).

Al nesso, che è anche sosta, tra il cinquantatre e cinquantaquattresimo ( pp. 1023-1031 e 1032-1039 ), si applicano il “travagliato epilogo e fine che ebbe il governo di Sancio Panza”, con “altre cose relative a questa storia e non ad altra” ( corsivo mio ). Altro passo innanzi, 'pro-gressio', si adempie nel cinquantotto e cinquantanovesimo capitolo del Volume 2 ( pp. 1051-1073 e 1064-1072 ), “Di come piovvero su don Chisciotte così fitte avventure, che non si davano respiro l'una con l'altra” e del “fatto straordinario” occorsogli, “che può considerarsi avventura”; e al sessantaquattresimo ( pp. 1116-1120 ), si tratta della “avventura che diede a don Chisciotte più dispiacere di quante gliene eran successe finora”. Sino al passaggio tra sessantanove e settanta ( pp. 1145-1150 e 1151-1158 ),

soffermantesi sul “più strano e insolito avvenimento che in tutto il corso di questa grande storia capitò a don Chisciotte”, con relativa e imprescindibile “continuazione”, ai fini della “intelligenza” della stessa storia, e prima di approdare a malattia, testamento e morte del Cavaliere ( Capitolo settantaquattresimo, alle pp. 1178-1185 ), con apostrofe alla propria zampogna, come Jacopo Sannazaro aveva fatto concludendo l' *Arcadia*. “E con ciò terrai fede alla tua cristiana professione, consigliando bene chi ti vuol male, e io resterò soddisfatto e fiero d'essere stato il primo a godere per intiero i frutti dei suoi scritti, come volevo, che altro non è stato il mio intento che quello di far odiare dagli uomini le bugiarde e assurde storie dei libri di cavalleria, e ad opera di quelle del mio autentico don Chisciotte *van barcollando, e finiranno per cadere del tutto, senza alcun dubbio*” ( mio l'immediatamente precedente corsivo ). E ironicamente il Cervantes aggiungeva il suo corsivo di saluto: “*Vale*” .- *Le “avventure” sono, e restano, “fitte”, da “non darsi respiro l'una con l'altra”. Ma nel “ritmo”, che vuol dire nella strutturata cadenza o sequenza narrativa ( come pel 'Furioso' ), le avventure medesime 'trovano respiro', si pauseggiano e vicendevolmente richiamano, continuano l'una nell'altra e si snodano con solo apparente disinvoltura e facilità. E', codesta, la “recondita armonia” del 'Don Chisciotte'.*

Mi sta in mente il passo dello scrittore e pensatore spagnolo Eduardo Galeano, a proposito della linea dell'orizzonte: “Lei è nell'orizzonte.(.). Mi avvicino di due passi, lei si allontana di due passi. Cammino per dieci passi e l'orizzonte si sposta dieci passi più in là. Per quanto io cammini, mai la raggiungerò. A che cosa serve l'utopia ? A questo serve: a camminare”. (40)

Nel nostro caso, è come se il Cervantes 'tentasse' e 'saggiasse', ancora e sempre, a riprese, l'ideale cavalleresco, nella più distesa Seconda Parte, *mémore* della sua anticipazione. Ma siffatto ideale, oramai “inattuale” e oggetto della più spietata “parodia”, irreparabilmente e immancabilmente si allontana di bel nuovo, per ogni tentativo. E, così, la linea dell' “orizzonte” ( nella definizione di Galeano) si muove e ri-muove in continuazione, per slittamenti progressivi e infiniti. Perciò accade che alcuni inserti narrativi si raggruppino frequentemente di tre in tre, o – prevalentemente – a cadenze di sei in sei capitoli: ma non necessariamente in sequenze automatiche né obbligate. La “struttura” del Don Chisciotte finisce per esprimere, così, proprio lo sforzo di focalizzazione successiva della linea dell'orizzonte, ossia della “prospettiva” o della percezione di “colpo d'occhio” ( perché di questo, e non di “profezia”, si tratta ), per aggiustamenti continui dei plessi tematici o narrativi, che corrispondono a orizzonti “destinali” dell' ingegnoso Hidalgo, nel sempre più presente ( e a volte pressante ) contrappunto di Sancio.

