

# Zucche e antri infernali: considerazioni metaletterarie tra Folengo e Cervantes

Federica ZOPPI  
Università di Padova

## *Abstract*

Metaliterary reflection is one of the key element in *Don Quijote* and, overall, in Cervantes' fiction. This essay is meant to analyze how this very specific topic of cervantine poetics is expressed in a complex metaphor system which develops, with several similarities, also throughout Teofilo Folengo's masterpiece, *Baldus*, often listed as one of the sources for Cervantes' *Don Quijote*. The symbol of the pumpkin, which had great significance in Italian literature, especially with the Academy of the "Bewildered", can be found in *Viaje del Parnaso* and in the final books of *Baldus*. It is linked to the image of the cave, in chapters II, 22-23 of *Don Quijote* and in book XVIII of *Baldus*, through several correspondences pointing to the multifaceted considerations that the two authors developed about literature as creator of dreams and lies, in a net of comical, satirical, and mystery references.

## *Riassunto*

La riflessione metaletteraria è uno degli elementi chiave del *Don Quijote* e, più in generale, delle opere di Cervantes. Con questo lavoro si vuole analizzare come questo aspetto della poetica cervantina si esprima in un ricco sistema di metafore che compare in gran parte, e con diversi elementi di somiglianza, anche nel *Baldus* di Teofilo Folengo, autore che, nel vasto panorama di studi su Cervantes, è stato più volte considerato come una delle fonti del *Quijote*. Il simbolo della zucca, che si ritrova sia nel *Viaje del Parnaso* che nei libri finali del *Baldus*, e che ebbe particolare fortuna nella tradizione italiana, in particolare nell'ambito dell'accademia senese degli Intronati, si collega, in questa rete di riflessioni, a quello della grotta, presente nei capitoli II, 22-23 del *Quijote* e nel libro XVIII del *Baldus*, attraverso una serie di corrispondenze dalle quali emerge la complessa e profonda riflessione dei due autori rispetto alla letteratura, creatrice di sogni e di menzogne, in un gioco di rimandi comico-burleschi, satirici ma anche misterici.

Questo studio prende le mosse da un intervento di Javier Herrero nell'ambito del *Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* – celebrato a Venezia dal 25 al 30 agosto del 1980 – che si dedica all'esame della "metafora del libro" come legame tra vari passaggi di diverse opere cervantine. Nel prologo al Secondo *Quijote*, ad esempio, si descrive un pazzo – uno dei tanti del romanzo – originario di Siviglia, che aveva l'abitudine di inserire una cannuccia nell'ano dei cani e farli gonfiare soffiandoci dentro, per poi cercare di far passare questa sciocca bravata come un'impresa di tutto

rispetto, niente affatto semplice. Allo stesso modo scrivere un libro si ritiene generalmente impresa complessa, ma Cervantes sembra voler mettere in guardia i lettori: il valore e la difficoltà di questa attività dipendono dal suo risultato, ossia dal libro stesso. Il riferimento è al *Quijote* di Avellaneda, che Cervantes ha letto e ha ben presente durante la stesura di tutta la seconda parte, e verso il quale non risparmia attacchi diretti ed allusioni polemiche, che sono, in parte, risposte a quanto affermato da Avellaneda stesso, in particolare all'accusa, formulata nel Prologo, di essere invidioso. Questo cane, poi, lancerà un'emissione esplosiva e maleodorante, come la descrive Herrero (1982: 580), risultato disgustoso paragonabile proprio al lavoro di Avellaneda: la tentazione irresistibile ma inspiegabile, inutile, da vero pazzo, di comporre un libro, ha un risultato terribile, volgare e di infimo valore; Cervantes sostiene, infatti, di conoscere bene “[las] tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama” (*Quijote* II, Prólogo). Come il pazzo che ritiene che gonfiare il cane sia impresa difficile e degna di lode, anche gli ingegni mediocri credono spesso di essere grandi scrittori. Viene poi descritto un altro pazzo, questa volta di Cordova, che si appoggiava un mattone sulla testa per farlo cadere addosso ai cani che incontrava; questo fino al giorno in cui, per errore, scelse come sua vittima un levriero, finendo per prendersi una bella scarica di botte dal padrone per aver maltrattato un cane tanto pregiato. Da quel momento, non riuscì più a continuare con il suo sciocco giochino, temendo sempre di andare a colpire preziosi levrieri e di incorrere nell'ira dei loro padroni. Un errore analogo pare commettere Avellaneda, in riferimento al suo giudizio espresso nei confronti delle *Novelas ejemplares*, che ritiene essere “más satíricas que ejemplares” (*Apócrifo*, Prólogo: 1147). Cervantes lo mette in guardia dal sentirsi legittimato ad esercitare il proprio ingegno così liberamente, dal momento che potrebbe erroneamente farlo in modo troppo leggero e verso libri meritevoli di maggiore considerazione, proprio come il pazzo cordovese che scambia qualsiasi bastardo che incontra per un cane di razza. Inoltre, un rischio ulteriore è quello di applicare questo ingegno vanaglorioso alla scrittura, producendo libri di nessun interesse, pesanti come macigni, per poi ritenerli, invece, opere di grande valore. Scrivere non è impresa semplice e, soprattutto, non è attività a cui tutti possano dedicarsi, c'è quindi da augurarsi che Avellaneda “no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas” (*Quijote* II, Prólogo)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Lungo tutto il romanzo, Cervantes non dimenticherà mai l'esistenza del *Quijote* di Avellaneda, che sarà costante fonte di preoccupazione fino all'ultimo capitolo dell'opera, che si chiude proprio con un ulteriore esplicito rimando al plagio di cui l'autore si sente vittima; sarà la stessa penna di Cide Hamete Benengeli, in forma personificata, a dire: “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordésillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de

Se qui troviamo il libro – e quel libro in particolare – paragonato a qualcosa di infimo e volgare, nel capitolo II, 70 assistiamo, invece, ad una scena in cui lo stesso libro viene maltrattato e maneggiato con violenza. Altisidora racconta il suo viaggio nel regno degli inferi e sostiene di essere arrivata fino alle porte dell’inferno, dove avrebbe visto dei diavoli giocare a palla, utilizzando, però, dei libri; uno di questi libri, ormai rovinato dai colpi subiti, è proprio la Seconda parte del *Don Quijote* composta da Avellaneda, che i diavoli stessi vogliono nascondere negli abissi più insondabili dell’inferno in modo che nessuno mai più possa vederla, né, tanto meno, leggerla:

—La verdad que os diga —respondió Altisidora—, yo no debí de morir del todo, pues no entré en el infierno, que si allá entrara, una por una no pudiera salir dél, aunque quisiera. La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón, con valonas guarnecidas con puntas de randas flamencas, y con unas vueltas de lo mismo que les servían de puños, con cuatro dedos de brazo de fuera, porque pareciesen las manos más largas, en las cuales tenían unas palas de fuego; y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer llenos de viento y de borra, cosa maravillosa y nueva; pero esto no me admiró tanto como el ver que, siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, allí en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían. [...]mas hay otra cosa que también me admira, quiero decir, me admiró entonces, y fue que al primer voleo no quedaba pelota en pie ni de provecho para servir otra vez, y así menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla. A uno dellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: «Mirad qué libro es ese». Y el diablo le respondió: «Esta es la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas». «Quitádmelo de ahí —respondió el otro diablo— y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos.» «¿Tan malo es? —respondió el otro.» «Tan malo —replicó el primero—, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara.» (*Quijote* II, 70)

La cattiva letteratura, rappresentata dal libro di Avellaneda, viene, quindi, assimilata prima a qualcosa di volgare e assolutamente privo di valore, poi, ad un mondo oscuro e maligno, che si riduce ad un gioco di diavoli.

