

DOÑA CLARA E DON LUIS: L'ENNESIMA 'QUESTIONE AMOROSA' ALL'INTERNO DELLA "VENTA DE PALOMEQUE" (DON QUIJOTE, I, 32-47)

ANTONIO CANDELOORO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Es, pues, la influencia de las pasiones la que 'realifica' el acto intelectual de la lectura (Georges Güntert, "Cervantes. Novelar el mundo desintegrado").

Doña Clara e don Luis rappresentano, in ordine cronologico di apparizione, l'ultima coppia d'innamorati che raggiunge la locanda di Palomeque, all'interno di quella serie di disavventure e riconoscimenti insperati che danno vita allo "escandaloso happy end" – come lo definisce ironicamente Juan Benet (Benet 1981, p. 85) – nel quale si risolve l'azione principale connessa alle numerose trame secondarie sviluppate proprio nello spazio scenico della famosa locanda. Scopo di questo mio studio è quello di analizzare le caratteristiche e le problematiche legate alla 'questione amorosa' di doña Clara e don Luis, il modo in cui nasce e si sviluppa (e s'interrompe alquanto bruscamente) la loro vicenda personale, oltre che analizzare il particolare ritmo narrativo che Cervantes adotta per intrecciare le vicende personali dei due giovani a quelle delle altre coppie che popolano la locanda, fulcro strutturale dei capitoli 32-47 della I^a parte del *Quijote*.

La prima domanda che si pone il lettore (curioso, oltre che impertinente) potrebbe riferirsi proprio al perché della presenza di questo ennesimo intreccio amoroso all'interno di una serie di capitoli principalmente incentrati sulla tematica 'sentimentale' dell'amore contrastato (o messo in dubbio, come si rileva facilmente dalla lettura della novella intercalata del *Curioso impertinente*, dalla narrazione in prima persona che fa il *cautivo*, dal riconoscimento improvviso e simultaneo tra la doppia coppia Dorotea-Don Fernando e Luscinda-Cardenio).

Ma procediamo per gradi. Tutto ha inizio nel cap. 32: con la speranza di ricondurre Don Quijote a casa, Dorotea, Cardenio, il barbiere e il curato continuano a far credere al povero *hidalgo* che Dorotea sia la principessa Micomicona e che è suo dovere aiutarla contro un malvagio gigante. Non si confonde, dunque, Don Quijote, se, di nuovo, scambia la *venta* in cui ha già pernottato una volta (capitoli 16-17) con un *castillo* o *palacio*. E non modifica il piano la caduta improvvisa della maschera di Dorotea (la cui bellezza viene ora contemplata da tutti i presenti – oste, con moglie e figlia, Maritornes, Don Quijote stesso, Sancho con parroco, barbiere e Cardenio).

Bisognoso di riposo, Don Quijote dorme, mentre l'oste e il prete discutono degli effetti nocivi della lettura dei libri di cavalleria (discussione che Cervantes amplierà nei due 'luoghi teorici' più densi del romanzo, i capitoli 47-48), fino a quando l'oste stesso mostrerà al curato la valigia di un viaggiatore smemorato, valigia in cui verrà rinvenuta,

tra romanzi cavallereschi vari, anche la novella del *Curioso impertinente*,¹ la cui lettura occuperà i capitoli 33-35, in un vero e proprio esempio di moderna *mise en abîme*. È a partire dal cap. 36 che inizia la girandola della serie di riconoscimenti e incontri insperati ‘a catena’ che Nabokov criticava con tono ironico nelle sue *Lectures on Don Quixote*; in realtà, come si sa, Nabokov non aveva intuito tutta la ricchezza semantica del romanzo, sottolineandone più il pessimismo e la poca cura formale da parte dell’autore,² che gli aspetti innovativi, comici e destabilizzanti del capolavoro cervantino.³ Ma vale la pena riportare il suo personale riassunto di questi capitoli per cercare di capire proprio come funziona e in che senso struttura l’intreccio la famigerata locanda:

[...] las novelas intercaladas se refieren a las personas que componen una agrupación de personajes en el episodio final de la novela, antes del regreso de Don Quijote a su casa en un carro de bueyes. Dejando a parte la historia del *Curioso impertinente*, que el cura lee de unos papeles que pone en sus manos el ventero, la historia del capitán-cautivo y su Zoraida-María sirve para explicar su presencia, lo mismo que – *con mayor justificación para la trama* – la de don Luis y doña Clara. Pero lo que más directamente se orienta a pergeñar un desenlace es la de Dorotea, que se completa con la de Cardenio. En este dilatado episodio hay dos parejas de enamorados (Luscinda, la novia de Cardenio, es secuestrada por don Fernando, el prometido de Dorotea). Cardenio cuenta su historia y Dorotea cuenta la suya, y al cabo todos coinciden en esa venta verdaderamente encantada, y se entremezclan en lo que se llama una ‘escena de reconocimiento’ (un descendiente degenerado de la *Odisea*)⁴ para componer las felices parejas iniciales; *asunto absurdo y tedioso*, más aún porque a la misma venta llega todavía otra pareja de enamorados, don Luis y doña Clara, junto con otros varios personajes, de manera que llega a estar tan llena de gente como cierto camarote de cierta película antigua de los hermanos Marx.⁵ El episodio entero empieza en el capítulo 23, con una maleta de monedas de oro y unos poemas de Cardenio que Don Quijote y Sancho encuentran en Sierra Morena, y no se resuelve hasta el capítulo 36, en que los cuatro enamorados son reunidos en la venta y desenmascarados y reemparejados en la escena de reconocimiento. Pero entonces Dorotea y los demás, bajo la batuta del cura y el barbero, organizan un complicado engaño para hacer que Don Quijote vuelva a su casa, con lo que todos ellos siguen estando por en medio hasta que en el capítulo 47 cada uno se marcha por su lado, dejando a Don Quijote en su jaula ambulante. (Nabokov 2004, p. 60).

Il punto nodale sembra essere dunque il capitolo 36, quello in cui entrano in scena sia Don Fernando che Luscinda, entrambi occultati dietro apposito travestimento ed entrambi ignari della presenza, proprio nella locanda di Palomeque, dei loro rispettivi consorti.⁶

¹ Ritrovamento parallelo a quello del sonetto e delle lettere di Cardenio trovati per caso da Sancho nella valigia di Sierra Morena al capitolo 23.

² I famosi *descuidos* di Cervantes, il cui studio è stato affrontato magistralmente in vari lavori da Martín Morán (Cfr. Martín Morán 1986, 1990, 1993 e 2003).

³ Nabokov fraintese il capolavoro cervantino al punto da arrivare a definirlo, con la solita perentorietà e categoricità, come “uno de los libros más amargos y bárbaros de todos los tiempos” (Cfr. Nabokov 2004, p. 85).

⁴ È curioso che lo scrittore russo rinvenga la tecnica teatrale del “riconoscimento” solo in Omero (e solo nel poema dedicato a Ulisse): cfr. Aristotele 1994, par. 11, pp. 151-155, in cui il filosofo individua nell’*anagnorisis* uno degli elementi portanti del *mythos* (o trama) insieme alla *peripeteia* (o rovesciamento del corso degli eventi).

