



# COINCIDENZA & PROVVIDENZE

a cura di Antonio Bibbò  
e Francesco de Cristofaro

*Status Quaestionis, IV (2013)*

*Status Quaestionis*

Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari

Direttore scientifico

PIERO BOITANI

Comitato di direzione

RICCARDO CAPOFERRO

SIMONE CELANI

FRANCESCO DE CRISTOFARO

EMILIA DI ROCCO

Comitato scientifico

FRANCESCA BERNARDINI

PIERO BOITANI

NADIA FUSINI

ANTONELLA GARGANO

ISABELLA IMPERIALI

DJELAL KADIR

GIORGIO MARIANI

GIUSEPPE MASSARA

DONATELLA MONTINI

Comitato di redazione

ELISABETTA ABIGNENTE

ANTONIO BIBBÒ

CARLO MARTINEZ

ANDREA PEGHINELLI

IOLANDA PLESCIA

IRENE RANZATO

LAURA TALARICO

FRANCESCA TERRENATO

Segreteria di redazione

EMANUELA ZIRZOTTI

open access al link [statusquaestionis.uniroma1.it](http://statusquaestionis.uniroma1.it)

ISSN: 2239-1983

## Coincidenza & provvidenze

a cura di

Antonio Bibbò e Francesco de Cristofaro

### I. Teorie

Matteo Palumbo, *Le nostre coincidenze*

Riccardo Capoferro, *Mani invisibili. Le trame provvidenziali del novel*

Marco Viscardi, *La faute de la fatalité. Dispositivi romanzeschi di controllo, predestinazione ed eversione*

Francesco de Cristofaro, *La fatale congiunzione. Mondi salienti e formazioni di compromesso*

Antonio Bibbò, *Coralità modernista: multilinearità e resistenza alle coincidenze*

### II. Oggetti

Flavia Gherardi, «Yo no veo, Sancho – dijo don Quijote – sino a tres labradoras sobre tres borricos»: *le coincidenze mancate di Don Quijote II, 10*

Carmen Gallo, *An Anatomy of the World: dissezioni metafisiche e corrispondenze reinventate in un'elegia funebre di John Donne*

Ida Grasso, *Coincidenze e strutture topiche della memoria. Il caso del pellegrinaggio sentimentale*

Emanuele Canzaniello, *Du dandisme au nazisme: intersezioni e coincidenze*

Antonio Saccone, *Dissonanti coincidenze. Poetiche della tradizione nel primo Novecento*

Elisabetta Abignente, *La tensione telica, in equilibrio tra le forme: Crónica de una muerte anunciada e l'ambizione di un ingranaggio perfetto*

Paola Di Gennaro, *L'occhiolino degli dei. Fenomenologia letteraria delle coincidenze*

Ornella Tajani, *DeLillo e Bruegel: dalla sovrapposizione di due trionfi al recycling come chiave d'accesso per l'immortalità*

Flavia Gherardi  
Università di Napoli Federico II

«Yo no veo, Sancho – dijo don Quijote – sino  
a tres labradoras sobre tres borricos»:  
le coincidenze mancate di *Don Quijote II*, 10.

Abstract

Although the episode contained in chapter II, 10 of Miguel de Cervantes' *Don Quijote de la Mancha* has received numerous and appreciated essays, no one of them ever considered the scene according to his natural novelistic pattern: that is, as a “first encounter” between the lovers, in which for the first time the knight-errant Don Quixote and his beloved Dulcinea are “coincident” in the same space, at the same time. Through the application of the formal model of *première vue* elaborated by Jean Rousset (1981), the work aims to reconstruct the inner development of this encounter, paying special attention to the implications of meaning that emerge from the lack of correspondence – as consequence of his parodic *status* – between the episode and the courtesan-chivalric literary convention, together with his corresponding textual effects.

*car si le simulacre est partout, la réalité est nulle part*

Dopo essersi accontentato, nel corso dell'intera I parte, di nutrire la sua Dulcinea della sostanza puramente eidetica promanante dalla propria immaginazione<sup>1</sup>, l'ingegnoso cavaliere Don Quijote de la Mancha tenta

---

<sup>1</sup> Celeberrima è la dichiarazione indirizzata dal cavaliere al suo scudiero Sancho Panza circa la natura deliberatamente fantasmatica dell'oggetto dei suoi desideri: «Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar, más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lu-

un ancoraggio del *phantasma* alla sponda del reale maturando il proposito (intenzione cui non è estranea la mediazione di desiderio esercitata dalla scoperta della pubblicazione della propria *historia*<sup>2</sup>) di presentarsi al cospetto della «señora de sus pensamientos», al fine di ricevere la *licencia* per poter riprendere – siamo alla terza sortita del cavaliere – la sua *quête* cavalleresca<sup>3</sup>. In continuità con l'ambasceria affidata a Sancho, e da questi apparentemente portata a termine (la famosa “consegna” della lettera a Dulcinea in I, 30-31), Don Quijote esplicita così, all'altezza dell'ottavo capitolo della II parte, il proprio proposito:

con más escuridad de la que habíamos menester para alcanzar a ver con el día al

---

crecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina». La citazione è tratta, come nei casi successivi, dall'edizione a cura di F. Rico *et alii*, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998, 2 voll., p. 285.

<sup>2</sup> La questione è arcinota. Al cap. 2 della II parte, Don Quijote apprende da Sancho, a sua volta informato dal baccelliere Sansón Carrasco, che «andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió». L'*historiador*, apprende poco dopo il cavaliere, è il moro Cide Hamete Benengeli, notizia che genera in lui la preoccupazione che, data l'attitudine degli arabi alla menzogna, la storia delle sue imprese possa essere stata alterata ma, soprattutto, che il suo amore per Dulcinea possa essere stato riferito in forme sconvenienti: «desconsolóse pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas. Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre la había guardado, menospreciando reinas, emperatrices y doncellas de todas calidades, teniendo a raya los ímpetus de los naturales movimientos» (*Ivi*, pp. 646-647).

<sup>3</sup> Fino a questo momento, stando ai reiterati pronunciamenti del cavaliere, i suoi *amores* per Dulcinea sono sempre rimasti, prescrittivamente, platonici. Il dato è condiviso anche dalla comunità dei lettori della storia *impresa*, come conferma Sansón Carrasco (II, 3): «la honestidad y continencia en los amores tan platónicos de vuestra merced y de mi señora Dulcinea del Toboso» (*Ivi*, p. 648).

Toboso, adonde tengo determinado de ir antes que con otra aventura me ponga, y allí tomaré la bendición y buena licencia de la sin par Dulcinea; con la cual licencia pienso y tengo por cierto de acabar y dar felice cima a toda peligrosa aventura, porque ninguna cosa desta vida hace más valientes a los caballeros andantes que verse favorecido de sus damas (II, 8)<sup>4</sup>.