Traccia di questo sistema di metafore si ritrova anche nel *Viaje del Parnaso*, quando dei pessimi poeti cercano di invadere il Parnaso: Apollo chiede a Nettuno di affogarli, ma Venere li salva trasformandoli in zucche o otri.

En un instante, el mar de calabazas  
Se vió cuajado, algunas tan potentes,  
que pasaban de dos y aun de tres brazas;  
también hinchados otes y valientes,  
sin deshacer del mar la blanca espuma,  
nadaban de mil talles diferentes.  
Esta trasmutación fue hecha, en suma,  
por Venus, de los lánguidos poetas,

---

hacer tercera jornada y salida nueva: que para hacer burla de tantas como hicieron tantos andantes caballeros, bastan las dos que él hizo tan a gusto y beneplácito de las gentes a cuya noticia llegaron, así en estos como en los estraños reinos” (*Quijote* II, 74).

porque Neptuno hundirlos no presuma.  
 [...]

Después desta mudanza que hizo el cielo,  
 o Venus, o quien fuese, que no importa  
 guardar puntualidad como yo suelo,  
 no veo calabaza, o luenga o corta,  
 que no imagine que es algún poeta  
 que allí se estrecha, encubre, encoge, acorta.  
 Pues ¿qué cuando veo un cuero? ¡Oh mal discreta  
 Y vana fantasía, así engañada,  
 que a tanta liviandad está sujeta!  
 pienso que el piezgo de la boca atada  
 es la faz del poeta, transformado  
 en aquella figura man hinchada.  
 (*Viaje V*, vv. 187-195, 226-237)

Nettuno vorrebbe trafiggere queste zucche ed otri con il suo tridente, ma questi vengono invece salvati e condotti ad un pastore di maiali. Altro passo significativo si trova nel capitolo seguente, nota Herrero (1982), dove Cervantes racconta un sogno in cui gli appare proprio la musa dei falsi poeti, la Vanagloria, assistita dalle sue due ninfe, Adulación e Mentira. La Vanagloria è descritta proprio come un gigante pieno d'aria, che si nutre del vento prodotto dalle vacue lodi di Adulación e dai consigli maligni di Mentira.

La enfermedad llamada hidropesía  
 así le hincha el vientre, que parece  
 que todo el mar caber en él podía.  
 [...]

En fin, ella es la altiva Vanagloria,  
 que en aquellas hazañas se entremete  
 que llevan de los siglos la vitoria.  
 Ella misma a sí misma se promete  
 triunfos y gustos, sin tener asida  
 a la calva Ocasión por el copete.  
 Su natural sustento, su bebida,  
 es aire, y así crece en un instante  
 tanto, que no hay medida a su medida.  
 Aquellas dos del plácido semblante  
 que tiene a sus dos lados, son aquellas  
 que sirven a su máquina de Atlante.  
 [...]

Y son (con paz escucha y con paciencia)  
 la Adulación y la Mentira, hermanas.  
 Estas están contino en su presencia,  
 palabra ministrándola al oído  
 que tienen de prudentes apariencia.  
 Y ella, cual ciega del mejor sentido,  
 no ve que entre las flores de aquel gusto  
 el áspid ponzoñoso está escondido.  
 Y así, arrojada con deseo injusto,

en cristalino vaso prueba y bebe  
 el veneno mortal, sin ningún susto.  
 (*Viaje* VI, vv. 127-129: 202-213, 218-228)

La zucca come simbolo della vacuità e della vanità di alcuni poeti non è immagine originale di Cervantes, ma ha una ricca tradizione letteraria in Italia, e in particolare a Siena, nell'ambito dell'Accademia degli Intronati, come si vedrà in seguito<sup>2</sup>. Teofilo Folengo, ad esempio, sfrutta ampiamente questa immagine simbolica nel *Baldus*, dove la zucca è “protagonista” della conclusione stessa del poema, ossia del libro XXV. Innanzitutto troviamo Baldo, che, come Altisidora, sta compiendo un viaggio attraverso l'inferno: egli arriva alla porta di un “senato” demoniaco e, di nuovo come Altisidora, non entra ma rimane sull'uscio, per ascoltare ciò che viene detto da una serie di inquietanti personaggi allegorici che ricordano quelli che ritroviamo nel *Viaje del Parnaso*: “centum Discordia linguis” (*Baldus* XXV, v.185: 854), le tre Furie, Empietà, Vendetta, Sedizione, Lite, Lutto, Rabbia, Odio, Timore, Ira, Travaglio, che

---

<sup>2</sup> L'uso della zucca come simbolo evocatore di una molteplicità di significati non è proprio solo della letteratura, ma risale a riti e credenze di origine ancestrale che fanno della zucca un'immagine ambivalente, rappresentativa della vita e della morte, legata al ciclo di nascita-morte-resurrezione. Con i suoi numerosissimi semi e la forma panciuta, la zucca rimanda alla fecondità anche in una serie di pratiche mediche per migliorare la fertilità femminile: ad esempio, nel *Corpus Hippocraticum*, risalente al 300-400 a.C., si descrive l'usanza di far sedere una donna su una zucca svuotata, posta sul fuoco, avvicinandole gli organi genitali ai vapori creati. La zucca appare anche legata alla fertilità maschile, in particolare a Priapo, che nella raccolta *Priapea* viene definito “cucurbitarum ligneus [...] custos” [ligneo sorvegliante delle zucche] (*Priapea*, carne LXIII, p. 148-149). Oltre che simbolo di fertilità – e, quindi, indirettamente, di vita –, la zucca rimanda anche al mondo dei morti, basti pensare all'ormai notissima zucca scavata, immagine tradizionale della notte di Halloween. La zucca intagliata, a raffigurare un volto spaventoso, con un lumino all'interno, simboleggiava il ritorno alla vita dei defunti durante il Capodanno celtico, momento in cui il mondo dei morti viene a fondersi con quello dei vivi in occasione della rinascita rappresentata dall'inizio del nuovo anno. Con questo significato di resurrezione potrebbe interpretarsi la sua presenza nella fiaba di Cenerentola di Charles Perrault, che è, essa stessa, “allegoria di una rinascita dagli inferi al cielo” (Cattabiani 1998: 357). Cattabiani nota anche che l'iconografia della zucca è stata spesso impiegata come “emblema della brevità della vita” (*Ibidem*: 360), ad esempio da Albrecht Dürer in *San Girolamo nel suo studio*, secondo una tradizione iconografica ampiamente documentata: Cesare Ripa, ad esempio, nella sua *Iconologia* – che annovera tra le sue fonti anche le opere di Anton Francesco Doni, di cui si parlerà in seguito, con il quale Ripa fu legato nell'ambito dell'Accademia senese degli Intronati – descrive la Felicità breve come una donna vestita di bianco e giallo, il cui braccio, che regge uno scettro, è avvolto dalle fronde di una zucca, frutto che matura e assume grandi dimensioni in poco tempo, e altrettanto rapidamente marcisce. È possibile forse attribuire lo stesso significato di fugacità della vita a quelle figure misteriose che popolano il *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch, dove frutti comuni, alcuni dei quali potrebbero ricordare delle zucche, vengono rappresentati in forme sproporzionate e grottesche, dilatate fino a diventare irriconoscibili. Per una trattazione più estesa del simbolo della zucca, che compare anche nell'ambito delle cosmogonie americane, australiane e indiane, si rimanda a Cattabiani (1998). Il *Dizionario dei simboli* di Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, nell'edizione del 1995, alla voce “zucca” riporta i significati simbolici della zucca diffusi in Estremo Oriente, suggestioni cosmiche che ne fanno un'immagine dell'universo, della terra e del cielo.

compongono insieme il “senato della Morte”, presieduto da Ambizione, che ricorda abbastanza da vicino la Vanagloria cervantina<sup>3</sup>.

