

AUGUSTO GUARINO
Istituto Universitario Orientale di Napoli

Segni e simboli del sogno: un indizio disseminato da Cervantes nel Capitolo XVI della Prima parte del *Quijote*

Il capitolo XVI della prima parte del *Quijote* narra uno degli episodi più esilaranti e famosi dell'intero romanzo, apparentemente di stampo puramente farsesco: giunti malconci per le percosse subite da un gruppo di mulattieri galleggi (o *yangüeses*) alla locanda del *ventero* Palomeque, don Quijote e Sancho vengono medicati e alloggiati insieme ad altri viandanti in un camerone, dove sono protagonisti di una nuova rissa, da cui ancora una volta escono malamente bastonati. In questo caso don Chisciotte ne è il diretto anche se inconsapevole responsabile, con la sua intromissione nel progettato incontro tra il mulattiere che dorme accanto a lui e la serva Maritornes, che nel buio egli scambia per la figlia di quel castellano che immagina l'abbia ospitato nel suo castello. Infatti l'hidalgo, giunto alla locanda, "se imaginó haber llegado a un famoso castillo [...] y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual vencida de su gentileza, se había enamorado dél y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza"¹.

C'è da chiedersi, tuttavia, in base a quali elementi don Chisciotte si sia fatto questa convinzione. È vero che egli ha già identificato la locanda come un castello² e che in generale la sua fervida fantasia è pronta ad infiammarsi anche per tenui indizi che rimandino al suo adorato universo cavalleresco, come accadrà ad esempio nel capitolo XLIII, nella stessa locanda e per la

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 16, ed. Martí de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, p. 159.

² "Porfiaba Sancho que era venta, y su amo que no, sino castillo; y tanto duró la porfía, que tuvieron lugar, sin acabarla, de llegar a ella", *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 154.

stessa giovane ostessa³. Ma ad uno sguardo più attento è l'intero capitolo XVI che appare costruito intorno a una serie complessa di procedure di mistificazione, di mascheramento della realtà, di travisamento involontario o deliberato, e nel contempo su una parallela tendenza al brusco sgretolamento di queste strategie.

L'avventura precedente, giocata tutta sull'effetto comico suscitato dall'improbabile approccio di Rocinante verso le cavalle dei mulattieri e dalla crudele bastonatura inflitta prima al cavallo e poi a don Chisciotte e al suo scudiero, non possiede elementi di trasfigurazione o travisamento del reale, se non la smisurata fiducia del "cavaliere" nelle proprie forze. E tuttavia il saldo negativo dell'episodio viene colmato dai due protagonisti costruendone una versione fittizia, più onorevole anche se non del tutto credibile: l'anziano hidalgo è caduto da un'altura – spiega Sancho – e quelli che sembrano colpi sono l'esito dell'urto con le molte sporgenze del dirupo. E quando la *ventera* gli chiede ragione del perché anche lui che non è caduto appaia pieno di lividi, Sancho replica che per una sorta di "simpatia" con il suo padrone il solo dispiacere di vederlo cadere gli ha prodotto effetti simili a quelli di una bastonatura⁴. C'è qui, nell'involontaria menzione delle botte ricevute, il primo manifestarsi di quella tendenza a rivelare – nonostante i goffi tentativi di mistificazione – la vera natura dell'avventura che poco dopo porterà Sancho, in una sorta di *lapsus*, a smentire ancora più chiaramente la versione fornita⁵. Ma la cosa più sorprendente è che la figlia dell'oste fornisca un'inaspettata conferma alla versione di Sancho:

– Bien podrá ser eso – dijo la doncella –; que a mí me ha acontecido muchas

³ *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 479: "la hija de la ventera le comenzó a cecear y a decirle: – Señor mío, lléguese acá vuestra merced si es servido. A cuyas señas y voz volvió don Quijote la cabeza, y vio, a la luz de la luna, que entonces estaba en toda su claridad, cómo le llamaban del agujero que a él le pareció ventana, y aún con las rejas doradas, como conviene que las tengan tan ricos castillos como él se imaginaba que era aquella venta; y luego en el instante se le representó en su loca imaginación que otra vez, como la pasada, la doncella hermosa, hija de la señora de aquel castillo, vencida de su amor, tornaba a solicitarle".

⁴ *Don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 155-156: "del sobresalto que tomé de ver caer a mi amo, de tal manera me duele a mí el cuerpo, que me parece que me han dado mil palos".

⁵ "Pues sabed, hermana mía, que caballero aventurero es cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador", *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 156.

veces soñar que caía de una torre abajo, y que nunca acababa de llegar al suelo, y cuando despertaba del sueño, hallarme tan molida y quebrantada como si verdaderamente hubiera caído ⁶.

