

La vocazione dell'arciere ; Prospettive critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset / a cura di Giuseppe Cacciatore e Armando Mascolo
Bergamo : Moretti&Vitali , [2012]. –
p. ; 21 cm.
(Il Tridente. Campus ;)

CDD :

ISBN 978 88 7186 396 2

1. 2.

I

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org.

Copyright © 2012 by Moretti&Vitali Editori
Via Segantini, 6a – 24128 Bergamo
telefono 035.251.300;
fax: 035 4329409
internet: www.morettievitali.it
e-mail: info@morettievitali.it

Composizione tipografica:
Bauer Bodoni (copertina);
Simoncini Garamond (interno)

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012

La vocazione dell'arciere

Prospettive critiche sul pensiero
di José Ortega y Gasset

a cura di
Giuseppe Cacciatore e Armando Mascolo

Moretti & Vitali

SOMMARIO

Introduzione	11
<i>Ortega o la coscienza del naufragio</i> di Giuseppe Cacciatore e Armando Mascolo	
<i>Note</i>	14
<i>L'articolo filosofico nell'opera giornalistica</i> di José Ortega y Gasset	15
Ignacio Blanco Alfonso	
<i>Note</i>	34
<i>La "zattera della cultura".</i> <i>Filosofia e crisi in Ortega y Gasset</i>	36
Giuseppe Cacciatore	
<i>Note</i>	54
<i>Ortega: "niente affatto moderno e molto XX secolo"?</i>	66
Pedro Cerezo Galán	
<i>Note</i>	85
<i>Zea e Ortega</i>	89
Roberto Colonna	
<i>Note</i>	96

<i>Ortega y Gasset interprete di Kant</i>	99
Pio Colonnello	
<i>Note</i>	114
<i>I primi orteghiani in Messico: verso un'identità filosofica</i>	117
Luis De Llera	
<i>Note</i>	136
<i>Preludio orteghiano in Messico</i>	138
Laura Mariateresa Durante	
<i>Note</i>	159
<i>Ortega e la fine della filosofia</i>	163
Gianni Ferracuti	
<i>Note</i>	202
<i>Una lettura complessa per un pensiero complesso</i>	207
M ^a Isabel Ferreiro Lavedán	
<i>Note</i>	227
<i>Aspetti metaletterari nel Chisciotte: l'approccio critico di Ortega y Gasset</i>	233
Paola Laura Gorla	
<i>Note</i>	246
<i>La coltivazione del dolore. Sulla genesi e il significato del pessimismo culturale di Ortega y Gasset</i>	247
Armando Mascolo	
<i>Note</i>	268
<i>Ortega e la questione dell'intersoggettività: sospetto o evidenza dell'Altro?</i>	280
María Lida Mollo	
<i>Note</i>	310

<i>Ortega e Popper: percorsi paralleli</i>	322
Luciano Pellicani	
<i>Note</i>	340
<i>L'influenza orteghiana nel cattolicesimo dell'esilio: José M. Gallegos Rocafull</i>	343
Michele Porciello	
<i>Note</i>	367
<i>Il rapporto di Ortega con Husserl e Heidegger: la teoria della vita esecutiva.</i>	373
Armando Savignano	
<i>Note</i>	391
<i>Ortega: una teoria della traduzione estrema?</i>	394
Lucio Sessa	
<i>Note</i>	403
<i>Problemi assoluti. Meditazione sul problematismo filosofico di Ortega y Gasset</i>	405
José Manuel Sevilla Fernández	
<i>Note</i>	423
<i>María Zambrano: José Ortega y Gasset, filósofo español</i>	431
Maria Barbara Spanu	
<i>Note</i>	437
<i>Dalla "ragione vitale" alla "ragione storica": una proposta di comprensione</i>	440
Ricardo Tejada	
<i>Note</i>	454
<i>Ortega y Gasset su Ramón Menéndez Pidal</i>	458
Fulvio Tessitore	
<i>Note</i>	469

Aspetti metaletterari nel Chisciotte:
l'approccio critico di Ortega y Gasset
Paola Laura Gorla

1. *I generi letterari*

Ortega y Gasset, come molti filosofi e pensatori del XX secolo, nel suo libro *Meditaciones del Quijote* (1914) affronta il tema dell'importanza e delle implicazioni critiche dell'opera maestra di Cervantes, offrendo al suo lettore differenti spunti e prospettive dalle quali osservare la complessità e problematicità del testo cervantino.

