

Il passo d'armi da Chrétien a Cervantes, tra continuità e fratture (Quijote I, 4)

Antonio Gargano
Università degli Studi di Napoli Federico II

1. I lettori di Auerbach o di Köhler, se non di Chrétien de Troyes, ricorderanno certamente il racconto con cui ha inizio l'*Yvain*: il suo stesso protagonista, il cavaliere Calogrenant, presso la corte di Artù e alla presenza della regina, narra “un conte, moins à son honneur qu'à sa honte.” Dopo aver goduto della squisita ospitalità di un valvassore, e prima d'imbattersi nella vergognosa avventura della fontana incantata, il cavaliere incontra un *vilain* col quale ha un interessante colloquio. Alla domanda del *vilain*: “Ques tu ies et que tu quiers?”, la conversazione prosegue così:

Je sui, ce voiz, un chevaliers,
Qui quier ce, que trover ne puis;
Assez ai quis et rien ne truis.”
“Et que voldroies tu trover?”
“Avantures por esprover
Ma proesce et mon hardemant.
Or te pri et quier et demant,
Se tu sez, que tu me consoille
Ou d'avanture ou de mervoille.”
“A ce”, fet “faudras tu bien:
D'avanture ne sai je rien,
N'onques mes n'an oï parler (Roques, vv. 358-369).

“Due mondi si fronteggiano, completamente estranei l'uno all'altro, e senza possibilità di mediazione (97)” è il commento del grande romanista tedesco Erich Köhler a proposito della conversazione che abbiamo appena riletto. Ma, che succede quando, paradossalmente, ad essere coinvolti in un'avventura sono un cavaliere e dei *vilains*, quali sono dei mercanti? La seconda avventura in cui s'imbatte don Chisciotte nella *Prima parte* del romanzo del 1605 è di questo tipo, dal momento che nella sua prima uscita, quando si muove ancora da solo, senza la compagnia di Sancio, il folle cavaliere affronta dei mercanti toledani dediti al commercio della seta.

Leggiamo l'intero episodio

En esto, llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucijadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquellos tomarían; y, por imitarlos, estuvo un rato quedo, y al cabo de haberlo muy bien pensado soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya, el cual siguió su primer intento, que fue el irse camino de su caballeriza. Y, habiendo andado como dos millas, descubrió don Quijote un grande tropel de gente, que, como después se supo, eran unos mercaderes toledanos que iban a comprar seda a Murcia. Eran seis, y venían con sus quitasoles, con otros cuatro criados a caballo y tres mozos de mulas a pie. Apenas los divisó don Quijote, cuando se imaginó ser cosa de nueva aventura; y, por imitar en todo cuanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer. Y, así, con gentil continente y desnudo, se afirmó bien en los estribos, apretó la lanza, llegó la adarga al pecho y, puesto en la mitad del camino, estuvo esperando que aquellos caballeros andantes llegasen, que ya él por tales los tenía y juzgaba; y, cuando

llegaron a trecho que se pudieron ver y oír, levantó don Quijote la voz y con ademán arrogante dijo:

-Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso.

Paráronse los mercaderes al son destas razones, y a ver la estraña figura del que las decía; y por la figura y por las razones luego echaron de ver la locura de su dueño, mas quisieron ver despacio en qué paraba aquella confesión que se les pedía, y uno dellos, que era un poco burlón y muy mucho discreto, le dijo:

-Señor caballero, nosotros no conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostrádnosla, que, si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad que por parte vuestra nos es pedida.

-Si os la mostrara -replicó don Quijote-, ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia. Que ahora vengáis uno a uno, como pide la orden de caballería, ora todos juntos, como es costumbre y mala usanza de los de vuestra ralea, aquí os aguardo y espero, confiado en la razón que de mi parte tengo.

-Señor caballero -replicó el mercader-, suplico a vuestra merced en nombre de todos estos príncipes que aquí estamos que, porque no encarguemos nuestras conciencias confesando una cosa por nosotros jamás vista ni oída, y más siendo tan en perjuicio de las emperatrices y reinas del Alcarria y Estremadura, que vuestra merced sea servido de mostrarnos algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo; que por el hilo se sacará el ovillo y quedaremos con esto satisfechos y seguros, y vuestra merced quedará contento y pagado; y aun creo que estamos ya tan de su parte, que, aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre, con todo eso, por complacer a vuestra merced, diremos en su favor todo lo que quisiere.

-No le mana, canalla infame -respondió don Quijote encendido en cólera-, no le mana, digo, eso que decís, sino ámbar y algalia entre algodones; y no es tuerta ni corcovada, sino más derecha que un huso de Guadarrama. Pero vosotros pagaréis la grande blasfemia que habéis dicho contra tamaña beldad como es la de mi señora.

Y, en diciendo esto, arremetió con la lanza baja contra el que lo había dicho, con tanta furia y enojo, que si la buena suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante, lo pasara mal el atrevido mercader. Cayó Rocinante, y fue rodando su amo una buena pieza por el campo; y, queriéndose levantar, jamás pudo: tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas. Y, entre tanto que pugnaba por levantarse y no podía, estaba diciendo:

-Non fuyáis, gente cobarde; gente cautiva, atended que no por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido.

Un mozo de mulas de los que allí venían, que no debía de ser muy bienintencionado, oyendo decir al pobre caído tantas arrogancias, no lo pudo sufrir sin darle la respuesta en las costillas. Y, llegándose a él, tomó la lanza y, después de haberla hecho pedazos, con uno dellos comenzó a dar a nuestro don Quijote tantos palos, que, a despecho y pesar de sus armas, le molió como cibera. Dábanle voces sus amos que no le diese tanto y que le dejase; pero estaba

ya el mozo picado y no quiso dejar el juego hasta envidar todo el resto de su cólera; y, acudiendo por los demás trozos de la lanza, los acabó de deshacer sobre el miserable caído, que, con toda aquella tempestad de palos que sobre él llovía, no cerraba la boca, amenazando al cielo y a la tierra, y a los malandrines, que tal le parecían.