Qual è il senso di questa improvvisa e apparentemente immotivata confessione nell'economia dell'episodio? La tesi qui esposta è che il sogno della giovane ostessa sia appunto l'indizio che fa credere a don Chisciotte di essere all'inizio di un'avventura amorosa, secondo una simbologia accessibile ai personaggi e soprattutto al lettore ideale del testo cervantino.

Questo sogno aveva già attratto l'attenzione di Federico Sánchez Escribano, che in una breve nota del 1961 lo etichettava in modo bizzarro ma forse efficace come "posiblemente freudiano", cogliendone – con una curiosa reticenza – il significato malizioso, ma non ponendosi il problema del suo valore infradiegetico e intertestuale ⁷. Avvalendosi del suggerimento di Sánchez Escribano si può provare a cercare, come in una sorta di gioco di società, una chiave interpretativa per l'episodio cervantino nel testo ormai ineludibile per la lettura dei fenomeni onirici, appunto *L'interpretazione dei sogni* di Freud ⁸.

Nell'aprire la trattazione dei sogni di caduta Freud appare animato da una sostanziale prudenza: "i sogni del volare o dell'essere librati, perlopiù accompagnati da piacere, richiedono le interpretazioni più varie, assolutamente particolari in alcune persone, tipiche in altre" ⁹. Qualche riga oltre, tuttavia, ci si imbatte in una dichiarazione ben più perentoria, che inoltre sembra adattarsi al nostro caso:

I sogni di cadere hanno più spesso carattere angoscioso. Nelle donne la loro interpretazione non incontra nessuna difficoltà, poiché esse accettano quasi sempre l'uso simbolico del cadere, che costituisce una perifrasi del cadere di fronte a una tentazione erotica ¹⁰.

⁶ *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 156.

⁷ Federico Sánchez Escribano, *Sobre un incidente posiblemente freudiano en el Quijote (I, XV) [sic]*, "Anales Cervantinos", 1961-1962, pp. 261-262.

⁸ Traiamo le citazioni dall'edizione italiana, Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1973.

⁹ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 362.

¹⁰ *Ivi*, p. 363.

A una critica *ingenuamente* freudiana questo potrebbe bastare; il sogno della giovane *ventera* esprimerebbe dunque un inconscio desiderio erotico, che l'anziano *hidalgo*, avvalendosi di conoscenze che sono comuni alla psiche di ogni individuo, decodifica in modo esatto ma quantomeno inappropriato alle circostanze¹¹. Ma ovviamente, al di là di ogni possibile valutazione nel merito dell'indicazione apportata dal classico freudiano, il procedimento che si è fin qui proposto non può che apparire poco più che un gioco, in cui non solo si sovrappone al testo una chiave di lettura estranea alla cultura dei personaggi, dell'autore e del destinatario, ma per di più lasciando fuori un elemento come la torre che è tutt'altro che trascurabile.

È evidentemente più proficuo, oltre che più corretto, cercare di riferire questo intero snodo narrativo a una possibile concezione del sogno riscontrabile in Cervantes, seguendo l'utilizzo di questo motivo nel *Quijote* e nelle

¹¹ Considero scontato – e semplicemente qui messo tra parentesi – il possibile ricorso a una critica *freudiana* tutt'altro che ingenua (almeno dalla *psychocritique* di Mauron in poi), rispettosa delle metodologie critico-filologiche e della specificità del testo letterario, oltre che sensibile all'evoluzione del pensiero e della pratica psicoanalitica; vedi, tra i molteplici contributi in questo senso, Charles Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore, 1966 e i lavori di Francesco Orlando e Mario Lavagetto, in particolare, F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973 e M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985. Innumerevoli, inoltre, sono state le messe a punto post-freudiane sulla teoria del sogno; cfr. ad esempio l'originale contributo di Angel Garma, uno dei pionieri della psicoanalisi in Spagna (*Psicoanalisi dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1971 [1966]) e il recente bilancio critico contenuto in testi come M. Bosinelli – P. C. Cicogna (eds.), *Sogni: figli di un cervello ozioso*, Torino, Boringhieri, 1991; A. Pesavento – M. De Paoli, *Un modello probabilistico del processo onirico*, Torino, Boringhieri, 1992; Giordano Fossi, *I sogni e le teorie psicodinamiche*, Torino, Boringhieri, 1995. Alla fine del mio intervento, tuttavia, si noterà come l'indicazione freudiana fosse se non esaustiva almeno pertinente. È ovvio che Freud articola la sua teoria del simbolo onirico tenendo presente una lunga tradizione anche letteraria, non ultimo Cervantes. Sull'influenza di Cervantes su Freud cfr. J. E. Gedo – G. S. Wolff, *Freud's Novelas Ejemplares*, in J. E. Gedo – G.H. Pollok (eds.), *Freud. The fusion of science and humanism*, New York, Int. Un. Press, 1976; S. B. Vranic, *Sigmund Freud and "The case history of Berganza": Freud's Psychoanalytic beginnings*, in "Psychoanalysis Review", 1976, pp. 73-82; L. Grinberg – J.F. Rodríguez, *La influencia de Cervantes sobre el futuro creador del psicoanálisis*, in "Anales Cervantinos", XXV-XXVI, 1987-88, pp. 157-176; E. C. Riley, *Cervantes, Freud and the Psychoanalytic Narrative Theory*, in "Modern Language Review", Jan. 1993, part I, 88, pp. 1-14.