Il *vis à vis* nel presente della narrazione<sup>5</sup> si produrrà poco più tardi, al decimo capitolo della seconda parte del capolavoro cervantino, quando, dopo aver trascorso la notte all'esterno del villaggio del Toboso, il cavaliere accetta il consiglio di Sancho di attendere che sia lui a rintracciare la dimora (l'*alcázar*) di Dulcinea e, quindi, a condurlo al suo cospetto. In realtà, com'è noto, l'incontro avverrà nella cornice dell'inganno ordito da Sancho «porque no averiguase [il padrone] la mentira de la respuesta que de parte de Dulcinea le había llevado a Sierra Morena»<sup>6</sup>. La necessità che incalza ora lo scudiero di dar seguito alla richiesta del cavaliere, lo obbliga a “procacciarsi” una *sin par* d'accatto che soddisfi l'atteso incontro. Mentre don Quijote attende nel bosco il suo rientro, solingo e meditabondo, Sancho si interroga sul da farsi, fino a risolvere che: «no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más...» (II, 10)<sup>7</sup>. Non è un caso, tuttavia, che il gabellatore Sancho si orienti, nell'azione sostitutiva, proprio sul tipo della *labradora* poiché egli conta su una sollecitazione offertagli a questo proposito proprio dal suo padrone. Come il lettore facilmente ricorderà, la natura puramente visionaria della *figura* di Dulcinea è stata sin da subito ibridata - nella presentazione iniziale offerta da Don Quijote - dal richia-

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 687.

<sup>5</sup> Don Quijote in precedenza ha dichiarato a Sancho (I, 25) di amare Dulcinea (*alias* di Aldonza Lorenzo, la rude contadinella sua compaesana) già da dodici anni. L'ha vista - ma il dato è offerto con estrema incertezza - non più di quattro volte e, di queste, non sa se in almeno una è stato ricambiato, nello sguardo, dall'amata.

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* cit., p. 699.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 703.

mo alla sua “base materiale”: l’identificazione con quell’Aldonza Lorenzo di I, 25, rispetto alla quale, a dispetto del fatto che i loro amori «han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que un honesto mirar», l’amante non aveva mancato di precisare:

Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre de estos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que le miraba: tal es el recato y encerramiento que con sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, le han criado.

Dichiarazione a cui aveva fatto da sigillo il contrappunto realistico di Sancho:

¡Ta, ta! – dijo Sancho -. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

Esa es – dijo don Quijote -, y es la que merece ser señora de todo el universo.

Bien la conozco – dijo Sancho -, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora!<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> *Ivi*, I, XXV, pp. 282-283. La bibliografia critica costituitasi intorno al personaggio di Dulcinea e alle sue funzioni nel *Quijote*, sia in termini di contributi autonomi sulla questione che come riflessioni contenute in studi sull’opera considerata nella sua unità, è decisamente troppo ampia per darne conto qui in forme esaustive. I riferimenti che saranno offerti in queste note e riportati nella bibliografia finale rispondono pertanto a un criterio di selezione basato su quanto osserva un’attinenza più diretta con l’episodio di incontro contenuto in II, 10, oggetto precipuo della nostra analisi. Sullo statuto “ibrido” di Dulcinea - *mujer hombruna, marimacho, virago* etc. - si vedano, tra gli altri, gli studi di Anthony Close (1973), *Don Quixote’s Love for Dulcinea: a study of Cervantine irony*, in “Bulletin of Hispanic Studies”, 50, pp. 237-255; Agustín Redondo (1983), *Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina*, in “Anales cervantinos”, 21, pp. 9-22; Id. (2008), *Los amores burlescos en el Quijote. Una cala en la parodia cervantina*, in “Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America”, 27, 1, pp. 227-48; Anita Fabiani (2007), *Dulcinea chimera androgina*, in C. Ruta e L. Silvestri (a cura di), “Atti del XXIII Convegno della AISPI (Palermo, 6-8 ottobre 2005)”, Flaccovio, Palermo, pp. 61-69.

«Sancho's fictionalization of Aldonza Lorenzo»<sup>9</sup> si realizza, dunque, su base analogica, posto che la sua selezione parte dal rintracciare un rapporto di somiglianza tra la potenziale postulante *pro aliis* e la Dulcinea-Aldonza additatagli come "reale" dallo stesso Don Quijote.

Da lì che l'evento che sta per prodursi – l'incontro - si candidi a corrispondere, nelle premesse e nei fatti, a un paradosso: la provvidenziale "coincidenza" che consente la presenza dei due amanti nello stesso luogo, alla stessa ora, subisce la sua neutralizzazione nella mancata "coincidenza" della avventrice con l'immagine "attesa" dall'amante. Questa intersezione su un doppio livello della nozione di Coincidenza, quello spazio-temporale, da una parte, legato all'azione, e quello della ricercata corrispondenza delle *dramatis personae* sul piano relazionale, si offre quale nucleo sommamente problematico del testo e, pertanto, richiede un corredo di riflessioni ulteriori. A partire dalla constatazione, più volte richiamata in sede critica, per la quale l'esito del primo incontro tra Don Quijote e Dulcinea – la convinzione che la mancata coincidenza del ritratto ideale con il suo "inveramento" si debba all'azione malevola di astuti incantatori - ipotecherà l'azione successiva, considerato che tutti gli sforzi indotti al cavaliere dai suoi accessi di follia saranno tesi, da lì in avanti, al ripristino di quella "coincidenza", vale a dire, che «the effort to conflate Dulcinea and Aldonza Lorenzo is the subject of *Don Quixote*, Part II»<sup>10</sup>. La valenza epifanica dell'incontro in questione si integra quindi di una parallela funzione proiettiva, poiché, come ben nota Ruth El Saffar «the search for Dulcinea with which Don

---

<sup>9</sup> Si veda Bryant J. Creel (1992), *Theoretical Implications in Don Quixote's Idea of Enchantment*, in "Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America", 12, 1, pp. 12-44. Sulla "creazione" di Dulcinea, di particolare interesse risultano anche Luis G. Muñoz (1980-81), *La creación de Dulcinea: una poética en acto*, in "Revista chilena de literatura", 16-17, pp. 41-69, e Carlos Mata Induráin (2005), "Ella pelea en mí y vence en mí": *Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad*, in "Revista Príncipe de Viana", 235, pp. 663-676.

<sup>10</sup> Ruth El Saffar, *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California Press, Berkeley, 1984.



Quixote begins the action in Part II forms the underlying motive for all that he does throughout the rest of the work»<sup>11</sup>.

Inoltre, quale esito parallelo a tale funzione proiettiva, la cellula narrativa costituita dall'episodio del cap. 10 si mostra particolarmente munifica per il congegno complessivo dell'opera, dal momento che questo incontro inaugura una serie di reiterazioni successive, nella storia, dello stesso evento. Più precisamente: il cavaliere avrà occasione di rivivere questo primo incontro con Dulcinea, prima nella dimensione onirica dell'episodio della Cueva de Montesinos (II, 23), vero e proprio *peri bathous* dell'io, con esiti analoghi a quelli riservati all'eroe dalla medesima esperienza sul piano reale; e poi, ancora, nella situazione carnascialesca orchestrata dai duchi, in cui il povero don Quijote si ritrova al cospetto di una Dulcinea letteralmente "fuoriuscita" dal sogno precedente, ma che è, in realtà, il frutto del travestimento adottato da un paggio di casa (II, 35-36)<sup>12</sup>. Ogni ripresa posteriore della scena d'incontro, dunque, replica il *first glance* iniziale, ogni volta, però, in un contesto situazionale - e ontologico - variato (inganno, sogno, beffa...).