Cansóse el mozo, y los mercaderes siguieron su camino, llevando que contar en todo él del pobre apaleado. El cual, después que se vio solo, tornó a probar si podía levantarse; pero si no lo pudo hacer cuando sano y bueno, ¿cómo lo haría molido y casi deshecho? Y aun se tenía por dichoso, pareciéndole que aquella era propia desgracia de caballeros andantes, y toda la atribuía a la falta de su caballo; y no era posible levantarse, según tenía brumado todo el cuerpo (Rico 2015, 72-76).

A livello tematico, l'episodio che abbiamo appena letto combina due contenuti o soggetti di ampio diffusione nel romanzo cavalleresco: il motivo della superiore bellezza di una dama, per un verso, con una delle varie modalità di lotta cavalleresca, il passo d'armi. Quest'ultimo, che non va confuso né col torneo, né con la giostra, si rese particolarmente apprezzato a partire dal Trecento (Flori, 140 e 156) e, in estrema sintesi, si trattava di questo: un cavaliere "situado en un lugar fijo [un ponte, una piazza, una via] prohíbe el paso a todos los demás caballeros que intenten aproximarse al lugar vedado o «defendido». Este caballero es el «mantenedor» del paso. Los demás [...], al aceptar el reto e intentar pasar, se convierten en «aventureros» y se ven obligados a luchar contra el defensor del paso," così spiegava con la massima autorevolezza il filologo catalano Martín de Riquer, in uno scritto sui "Caballeros andantes" reali e sul passo d'armi nella Spagna del Quattrocento (70-71).

Nell'episodio cervantino, stando alle regole del passo d'armi, il folle gesto di don Chisciotte obbliga i mercanti / cavalieri a detenersi, senza poter avanzare, a meno di non rendere omaggio alla bellezza dell'amata Dulcinea. Altrimenti, se intendono continuare nel loro cammino, saranno costretti a lottare e a battersi in duello.

Prima di interrogarci sul significato che l'episodio assume nel romanzo di Cervantes, sarà bene dire subito che i passi d'armi furono cosa abbastanza corrente sia come fatti storici o reali, sia come eventi letterari o fittizi. Ripercorrerne la storia sarebbe, in verità, oggetto degno più di un intero corso che di una singola lezione o chiacchierata. Mi limiterò, pertanto, a qualche sparuta nozione, soffermandomi molto brevemente su pochi isolati episodi, utili –spero– a farci meglio comprendere la 'rimotivazione' di senso con cui Cervantes adotta il tema nel suo romanzo.

2. Cominciamo col dire che conserviamo molteplici testimonianze di alcuni celebri passi d'armi che si realizzarono nel Quattrocento tra Spagna e Francia. D'altro canto, nell'organizzare questi passi d'armi reali, i cavalieri quattrocenteschi imitavano gli episodi letterari, ispirandosi, cioè, alle narrazioni cavalleresche, in un'osmosi perfetta tra realtà e letteratura. Dal punto di vista strettamente letterario, bisogna risalire al primo romanzo di Chrétien de Troyes, l'*Erec et Enide*, dove è dato trovare "un autentico precedente dei passi d'armi (Riquer, 81)" nell'avventura della *Joie de la Cort*, l'episodio con cui si chiude il romanzo.

Nell'episodio confluiscono i motivi del passo d'armi e del *don contraignant*. Quest'ultimo –com'è noto– consiste in una promessa in bianco, in un impegno preso in anticipo da parte di un cavaliere (Frappier). Nell'episodio finale dell'*Erec et Enide*, un cavaliere di struttura gigantesca, Maboagrain, ancor prima di conoscerne la natura, ha concesso alla sua amica un dono, che lo ha costretto a rinchiudersi con lei in un giardino incantato e a 'difendere' –ecco il passo d'armi– l'accesso al giardino, combattendo, sino

a ucciderli, contro tutti i cavalieri che volessero entrare nella zona proibita, fino a quando lui stesso non sarebbe stato vinto. Se per Maboagrain in quanto amante cortese si tratta, sul piano individuale, di una schiavitù volontaria, di una condizione di volontaria abdicazione alla libertà, seppur contraria alla sua vera vocazione di cavaliere; sul piano collettivo, l'intera corte del regno di Brandigan e del suo re Evrain, di cui Maboagrain è nipote, vive in uno stato di soffocante privazione di *joie*. Dopo sette anni di difesa di tale costumanza da parte di Maboagrain, toccherà a Erec di riportare la vittoria su di lui nel passo d'armi che, nel porre termine all'incantesimo del verziere, produrrà la liberazione della coppia di amanti e dell'intera società, come dichiara a Erec il cavaliere sconfitto:

Mout avez an grant Joie mise
 La cort mon oncle et mes amis,
 C'or serai fors de ceanz mis.
 Et por ce que Joie an feront
 Tuit cil qui a la cort vanront,
 Joie de la Cort l'apeloient
 Cil qui la joie an atandoient (Dembowski, vv. 6114-6120)