In particolare, nella *Meditación primera* Ortega si pone la questione dei generi letterari a partire dalla definizione del Chisciotte come primo romanzo in senso moderno: «Per prima cosa, cominciamo a riflettere su ciò che sembra più esterno al *Chisciotte*. Si dice che è un romanzo; si aggiunge, forse a ragione, che è il primo romanzo in ordine di tempo e di valore». ⁴⁹⁶ Infatti, secondo Ortega, il lettore non tarda a trovarvi «un tono di modernità che ci avvicina davvero al venerabile libro; lo sentiamo così prossimo alla nostra più profonda sensibilità quanto possono esserlo Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoievskij. Ma cos'è un romanzo [*novela*]?» ⁴⁹⁷

Per arrivare quindi ad una definizione soddisfacente di *novela*, Ortega precisa che, quando si parla di generi letterari, «bisogna distinguere tra contenuto e forma [...] la forma è l'organo, e il contenuto la funzione che lo crea [...] Sono due momenti diversi di una stessa cosa», ⁴⁹⁸ si tratta in pratica di due elementi distintivi e costitutivi che si possono differenziare ma mai scindere, e infatti esiste «una certa cosa da dire e l'unico modo di dirla pienamente», ⁴⁹⁹ ad

ogni *contenido* corrisponde una sola *forma* o modo per esprimerlo.

Pertanto, per esplicitare pienamente il concetto di *novela* e fissare quindi quello specifico fattore che ne caratterizzerebbe il genere in un senso moderno, Ortega prende le mosse dallo studio delle *Novelas ejemplares* di Cervantes e le analizza nel loro rapporto tra *contenido* e *forma*, convinto che la molteplicità possa aiutare a chiarire meglio i termini della questione. All'interno dell'insieme apparentemente eterogeneo delle *novelas* cervantine, individua un criterio di fondo che permetterebbe di distinguerle in due gruppi, riconoscendo in questo modo un primo gruppo di *novelas* che narrano *casos de amor y de fortuna*, in opposizione ad un secondo gruppo nelle quali invece non succede quasi nulla. Tutti gli avvenimenti narrati nelle *novelas* del primo gruppo sono inverosimili e l'interesse del lettore nasce proprio dalla loro stessa inverosimiglianza; mentre i personaggi e gli avvenimenti del secondo gruppo non sono per nulla insoliti e, pertanto, neanche particolarmente interessanti in sé, giacché «non sono loro a interessarci, ma la rappresentazione che l'autore ce ne dà». ⁵⁰⁰ Ne consegue che la stessa insignificanza, indifferenza e verosimiglianza dei personaggi del secondo gruppo di *novelas* rappresentano il fattore essenziale che muove l'interesse del lettore.

I due gruppi sono quindi in contrasto in quanto a *contenido* e *forma*: nel primo gruppo, i personaggi e le loro avventure sono il motivo stesso della loro fruizione estetica, a tal punto che l'intervento dell'autore può essere minimo; nel secondo gruppo, invece, quello che attira il nostro interesse è il modo in cui lo scrittore ci descrive personaggi e casi. Cervantes è totalmente cosciente di questa differenziazione, tanto che nel *Colloquio dei cani*, il cane Scipione dice in modo esplicito a Berganza:

Voglio avvertirti anche di una cosa, della quale ne avrai la prova quando ti narrerò i fatti della mia vita, e cioè che certi racconti rinchiudono e custodiscono la propria grazia in se stessi, e altri nel modo in cui son raccontati; intendo dire che alcuni danno diletto anche se si raccontano senza preamboli e ornamenti di parole, mentre altri bisogna rivestirli di parole, di gesti del viso e delle mani, e con il mutare della voce da niente diventano qualcosa, e da deboli e inconsistenti diventano acuti e gustosi. ⁵⁰¹

Se si osserva quindi la questione dei generi dal punto di vista *contenido*, Ortega precisa che è erroneo pensare che la *novela* discenda dall'epica, infatti «romanzo [*novela*] ed epica sono esattamente il contrario». ⁵⁰² Secondo Ortega i due generi letterari si differenziano nettamente perché il contenuto della loro narrazione risponde a regimi temporali contrastanti che, come vedremo, determineranno anche la sostanziale divergenza nella tipologia dei personaggi.

