

Elisabetta Sarmati

Il motivo del “manoscritto ritrovato” in J. Potocki (oltre il *Quijote*)

1. Introduzione: l'artificio degli *autores ficticios*, ossia dei molti autori in cui si frammenta retoricamente l'istanza narrativa di un racconto, è stato oggetto di vari interventi sia sul fronte della letteratura cavalleresca spagnola che, e ovviamente in misura maggiore, del *Don Quijote*¹.

1. Per lo studio dello stereotipo sul fronte della letteratura cavalleresca v. E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford 1962, da me consultato nell'ed. italiana, *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna 1988, pp. 314-315; D. Eisenberg, *The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry*, in «Quaderni Ibero-Americani», 45-46 (1974-1975), pp. 253-259, poi in *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark-Delaware 1982, pp. 119-129; M. C. Marín Pina, *El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles*, in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3-6 ottobre 1989), Salamanca 1994, I, pp. 541-548; V. Cirlot, *La ficción del original en los libros de caballerías*, in *Literatura medieval*, Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), IV, pp. 367-373 (cfr. anche G. Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, ed. a c. di J. E. Ruiz Domenec e V. Cirlot, Barcelona 1990, p. xxxvi ss.); E. Sarmati, *Le fatiche dell'umanista: il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria e nel Don Quijote. Qualche riflessione ancora sul motivo della falsa traduzione*, in *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)*, Atti del Colloquio internazionale: *Letteratura narrativa cavalleresca in Spagna e in Italia. Circolazione e trasformazione di temi e forme medievali nel Rinascimento, 1460-1550* (Colonia, 3-5 aprile 1997), Salamanca 2000, pp. 373-392; M. C. Marín Pina, *El sabio cronista y el manuscrito encontrado*, in M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, a c. di F. Rico, Madrid 1998, pp. 859-860.

La bibliografia relativa allo studio del medesimo stereotipo nel *Don Quijote* è molto vasta; i titoli a seguire non pretendono di essere esaustivi: W. C. Booth,

Nelle prime intenzioni di questa comunicazione, oltre a ricordare brevemente la strategia retorica del falso cronista, o dei falsi

The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before Tristram Shandy, in «Publications of the Modern Language Association of America», 67 (1952), pp. 163-185; R. Willis, *The Phantom Chapters of the Quijote*, New York 1953; A. Castro, *Hacia Cervantes* (1957), Madrid 1967, pp. 409-419; L. Spitzer, *Prospettivismo nel Don Quijote* (1955), in *Cinque Saggi di Ispanistica*, Torino 1962, pp. 57-106; G. Stagg, *El sabio Hamete Benengeli*, in «Bulletin of Hispanic Studies», 33 (1956), pp. 218-225; C. A. Soons, *Cide Hamete Benengeli: His Significance for Don Quijote*, in «Modern Language Review», 54 (1959), pp. 351-357; M. Baquero Goyanes, *Cervantes, Balzac y la voz del narrador*, in «Atlántida», 1 (1963), pp. 579-596; N. Friedman, *Point of view in fiction*, in «Publications of the Modern Language Association of America», 70 (1965), pp. 1160-1184; G. Haley, *The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro's Puppet Show*, in «Modern Language Notes», 80 (1965), pp. 145-165 (poi in AA. VV., *El Quijote de Cervantes*, Madrid 1984, pp. 269-287); S. Bencheneb, C. Marcilly, *Qui était Cide Hamete Benengeli?*, in AA. VV., *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, I, Paris 1966, pp. 97-116; L. D. Rubin, *Concerning Cide Hamete Benengeli and Others*, in *The Teller in the Tale*, Seattle-London 1967, pp. 3-23; R. El Saffar, *La función del narrador ficticio en Don Quijote* (1968), in AA. VV., *El Quijote de Cervantes*, Madrid 1984, pp. 288-299; F. W. Locke, *El sabio encantador, the Author of Don Quixote*, in «Symposium», 23 (1969), pp. 46-61; A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton 1970, pp. 155-166; F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid 1973, pp. 244-257; E. C. Riley, *Three Versions of Don Quixote*, in «Modern Language Review», 68 (1973), pp. 807-819; M. de Riquer, *Cervantes y la caballeresca*, en AA. VV., *Suma cervantina*, London 1973, pp. 273-292; M. Socrate, *Prologhi al Don Chisciotte*, Venezia-Padova 1974, pp. 33-41; R. El Saffar, *Distance and Control in Don Quijote. A study in narrative technique*, Chapel Hill 1975; H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid 1975, I, pp. 84-104 e 115-123; J. J. Allen, *The Narrators, the Reader and Don Quijote*, in «Modern Language Notes», 91 (1976), pp. 201-212; F. Martínez Bonati, *Cervantes y las regiones de la imaginación*, in «Dispositio», 2, I (1977), pp. 28-53; F. Martínez Bonati, *La unidad del Quijote* (1977), in AA. VV., *El Quijote de Cervantes* cit., pp. 349-372; C. I. Nepaulsing, *La aventura de los narradores del Quijote*, in *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto 1980, pp. 515-518; Th. A. Lathrop, *Cide Hamete Benengeli y su manuscrito*, in *Cervantes: su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid 1981, pp. 693-697; F. de Toro, *Función del yo narrativo y del autor implícito. Don Quijote como deconstrucción de modelos narrativos*, in *Cervantes, su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid 1981, pp. 635-651; R. M. Flores, *The role of Cide Hamete in Don Quixote*, in «Bulletin of Hispanic Studies», 59 (1982), pp. 3-13; AA. VV., *The narrator in Don Quixote: a discarded Voice, Estudios en honor a Ricardo Gullón*, 1984, pp. 173-183; F. Lázaro Carreter, *La prosa del Quijote*, in *Lecciones cervan-*