Il complesso episodio conclusivo dell'*Erec et Enide*, che ho qui rapidamente riassunto, ha un profondo significato simbolico e allegorico a livello ideologico, dove è la riflessione sull'amore a svolgere un ruolo centrale con "La riabilitazione del matrimonio nello spazio cortese," e, al tempo stesso, –come ha scritto Köhler– con "il tentativo di mostrare la pericolosità sociale della vecchia concezione di amore cortese, che prevedeva il diritto assoluto della donna a disporre dell'uomo e la sottomissione servile di quest'ultimo (1985, 203)." Con l'avventura della *Joie de la Cort*, il valore spirituale e morale di Erec raggiunge il punto di massima perfezione e, con esso, il racconto delle sue imprese conosce il culmine del significato simbolico e allegorico della narrazione. Nel grande libro di Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, l'avventure, il nuovo centro di tutta l'etica feudale, è interpretata come la ricerca d'identità da parte del soggetto che la pratica. Tra le possibili citazioni, utili a dar conto della coraggiosa tesi che vi è esposta, scelgo la seguente:

L'idea fondamentale dell'epopea cortese, che cioè determinate avventure destinate a determinati cavalieri assegnino ad ogni singolo una missione ben definita e che questo compito integri il cavaliere nella struttura di un ordine umano ideale, implica logicamente e materialmente la separazione preliminare di individuo e collettività, in questo caso in fondo niente altro che la separazione spirituale e sociale che si profila minacciosa all'orizzonte tra il cavaliere errante abbandonato a se stesso e la comunità feudale, la cui integrità è per lui al tempo stesso garanzia dell' "ordo universi (110-111)."

Nella decina di linee che lo compongono il passo citato mette a fuoco l'idea di fondo del libro, quella di una scissione di individuo e collettività che se, da un lato, ha una confessata matrice hegeliana con la mediazione del giovane Lukács, d'altro lato, non manca di ricevere concreta validità storica dalle ricerche di certa storiografia francese sulla piccola nobiltà all'epoca di Chrétien de Troyes, che ha nei nomi di Duby e Le Goff i suoi più autorevoli rappresentanti. L'avventura viene, così, letta e interpretata nel segno di una doppia integrazione: sociale, perché ristabilisce la relazione tra individuo e società, tra cavaliere e comunità feudale; e ontologica, perché istituisce l'accordo tra essere ed essente.

Tornando all'*Erec et Enide*, nell'abolizione di una costumanza che si era risolta contro l'ordine che avrebbe dovuto garantire, il passo d'armi finale è, dunque, "un'avanture di liberazione, se non di redenzione (Köhler 1988, 92)," per cui l'ultima delle avventure di Erec, la *Joie de la Cort*, "non significa solo la *joie* perduta della corte di Evrain, ma l'instaurazione e il ristabilimento della *joie* cortese, della piena armonia esistenziale," come sostenne Köhler e ha ribadito Maria Luisa Meneghetti.

La narrativa arturiana posteriore a Chrétien è ricca di episodi con passi d'armi, ma bisogna dire che quanto più i romanzi si trasformano in possenti macchine narrative, tanto meno pregnanti di significato simbolico si rivelano i singoli e innumerevoli episodi che li costituiscono.

È quanto –almeno, in parte– si verifica già a mezzo secolo circa di distanza dall'*Erec et Enide*, in quel grande edificio in prosa che è la cosiddetta *Vulgata*, la cui redazione risale al decennio tra il 1215 e il 1235, e che presenta una vertiginosa moltiplicazione non solo del numero delle avventure, ma anche di quello dei personaggi, per cui come ha scritto recentemente Lino Leonardi, introducendo la meritoria traduzione italiana: "in un'opera così vasta e multiforme è difficile riconoscere un'ideologia di fondo, o anche soltanto una visione unitaria (XVII)."

L'avventura col passo d'armi più significativa che vi si legge è quella del *Tertre Devée*, che occupa il XCI capitolo del *Lancillotto*, nell'edizione Micha, il quarto e il più esteso dei sei romanzi che compongono il ciclo.

Il racconto dell'avventura che occupa diverse pagine, è ricco di dettagli e di eventi inattesi. Riassumo alla grande. L'accesso al colle della Foresta Perigliosa è stato a lungo difeso dal valoroso cavaliere Eloïde che vi ha fatto costruire un impenetrabile castello per custodire l'amata figlia del re Esclamor, il quale ha impedito il matrimonio dei due giovani. Per vent'anni, più di 400 cavalieri che hanno sfidato la proibizione sono stati uccisi, e numerosi altri –tutti cavalieri della Tavola Rotonda, pur essendo stati sconfitti, sono rimasti in vita fatti prigionieri nel castello. Lancillotto è l'ultimo a voler affrontare la sfida e a scontrarsi col cavaliere del castello, il quale, alla fine di un lungo combattimento, si rivelerà essere suo cugino, Bohort. Questi, in effetti, aveva a sua volta sfidato e vinto Eloïde, ma aveva dovuto giurare che, in caso di vittoria, avrebbe dato seguito al passo d'armi, difendendo l'accesso al colle contro quei cavalieri che si fossero opposti, sino a quando lui stesso fosse stato sconfitto. L'avventura si conclude con l'agnizione dei due cugini e con la liberazione del fior fiore della cavalleria della Tavola Rotonda. Insieme alla cessazione del divieto e alla liberazione dei cavalieri, uno degli esiti dell'avventura del *Tertre Devée* fu il seguente: "Grant joie et grant feste firent el Tertre celui jour et dient li compaignon que la voie del Tertre sera demain eslargie si que genz a cheval i porront aler et venir, se il puet esstre fait en nule manniere (Micha, 114)."

Nonostante la somiglianza delle due chiuse, entrambe contrassegnate dalla festante liberazione rispetto al divieto imposto dal passo d'armi, l'avventura del *Tertre Devée* non serba molto della pregnanza di senso simbolico e allegorico che abbiamo visto caratterizzare quella della *Joie de la Cort*. L'avventura del passo d'armi della *Vulgata* è una delle infinite prodezze che costituiscono la traccia principale del romanzo, quella delle imprese di Lancillotto, e che, intercalandosi con le altre innumerevoli linee del racconto, forma una assai complessa trama di vicende circolanti in modi e tempi diversi, tale da indurre spesso il lettore a perdere il filo dell'intreccio.