Ma l'avventura prosegue, e un vento spinge Baldo, assieme ai suoi compagni, in una grotta, “phantasiae domus” (*Baldus* XXV, v. 476: 868), colma di una “norma sine regula et arte” (*Ibidem*, v. 478: 868). Qui regna la confusione: immagini e pensieri di ogni tipo vagano senza regole, senza organizzazione razionale. In questa “gabia stultorum” (*Ibidem*, v. 483: 868), si trovano i “popoli della grammatica, la prole dei pedagoghi, c'è il nome col verbo, c'è il pronome col participio e con tutta la rimanente brigata [...]. Qui volano gli argomenti dialettici, ci sono mille baggianate sofistiche.” (*Ibidem*, 869, 871). Baldo e i compagni cercano di afferrare alcune di queste “idee volanti” senza riuscirci, come i ragazzi che cercano di afferrare le mosche, chiudendole nel pugno, ma riescono a trattenerle solo per un istante. Qui non manca nemmeno un matto, o meglio un “buffonus, mattusque magis, magis imo famattus” [un buffone, e meglio un matto, o meglio ancora uno che fa il matto] (*Ibidem*, v. 582: 874), che salta e danza a cavallo di una canna, con un cappuccio a sonagli in testa, facendo ridere tutti, e che accompagna Baldo nella zucca, secca e vuota, con la quale termina il poema:

Stanza poëtarum est, cantorum, astrologorum,  
qui fingunt, cantant, dovinant somnia genti,  
complevere libros follis vanisque novellis.

[È questa la dimora dei poeti, dei cantori e degli astrologhi, i quali inventano, cantano e spiegano i sogni alle genti e hanno riempito i loro libri di fole e di cose vane] (*Baldus* XXV, vv. 608-610: 876-877)

Ogni poeta è sottoposto al tormento esercitato da un barbiere, che non taglia barbe bensì estirpa con delle tenaglie tanti denti quanti sono state le bugie dette<sup>4</sup>. L'opera si conclude con una dichiarazione semi-seria dell'autore Merlin Cocai, pseudonimo di Folengo, che sostiene di dover rimanere in questa zucca, dal momento che è anche lui poeta, come lo furono Omero e Virgilio<sup>5</sup>:

<sup>3</sup> L'argomento di discussione principale di questo concilio infernale, però, non riguarda la letteratura, bensì il tema ecclesiastico, di una chiesa ipocrita, che piange miseria mentre vive nel lusso, ed egoista, pronta ad escludere i fedeli dal godimento delle ricchezze di cui dispone, lasciandoli vivere in povertà, fino a una grottesca descrizione della nascita delle due fazioni dei Guelfi e dei Ghibellini.

<sup>4</sup> Barberi Squarotti (1978: 16) evidenzia come questa punizione sia una rielaborazione parodica di quella a cui fu sottoposto Prometeo: un uccello gli avrebbe mangiato per l'eternità il fegato, sede del coraggio, destinato a rigenerarsi continuamente.

<sup>5</sup> Folengo istituisce questo paragone tra se stesso e i grandi poeti dell'epica classica già nel libro XXII, all'interno di un'ampia digressione autobiografica e in forma particolarmente irriverente:

[...]ut, veluti de vate Pyetola tanto  
Virgilio godit, sic magna Cipada poëtam  
possideat talem, qui nervo carminis ipsum  
non tam Virgilium, sed Homerum buttet abassum,  
qui nec sint digni sibi nettezzare culamen.

[...] opus est hic me remanere poëtam:  
 non mihi conveniens minus est habitatio zucchae,  
 quam qui greggettum quendam praeponit Achillem  
 forzibus hectoris; quam qui alti pectora Turni  
 spezzat per dominum Aeneam, quem carmine laudat  
 moeonia mentum mitra, crinemque madentem.  
 Zucca mihi patria est: opus est hic perdere dentes  
 tot, quot in immenso posui mendacia libro.

[È opportuno che che io rimanga qui perché anch'io sono poeta: anche a me si conviene di abitare nella zucca non meno che a quel tale che antepone il grechetto Achille alle forze di Ettore, non meno che a quell'altro, il quale fa sì che quel sire che fu Enea abbia a spezzare il petto del grande Turno, a quel medesimo che lo canta con lode per «il mento e il profumato crine ornati della mitra meonia». La zucca è mia patria: è giusto che io qui debba perdere tanti denti quante sono le bugie che ho messe in questo smisurato volume]. (*Baldus* XXV, vv. 643-650: 878-879)

L'intero poema, e in particolar modo la zucca del finale, si costituisce attorno ad un processo di abbassamento comico della letteratura considerata "grave", quella classica, che viene spogliata della sua patina di solennità e messa allo stesso livello delle opere comiche e burlesche. Non a caso nel primo libro Merlin Cocai si rivolge alle muse per trovare la giusta ispirazione, ma si tratta di muse macaroniche, ovviamente, simbolo di golosità tanto quanto lo è l'Olimpo su cui vivono, terra di abbondanza, fatta di cibi prelibati<sup>6</sup>. Gli autori dell'epica sono bugiardi tanto quanto l'autore del

---

[Come Pietole si allietta di un sommo poeta quale fu Virgilio, non altrimenti anche la grande Cipada deve avere un tal vate che con la forza del suo canto sbaragli non solamente Virgilio ma anche Omero, in modo che l'uno e l'altro non siano nemmeno degni di nettargli il culo.] (*Baldus*, XXII, vv. 62-66: 728-729)

6

Pancificae tantum Musae, doctaeque sorellae,  
 Gosa, Comina, Striax, Mafelinaque, Togna, Pedrala,  
 imboccare suum veniant macarone poëtam,  
 dentque polentarum vel quinque vel octo cadinos.  
 Hae sunt divae illae grassae, nymphaeque colantes,  
 albergum quarum, regio, propiusque terenus  
 clauditur in quodam mundi cantone remosso,  
 quem spagnolorum nondum garavella catavit.  
 [...]  
 Credite, quod giuro, neque solam dire bosiam  
 possem, per quantos abscondit terra tesoros:  
 illic ad bassum currunt cava flumina brodae,  
 quae lagum suppaee generant, pelagumque guacetti.  
 Hic de materia tortarum mille videntur  
 ire redire rates, barchae, grippique ladini,  
 in quibus exercent lazzos et retia Musae,  
 retia salsizzis, vitulique cusita busecchis,  
 piscantes gnoccos, fritolas, gialdasque tomaclas.