⁵ La comparazione è efficace: il film cui si riferisce Nabokov è *A Night at the Opera* (trad. it.: “Una notte all’opera”), USA, 1935, diretto da Sam Wood.

⁶ Sulla convenienza di alternare avventura donchisciottesca propriamente detta (la trama principale) ad episodi e novelle intercalate (le trame secondarie che si svolgono non solo nel ‘teatro’ della *venta*, ma anche nei capitoli precedenti e seguenti i fatti della locanda – come quelle di Grisóstomo e Marcela o della *pastora* Leandra) si veda anche il fondamentale e pionieristico *Episodio, novela y aventura en Don Quijote* di Riley E. 1956, pp. 209-230, punto di partenza per Riley E. 1962).

Tralasciamo volutamente la bellissima e contrastata scena di riconoscimento tra la doppia coppia d'innamorati (col famoso discorso di Dorotea, probabilmente il personaggio femminile più innovativo tra quelli costruiti da Cervantes)⁷ per spostarci al capitolo 37, in cui le coppie riunite, complici del curato e del barbiere, tessono le fila della burla che dovrebbe consentire loro di ricondurre Don Quijote a casa. Intanto, entra in scena una terza coppia, costituita da un capitano appena fuggito dalla prigione e dai pirati francesi, accompagnato dalla sua amata *mora* Zoraida. La narrazione delle alterne vicende che li hanno portati proprio in quella locanda viene rimandata a dopo cena, quando tutti gli ospiti si dispongono intorno a Don Quijote, il quale inizia il famoso discorso sulle armi e le lettere. Il discorso occupa l'intero cap. 38, fino a quando non riprende la parola il *cautivo*; la narrazione in prima persona del suo pellegrinaggio in qualità di soldato tra terre nemiche, battaglia di Lepanto e prigionia presso Agi Morato, padre della futura amata, recentemente 'illuminata' e convertita al cattolicesimo dall'apparizione della Vergine Maria, contiene numerosi riferimenti storici a eventi cui lo stesso Cervantes assistette dal vivo.⁸ La narrazione occupa i capitoli 39-41, fino allo scioglimento che non avverrà se non nel capitolo successivo, con l'arrivo (anche questo improvviso e non previsto) dell'*oidor*, un giudice che, in compagnia della bella figlia, si dirige nel Nuovo Mondo per occupare la stessa carica istituzionale in Messico.

Il capitolo 42, dunque, si apre con l'apparizione di questa nuova coppia (la quarta, dopo quelle composte da Don Fernando-Dorotea, Cardenio-Luscinda e *cautivo*-Zoraida). Dopo che Don Fernando offre il suo appoggio per il battesimo della convertita Zoraida e si congratula con il *cautivo* per il modo in cui ha condotto la narrazione della sua avventurosa fuga sia dagli arabi che dai francesi, è Don Quijote a tornare in scena e a stabilire un primo scambio di battute con i nuovi venuti, sottolineando la natura magica e incantata della locanda, oltre che ricollegandosi implicitamente al suo precedente discorso su *armas y letras*:

Seguramente puede vuestra merced [dice, riferendosi al giudice] entrar y espaciarse en este castillo [...]. Entre vuestra merced, digo, en este paraíso, que aquí hallará estrellas y soles que acompañen el cielo que vuestra merced trae consigo, aquí hallará las armas en su punto y la hermosura en su extremo. (DQ, pp. 541-42).

I riferimenti metaforici all'ambito stellato del paradiso servono, oltre che per la sottile ironia del narratore esterno a spese del cavaliere (che continua a vedere la locanda come luogo incantato), anche per ribadire l'eccezionale bellezza fisica della figlia del giudice, la finora innominata doña Clara, contestualmente equiparata alle altre tre dame della locanda:

Traía de la mano a una doncella, al parecer de hasta diez y seis años, vestida de camino, tan bizarra, tan hermosa y tan gallarda, que a todos puso en admiración su vista, de suerte que a no haber visto a Dorotea y a Luscinda y Zoraida, que en la venta estaban, creyeran que otra tal

⁷ Vedi la raccolta di saggi di Rubio 2005, oltre a Vásquez 2005, pp. 36-40 (ma, come è ovvio e come accade per tutti gli aspetti del romanzo, la bibliografia critica su Dorotea e sui personaggi femminili nel *Quijote* è sterminata: rimando alla Lectura di I, 28 e all'apparato bibliografico corrispondente dell'ed. critica di Rico 2004; le successive citazioni dal testo provengono da questa edizione, da ora in poi abbreviata con la sigla DQ).

⁸ Lo stesso materiale autobiografico era stato precedentemente utilizzato da Cervantes tanto ne *El trato de Argel* come ne *Los baños de Argel*. Sulla cronologia delle due commedie, oltre che sui rapporti tra queste opere drammatiche e la loro narrativizzazione nel racconto del *cautivo* (con relativa bibliografia) rimando a Martín Morán 1990, pp. 98-99.

hermosura como la desta doncella difficilmente pudiera hallarse. (DQ, p. 541).

Medesimo effetto di sorpresa e meraviglia aveva prodotto sui presenti la vista della bellezza di Dorotea (“Espantáronse todos los de la venta de la hermosura de Dorotea”, DQ, I, 32, p. 404), di Luscinda, cui Cardenio toglie il travestimento (“[...] se le cayó el tafetán con que traía cubierto el rostro, y descubrió una hermosura incomparable y un rostro milagroso [...]”, DQ, I, 36, p. 466), di Zoraida, nel momento in cui il capitano le chiede di togliersi il velo che la copre (“[...] y, así, se lo quitó y descubrió un rostro tan hermoso, que Dorotea la tuvo por más hermosa que a Luscinda, y Luscinda por más hermosa que a Dorotea, y todos los circustantes conocieron que si alguno se podría igualar al de las dos era el de la mora [...]”, DQ, I, 37, p. 483). Già da queste citazioni, possiamo notare un andamento ‘ascendente’ nella descrizione della bellezza femminile che occupa il centro dello spazio scenico della *venta* (una sorta di *climax* in cui le dame gareggiano per poter decidere chi sia ‘la più bella del reame’), oltre che l’impianto teatrale di questi capitoli: non c’è personaggio che non entri nella *venta* sotto mentite spoglie, travestito, o comunque, a viso coperto.⁹ Non sembra, quindi, esagerato l’uso dell’iperbole da parte di Don Quijote, quando si rivolge alla bella Clara, definita “fermosa doncella, a quien deben no sólo abrirse y manifestarse los castillos, sino apartarse los riscos y dividirse y abajarse las montañas para dalle acogida” (DQ, I, 42, p. 541).¹⁰

Stabilita la comparazione tra le quattro dame (tra le quali, ovviamente, Clara è la più giovane, avendo sedici anni, come sembra accertare il narratore esterno), appare logico anche al padre della ragazza – in un primo momento ovviamente stupito dal linguaggio altisonante di Don Quijote – di lasciarla in compagnia di Dorotea, Luscinda e Zoraida: “Y, así, fue contento el oidor que su hija, que era la doncella, se fuese con aquellas señoras, lo que ella hizo de muy buena gana”. (DQ, I, 42, p. 542).