altre sue opere, ricercando nel contempo un modello della simbologia utilizzata in una tradizione accessibile all'autore, ai suoi lettori ed eventualmente ai suoi personaggi. In particolare, è possibile individuare nel sogno della giovane ostessa alcuni elementi che derivano da una tradizione letteraria non eccessivamente remota: a) il sogno come evento che precede l'incontro amoroso e che in qualche modo ne è premonizione; b) la possibilità di simboleggiare il desiderio amoroso e la sua eventuale frustrazione attraverso l'immagine della torre e del cadere.

In varie opere narrative di Cervantes appare una rappresentazione dell'esperienza onirica, con una certa differenziazione di prospettive, che rende tra l'altro difficile l'individuazione di una sua eventuale teoria "generale" del sogno. La formulazione più completa è forse quella che viene enunciata da uno dei personaggi del *Persiles*, all'indomani di un sogno che si rivela in seguito effettivamente profetico:

En verdad, señora – respondió Mauricio – que si yo no estuviera enseñado en la verdad católica, y me acordara de lo que dice Dios en el *Levitico*: “no seáis agoreros, ni deis credito a los sueños”, porque no a todos es dado entenderlos, que me atreviera a juzgar del sueño que me puso en tan gran sobresalto, el cual, según mi parecer, no me vino por alguna de las causas de donde suelen proceder los sueños, que, cuando no son revelaciones divinas o ilusiones del demonio, proceden, o de los muchos manjares que suben vapores al cerebro, con que turban el sentido común, o ya de aquello que el hombre trata más de día¹².

Per Cervantes, che sembra qui seguire concezioni che si richiamano ad Aristotele e a S. Tommaso d'Aquino, probabilmente ben radicate nel senso comune contemporaneo, i sogni, se non hanno un'origine soprannaturale (umana o diabolica), derivano da un'alterazione somatica (uno squilibrio degli *umori*) o psicologica (un pensiero dominante dell'individuo)¹³. Questi

¹² M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, I, 18, ed. Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, pp. 136-137.

¹³ Per una visione d'insieme delle teorie del sogno in età rinascimentale cfr. Francesco Gandolfo, *Il "dolce tempo", mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978. Nell'episodio citato, inoltre, il tema del sogno è strettamente connesso a quello dell'astrologia e della divinazione; cfr. su questo tema Maurice Molho, *Filosofia natural o filosofia racional: sobre el concepto de astrología en los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, in *Actas del II con-*

ultimi due casi potrebbero adattarsi al sogno della giovane ostessa, ma in modo certamente vago e insoddisfacente.

Ritroviamo un caso per certi aspetti simile ancora nel *Persiles*, quando lo spagnolo Antonio, che si trova in pericolo di naufragio su una barca alla deriva, è protagonista di un'esperienza onirica angosciosa, che traduce ad un livello simbolico il suo stato di alterazione fisica e psicologica¹⁴. Un'indicazione più specifica ci giunge sempre dal *Persiles* e precisamente dal sogno di Periandro – Persiles contenuto nel capitolo XV del libro II, in cui si fronteggiano, in una sorta di rappresentazione allegorica, Sensualidad (una “hermosísima dama”), che appare su un carro in forma di nave reduce da un naufragio trainata da dodici scimmie, e Castidad (rappresentata da Auristela-Sigismunda)¹⁵. Il sogno, pur nella griglia allegorica, mette evidentemente in scena un conflitto interiore¹⁶, avvertito per di più dal protagonista come vividamente reale¹⁷, in cui l'alternativa tra la pulsione a soddisfare il desiderio e la tendenza inibitoria viene evocata attraverso un simbolo angoscioso (la “nave rota” che rimanda al pericolo di naufragio, motivo peraltro ricorrente nel *Persiles*) e risolta mediante il rituale purificatore del pellegrinaggio a Roma¹⁸.

In altri testi cervantini, come il *Coloquio de los perros*¹⁹ e il cosiddetto

greso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 4-9 de Abril de 1994), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 673-679

¹⁴ M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 76: en el sueño me representaba la imaginación mil géneros de muertes espantosas, pero todas en el agua, y en algunas dellas me parecía que me comían lobos y despedazaban fieras, de modo que, dormido y despierto, era una muerte dilatada mi vida”.

¹⁵ M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., pp. 240-245.

¹⁶ Cfr. quanto dice Clodio a proposito dei sogni, dopo aver ascoltato il racconto di Periandro: “los ánimos trabajados siempre los engendran muchos y confusos”, M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 244.