Il tema dell'epica, infatti, è il *passato* in quanto tale, un passato già definitivamente concluso, un'età mitica e remota, quel mitico *ieri* che non è più in comunicazione con l'*oggi* reale. Ben differente è la trattazione del passato nei romanzi, nei quali, al contrario, nel caso vi si trovi un'evocazione di un tempo passato, questa risponde al tipico gusto romantico per l'antichità, le rovine e la caducità delle cose. Il passato del romanzo è quindi un passato prossimo, vicino a noi e verosimilmente raggiungibile invertendo lo scorrere normale del tempo e attraverso la memoria soggettiva, vale a dire, un passato retto e sottoposto al medesimo regime temporale del divenire attuale. Ben diverso è il rapporto narrativo con il passato nel genere epico. Il mondo abitato dagli Achille ed Agamennone, ci dice Ortega, non è in comunicazione temporale con il nostro mondo, poiché il tema dell'epica è il passato in quanto tale, evocabile solo attraverso la dea Memoria, Mneme, il potere elementare della reminiscenza, la memoria universale. Il passato dell'epica, quindi, non può mai coincidere con il passato del ricordo, ma resta chiuso in una sfera ideale. Due regimi temporali inconciliabili, che reggono ciascuno un proprio specifico spazio narrativo che si rivela determinante anche nella creazione dei personaggi. Infatti, i personaggi dell'epica si presentano nella loro unicità: sono esistiti solo un Achille ed una Elena, spiega Ortega, sono di natura eroica e racchiudono in sé un valore poetico, sono archetipi. Al contrario, Madame Bovary la conosciamo già, ci risulta familiare, «così sono, in effetti, le provinciali adultere», ⁵⁰³ i personaggi del romanzo sono, quindi, tipi, di natura extrapoetica. Se nell'epica i personaggi vivono immersi nell'atmosfera estatica del mito, i personaggi del romanzo abitano invece la strada del contesto ideale e vissuto che accomuna il lettore e lo scrittore.

Inoltre, se appare evidente che Achille non può mai invecchiare,

al contrario Madame Bovary verosimilmente invecchia. Gli oggetti e i personaggi che appartengono al mondo dell'epica sono totalmente liberi dalla corruzione del tempo, sono incapaci di invecchiare, i loro corpi sono immuni alla sua opera di deterioramento.

I libri di cavalleria o di immaginazione, secondo Ortega, partecipano delle medesime caratteristiche della letteratura epica conservandone i caratteri, anche se sono privi di quell'aura religiosa che induceva il lettore a credere in ciò che leggeva, mentre il lettore dei libri di immaginazione non crede necessariamente in ciò che sta leggendo.

2. Il gioco metaletterario di Cervantes

Secondo la lettura critica di Ortega, l'eccellenza di Cervantes troverebbe piena espressione in un gioco metaletterario di intreccio di generi che l'autore mette costantemente e lucidamente in atto nel *Chisciotte*. A supporto di questa sua tesi, ci propone un'analisi della complicata struttura dell'episodio del teatrino di Maese Pedro (II, 25).

La scena ci descrive una delle molte e tipiche locande Secentesche della Mancia, dove don Chisciotte alloggia e dove ha occasione di conoscere il maestro Pedro, con i suoi burattini ed il teatrino delle meraviglie. Maese Pedro, come d'abitudine, offre agli avventori uno spettacolo: si tratta della messa in scena dei casi di amore e di fortuna di Melisendra, prigioniera dei mori a Saragozza, e liberata da suo marito don Gaiferos. Sono tutti personaggi (ben conosciuti all'epoca) del ciclo carolingio, infatti Carlo Magno è il padre putativo di Melisendra.

Cervantes struttura l'episodio proponendo al suo lettore un duplice piano temporale, ovvero, nel procedere della sua narrazione gestisce due regimi temporali distinti: da un lato, il piano epico, chiuso all'interno della cornice del teatrino; dall'altro, il piano temporale del romanzo, ovvero una tipica locanda della Mancia del 1600 con i suoi avventori: gente di ogni tipo, tra i quali risulta accettabile, in nome della verosimiglianza, anche la presenza di un mentecatto. All'interno della cornice del teatrino prende vita il

fantastico, l'inverosimile, il mito; al di fuori della cornice, invece, c'è il luogo del verosimile, dell'attualità: «niente ci impedisce di entrare in questa locanda: potremmo respirare la sua atmosfera e toccare i presenti sulla spalla».⁵⁰⁴