Il lettore smaliziato potrebbe prendere spunto proprio dall’unione dei destini delle dame per dedurre lo svilupparsi della trama secondaria legata alle vicende amorose di Clara; il narratore, invece, cambia punto di vista e sposta la sua (e la nostra) attenzione all’interno della locanda sul capitano *cautivo*, il quale, “[...] desde el punto que vio al oidor, le dio saltos el corazón y barruntos de que aquél era su hermano [...]” (*ibidem*). Ecco come l’asse dell’intero capitolo si sposta sulla storia del capitano e del giudice: il primo riconosce immediatamente che il secondo è il fratello; il lettore dimentica Clara; il narratore esterno inizia a tessere l’ennesima scena di riconoscimento: timoroso di chiedere al diretto interessato, il *cautivo* chiede informazioni a uno dei servi che lo accompagnano: “El criado le respondió que se llamaba el licenciado Juan Pérez de Viedma y que había oído decir que era de un lugar de las montañas de León” (ivi, p. 542, i corsivi – quando non diversamente indicato – sono miei).

Basta quanto riportato in corsivo per indurci a tornare indietro, al cap. 39, quando il *cautivo* inizia il suo racconto con un *incipit* che la critica non ha mancato di mettere in rilievo in quanto eco evidente dell’*incipit* dell’intero romanzo: “En un lugar de las montañas de León tuvo principio mi linaje” (ivi, I, 39, p. 493). È il luogo di nascita a

⁹ Aspetto teatrale che, certamente, contribuisce ad aumentare l’effetto di suspense tanto negli spettatori-ospiti della locanda, come nel lettore empirico, cosciente dell’imminente riconoscimento multiplo tra i vari mascherati. Sull’impianto teatrale di questi capitoli, vedi, ancora una volta, Martín Morán 1986, pp. 27-46; oltre a Martín Morán 1990, pp. 94: “El modo mismo en que se presentan los caminantes, con la cara cubierta por un antifaz que más tarde oportunamente caerá, si no se puede asegurar que sea una técnica teatral, se puede interpretar, sin embargo, como una concesión del narrador a la espectacularidad de la escenificación teatral”.

¹⁰ Più che di iperbole, qui si può parlare di *adynaton*, figura retorica cui spesso si affida Don Quijote.

consentire al lettore di mettere immediatamente in relazione la storia del *cautivo* con quella dell'*oidor*, il secondo dei tre fratelli cui il padre cede le proprie immense ricchezze affinché seguano ognuno per conto proprio (e prosperino in) uno dei tre campi 'canonici' delle carriere dell'epoca: "Iglesia [per la carriera ecclesiastica o accademica] o mar [per quella mercantile] o casa real [per quella militare]" (ivi, p. 494).

Allora ha ragione Nabokov nel riassunto succitato: la storia del *cautivo* appare funzionale al ritrovamento da parte dello stesso di uno dei suoi due fratelli; la parte conclusiva della sua narrazione, d'altronde, funge evidentemente da spia o campanello d'allarme per il lettore che, avvezzo alla natura incantata della locanda (divenuta vero e proprio *theatrum mundi*) si sia ormai abituato a condividere con gli ospiti qualsiasi incontro inaspettato possibile e immaginabile.¹¹

"Con esta relación y con lo que había visto, se acabó de confirmar de que aquél era su hermano, que había seguido las letras, por consejo de su padre" (ivi, p. 542): il riconoscimento è possibile, ma cosa succede subito dopo questa affermazione? Il capitano chiede addirittura consiglio ai presenti su come venire allo scoperto, temendo una reazione negativa del fratello (ora ricco, e completamente ignaro del destino sfortunato del capitano).

Ma in che modo si può (e si deve) effettivamente procedere? "Con todo eso – dijo el capitán –, yo quería no *de improviso*, sino *por rodeos*, dármele a conocer" (ivi, p. 543): inutile aggiungere che *por rodeos*¹² è come Cervantes sviluppa le molteplici trame e novelle intercalate sin dal cap. 23 e seguenti (dal ritrovamento della valigia di Cardenio, alla scoperta di Dorotea, per finire all'ultimo incontro e 'riconoscimento', quello, appunto, di doña Clara e don Luis). Con estrema ironia, è il curato colui che si impegnerà a ordire teatralmente la scena del riconoscimento tra i due fratelli: ironia che si fa 'metaletteratura' nel momento in cui il prete dà avvio al discorso che rivolge al giudice ripetendo *verbatim* le parole con cui il *cautivo* dà inizio al suo racconto; il curato chiede, infatti, al giudice Juan Pérez de Viedma se ha mai sentito parlare di un tal Ruy Pérez de Viedma, "natural de un lugar de las montañas de León" (ivi, p. 544).¹³ Non solo: il prete si preoccuperà di ricordare in analesi gli eventi che il capitano ha narrato nei capitoli 39-41, inducendo il giudice a piangere la perdita del fratello, ad esaltare e lodare la fortuna che ha avuto nel riscattare Zoraida e ad augurarsi di poterlo ritrovare o di poterli incontrare entrambi in futuro.

Non vorrei emettere giudizi morali sul personaggio del curato (e tantomeno tacciarlo di sadismo),¹⁴ ma è inevitabile notare il piacere che egli prova nel ruolo di

¹¹ Il capitano, alla fine del suo racconto, si augura, guidato dalla buona sorte che gli ha permesso di salvarsi e di portare in salvo Zoraida, di ritrovare il padre o almeno notizie dei due fratelli.

¹² Traduce giustamente Ferdinando Carlesi (per l'ed. italiana, Cervantes 1974, p. 479, corsivi miei): "– Tuttavia – disse il capitano – io non vorrei farmi riconoscere subito a un tratto, ma vorrei *prenderla alla larga*".

¹³ Montagne di León che, ormai, fungono da veri e propri segni d'identità del *cautivo*, come già evidenziato attraverso le parole del servo dell'*oidor*.

¹⁴ Evidentemente, questo 'sadismo' fa parte della tecnica di scrittura di Cervantes, specialmente nei *desenlaces* cavallereschi: si pensi, ad esempio, alla crudeltà del *Corregidor* nel finale de *La Gitanilla*, quando anch'egli, come il curato in queste scene, assume il ruolo di regista e ritarda volutamente il momento dell'*anagnorisis* finale tra i due amanti (Preciosa e don Juan); oppure, si pensi alla burla di cattivo gusto della madre del protagonista de *La fuerza de la sangre*, quando, prima di dare in sposa Leocadia a Rodolfo, e di consentire il riconoscimento fra i due, finge di imporre a quest'ultimo una moglie dall'aspetto mostruoso. In entrambe le novelle, inoltre, le indicazioni di regia sul ritardo nella scena di riconoscimento sono esplicitate in termini simili: il *Corregidor* avverte la moglie con queste parole: "[...] os encargo, señora, que nadie sepa esta historia hasta que yo lo quiera"; il narratore esterno dice di doña