È, dunque, la chiave biografica, come storia di una formazione, a comporre la strategia che conferisce coesione alle molte avventure presenti, e a fungere da nucleo ordinatore della galassia di episodi del romanzo di Lancillotto, che, in ogni caso, com'è stato recentemente notato, "non può essere correttamente compreso e interpretato

semplicemente come un'opera di intrattenimento,” essendo “prima di tutto, occasione per leggere la realtà, per interpretarla e per proporre un nuovo modo di essere al mondo (Punzi, 9).”

3. Nelle epoche successive all'opera vasta e multiforme della *Vulgata*, le “Arturis regis ambages pulcerrime” –per dirla col Dante del *De Vulgari* (Fenzi, 68) – finirono per consegnarsi sempre più al loro destino di favole più o meno gratificanti.¹ Voglio dire che col passare del tempo e con la mutazione delle condizioni storiche, le narrazioni arturiane e, più in generale, cavalleresche assunsero sempre più il carattere di *fabulae*, di genere d'intrattenimento, e andarono smarrendo in misura sempre maggiore quella pregnanza di significato simbolico e allegorico che aveva contraddistinto l'origine del genere con i romanzi di Chrétien de Troyes. Il che –com'è noto– contribuirà alla svalutazione della materia bretone da parte di numerosi letterati, come Francesco Petrarca, il quale in più di un'occasione ribadì la sua avversione nei confronti di quei libri, i cui eroi –“Lancillotto, Tristano, e gli altri erranti” – “le carte empion di sogni”, dando luogo a quella “fola di romanzi”, la fantasticheria di romanzi, ossia gli “errores” e le belle menzogne della materia bretone, privi ormai di ogni rapporto con la “veritas rerum”, e finalizzati al solo scopo di appassionare a tali letture il volgo, ossia il pubblico degli indotti: “ove conven che ‘l vulgo errante agogni (Pacca, Paolino, 148).”

Facciamo un salto di circa tre secoli, dalla Francia del Nord dei primi decenni del XIII secolo, alla Spagna degli inizi del Cinquecento, dove lo straordinario successo dei *libros de caballería*, a partire dall'*Amadís de Gaula* di Garci Rodríguez de Montalvo, riportò in auge la narrativa cavalleresca con la pubblicazione –dall'*Amadís* alla fine del secolo– di una cinquantina di titoli, tra originali e continuazioni, e con un numero di edizioni complessive che, nel medesimo arco di tempo, arrivò a superare largamente le duecento, dal momento che, sebbene alcuni romanzi non andassero oltre la prima edizione, altri –di maggiore successo– furono ripetutamente ristampati, come accadde con lo stesso *Amadís* con una ventina di edizioni, o il *Palmerín de Olivia*, che ebbe non meno di dodici ristampe.

Nel 1611, a metà strada tra la Prima e la Seconda Parte del *Chisciotte*, il *Tesoro de la lengua castellana* di Sebastián de Covarrubias propone una breve definizione dei *libros de caballería* spagnoli, che è stata giudicata “elogiosa y despectiva a un tiempo (Roubaut 2015, 1424):”

“Libros de caballerías” –recita la definizione –los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero de Febo y de los demás (324a, s.v. “caballería”)

Nella congerie di *libros de caballería*, la cui lettura contribuì non poco al piacevole intrattenimento di guerrieri e cortigiani che formavano il ceto aristocratico, ma anche delle élites intellettuali, salvo poi ergersi a detrattori delle opere lette, e, con minore spirito critico, persino dei borghesi, rappresentanti del ceto popolare, donne e militari (Chevalier, 65-103); tra i numerosi romanzi cavallereschi che circolavano nella Spagna del Cinquecento, dunque, non sono pochi quelli che contengono avventure costruite sul passo d'armi. Almeno cinque di essi, sicure letture di Cervantes che li menziona in più occasioni, presentano un'avventura che, come nel caso di quella del *Chisciotte*, combina i due motivi del passo d'armi e della difesa della superiore bellezza di una dama. In ordine cronologico di pubblicazione, si tratta dei seguenti romanzi: il *Palemerín de*

¹ Sul concetto dantesco, si veda il recente contributo di Rossi 2019.

Olivia (1511), il *Lepolemo, llamado el Caballero de la Cruz* (1521), il *Belianis de Grecia* (1545), il *Palmerín de Inglaterra*, uno dei più ammirati *libros de caballerías*, tradotto dal portoghese (1547) e, infine, *El caballero de Febo* (1555). Non essendo il caso di ricordarli tutti, mi limiterò ad accennare brevemente al solo episodio contenuto nel romanzo che, nello scrutinio del capitolo sesto del *Chisciotte* riceve, a differenza di altri *libros de caballerías*, le sperticate lodi del curato. Mi riferisco al romanzo portoghese, *Palmerín de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, pubblicato in traduzione castigliana a Toledo nel 1547.

Nel cap. II del secondo libro del romanzo, si legge l'episodio nel quale tre cavalieri (Floramán, Florendos e Albaizar), diretti al castello di Almaurol, s'imbattono in Albanís de Frisa, figlio del re di Danimarca, considerato il miglior cavaliere del mondo. Ai piedi di un'alta montagna, presso un bosco di frassini, Albanís proibisce il passaggio a tutti i cavalieri erranti che non confessino che la principessa di Navarra, Arnalta, è la dama più bella del mondo. Dei tre è Floramán a scontrarsi col difensore del passo. Quando, dopo un intrepido combattimento, Floramán si accorge che Albanís è allo stremo delle forze, ecco il colloquio che intercorre tra di loro e che pone fine allo scontro:

-Señor caballero, ya veis a la verdad vuestra porfia no está tan clara como decís. Confesá que puesto caso que la señora Arnalta sea lo que decís, hay otras en el mundo que son más hermosas que ella.