*Baldus*, quindi anche il poeta maccheronico ha diritto di abitare nella zucca. Nel rivendicare la dignità dell'arte maccheronica, tutta la letteratura viene etichettata come menzognera, a prescindere dal genere e dal tono<sup>7</sup>: l'opera del Folengo ha, quindi, lo stesso valore della grande epica, anche se tale valore è comunque effimero. Vivere nella zucca è una ricompensa per l'autore che vuole considerarsi alla stregua di poeti illustri, ma pur sempre di una zucca si tratta, ossia di un vuoto che si riempie di parole che, nonostante la loro bellezza, restano sempre inutili e false. Risultano vani gli eccessi con cui si cerca, soprattutto tramite il latino, di dare alla parola scritta una patina di solennità, aspirando ad una gloria eterna che spesso neppure si merita. Si può giungere ad una verità anche tramite la menzogna e, soprattutto, tramite la consapevolezza della condizione effimera di ogni genere di parola scritta: il fatto che tutta la poesia sia menzogna non significa necessariamente privarla del suo valore artistico.

In questa direzione di rifiuto della pedanteria si muove anche l'Accademia senese degli Intronati, di cui pare che il Folengo stesso sia stato membro con il soprannome di Estremo<sup>8</sup>. Il nome dell'Accademia è indicativo della sua natura ironica,

---

[Soltanto le Muse pancifiche, le dotte sorelle, Gosa, Comina, Striazza, Mafelina, Togna, Pedrala, vengano a imboccare di gnocchi il loro poeta e gli portino cinque e magari otto catini di polenta. Sono queste le grasse mie dive, le mie Ninfe imbrodolate: la loro dimora, il loro paese e territorio di trovano in un remoto cantone del mondo che la caravella di Spagna non ha ancora scovato. [...] Credetemi, ve lo giuro, non saprei dire una sola bugia per tutti i tesori che stanno nascosti sotto la terra: laggiù corrono a valle profondi fiumi di broda che formano un lago di zuppa, un pelago di guazzetto. Si vedono andare e venire zattere fatte con pasta di torte, barchette e rapidi brigantini; sopra ci stanno le Muse e usando reti e laccioli – reti cucite con salsicce e busecche di vitello – pescano gnocchi, frittole e dorate tomacelle.] (*Baldus* I, vv. 13-20, 30-38: 2-6)

<sup>7</sup> Chiesa (1995: 145) segnala la presenza del tema della letteratura come produzione di bugie anche nelle opere di Ariosto. Si attesta in una commedia, *La Lena*, in cui uno dei personaggi, complimentandosi con un altro per la buona riuscita di un inganno, dice:

Demmoti  
la gloria e 'l vanto di saper me' finger  
d'ogni poeta una bugia. (*Lena*, vv. 781-783: 146)

Il patto che si viene a instaurare tra autore e lettore sembra, così, voler includere anche queste bugie, a cui il lettore accetta di credere per non far cadere la finzione letteraria costruita. Tale compromesso sembra essere anche quello che intercorre tra don Chisciotte e Sancio quando i due decidono di barattare la reciproca fiducia nei rispettivi viaggi, quello nella *cueva de Montesinos* (*Quijote* II, 22-23) e quello sul cavallo Clavileño (*Quijote* II, 40-41). Si ha qui l'impressione di essere di fronte all'esplicitazione narrativa di quel tipico compromesso stipulato tra autore e lettore: il lettore accetta di sospendere il proprio giudizio e decide di credere, per il tempo della lettura, al mondo letterario creato dall'autore: le "bugie" diventano verità, anche se per un periodo di tempo circoscritto, a patto che l'autore si impegni a rendere tale realtà credibile, ossia *verosimile*, secondo i canoni cervantini.

<sup>8</sup> Non è del tutto chiaro quando e come Folengo entrò a far parte dell'Accademia. Una possibilità che trova diversi riscontri è che la sua adesione sia stata conseguenza dal carne XIX del *Varium poema*, intitolato proprio *Ad Intronatos*, in cui esprime il suo desiderio di unirsi all'Accademia:

poiché allude al desiderio dei partecipanti di vivere ritirati per evitare i rumori che li “intronavano” e per dedicarsi liberamente alla scrittura e allo studio. Simbolo dell’istituzione è proprio la zucca, usata per conservare il sale<sup>9</sup> con sopra due pestelli che formano una croce e il motto *Meliora latent*, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (Libro I, v. 502).



Immagine tratta dal sito ufficiale dell’Accademia ([www.accademaiatronati.it](http://www.accademaiatronati.it))

O mihi contingat (faveat modo Tuscia caeptis)  
Inter apollineos numerarier Intronatos.

[Oh mi tocchi (purchè il toscano sia propizio alla mia impresa) di essere annoverato tra gli apollinei Intronati] (*Varium poema*, XIX: 38-39)

Sbaragli (1942) pubblica i Tabelloni degli Intronati, vale a dire le tavole che riportano i nomi dei membri dell’Accademia; tra essi vi compare, con lo pseudonimo di Estremo, anche Teofilo Merlin Cocchiaio, 26° nominativo del terzo “colonnello”, vale a dire della terza lista della tavola. In base alla datazione che compare nella tavola stessa, Folengo sarebbe il 95° membro dell’anno 1525, anche se, dalle correzioni proposte nel XVIII secolo, pare che da tale lista dovrebbero essere tagliati nove nomi, cosa che porterebbe il Folengo ad essere l’86° membro (Menegazzo 1979: 359-360). È difficile determinare con certezza l’anno in cui Folengo entrò a far parte dell’Accademia, dal momento che mancano documenti ufficiali che ne attestino l’iscrizione, così come per tutti gli accademici del Cinquecento. A ciò si aggiunge il fatto che anche la datazione del carne dedicato agli Intronati è piuttosto controversa. Non entriamo qui nel merito di queste questioni, che richiederebbero un approfondimento che esula dallo scopo di questo studio, rimandando, tuttavia, a Menegazzo (1979) per un esame più attento del problema.

<sup>9</sup> Sarebbe interessante verificare l’origine dell’espressione “avere [poco] sale in zucca”. Nel 1740 Sebastiano Pauli la annovera tra i *Modi di dire toscani ricercati nella loro origine*, ritenendola un’espressione di uso frequente in area toscana e attestandone la presenza nella seconda novella della quarta giornata del *Decameron*. Ad “avere poco sale in zucca”, tanto da essere soprannominata “Donna Zucca al vento” (*Decameron* IV, 2: 494) è una dama, Lisetta de ca’ Quirino, accusata di essere presuntuosa nell’elogiare la propria bellezza. Di nuovo, quindi, la zucca viene legata alla vanagloria, diventando soprannome che sottolinea stupidità. La zucca ricorre nuovamente nel *Decameron* nella forma di un altro soprannome, “zucca mia di sale” (*Decameron* VIII, 9: 988), sinonimo del nomignolo “dolciato”, che vale privo di sale, ossia sciocco. Nel suo commento all’opera Vittore Branca segnala come l’uso di nomignoli di questo tipo sia piuttosto frequente in area toscana e compaia anche nelle rime del Sacchetti.