Stando a questa serie di considerazioni preliminari, sorprende non poco che, pur essendo stato fatto oggetto di numerosi e acuti studi, tra i quali spicca, per caratura, il noto lavoro di Erich Auerbach<sup>13</sup>, ad oggi l'episodio non abbia sollecitato letture che tengano conto, almeno in maniera precipua, del suo statuto narrativo naturale: quello di scena di

---

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 86. L'intera seconda parte, difatti, risponderà al proposito di don Quijote di ottenere il *desencanto* della amata.

<sup>12</sup> «Apenas acabó de decir esto Sancho, cuando levantándose en pie la argentada ninfa que junto al espíritu de Merlín venía, quitándosele el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos pareció más que demasiadamente hermoso; y con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada, hablando derechamente con Sancho Panza, dijo [...] Tenía un mayordomo el duque de muy burlesco y desenfadado ingenio, el cual hizo la figura de Merlín y acomodó todo el aparato de la aventura pasada, compuso los versos y hizo que un paje hiciese a Dulcinea» (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* cit., pp. 924 e 929).

<sup>13</sup> Erich Auerbach, *Dulcinea incantata*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1999, vol. II (ed. or. 1946-50), pp. 88-116.

primo incontro tra gli amanti. Si comprende che la carica violentemente comica dell'episodio, derivante dall'esito parodico della scena, abbia offuscato il dato formale costituito dalla sua dinamica interna. Tuttavia, è evidente che prima, al di sotto o al di là dell'azione eversiva compiuta ai danni del codice cavalleresco di riferimento, la scena chieda di essere valorizzata per il contributo da essa offerto all'ampia assiologia della scena di *première vue*, costante tematica di *longue durée* di cui lo stereotipato incontro dell'eroe cavalleresco con la "senza pari" costituisce solo una declinazione specifica. Fortunatamente, tale costante tematica conta sul tentativo, riuscito, di una sua codificazione da parte del padre della *nouvelle critique* ginevrina Jean Rousset. Nel suo *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Rousset ha di fatto dato prova della consistenza letteraria di un modello formale di incontro, basato sull'esito ritualistico – a partire dalla formula che lo suggera<sup>14</sup> - del momento narrativo che vi corrisponde. Da questa prospettiva, dunque, può valere la pena tentare una lettura dell'episodio di *Quijote II*, 10 che verifichi e misuri l'operatività dello schema formale su tale segmento testuale, e che dia conto dell'attività dei congegni individuati come specifici di questa scena di "inversione", senza trascurarne, naturalmente, le implicazioni extra-testuali.

Può essere sufficiente ricordare qui che, nella sua sistemazione, Rousset distingue tra quelli che sono gli elementi della *mise en place* – i costituenti fissi della scena di incontro, vale a dire, le coordinate costituite dal luogo (da cui dipende la natura pubblica o privata dell'incontro), dal tempo (la stagione, l'istante preciso o anche l'occasione del convegno) e le posizioni dei partners -, da quelli della *mise en scène* (effetto, scambio, superamento della distanza): fattori variabili, questi, sia nella loro ricorrenza che nell'ordine della loro apparizione.

---

<sup>14</sup> Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1981. Come ricorda l'autore, la formula compare a chiusura del noto incontro – un vero archetipo - tra Frédéric e M.me Arnoux ne *L'Éducation sentimentale* di Gustave Flaubert.

A voler avviare il riscontro sulla scena offerta da *Quijote*, II-10, non si può far a meno di registrare il dato macroscopico, e fortemente condizionante rispetto all'assetto archetipico della *cellule permanente*, costituito dal fatto che non il caso, ma Sancho, sia l'artefice della *mise en place*<sup>15</sup>:

Y sucedióle todo tan bien, que cuando se levantó para subir en el rucio vio que del Toboso hacia donde él estaba venían tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas, que el autor no lo declara<sup>16</sup>, aunque más se puede creer que eran borricas, por ser ordinaria caballería de las aldeanas [...] En resolución, así como Sancho vio a las labradoras, a paso tirado volvió a buscar a su señor Don Quijote [...] no tiene más que hacer vuesa merced sino picar a Rocinante y salir a lo raso<sup>17</sup> a ver a la señora Dulcinea del Toboso, que con otras dos doncellas suyas viene a ver a vuesa merced<sup>18</sup>.

Il piano fraudolento di Sancho<sup>19</sup> viene a collidere con una caratteristica

---

<sup>15</sup> Può valere la pena richiamare la definizione che dell'incontro dà Romano Lupe-  
rini nel suo *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*  
(Laterza, Bari-Roma, 2007, p. 5): «L'incontro è un evento. In genere si tratta di un  
accadimento che coinvolge due o più persone: dopo un percorso (di una di esse o  
di tutte, non importa), esse entrano in contatto fra loro in modo volontario o invo-  
lontario, programmato in partenza o del tutto casuale. L'evento presuppone dun-  
que un movimento e un successivo interscambio di segni, non necessariamente di  
parole (l'incontro, per esempio, può essere solo di sguardi o di sorrisi). A volte tut-  
tavia l'interscambio può mancare del tutto: l'incontro può avvenire nella ignoranza  
e nella noncuranza dell'altro; o può riguardare non una persona ma un animale  
(come in *Bestie* di Tozzi) o addirittura qualcosa di inanimato, come un oggetto o  
un aspetto della realtà naturale (una casa, una pianta etc.)».

<sup>16</sup> Come si vede, la natura ibrida investe, oltre alla figura di Dulcinea, anche la sua  
cavalcatura: *pollinos, borricos, hacaneas*? E di genere maschile o femminile? Da  
questo culto dell'indifferenziabile da parte di Cervantes derivano le letture critiche  
ispirate al suo *perspectivismo*, tutto di matrice barocca. Sulla questione dei *pollinos*  
o *pollinas*, si vedano soprattutto i lavori di H. Mancing (1972), *Dulcinea's Ass: A*  
*Note on Don Quijote, Part II, Chapter 10*, in "Hispanic Review", 40, 1, pp. 73-77 e  
C.B. Johnson (Spring 1975), *A Second Look at Dulcinea's Ass: Don Quijote II*, 10,  
in "Hispanic Review", 43, 2, pp. 191-198.

<sup>17</sup> «a lo raso» sta per "campo aperto".

<sup>18</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* cit., p. 704.

<sup>19</sup> «y deteniéndose allí hasta la tarde, por dar lugar a que don Quijote pensase que

primaria del genere cavalleresco, e non della macrostruttura tematica, in virtù della quale ogni esperienza (l'avventura) dell'eroe è frutto della tensione, variamente manifesta ogni volta, tra la fiducia nelle proprie virtù e le prove imposte dal caso (nel *logos* dell'erranza, la Fortuna)<sup>20</sup>. L'intervento di Sancho sacrifica, invece, il tratto "provvidenziale", nel senso di fortuito e benefico insieme, che contrassegna l'incontro tra gli amanti, a favore di una sua preordinazione. È lui, difatti, a soddisfare, per la *dispositio* testuale, la coordinata essenziale al cronotopo che, com'è noto, per Bachtin si basa sull'inseparabilità della determinazione temporale («in uno stesso tempo») dalla determinazione spaziale («in uno stesso luogo»). Più precisamente, il fatto che sul versante della *mise en place* lo spazio normalmente lasciato alla negoziazione diretta tra narratore e "caso" venga invece qui scippato dall'istanza demiurgica di Sancho, fa sì che lo svolgimento dell'incontro, totalmente eterodiretto, sfugga completamente alle leggi della spontaneità, della simultaneità e della naturale sincronia, per subire le costrizioni del «cronotopo intermedio del palcoscenico teatrale» creato dal furfante<sup>21</sup>.