-Bien -dijo el Caballero del Valle-, que ese acometimiento os nace de la flaqueza de mi disposición, pues por cierto que lo que yo defiendo es verdad, mas soy para tan poco y vos para tanto, que defendiendo mentira estáis en mejor disposición que yo. Lo peor de la batalla yo lo llevo y bien sé que su fin y la mía todo ha de ser una, mas no me hice suyo de manera que desee vivir si no fuere defendiendo mi voluntad; por eso acabá lo comenzado, que yo también acabaré mis días en la intención para que siempre los guardé.

Acabando estas palabras y arremetiendo a Floramán todo fue uno, mas como su flaqueza fuese mucha y la falta de sangre le aquejaba más, Floramán se abrazó con él y con poco trabajo dio con él en el suelo (Bonilla y San Martín, 192-193)

Nel passo d'armi del *Palmerín de Inglaterra*, come negli analoghi episodi degli altri *libros de caballería*, ciò che sembra essere in gioco è il problema della verità e della menzogna, relativo all'assunto della bellezza d'Arnalta, ma –come risulta chiaro dal racconto e dallo scambio di frasi tra i cavalieri– la soluzione del problema si pone in termini del valore e del coraggio di cui i cavalieri danno prova nel combattimento, nel senso che la verità dipende, dunque, esclusivamente dalla forza e dall'audacia che i cavalieri riescono a dimostrare nella singolar tenzone.

4. Senza alcun dubbio, quando Cervantes compose l'episodio del passo d'armi narrato nel quarto capitolo del *Chisciotte*, aveva in mente casi come quello che si leggeva nel *Palmerín de Inglaterra*, o fatti analoghi contenuti nei romanzi che ho precedentemente menzionato.² Se solo uno di essi fosse stato la fonte dell'episodio cervantino, o lo fossero stati tutti insieme, è difficile dirlo. Resta il fatto, ed è quello che più importa, che l'avventura del passo d'armi subisce nel romanzo di Cervantes una profonda 'rimotivazione' di significato, come subito vedremo, e come la sintetica e parziale ricostruzione della tradizione servirà –spero– a rendere del tutto evidente.

² Sui rapporti del *Quijote* con la più antica tradizione arturica e, in particolare, con i romanzi di Chrétien de Troyes, anche per il tramite del *romancero* possono consultarsi i lavori di Williamson 1984 (trad. sp. 1991) e 1991; Brownlee-Scordilis Brownlee 1985; Urbina 1986 e 1990, 19-34; Pardo García 1992 e, per quel che riguarda il *romancero*, il recente Altamirano 2020.

Come spesso accade per numerosi episodi del romanzo di Cervantes, specie per quelli che hanno –come si verifica nel nostro caso– un chiaro precedente in uno dei motivi ricorrenti dei romanzi cavallereschi, la spiegazione parodica è quella a cui gli studiosi ricorrono più facilmente. È la chiave di lettura che adotta Lilia E. F. de Orduna in un saggio dedicato al nostro episodio, che la studiosa, anche sulla base dei lavori di Martín de Riquer sui “pasos” reali e fittizi, interpreta come “parodia de la literatura caballeresca” e, più precisamente, come uno di quei casi in cui “entrelazada con elementos ficticios, se advierte la presencia de la realidad histórica (47),” con il risultato che la parodia cervantina finisce per esercitarsi tanto nei confronti dei passi fittizi della letteratura cavalleresca, quanto di quelli documentati dalla realtà storica.³

In questa prospettiva, l’evidente effetto umoristico dell’episodio si spiegherebbe in quanto Cervantes propone una rielaborazione in chiave comica di analoghi episodi presentati in chiave seria nel genere del romanzo cavalleresco. Più in particolare, l’effetto comico parodico avrebbe origine dal fatto che nell’episodio cervantino a scontarsi nel passo d’armi non sono cavalieri che condividono lo stesso stato sociale e il medesimo codice di comportamento, ma, da un lato, un sedicente cavaliere errante che, mosso dalla follia, agisce a imitazione degli eroi dei romanzi cavallereschi, e, d’altro lato, degli ignari mercanti che incontrano per caso il folle cavaliere, con uno di loro, “un poco burlón y muy mucho discreto,” che decide di stare al gioco.

“Due mondi si fronteggiano, completamente estranei l’uno all’altro, e senza possibilità di mediazione:” così recita il commento di Köhler sull’episodio del fortuito incontro del cavaliere Calogrenant con il *vilain* nella foresta di Brocelandia, a cui ho accennato all’inizio di queste note. Ebbene, nell’avventura cervantina, i due mondi – quello dei cavalieri, pur se vittime della follia, e quello dei *vilains*, rappresentato dai moderni mercanti– continuano a fronteggiarsi, ma l’estraneità dell’uno all’altro non impedisce che essi entrino in contatto, esperienza dalla quale prende surrettiziamente forma una questione centrale in relazione al paradigma conoscitivo che si andava affermando al tempo del *Quijote*. Mi spiego.