cronisti, offerta a Cervantes dalla letteratura cavalleresca e da lui utilizzata sul versante parodico nel *Quijote*, si volevano presentare alcuni esiti che questo motivo ha prodotto e continua a produrre nella narrativa a seguire², provando a studiare non solo l'articolazione del *topos* nelle componenti vecchie e nuove che presenta, ma anche la funzione che esercita in ogni specifico testo; in altre parole, se ne volevano indagare le ragioni di una indiscutibile vitalità. I romanzi che ricorrono alla strategia dello sdoppiamento tra

tinas, Zaragoza 1985, pp. 113-130; S. Fernández Mosquera, *Los autores ficticios del Quijote*, in «Anales Cervantinos», 24 (1986), pp. 47-65; R. M. Ford, *Narración y discurso en el Quijote*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 430 (1986), pp. 5-16; L. R. Scarano, *La perspectiva metatextual en el Quijote de Cervantes*, in «Anales Cervantinos», 24 (1986), pp. 47-65 e pp. 123-136; J. M. Paz Gago, *El Quijote: Narratología*, in «Anthropos», 100 (1989), pp. 43-48; R. El Saffar, *Voces marginales y la visión del ser cervantino*, in «Anthropos», 98-99 (1989), pp. 59-63; S. A. López Navia, *Sabio, autor e historiador. Categorías atributivas y paralelas a Cide Hamete Benengeli en el texto del Quijote*, in *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona 1990, pp. 211-222; J. M. Martín Morán, *La función del narrador múltiple en el Quijote de 1615*, in «Anales Cervantinos», 30 (1992), pp. 9-65; J. A. Parr, *La paradoja del Quijote*, in *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona 1996; J. G. Maestro, *Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002, in www.cervantesvirtual.es; H. Mancing, *Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of Don Quijote*, in «Bulletin of the Cervantes Society of America», 1 (1981), 1-2, pp. 63-81.

2. La «modernità narrativa» del capolavoro cervantino e l'influenza che ha esercitato sulla letteratura di tutti i tempi sono state oggetto di molte riflessioni; oltre ai titoli già citati (Booth, *The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before Tristram Shandy* cit.; Baquero Goyanes, *Cervantes, Balzac y la voz del narrador* cit.; Castro, *Cervantes y Pirandello*, in *Hacia Cervantes* cit., pp. 377-385), v. A. Serrano Plaja, *Realismo 'mágico' en Cervantes: Don Quijote visto desde Tom Sawyer y El Idiota*, Madrid 1967; ma, in particolare, per una indagine sul senso profondo di questa modernità v. M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), Torino 1979, *passim* e, accogliendone la lezione, Lázaro Carreter, *La prosa del Quijote*, in *Lecciones cervantinas* cit. Si ricorda, inoltre, che in occasione di questo quarto centenario è stato inaugurato un ciclo di dottorato presso il «Departamento de Literatura española y Teoría de la Literatura» della Facoltà di «Filosofía y Letras» dell'Università di Valladolid sul tema «Cervantes y la modernidad», che vede tra i corsi proposti: A. Bleuca e E. Martínez Mata, *El Quijote y la narrativa europea dieciochista*; A. L. Baquero, M. del Pilar Celma, J. Blasco, *El Quijote y la narrativa europea del siglo XIX y principios del XX*; J. L. de la Fuente, *El Quijote en la narrativa hispanoamericana de los siglos XIX y XX*.

autore e narratore, o comunque del moltiplicarsi delle voci narranti, attraverso il motivo del ritrovamento di un vecchio manoscritto, anche nella variante di una storia raccontata all'autore da un testimone oculare, sono – infatti – molti; appartengono a letterature di aree linguistiche diverse e formano una catena di testi ininterrotta sino ad anni davvero recentissimi. Tra i più noti e spesso citati vi sono certamente il *Manuscrit trouvé à Saragosse* di Jan Potocki, la cui sofferta stesura che dà luogo a versioni di diversa estensione occupa gli anni che vanno dal 1797 al 1813, *I Promessi Sposi* (1827-1840) di Alessandro Manzoni e *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco. Meno conosciuti invece, ovviamente solo sotto questo profilo, ma interessanti per le vistose varianti che apportano al motivo del falso cronista sono, a mia memoria e in ordine cronologico: il racconto *La foca bianca* appartenente a *I Libri della Giungla* (1894-1895) di Rudyard Kipling, nel cui *incipit* si indica come testimone oculare dei fatti narrati, che sono poi le dis-avventure occorse a un branco di foche nel mare di Bering, un uccellino, il Limmershin, o Scricciolo Invernale³; *San Manuel Bueno, mártir* (1930) di Miguel de Unamuno, che, invece, colloca il *topos* nell'epilogo servendosi dell'alter-ego narrante Angela Carballino, per compiere così un'ulteriore riflessione sull'esistenza "oggettiva" dei personaggi letterari⁴; i racconti *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) e *El inmortal* (1949) di Jorge Luis Borges (che pure amava Cervantes e Kipling), ove la voce narrante viene da subito

3. «Tutti questi fatti accaddero diversi anni fa in un posto chiamato Novastoshnah o Punta di Nord Est sull'Isola di San Paolo, lontano lontano nel Mare di Bering. Limmershin, lo Scricciolo Invernale, mi ha raccontato questa storia quando fu sospinto dal vento sulle sartie di un piroscafo diretto in Giappone; io lo portai nella mia cabina, lo scaldai e lo nutrii per un paio di giorni finché fu di nuovo in condizione di tornare in volo a San Paolo. Limmershin è un uccellino molto buffo, ma sa come raccontare la verità», in R. Kipling, *I libri della Giungla*, Roma 2004, p. 83.