‘regista’ di questo ennesimo incontro: solo quando vede il giudice piangere e disperarsi decide che è giunto il momento tanto atteso (per cui gli ospiti della locanda assistono all’entrata in scena di Dorotea, Luscinda, Zoraida, Clara e, ovviamente, del *cautivo*, improvvisamente ritrovato). Inevitabile, a questo punto, che anche il pubblico pianga, commosso da una scena così perfettamente architettata e così ricca di *pathos*, e che Don Quijote (fino a questo punto passivo spettatore degli eventi) resti sorpreso da tante felici risoluzioni: “Allí Don Quijote estaba atento, *sin hablar palabra*, considerando estos tan estraños sucesos, atribuyéndolos todos a quimeras de la andante caballería” (ivi, p. 546-47). La locanda resta *castillo*, e così prezioso e colmo di bellezza e gentilezza (le coppie che si sono ritrovate, gli innamorati e i fratelli nobili che si riconoscono), che decide di stare di guardia per quel che resta dell’agitata notte. Solo che il capitolo non conclude:

Sucedió, pues, que faltando poco para venir el alba, llegó a los oídos de las damas una voz entonada y tan buena, que les obligó a que todas le prestasen atento oído, especialmente Dorotea, que despierta estaba, a cuyo lado dormía doña Clara de Viedma, que así se llamaba la hija del oidor. Nadie podía imaginar quién era la persona que tan bien cantaba, y era una voz sola, sin que la acompañase instrumento alguno. Unas veces les parecía que cantaban en el patio; otras, que en la caballeriza, y estando en esta confusión muy atentas, llegó a la puerta del aposento Cardenio [...]. (ivi, p. 547).

La suspense torna ad aumentare proprio verso la conclusione del capitolo: il narratore non dà tregua; similmente al capitano, procede *por rodeos*, gli stessi ‘andirivieni’ che sembra compiere il misterioso cantante, l’eco della cui voce nessuno degli ospiti della locanda riesce a identificare (il concitato e veloce procedere narrativo cervantino sembra qui plasmarsi nell’immagine del canto misterioso di cui si disconosce l’origine e la fonte).

È significativo che la prima ad ascoltarlo sia Dorotea (che non dorme, coricata com’è accanto a Clara – solo ora, sul finire del capitolo, il lettore viene a conoscenza del nome della bella figlia del giudice)¹⁵ e che il primo a indirizzare la reazione dei presenti sia Cardenio: “– Quien no duerme, escuche, que oirán una voz de un mozo de mulas que de tal manera canta, que encanta” (DQ, I, 42, p. 547). L’alitterazione interna¹⁶ ribadisce la natura musicale e ritmica dell’andamento della trama e introduce la canzone, il cui testo leggiamo proprio all’inizio del cap. 43.

Il *romance del marinero de amor* (motivo tipico dell’amore come abisso profondo e dell’amata come porto insicuro e stella incerta che guida alternativamente l’innamorato verso la pace o la disperazione esistenziale) apre, così, la storia del *mozo de mulas*, ovvero, del travestito e nobile don Luis, innamorato di doña Clara, la figlia del giudice di cui il lettore ha finora conosciuto soltanto l’età (sedici anni, approssimativamente) e la bellezza straordinaria (tanto da venire comparata a quella delle tre dame della locanda). Ora si tratta di scoprire come, in questa narrazione di trame secondarie ‘intercalate’, Cervantes distribuisca l’azione e prepari l’ennesima scena di *anagnorisis*. Si potrà constatare, allora, come per Cervantes l’introduzione di questa ennesima storia amorosa contrastata sia perfettamente in linea con la trama secondaria legata al capitano e al giudice. E si potrà vedere, inoltre, come la ‘questione d’amore’ dei due innamorati più giovani (e, quindi, inesperti) della locanda sia perfettamente riconducibile alla casistica dell’amor cortese, in

Estefanía, madre di Rodolfo: “Todo esto era *una traza suya*”, in Cervantes 2001, pp. 103 e 309 (corsivi miei).

¹⁵ Ennesimo esempio di ‘ritardo’ nell’informazione narrativa e conseguente motivo di attesa per il lettore.

¹⁶ Qui ascrivibile a quella tecnica retorica che Anthony Close definisce “juego entre voces que comparten la misma raíz etimológica, o con la prefijación” (cfr. Close 2001, pp. 73-85).

cui l'amata è padrona del cuore dell'innamorato (come Dulcinea lo è del cuore di Don Quijote) e in cui la vista (lo sguardo) è il senso più importante per consentire l'approccio, la conoscenza e il riconoscimento dell'amore tra i due (in linea con uno dei *topoi* più importanti del *dolce stil novo*).

Ma procediamo, ancora una volta, per gradi: quando Dorotea sveglia Clara per farle ascoltare la canzone, quest'ultima riconosce subito che l'autore non è un umile *mozo de mulas*, bensì un *señor de lugares*; ¹⁷ subito, giocando con la radice del termine, aggiunge che il 'luogo' che egli occupa nel suo cuore è così grande e forte "que si él no quiere dejalle, no le será quitado eternamente" (DQ, I, 43, p. 548). Dorotea, a simili parole, non può non stupirsi (data anche la giovane età della ragazza); quando poi ha inizio la seconda canzone, Clara si tappa le orecchie per non sentire. È solo a questo punto che, dopo la richiesta di spiegazioni da parte di Dorotea, Clara si confida con la dama a bassa voce: quel ragazzo che ora canta il suo amore disperato "me vio, *ni sé si* en la iglesia o en otra parte [...] él se enamoró de mí y me lo dio a entender desde las ventanas de su casa con tantas señas y con tantas lágrimas, que yo le hube de creer, y aun querer, *sin saber lo que me quería*" (ivi, pp. 551-52). Poco sopra Clara, con linguaggio questa volta più adatto a lei (e più infantile), aveva detto: "yo no sé lo que fue ni lo que no [...]". È evidente che il primo dato importante nella nascita di questa relazione amorosa consiste nell'incapacità della ragazza di interpretare correttamente i segnali della realtà esterna: "no sabe", non capisce o ignora come sia potuta iniziare questa 'storia d'amore', ¹⁸ pura e casta, perché i due, pur essendo vicini di casa, sono separati dalla distanza tra le loro rispettive abitazioni, per cui don Luis riesce a comunicare con doña Clara solo attraverso la finestra (vero ostacolo fisico alla realizzazione dell'unione tra i due: come il muro che separa Piramo e Tisbe) ¹⁹; i segni che doña Clara decifra sono dati dai salti di gioia di don Luis, quando, usciti di casa i genitori, riesce a mostrarsi interamente alla finestra, e dal gesto "de juntarse la una mano con la otra, dándome a entender que se casaría conmigo [...]" (DQ, p. 551).

L'ostacolo maggiore, comunque, risulta essere il diverso status sociale dei rispettivi genitori: doña Clara, figlia di un ricco giudice, ma non nobile, teme che il padre di don Luis possa considerarla indegna di suo figlio ("le parecerá que aun yo no puedo ser criada de su hijo"; ivi, pp. 552-53). Inoltre, e a differenza, ad esempio, di Zoraida, oltre

¹⁷ Vedi DQ, I, 43, nota 8, p. 549 per la definizione di *señor de lugares* (un'ordine più prestigioso ed economicamente elevato rispetto a quello di *hidalguía*).