La zucca, frutto umile ma utile in vari ambiti, da quello gastronomico a quello terapeutico, conserva e protegge dall'umidità il sale, simbolo di intelligenza e buon senso; i pestelli macinano il sale come fa lo studio nei confronti di quell'intelligenza, che viene raffinata tramite l'apprendimento e la cultura. Oltre che al Folengo, la zucca è immagine cara anche ad un altro "Intronato", Anton Francesco Doni, che pubblica a Venezia nel 1551 un'opera intitolata, appunto, la *Zucca*<sup>10</sup>. Si tratta di una collezione di componimenti brevi, novelle e aneddoti, ciascuno dei quali si costruisce attorno ad un proverbio. Doni rende esplicita la sua intenzione di allontanarsi dalla pedanteria e dalle ambizioni dei grandi ingegni letterari sin dal Prologo:

Scilicet che al mio libro sta meglio il nome di Zucca, che di Sale, e corrisponde più alla mia fantasia, Cicalamenti, Baie, e Chiacchiere, che non sarebbe s'io l'avessi chiamato Motti, Arguzie e Sentenze; perché io non sono Aristotile da darle, né Dante da parlare arguto, o qualche altro ingegno da sputare a ogni parola motti; *son io altro che 'l Doni?* Non essendo altro adunque che un guasta leggenda, non posso dir altro che Baie, e perché chiacchiere, voglio che le si leggino così ne cicalecci delle barche, come ne gli avilupamenti de le parole dopo il mangiare, e ne trebbi delle pancacce, o simil ragionamenti da bottegai perdigiornate e spensierati. (*Zucca*, Prologo: 15-16)

Questo intento non impedisce, tuttavia, di sottolineare orgogliosamente la consapevolezza della propria identità<sup>11</sup> e del proprio anticonformismo. Tuttavia, gli obiettivi sono ben più modesti, come si confà alla scelta di una forma narrativa breve e frammentaria che sembra essere stata concepita in poco tempo e senza le aspettative oraziane di comporre un *monumentum aere perennium* (Orazio, *Odi*, III 30, v. 1):

S'io vi dicessi che questa mia Zucca in scritto ha fatto come la Zucca naturale, che in sei o otto giorni cresce interamente, e non falla, voi mi avresti per goffo; ringrazio dunque Iddio che m'ha dato tanto vedere che io sono del parer vostro. Ci sarà qualche persona che sia d'opinione che la facci il medesimo fine che fanno tutte le Zucche, come disse quel pino (ne gl'emblemi dell'Alciato) a quella pianta che sale sì alto: la tua felicità sia breve perché in pochi mesi tu finirai; come dire, la tua opera andrà a monte come molte altre che si muoiono in poco tempo; onde si dice: chi tosto viene tosto se ne va. Io avrei risposto a quel pino: come la mia natura è tale, per la qual cosa non ricevo ingiuria nessuna, pur che io facci il mio frutto, il mio seme, e cresca secondo che crescon l'altre piante della mia spezie, mi basta, e son ristucco. (*Zucca*, A i lettori: 9)

Secondo Ferroni (1996: 22) "le strutture disintegrate [...], date da una giustapposizione di frammenti che rifiutano di saldarsi in un vero raggiungimento

<sup>10</sup> L'opera si compone di quattro parti distinte, la *Zucca*, i *Fiori della Zucca*, le *Foglie* e i *Frutti*; ogni parte di divide in tre sezioni: la *Zucca* in *Cicalamenti*, *Baie* e *Chiacchiere*, i *Fiori* in *Grilli*, *Passerotti* e *Farfalloni*, le *Foglie* in *Dicerie*, *Favole* e *Sogni*, i *Frutti* in altre tre parti, numerate ma senza titolo. Ognuna di queste sezioni si riparte ulteriormente in altre sottosezioni, a loro volta di nuovo frammentate, in un gioco di divisioni e tagli che si centra in unità di racconto sempre più brevi. Nel 1565 l'opera viene ristampata in una seconda edizione che comprende una quinta parte inedita, il *Seme della Zucca*. Contemporanea all'edizione del 1551, esce a Venezia, presso Francesco Marcolino, anche una parziale traduzione allo spagnolo che riguarda le parti dei *Cicalamenti* (*Cicalamentos*), delle *Baie* (*Bajas*) e delle *Chiacchiere* (*Chacaras*). Rimane sconosciuto il nome del traduttore, che però dichiara di essere amico del Doni.

<sup>11</sup> Indicata in corsivo nella citazione.

finale, sono immagine della rovina della parola e della vita, dell'insufficienza dell'opera e della conoscenza", che è, poi, lo stesso punto di vista espresso dal Folengo, che, però, non impiega la forma breve, bensì sceglie di manipolare in senso comico e satirico il genere letterario più solenne ed aulico cui si potesse pensare, il poema epico. In entrambi i casi, l'aspirazione non è più quella di rendersi immortali tramite la parola scritta, ma, al contrario, quella di rendere protagonista la finitezza dell'uomo, esprimendone ed accettandone la "materialità".

L'elogio della zucca rientra nel genere, particolarmente fecondo nel Cinquecento, dell'elogio paradossale<sup>12</sup>, nel quale si cimentarono diversi Intronati, facendo sfoggio dell'arguzia che era speciale motivo di vanto per l'Accademia. Il Doni è perfetto esempio di questa arguzia, e la sua lode alla zucca ne è la prova più lampante: la zucca, apparentemente "vile", è in realtà contenitore di cose preziose<sup>13</sup>, utile nonostante la sua umiltà, anzi tale umiltà stessa è ulteriore motivo di lode. L'elogio dell'ortaggio-zucca si tramuta, per il Doni, in elogio dell'opera-zucca, mentre per il Folengo diventa letteratura-zucca, anche se, in questo caso, niente affatto degna di lode, poiché l'autore si focalizza soprattutto sulle sue caratteristiche più negative, quella della povertà e, su tutte, la vacuità. L'elogio paradossale nei confronti di cose di poco valore va di pari passo con un'altra espressione paradossale, ossia il biasimo verso ciò che è comunemente ritenuto prezioso, come, ad esempio, il libro. Queste "scritture in biasimo della scrittura" (Figorilli, 2008: 38) si sviluppano sul tema della lode all'ignoranza, denigrando la scrittura come attività e il libro come oggetto che ne è il concreto prodotto. Vi si allaccia anche Cervantes nella rappresentazione dei vari maltrattamenti a cui è sottoposto il *Quijote* apocrifo da parte dei diavoli, adattando il tema alla sua vicenda personale e facendone un attacco mirato verso un libro in particolare.

La poesia e la letteratura trovano una collocazione di tipo infernale, oltre che nel già citato *Viaje del Parnaso*, anche in un altro passo cervantino. Mi riferisco ai capitoli II, 22-23 del *Quijote*, dove, per incontrare di persona i grandi cavalieri – letterari – del passato, l'eroe deve compiere un viaggio nella grotta di Montesino; l'eroe stesso dichiara che, per farlo, è stato costretto "a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo" (*Quijote* II, 22), permettendo a questa avventura di assumere i connotati di una discesa verso agl'inferi<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Per un approfondimento sul tema si veda Figorilli (2008). Un esempio illustre a livello europeo di questa produzione è il *Moriae encomium* di Erasmo da Rotterdam.

<sup>13</sup> Anche nel *Quijote* la zucca è citata come recipiente, nel capitolo II, 66, in cui si offre del vino che è contenuto, appunto, in una zucca: "– Si vuestra merced quiere un traguito, aunque caliente, puro, aquí llevo una calabaza llena de lo caro". Il riferimento è, probabilmente, alla *calabaza vinatera*, la quale, una volta essicata e privata della polpa si impiegava per conservare i liquidi. Fernández Nieto (2006), alla voce *calabaza* della *Gran Enciclopedia cervantina*, segnala il fatto che Sancio conoscesse la zucca anche come alimento povero, consumato in particolare dai *moriscos*.

<sup>14</sup> Opportunamente, questo episodio è anche anticipato da un breve dialogo tra padrone e scudiero, in cui viene menzionato Lucifero come "primer volteador del mundo [...] que vino volteando hasta los abismos" (*Quijote* II, 22), cosa che sta per fare anche don Chisciotte stesso al calarsi nella grotta.