4. «¿Cómo vino a parar a mis manos este documento, estas memorias de Ángela Carballino? He aquí algo, lector, algo que debo guardar en secreto. Te la doy tal y como a mí ha llegado, sin más que corregir pocas, muy pocas particularidades de redacción. ¿Que se parece mucho a otras cosas que yo he escrito? Esto nada prueba contra su objetividad, su originalidad. ¿Y sé yo, además, si no he creado fuera de mí seres reales y efectivos, de alma inmortalidad?», cfr. M. de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid 1987, p. 103.

prestata a documenti apocrifi. Per lo scrittore argentino la falsificazione della storia e dei fatti diventa metafora di una concezione arcaica del fare letterario: egli si sente parte di una catena ininterrotta di ri-produzioni di testi perduti, si sente cioè “platonicamente” un copista o un “interprete”⁵. La coscienza della proprietà letteraria si sfuma così nel sentimento di una proprietà “diffusa”, di cui il motivo dello sdoppiamento della voce narrante darebbe ragione, come ben riassume l'*exerga* di *Fervor de Buenos Aires*:

A QUIEN LEYERE: Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor⁶

E ancora: *La familia di Pascual Duarte*, di Camilo José Cela (1942); il romanzo dello scrittore americano Richard Zimler, *The last kabbalist of Lisbon* (1996)⁷, ove si immagina di aver ritrovato in una vecchia casa di Istanbul il diario di un ebreo portoghese, Berehiah Zarco, che raccoglie la storia del ghetto di Lisbona dal 1507 al 1530; *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999)⁸ di Moacyr Scliar, nel quale una paziente affida a un certo “terapeuta delle vite passate” il diario di una sua precedente esistenza, quando, per l'appunto, si trovò ad essere una delle spose del re Salomone e le fu affidato il compito di narrare per iscritto la storia del popolo di Israele.

Chiuderei questa lista, oltremodo incompleta, con il recente romanzo con reminiscenze borgesiane di Carlos Ruiz Zafón, *La sombra del viento* (2004)⁹, divenuto subito un *best-seller*.

Ragioni di tempo inducono, in quest'occasione, a circoscrivere l'analisi al *Manoscritto* di Potocki.

5. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983, tr. it. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna 1984, pp. 261-285. Sulla differenza tra poetica dell'oralità e poetica della scrittura v. anche dello stesso autore *La lettre et la voix: de la "littérature" médiévale*, Paris 1987, tr. it. *La lettera e la voce: sulla "letteratura" medievale*, Bologna 1992. V. anche C. Bologna, *Flatus vocis: metafisica e antropologia della voce*, Bologna 1992.

6. In J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires 1974, p. 15.

7. Tr. it. *Il cabalista di Lisbona*, Milano 1998.

8. Tr. it., a c. di Guia Boni, *La donna che scrisse la Bibbia*, Roma 2003.

9. Tr. it., a c. di Lisa Sezzi, *L'ombra del vento*, Milano 2004.

2. Di origini remote, come ben avverte Curtius, quando rinviene una delle prime formulazioni del topico nelle storie troiane di Ditti cretese (eroe greco che partecipò alla guerra di Troia, di cui avrebbe tenuto un diario scoperto ai tempi di Nerone e poi tradotto in latino), e di Darete Frigio (cui una lunga tradizione attribuisce un racconto sulla distruzione di Troia)¹⁰, già nei libri di cavalleria castigliani del XVI secolo il motivo del falso cronista, del falso traduttore e del manoscritto ritrovato presenta una formulazione tutt'altro che semplice e forse già non scevra, fin dai primi esemplari, di intenti parodici se non dissacranti¹¹. In ogni caso, nelle sue prime intenzioni, l'espedito del rinvenimento di un'antica cronaca, risponderebbe alla necessità di rendere verosimile lo statuto storico di cui si vestono queste narrazioni, simulando, pertanto, che procedano dal resoconto di testimoni oculari.

Nel *Quijote*, il *topos* rispetta le consuetudini retoriche: Cervantes simula che l'opera proceda dalla giustapposizione di almeno due cronache, con testimonianze anche di una ricca tradizione orale; nel capitolo IX si narrano, come è di norma, i particolari del ritrovamento dello scartafaccio-manoscritto nell'Alcaná di Toledo; né la scelta di un autore arabo, né l'uso di un interprete costituiscono novità: già il *Leopolemo o el caballero de la Cruz* del 1521 è attribuito a uno storiografo arabo e Fernández de Oviedo dice di essere ricorso a un interprete tartaro per tradurre il *Claribalte* del 1519¹². Nonostante ciò, è a tutti evidente che il *cliché* si trasforma,

10. Le opere di Ditti e Darete furono le fonti di numerosi romanzi medievali del ciclo greco-troiano. Cfr. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, da me consultato nell'ed. spagnola *Literatura europea y Edad Media latina*, México D. F. 1955, p. 252.

11. Per studi che hanno segnalato la presenza di motivi parodici nei libri di cavalleria spagnoli, v. M. R. Lida de Malkiel, *Dos huellas del Esplandián en el Quijote y en el Persiles*, in «Romance Philology», 9 (1955), pp. 156-162; E. Sarmati, *Il Cirongilio de Tracia di Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione romana, 34 (1992), 2, pp. 795-807, in spec. § 5: *Infrazione al codice dell'avventura: il Cirongilio de Tracia e il Don Quijote*, pp. 804-807; A. Bognolo, *La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el Leopolemo, Caballero de la Cruz (Valencia 1521)*, in *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada 1995, pp. 371-378.