¹⁷ “Esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia, que se aprenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades”; M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op. cit., p. 244.

¹⁸ La Continenza e la Pudicizia, che accompagnano Auristela-Castità, dichiarano infatti che non la lasceranno “hasta que con dichoso fin dé a sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma”; M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 243.

¹⁹ Cfr. J. E. Gedo - G. S. Wolff, *Freud's Novelas Ejemplares*, in J. E. Gedo - G.H. Pollok (eds.), *Freud. The fusion of science and humanism*, New York, Int. Un. Press, 1976;

episodio della Cueva de Montesinos (*Don Quijote*, II, XXIII)²⁰, il sogno giunge a configurarsi come un vero e proprio tema portante del racconto²¹, dotato di complesse implicazioni estetiche e perfino epistemologiche che lo allontanano dall'orizzonte narrativo articolato nel *Capítulo XVI*. Il caso più vicino a quello preso in esame si riscontra forse nel sogno di Lisandro contenuto nella *Galatea*, in cui la visione onirica, che possiede una struttura allegorizzante orientata alla premonizione²² (ispirata peraltro al modello della *Arcadia sannazariana*)²³, si verifica alla vigilia di un incontro amoroso, e ne

A. K. Forcione, *Cervantes and the humanist vision: a study of four exemplary novels*, P. E. Russell, *Cervantes*, London, Oxford University Press, 1985; id., *Cervantes and the mystery of lawlessness: a study of "El Casamiento engañoso y el Coloquio de los perros"*, Princeton, P. U. Press, 1984; Félix Carrasco, "El Coloquio de los Perros": *veridicción y modelo narrativo*, in "Críticón", 35, 1986, pp. 119-133 L. Grinberg-J, F. Rodríguez, *La influencia de Cervantes s – obre el futuro creador del psicoanálisis*, in "Anales Cervantinos", XXV-XXVI, 1987-88, pp. 157-176. E. C. Riley, *Cervantes, Freud and the Psychoanalytic Narrative Theory*, in "Modern Language Review", Jan. 1993, I, 88, pp. 1-14.

²⁰ Cfr. Gloria Fry, *Symbolic action in the episode of the Cave of Montesinos*, "Hispania", XLVIII, 1965, pp. 468-474; Juan Bautista Avallé Arce: *Vida y arte; sueño y ensueño*, in *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación Juan March – Editorial Castalia, 1976: pp. 173-213.

²¹ Nella distinzione tra *tema e motivo* narrativo seguo Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

²² M. de Cervantes, *Galatea*, ed. Francisco López Estrada - M^a Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995, p. 199: "apenas hube entregado los ojos al sueño, cuando me pareció que el árbol donde estaba arrimado, rendiéndose a la furia de un recísimo viento que soplabá desarraigando las hondas raíces de la tierra, sobre mi cuerpo me caía; y que, procurando yo evadirme del grave peso, a una y otra parte me revolví; y estando en esta pesadumbre, me pareció ver una blanca cierva junto a mí, a la cual yo ahincadamente suplícaba que, como mejor pudíese, apartase de mis hombros la pesada carga; y que queriendo ella, movida de compasión, hacerlo, al mismo instante salió un fiero león del bosque, y cogiéndola entre sus agudas uñas, se metía con ella por el bosque adelante; y que después que con gran trabajo me había escapado del grave peso, la iba a buscar al monte, y la hallaba despedazada y herida por mil partes; de lo cual tanto dolor sentía que el alma se me arrancaba sólo por la compasión que ella había mostrado de mi trabajo. Y así comencé a llorar entre sueños, de manera que las mismas lágrimas me despertaron [...] pero con la alegría que esperaba de ver a mi Leonida, no eché de ver que la Fortuna en sueños me mostraba lo que allí a poco rato despierto me había de suceder".

²³ Cfr. Jacopo Sannazaro, *L'Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990, pp. 212-214.

manifesta quindi nel contempo il desiderio e il timore. Accanto alle analogie sono però evidenti le differenze: il sogno di Lisandro precede l'incontro amoroso ma non lo rappresenta simbolicamente; la serie di immagini simboliche si riferisce invece a una catena di eventi successiva all'incontro; il sogno, anche se angoscioso, non ha ripercussioni somatiche. Il sogno di Lisandro, in definitiva, è del tutto consonante con le norme del genere pastorale perseguite da Cervantes nella *Galatea*, e ciò basterebbe a spiegarne l'inadeguatezza ai fini di un'interpretazione dell'episodio del *Quijote*. Come si vedrà, nondimeno, la poetica pastorale non è poi così lontana dall'orizzonte interpretativo applicabile all'episodio chisciottesco (soprattutto nella prospettiva dei personaggi). Più in generale, appare abbastanza prevedibile che in uno scrittore "sperimentale" come Cervantes ogni realizzazione testuale di un motivo o di un tema apporti una *variatio* rispetto alle altre analoghe manifestazioni. Per tentare di definire uno schema interpretativo più completo, occorre dunque riferirsi a un paradigma più vasto, manifestato in testi letterari la cui influenza è ancora attiva ai tempi di Cervantes.