¹⁸ Più avanti dirà (ivi, p. 553): "No sé qué diablo ha sido esto, ni por dónde se ha entrado este amor que le tengo, siendo yo tan muchacha y él tan muchacho [...]". Questa volta, il linguaggio infantile di Clara appare buffo anche a Dorotea, la quale reagisce con il riso: "No pudo dejar de reírse Dorotea oyendo cuán como niña hablaba doña Clara [...]".

¹⁹ Cfr. Ovidio 1999, libro IV, pp. 135-141. Alla stessa coppia mitica verranno comparati Cardenio e Luscinda (da Cardenio stesso nella narrazione della sua storia in DQ I, 24, p. 288: "[...] al padre de Luscinda le pareció que por buenos respetos estaba obligado a negarme la entrada de su casa, casi imitando en esto a los padres de aquella Tisbe tan decantada de los poetas") e Quiteria e Basilio (dallo studente che narra a Don Quijote e riassume le vicende dei due *labradores* in II, 19, pp. 854-55: "[...] el cual [Basilio] tenía su casa pared y medio de la de los padres de Quiteria, de donde tomó ocasión el amor de renovar al mundo los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe [...]"). Rispetto al racconto ovidiano, doña Clara e don Luis non comunicano se non con lo sguardo, mentre Piramo e Tisbe, per il poeta latino, riescono a comunicare attraverso un foro nella parete, anche se non possono contemplarsi a figura intera. La coppia cervantina sembra più casta e pudica di quella di Ovidio: si consideri anche il lamento che Tisbe rivolge direttamente al muro: "Muro cattivo, perché ostacoli il nostro amore? Quanto sarebbe meglio se ci permettessi di unirci con tutto il corpo, o, se questo è troppo, almeno ti aprissi quel tanto che basta per darsi dei baci!" (ivi, p. 137). Altra sottile differenza: i genitori di doña Clara e di don Luis sono all'oscuro dell'innamoramento dei rispettivi figli e non li ostacolano volutamente. L'ostacolo è di natura sociale, come si vedrà in seguito.

che dello stesso don Luis, doña Clara sembra avere una forte coscienza dell'autorità (morale) della figura paterna: non scapperebbe mai di casa, come fa don Luis, travestendosi da mulattiere, e non si sposerebbe mai senza il suo beneplacito: "Pues casarme yo a hurto de mi padre, no lo haré por cuanto hay en el mundo" (ivi, p. 553). Insomma, il vero muro che contrasta e complica la vicenda amorosa di questi due amanti innocenti sembra essere proprio la presenza del padre di don Luis, appartenente alla classe nobiliare, eppure ignaro dei desideri del figlio (che, come Dorotea, ma a differenza di Cardenio, lotta per conquistare l'amata finendo con il seguire sia lei che il padre fino a Siviglia, da dove il giudice s'imbarcherà per il Nuovo Mondo, come aveva già detto uno dei suoi servi al *cautivo*).

Come non si può non sottolineare l'aspetto sottilmente voyeuristico della vicenda: non solo don Luis 'gode' della visione dell'amata quando questa gli si presenta alla finestra in 'figura intera', non solo i due amanti capiscono i sentimenti dell'altro attraverso gesti (e lacrime), ma Clara stessa sottolinea la centralità dello sguardo quando il padre le comunica che dovranno partire per Siviglia e lei si lamenta di non poter salutare "siquiera con los ojos" l'oggetto dei suoi desideri; così come, quando si accorge che don Luis travestito li insegue in ogni locanda in cui soggiornano, Clara non può evitare di gettare lo sguardo lì dove sospetta che sia passato l'amato: "y adonde él pone los pies yo pongo los ojos" (ivi, pp. 551-52).²⁰

Va sottolineato anche un altro ostacolo alla completa o felice realizzazione dell'idillio amoroso: come lei stessa confessa a Dorotea, doña Clara è orfana di madre, e ciò la spinge a non svelare la verità dei fatti al padre: "como sola y sin madre, no sabía con quién comunicallo" [...] (ivi, p. 551). Come notato da vari critici, tra cui Alicia Redondo Goicoechea, le figure femminili del *Quijote*, tanto le dame delle classi nobili, come le fanciulle delle classi popolari, sono orfane di madre. La ragione di una scelta così peculiare viene chiaramente spiegata da Goicoechea: "Una ausencia muy significativa que está justificada en el texto, casi siempre, por la muerte de la madre en el parto; aunque, a veces, simplemente, no aparece en el texto o su presencia es insignificante".²¹

Tornando all'andamento narrativo della vicenda, notiamo come Dorotea agisca in

²⁰ D'altronde, l'importanza dello sguardo e della vista, come il senso privilegiato attraverso cui l'amore si esterna e si esprime, era già preannunciato nel primo *romance* cantato da don Luis all'inizio del cap. 43: "Siguiendo voy a una estrella / que desde lejos descubro, / más bella y resplandeciente / que cuantas vio Palinuro"; e, poco dopo, "¡Oh clara y luciente estrella / en cuya lumbre me apuro". Come ci informa la nota 5, p. 548, Clara è evocata implicitamente nell'aggettivo che la qualifica come stella luminosa. Tra l'amor cortese e il *dolce stil novo* anche doña Clara e don Luis possono rientrare nella casistica dei 'pastori' sfortunati delle altre novelle intercalate del romanzo: cfr. anche Finello 1976, pp. 215-216. Ricordo che anche Clemente, l'amante sfortunato che insegue Preciosa e scatena subito la gelosia di Andrés, oltre che quelli del paggio indossa anche i panni del poeta rifiutato e autore di sonetti e *romances*. Le somiglianze tra questo personaggio de *La Gitanilla* e il don Luis di questi capitoli del *Quijote* aumentano se consideriamo che anch'egli, come il giovane, fugge travestito da *molinero* (così come don Luis insegue doña Clara nelle vesti di un *mozo de mulas*).

²¹ Redondo Goicoechea 2005, in Rubio 2005, pp. 445-459. Meno convincente mi sembra la spiegazione psicanalitica (o pseudo tale) di una scelta simile da parte di Cervantes: "Puede ser que esta orfandad de madre le permitiera a Cervantes actuar de madre y padre simbólicos y así alejar a sus personajes de los modelos tópicos habituales para poder dotarlas de cualidades más propias de los personajes hombres, como la libertad (de Marcela, de Zoraida, de doña Clara), o la tan alabada discreción de Dorotea. En todo caso, es un tema importante que no se ha tratado en profundidad y sobre el que habría mucho que decir desde el punto de vista psicoanalítico" (ivi, p. 445). Dalla mia analisi risulta che Clara non è affatto libera (o almeno, non lo è dai pregiudizi sociali dell'epoca – oltre al fatto che ha introiettato il ruolo di figlia subordinata alle scelte paterne).

questo frangente in modo molto simile a come agisce il curato nei confronti del *cautivo*, desideroso di 'riconoscere' il fratello giudice: ecco allora, una prima, possibile risposta alla mia domanda iniziale: perché Cervantes sente il bisogno (o si prende l'inoppugnabile licenza) di aggiungere questa ennesima scena di amore ostacolato e riconoscimento finale improvviso, proprio all'interno di una serie di capitoli così ricchi di azione, personaggi, imprevisti? È come se Cervantes (attraverso il narratore esterno degli eventi e assumendo il ruolo di 'regista') volesse davvero fare della locanda il paradiso di cui parla Don Quijote riferendosi al giudice, un luogo incantato in cui non c'è innamorato che entri senza trovarvi felice soluzione al suo dramma personale e sentimentale. Lo si deduce, appunto, dalle incredibili simmetrie tra i vari personaggi e i vari capitoli: dopo il giudice (il padre, che ha appena ritrovato il fratello) ora tocca a doña Clara (la figlia) trovare il suo innamorato all'interno della locanda; e come il curato, così Dorotea si erge a 'regista' dell'azione da svolgere: "yo espero en Dios de encaminar de manera vuestros negocios que tengan el *felice fin* que tan *honestos principios* merecen". (DQ, p. 552). Dopodiché, la prepara all'indomani mattina, consigliandole riposo per quel poco (visti gli eventi) che resta della notte: "– Reposemos, señora, lo poco que creo que queda de la noche, y amanecerá Dios y medraremos, o mal me andarán las manos" (ivi, p. 553).