Codesta messa a fòco nel “mirino” delle avventure, o 'dis-avventure', più distesamente narrate, è l'ultima delusione, il naufragio dell'estrema “utopia degli antichi”, o “eu-topia”, quella cavalleresca ( dopo le ideali di Platone, Tommaso Moro e Campanella ); mentre già John Milton del *Paradiso perduto* si predispone a condannare l'Uomo “eguale a Dio”, il modello tracotante di “Man equal to God”, epperò satanico, prima che esso si tramuti e denunzi nel Panopticon di Bentham e – in definitiva – nella “dis-topia dei moderni” ( Orwell, Huxley, Zamiatin, Capek, Morselli ).

Gli “emblemi” nella età umanistica e moderna. Verità e Potere.

“Emblemata” - secondo Alciato – formano una ricerca prerogativa della letteratura umanistica. Giulio Busi tratta spesso di “Pico visivo”, seguito dal Cacciari che discorre di un “pensare per immagini”, da Vico a noi. (41) Il sonetto di Pico “Tremando ardendo el cor preso si trova”, letto e riletto da Mario Martelli, ci restituisce il “calligramma” estetico della “Primavera” botticelliana. Si va da Ferrara a Firenze, e viceversa.

Ora, il *Furioso* ( incisivamente illustrato dal Momigliano ) svela i due suoi “perni”: nella battaglia intorno Parigi, e nella pazzia di Orlando ( canto 23 ). Cervantes ci riporta all'emblema della “Tenda” ( Volume 1 ) e dell' “Orizzonte”, la “linea” progressiva e mobile dell' “Orizzonte” ( Volume 2). Baudelaire, “maestro” di poesia moderna, organizza, per gli assi dei canti che si richiamano nei “Fiori del male”, una forma di “orbita terrestre”, nel “sistema solare”. Non è più “caccia al simbolo nascosto”, come augurava il critico musicale Paolo Isotta a proposito del capolavoro di Mozart *Il Flauto magico* ( consenzienti larga parte della estetica musicale e la esecuzione di Chailly ); ma - piuttosto – una “forma di simbolo pre-posto”, aggettantesi nel corpo della forma, sbalzato dall'immagine alla conoscenza, dall'intuizione al 'giudizio'. Né, certo, gli Autori han pensato mai “a

vuoto”, componendo e strutturando i lavori principali dell'esistenza e trascendenza nell' Opera ( La quistione di 'Poesia e Struttura' va decisamente rivisitata, anche per questa parte ).

Tra i sommi, il nostro Manzoni prese da Miguel de Cervantes, egli pure. Secondo Luigi Russo, il Seicento è il vero protagonista dei *Promessi Sposi*. Il rapporto tra umili e potenti ne forma il fulcro. Il rapporto con il potere è addirittura nella stessa lingua, “trasmessa dai padroni”. Il curato di Cervantes è anche in grado di dissacrare i poemi cavallereschi ammuffiti in Biblioteca. Il curato di don Lisander, praticando volentieri il suo “latinorum”, serve il Potere e inganna Renzo Tramaglino e Lucia Mondella. Nella lettera a Cesare Cantù, forse del dicembre 1843, la numero 1608 di *Tutte le lettere* ( Adelphi, 1986, III, p. 441 ), da Milano, Manzoni così scriveva: “Ho consegnato a Lorenzo Litta, da trasmettervi, le parole e frasi che ho raccolto dal Don Quijotte. Alcune, come *finca, papeletta, adeal, borador* e simili d'ufficio, e così *Tomates, meregiar, stacchetta, tanteo, balandra*, ci saranno state trasmesse direttamente dai padroni; altre probabilmente sono dal fondo comune delle lingue latine. E' notevole il *tejar* nel senso di aver finito di creare. Servitevene a volontà”. (42) - Alla lettera n. 166, di Mercoledì 7 agosto 1822, a Gaetano Cattaneo, Manzoni parla dell'originale preso a prestito: “Il Cervantes qui unito è pure da restituirsi all'Abbatino. Mille e mille scuse”, in *Tutte le lettere*, I, 281 ). La fede cristiana nella Provvidenza dei *Promessi Sposi* ( “La c'è, la c'è la Provvidenza!”; con il “sugo dell'opera” ) è preceduta proprio nella 'morale' delle *Novelle Esemplari* cervantine. Dove, nella chiusa de *La Gitanilla*, “tutto si volgerà a tuo onore e profitto”. Ne *L'innamorato Generoso* ( *El amante liberal* ), finiscono per trionfare “discrezione, onestà, prudenza e bellezza”, per Leonisa. E dopo tutta una serie di incredibili peripezie della *Spagnola Inglese* ( *La espanola Inglesa*), la Isabella, rapita dal cavaliere inglese Clotaldo e sfregiata dalla famiglia rivale del proprio innamorato Ricaredo, a sua volta eroe magnanimo della flotta inglese poi finito in preda ai Turchi,