Conseguenza ne è - e siamo già alla *mise en scène* - che, dato il mancato riconoscimento dell'oggetto additato ai sensi del cavaliere, la *première vue* sia semplicemente elusa:

---

le había tenido para ir y volver del Toboso» (*Ibid.*): in questa bizzarra resa linguistica, per la quale le due occorrenze del termine *lugar*, una volta col valore metaforico di "dare occasione di credere" e la seconda, nella veste ellittica dello zeugma, di "avere tempo" - ed è questa seconda che interessa di più - la fusione di tempo e luogo ha investito il piano retorico tanto che "luogo" viene, in realtà, ad indicare il "tempo".

<sup>20</sup> Lo precisa meglio Luperini: «L'arbitrarietà della sorte entra così in comica collisione con l'alta idea di sé e del proprio valore che hanno questi "cavalieri antiqui". Essi non dubitano un attimo della loro virtù e tuttavia i loro piani sono sempre sconvolti dal caso, che interviene a distoglierli dall'impresa e a vanificare le loro fatiche» (Romano Luperini, *L'incontro e il caso* cit., p. 14).

<sup>21</sup> Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001 (ed. or. 1975), p. 306. Si ricordi che per lo stesso Bachtin «il *motivo dell'incontro* è il più importante dei cronotopi».

Ya en esto salieron de la selva y descubrieron cerca a las tres aldeanas. Tendió don Quijote los ojos por todo el camino del Toboso, y como no vio sino a las tres labradoras, turbóse todo y preguntó a Sancho si las había dejado fuera de la ciudad<sup>22</sup>.

Nella condensata teleologia sanchesca tutto sembrava preparare al canonico incrocio di sguardi (simultaneità e reciprocità, ricorda Rousset, inaugurano l'incontro ideale); l'aspettativa era legittimata soprattutto da quella connotazione spaziale insita nel sintagma avverbiale «descubrieron cerca», a sottolineare proprio l'effettività (e la prossimità) della visione, cui si contrappone, invece, l'azione di superamento dell'oggetto da parte dello sguardo dell'amante, come attesta l'indicazione della portentosa gittata visiva di don Chisciotte: «Tendió don Quijote los ojos por todo el camino del Toboso». Lo sguardo, dunque, si spinge oltre le tre contadine e lungo «todo el camino», finendo per veicolare, piuttosto che la prossimità, la massima distanza dall'oggetto.

Accade così che l'epifania di norma derivante dal primo incontro tra gli amanti, convenzionalmente affidata proprio alla *vue*, resti frustrata: a testimoniare, sul versante linguistico, la negazione «no vio», persino raddoppiata nella forma del «no vio sino». La visione mancata, il “non vedere”, risulta inoltre rafforzato dalla coordinata corrispondente a quella sorta di “non luogo” in cui si produce l'incontro: spazio

---

<sup>22</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* cit., p. 705. Rodríguez Luis spiega così l'inversione di ruoli che sottende l'intero episodio: «Es la nueva actitud de Don Quijote, plenamente convencido de su carácter de caballero andante, lo que le permite, en presencia de la aldeana que Sancho le dice ser Dulcinea, no creer en lo que ven sus ojos, y aferrarse a su teoría del encantamiento; cosa que no podría haber ocurrido en I, cuando el caballero sabía en el fondo lo que estaba haciendo de Aldonza, sabía quién era Dulcinea, de suerte que en caso de ponerse frente a Aldonza, no la habría visto nunca como lo que era realmente. Sancho es quien está en mejor posición ahora. Su amo le ha revelado en I quién ha inspirado su ideal amoroso y como y por que la ha convertido en Dulcinea, así que el escudero, aunque no recuerde a Aldonza, posee todos los elementos necesarios para engañar a su amo perfectamente. En cierto sentido se han invertido los papeles». J. Rodríguez Luis (1965-66), *Dulcinea a través de los dos Quijotes*, in “Nueva Revista de Filología Hispánica”, 18, 3-4, pp. 378-416 (398).

liminare, l'esterno di una selva, sul cammino per, ma in direzione contraria al Toboso, quando la scena archetipica dell'incontro tra gli amanti sappiamo consumarsi, di norma e preferibilmente, almeno a quest'altezza dell'assiologia del motivo, in spazi chiusi, urbani, perimetrati<sup>23</sup>. Quasi come se il testo suggerisse che l'esperienza straniante dell'incontro *con* l'indifferenziato non possa che avvenire *nell'*indifferenziato di uno spazio ai limiti del sinistro<sup>24</sup>.

L'ascopia registrata dal narratore eterodiegetico trova riverbero nel breve e rapido scambio verbale che consente l'approssimarsi delle avventrici. Stavolta è lo stesso cavaliere a denunciare: «Yo no veo, Sancho – dijo don Quijote- sino a tres labradoras sobre tres borricos»<sup>25</sup>.

Nuovamente la doppia negazione denuncia un'alterazione nella percezione visiva degli oggetti presenti nello spazio reale. Sancho si fa regista dell'esperienza sensoriale del suo padrone con due espressioni che, nell'istante in cui paiono organizzarsi intorno alla funzione dell'organo "occhi", paradossalmente lo fanno in antitesi:

¿Por ventura *tiene vuestra merced los ojos en el colodrillo*, que no vee que son estas las que aquí vienen, resplandecientes como el mismo sol a medio día? [...] Calle, señor – dijo Sancho -, no diga tal palabra, sino *despabile esos ojos* y venga a hacer

---

<sup>23</sup> «Con il variare del tempo storico cambiano anche i luoghi privilegiati dell'incontro: per esempio, quello d'amore passa dagli ambienti chiusi (castelli, salotti, sale per il ballo, teatri, giardini o parchi di ville signorili) in cui si riunisce un'élite a quelli aperti al pubblico vasto e indiscriminato dei grandi agglomerati moderni (strade metropolitane, ristoranti, stabilimenti balneari, battelli in servizio pubblico, treni, tram, stazioni ferroviarie..., e poi in epoca più recente: autogrill, discoteche, aeroporti, stadi sportivi, supermarket» (Romano Luperini, *L'incontro e il caso* cit., p. 6).

<sup>24</sup> D'altronde, a corroborare l'impressione, il dato testuale per il quale lo stesso arrivo dei protagonisti – cavaliere e scudiero – al Toboso, la sera prima, era avvenuto in una inequivocabile atmosfera *unheimliche*: «Estaba el pueblo en un sosegado silencio, porque todos sus vecinos dormían y reposaban a pierna tendida, como suele decirse. Era la noche entreclara [...] No se oía en todo el lugar sino ladridos de perros, que atronaban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho» (II, 9) (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* cit., p. 695).

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 706.

reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca<sup>26</sup>.