12. Ed. Valenza 1519, Madrid, in *prólogo*, Ilr.

grazie a una sapiente manipolazione dei materiali tradizionali come la proposta di un eroe, o antieroe, che appartiene alla realtà contemporanea. Le avventure di Chisciotte precedono di pochi anni la stesura dell'opera, la figura del cavaliere è infatti ancora viva nella memoria degli abitanti del distretto di Montiel e tra i suoi libri compare la medesima *Galatea* cervantina che data 1585. A questo punto l'uso che Cervantes fa del luogo comune del manoscritto ritrovato e della falsa traduzione perde ragione d'essere se, come si è detto, serviva a conferire veridicità a una cronaca che si voleva antica. Le uniche vere varianti del *cliché* appartengono tutte, infatti, a notazioni realistiche, ossia all'infiltrazione della prosaicità del quotidiano in un artificio che si prefiggeva proprio di allontanare quanto più possibile le vicende narrate dalla storia di tutti i giorni¹³: dal luogo del ritrovamento della cronaca, non una grotta, né un eremo, come nei libri di cavalleria, ma un mercato, al costo del povero *cartapacio* che, grazie alla fine astuzia dell'acquirente, scenderà alla modestissima cifra di mezzo reale¹⁴, ai pochi pugni di grano con un po' d'uva in cui consiste la paga del traduttore¹⁵.

Riguardo poi ai “livelli narrativi”, la critica è arrivata a ipotizzarne più di quattro: un primo autore anonimo di una cronaca che arriva fino al cap. IX (I), la cronaca di Cide Hamete Benengeli dal cap. IX in poi (II), un secondo autore-editore-narratore che riporta i dati delle due cronache (III), il traduttore *morisco* che a seconda dei casi aggiunge, commentando, o toglie, censurando, porzioni di II (IV)¹⁶, gli accademici dell'Argamasilla (V) cui si devono gli epi-

13. Per una dimostrazione dettagliata di questo punto v. Sarmati, *Le fatiche dell'umanista: il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria e nel Don Quijote* cit., pp. 385-392.

14. Sul costo dei libri di cavalleria v. C. Griffin, *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid 1991, p. 175 ss. e p. 194, n. 23.

15. Nel *Quijote* significativa è la presenza del denaro. L'anacronistico mondo cavalleresco del protagonista subisce, in questo senso, concrete pressioni dall'esterno. Chisciotte fatica a convincere tanto il *ventero* che Sancho che i cavalieri erranti non sono sottoposti alle “leggi del mercato”, cfr. ed. cit. pp. 91, 112, 116, 226.

16. Molto noti gli esempi, cfr. per tutti *Don Quijote*, ed. F. Rico cit., II, 5, p. 723: «Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer a su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por po-

taffi che suggellano la Prima parte dell'opera, e forse, ma il punto è molto dibattuto, un VI livello rintracciabile nel «propio original» del controverso esordio di II, 44, che ha dato luogo a fiumi di inchiostro¹⁷.

L'espansione polifonica, non nell'ampio senso bachtiniano del termine, ma di questa *ficcionalización* dell'io narrativo in una pluralità di soggetti, è complessa, non priva di ambiguità e di alcune incongruenze, cosa che giustifica l'abbondante letteratura critica in proposito¹⁸. Sul punto, tuttavia, nonostante gli sforzi di molti, molte paiono ancora le zone d'ombra¹⁹.

Oltre a rammentare che nella narrativa cavalleresca era già presente questa polifonia ravvisata per il capolavoro cervantino, caso emblematico è l'*Espejo de príncipes y caballeros, El caballero del Febo* di Diego Ortúñez de Calahorra che si presenta come un'opera a tre mani (la cronaca del greco Artemidoro, che narra le avventure del cavaliere Rosicler, quella del mago Lirgandeo re-

sible que él las supiese; pero no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía (...)).

17. «Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta», *Don Quijote* ed. cit., II, 44, p.1069. Sull'interpretazione di questo passo, senza dubbio oscuro, i critici si sono divisi; dalla reazione di D. Clemencin: «Todo esto del principio del capítulo es una algarabía que no se entiende» (sua ed. *Quijote*, Madrid 1966, pp. 1765-1766, n. 1), all'opinione di chi ritiene che l'interprete di cui si parla non è il morisco dell'Alcaná, ma un traduttore di cui Cide Hamete si serve per tradurre i documenti originali castigliani (cfr. ed. di V. Gaos, Madrid 1987, II, p. 599).

18. Cfr. *supra* n. 1.

19. Come ad es. la pubblicazione della Seconda parte dell'opera, nonostante alla fine della Prima si dichiarava che: «el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que Don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellos, a lo menos, por escrituras auténticas», ed. cit., I, 52, p. 646. O l'attribuzione a Cide Hamete dell'intera opera alla fine della Seconda Parte, dimenticando che almeno i primi otto capitoli procedono da altra opera anonima. O le correzioni che Quijote e Sancho, consapevoli di essere stati oggetto di una cronaca già pubblicata, apportano nella Seconda parte alla versione di Cide Hamete, come per l'episodio del furto del *rucio* (presente nel capitolo ventitré della I parte), momento in cui sembra che il punto di vista narrativo si svincoli da tutte le istanze menzionate precedentemente, e assuma una dimensione difficilmente spiegabile se non attraverso un ulteriore autore onnisciente che abbia assistito all'episodio riportato.

sponsabile delle gesta del Caballero de Febo e gli interventi dell'autore traduttore che sembra procedere collazionando le due cronache, con ampi margini di incertezza), è forse opportuno ricollocare le ambiguità suddette in un grado di consapevolezza della focalizzazione narrativa diversa da quella odierna e perciò disponibile a confini più porosi²⁰.

3. Nel *Manoscritto ritrovato a Saragozza*, che condivide col *Quijote* – opera molto amata dallo scrittore polacco in lingua francese Jan Potocki (1761-1815) – il gusto per la sperimentazione letteraria, tanto che è stato possibile affermare come in essa Potocki «avesse voluto realizzare un'antologia di tutti i generi narrativi conosciuti»²¹, lo stereotipo in oggetto è ricollocato nella sua sede naturale, ovvero nella cornice, e funge, in primo luogo, da preliminare “contenitore” per un intreccio di storie che vedono moltiplicarsi tanto i narratori come i protagonisti.