È il momento per una pausa nella trama secondaria per tornare a Don Quijote: memore della sua Dulcinea, si lascia ingannare da Maritornes e dalla figlia del *ventero* per cui resta vittima di uno scherzo di queste ultime (legato al "cerrojo de la puerta del pajar", ivi, p. 556). Non c'è pace, evidentemente, perché arrivano alla locanda altri quattro personaggi che, puntualmente e in linea con il suo ideale cavalleresco, Don Quijote sfida a non disturbare i (pochi) dormienti ospiti della locanda se non vogliono scendere in *singular batalla* con lui.

Solo all'inizio del cap. 44 scopriremo che si tratta di quattro servi del padre di don Luis (i servi riconosceranno il preteso *mozo de mulas* dal carro del padre di doña Clara; ma è comica la risposta del *ventero* alla loro domanda se fosse ospite anche don Luis: "El *ventero* respondió que había tanta gente en la venta, que no había echado de ver en el que preguntaban"; ivi, p. 561). Scoperto, questi si sveglia e, in un primo momento impaurito, risponde loro mostrando tutto il suo orgoglio e la sua forza di volontà (questa volta andando anche contro l'autorità paterna): "Eso será como yo quisiere o como el cielo lo ordenare" (ivi, p. 562). Nel chiasso causato dalla caduta di Don Quijote e i litigi tra don Luis e i quattro servi, si svegliano anche gli altri personaggi: e quando Dorotea prova a spiegare, aiutata da Cardenio, la situazione, doña Clara "quedó tan fuera de sí, que si Dorotea no llegara a tenerla, diera consigo en el suelo" (ivi, p. 563). Alla fragilità della giovane donna, si contrappone il coraggio orgoglioso di don Luis: ai servi che lo pregano di nuovo di tornare a casa per amore verso il padre, "Él respondió que en ninguna manera lo podría hacer hasta dar fin a un negocio en que le iba la vida, la honra y el alma" (ivi, p. 563). Anzi, come Dorotea o Marcela, riafferma con forza la sua indipendenza e libera scelta, anche al di fuori dei vincoli familiari: "yo soy *libre* y volveré si me diere gusto, y si no, ninguno de vosotros me ha de hacer fuerza" (ivi, p. 563).²² Le cose si complicano ulteriormente, quando il giudice chiede spiegazioni direttamente a don Luis e due ospiti che vogliono approfittare della confusione per uscire dalla locanda senza pagare iniziano a picchiare l'oste. È qui che si verifica il primo intervento d'autore: il narratore esterno si introduce direttamente nell'azione e ci guida in questa continua successione di colpi di

²² Calco dalle parole di Marcela, in DQ, I, 13, p. 168: "Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos".

scena, incontri e scontri: “Pero dejémosle aquí [...] y volvámonos atrás cincuenta pasos²³ a ver qué fue lo que don Luis respondió al oidor, que le dejamos aparte” (ivi, p. 566). La trama si complica, e nel momento di massima tensione drammatica, don Luis, piangendo, afferra il braccio del giudice e gli confessa (come doña Clara non era riuscita a fare) che da quando vide la figlia “hija vuestra y señora mía, desde aquel instante la hice *dueño* de mi voluntad” (*ibidem*).²⁴ È da questa frase che possiamo dedurre la purezza e la perfetta armonia dell’amore tra don Luis e doña Clara tante volte sottolineato dalla critica²⁵ e, a sua volta, rimarcato da don Luis stesso, con un’allusiva citazione al suo *romance*: “Por ella dejé la casa de mi padre, y por ella me puse en este traje, para seguirla dondequiera que fuese, como la saeta al blanco *o como el marinero al norte*” (ivi, p. 566). E se il proprio padre non vorrà assecondarlo, don Luis si affida alla forza livellatrice del tempo: “más fuerza tiene el tiempo para deshacer y mudar las cosas que las humanas voluntades” (ivi, p. 567). Il giudice non può non sorprendersi della *discreción* del giovane innamorato (qui incarnazione topica del *puer senex* di senechiana memoria); anzi, si convince del vantaggio che potrebbe nascere da un’unione simile per la figlia, anche se, *discreto* come don Luis, il matrimonio “si fuera posible, lo quisiera efetuar con voluntad del padre de don Luis, del cual sabía que pretendía hacer del título a su hijo” (ivi, p. 567).²⁶ Basterebbe poco, dunque, per risolvere la questione amorosa (che don Luis chieda il permesso al padre, o che i due genitori possano arrivare ad un accordo), quando, “el demonio, que no duerme” (*ibidem*)²⁷ decide che proprio in quel momento debba entrare nella locanda anche il barbiere cui Sancho ha sottratto l’*albarda* e Don Quijote la *bacia* credendola *yelmo de Mambrino* (nel cap. 21).²⁸ Il litigio tra Sancho e il barbiere chiude il cap. 44; il famoso dibattito sul *baciyelmo* occupa, invece, gran parte del cap. 45, ritarda ulteriormente la soluzione della vicenda sentimentale dei due giovani amanti, fino all’apoteosi finale, alla lotta *descomunal* che ricorda a Don Quijote il campo di Agramante di ariostesca memoria: “De modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre” (ivi, p. 575), ossia, l’esatto opposto di quel *paraíso*, sintesi di bellezza e gentilezza, di cui aveva detto Don Quijote all’arrivo del giudice e di doña Clara. Solo dopo che proprio l’*hidalgo* mette a

²³ Il narratore sembra così ironicamente onnisciente da conoscere fin nei minimi dettagli lo spazio scenico della locanda.

²⁴ Come informa la nota 27 dello stesso capitolo, don Luis usa il maschile per non confondere con *dueña* (*ama de servicio*) e seguendo la tradizione dell’amor cortese, in cui la dama diventa “padrone” del cuore dell’amato.