«Los ojos en el colodrillo [...] despabile esos ojos»: gli occhi, che dal fondo oscuro della nuca sono chiamati a compiere la progressione in avanti per aprirsi totalmente alla vista (sporgersi), falliscono nella loro precipua funzione sensoriale, tanto che tutta l'esperienza da essi presieduta si riduce non in una visione certa bensì in una percezione ontologicamente incerta. Contrassegno di ciò, gli appelli verbali al “sembrare” che mitiga il “vedere”: «¿Y es posible que tres hacaneas [...] le parezcan a vuesa merced borricos? [...] si tal fuese *verdad*», cui replica Don Quijote con la medesima selezione lessicale: «Pues yo te digo [...] que es tan *verdad* que son borricos, o borricas [...]; a lo menos, a mí tales *me parecen*»<sup>27</sup>. Ne deriva il sovvertimento del momento della *révélation* che Rousset ricollega a questo tipo di *vision active*, in cui il “vedere” consiste proprio nell'osservare intenzionale, al fine di scoprire ed esaminare l'oggetto (per l'ignara Dulcinea, invece, titolare di *vision passive*, la *vue* è fatto necessariamente accidentale e, in ogni caso, inerte)<sup>28</sup>.

Tali le premesse, dunque, di scarso auspicio, per il previsto *échange* tra i convenuti. Questo fondamentale costituente del modello di incontro<sup>29</sup> si offre alla scena chisciottesca inizialmente in forma negata, come conseguenza del blocco afasico che investe il protagonista alla vista dell'amata: don Quijote resta «sin osar desplegar los labios»<sup>30</sup>. Il non riuscire a proferire parola, tuttavia, è solo la manifestazione più estre-

---

<sup>26</sup> *Ibid.* I corsivi sono nostri.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent* cit, p. 70. Trattandosi, difatti, per don Quijote, di *découverte volontaire*, viene a mancare l'*illumination* tipica dell'irruzione inattesa, sebbene, come si vedrà di seguito, si producano comunque gli effetti della subitanità.

<sup>29</sup> «Puisqu'il n'y a pas de rencontre sans un minimum d'échange et que celui-ci s'établit de façon très diverse, je vais examiner l'un ou l'autre des modes de cette communication toujours indispensable, rarement transparente, le plus souvent incertaine, trompeuse ou entravée» (*Ivi*, p. 101).

<sup>30</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* cit., p. 706.

ma, parossistica, dell'effetto prodotto dalla visione. A questo proposito, va precisato che il doppio resoconto, offerto rispettivamente da Sancho-regista e dalla voce narrante, degli effetti esercitati sul cavaliere dalla vista della pseudo-Dulcinea, costituisce uno dei più densi e articolati campionari di *éffets* disponibili alla letteratura di incontro. Dall'anamnesi di cui Sancho si fa latore presso la malcapitata: «el cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra magnífica presencia», a quella del narratore: «miraba con ojos desencajados<sup>31</sup> y vista turbada [...] estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios», ritroviamo in scala: al grado più elevato, la «paralyse momentanée, soit par le silence de la parole bloquée»; ad una più moderata sintomatologia corrispondono, invece, gli *accidentes animi* manifesti nel turbamento, nell'astenia e nella confusione: «turbado y sin pulsos [...] suspenso y admirado». Una funzionalizzazione al “caso retto” della scena di *première vue* rintracerebbe nella rassegna di effetti appena riferiti le prove dell'avvenuta *fascination*<sup>32</sup>, e invece, nella logica di compromesso che sottende sempre situazioni comicamente tendenziose come questa, quanto sembra confermato alla superficie, alla lettera, del testo, si rivela smentito nella sostanza dal rinvio ai referenti semantici del discorso, per cui, in luogo della fascinazione è piuttosto la repulsione a costituire l'esito specifico della interazione, almeno secondo quanto testimonia lo stesso Don Quijote: «Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borri-

---

<sup>31</sup> Non si può far meno di notare che con questa ultima, ulteriore notazione del narratore, gli occhi di don Chisciotte dimostrano di aver compiuto un carambolesco itinerario, quello più su annunciato: dalla nuca questi occhi amanti non solo sono chiamati a *despabilarse*, vale a dire, a portarsi avanti, spalancandosi, ma concludono il loro percorso essendo *desencajados*, ovvero, fuoriescono ormai dalle orbite.

<sup>32</sup> Rousset precisa che in talune narrazioni la fascinazione conosce nel rapimento, nell'estasi, un grado di intensità ancora maggiore: «avec plus d'insistance encore, l'émerveillement conduit à l'état extrême du ravissement, jusqu'à la perte de conscience» (Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent* cit., p. 73).



ca, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma»<sup>33</sup>. La notazione olfattiva attesta una delle più acrobatiche inversioni della topica dell'incontro. Se, difatti, consideriamo con Rousset che alla prassi romanzesca non è estranea la possibilità che si dia un effetto negativo, in virtù del quale resta eluso il rapimento immediato, soppiantato da uno sviluppo lento e progressivo, nel corso del quale l'impressione negativa iniziale attende di essere prima o poi rettificata, passando dalla ripugnanza all'attrazione<sup>34</sup>; e se consideriamo, ancora con Rousset, che proprio il potere di penetrazione del profumo, la sua blandizia, costituisce il fomite stabile di tale rovesciamento di effetti: «Avec son pouvoir de pénétration, d'insinuation irrationnelle, le parfum est utilisé [...] pour tenir lieu de contact invisible, de prise de possession atténuée dont le sujet se défend mal; c'est la faille imperceptible dans un système de défense»<sup>35</sup>, allora quella ripugnanza prodotta dall'odore di aglio fresco, che nella nostra scena non prelude a nessun *reversement* successivo, scarica impunemente sulla convenzione tutta la sua carica demolitrice.

Lo scambio comunicativo, si diceva più su, è inevitabilmente condizionato dagli effetti della *vue*: la «violence de l'impression reçue peut aller jusqu'au blocage complet de la communication»<sup>36</sup> e, difatti, si è visto come nella nostra scena la «vista turbada» è responsabile del fatto che il cavaliere resti «sin desplegar los labios». Ma c'è di più. Nella distorsione assoluta del rituale avviene che, sebbene il previsto scambio sia in seconda battuta garantito da un empito verbale che proviene

---

<sup>33</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* cit., p. 709. *Encalabrinar* deriva da *calabrina* che è la forma dialettale di *calavera*, vale a dire, “teschio”. Sta dunque per odore/umore di cadavere.

<sup>34</sup> «Il y foudra un retournement de longue durée ou une révolution tardive. C'est à ces pivotements que le romancier s'intéressera, à ce passage du non au oui; celui-ci se fera selon des rythmes variables» (Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent* cit., pp. 79-80).

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 126.

niente di meno che dalla stessa pseudo-Dulcinea la quale, vinto il complesso di effetti – lo stordimento – che, come il cavaliere, aveva colpito anche lei e le sue ancelle («Las labradoras estaban *asimismo* atónitas»), imbronciata e senza grazia alcuna, rompe improvvisamente il silenzio intimando agli astanti di allontanarsi: «Apártense nora en tal del camino, y dejénmos pasar, que vamos de priesa»<sup>37</sup>. Il messaggio, tuttavia, oltre ad avere un destinatario plurale, viene raccolto da Sancho e non da don Quijote («a lo que respondió Sancho»). Per intervento del filtro scuderile, dunque, il potenziale scambio tra il cavaliere e la dama viene differito, anche se per poco, fino all'esordio comunicativo dell'«andante caballero» (è il primo scambio verbale diretto tra quell'«ánima mezquina» e colei che egli crede essere la sua amata): «Y tú, !oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora!».<sup>38</sup>I due “amanti”, ormai *vis à vis*, danno luogo a un *échange* che puntella uno dei momenti più comici, e per questo più noti, del capolavoro cervantino. Esso è assicurato, sostanzialmente, dal veicolo stesso della comunicazione: la lingua. Difatti, è dalla contrapposizione del registro linguistico – sofisticatamente codificato in ogni suo dato interno, quello del cavaliere amante; rusticamente connotato, per quanto spontaneo, quello della contadina – che deriva la percezione, radicalmente straniante, del lettore di quello che, per altro verso, costituisce «uno dei più bei passi di prosa che sia stato prodotto da quella forma tarda dell'amor cortese»<sup>39</sup>: posti