Se l’interpretazione parodica dell’episodio appare indubbia, e la comicità della situazione rappresentata si sostanzia del referente letterario, oltre che di quello storico e reale, è altrettanto vero che la lettura dell’episodio non può esaurirsi nella sola dimensione comico-parodica, ma il fatto stesso che la comicità dell’evento narrato sembra resistere, a distanza di secoli, alla mancata conoscenza da parte dei lettori, più ingenui dei presupposti storici e letterari sui quali l’episodio è costruito, suggerisce che c’è dell’altro, e che la comicità parodica del testo cervantino è posta al servizio della riflessione su una questione di più ampio respiro, che travalica i confini della mera intertestualità, pur imprescindibile per una totale comprensione e un pieno godimento del racconto. Torniamo, perciò al testo dell’avventura dei mercanti toledani, che in precedenza ci siamo limitati a leggere senza alcun commento.

Sin dall’inizio del racconto, il narratore avverte che ad essere coinvolti nella “nuova avventura” sono degli ignari mercanti toledani diretti a Murcia, che all’epoca era considerato il maggior centro di produzione della seta in Spagna. Cosicché, il lettore è messo subito nella condizione di assistere a un episodio di natura comica, al cui carattere ameno contribuisce, nei preliminari del racconto, l’uso ambiguo del termine *pasos*, che nel contesto significa tanto i ‘passi o brani’ dei numerosi romanzi cavallereschi, la cui assidua lettura aveva determinato nell’*hidalgo* l’ipertrofia della facoltà immaginativa, quanto i ‘passi d’armi’, che –come abbiamo visto– costituivano una modalità della lotta cavalleresca, nella realtà come nella finzione letteraria.

³ Del tutto fuori contesto appare la spiegazione dell’episodio offerta da Oriol 2009, 77-79; altrettanto fuorviante appare la lettura di Armas, 49-50.

La problematica verità/menzogna, relativa all'affermazione circa l'estrema bellezza dell'amata del cavaliere che difende il passo: una problematica, che avevano visto essere al centro del colloquio finale tra i contendenti nell'episodio del passo d'armi del *Palmerin de Inglaterra*, come –sia detto per inciso– negli altri *libros de caballería*,⁴ risulta centrale anche nell'episodio cervantino, dove però assume tutt'altra rilevanza di significato, in ragione della disparità dello stato sociale degli attori in azione: un cavaliere errante, seppur folle, e un mercante, in vena di divertirsi. In virtù di tale disparità, la problematica, che altrove era tutt'interna al codice cavalleresco, acquista ora i connotati di uno scontro di codice e di mentalità, connessi alle diverse condizioni sociali, che riverbera sul differente modello conoscitivo a quelle condizioni ricordato.

Ciò che nel codice cavalleresco, presupposto dal passo d'armi, si pone a fondamento della verità affermata sono il valore e il coraggio che il cavaliere riesce a dimostrare nell'avventura intrapresa; una concezione della verità, che risulta completamente estranea alla mentalità di un mercante, per il quale la verità si fonda sulla conoscenza della realtà: per lui, è vero ciò che è reale, ed è reale solo ciò di cui si può fare diretta esperienza e conoscenza. Ecco, allora, che il mercante, anche se per burla, pretende che la donna gli sia mostrata, cosicché egli la possa percepire e conoscere, e solo allora sarà in grado di asserire se l'estrema bellezza di Dulcinea –come reclama don Chisciotte– è veritiera, o meno. Dalla prospettiva del cavaliere errante, per quanto folle, una dichiarazione fondata sulla diretta esperienza del reale non avrebbe alcun valore: "l'importante" per don Chisciotte, impegnato nella difesa del passo d'armi, è che proprio "senza vederla", il cavaliere avventuriero debba disporsi a riconoscere, con una *gradatio* di azioni che gli vengono suggerite: credere senza conoscere, per confessare, affermare, giurare e, perfino, difendere. Nella replica di don Chisciotte si è inteso scorgere un riferimento agli obblighi che la fede imponeva a ogni cristiano, secondo il *Catechismo romano*, e, più precisamente è stata avvertita una reminiscenza evangelica a proposito della "contestación de Cristo a la incredulidad de Santo Tomás" nel Vangelo di Giovanni (Morreale, 493): "Quia vidisti me Thoma, credidisti: beati qui non viderunt, et crediderunt (20, 29)." Sebbene il richiamo testuale e dottrinale al complesso dei principi professati dalla religione cristiana sia innegabile, non credo che ciò giustifichi una lettura dell'episodio in termini di "solopada crítica de los dogmas" (Madariaga) o di critica "al fanatismo y tiranía de la fe (Benjumea) (Gaos, I, 112, n. 154a)," ma, più verosimilmente, ritengo che a originare la concomitanza concettuale sia la sostanziale solidarietà di ideologia religiosa e cavalleresca.

Nella seconda parte del colloquio che si produce tra don Chisciotte e il mercante, la conversazione conosce un incremento della comicità, ad opera soprattutto del burlone toledano, che introduce l'argomento del ritratto di Dulcinea, reclamando che, se non è possibile che la donna gli sia fatta conoscere in carne ed ossa, gli venga mostrata almeno rappresentata in un dipinto, per quanto piccolo o, addirittura, minuscolo esso sia. Non si creda che l'espedito del ritratto a cui fa appello il mercante sia una trovata del tutto bizzarra per originalità. In effetti, nei passi d'armi, sia reali che letterari, il cavaliere soleva portare con sé l'immagine dell'amata, la quale doveva essere collocata nel luogo prescelto perché la sua bellezza senza pari potesse essere contemplata e ammirata.

In un lungo episodio del *Palmerin de Olivia* (capp. XXXVI-XLIV), uno dei *libros de caballería* più volte stampato e citato da Cervantes, il lettore s'imbatte nel racconto di ben due passi d'armi che si svolgono simultaneamente e nel secondo dei quali l'eroe eponimo combatte con Frisol, che compare con l'appellativo di 'cavaliere del sole'.

⁴ Si veda, per esempio, per il *Caballero de la Cruz*, Roubaud 1990, 545-547.