Agli occhi di don Chisciotte, la *cueva*<sup>15</sup> appare, inizialmente, come una sorta di paradiso in cui si staglia uno splendido palazzo che sembra di cristallo. L'idalgo è accolto a braccia aperte da Montesino, che gli farà da guida in questa grotta, che è stata incantata per opera di Merlino, “aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo; y lo que yo creo” – dice Montesino – “es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo” (*Quijote* II, 23). Merlino è il mago delle leggende arturiane ed è l'unico personaggio della *cueva* che effettivamente si ritrova nei romanzi cavallereschi, dal momento che la vicenda che vede protagonisti Montesino, Durandarte e Belerma è, in realtà, argomento del *Romancero Viejo*. Nella grotta, don Chisciotte incontra anche altri personaggi noti, tra cui Montesinos e Durandarte, e alcune delle dame che furono amate dai cavalieri più noti, prima fra tutte Ginevra. Ma l'impressione iniziale viene ben presto smentita, agli occhi del lettore, da una serie di dettagli che stridono con questa immagine ideale: Montesino

---

Vale la pena evidenziare un altro riferimento all'*abismo* infernale, che si rintraccia quando Sancio precipiterà accidentalmente in un antro, assieme al suo asino. Siamo nel capitolo II, 55, in un episodio ricco di elementi paralleli e antitetici rispetto a quello della grotta di Montesino. Contrariamente a quanto avviene per don Chisciotte, questa esperienza avrà un esito positivo per lo scudiero, che in preda alla paura, farà una sorta di bilancio della sua vita, diviso tra il rammarico per essersi lasciato sedurre da ambizioni irrealizzabili e l'intenzione di tornare a riabbracciare le sue origini semplici e il suo stile di vita modesto. Nella *simu*, Sancio trova l'occasione per espiare i propri peccati, in un purgatorio nel quale riprende contatto con la sua identità più profonda, giungendo ad una rinnovata consapevolezza: “el desprecio de los bienes materiales y la exaltación de los valores humanos” (Percas de Ponseti 1975: 635).

<sup>15</sup> In epoca medievale la grotta era considerata come simbolo sacro; nell'arte rinascimentale diventa emblema di misteri inaccessibili che la natura cela alla conoscenza umana. Il Barocco in particolare, con la passione per l'oscuro e lo sconosciuto, fa propria questa immagine. Come non ricordare la grotta in cui vive il Polifemo di *La fábula de Polifemo y Galatea* di Góngora, immagine della distorsione e di quel “sublime” che affascina incutendo paura? La sua origine, tuttavia, risale alla classicità, da una parte alle discese agli inferi tipiche dei poemi epici, dall'altra alla letteratura pastorale, in cui le grotte erano legate alla nascita di fiumi, personificati in vecchi saggi dalla barba bianca. Grotte si trovano anche nei poemi cavallereschi (ad esempio *Sergas de Esplandián*, *Espejo de príncipes*, *Primalción*, *Polindo*, *Amadís de Grecia*, *Olivante de Laura*) e nel *romancero*, il quale dà fama e fortuna alla vicenda di Durandarte e Montesino. Si aggiungano all'elenco anche le grotte dei romanzi d'avventura di genere bizantino. In queste grotte troviamo magia e sogno che si intrecciano, elementi propri di una sorta di paradiso terrestre che scivolano verso scenari più cupi, con tratti infernali. Si è vista anche la presenza della letteratura mistica, ad esempio nell'invocazione a Dio prima di entrare nella grotta, o nel palazzo di cristallo, che può rimandare al castello interiore del mistico. Percas de Ponseti evidenzia come la *cueva* richiami “las profundas cavernas del sentido” (Percas de Ponseti, 1975: 421) di San Juan de la Cruz, o altre caverne reali in cui scesero per meditare Santo Domingo, Santa Teresa ed altri come loro. Si può anche instaurare un'analogia tra la discesa di don Chisciotte e la discesa di Cristo agli Inferi dopo la crocifissione, attribuendo a questa avventura un valore messianico, in considerazione anche del fatto che gli abitanti della grotta stanno aspettando don Chisciotte da lungo tempo perché si faccia carico di un messaggio preciso, ossia “para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada la cueva de Montesinos: hazaña solo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo” (*Quijote* II, 23). Inoltre, entrambe queste “discese infernali” sembrano durare tre giorni e tre notti. Per una panoramica più dettagliata sulle varie interpretazioni che si possono dare all'episodio e sulle sue fonti di ispirazione si veda Percas de Ponseti (1975).

appare come un vecchio, invece che come un cavaliere giovane e forte, ed abbigliato in modo bizzarro, a metà tra un anziano saggio ed un cavaliere, con un enorme rosario al collo:

Salía y hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada que por el suelo le arrastraba. Ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial, de raso verde; cubríale la cabeza una gorra milanese negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura; no traía arma ninguna, sino un rosario de cuentas en la mano, mayores que medianas nueces, y los dieces asimismo como huevos medianos de avestruz. (*Quijote* II, 23)

A ciò si aggiungano altri elementi, quali il corpo di Durandarte, che nonostante si trovi nel proprio sepolcro non è né di bronzo né di marmo, “sino de pura carne y de puros huesos” (*Quijote* II, 23); lo strumento con cui Montesino strappa il cuore a Durandarte, che è un comune “puñal buido” (*Ibidem*), quasi un coltellaccio da macellaio; la descrizione quasi morbosa di questo cuore estirpato dal petto, del quale si riporta il peso (“dos libras”), sottolineando anche il fatto che era stato coperto di sale “porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado” (*Ibidem*). Altro passaggio significativo è la descrizione di Belerma, inizialmente presentata come bellissima, ma poi rivelata in una serie di dettagli da anziana in decadimento – con il naso storto, la bocca grande ma rossa, con alcuni denti mancanti e altri perfettamente bianchi come mandorle, pallida e con profonde occhiaie, con allusione comica alla menopausa – e il momento dell’incontro con Dulcinea, che non corrisponde a ciò che don Chisciotte si aspetta: Dulcinea ha qui le sembianze di quella contadina incontrata in II, 10, quando Sancio aveva ingannato il padrone convincendolo che la sua amata era vittima di un “incantesimo” che ne nascondeva le vere sembianze – che, nella burla ideata dallo scudiero, sarebbero quelle che don Chisciotte immagina e desidera. Questa inaspettata Dulcinea fa a don Chisciotte una richiesta sorprendente, quella di un prestito di “media docena de reales” (*Ibidem*), cosa impensabile da parte della dama di un romanzo cavalleresco. Si tratta, quindi, di una serie di elementi grotteschi e ridicoli che giocano sull’inversione parodica delle caratteristiche tradizionali che si attribuivano normalmente a cavalieri e dame dei *libros de caballerías*: Belerma, Montesino e Dulcinea diventano caricature di ciò che dovrebbero essere. Tutto sembra sottoposto a un processo di metamorfosi<sup>16</sup>, ogni personaggio è trasformato da quello che “dovrebbe essere” in base alla sua coerente e sensata raffigurazione letteraria, al suo opposto, ossia ad un’immagine degradata e decadente. Siamo qui di fronte ad un

<sup>16</sup> Riley (1982: 114) intreccia l'aspetto della metamorfosi con quello della duplicazione: l'episodio della *cueva* si costituisce di coppie di personaggi che hanno stesse caratteristiche e funzioni, secondo una struttura di elementi paralleli. Questa relazione si instaura, ad esempio, tra Durandarte e don Chisciotte, entrambi nel ruolo del cavaliere innamorato, e tra Belerma e Dulcinea, le dame destinatarie del loro amore. Il gioco dello sdoppiamento si può interpretare anche in chiave futura, ipotizzando, come fa Riley, che don Chisciotte veda in Durandarte e in Montesino due proiezioni possibili di quello che lui stesso potrebbe diventare: può portare avanti il suo ruolo di cavaliere, nonostante esso non abbia né valore né senso nel mondo attuale, continuando a vivere nell'amore di una dama che è, nella realtà, ben diversa da ciò che lui crede, oppure abbandonare questi propositi e accettare il ruolo di vecchio saggio e letterato, come Montesino.