---

<sup>37</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* cit., p. 707. Vale la pena sottolineare come nel semplice accostamento sostantivale «rompiendo el silencio la detenida», l'autore riesca in un sol colpo – generando quasi una sinestesia – a testimoniare insieme il blocco afasico e la paralisi motoria della pseudo-Dulcinea.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Erich Auerbach, *Mimesis* cit. p. 106. Vale la pena richiamare, a questo proposito, l'intuizione dello stesso Auerbach circa l'operazione qui compiuta da Cervantes, al quale lo studioso riconosce addirittura un primato: «E così accade che in mezzo a una parodia dell'amore cavalleresco si trovi uno dei più bei passi di prosa che sia stato prodotto da quella forma tarda dell'amor cortese. Le contadine rispondono da loro pari, in uno stile ruzzantino da lungo tempo impiegato nella letteratura co-

i due “discorsi” ai due estremi di un ideale ventaglio, quella che dovrebbe costituire una mera variazione di registro, o al massimo di varietà, di un medesimo idioma, pare strutturare la scena piuttosto come confronto tra e in due lingue completamente diverse, e persino opposte. Da lì, come si diceva, lo straniamento di entrambi gli interlocutori e, con loro, del lettore il quale vede fallire sotto i propri occhi l’atto comunicativo occasionato dall’incontro: l’esperienza di *échec* è insita nella irreparabile dispersione del messaggio scrupolosamente elaborato dall’amante (Freud suggerirebbe che Don Chisciotte qui si rende comico in virtù dell’eccesso di energia mentale impiegata nella codificazione dell’atto linguistico, rendendolo inadeguato, nel senso di inferiore, alla situazione, al destinatario e al lettore), lì dove tutto autorizzava ad attendersi, piuttosto, una comunicazione addirittura potenziata dalla presenza di un mediatore dello scambio (Sancho), non meno che dalla speciale valenza illocutiva del discorso pronunciato.

Da lì che sull’altare di quello che sta venendo a configurarsi come un vero e proprio atto mancato (letture di stampo psicocritico difendono l’idea che, in fondo, don Quijote non desidera realmente incontrare Dulcinea, che non voglia rinunciare alla natura radicalmente logica del suo amore) venga sacrificato anche il costituente del *franchissement*<sup>40</sup>, il superamento della distanza che separa i partners. Di norma,

---

mica (sia pur mai con tanta misura e tanto brio); ciò che però non era indubbiamente mai accaduto è il suo venire subito dopo un discorso come quello di don Chisciotte, che, considerato in sé, non si può assolutamente pensare parte d’un grottesco». Dopo aver quindi riconosciuto nel segmento cervantino una derivazione dalle *pastourelles* medievali, osserva però che, diversamente dagli esiti collegabili a quel tipo di tradizione, «in Cervantes, attraverso la pazzia di don Chisciotte, i due modi di vita e i due stili urtano fra di loro, senza possibilità di legamento – ognuno è chiuso in sé, non trattenuto che dalla gaia neutralità del giuoco – di cui in questo caso è direttore e maestro Sancio Panza, il goffo contadino che un momento prima credeva a quasi tutto quello che gli raccontava il suo signore, che non si disabituerà mai dal credere a qualche cosa, che sempre agisce secondo il momento» (pp. 106-107).

<sup>40</sup> Con formula molto felice quanto a immediatezza, Rousset definisce il *franchissement* «rien d’autre que l’annulation de la distance qui, par la nature des choses, sé-

esso si presenta come il meno problematico dei costituenti del modello teorico proprio perché, collocandosi a chiusura della sequenza narrativa, ne costituisce in qualche modo il coronamento. Quanto alla nostra sequenza, come era da prevedere, al cavaliere che, inginocchiato, tenta l'approccio diretto (ma ancora soltanto verbale) la *aldeana* affida il suo *noli me tangere* ad un reciso «Apártanse y déjenmos ir»<sup>41</sup>. L'allontanamento fisico di colei che «había hecho la figura de Dulcinea» apre la microsequenza - presentissima alla memoria di ogni lettore del *Quijote* - del famoso disarcionamento della dama da parte della propria cavalcatura e, da lì, proprio grazie alla caduta, l'annullamento della distanza frapposta, poiché «lo cual visto por don Quijote, acudió a levantarla». E tuttavia,

acomodada, pues, la albarda, y queriendo don Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora, levantándose del suelo, le quitó de aquel trabajo, porque, haciéndose algún tanto atrás, tomó una corridica y, puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina, dio con su cuerpo, más ligero que un halcón, sobre la albarda, y quedó a horcajadas, como si fuera un hombre<sup>42</sup>.

Il lettore non mancherà di notare che, lì dove, nella realizzazione standardizzata dello schema narrativo dell'incontro, il *franchissement* corrisponde ad un unico movimento lineare tendente all'azzeramento della distanza, la scena cervantina innesca una vera e propria spirale dinamica: alla verticalità iniziale che vede il cavaliere inginocchiato occupare il vertice basso dell'ideale linea di congiunzione amante-amata corrisponde, immediatamente dopo, nell'accelerazione che presiede

---

pare à l'origine les protagonistes, il est logique que cette action plus ou moins scandaleuse soit ou bien remise à plus tard, en quoi elle ne nous concerne plus, ou bien reléguée en fin de séquence, à moins qu'elle n'y soit traitée de façon atténuée, symbolique ou détournée. Il arrive cependant que ce code implicite ne soit pas respecté et que le geste interdit glisse vers le début de la scène» (Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent* cit., p. 129).

<sup>41</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* cit., p. 708.

<sup>42</sup> *Ibid.*

all'intera sequenza "ginnica" finale, l'inversione prodotta dalla caduta della «encantada señora», con un nuovo rovesciamento alto→basso. La densità chinesica aumenta negli istanti successivi, dal momento che il gesto atletico compiuto dalla pseudo-Dulcinea la riconduce nello spazio del vertice alto; questa verticalità alternante e contraria (alto→basso, basso→alto) si interseca, stavolta sul piano orizzontale, con il movimento che, potenzialmente incaricato di unire il punto A (don Quijote) con il punto B (la "sua" Dulcinea), ripristina nella sostanza la massima distanza nella linea A↔B. Si stempera, così, il forte dinamismo condensato nell'azione precedente, e si arresta nell'allontanamento definitivo della amata: «en viéndose a caballo Dulcinea, todas picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atrás por espacio de más de media legua»<sup>43</sup>; una fuga che è, al tempo stesso, una replica della scena di apertura dell'incontro: in quel «Siguióle don Quijote con la vista» è riconoscibile la complementarità con quello sguardo allungato, proteso nella distanza, che in abbrivo di episodio aveva colto gli occhi dell'eroe intenti a rintracciare il suo oggetto di desiderio: «tendió don Quijote los ojos por todo el camino».