Va notata, anzitutto, la somiglianza tra l'*insieme* della spiegazione di Sancho e il sogno della ragazza con quanto viene detto all'inizio di uno dei prologhi di un'opera che Cervantes certamente conobbe²⁴, il *Guzmán de Alfarache*:

"Suelen algunos que sueñan cosas pesadas y tristes, bregar tan fuertemente con la imaginación, que sin haberse movido, después recordados así quedan molidos como si con un fuerte toro hubieran luchado a fuerzas"²⁵.

Messa accanto al passo del *Quijote* in esame la frase di Mateo Alemán, che riecheggia probabilmente un sapere comune, suona come una sorta di *condensazione* dei due eventi riportati da Cervantes (il *sobresalto* di Sancho e il *sueño* della ragazza), una virtuale saldatura di senso tra due fatti che appaiono altrimenti non del tutto accostabili²⁶. Cervantes gioca appunto su

²⁴ Cfr. Francisco Márquez Villanueva, *La interacción Alemán-Cervantes*, in *Actas del Segundo Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 149-181.

²⁵ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, [Prólogo] *Del mismo al discreto lector*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1984, I, p. 85.

²⁶ Va osservato, a questo proposito, come Sancho si affretti a recepire l'indicazione

questa distanza: da una parte c'è la caduta fittizia di don Chisciotte, dall'altra la caduta sognata dalla ragazza, che si rende disponibile a un'interpretazione simbolica e *sintomatica*. L'allucinato hidalgo non fa altro che prolungare questa traiettoria, prevedendo l'imminente pericolo di una duplice *caduta*, la perdita dell'onore della donzella e, da parte sua, la consumazione di una disonorevole "alevosía a su señora Dulcinea del Toboso"²⁷. Cervantes, tuttavia, sta facendo interagire suggestioni derivanti da filoni culturali e letterari diversi e in parte opposti. Da una parte recepisce una concezione "materialista", che instaura un rapporto diretto tra simboli onirici e stimoli somatici, eventualmente di natura sessuale, una credenza evidentemente diffusa e che riappare in testi di deciso tenore parodico e burlesco²⁸; dall'altra, richiama a una lunga traiettoria di testi ispirati – con modalità differenziate – a una concezione cortese e *idealista*, in cui tuttavia una serie di simbologie è esplicitamente riferita alla realizzazione del desiderio sessuale e al suo rapporto con il sogno.

Il primo rimando, in questa linea che abbiamo definito *idealista*, non può che essere all'*Amadís de Gaula*, il testo fondatore del canone dei *libros de caballerías*, ed in particolare al primo incontro tra il re Perión e la principessa Helisena, che viene appunto preceduto da un sogno:

offerta dalla ragazza: "Ahí está el toque, señora – respondió Sancho Panza: que yo, sin soñar nada, sino estando más despierto que ahora estoy, me hallo con pocos menos cardenales que mi señor don Quijote"; *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 156.

²⁷ *Ivi*, p. 159.

²⁸ Si veda il cosiddetto "racconto dell'anello di Hans Carvel", reso famoso dalla Facezia 133 di Poggio Bracciolini, ripresa tra gli altri da Timoneda (*Buen Aviso*, I, 63) e, attraverso la *Satira V* di Ariosto, da Baltasar de Alcázar; Cfr. Poggio Bracciolini, *Facezie*, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 260-261 e Joan Timoneda-Joan Aragonés, *El sobremesa y alivio de caminantes. El buen aviso y portacuentos*, ed. Maxime Chevalier e M^a. del Pilar Cuartero Sancho, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 127-128. Trascrivo, a titolo esemplificativo, la versione di Timoneda: "De tener un hombre una hermosa mujer, y quererla en extremo, concibió tantos celos en sí, que de noche, ni de día, no reposaba, tanto que una noche soñó que el demonio le ponía un anillo riquísimo en el dedo, diciendo: «Mira, hombre celoso, guarda bien este anillo que te doy, porque te hago saber que tiene tal propiedad, que, mientras le tuvieses en el dedo, no hayas miedo que tu mujer te ponga el cuerno». Con este regocijo y contentamiento despertó, hallando, sin lo querer, / el dedo puesto de dentro / en aquel pozo sin centro / de su querida mujer" (*op. cit.*, pp. 127-128). In questo *cuentezillo* compare anche un altro tema caro a Cervantes, quello della gelosia ossessiva.