finisce per felicemente concludere: “quanto possa il Cielo, che sa trarre dalle nostre maggiori sventure i più grandi vantaggi per noi”.E' una forma di “eterogenesi dei fini” pedagogica e narrativa.

Pur pregiando Joyce, Harold Bloom non riscontra, tra i campioni del *Genio*, Vico né Manzoni. Su *Finnegans Wake*, si spinge a dire, lasciandoci il compito più difficile di ermeneutica filosofica: “ La grande opera di Joyce, quella che supera persino la magnificenza di *Ulisse*, e *La veglia di Finnegan*, ma cinquant'anni di lettura della *Veglia*, o meglio nella *Veglia*, mi hanno convinto che il libro non sarà mai del tutto accessibile nemmeno al lettore fuori del comune, mentre *Ulisse* è un piacere, arduo ma accessibile, per il lettore comune dotato di intelligenza e buona volontà”. (43) Come ricorda Richard Ellmann, all'anno 1936 della sua fondamentale biografia di *James Joyce*, (44) il giornalista e saggista Tom Kristensen chiese a Joyce “aiuto” per intendere il *Work in progress*: “and Joyce referred him to Vico. 'But do you believe in the 'Scienza Nuova' ? asked Kristensen. 'I don't believe in any science', Joyce answered, ' but my imagination grows when I read Vico as it doesn't when I read Freud or Jung “. E' lecito, ora, chiedere: - Quale il “simbolo proposto”, e non “nascosto”, di *Finnegans Wake* ? Forse sono: “le perle e la sabbia”. Dove le “perle” sono i nuclei di verità filosofica immessi a piene mani nel sogno : la 'donna-fiume'; l'archetipo femminile; Anna Livia Plurabelle; la “quaternità”; il “fiume del Tempo”; la teoria dei “corsi e ricorsi storici”, vista troppe volte con Vico ma riletta con gli occhi di Croce come ritmo ideale dello spirito umano, quindi reinventata dal Joyce, nel personale mito cosmico-storico del “ricominciamento”.

Benedetto Croce, da *Puer*, scrisse del *Viaggio in Italia* di Goethe ( e a Napoli in specie ): vi sono “perle miste a di molta arena”. Ecco, dunque, il “simbolo” atto a com-pendiare, o com-prendere, *Finnegans Wake*: le perle teoretiche frammischiate all' arena, e cioè alla polverizzazione in frantumi ( inarrestabile, 'oltre-umana' ) di tutti gli assi epistemologici e linguistici immaginabili e possibili. Non pure una volta, la critica ha notato come i *Four Quartets* di Thomas Stearns Eliot sian composti a parti intercambiabili. Esse sono: 1. Il tempo e il punto-attimo. 2. Il principio e la fine; il principio nella fine. 3. Il fiume come il “dio bruno”. 4. La primavera a mezzo inverno; la polvere e la fine. “Burnt Norton”, “East Coker”, “The Dry Salvages” e “Little Gidding”, “potrebbero trasferirsi e intercambiarsi dall'uno all'altro quartetto, senza inconvenienti”, come alternanza tra tono recitativo, meditazione ed espressione lirica. (45)