Al di là del dato, fin troppo facilmente elicetabile, della carica simbolica che investe la caduta di Dulcinea, per cui in quel precipitare verso il basso si riconosce l'inversione comica del principio di verticalità che nel codice d'amore cortese-cavalleresco contrassegna la relazione degli amanti, in cui il "basso" è per statuto riservato all'amante, si ha l'impressione che la comicità della scena sia messa al servizio di un proposito al contempo parallelo e contrario alla componente simbolica. La lettura comica resiste nella sua funzionalità solo se si è disposti a riconoscerne l'ambiguità o dualità intrinseca: vale a dire che è proprio nel momento in cui tutte le aspettative connesse all'operatività del macromodello formale dell'incontro vengono sistematicamente disattese (dalla reciprocità degli sguardi, allo scambio verbale tra gli amanti, fino

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

al loro avvicinamento fisico) e, dunque, proprio quando il congegno dell'incontro prototipico subisce il sabotaggio della sua funzionalizzazione *reversée* si realizza, invece, la salvaguardia dello schema erotico "particolare" – la convenzione cavalleresca - cui esso si rifà quale forma di discorso specifico. L'atto mancato con cui abbiamo identificato la dinamica interna all'episodio si candida dunque a costituire una difesa, la più strenua, dell'intera tradizione cortese occidentale (quella dei trovatori e poi, soprattutto, di Dante) per la quale la letteratura celebra «l'absence et le refus, faisant de la rencontre le signal de la séparation»<sup>44</sup>. Questa la valenza aggiuntiva, al di là dei singoli *indices* simbolici, dell'incontro senza approccio di don Chisciotte; il momento parodico non si limita a presupporre il codice, come da suo statuto, ma si risolve anche in una sua riconferma, se non, oseremmo dire, in una sua tutela.

Ma una quota di senso ancora si stacca dal fondo di questa nostra *scène-clé* per venire ad allestire la *place* di un altro incontro, quello del lettore, stavolta, con un don Quijote colto in intima postura critica di fronte al simulacro della sua Dulcinea. In sede bibliografica viene stabilmente richiamata la circostanza (da essa si è soliti ricavare la sperequazione ontologica tra la prima e la seconda parte dell'opera) in virtù della quale l'*escamotage* di Sancho sovverte, appropriandosene, la produttiva dinamica visionaria del suo padrone, responsabile del fatto che gli oggetti del reale siano soppiantati dai parti della sua ipertrofica immaginazione. Questo episodio dell'incontro con la falsa Dulcinea, infat-

---

<sup>44</sup> Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent* cit., p. 137. Difatti, rispetto all'ultimo costituente, lo studioso ginevrino precisa che, mentre il superamento immediato della distanza si realizza raramente, proprio in virtù della sua connotazione trasgressiva (rispetto alle sovrastrutture etiche), la letteratura di carattere amoroso-cortese premia invece il suo contrario, l'*exclusion du franchissement*, la qual cosa si giustifica facilmente con il dato per il quale, nell'orizzonte in cui l'amata è idolo inaccessibile, l'alternanza di apparizioni e sparizioni, con la tensione che ne deriva, e l'assenza di superamento si pongono addirittura come *conditio sine qua non* alla stessa esperienza erotica; da lì la ricerca costante di ricongiungimento da parte dell'eroe quale nodo tematico dell'opera.

ti, posto com'è in posizione forte (capp. 8-10), all'inizio della II parte dell'opera, e in parallelo – dato per nulla trascurabile – con la famosa avventura dei mulini a vento di Quijote I, 8<sup>45</sup>, tematizza per la prima volta le implicazioni intrapsichiche di tale “trasferimento di competenze” da don Chisciotte a Sancho. Come è stato fatto notare da Johnson, «Don Quijote wants desperately to believe the girl is Dulcinea, but because she is Sancho's creation and not his own, he encounters unconscious resistance»<sup>46</sup>; la resistenza di don Quijote a credere nel succedaneo offerto alla sua vista deriva dalla sua segreta consapevolezza che si tratti di un “falso” (la spiegazione dell'incantazione è solo, o precisamente, il riparo mentale da questa verità). Egli vi riconosce una natura affatto aliena alla propria sostanza soggettiva. L'esercizio dell'immaginazione, anche nelle forme deviate della patologia psichica, ha di fatto garantito a don Quijote de la Mancha (non ad Alonso Quijano, poiché è del suo *second self* che si ragiona) la possibilità di affermare se stesso, ovvero di esercitare la propria soggettività nello spazio del reale proprio proiettando in quello spazio gli addentellati materiali della sua struttura interiore. Ora che riscontra che la realtà non costituisce più il prolungamento della propria immaginazione, e quindi, l'occasione del riscontro esteriore del sé, abiura prudentemente al suo fideismo psichico e di quegli oggetti stranianti denuncia il carattere ontologicamente spurio. Convenire con gesto intellettuale acquiescente alle “esegesi” di Sancho e accettare come vera l'insinuazione antropomorfa della sua Dulcinea ideale significherebbe per don Chisciotte avallare l'impostura che ora, non prima, riconosce come tale e, soprattutto, autorizzare alla valorizzazione gnoseologica del falso.

Essendogli stata scippata la macchina che assicurava la presenza di

---

<sup>45</sup> Sulle ricadute sul piano epistemologico di questo paradigmatico episodio, si veda l'acuta riflessione di Antonio Gargano, *Gigantes, torres, molinos. Dante, Inferno XXXI; Cervantes, Quijote, I, 8*, in Giuseppe Grilli (a cura di), *Modelli Memorie Riscritte. Atti del Convegno dell'Istituto Universitario Orientale (Napoli, 10-12 maggio 2000)*, IUO, Napoli, 2001, pp. 117-129.

<sup>46</sup> Carroll B. Johnson, *A Second Look at Dulcinea's Ass* cit., p. 197.

sé nel reale, a essere messa in gioco è la sua stessa sopravvivenza mentale (e narrativa). È per questo che l'esperienza della *première vue*, che per chiunque altro rappresenta l'occasione di una prospettiva di soggettività nuova, per don Quijote manca di costituire l'epifania di «une vie nouvelle qui est une vie mentale» con cui si fa coincidere il primo incontro<sup>47</sup>.

Non è un caso, difatti, che tale funzione epifanica, sottratta alla *première vue* reale, sia tuttavia garantita, e di fatto anticipata, dalla prefigurazione in chiave fantasmagorica che dello stesso incontro il protagonista elabora in II, 8:

Con todo eso, vamos allá, Sancho –replicó don Quijote-, que, como yo la vea, eso se me da que sea por bardas que por ventanas, o por resquicios, o verjas de jardines, que cualquier rayo que del sol de su belleza llegue a mis ojos alumbrará mi entendimiento y fortalecerá mi corazón, de modo que quede único y sin igual en la discreción y en la valentía<sup>48</sup>.

Fuori dalle personali ed esclusive dinamiche proiettive e lontano dalle proprie istanze psichiche profonde, non c'è riconoscimento possibile e, pertanto, il ricongiungimento non può che rimanere interdetto<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent* cit., p. 137.

<sup>48</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* cit., II-8, p. 687. Vale a dire che nella logica testimoniata dal testo per la quale l'incontro con la *aldeana* ha in questa prefigurazione la sua cornice anticipatrice, anche l'effetto della prima vista («su belleza llegue a mis ojos») con le corrispondenti funzioni è predeterminato dalla proiezione psico-emotiva dell'atto («alumbrará mi entendimiento y fortalecerá mi corazón»), in chiave soggettiva, e dall'acquisizione di virtù esteriori – quelle prescritte dal codice cortese - della «discreción y valentía».