²⁵ In modo, a volte, anche eccessivamente iperbolico (quando non stucchevole): vedi Concha E. 2005: “El sol que nace con la mañana tiene para los infantiles novios una suprema claridad [...]. Bañados en ella los despide la obra maestra de Cervantes, en la cual estos gentiles enamorados dejan una nota de cordial poesía, un cálido sueñuelo, albo y sutil, intangible como un perfume, un resplandor, una sonrisa, un cantar...”, ora in Rubio 2005, pp. 139-140; in termini simili si esprime Castro 1953, p. 74: “Amor como saeta, sostenido en vilo por una niña, y no más. Una niña que tiene lenguaje de niña, sueño di niña, y seriedad de adolescente [...] La Venta parece una colmena de miel de amor [...]”; Casaldueño 1975, pp. 181-182: “Aunque los personajes de la pastoril son jóvenes, su juventud no es nada más que el medio adecuado para presentar la Ingenuidad, la Pureza [...]. Cervantes no pinta la Ingenuidad o la Inocencia, sino a una niña que por ser niña es ingenua e inocente”; Macdonald 1948, p. 440: “la [novela ejemplar] de Doña Clara y Don Luis, cuento virginal y primaveral, donde el autor expresa claramente el carácter de inspiración divina del amor verdadero [...]”.

²⁶ Sia la figlia che il padre, quindi, sono perfettamente consci della differenza di stato sociale nei confronti del padre nobile di don Luis.

²⁷ Come il narratore esterno, intento a descrivere tanti eventi accumulati a tale ritmo.

²⁸ Sull’importanza dell’elmo di Mambrino – oltre che del balsamo di Fierabrás – in quanto elemento strutturante dell’intera prima parte del romanzo, cfr. Güntert 1993, pp. 36-55.

tacere i presenti e prova a ristabilire l'ordine, il lettore può giungere alla conclusione della trama amorosa di doña Clara e don Luis: se precedentemente è Dorotea a ergersi a *deus ex machina* che tenta di arrivare al *felice fin*, adesso è il suo riconquistato marito, Don Fernando, a proporre la soluzione definitiva: accompagnerà don Luis fino in Andalucía, se i servi si renderanno disponibili a consultare la decisione del padre dopo gli ultimissimi eventi. I servi accettano: per cui, tre di loro viaggiano verso casa e uno resta a guardia di don Luis. In tal modo, il finale è rimandato ulteriormente, al capitolo successivo: entrano in scena i *cuadrilleros* della *Santa Hermandad* di cui ha paura Sancho dopo l'avventura dei galeotti del cap. 22, a rovinare la festa, fin quando, nel cap. 46:

[...] como ya la buena suerte y mejor fortuna había comenzado a romper lanzas y a facilitar dificultades en favor de los amantes a todo felice suceso, [...] los criados se contentaron de cuanto don Luis quería: de que recibió tanto contento doña Clara, que ninguno que en aquella sazón la mirara al rostro que no reconociera el regocijo de su alma. (DQ, I, 46, p. 581).

Da questo momento in poi, non sapremo più cosa succederà ai due innamorati; doña Clara non verrà più nominata; don Luis tornerà ad apparire velocemente nel cap. 47, quando, finalmente, rassicurato l'oste del pagamento dei danni causati da Don Quijote e costruita la gabbia che dovrà ricondurre il folle *hidalgo* a casa, Don Fernando chiede al curato di dargli notizie del suo povero amico:

Todos se abrazaron y quedaron de darse noticia de sus sucesos, diciendo Don Fernando al cura dónde había de escribirle para avisarle en lo que paraba Don Quijote, asegurándole que no habría cosa que más gusto le diese que saberlo, y que él asimesmo le avisaría de todo aquello que él viese que podría darle gusto, así de su casamiento como del bautismo de Zoraida y suceso de don Luis y vuelta de Luscinda a su casa. El cura ofreció de hacer cuanto se le mandaba, con toda puntualidad. Tornaron a abrazarse otra vez, y otra vez tornaron a nuevos ofrecimientos. (DQ, I, 47, p. 593).

Il narratore riunisce in una tipica scena d'addio (come quando ci si saluta e si ripromette di tornare nello stesso luogo di villeggiatura per l'anno venturo) tutti i destini dei principali protagonisti di questo vero e proprio "caos, máquina y laberinto de cosas" (ivi, I, 45, p. 575) risolvendo celermente anche il destino dell'ultima coppia apparsa all'interno della *venta*.²⁹

Doña Clara e don Luis scompaiono: la loro storia d'amore – parallela al racconto del riconoscimento dei due fratelli Viedma (il capitano fuggito agli arabi con Zoraida e il giudice pronto per imbarcarsi via Siviglia verso il Nuovo Mondo) – rappresenta l'ultima fase di un processo pensato per sorprendere e meravigliare il lettore (spettatore) degli innumerevoli colpi di scena della locanda di Palomeque. Anche la critica dedica loro scarsa attenzione: Héctor Pedro Márquez riconosce in un primo momento che "Si se observa este pequeño relato de una manera aislada, como una pequeña obra completa, se

²⁹ Ha ragione Sklovskij, dunque, quando afferma che la locanda "È stata aperta da Cervantes, e la sua licenza d'esercizio ha scopi puramente letterari [...]. È il luogo geometrico dei punti d'incontro delle varie linee compositive del romanzo", in Sklovskij 1976, p. 122. In termini simili, e sottolineando l'importanza del concetto di 'meraviglia' all'interno della poetica cervantina, si esprime Cesare De Lollis: "[...] questi casi [d'amore] si moltiplicano di continuo, salvo a incapestrarsi insieme, piuttosto che sovrapporsi, perché la sospensione dell'animo, che fu espediente carissimo al Cervantes, [...] aumenti l'interesse del racconto. Alquanto secentesca già la sospensione in sé, perché tendente ad acuir la curiosità; in tutto e per tutto secentesca la groviaglia [...] che risulta dal confluire i varî casi, o almeno le catastrofi dei varî casi, nello stesso luogo e nello stesso momento; secentesca, perché intesa essa stessa alla massima produzione della meraviglia [...]", in De Lollis 1947, p. 24.

reconoce como una de las novelas ejemplares”, per, subito dopo, mettere in evidenza come essa si inserisca in un momento, all’interno dell’azione principale del romanzo, in cui “[...] hay muchísima acción y bastante que resolver tocante a los sucesos principales y este pequeño relato en realidad no hacía falta porque no le agrega ni le quita nada a la narración” (Márquez 1993, pp. 118-19).³⁰ In termini quasi diametralmente opposti si esprime, invece, Stanislav Zimic, per il quale i due protagonisti incarnano l’amore ideale, la nobiltà d’animo, le virtù che Cervantes annoverava tra i suoi principi morali e valori ideali da difendere contro le ingiustizie della realtà a lui contemporanea. Le virtù dei giovani provengono, in realtà, dall’educazione ricevuta dai genitori: Zimic, in particolare, ci presenta doña Clara come “digno miembro” di questa “hermosa familia española” in cui ciò che più conta non è la ricchezza materiale, ma la “herencia moral”, la “virtud, que se perpetúa de generación en generación, y no la sangre, que Cervantes considera de valor neutral para la conducta humana” (Zimic 1998, p. 182). Ciò che conta è la ricchezza spirituale, che non si compra: anche don Luis, a questo punto, per il coraggio che dimostra nell’abbandonare la casa paterna, appare come un eroe romantico “en la persecución de su ideal amoroso, vital” (ivi, p. 182). E se questo amore non si realizza subito ciò è dovuto al pregiudizio sociale (che Clara, come già ricordato, introietta nella sua attitudine nei confronti del padre di don Luis):

Nótese que es por parecerles a todos improbable la aprobación del matrimonio con una mujer de clase ‘inferior’ por parte del padre de don Luis, que al fin deciden que don Fernando hiciese comunicarle a aquél ‘quién él era y como era su gusto que don Luis se fuese con él a la Andalucía’. (Zimic 1998, p. 184).