L'estetica *multi-directional* di Samuel Beckett, il pluri-prospettivismo, l'infinito universo et mundi, la teoria dei frattali si applicano vicendevolmente al paradigma joyciano di *Finnegans Wake* (più ancora che dell' *Ulysses*: qui ha ragione Bloom). Ecco perché il simbolo offerto dall'ultima opera del Joyce, ci sembra essere la "sabbia" (come il risultato della riduzione e scomposizione continua della 'percezione' e della 'sapienza'), dentro cui stiano "gettate le perle" (idee, forme-guida o archetipi che si dicano). "On comprendra 'Finnegans Wake' dans cent ans!", diceva anche il critico Stuart Gilbert ("Figaro Littéraire", 20 gennaio 1966, p. 8: cfr. la Parte terza del mio *Tra Vico e Joyce*, pp. 63 sgg.). Poi, si sa che ogni interpretazione è "colpo d'audacia" (grazie a *Verità e Metodo* di Hans Gadamer). La multidirezionalità delle prospettive fu colta dal giovane Beckett nella sua tesi del 1929 *Dante... Bruno. Vico.. Joyce*, a proposito delle poetiche di Joyce e del ripudio di ogni facile "allegorismo". (46) Come il *mandala* dei monaci buddisti, imitato da Jung nelle dimore sul lago svizzero di Costanza, la 'interpretazione' può venire dissolta e dispersa nel vento, nonostante l'immensa pazienza e fatica adoperata in fase costruttiva: "Così la neve al sol si disigilla" (*Par.* 33,64). Ma ciò non esime dal tentativo ermeneutico, dal minuzioso approccio della rilettura, e dall'esercizio della "arte topica", sintesi di filosofia e filologia. Del resto, che l'immagine "simbolo" delle 'perle' e della 'sabbia' possa essere adottata in questo proposito joyciano, è dato dal carattere di "teoria dei frattali" del linguaggio-mondo del genio dublinese (quindi di frantumazione, al limite della polverizzazione, dei saperi). Per fare solo un esempio, nella resa di Luigi Schenoni del Libro I.IV di *Finnegans Wake* (pp. 75-88), registriamo: "Che lui ne era fin troppo conoscitivamente conativamente cogitabondantemente sicuro perché, vivendo amando respirando e dormendo *morfo-melo-sofo-pancreaticamente*, come molto significatamente faceva, tutte le volte che pensava udiva vedeva percepiva faceva clipperclipperclipperclipperare una campana". Il linguaggio è sminuzzato, de-composto e ri-composto in continuazione. E Schenoni, alla fine, accettando la tesi dell' "hidden Crocianism" in Joyce, quando gli inviai la mia biografia filosofica composta da Pietro Addante, (47) tradusse: "E adesso addanti, e aggiungeteli!", l'originale "And now, upright and add them". (48) Per spiegare l'etimologia di Earwicker, quasi "an auricular forfickle", o "una forbicicletta auricolare", alle pp. 310-310 bis del Libro secondo – capo terzo, Schenoni poi annota: "lat. *Forficula auricularia*, nome scientifico della forfecchia, in ingl. *Earwig* (cfr. Earwicker, cognome di H. C. E.); ingl. *Fickle*: incostante, volubile; ingl. *Viking*: vichingo; da./norv. *Far*: padre; ingl. *Fracture*: frattura". (49) Il metodo è lo stesso: identica la parodia di Bergson, Einstein e Proust, Freud e Jung nel capo VI del Libro primo di *Finnegans Wake*. (50)