<sup>49</sup> Questa la grande possibilità frustrata: «Destin, ordre du ciel, sympathie, sort (Breton) ou “hasard surnaturel” (Barthes), c'est toujours l'extraordinaire et l'inexplicable qui, dans la diversité des idéologies, sont invoqués; la rencontre est tenue pour pré-ordonnée; se voir, c'est, d'une façon ou d'une autre, se reconnaître, - avant de pouvoir se connaître» (Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent* cit., p. 99).



BIBLIOGRAFIA

- ALLEN, J. J. (1990), *El desarrollo de Dulcinea y la evolución de Don Quijote*, in "Nueva Revista de Filología Española", 38, pp. 849-856.
- ATLEE, A. F. M. (1978), *Concepto y der metafórico de Dulcinea*, in M. Chevalier (a cura di), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Université de Bordeaux, Bordeaux, pp. 223-236.
- AUERBACH, E. (1999), *Dulcinea incantata*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, vol. II (ed. or. 1946-50), pp. 88-116.
- BACHTIN, M. (2001), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino (ed. or. 1975).
- BÁEZ CAMARGO, G. (2005), *El concepto de la mujer y el amor en Don Quijote*, in "Memorias de la Academia mexicana", 25, pp. 19-36.
- CASALDUERO, J. (1949), *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*, Ediciones Ínsula, Madrid.
- CASTRO, C. (1953), *Personajes femeninos de Cervantes*, in "Anales cervantinos", 3, pp. 43-85.
- CLOSE, A. J. (1973), *Don Quixote's Love for Dulcinea: a study of Cervantine irony*, in "Bulletin of Hispanic Studies", 50, pp. 237-255.
- COMBET, L. (1980), *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantès*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- COTARELO VALLEDOR, A. (1950), *La Dulcinea de Cervantes*, in F. Sánchez Castañer (a cura di), *Homenaje a Cervantes*, vol. II, *Estudios cervantinos*, Mediterráneo, Valencia, pp. 19-52.
- CREEL, B. J. (1992), *Theoretical Implications in Don Quijote's Idea of Enchantment*, in "Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America", 12, 1, pp. 12-44.
- EL SAFFAR, R. (1975), *Distance and Control in Don Quijote. A Study in Narrative technique*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- ID., (1984), *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California Press, Berkeley.
- ESCARPANTER, J. (1985), *Trayectoria de Dulcinea*, in "Crítica Hispánica", 7, 1, pp. 9-23.
- ESPINA, C. (1930), *Mujeres del «Q.»*, Renacimiento, Madrid.

- FABIANI, A. (2007), *Dulcinea chimera androgina*, in C. Ruta e L. Silvestri (a cura di), "Atti del XXIII Convegno della AISPI (Palermo, 6-8 ottobre 2005)", Flaccovio, Palermo, pp. 61-69.
- GARGANO, A. (2001), *Gigantes, torres, molinos. Dante, Inferno XXXI; Cervantes, Quijote, I, 8*, in G. Grilli (a cura di), *Modelli Memorie Riscritture. Atti del Convegno dell'Istituto Universitario Orientale (Napoli, 10-12 maggio 2000)*, IUO, Napoli, pp. 117-129.
- GOGGIO, E. (1952), *The Dual Role of Dulcinea in Cervantes' Don Quijote de la Mancha*, in "Modern Language Quarterly", 13, 3, pp. 285-291.
- GONZÁLEZ, M. M. (2005), *Las transformaciones de Aldonza Lorenzo*, in "Lemir", 14, pp. 205-215.
- GOSSY, M. (1995), *Aldonza as Butch: Narrative and the Play of Gender in Don Quijote*, in E. L. Bergmann et al. (a cura di), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Duke University Press, Durham-London, pp. 17-28.
- HERRERO, J. (1982), *Dulcinea and her Critics*, in "Cervantes", 2, 1, pp. 24-42.
- IVENTOSCH, H. (1963-64), *Dulcinea, nombre pastoril*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", 27, pp. 60-81.
- JOHNSON, C. B. (Spring 1975), *A Second Look at Dulcinea's Ass: Don Quijote II, 10*, in "Hispanic Review", 43, 2, pp. 191-198.
- ID., (1983), *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quijote*, University of California Press, Berkeley.
- JURADO SANTOS, A. (2013), *Imágenes de Dulcinea: del 'Quijote' al teatro español del XVII*, in "Orillas", 2, pp. 1-20.
- LAPESA, R. (1967), *Aldonza-Dulce-Dulcinea*, in Id. *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, pp. 212-218.
- LORENZO, J. (2010), *Bibliografía de mujeres y/en el Quijote*, in C. Segura (a cura di), *La Querrela de las mujeres II. 1405-1605. La ciudad de las Damas y el Quijote*, Al-Mudayna, Madrid, pp. 155-163.
- LUPERINI, R. (2007), *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari.
- MANCING, H. (1972), *Dulcinea's Ass: A Note on Don Quijote, Part II, Chapter 10*, in "Hispanic Review", 40, 1, pp. 73-77.
- ID. (2005), *Dulcinea del Toboso: On the Occasion of Her Four-Hundredth Birthday*, in "Hispania", 88, 1, pp. 53-63.

- MARIÑO, A. (2010), *Las mujeres en el Quijote: un abanico de tipos literarios para la eternidad*, in “Estudios cervantinos”, 14, pp. 23-44.
- MÁRQUEZ, H. P. (1990), *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, Porrúa, Madrid.
- MATA INDURÁIN, C. (2005), “*Ella pelea en mí y vence en mí*”: *Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad*, in “Revista Príncipe de Viana”, 235, pp. 663-676.
- MUÑOZ, L. (1980-81), *La creación de Dulcinea: una poética en acto*, in “Revista chilena de literatura”, 16-17, pp. 41-69.
- REDONDO, A. (1983), *Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina*, in “Anales cervantinos”, 21, pp. 9-22.
- ID. (2008), *Los amores burlescos en el Quijote. Una cala en la parodia cervantina*, in “Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America”, 27, 1, pp. 227-48.
- RICO, F. ET ALII (ed.) (1998), Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 2 voll.
- RILEY, E. C. (1966), *Who's Who in Don Quixote? Or an Approach to the Problem of Identity*, in “Modern Language Notes”, 81, 1, pp. 113-130.
- ID. (1988), *La teoría del romanzo in Cervantes*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1962).
- RODRÍGUEZ, LUIS J. (1965-66), *Dulcinea a través de los dos Quijotes*, in “Nueva Revista de Filología Hispánica”, 18, 3-4, pp. 378-416.
- ROUSSET, J. (1981), *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Librairie José Corti, Paris.
- RUBIO, F. (ed.) (2005), *El Quijote en clave de mujer/es*, Editorial Complutense, Madrid.
- SEGRE, C. (1974), *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel Don Chisciotte*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, pp. 183-219.
- STERN, C. (1984), *Dulcinea, Aldonza, and the theory of speech acts*, in “Hispania”, 67, pp. 61-73.
- WILTROUT, A. (1973), *Las mujeres del Quijote*, in “Anales cervantinos”, 12, pp. 167-172.