È un gioco di scambio di generi letterari quello che Cervantes mette in scena in quest'episodio, che prevede la compresenza e coesistenza di piani temporali nettamente distinti, seppur strettamente vincolati tra loro; è un gioco molto simile, secondo Ortega, a quello che è possibile trovare anche in molti quadri di Velázquez. Quel "concettismo" barocco che ne caratterizza le opere pittoriche, ad esempio, è chiaramente presente ne *Las Meninas*, dove il pittore crea un intreccio di traiettorie di sguardi e di riflessi che, per sostenersi e chiudersi, ha bisogno della presenza di uno spettatore. Tuttavia, secondo Ortega, questo intreccio di piani temporali distinti trova la sua massima realizzazione ne *Las Hilanderas*, dove Velázquez «ha unito per sempre l'azione leggendaria che rappresenta un arazzo all'umile casa in cui si fabbricò».⁵⁰⁵ E infatti, a ben guardare, il pittore non separa nettamente la scena mitica, che è oggetto della rappresentazione sull'arazzo, dall'ambiente della fabbrica dove le tessitrici annodano i fili colorati per realizzare proprio il medesimo arazzo.

Tornado quindi alla locanda dell'episodio cervantino, Maese Pedro dà inizio al suo spettacolo, vale dire, il racconto e la messa in scena dei casi di Melisendra, e, quando arriva a narrare della liberazione della donzella da parte di don Gaiferos e la successiva fuga dei due a cavallo, inseguiti dai soldati mori, Cervantes ferma la narrazione epica e fa improvvisamente muovere il suo personaggio don Chisciotte. Questi, infatti, da semplice spettatore nella locanda mancega, attraversa la cornice dei generi e si scaglia sulla scena del teatrino in aiuto della coppia braccata per coprire loro la fuga. Don Chisciotte si confonde, si lancia in soccorso degli amanti bisognosi e rompe con la sua spada tutte le marionette dei mori perché questo è il suo compito, perché così detta il codice di condotta dei cavalieri erranti: aiutare chi è in pericolo. Cervantes spinge, in questo modo, il suo protagonista a spiccare un salto dal piano temporale dell'attualità, della tipica locanda secentesca – il piano del romanzo –, fino all'interno del piano del mito, ovvero del tempo epico. In

quale spazio e in quale tempo si colloca allora don Chisciotte? Don Chisciotte si trova sul crinale tra i due generi, dice Ortega, e rivela così la sua natura di frontiera.

L'autore muove il suo cavaliere da un tempo narrativo all'altro con la lucidità di chi ben sa che sta giocando con i generi letterari e i loro rispettivi regimi temporali. Evidentemente, questo gioco metaletterario che Cervantes realizza nell'episodio del teatrino di Maese Pedro e sul quale Ortega richiama la nostra attenzione, risulta sì emblematico, e pur tuttavia la complessità del discorso orteghiano sul tempo dell'epica e il tempo del romanzo pare trovare la sua massima applicazione in un altro episodio della seconda parte dell'opera, evitato in genere dalla letteratura critica al Chisciotte per la nebulosità delle sue implicazioni: mi riferisco alla vicenda della grotta di Montesinos (II, 22, 23, 24).⁵⁰⁶ L'episodio è in sé molto complesso, per cui vale la pena riassumere rapidamente i fatti narrati per provare a metterne in evidenza la struttura.

Don Chisciotte si fa calare in una delle molteplici grotte nella zona di Montiel, chiamata, nella geografia mitologica del folclore popolare, grotta di Montesinos. È legato ad una corda sostenuta da Sancio e da un tale chiamato il cugino umanista (uno dei pochissimi personaggi senza nome proprio presenti nell'opera). Passata circa mezz'ora, secondo il tempo calcolato da Sancio, don Chisciotte fa ritorno alla superficie, apparentemente addormentato. Al risveglio, racconta quello che gli è successo nella grotta (un racconto omodiegetico, di cui il cavaliere è testimone unico), e afferma di essersi intrattenuto lì per tre giorni interi. Narra di avervi trovato, nel fondo, un palazzo di cristallo, sulla cui porta sostava un venerabile anziano in attesa proprio dell'arrivo del nostro cavaliere, annunciatogli per profezia. Si trattava precisamente del cavaliere Montesinos, il quale racconta di trovarsi lì a causa di un incantesimo di mago Merlino, in compagnia di molti altri personaggi similmente incantati, tutti in attesa dell'arrivo di don Chisciotte, l'eroe eletto per poterli disincantare. Montesinos, come un novello Virgilio, guida il nostro eroe per quei luoghi, e lo introduce inizialmente in un salone d'alabastro del palazzo dove giace, incantato, il vivo-cadavere di Durandarte, compagno d'armi di Montesinos a Roncisvalle. Durandarte è disteso supino su un sepolcro di marmo, ha una ferita nel petto ed è

privo di cuore perché, in punto di morte, aveva chiesto all'amico Montesinos che glielo estraesse dal petto per portarlo in dono alla sua amata Belerma (la signora del suo cuore, appunto); e Montesinos aveva soddisfatto la sua richiesta.