Lo stesso Harold Bloom, cui spesso ritorno per la importanza della di lui sintesi (anche se non sempre condividendone taluni giudizi), osserva: "Il romanzo, da Cervantes a Proust, ha creato uno splendore metafisico ed etico che si sta affievolendo solo ora, nell'era dello schermo. Il contributo di Cervantes a questa creazione è stato il coraggio morale, aristocratico, utopico, di Don Chisciotte. Egli condivide con Shakespeare e Dante un particolare aspetto della *Keter* ('Corona'), l'audacia di Adamo al mattino presto (come Whitman l'ha chiamata), una partecipazione alla volontà divina o al desiderio, che i cabalisti hanno chiamato *Razon*". (51)

"Lo Splendore metafisico ed etico del romanzo si sta affievolendo, solo ora, nella stagione del cinema o dello schermo": del "Cinema arte figurativa" (le origini di Pabst, Chaplin comico e tragico, 'Il settimo sigillo' e 'Il posto delle fragole' di Ingmar Bergman, il 'flusso di coscienza' in Fellini, l'esistenzialismo di Antonioni, King Vidor il narratore, il 'post-moderno' Kieslowski, 'Il Cacciatore' di Michael Cimino, Spielberg l'inventore, l'epico David Lean, François Truffaut, 'Hugo Cabret' di Martin Scorsese, il sognante Tim Burton, Christopher Nolan, e via). La Biblioteca – parete ideale di fine *Interstellar* è una geniale intuizione di Nolan: può essere "confine" e può costituire "ponte" ('border' e 'bridge', volta a volta). Il codice morse, il messaggio sull'orologio, la 'comunicazione' anche se 'debole', restituiscono il contatto tra il padre astronauta e la figlia, distante e irraggiungibile in un'altra dimensione. (52) La Biblioteca – parete, da conservare e non distruggere, è metafora del sottile diaframma che spesso s'interpone tra uomini di potere e uomini di verità (Vaclav Havel): diaframma che difficilmente si spezza, dal momento che gli uomini di potere *chiedono e non danno*, mentre gli uomini di verità *danno e non chiedono*. I primi cercano i riflettori e gli assembramenti di masse; i secondi, desiderano "l'ombra e il raccoglimento" (

Benedetto Croce ). Non s'incontrano, e sono destinati a non incontrarsi quasi mai (salve rare eccezioni, per congiunture storiche e personali). Anche i Governatori di disastri, gli editori e uomini di lettere e i pubblicisti assurgono al 'potere', quando non dicono né il 'sì' né il 'no', e cioè *esigono* rispetto ma *non danno* rispetto (Aldo Capitini, a Perugia, insegnava che “il Potere è di tutti”). Il nostro “maestro”, e “Altvater”, Vico (che non compare nella complessa organizzazione del “Genio”), e non lo Shakespeare, è la “risposta” a Cervantes; la biblioteca da “conservare”, rispetto alla biblioteca da “buttare”; la “sapienza dei secoli”, di fronte ai “mulini a vento”; la teoria dell’ “utile” e del “vitale”, come il compimento teoretico e categoriale (o “pre-categoriale”) della figura di Sancio Panza.

“Ah se il nostro genio fosse un poco di più un genio!” , poetava Ralph Waldo Emerson. Vico lo è, pur non rientrando (o forse proprio perché non entrando) tra le dieci sefiroth (la Corona o 'Keter'; Saggezza o 'Hokmah'; Intelligenza aperta e agile, o 'Binah'; Alleanza, o 'Hesed'; Potestà di adottare il giusto giudizio, o 'Din'; come Bellezza e Compassione, 'Tiferet'; la Vittoria di Dio o 'Nezah'; lo Splendore profetico, da 'Hod'; Fondamento della Forza, o 'Yesod'; e, infine, Diadema del Regno, 'Malkut', giusta la interpretazione cabalistica di Gerschom Scholem, seguita dal 'nuovo' Bloom). Così, all'interno dello studio dei rapporti tra Cervantes esemplare e chisciottesco e l'Italia (Ariosto e la “carità del natio loco”, Manzoni Calvino o Pirandello), ho inteso riconsiderare i giudizi di Goethe, Croce e Bloom su Cervantes; la influenza, anche sottaciuta o sottintesa, dell'estetica cervantina su asserzioni ed assiomi della modernità; la natura 'calligrammatica' dell'ordito strutturale dei capolavori di Ariosto, Pico, Cervantes, Baudelaire, Manzoni, Joyce; la complessità del rapporto di “struttura e poesia”; gli acquisti classici nelle poetiche dei 'modernisti'; in definitiva, la natura emblematica dei rapporti tra 'verità' e 'potere' e le possibilità di 'pluriprospektivismo' in campo ermeneutico-letterario e filosofico-epistemologico, che la ricapitolazione del mondo conquista. E sono pur “lumi sparsi”, che accendono di più significati il tema del presente saggio.(53)