“el rey Perión, que assí con la gran congoxa que su corazón tenía, como con la esperanza en que la donçella le puso, no avía podido dormir, y aquella sazón ya cansado y del sueño vencido, adormescióse, y soñaba que entrava en aquella cámara por una falsa puerta y no sabía quien a él iba, y le metía las manos por los costados, y sacándole el corazón le echava en un río. Y el dezía: ¿por qué fezistes tal crueza? No es nada desto, dezía él, que allá os queda otro corazón que vos yo tomaré, ahunque no será por mi voluntad. El rey, que gran cuita en sí sentía, despertó despavorido y començose a santiguar. A esta sazón avían ya las donzellas las puertas abierto, y entravan por ella, y como lo sintió, temióse de traición por lo que soñara, y levantando la cabeça vio por entre las cortinas abierta la puerta, de lo que él nada no sabía, y con el lunar que por ella entraba vio el bulto de las donzellas”²⁹.

Il sogno di Perión, in termini strettamente infradiegetici, è al tempo stesso una *pre*-figurazione dell'incontro amoroso che sta per avvenire e una premonizione delle conseguenze che da esso scaturiranno. E infatti dal racconto del sogno, che il re al suo ritorno in Bretagna fa interpretare da tre “clérigos”, uno di loro (Ungán el Picardo, “el que más sabía”) riesce non solo a prevedere gli eventi futuri ma anche a ricostruire le circostanze dell'incontro amoroso:

“ – [...] Agora te quiero dezir aquello que muy encubierto tienes y piensas que ninguno lo sabe. Tú amas en tal lugar donde ya la voluntad cumpliste, y la que amas es maravillosamente hermosa.

Y díjole todas las facciones della como si delante la tuviera.

– Y de la cámara en que vos vedades encerrado esto claro lo sabéis, y como ella, queriendo quitar de vuestro corazón y del suyo aquellas cuitas, quiso sin vuestra sabiduría entrar por la puerta de que no te catavas, y las manos que a los costados metía es el juntamiento de ambos, y el corazón que sacava significa fijo o fija que avrá de vos”³⁰.

Quella dei *libros de caballerías* è una letteratura che non elude la rappresentazione del desiderio amoroso e della sua realizzazione, ma la inserisce nel codice di valori di un'immaginaria società cavalleresca e la sottopone a

²⁹ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991, p. 238.

³⁰ *Ivi*, p. 251.

una codificazione che tende a spostarne il significato su un piano trascendente (come compimento di un destino). Come viene chiarito più avanti nel testo cervantino (I, 32), quello del romanzo cavalleresco è un orizzonte letterario che Don Quijote e la figlia dell'oste condividono, anche se con naturali differenze di approccio e di reazione alla lettura, ma con un'analoga propensione a recepire come non-finzionale il mondo rappresentatovi:

“– Y a vos, ¿qué os parece, señora doncella? – dijo el cura hablando con la hija del ventero.

– No sé señor, en mi ánima – respondió ella-; también yo lo escucho, y en verdad que, aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oírlo; pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras; que en verdad que algunas veces me hacen llorar, de compasión que les tengo [...] Yo no sé para qué es tanto melindre: si lo hacen de honradas, cásense con ellos, que ellos no desean otra cosa.

– Calla, niña – dijo la ventera –, que parece que sabes mucho destas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto”³¹.

Evidentemente la ragazza prova interesse ma anche insofferenza per le trame amoroze contenute nei testi cavallereschi, manifestando un desiderio di concretezza che – agli occhi della madre – rischia di sconfinare nell'indecenza. Il mondo cavalleresco propone dunque per la ragazza un “sogno d'amore”, frenato tuttavia dalle convenzioni cortesi, così come nella realtà è inibito dalle norme della *honra* proprie alla sua classe. Non a caso Maritornes, anche lei attenta ascoltatrice di *libros de caballerías* ma anche per status sostanzialmente estranea a interdizioni sessuali, individua in queste narrazioni un carattere più disinvoltamente materialista³². Alla giovane ostessa – e parallelamente a Don Quijote – il romanzo cavalleresco suggerisce un rapporto amoroso assoggettato certo alle norme del genere ma comunque trasgressivo rispetto alle possibilità del reale. Resta tuttavia da

³¹ *Don Quijote de la Mancha*, cit., I, 32, pp. 347-348.

³² Cfr. quanto dichiara Maritornes, prima della sua giovane padrona: “yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles”, p. 347.

chiedersi, anche dando per acquisita l'attiva presenza di suggestioni cavalleresche nell'episodio in esame, da dove possono derivare le fantasie di *reclusione* e di *caduta* che compaiono nel sogno della ragazza, pur senza ipotizzare in Cervantes la deliberata riscrittura di eventuali "fonti".