Dopo questa scena iniziale, il racconto di don Chisciotte prosegue poi con la descrizione del suo incontro con molti altri personaggi, tra i quali ci sarà anche la sua amata Dulcinea, anch'ella incantata. È comunque sufficiente, ai fini del presente discorso critico, soffermarsi alla sola analisi di questa scena iniziale.

In primo luogo, c'è da dire che don Chisciotte, come tutti gli eroi dell'epica, gode del privilegio di addentrarsi nell'Ade, e di far ritorno, vivo, al mondo dei vivi; non è infatti un caso che il passaggio di accesso alla grotta sia descritto come totalmente ostruito da rovi, dai quali si levavano in volo corvi e uccelli notturni di tutti i generi;

perciò, posta mano alla spada, si mise ad abbattere e a tagliare quei rovi che erano all'imboccatura della grotta, e a quello strepitoso rumore ne volò via una moltitudine di corvi e cornacchie, così fitta e fulminea che fecero andare a terra don Chisciotte; e se egli fosse stato tanto superstizioso quant'era cattolico cristiano, l'avrebbe considerato un malaugurio e fatto a meno di cacciarsi in un luogo simile (II, 22, 769).⁵⁰⁷

A questa bocca infernale corrisponde, nel fondo della grotta, un *locus amoenus*, luogo letterario per antonomasia della lirica medievale, cornice che tradizionalmente tracciava il limite tra l'*esterno* (la quotidianità, l'oggi) e l'*interno* (l'eccezionale o esemplare); è il luogo-non luogo che segna la discontinuità tra l'azione e il pensiero estatico, vale a dire, fermo nel tempo e fonte di una esperienza estetica. Quindi, il racconto che don Chisciotte riferisce sulla sua permanenza nella grotta inizia nel totale rispetto di un canone letterario:

improvvisamente, e senza che io lo volessi, mi assali un grandissimo sonno, e quando meno me l'aspettavo, senza sapere come, mi trovai al centro del prato più bello, più ameno e più ridente che possa creare la natura, o immaginare la più raffinata fantasia umana (II, 23, 772).

I primi personaggi che don Chisciotte incontra sul fondo della grotta, ovvero Montesinos, Durandarte e Belerma, fanno parte del ciclo carolingio e sono raccolti nel *Romancero*. Al contrario, la causa del loro ritrovarsi lì, ovvero l'incantesimo di Merlino, si ascrive al ciclo bretone o arturiano.

Il ciclo bretone e quello carolingio, come anche la letteratura cavalleresca alla quale appartiene don Chisciotte, partecipano delle caratteristiche sostanziali del *contenuto* dell'epica, secondo il discorso critico orteghiano. Vale a dire: il tempo dell'*epos* corrisponde ad un tempo passato già chiuso, un tempo che non è in collegamento e non si può ricondurre in alcun modo al tempo nel nostro presente. Ciò spiegherebbe allora l'incongruenza temporale tra la mezz'ora dichiarata da Sancio e dal cugino umanista, e i tre giorni vissuti da don Chisciotte. Non sarebbe certo il primo eroe che, di ritorno dall'Ade, si sia trovato a dover in un certo senso regolare il proprio orologio vitale.

I personaggi che don Chisciotte incontra, e per questo motivo in qualche modo presenti nella Mancia del 1600, dimostrano che l'immortalità è loro consustanziale e, quindi, partecipano evidentemente della natura stessa degli dei. Il campo d'azione dell'incantesimo di Merlino si limita al potere di mantenerli bloccati in questo mondo sotterraneo, ma la loro immortalità è dovuta al fatto che essi sono personaggi del *Romancero*, vale a dire, poetici, di matrice letteraria.