(1) F. MARQUEZ VILLANUEVA, *Cervantes*, alle pp. 473-495 con Bibliografia della *Storia della civiltà letteraria spagnola. Dalle origini al Seicento*, diretta da Franco MEREGALLI, Utet, Torino 1990; ma anche, dello stesso autore, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid 1973.

(2) V. - tra l'altro -, dello scrittore siciliano, *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*, “Nuova Antologia”, CXXXVIII (1908), pp. 421-437.

(3) 'Prologo' di Ramon Menéndez Pidal, Firenze 1933: cfr. il mio *La filologia ispanica di Ezio Levi*, in “La Gazzetta di Mantova” - “La Storia”, di mercoledì 7 dicembre 2016, p. 32.

(4) Cfr. “Luoghi dell' Infinito”, aprile 2016, pp. 14-21.

(5) *Tutte le opere*, Milano 1985, Volume secondo, pp. 791-795.

(6) Molte edizioni italiane delle *Novelle esemplari*, ad eccezione di quella della B.U.R., ai nn. 1056-58 e 1059-62, e della Mursia di Milano, sono antologie comprensive di cinque, o sei di esse, su dodici, quali la traduzione di A. Giannini, per la Collana “Scrittori Stranieri” della Laterza, Bari 1912; o della UTET di Torino 1942, per le cure di Giovanni Maria Bertini; o nella resa di Mirella Ferracuti Garutti, con Introduzione di Giuseppe Mariani, Edizioni Paoline, 1962.

(7) Cfr. il mio “1994”. *Critica della ragione sofisticata*, Laterza, Bari 1997.

(8) *The Collected Essays, Journalism and Letters: Volume 1*, Edited by Sonia Orwell and Ian Angus, 'An Age like this' 1920-1940, Penguin Books, London 1945-1968, pp. 475-483: mie le sottolineature nel testo. E, nello stesso contesto, si dice dei personaggi dickensiani: “No doubt Mark Tapley and Sam Weller are derived to some extent from Smollett, and hence from Cervantes”.

(9) *The Collected Essays, Journalism and Letters: Volume 3*, 'As I Please' 1943-1945, London 1968, pp. 320-324.

(10) V. Anthony BURGESS, *A Meeting in Valladolid*, in *The Devil's Mode*, London 1989: ripreso a suo modo da Harold BLOOM, *Il Genio*, trad. it., nella Prima Sefirah, B.U.R., Milano 2002. - Ho sostato con piacere su Anthony Burgess, con *Il triplo gioco' di Anthony Burgess*, in *Joyce dopo Joyce*, L'Arte Tipografica, Napoli 2004, pp. 97-102.

(11) Antonio GASPARETTI, *Nota a I sogni*, B.U.R., Milano 1959, p. 21

(12) Edizione e traduzione di Vittorio Bodini, Einaudi, Torino 1957, pp. 63-73.