È abbastanza inevitabile, in questo senso, il richiamo a un'opera letteraria come *La Celestina*, non solo di ampia diffusione e nota a Cervantes ma anche citata nel *Quijote* in uno dei componimenti posti in esergo³³. Nel testo di Rojas la realizzazione del desiderio amoroso è legata al superamento di spazi chiusi e, com'è stato notato, produce come diretta conseguenza una morte che si manifesta come *caduta* (oltre a Calisto e Melibea anche Parmeno e Sempronio muoiono precipitando)³⁴, che nel caso di Melibea avviene proprio da una torre³⁵. Dopo la *Celestina*, al pubblico di lettori non doveva dunque apparire strano che il desiderio amoroso fosse simbolicamente rappresentato da uno spazio chiuso per eccellenza come la torre, e nel contempo che fosse accompagnato dalla minaccia di una sanzione tragica. E tuttavia la *Celestina* non identifica direttamente la torre come *luogo* simbolico dell'eros e, al di là di tenui accenni³⁶, si limita a proporre il motivo del sogno come rappresentazione (premonitrice o allucinatoria e sostitutiva) dell'incontro amoroso in un breve quanto significativo passo, in cui prevale la componente punitiva e agosciosa:

CELESTINA: ¿Que la has tocado, dizes?

CALISTO: Entre sueños, digo

CELESTINA: ¿En sueños?

³³ Si tratta, com'è noto, della *décima de cabo roto* intitolata *Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante*; cfr. *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 26.

³⁴ Il tema della *caduta*, con molteplici implicazioni di tipo morale e filosofico, è indubbiamente centrale nell'opera di Rojas; cfr. soprattutto i lavori di Stephen Gilman, *The art of "La Celestina"*, Madison, University of Wisconsin Press, 1956 (2^a. ed. aumentata, Madison, Greenwood Press, 1976).

³⁵ L' *Argumento* dell'ultimo capitolo specifica: "Sube ella y Lucrecia en una torre [...] En fin, dexase caer de la torre abajo" e più avanti la stessa Melibea dice, riferendosi al padre, "que se pare al pie desta torre"; Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy Severin, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 329 e 331.

³⁶ Si veda ad esempio il soliloquio di Calisto all'indomani del colloquio con Melibea: "O dichoso y bienandante Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo pasado. ¿Soñelo o no? ¿Fue fantaseado o pasó en verdad?"; *La Celestina*, cit., p. 276.

CALISTO: En sueños la veo tantas noches, que temo no me acontezca como a Alcibíades [o a Sócrates], que [el uno] soñó que se veyá embuelto en el manto de su amiga y otro día matáronle, y no ovo quien le alçasse de la calle ni cubrisse sino ella con su manto [el otro veía que le llamaban por nombre y murío dende a tres días]. Pero en vida o en muerte, alegre me sería vestir su vestidura³⁷.

Per trovare una più appropriata articolazione di questi motivi occorre fare un passo indietro rispetto alla *Celestina* e ai *libros de caballertas*, ripercorrendo il corpus della cosiddetta *novela sentimental*, ossia una serie di testi non certo estranei alla genesi sia dell'opera di Rojas che dell'intera traiettoria cavalleresca.

Nel *Siervo libre de Amor* di Juan Rodríguez del Padrón viene delineato per la prima volta lo scenario tipico che ricomparirà nei successivi testi della *novela sentimental*, in cui il protagonista innamorato è lontano da qualsiasi orizzonte di realizzazione amorosa, se non attraverso un estremo atto di sacrificio spinto fino alla morte. Il protagonista del *Siervo libre*, proprio mentre rievoca i tempi e i luoghi del suo infelice amore per la dama ("palacios e torres", non a caso), non immagina altra consolazione che di *sognare* l'avventura di Ardaniel, morto servendo la sua signora³⁸. Nel sogno del protagonista³⁹, dai contorni già decisamente cavallereschi, si materializza la fantasia di un amore realizzato in una morte esemplare, emblema di una *via* al rapporto amoroso che fin dall'inizio della narrazione si propone come eroica discesa agli inferi⁴⁰.

³⁷ *Op. cit.*, pp. 185-186.

³⁸ Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, ed. Antonio Prieto, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 82-83: "agramente sospiraba, membrándome el acostumbrado viaje por las fablas de las altas moradas, palacios y torres de mi linda señora, donde era guardada de mí [...] razonauame con la deuisada muerte, que por esta vía delante mí, diziendo con muchas lágrimas: ¡O regurosa y mal comedida muerte, deseosa de mí! Y ya que en placer te viene el trabajado fyn de mis días, que es hoy, por la más cruel señora que biue, solo yerro de mí recibió, porque asy no te plase que yo deua moryr por la más leal señora que biue, según te plogo de otorgar al digno de membrança Ardaniel, hijo del rey Creos de Mondoya e de la reyna Senesta".

³⁹ In realtà il testo dice che la visione del protagonista è *come* un sogno: "desperté como de un grave sueño"; Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, cit., p. 108.