È grazie all’influenza di Don Fernando e al suo lignaggio che, probabilmente, i due innamorati potranno sposarsi. Secondo Zimic, però, il finale non interessa affatto a Cervantes: “no por crearlo imposible [...] sino por considerarlo por completo irrelevante respecto al fundamental, precario, grave problema social, nacional que dramatiza” (ivi, p. 185). Di qui, l’autore s’impegna a far assurgere questo ennesimo episodio intercalato a valore emblematico dell’atteggiamento critico di Cervantes verso la società del suo tempo:

Los ‘delicados amores’ de don Luis y doña Clara constituyen también la actualización cervantina de los amores de Píramo y Tisbe. La sólida ‘pared’ que separa a estos amantes se hace en el cuento cervantino mucho más formidable, impenetrable y terrible pues es el prejuicio insensato y cruel hacia el prójimo. (ivi, p. 183).

Tra questi due opposti atteggiamenti critici: un racconto secondario che non aggiunge nulla alla narrazione principale e, proprio per questo, ‘eliminabile’ vs. un racconto intercalato e privo di finale risolutore, perché ciò che interessa a Cervantes è mettere in evidenza un problema d’ordine sociale e morale che tocca la sfera dei sentimenti individuali, mi sembra più fruttuoso interpretare l’episodio di don Luis e doña Clara come l’ennesimo colpo di scena che fa funzionare la “máquina y laberinto de cosas” (DQ, I, 45, p. 575) della locanda incantata. Anzi, potremmo concepire l’intero episodio legato ai due

³⁰ Entrambe le citazioni da Márquez 1993. I giudizi non certo positivi da parte dell’autore toccano anche i due protagonisti (id, pp. 120-121): “El relato carece de complicaciones interesantes y profundidad psicológica pues los jóvenes se han enamorado por señas y desde lejos [...] Como suele ocurrir en este tipo de relatos, los problemas de los jóvenes enamorados se resuelven y termina el asunto con un final venturoso. Aunque no se declare de una manera positiva lo que les vaya a suceder después de su llegada a Sevilla, cierto es que tanto don Luis como doña Clara quedan ‘contentísimos con los planes del momento’ y se da a entender que los padres luego arreglarán el casamiento”.

giovani amanti come la dimostrazione ulteriore che, come recita il proverbio ricordato dal narratore esterno, "el demonio no duerme" (DQ, I, 44, p. 567). Sono dovuti trascorrere ben sei capitoli (dal cap. 42, con l'arrivo del giudice e della figlia, al cap. 47, con l'addio degli ospiti) per vedere il sospirato *felice fin a tan honestos principios*, come dice Dorotea, e non sapere più se e quando si uniranno in matrimonio doña Clara e don Luis³¹.

³¹ Jean Canavaggio propende, invece, per un *happy end* risolutore proprio per il modo in cui si interrompe la storia dei due giovani amanti: "El que [la historia de estos amores] se suspenda en un clima de felicidad compartida basta no sólo para convencernos de la posibilidad de *un esperanzador desenlace*, sino para convertir esta esperanza en *una solución artísticamente válida*" (cfr. Canavaggio 2006, p. 35, corsivi miei).

Bibliografía

- Aristotele 1994, *Poetica* (a cura di Diego Lanza), BUR, Rizzoli, Milano.
- Benet J. 1981, *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Taurus, Madrid.
- Canavaggio J. 2006, *Los amores de Don Luis y Doña Clara*, in Redondo A. (ed.), “Releyendo el *Quijote*, cuatrocientos años después”, Centro de Estudios Cervantinos y Presses de la Sorbonne Nouvelle, Alcalá de Henares, pp. 25-35.
- Casalduero J. 1975, *Sentido y forma del Quijote*, Ínsula, Madrid.
- Castro C. 1953, *Personajes femeninos de Cervantes*, in “Anuales Cervantinos”, III, Madrid, pp. 43-85.
- Cervantes M. de 1974, *Don Chisciotte della Mancia* (a cura di Cesare Segre e Donatella Moro Pini), Mondadori, Milano.
- Cervantes M. de 2001, *Novelas ejemplares* (ed. de Jorge García López, estudio preliminar de Javier Blasco), Crítica, Barcelona.
- Cervantes M de 2004, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, 1605-2005 (dirigida por Francisco Rico), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.
- Close A. 2001, *El narrador humorístico de Don Quijote*, in Villar Lecumberri A. (ed.), “Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas”, Academia de España, Roma, 27-29 septiembre 2001, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, pp. 73-85.
- Concha E. 2005, *Clara niña*, in Rubio F. 2005, *El Quijote en clave de mujer/es*, Editorial Complutense, Madrid, pp. 139-140.
- De Lollis C. 1947, *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, Sansoni, Firenze.
- Finello D. L. 1976, *Cervantes y lo pastoril a nueva luz*, in “Anales Cervantinos”, XV, Madrid, pp. 215-216.
- Güntert G. 1993, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill, Barcelona.
- Macdonald I. 1948, *El prisma cervantino*, in “Bulletin Hispanique”, L, pp. 429-444.
- Márquez H. P. 1993, *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, UMI, Ann Arbor.
- Martín Morán J. M. 1986, *Los escenarios teatrales del Quijote*, in “Anales Cervantinos”, XXIV, Madrid, pp. 27-46.
- Martín Morán J. M. 1990, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Dell'Orso, Torino.
- Martín Morán J. M. 1993, *Los descuidos de Cervantes en la venta de Palomeque*, in VV.AA., “Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas”. Alcalá de Henares, 12-16 noviembre 1990, Anthropos, Barcelona, pp. 403-430.
- Martín Morán J. M. 2003, *La coherencia textual del Quijote*, in “Artifara”, 2. <http://www.artifara.com/Rivista2/testi/coherencia.asp> (14.03.2012).
- Nabokov V. 2004, *Curso sobre el Quijote*, tr. de María Luis Balseiro, Barcelona, Ediciones B.
- Ovidio 1999, *Metamorfosi* (a cura di Piero Bernardini Marzolla), Torino, Einaudi.
- Redondo Goicoechea A. 2005, *Cuanto hablan las mujeres del Quijote*, in Rubio F. 2005, *El Quijote en clave de mujer/es*, pp. 445-459.
- Rico F. 2004, *Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, 1605-2005 (dirigida por Francisco Rico), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.
- Riley E. 1962, *Cervantes' Theory of the Novel*, Clarendon Press, Oxford.
- Riley E. 1956, *Episodio, novela y aventura en Don Quijote*, in “Anales Cervantinos”, V, pp. 209-230.
- Rubio F. 2005 (ed.), *El Quijote en clave de mujer/es*, Editorial Complutense, Madrid.
- Sklovskij V. 1976, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino.
- Zimic S. 1998, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Iberoamericana Vervuert, Madrid.