Cervantes sceglie allora dei personaggi appartenenti all'*epos*, patrimonio della memoria letteraria umana e, perciò, caratterizzati dall'immortalità, e li rievoca, all'interno del suo romanzo, presentandoli ora dotati di un corpo storico, reale e fisico, e soggetti quindi adesso al divenire, implacabile in questo caso, del tempo. Ci descrive allora un Montesinos vecchio, piegato sotto il peso degli anni e con barba e abiti grottescamente lunghi:

vidi uscirne e venire verso di me un venerando vecchio, vestito di una lunga veste di baietta viola, che gli strascicava per terra; gli circondava gli omeri e il petto una stola dottorale, di raso verde; il capo era coperto da un berretto milanese nero, e la barba, bianchissima, gli scendeva oltre la cintola. Non portava armi di sorta; solo aveva in mano un rosario dai grani più grossi di noci comuni, e i dieci paternostri grossi quanto comuni uova di struzzo (II, 23, 773).

Durandarte, poi, è l'eroe statuario, e lo troviamo infatti disteso e immobile come una statua funeraria di marmo ma, mentre il marmo è notoriamente una pietra liscia, lui è sorprendentemente peloso: «Teneva la mano destra (che mi pareva fosse nervosa e pelosa...)» (II, 23, 774). E, infine, Belerma, l'archetipo femminile carolingio, per l'occasione provvista a tal punto di corporeità che Cervantes la trasforma in oggetto di un animato dibattito, tra Montesinos e don Chisciotte, sul fatto se abbia o non abbia più il suo ciclo mestruale. Ecco qui l'apparizione del personaggio di Belerma e la sua comica descrizione:

Dove finivano le due file, camminava una signora, che dalla gravità mostrava d'esser tale, vestita anch'essa di nero, con bianche bende vedovili, così rigide e lunghe che sfioravano il suolo. Il suo turbante era due volte più grande del più grande di ognuna delle altre; aveva il naso un po' schiacciato e sopracciglia unite; la bocca grande, ma delle labbra rosse; i denti, se qualche momento li scopriva, si vedeva che erano radi ed irregolari, sebbene fossero candidi come mandorle sbucciate; portava in mano un panno finissimo, e dentro di esso, a quanto mi fu dato di capire, un cuore di carne mummificata, da quant'era vizzo e risecchito. Montesinos mi disse [...] che l'ultima [...] era la signora Belerma; [...] e che se m'era sembrata un po' bruttina, o per lo meno non così bella come ne aveva la fama, la ragione era tutta nelle brutte notti e nelle ancor più brutte giornate che trascorreva in quell'incantesimo, come potevo vederlo dalle sue grandi occhiaie e dal suo colore malaticcio. «E la causa del suo pallore e delle sue occhiaie è escluso che possa essere il male mestruale, comune a tutte le donne, perché sono troppi mesi, e anni, che non ce l'ha, e che non s'affaccia nemmeno alle sue porte; ma è per l'affanno che sente il suo cuore per quell'altro che tiene ininterrottamente in mano, e che gli rinnova e gli ricorda la sventura del suo sfortunato amante» (II, 23, 777).

Un'aggressione totale all'essenza di un archetipo femminile letterario; quel femminile sacro trovadorico, privo di corporeità, quel femminile che con lo stilnovo si farà tenue traccia di angelo, si ritrova ora dotato di una corporeità estrema: la corporeità femminile per definizione. Questo è il paradosso della grotta:⁵⁰⁸ nel non-divenire dell'immortalità, irrompe la corporeità della storia.

Infatti, in quest'episodio Cervantes intreccia tre tempi letterari:

il primo piano, orizzontale, è quello di Sancio, il piano della Castiglia del 1600 e il piano del tempo del romanzo; un secondo piano, quello che porta in un vettore verticale la letteratura di cavalleria verso il basso o il fondo della grotta, il tempo passato dell'epica; e un terzo piano, orizzontale, quello del sottosuolo, piano del ciclo carolingio e bretone, che dovrebbe teoricamente essere sottoposto ai tempi dell'epica ma che si trova implacabilmente retto dai tempi del romanzo.

Ne consegue che la complessità della messa in scena della metaletterarietà secondo la lettura di Ortega risulta sicuramente più emblematica nell'episodio di Maese Pedro, scelto nell'esemplificazione della *Meditación Primera*, anche se le implicazioni più interessanti del discorso orteghiano trovano evidentemente terreno molto più fertile e adeguato nel nebuloso e paradossale episodio della grotta di Montesinos.