*encantamiento* ambiguo, duplice, che fissa questi personaggi leggendari in un tempo immobile, rendendoli immortali, ma legandoli per sempre ad un'immagine tutt'altro che idealizzata, bensì grottesca e ridicola.

L'episodio della *cueva* segna un momento chiave nell'evoluzione del personaggio di don Chisciotte perché, qui, si crea l'occasione ideale per rappresentare il mondo cavalleresco a lui tanto caro e il protagonista stesso può non solo esserne diretto spettatore, ma arrivare a farne parte; tuttavia, niente di tutto ciò accade, e ogni aspettativa viene disattesa. I personaggi leggendari da cui don Chisciotte trae ispirazione sono confinati in una caverna buia, in una prigione di vetro in cui manca ogni vitalità, tanto che tutto gira attorno ad un Durandarte morente e alla processione in suo onore che si celebra all'infinito. Non solo, con la richiesta del prestito formulata da Dulcinea si raggiunge l'apice di questa degradazione, momento di totale abbassamento della fantasia cavalleresca. Nella grotta don Chisciotte sperimenta "su propia muerte como idealista y la de Dulcinea como fuente de vida espiritual" (Percas de Ponseti, 1975: 426), trovandosi faccia a faccia con "las ruinas de su mundo caballeresco" (*Ibidem*), tanto che "a partir de este momento todo lo que pensará y sentirá don Quijote en materia de caballería irá matizado por la experiencia de la cueva" (*Ibidem*: 379). Nella grotta si svela un mondo di frustrazioni, di desideri espressi ma irrealizzati, così che la percezione di un luogo paradisiaco si sposta verso il riconoscimento dei suoi tratti infernali: la *cueva* si frappone tra aspettativa (paradiso) e disillusione (inferno), come una sorta di purgatorio che si costituisce a metà tra questi due stati d'animo, sul confine di una consapevolezza che viene ostinatamente rifiutata e allontanata grazie al pretesto dell'*encantamiento*<sup>17</sup>. L'inferno vero e proprio, d'altronde, don Chisciotte lo troverà una volta uscito dalla grotta, quando comincerà a fare i conti con la realtà, mentre la protezione rassicurante della sua follia cavalleresca si va assottigliando; per questo esita tanto ad aprire gli occhi a questa nuova realtà. E pena infernale sarà, in particolare, la crescente consapevolezza che l'imitazione letteraria della cavalleria non sarà mai sufficiente per far parte di quel mondo ormai defunto, irraggiungibile ad ogni essere vivente. Ma la *cueva* per i personaggi letterari che vi si trovano e che don Chisciotte incontra è un inferno a tutti gli effetti<sup>18</sup>, un luogo

---

<sup>17</sup> Non è questa, da parte di don Chisciotte, una realizzazione cosciente, dal momento che le sue prime parole all'uscita della grotta saranno di entusiasmo e di rammarico per essere stato strappato da quel mondo favoloso – proprio come ci si rammarica di essere svegliati da un bel sogno: "– Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado" (*Quijote* II, 22). Anche quando gli viene chiesto di narrare quello che ha visto in quell'*inferno*, la sua risposta è molto chiara: "– ¿Inferno le llamáis? – dijo don Quijote – Pues no le llaméis así, porque no lo merece" (*Ibidem*).

<sup>18</sup> Non vogliamo, con questo, spingerci ad affermare quello che sostiene I.T. Agheana (1977), secondo cui la crisi del mondo cavalleresco riguarda solo i personaggi della grotta e non don Chisciotte, la cui superiorità è spesso riaffermata. Questo accade senza dubbio all'interno della grotta stessa, ma sarà solo nelle avventure successive che si potranno notare le ripercussioni di questo incontro con il mondo cavalleresco. Questa prospettiva interpreta l'episodio come "culminación positiva e necesaria en el trayecto de todo caballero andante que se precie de tal. [...] Desde esta perspectiva, la visita a la cueva no indica una desvaloración de los ideales caballerescos sino, por el contrario, su redención" (Schwallb,

mortifero in cui sono imprigionati, costretti a ripetere gli stessi gesti, a partecipare all'infinito ad un corteo funebre che sembra celebrare la morte della cavalleria stessa. Invece dei poeti, come avviene nella zucca folenghiana, qui i dannati sono i personaggi letterari che questi poeti hanno creato. Infatti nella *cueva* si cala don Chisciotte, mentre nella zucca è l'autore stesso, Merlin Cocai, che dichiara di aver trovato la propria collocazione ideale.

Vale anche la pena sottolineare il fatto che la grotta di Montesino non si trova isolata rispetto al percorso di presa di coscienza del protagonista, ma è essa stessa passaggio fondamentale di un percorso che ha il suo inizio in un altro luogo, ossia nei capitoli I, 25-26, ambientati in Sierra Morena. Sul picco montuoso e negli abissi infernali, infatti, don Chisciotte trae due lezioni fondamentali, che condizionano in modo irreversibile il suo rapporto con la letteratura. Nella Sierra Morena, infatti, troviamo forse la più esplicita dichiarazione di intenti e, soprattutto, dei modelli di don Chisciotte: ispirato prima dalla follia di Cardenio, don Chisciotte passa poi dall'imitazione di Amadigi a quella dell'Orlando ariostesco. In questo luogo isolato, il protagonista si immerge completamente nelle sue illusioni letterarie senza essere costretto a scontrarsi con la dura realtà e senza dipendere da nessuno, condizione ideale per poter realizzare la perfetta imitazione del cavaliere letterario. Don Chisciotte si confronta con la sua follia, dando modo di scoprirne la complessità: egli non è solo pazzo a causa della lettura smodata dei romanzi cavallereschi, bensì *sceglie* di fare il pazzo; da una parte crede di essere un cavaliere errante, dall'altra decide consapevolmente di imitare il comportamento dei grandi eroi che tanto lo hanno affascinato, nel tentativo di trasformare la sua stessa vita in opera letteraria. Tuttavia, in questa libertà potenzialmente assoluta, si rivela, invece, l'arbitrarietà e l'inutilità di questo processo imitativo e quindi, l'incolmabile distanza tra arte e vita<sup>19</sup>. Nonostante la vita stessa del protagonista si generi nella letteratura – tanto che “non solo la letteratura è confusa con la vita, ma precede la vita” (Segre 1974: 197) –, le due non si fonderanno mai in armonia, poiché una è la realizzazione materiale e imperfetta di un ideale irraggiungibile, quello artistico, appunto. Don Chisciotte dovrà ricorrere all'aiuto di Sancio per dare completezza al suo sogno inserendovi legittimamente la figura di Dulcinea; lo stesso avviene con l'avventura della grotta, per la quale don Chisciotte richiede, fino a barattarla, la “complicità” di Sancio nel confermarne la realtà. Il coinvolgimento dello scudiero non fa altro che aumentare la distanza tra le illusioni cavalleresche e il mondo reale: Sancio evidenzia come il comportamento di don Chisciotte non abbia senso perché non ha una motivazione reale, se non il desiderio di riprodurre, in modo meccanico e meramente apparente, un procedimento letterario. Il

---

1993: 243). Per una panoramica degli studi principali che abbracciano questa tesi e quella opposta, che descrivono l'avventura della *cueva* come un incubo da cui don Chisciotte perde fiducia nella propria missione si veda il breve articolo di Shwalb (1993), oltre alla già citata Percas de Ponseti (1968/1975).