- (13) Cfr., tra l'altro, Paolo SAVI-LOPEZ, *Un petrarchista spagnolo ( Gutierre de Cetina )*, in "Rassegna Pugliese di Scienze Lettere e Arti", XII/9, dicembre del 1895; B. CROCE, *Lodi di Dame napoletane del secolo XVI*, Napoli 1894; Giovanni Maria BERTINI, *L' Orlando Furioso nella sua prima traduzione ed imitazione spagnola*, in "Aevum", VIII/2, 1934, pp. 357-402; Maxime CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne (1530-1650): Recherches sur l'influence du Roland Furieux*, Bordeaux, 'Institut d' Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines', 1966; L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, edizìon bilingue de la traduccìon de Jeronimo de Urrea (1549), a cargo de Cesare Segre y M. de las Nieves Muniz Muniz, Catedra, Madrid 2002; Maria Caterina RUTA, *Cervantes e l'Italia. Un furto di parole in corso*, in "Parole rubate", n. 8, dicembre 2013, pp. 97-124; e come curiosità, Francesco GUCCINI, *Don Chisciotte*, nel duetto con Juan Carlos Biondini.
- (14) Cfr. le pp. 106-112 della edizione adelphiana, a cura di Giuseppe Galasso, Milano 1994; con la p. 296 per la relativa "Postilla".
- (15) 1883-1891; Tercera Edizìon, Madrid 1920, Tomo III – Sieglos XVI-XVII, alle pp. 377-397.
- (16) Cfr., sul punto, i miei volumi *Teoria dei colori Alchimia e Apocalisse in Newton*, Vitale Edizioni, Sanremo 2016; e *Il sogno di Castorp e il progetto di Pico*, Laterza, Bari 2005: anche sulla base della venerazione della Madonna dei Miracoli, al controsoffitto del 1633 nella Basilica di Andria.
- (17) *Lecture di poeti*, Bari 1950, alle pp. 52-62 del saggio sul "Persiles y Sigismunda".
- (18) Cfr. *Il Genio*, cit., Milano 2002, p. 66; con le dotte e appassionate divagazioni del *Don Chisciotte cavalca ancora. Contro la solitudine*, in "Corriere della Sera" - "Cultura" del 19 febbraio 2005.
- (19) V. il mio *Tra Vico e Joyce*, Laterza, Bari 2007.
- (20) *Op. cit.*, Torino 1957, pp. 68-69.
- (21) *El ingenioso Hidalgo Don Quijote De la Mancha*, Espasa-Calpe, Madrid 1940 e 1965, Collezìon Austral, p. 40 in: 37-41.
- (22) Cfr. Morena POLTRONIERI-Ernesto FAZIOLI, *Ferrara magica*, Hermatana, Ferrara 2002, pp. 179-182.
- (23) *Orlando Furioso e una scelta delle opere minori*, Einaudi, Torino 1962, II, pp. 1249-1250.
- (24) *Introduzione* alla ed. cit., I, pp. VII-XXVI.
- (25) Ed. cit., pp. XXXV-XXXVI.
- (26) Cfr. Aby WARBURG, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara* (1912), SE, Milano 2006; Marco BERTOZZI, *La tirannia degli astri*, Cappelli, Bologna 1985 e *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Feltrinelli, Milano 2008, Parte Terza, alle pp. 97-139: *Aby Warburg e l'enigma degli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia; L'Officina dei Ciclopi; Progresso senza fine* ).
- (27) Cfr. anche Gianluigi MAGONI, *Le cose non dette sui decani di Schifanoia*, Accademia delle Scienze, Ferrara 1997; G. BRESCIA, *Ipotesi su Pico*, Bari 2001 e *Pico Botticelli e Schifanoia nelle Ipotesi su Pico*, Laterza, Bari 2011, pp. 79-88; Nicola IANNELLI, *Simboli e costellazioni. Il mistero di Palazzo Schifanoia*, Pontecorboli, Firenze 2012.
- (28) Cfr. *L'opera e la vita di Eugène Delacroix*, ora nelle *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, con Introduzione di Giovanni Macchia, "I Meridiani", Milano 1996, pp. 1182-1183 e 1324-1325, rispettivamente all'interno di: 1158-1183 e 1320-1353.
- (29) *Storia della letteratura italiana*, Messina-Milano 1947, p. 154.
- (30) Sciascia, Caltanissetta-Roma 1957.
- (31) "Esercizi di lettura", Le Monnier, Firenze 1947.
- (32) Leo Olschki, Firenze 1973.
- (33) "Cultura e Scuola", XIII, n. 52, del 1974.
- (34) Rispettivamente, Firenze 1979 e Napoli 1978.
- (35) Marzorati, Milano 1971.
- (36) Milano-Napoli 1954 e nella "Commissione per i Testi di Lingua", Bologna 1961.
- (37) Cfr., per questa parte, il mio *Il vivente originario*, con Prefazione di Franco Bosio, Albatros, Milano 2013, alle pp. 135-141 de *La 'douceur' chez Baudelaire*, con le altre note di interesse affine.