3. Le "letture filosofiche" del Chisciotte: una riflessione

Ortega, proprio come molti filosofi e pensatori del XX secolo (e non solo Unamuno e gli altri intellettuali della generazione spagnola di fine secolo, ma anche alcuni eminenti pensatori europei successivi, come per esempio Walter Benjamin, Erich Auerbach, Giorgio Agamben, Michel Foucault...), nel momento in cui scelgono l'opera cervantina e la mettono al centro del loro interesse le conferiscono, indubbiamente, un valore e una portata non meramente letterari. L'interesse per il Chisciotte e le sue implicazioni permette di vedere nell'opera una messa in scena della prima crisi epistemologica della modernità, la crisi dell'uomo post-umanista e post-rinascimentale nelle sue relazioni cognitive con la realtà che lo circonda. Ma c'è un elemento che accomuna quasi tutte le letture metaletterarie al Chisciotte: il fatto che tutte, nel momento in cui cercano una esemplificazione dello spessore e delle implicazioni dell'opera, scelgano episodi contenuti nella seconda parte del libro.

È quindi possibile, forse, parlare di una preminenza del secondo tomo? E, se così fosse, in cosa consisterebbe?

Personalmente, credo che l'opera di Cervantes vada letta, in un

primo momento, in modo unitario, ovvero considerando il tomo del 1605 e quello del 1615 come parti di un medesimo libro; tuttavia, quello che tutti questi filosofi e pensatori ci indicano è che quello spazio che si crea tra le due parti non è interpretabile riducendolo solo a una questione di successione temporale di redazione e pubblicazione. Si tratterebbe allora di una cesura di maggiore portata.

Infatti la prima parte, quella del 1605, si presenta come un vero e proprio libro di avventure, *sui generis* sicuramente, nel senso che è parodia dei libri di avventura, ma pur sempre una parodia che si inserisce all'interno di una tendenza culturale alla quale la letteratura spagnola già ci aveva abbondantemente abituati. Tra i molti esempi, valgano *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, parodia dei libri di *exempla* tipici del gusto del 1300, o ancora *La Celestina*, o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, di Fernando de Rojas, parodia dell'amore cortese, o, piuttosto, parodia dei generi *comedia* e *tragedia* (si veda, al riguardo, l'infinita letteratura critica dedicata al titolo dell'opera: per la prima volta viene coniato il termine *tragicomedia*, né tragedia né commedia, o un po' tragedia e un po' commedia); e c'è da aggiungere inoltre che *La Celestina*, pur appartenendo al genere letterario teatrale, ha una struttura che nega ogni possibilità di messa in scena. Insomma, è possibile leggere nella letteratura spagnola aurea una tendenza a non chiudere le opere all'interno di categorie letterarie fisse, bensì a porre in discussione i limiti dei generi.

In questa linea, come dicevamo, si inserisce perfettamente la prima parte del Chisciotte: la parodia di un libro di cavalleria. Quindi, il suo discorso critico si sviluppa secondo una linea che muove dal genere cavalleresco vero e proprio, al distanziamento dal genere stesso; una metaletteratura, allora, che si distanzia criticamente proprio da quel genere che l'opera al contempo sviluppa, sempre però all'interno di una struttura bidimensionale.

Al contrario, la seconda parte del Chisciotte si apre verso altre letture. La seconda parte, direi, si presenta come un vero e proprio libro di conoscenza, nel senso che propone questioni, anche epistemologiche, a cui l'autore sceglie di non dar mai una risposta definitiva. E non è un caso che questo secondo tomo sia stato oggetto dell'attenzione di non pochi critici. È come se Cervantes aprisse

qui una porta su questioni fondamentali riguardanti la relazione tra l'uomo e il mondo che lo circonda; è come se l'autore lasciasse poi sempre programmaticamente e volontariamente fuori dal testo la chiave maestra necessaria ad aprire e risolverne il mistero.

E in realtà, è proprio la medesima incognita che regge l'intreccio degli sguardi ne *Las Meninas* di Velázquez, come aveva intuito Ortega e come, in tempi più recenti, Foucault ha saputo magistralmente dimostrare: per una completa fruizione del quadro è necessario che lo spettatore prenda il suo posto di fronte al dipinto, e allora sì che vanno a chiudersi le linee degli sguardi e dei riflessi, e il quadro trova il suo equilibrio. Lo spettatore, pur rimanendo fuori dall'opera, è di necessità previsto. La modernità nell'arte, quindi, consiste nel comprendere che lo spettatore o il lettore non rappresentano un fattore passivo ed estraneo, ma l'opera d'arte esiste solo nel momento in cui prevede e chiama in causa il suo fruitore in un ruolo attivo.