Dato il tema che qui si tratta, non è possibile tacere una curiosità sul versante biografico, e cioè che il *topos* qui studiato e che Potocki utilizza nel suo capolavoro fu non solo una modalità narrativa, ma, se si vuole, una prassi esperita. È noto, infatti, come l'autore, in uno dei suoi molti viaggi in Oriente, in compagnia del turco Osmán, suo fedele servitore e amico fino alla morte, si impegnò nella ricerca del manoscritto delle *Mille e una notte*, altro libro che gli era assai caro, ricerca che, però, rimase infruttuosa.

Il *Manoscritto ritrovato a Saragozza* fu solo uno dei titoli attribuiti a un'opera scritta nel corso di un'intera vita, ma anche quello che si impose molto presto²², ed è di per sé una prima attivazione del *topos* su cui si sta riflettendo, per cui il romanzo si presenta, già dal frontespizio, nella prospettiva di una paternità diversa da quella dell'autore annunciato. Lo stereotipo, scelto per suggellare l'intera narrazione, ritornerà esclusivamente nell'Avvertenza iniziale e negli ultimi due paragrafi dell'epilogo, apren-

20. Cfr., ancora, Martin Morán, *La función del narrador múltiple en el Quijote de 1615* cit., soprattutto p. 55 ss.

21. Cfr. R. Raddrizzani, *Introduzione* alla sua edizione integrale dell'opera, con traduzione di G. Bogliolo, Parma 2002, pp. 5-19, p. 5.

22. Cfr. *Descrizione delle fonti* a c. di R. Raddrizzani, in *Manoscritto trovato a Saragozza*, ed. cit., pp. 723-743.

do, dunque, e chiudendo circolarmente il testo di quello che scopriremo essere un diario. Infatti nell'Avvertenza un ufficiale francese narra in prima persona di aver rinvenuto in una "casetta" abbandonata, subito dopo la battaglia di Saragozza (20 febbraio 1809), alcuni quaderni redatti in lingua spagnola. L'ufficiale, non peritissimo nella lingua del paese invaso, riesce, tuttavia, ad intendere che si tratta di un libro «divertente», con «briganti, spettri, cabalisti», che può distrarlo «dalle fatiche della campagna militare» e lo trattiene, dunque, con sé. Le vicende del manoscritto rimangono legate a quelle del nuovo proprietario che, fatto prigioniero dagli spagnoli e spogliato di ogni bene, chiede di poter conservare «un solo oggetto che a loro non poteva essere di alcuna utilità», esattamente quei quaderni rinvenuti a Saragozza. Ed è proprio il diario-manoscritto a dare una svolta decisiva agli eventi, giacché il capitano spagnolo, data un'occhiata al libro, ringrazia l'ufficiale francese di aver salvato quelle modeste carte, perché esse contengono proprio la storia di un suo antenato. Nasce un sodalizio letterario che unisce i due soldati dei diversi schieramenti, giacché sarà il medesimo capitano a tradurre in francese i quaderni del suo avo, e l'ufficiale a scriverli sotto sua dettatura. Nell'Epilogo, poi, veniamo a sapere che il diario è depresso nel 1765 e che narra in prima persona le prime 66 giornate del soggiorno in Spagna di Alfonso Van Worden, un giovane soldato nominato da Filippo V capitano delle Guardie vallone, che dovrà attraversare la Sierra Morena per raggiungere il suo reggimento di destinazione a Madrid.

Tra l'Avvertenza e l'Epilogo scorrono le avventure, che costituiscono ripetute incursioni nei diversi sottogeneri del racconto, dalla novella picaresca (Avadoro, il capo degli zingari), al racconto fantastico (Pacheco, il cabalista), alla narrazione erotica; avventure attraverso le quali Alfonso dovrà dimostrarsi all'altezza delle molteplici prove che ne vogliono saggiare eroismo e fedeltà, e che più avanti si scoprono formare tutte parte di un curioso percorso iniziatico, cui il giovane è sottoposto da un misterioso sceicco dei Gomelez (stirpe nascosta nelle grotte delle vallate dell'Alpujarras, in origine maomettani tollerati dall'Inquisizione spagnola grazie al pagamento di ingenti tributi), che, in assenza di eredi diretti, lo individua come suo successore.

Potocki trattiene a stento un'affabulazione prorompente in cui narratori, punti di vista e generi letterari si moltiplicano, e che ha meritato la definizione di “romanzo matroska”²³.

Se difficile è riferire le innumerevoli storie del protagonista e dei suoi compagni d'avventura, ancor di più lo è tentare di individuare un significato escatologico di quest'affabulazione, per certi versi, imprevedibile. Sì, invece, è il caso di ricordare i molti punti di contatto di quest'opera col *Quijote*. Dal gusto per le narrazioni intercalate, inserite attraverso strategie note ai lettori di Cervantes, come quella del libro in cui ci si imbatte per caso e che si legge a voce alta (vedi la novella del *Curioso Impertinente*)²⁴; alla scelta della Sierra Morena come luogo deputato delle avventure; a coincidenze geografiche precise quali i riferimenti al Toboso e a Puerto Lapiche, per esempio, all'artificio strutturale della Venta Quemada che, come la Locanda cervantina di Juan Paolomeque, riunisce avventori che narrano storie; ad alcuni tratti chisciotteschi del medesimo Alfonso, messi alla berlina dall'autore, come un anacronistico e troppo accentuato senso dell'onore; al generale tono dissacrante,

23. Esemplari, in questo senso, sono le affermazioni di uno stesso personaggio del *Manoscritto*, il geometra-filosofo Velasquez: «Quando lo zingaro giunse a questo punto del suo racconto, lo vennero a cercare per gli affari della sua banda. Dopo che fu uscito Velasquez prese la parola e disse: “Per quanto mi sforzi di prestare attenzione ai racconti del nostro capo, non riesco più a capirci niente. Non so più chi parla e chi ascolta. In questo caso è il marchese de Val Florida che racconta la sua storia a sua figlia, che la racconta allo zingaro, che la racconta a noi. In verità, tutto ciò è molto confuso”», ed. cit., p. 349.