Prima dello scontro, nello scambio di battute che intercorre tra i due cavalieri, Palmerín sollecita il suo rivale:

Mas conviene que pongáys en el padrón la figura de essa que amáys, porque todos lo fazen así.

-Esso no faré yo -dixo el caballero del sol-, que no la traygo sino impressa en mi coraçón; allí está ella bien guardada e mis ojos la ven cada hora con la memoria que tengo de su fermosura. E vos no soys dino de verla.

- Mucho argullosos venís -dixo Palmerín-. Sabed que con vos no me combatiré fasta que pongáis la figura de aquella que amáys en el padrón o me digáis quién es.

- Esso vos diré yo de grado -dixo el caballero del sol-, que ella es tal que no se debe encobrir. Sabed que aquella que tengo yo por señora se llama Polinarda y es fija del Emperador de Alemaña. Esta doncella es de mayor valor e fermosura que hay en el mundo, que la fizo Dios estremada sobre todas las otras (Di Stefano, 150)

Risulta che Polinarda è amata da entrambi i cavalieri in lotta, ma qui poco importa, dal momento che ciò che occorre registrare è che, nel sollecitare il ritratto di Dulcinea, la richiesta del mercante ricorda l'analoga petizione di Palmerín, in un contesto che, naturalmente, è assai distante da quello del *libro de caballería*, per la soverchia comicità che lo caratterizza e che culmina nel paradossale cedimento del mercante pronto a riconoscere l'eccelsa bellezza di Dulcinea, proprio quando, con una congettura sconcertante che suscita la collera del folle cavaliere, osa raffigurarla guercia, gobba e col viso lordato di sostanze ripugnanti e velenose. Nell'offensiva ipotesi formulata dal mercante, è dato riconoscere la più energica presa in giro del codice cavalleresco, preso di mira in uno dei suoi principi fondamentali, quello che fa dipendere la verità da valori quali la forza e il coraggio di cui il cavaliere dà prova, e non da un processo conoscitivo che ha il suo fondamento nell'esperienza della realtà.

Non a caso, il passo d'armi si conclude per don Chisciotte nel più umiliante dei modi: non si tratta solo dell'imbarazzante caduta da cavallo per l'ignominiosa inciampata di Ronzinante, né del solo conseguente tentativo di rialzarsi, reso goffamente vano dall'eccessivo peso delle antiche e obsolete armi che indossa, ad acuire lo scorno del cavaliere e l'ilarità del lettore contribuisce la reazione contro le sue minacce che, giudicate arroganti, vengono castigate, neppure da uno dei mercanti, ma da un garzone di stalla, la figura più modesta del gruppo, che lo riempie di bastonate a colpi della stessa lancia del cavaliere, la quale, fatta a pezzi, da nobile arma, seppur in disuso, risulta degradata a rustico mezzo offensivo, degno di essere impiegato più nelle baruffe tra i *vilains* che in un passo d'armi combattuto da prodi cavalieri erranti. A uscirne a pezzi dall'avventura non è solo il protagonista del romanzo cervantino, ma l'intera ideologia cavalleresca.

Nel romanzo cervantino, dunque, l'avventura del passo d'armi si ripresenta con una radicale 'rimotivazione' di significato, che da erotico e guerresco in origine, si fa ora epistemologico, dal momento che ciò che in essa entra in gioco non è più tanto, o soltanto, la prova della prodezza dei singoli cavalieri, come garanzia della superiore bellezza di madonna, ma ad avervi la parte più importante e suggestiva è il conflitto tra due contrapposte mentalità circa il concetto di verità e il corrispondente rapporto con la realtà, dato che all'attardata mentalità cavalleresca incarnata da don Chisciotte, per la quale la verità ha il suo fondamento nella fede che si concede alla dichiarazione dell'altro, per cui è nel valore del cavaliere che si trova la garanzia di veridicità; a una tale mentalità –dicevo– sul punto di essere definitivamente superata, se non risulta già

sorpassata del tutto, si oppone la nuova mentalità rappresentata non a caso dai mercanti, nella quale i principi di utilità, concretezza e moderna razionalità fanno tutt'uno, e ad esercitare un ruolo centrale nell'esercizio cognitivo è il rapporto che si stabilisce tra verità e percezione, o conoscenza della realtà fattuale, per cui il concetto di verità risulta fondarsi sostanzialmente sull'esperienza del reale.

Sembra che, a distanza di alcuni secoli, i *vilains* –siano essi mercanti burloni o adirati garzoni di stalla– si siano presi la loro definitiva rivincita sui cavalieri erranti, imponendo, contro l'attardata mentalità di don Chisciotte, la più moderna mentalità, nella quale a prevalere sulla prodezza, come atto di valore, associato all'audacia e alla forza del cavaliere, è la conoscenza fondata esclusivamente sui dati contingenti dall'esperienza del reale, che si leva a unica fonte attendibile della verità. Eppure, la straordinaria simpatia che il personaggio di don Chisciotte suscita nel lettore del romanzo, sembrerebbe suggerire l'esatto contrario. È che anche all'avventura del passo d'armi, oggetto di queste note, credo che possa applicarsi quanto è stato scritto per l'opera nel suo complesso, vale a dire che “siamo di fronte a una di quelle spaccature tipiche dell'epoca fra un'identificazione consapevole con il personaggio trasgressivo e il rifiuto ideologico di quelle stesse trasgressioni (Orlando, 46).” In effetti, se le risate che provoca il comportamento del folle cavaliere sono solidali col rifiuto ideologico da parte del lettore nei confronti della goffa pretesa di voler imporre la veridicità di un asserto sulla base della prodezza di chi l'afferma e difende, l'ammirazione e la simpatia che il personaggio genera muove quello stesso lettore a identificarsi con lui, aderendo con ciò a una mentalità che, avendo fatto il suo tempo, riceve il favore non benché, ma perché superata.