Inoltre, la seconda parte del *Chisciotte* presenta un meccanismo simile a quello di un gioco per bambini, il gioco dei quattro cantoni, secondo una sua lettura in chiave lacaniana:⁵⁰⁹ quattro sono i cantoni, che devono essere occupati sempre affinché i giocatori si trovino in salvo, ma cinque sono i giocatori. Il gioco stigmatizza la struttura sintattica incrociata della figura del chiasmo, il cui significato si trova sempre, non esplicitato, nel centro di quello spazio semantico creato dai quattro elementi dati. Quattro cantoni, AB BA, presenti anche nel *Chisciotte* in vario modo, dove alternativamente le A possono essere rappresentate dalla Mancina del 1600 (tempo del romanzo), mentre le B sono il tempo mitico della cavalleria. O, ancora, le A possono rappresentare la relazione del cavaliere don Chisciotte nei rapporti con i maghi incantatori, relazione che nella Prima Parte risulta attiva e creativa (è don Chisciotte che propone una lettura del reale in termini di avventura cavalleresca, e gli altri personaggi la rifiutano), mentre nella Seconda Parte si trasforma in passiva (ovvero, sono gli altri personaggi che il cavaliere incontra a proporgli interpretazioni cavalleresche del mondo, quando don Chisciotte, invece, vede solo la realtà). O, allo stesso modo potremmo leggere l'alternanza di lucidità-follia nel cavaliere.

Dati i quattro cantoni, che sono la struttura del chiasmo, (AB

BA) e del romanzo in questione, Cervantes apre uno spazio di significato nel centro, uno spazio che lascia volontariamente e intenzionalmente vuoto. All'interno di questo spazio, vuoto ed evocativo, la filosofia ha trovato terreno fertile.

Note a Aspetti metaletterari nel Chisciotte:
l'approccio critico di Ortega y Gasset

- ⁴⁹⁶ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Espasa-Calpe, Madrid 1969, p. 99; tr. it. *Meditazioni del Chisciotte*, Guida, Napoli 1986, p. 91.
- ⁴⁹⁷ *Ibidem*. Si precisa che, in lingua spagnola, la parola *novela*, corrisponde sia a *romanzo*, che a *racconto*, *novella*. Si sceglie quindi di mantenere, in questa prima parte del discorso riferita alle *Novelle esemplari*, il termine spagnolo *novela*, per poi sostituirlo con il termine *romanzo* in riferimento al *Chisciotte*.
- ⁴⁹⁸ Ivi, p. 100; tr. it. p. 92.
- ⁴⁹⁹ *Ibidem*.
- ⁵⁰⁰ Ivi, p. 104; tr. it. p. 95.
- ⁵⁰¹ M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, (eds. F. Sevilla Arroyo-A. Reyes Hazas), Espasa-Calpe, Madrid 1991²⁸, p. 566; tr. it. *Novelle esemplari*, Einaudi, Torino 2002, p. 505.
- ⁵⁰² J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, cit., p. 106; tr. it. p. 96.
- ⁵⁰³ Ivi, p. 114; tr. it. p. 102.
- ⁵⁰⁴ Ivi, p. 124; tr. it. p. 108.
- ⁵⁰⁵ Ivi, p. 125; tr. it. p. 108.
- ⁵⁰⁶ La lettura orteghiana sulla metaletterarietà nell'episodio di Maese Pedro sembra trovare un suo sviluppo naturale nella magistrale lettura critica di Maurice Molho ne *Le paradoxe de la caverne. "Don Chichotte" II, 22, 23, 24*, in «Les langues néo-latines», 267, 1988, pp. 93-165, sull'episodio della grotta di Montesinos. L'analisi qui proposta prende spunto dalle intuizioni di Molho.
- ⁵⁰⁷ Le citazioni del *Chisciotte* sono tratte dall'edizione Einaudi, Torino 1994². Nei riferimenti tra parentesi alla fine di ogni citazione, i numeri romani si riferiscono al volume (del 1605 o del 1615), e i numeri arabi al capitolo e alla pagina.
- ⁵⁰⁸ Si veda ancora, al riguardo, la brillante teoria critica di Molho, cit.
- ⁵⁰⁹ Si veda S. Finzi, *Il mistero de Mister Meister*, Dedalo, Bari 1983.