«Quando lo zingaro fu a questo punto del suo racconto, vennero a chiamarlo; dopo che se ne fu andato, Velasquez prese la parola e disse: “In verità, ho un gran timore di questa storia. Tutte quelle dello zingaro sembrano cominciare molto semplicemente, e si spera di vederne presto la fine; niente affatto, una storia ne racchiude un'altra, che ne contiene una terza. Un po' come quei resti di divisioni che è possibile sviluppare in serie, che in certi casi diventano infinite. Ma esistono metodi per sommare quasi tutte le serie, mentre se voglio fare la somma di tutto ciò che dice lo zingaro, non trovo altro che un'estrema confusione”», *ibid.*, p. 371.

24. «(...) rientrai nella biblioteca, dove trovai sul tavolo un grosso volume scritto in caratteri gotici e intitolato *Curiose relazioni di Happelius*. Il volume era aperto, e sembrava che la pagina fosse stata appositamente piegata sull'inizio di un capitolo, in cui lessi la storia seguente (...)», *ibid.*, p. 131.

all'impossibilità di stabilire a quale delle tante voci l'autore affidi il suo punto di vista; alla presenza di riflessioni metaletterarie²⁵.

Nel caso specifico qui proposto, lo stereotipo svolge innanzi tutto una funzione strutturante, perché presenta unitariamente un'organizzazione narrativa molto complessa, con un sistema di costruzione dell'intreccio non sempre intellegibile; necessità strutturale che torna nella divisione del libro in decameroni, nella scelta dell'io autobiografico, in una serie di simmetrie interne ben studiate da Raddrizzani²⁶, tutte strategie che accorrono a dare un'ossatura salda a un'opera ambiziosa nei termini della sperimentazione narrativa.

Sul piano del contenuto, il senso del topico è invece meno immediatamente riconoscibile e lo stereotipo si conferma, come si è già notato per non pochi libri di cavalleria, come motivo eminentemente contraddittorio, nel momento in cui era preposto a dare uno statuto di realtà a narrazioni evidentemente inverosimili. Nella narrativa cavalleresca la contraddizione consisteva esattamente nella presenza di avvenimenti ascrivibili alla sfera del fantastico, quindi non spiegabili sul piano del verosimile e ancor di meno della verità storiografica, cui il motivo sembrava voler ancorare quelle narrazioni.

Anche nell'opera di Potocki sembra di poter ravvisare la medesima incongruenza. Pur non presentandosi sotto veste storiografica, l'autobiografia fittizia contenuta nel *Manoscritto*, grazie proprio a quest'espediente, è trattenuta in un "qui ed ora" storicamente riconoscibili, con puntuali riferimenti a eventi e a fatti culturali di

25. Cfr. le seguenti riflessioni sulle acronie presenti nella narrazione, sull'organizzazione del tempo narrativo e su un eccessivo ricorso alla *suspense*: «"Ho sempre pensato che i romanzi e le altre opere di quel genere dovrebbero essere scritti su diverse colonne, come i trattati di cronologia".

"Già", disse Rebecca, "in una colonna si leggerebbe che la signora de Val Florida, tradiva suo marito, e nell'altra si vedrebbero gli effetti che la cosa produceva su di lui, il che getterebbe molta luce su questa storia".

"Non è questo che voglio dire", riprese Velasquez. "Ma ecco, per esempio, il duca di Sidonia: devo studiarne il carattere, mentre già l'ho visto morto. Non sarebbe stato più logico incominciare con la guerra del Portogallo? Su un'altra colonna, avrei visto Sangre Moreno studiare la medicina. Poi, quando uno seziona l'altro, non ne sarei rimasto sorpreso".

"Avete ragione", riprese Rebecca, "le continue sorprese levano tutto l'interesse a questa storia; non si sa mai con chi si ha a che fare", ed. cit., p. 349.

26. *Ibid.*, p. 7.

quegli anni: i regni di Carlo II e Filippo V, la condizione dei *conversos*, la disputa che nacque intorno alla paternità del calcolo infinitesimale che oppose Newton a Leibniz²⁷, ecc.; fatti recenti per i destinatari, giacché, anche qui come nel *Quijote*, lo scarto tra il tempo dell'avventura e quello della scrittura è solo di qualche decennio.

In una direzione contraria a una pretesa realistica, però, si collocano le frequenti apparizioni di spettri e fantasmi, come anche la narrazione di accadimenti che esulano dall'esperienza sensibile, inficiano la plausibilità delle esperienze narrate.

Per i libri di cavalleria la spiegazione più convincente sta nella probabile condizione di “zona franca” nella quale versavano, visti dalla prospettiva della codificazione dei generi letterari. Il romanzo era ancora tutto da definirsi sul piano dello statuto generico, come dimostra l'ampio dibattito che si apre sul tema in pieno Cinquecento, cosa che consentiva un altrettanto ampio spazio di libertà creativa²⁸.

Diversa è, in questo senso, la condizione nella quale opera Potocki, a un secolo e mezzo di distanza e con una tradizione narrativa già corposissima alle spalle che, tra l'altro, il *Manoscritto* potockiano recepisce in pieno, qualificandosi a metà tra romanzo esotico – la Spagna evocata costituisce infatti un altrove primitivo e misterioso – filosofico, erotico, tutti generi coltivati nella Francia del secolo dei Lumi nei nomi di Rousseau, Voltaire, Laclos, ecc.