Opere citate

- Altamirano, Magdalena. *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuet, 2020.
- Armas, Frederik A. de. *Don Quixote among the Saracens. A Clash of Civilizations & Literary Genres*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press, 2011.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, 1956 [1° ed. 1946].
- Bonilla y San Martín, Adolfo. Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra*, trad. esp. impresa en Toledo, 1547-1548 en *Libros de caballerías. Segunda parte*. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1908.
- Brownlee, Kevin & Marina Scordilis Brownlee eds. *Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hanover: University Press of New England, 1985.
- Chevalier, Maxime. “El público de las novelas de caballerías.”. En Id., *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Turner, 1976. 65-103.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Madrid: Ediciones Turner, 1976. 65-103.
- Dembowski, Peter F. *Chrétien de Troyes. Erec et Enide*. Texte établi, traduit, présenté e annoté par Peter F. Dembowski in *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poiron. Paris: Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1974.
- Di Stefano, Giuseppe ed. *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de olivia*. Pisa: Università di Pisa, 1966.
- Fenzi, Enrico ed. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*. Roma: Salerno Editrice, 2012.
- Flori, Jean. *Cavallieri e cavalleria nel Medioevo*, trad. it. di M. Aboaf e S. Pico. Torino: Einaudi, 1999 [1998].
- Frappier, Jean. “Le motif du ‘Don Contraignant’ dans la littérature du Moyen Âge.” En Id. *Amour courtois et Table Ronde*. Genève: Droz, 1973. 225-264. (trad. it. di V. Pillitu, in *Il romanzo*, ed. Maria Luisa Meneghetti. Bologna: Il Mulino, 1988. 347-387).
- Gaos, Vicente ed. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Gredos, 1987, 2 vols.
- Köhler, Erich. *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*. Bologna: Il Mulino, 1956 [1946], ed. it. di Mario Mancini, trad. di G. Baptist.
- . “Il ruolo della consuetudine (*costume*) nei romanzi di Chrétien de Troyes.” En Id. *Per una teoria materialista della letteratura / Saggi francesi*. Napoli: Liguori, 1988. 85-96. (trad. it. di Vittorio Marno).
- Leonardi, Lino. *Introduzione*. In *Artù, Lancillotto e il Graal. I. La storia del Santo Graal. La storia di Merlino. Il seguito della storia di Merlino*, ed. di Lino Leonardi. Torino: Einaudi, 2020.
- Meneghetti, Maria Luisa. “«Joie de la Cort»: intégration individuelle et métaphore sociale dans «Erec et Enide».” *Cahiers de Civilisation Médiévale* 76 (1976): 371-379.
- Micha, Alexandre ed. *Lancelot. De la quête d'Hector par Lancelot au retour de Gauvain e de ses compagnons à la cour*, tome V. Genève-Paris: Droz, 1980.
- Morreale, Margherita. «Tropiezos en la lectura del *Quijote*.” En *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al prof. Emilio Orosco Díaz*, recogidos y publicados por Antonio Gallego Morell, Andrés Soria & Nicolás Marín. Granada: Universidad de Granada, 1979, vol. II: 485-494.

- Oriel, Charles. “«Yo sé quien soy»: How don Quijote Does Things with Words.” *Cervantes* 29.1 (2019): 57-83.
- Orlando, Francesco. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. Prefazione di Thomas Pavel, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini & Valeria Sturli. Torino: Einaudi, 2017.
- Orduna, Lilia E. F. de. “Realidad histórica y ficción novelesca. En torno al *Passo honroso* de Suero de Quiñones, a la literatura caballeresca y al Quijote de 1605.” *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 2 (1999): 47-65.
- Pacca, Vinicio & Laura Paolino eds. Petrarca, Francesco, *Trionfi. Rime stravaganti. Codice degli abbozzi*, introduzione di Marco Santagata. Milano: Mondadori, 1996.
- Pardo García, Pedro Javier. “Cervantes y Chrétien de Troyes: novela, «romance» y realidad.” En *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Irvine, 1992)*, Juan Villegas, coord. California: University of California, 1994. Vol. V. 115-169.
- Punzi, Arianna. *Introduzione*. En *Artú, Lancillotto e il Graal. II. Lancillotto del Lago (La Marca di Gallia-Galehaut)*, a cura di Lino Leonardi. Torino: Einaudi, 2021.
- Rico, Francisco, dir. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015) dirigida por Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- Riquer, Martín de. *Caballeros andantes españoles*. Madrid: Gredos, 2008.
- Roques, Mario ed. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*. Paris: Les Classiques Français du Moyen Âge, 1999.
- Rossi, Federico. “Dante e le *ambages* cavalleresche.” *Critica del testo* 22 (2019): 67-107.
- Roubaut, Sylvia. “Cervantes y el *Caballero de la Cruz*.” *Nueva Revista de Filología Española* 38 (1990): 525-566.
- . “Los libros de caballerías.” En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dirigida por Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2015. 1424-1452.
- Urbina, Eduardo. “Chrétien de Troyes y Cervantes: más allá de los libros de caballerías.” *Anales Cervantinos* 24 (1986): 137-147.
- . *Principios y fines del Quijote*. Potomac: Scripta Humanistica, 1990.
- Williamson, Edwin. *The Half-way House of Fiction*. Oxford: Clarendon Press, 1974 (trad. sp. di María Jesús Fernández Prieto, Presentación de Mario Vargas Llosas. Madrid: Taurus, 1991).
- . “Cervantes y Chrétien de Troyes: La destrucción creadora de la narrativa caballeresca.” En María Eugenia Lacarra ed. *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1991. 145-163.