⁴⁰ Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, cit., pp. 77-78: "mi libre alvedrío,

Seguendo la linea evolutiva del romanzo sentimentale, ritroviamo poi un'ulteriore indicazione nella *Cárcel de amor* di Diego de San Pedro, un'opera che ebbe un'enorme popolarità, come testimoniano le almeno 25 edizioni che seguono la *princeps* del 1492. Proprio all'esordio dell'azione l'*auctor* si imbatte in un gentiluomo trascinato in ceppi da una sorta di uomo selvaggio, "un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista"⁴¹. Questo energumeno è il Desiderio, che sta trascinando il protagonista Leriano nella "casa de amor"⁴², nel *carcere* che dà il titolo all'opera e che viene appunto rappresentato come una torre⁴³. In seguito, quando l'azione si sposta nel regno di Macedonia, Leriano e Laureola (la principessa di cui è innamorato) vengono ingiustamente accusati di incontrarsi nascostamente e la fanciulla viene quindi fatta rinchiodere in una prigione, che tuttavia non viene mai descritta come una torre⁴⁴, marcando così la differenza tra un

guardian de los caminos, que son todos pensamientos, partido de la compañía, no tardó seguir la descendiente vía, que es la desesperación, que enseñava el arbor pópulo, que es álbor del parayso consagrado a Hércoles, por la guirnalda de sus blancas fojas, que pasó al reino de las tyniebras, donde las medias partes, braseadas de las biuas llamas, tornaron oscuras, según que parecen. E guardado por el entendimiento, que de grandes días ayrado de mí, solo andaua por la montaña, rogáuale que no dubdase de lo seguir, e promesa fazía a la casta Diana, deesa de las bestias fieras, de no fallir la tenebrosa vía, y fielmente la guiar a los Campos Ylíasos, donde corre aquel río Letheo, cuyas aguas, venido el gusto de furioso amor, trahen consigo la olvidança, solo reparo que dezía fallar a mis penas". In questo senso il *Servo libre de amor*, recependo anche evidenti suggestioni dantesche, prolunga la traiettoria medievale di opere che rappresentano discese agli inferi, più o meno onirico-allegoriche, che continuerà nel romanzo cavalleresco (cfr. *Las sergas de Esplandián*, I, 6) per poi sfociare nella parodia cervantina della "Cueva de Montesinos".

⁴¹ Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, ed. K. Whinnom, Madrid, Cátedra, 1985, p. 81.

⁴² Diego de San Pedro, cit., p. 84: "yo soy principal oficial en la casa de amor; llámame por nombre Deseo".

⁴³ *Op. cit.*, p. 84: "vi [el auctor] cerca de mí, en lo más alto de la sierra, una *torre* de altura tan grande que me parecía llegar al cielo"; cfr. anche p. 86: "con mucho trabajo y desatino lleg[u]é a lo alto de la *torre*". Anche Leriano, che vi è rinchiuso, la definisce allo stesso modo: "las tres imágenes que viste encima de la *torre*" (p. 90); il corsivo è mio nei tre casi.

⁴⁴ Fornisce questa erronea indicazione César Hernández Alonso nella sua *Introducción*, alla raccolta *Novela sentimental española*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987: "El rey, ofendido, encierra a su hija en una torre" (p. 62). La distinzione operata da Diego de

luogo puramente costrittivo (la prigione reale) e il *luogo* simbolico (l'alta torre del "carcere" d'amore) dominato dalle laceranti ambivalenze del Desiderio.

Credo ci siano abbastanza elementi per concludere che quando Cervantes scrive la prima parte del *Quijote* è già diffuso un canone letterario che ha reso familiare ai suoi virtuali lettori l'idea che il sogno prefiguri – in vari modi e con eventuali referenti di tipo organico – il desiderio amoroso, e che esso possa essere simboleggiato, in tutte le sue ambivalenze, attraverso l'immagine della torre. Certo, il passo da compiere tra il tono "alto" dei *tratados* quattrocenteschi e la crudele farsa in cui culmina il *Capítulo XVI* del *Quijote* sembra essere molto lungo. Il cavalleresco incontro d'amore immaginato da Don Quijote è incassato tra l'intempestivo impulso amoroso di Rocinante e il mancato convegno mercenario tra l'*arriero* e Maritornes. In questa atmosfera di erotismo degradato e per giunta frustrato – sembra insinuare maliziosamente Cervantes – la figlia di Palomeque el Zurdo ama immaginarsi come una nobile fanciulla imprigionata nella torre del proprio desiderio.

San Pedro, tra l'altro, è confermata invece anche dalle incisioni che accompagnano le edizioni antiche, riprodotte nell'edizione di Keith Whinnom, in cui la "cárcel de amor" viene effettivamente rappresentata come una torre, mentre la "prisión" dove è rinchiusa Laureola appare come una camera posta allo stesso livello delle altre costruzioni (cfr. *op. cit.*, pp. 87 e 137).