È pur vero che, come fa Cervantes-Cide Hamete per l'esperienza vissuta da Chisciotte nella *cueva de Montesinos*, unica contravvenzione cervantina al principio della verosimiglianza, Potocki allude a possibili spiegazioni razionali dei molti eventi soprannaturali che occorrono; si tratta di allucinazioni provocate da potenti narcotici, di inganni dei sensi, di avventure vissute in sogno:

Pensai che alla Venta mi avessero dato una bevanda per farmi addormentare e che durante il mio sonno mi avessero trasportato sotto la forca. Pacheco poteva essere diventato orbo per tutt'altro incidente che non la sua relazione amorosa con i due impiccati, e la sua terrificante storia poteva essere una favola. L'eremita, che cercava sempre di scoprire il mio segreto col pretesto

27. *Ibid.*, p. 252

28. Nota l'affermazione del Prologo della Prima parte del *Quijote*: «(...) los libros de caballerías de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón», *Don Quijote*, ed. cit., p. 18.

della confessione, mi sembrava un agente dei Gomelez che voleva mettere alla prova la mia discrezione.

Finalmente mi pareva di cominciare a vederci più chiaro nella mia storia e a spiegarla senza far ricorso agli esseri soprannaturali (p. 129)

Ma, proprio come Cervantes nel caso suddetto, lo fa strizzando l'occhio al lettore meno ingenuo, come una possibilità da non scartarsi, ma la meno convincente, narrativamente parlando. Infatti, in chi legge, il dubbio rimane e la probabilità che episodi come quello della forca de *los Hermanos*, ove il protagonista insieme ad altri malcapitati si ritrovano trasportati come per magia vicino ai cadaveri putrefatti di due briganti esposti a macabra memoria²⁹, siano una messinscena ai danni del malcapitato Alfonso, o il prodotto di una fervida immaginazione onirica, scompaie sotto la travolgente manifestazione sovranaturale degli eventi, che viene comunque

29. «La valle de los Hermanos comincia nel punto in cui il Guadalquivir si allarga nella pianura; era così chiamata perché tre fratelli, ancora più uniti dal comune gusto del brigantaggio che dai vincoli di sangue, ne avevano fatto per lungo tempo il teatro delle loro imprese. Dei tre fratelli, due erano stati presi, e i loro corpi si vedevano appesi a una forca all'entrata della valle; ma il maggiore chiamato Zoto, era fuggito dalle prigioni di Cordova e si diceva si fosse ritirato nella catena delle Alpujarras.

Sui due fratelli che si erano impiccati si raccontavano cose ben strane; non se ne parlava come di spettri, ma si sosteneva che i loro corpi, animati da chissà quali demoni, di notte si staccassero e, abbandonando la forca, andassero a molestare i vivi. Lo cosa era ritenuta così sicura che un teologo di Salamanca aveva fatto una dissertazione nella quale dimostrava che i due impiccati erano delle specie di vampiri, e che l'uno non era più incredibile dell'altro, cosa che anche i più increduli non stentavano a concedergli. Correva anche una certa voce, secondo cui quei due uomini erano innocenti e, essendo stati condannati ingiustamente, si vendicavano col permesso del cielo, sui viaggiatori e sugli altri passanti», ed. cit., pp. 28-29.

«Finalmente mi svegliai per davvero; il sole mi bruciava le palpebre. Le aprii con fatica. Vidi il cielo. Vidi che mi trovavo all'aria aperta. Ma il sonno mi appesantiva ancora gli occhi... Dove troverò le parole per esprimere l'orrore da cui fui assalito? (...) Ero sdraiato sotto la forca di Los Hermanos. I cadaveri dei due fratelli Zoto non erano appesi, ma sdraiati al mio fianco. A quanto pareva avevo passato la notte con loro. Giacevo su pezzi di corda, frammenti di ruote, resti di carcasse umane e sugli stracci schifosi che la putrefazione aveva staccato da loro.

Credetti ancora di non essermi svegliato bene e di star facendo un penoso sogno. Richiusi gli occhi e cercai nella memoria dove fossi stato la sera prima (...). Allora sentii degli artigli che si conficcavano nei miei fianchi. Vidi che un avvoltoio si era appollaiato su di me e stava divorando uno dei miei compagni di giaciglio (...), *ibid.*, p. 43.

prima di qualsiasi riduzione razionale di essi. Infatti, non si può sbagliare nel dire che, nella scrittura potockiana, accanto alla discussione dei valori riconosciuti a cominciare dal dissacrante giudizio che sembra accomunare in un'unica condanna ogni credo religioso, accanto al pensiero materialista e razionalista proprio del suo tempo e incarnato in particolare da uno dei suoi personaggi, il filosofo-geometra Velasquez, predomina la volontà di confondere chi legge e di creare un'atmosfera di inquietante mistero. «Anche se si volesse fare di questo pensiero razionalista il perno dell'opera», scrive Radrizzani contro l'opinione di L. Kukulski, «rimane una grande zona d'ombra irrazionale»³⁰.

Come intendere dunque l'ambigua posizione di chi da un lato ricorre all'espedito della fonte manoscritta che, secondo la tradizione, è preposto a sottolineare la veridicità dei fatti narrati e allo stesso tempo ne fa un crogiuolo di vicende astruse?

4. «Il *Manoscritto trovato a Saragozza* s'inserisce nella tradizione dei grandi romanzi satirici che va dal *Don Chisciotte* e *I viaggi di Gulliver*, all'*Uomo senza qualità*»³¹, scrive Radrizzani e in questo versante parodico va trovato il senso complessivo del motivo.