- (38) Edizione Adelphi, Milano 1994, pp. 281-282.
- (39) Cfr. la Introduzione di Gesualdo Bufalino alla edizione italiana de *I fiori del male*, Milano 1986, pp. XX-XXVII.
- (40) *Ventana sobre la utopía*, in *Las palabras andantes*, Siglo Ventiuno de Espana, Madrid 1993.
- (41) Cfr. Giulio BUSI e Raphael EBGI, *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, magia, qabbalah*, Einaudi, Torino 2014, pp. V-CVI; e gli *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, a cura di Raphael EBGI. Saggio introduttivo di Massimo CACCIARI, ivi 2016; con le mie *Ipotesi su Pico*, Laterza, Bari 2011.
- (42) Cesare CANTU', *Alessandro Manzoni. Remimiscenze*, Treves, Milano 1882, I, p. 207; e II, p. 128. - Sui rapporti di Manzoni rispetto a Cervantes, A. RONDANI, *Scritti manzoniani*, Lapi, Città di Castello 1915; B. SANVISENTI, *Ariosto Cervantes Manzoni*, "Bollettino della Università per Stranieri", Perugia, 7 novembre 1931; F. D'OVIDIO, *Studi manzoniani*, Guida, Napoli 1928.
- (43) *James Joyce. 1882-1941*, ne *Il Genio*, ed. it. cit., p. 601.
- (44) Oxford University Press, 1959 e 1982, pp. 693-694.
- (45) Cfr. Emilio CECCHI, in "Corriere della Sera", 23 settembre 1958; con il mio *Eliot e Joyce. 'Quattro quartetti – Quattro momenti'*, Laterza, Bari 2005.
- (46) Cfr. i *Disjecta*, ed. it. a cura di Sergio MORAVIA, Sugarco, Milano 1994; ed i miei saggi *Samuel Beckett e l'estetica multidirectional* e altri, in *Allegoria e Poesia. Il dibattito 'modernista' a proposito dell'estetica di Croce*, Laterza, Bari 2006.
- (47) *La 'Fucina del mondo'. Storicismo epistemologia ermeneutica*, Schena, Fasano 1994.
- (48) Oscar Mondadori, Milano 2011, pp. 396-396bis.
- (49) Milano 2011, cit., p. 411.
- (50) Milano 2011, cit., pp. 149-153.
- (51) *Il Genio*, cit., p. 57.
- (52) Cfr. il mio *Da Bruno a Escher: la Biblioteca celeste di 'Interstellar'*, in "Filosofia e nuovi sentieri", 14 dicembre 2014; e in *Italo Calvino e Andria. Variazioni del senso del celeste*, Andria 2016.
- (53) "Il suo capolavoro è giustamente considerato *Le città invisibili* (1972), ma come ho già sostenuto altrove, la mia preferenza va a un precedente romanzo fantastico *Il cavaliere inesistente* (1959)", dice Harold Bloom di Italo Calvino (1923-1985) nella sezione *Yesod* de *Il genio* ( cit., pp. 784-789 ), pur non citando espressamente "Andria", tra le "donne potenziali" ( ma, nel caso di specie, "reali" ), che formano, tutte insieme, "la città dei dannati, l'inferno" terrestre, nella chiusa del dialogo tra Kublai Kan e Marco Polo ( cfr. *Terra cielo e "inferni mondani". A proposito di Italo Calvino e Andria*, Andria 2016 ).