Si torni per un momento all'inizio, a quando il diario è trovato e all'impressione che ne riceve il primo lettore, quel tenente francese delle file napoleoniche. Diversamente da come prescriveva il topico, per il quale il manoscritto scoperto, in qualità di biografia illustre, colmava una grave lacuna storiografica, il valore dei quaderni di Saragozza consiste, non già nella loro portata esemplare, nel *docere*, ma nella capacità di intrattenere piacevolmente: «divertente» definisce, infatti, il manoscritto l'ufficiale e adatto a distrarlo «dalle fatiche della campagna militare». Una volta caduto in mani nemiche e invitato a cedere ogni bene anche personale, il soldato crede di poter tenere con sé proprio solo quei quaderni perché li ritiene di nessuna utilità, contraddicendo ancora una volta il senso cui lo stereotipo è preposto. Ed in effetti, che non si tratta di una biografia esemplare – ma anzi, come per il *Lazarillo*, opera della

30. *Introduzione* cit., p. 14.

31. *Ibid.*, p. 10

quale pure non mancano tracce di intertestualità³², la biografia è del tutto antieroica – è confermato fin dalle prime pagine, quando il nostro capitano delle guardie vallone si trova coinvolto in un primo (ne seguiranno altri, infatti) ed inaspettato *ménage à trois* con le due avvenenti sorelle, Emina e Zibeddé, delle quali, tra l'altro, non si intende, né si intenderà mai lungo tutto il corso della narrazione, la vera natura: se umana o demoniaca.

A questo punto, però, verrebbe da ripetere per Potocki quanto Riley sosteneva per lo stereotipo cervantino: «Se la finzione di Cervantes che la storia di don Chisciotte sia opera di uno storico arabo chiamato Cide Hamete Benengeli non fosse altro che la parodia di un consueto espediente letterario, non ci sarebbe molto da dire al riguardo», per poi continuare: «Questo stratagemma» invece «aggiunge molto alla profondità dell'opera e, inoltre, pone ulteriormente in luce alcuni aspetti della teoria cervantina del romanzo»³³.

Qualcosa del genere si potrebbe dire, effettivamente, anche per lo scrittore polacco e il suo capolavoro. La scelta di utilizzare questo motivo contrappuntandolo di significati diversi e contrari da quelli stabiliti dalle consuetudini retoriche se, da un lato, risalta il tono generale dell'opera come *divertissement* – puro gioco letterario, piacevole affabulazione libera da finalità didascaliche – dall'altro contribuisce a svelare anche l'immagine di un modo di sentire complesso.

C'è un punto del *Manoscritto* che sembra aiutare a definire questa complessità di cui lo stereotipo è rivelatore. È lì dove Rebecca, una bella ebrea, manifesta il desiderio di conoscere i sentimenti religiosi del filosofo-geometra Velasquez, portavoce della filosofia materialistica e della religione naturale. La risposta di Velasquez rivela come anche un approccio razionalista e scientifico alla realtà possa convivere con postulati dogmatici, in contraddizione con la realtà sensibile, e dunque possa convivere con il mistero che la realtà racchiude:

32. Evidenti non solo genericamente nella storia del picaro Zoto, ma anche più precisamente nella lettera di alcuni passi, ove sembra di ravvisare l'eco della voce di Lázaro, cfr. ad es. «Quest'ultimo insulto portò al colmo la mia rabbia. Posso dire che da quel momento non sono più stato bambino...», ed. cit., p. 89.

33. Riley, *La teoria del romanzo in Cervantes* cit., p. 314.

Rebecca (...) gli domandò se nella sua religione non ci fosse un'equazione che gli dava pensiero.

(...) Capisco dove volete arrivare. Voi interpellate la mia geometria e io vi risponderò da geometra. Quando voglio indicare l'infinitamente grande scrivo un otto coricato ∞ , e diviso per l'unità; se voglio indicare l'infinitamente piccolo, scrivo l'unità e la divido per il simbolo dell'infinito; ma questi segni di cui mi servo nel calcolo non mi danno l'idea di ciò che esprimo. L'infinitamente grande è infinite volte il cielo delle stelle fisse. L'infinitamente piccolo è una suddivisione infinita del più piccolo degli atomi. Indico dunque, l'infinito, ma non lo comprendo.

Or dunque, se non posso comprendere, se non posso esprimere, ma soltanto indicare l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, come esprimerò ciò che è al tempo stesso infinitamente grande, infinitamente intelligente, infinitamente buono e creatore di tutti gli infiniti? Qui corre in aiuto della mia geometria la chiesa, che mi offre l'espressione di tre contenuto nell'unità senza per questo distruggerla; che cosa posso opporre a ciò che oltrepassa la mia comprensione? Non mi rimane che sottomettermi (...). Il fisico si muove in mezzo agli enigmi, sempre intento a comprenderli e senza mai riuscire a comprenderli del tutto. Impara a credere a ciò che non comprende, e questo è un passo verso la fede. Don Newton e don Leibniz sono stati dei veri cristiani e perfino dei teologi, e tutti e due hanno ammesso il mistero numerico che non potevano comprendere³⁴

Prendendo spunto da queste riflessioni, si può dire che il motivo del manoscritto in Potocki stia ad alludere alla possibilità di un segno, nel senso generale di un'unità dotata di significato, di convivere col suo contrario o, meglio, di affermare allo stesso tempo due cose contrarie tra di loro, come l'unità e la trinità. L'artificio del manoscritto, cui la tradizione affida la funzione di spia di veridicità storica qui incornicia, infatti, anche eventi totalmente inverosimili.

Andando ancora oltre, è possibile affermare che il *Manoscritto* di Potocki testimoni, fin dalla cornice iniziale, un mondo di passaggio dalle certezze del razionalismo settecentesco alle prime incrinature che in quel mondo suppose l'affermarsi di una sensibilità preromantica? Probabilmente sì e in questo senso l'uso di uno stereotipo diventa rivelatore di una complessa *Weltanschauung* «aggiungendo molto alla complessità dell'opera».

34. Ed. cit., pp. 454-455.