<sup>19</sup> Questa è una delle chiavi della riflessione di Segre (1974) sul *Quijote* e, in particolare, dei rapporti dell'opera con la letteratura cavalleresca, che viene messa in discussione proprio in quanto genere che si presta più degli altri a creare nel lettore questa confusione tra arte e vita, valicando le barriere tra storia e finzione, facendo sembrare il meraviglioso verosimile.

mondo cavalleresco rimane sempre e comunque lontano e irraggiungibile perché ne manca lo spirito, motore portante dell'azione, e la finzione letteraria in cui don Chisciotte si immerge non diventerà mai realtà, ma solo ripetizione quasi compulsiva di atteggiamenti esteriori. Letteratura e vita rimangono inesorabilmente separate, come dimostra anche l'esistenza della *cueva*, universo prettamente letterario, immobile nel tempo e nello spazio, quindi, privo di ogni legame con il mondo esterno che potrebbe alterarlo<sup>20</sup>.

Anche nel *Baldus* troviamo una sorta di grotta in cui si realizza l'incontro di Baldo con il mondo cavalleresco, così come avviene per don Chisciotte nella *cueva de Montesinos*. Nel libro XVIII assistiamo alla morte di Guido, padre di Baldo, a cui segue immediatamente un terremoto, che provoca una frattura nella cella in cui Baldo si trova con il padre; entrandovi, Baldo trova una sala contenente le immagini di vari eroi del passato; immagine "sovrana" è quella di un cavaliere ancora vivente e, infatti, fino a pochi istanti prima l'immagine più in alto era quella di Guido.

Trenta quidem sediae quadro stant ordine circum,  
 quarum quae maior super omnes alta levatur.  
 Hic Guido, vel potius simulachrum grande Guidonis,  
 constitit armatus, seditque, sedereque fecit  
 barones totidem, quotidem stant scamna senati.  
 Guido stat in medio, stant circum circa guereri,  
 quisque sua sedia, vestiti quisque corazzis,  
 atque inter se se vario sermone racionant.  
 [...]  
 Mirat ibi atornum fortissima busta virorum,  
 atque gaiardiae flores, fideique barones  
 ornantes armas sola virtute biancas;  
 qui sua, pro specchio, Baldo simulachra palesant.  
 Horum quisquis adhuc vivit cum corpore vivo,  
 rex hic efficitur, non re sed imagine rei.  
 [...]  
 Ergo fin adessum regnarat imago Guidonis;  
 nunc, ubi complevit giornos simul atque fadigas,  
 est opus a prima sedia discendat abassum  
 succedatque sibi novus alter campio dritti,  
 quem paladinorum primum *simulachra* balottent.<sup>21</sup>

[Tutto attorno vi sono infatti trenta seggi disposti in quadrato, il più alto dei quali si erge al di sopra degli altri. Qui Guidone, o meglio la grande ombra di Guidone, si arresta armato, si assiede e fa sedere tanti baroni quanti sono gli scanni di quel senato. In mezzo è Guidone e intorno intorno i guerrieri, ciascuno del proprio scanno, ciascuno vestito di corazza, e tra loro cominciano a discorrere con vari ragionamenti. [...] [Baldo] mira intorno a sé le fortissime figure dei guerrieri, quei fiori di gagliardia, quei baroni della fede, che adornano le bianche armi col loro solo valore e che a lui, Baldo, mostrano a esempio le loro sembianze. Chi di costoro ancora vive

<sup>20</sup> Per un approfondimento della questione si veda il saggio di D.Pini (1980), la cui riflessione si basa sul testo di Riley (2001), pubblicato per la prima volta in inglese nel 1962.

<sup>21</sup> Si darà più avanti ragione dei termini che si è voluto evidenziare con il corsivo.

nel corpo vivo, qui diventa re, non nella realtà ma nelle sembianze della realtà. [...] Fino a questo momento ha regnato dunque l'ombra di Guidone, ma adesso che ha compiuto i suoi giorni e le sue fatiche conviene che dal primo scanno scenda in basso e che gli succeda un altro nuovo campione del diritto, proclamato sovrano dalle ombre dei paladini.] (*Baldus* XVIII, vv. 388-395; 400-405; 413-417: 608-611)

Dopo aver riconosciuto numerosi eroi dell'antichità – alcuni letterari, altri storici<sup>22</sup>, tra cui Ettore, Enea, Teseo, Giasone, Aiace, ma anche Lucio Giunio Bruto, Marco Furio Camillo, Catone il Censore, Publio Cornelio Scipione ed altri ancora – l'effigie di Baldo prenderà il posto di quella del padre, come immagine-re di un cavaliere vivente. Si tratta non solo di un'esaltazione di questi eroi eccezionali, ma anche della letteratura che di essi si è occupata, dal momento che gli eroi raffigurati sono più o meno "felici" a seconda della grandezza dei poeti che hanno scritto di loro. Alcuni di essi, come Lancillotto, Tristano, Orlando e Rinaldo, lamentano in particolare il fatto che nessun "pedante" si sia occupato delle loro vicende:

Hic Lanzalottus rutilat, Tristanus avampat,  
qui propria de sorte dolent mancasce pedantis,  
ut, velut hi spadam furibunda per arma menabant,  
sic isti pennam libros fabricando menarent,  
multosque inchiostri possent vacuare bocalos.  
O si Plutarcos, Livios, Crisposque Rinaldus,  
Orlandusque ferox habuissent tempore Carli!  
Hic tamen apparent alto cum vertice bravi,  
struzzorumque albis umbrant sibi terga penazzis.

[Qui rutilante è Lancillotto, avvampante è Tristano, i quali si dolgono della loro sorte che non gli ha consentito di avere pedanti, per cui, come loro menavano la spada tra le armi furibonde, così questi avrebbero menato la penna per fabbricare libri e vuotare parecchi boccali d'inchiostro. Oh, se Rinaldo e il fiero Orlando avessero avuto al tempo di re Carlo un loro Plutarco, un Livio, un Crispo! Qui nondimeno figurano orgogliosi, a testa alta, e ombreggiano le loro spalle con bianchi pennacchi di struzzo.] (*Baldus* XVIII, vv.471-477: 612-615)

Con il termine *pedantis* si intendono i grandi poeti della tradizione aulica latina, che era, secondo il classicismo, l'unica che valesse la pena tramandare, dalla quale, invece, la tradizione cavalleresca in lingua volgare era esclusa: per questo, le opere cavalleresche scritte in volgare non avrebbero mai potuto conferire ai loro protagonisti lo stesso onore e la stessa gloria letteraria dei testi latini (Chiesa, 1995a: 143). Chiesa (*Ibidem*: 144) ha notato degli aspetti interessanti che gettano una luce ambigua su questo episodio: in primo luogo, questa definizione dei grandi poeti classici come *pedanti* non appare certo come positiva, soprattutto se si tiene conto della prospettiva di Folengo stesso, che opera sempre con l'intenzione di allontanarsi dalla tradizione

<sup>22</sup> Anche la confusione tra personaggi letterari e personaggi storici è tratto che accomuna Baldo e don Chisciotte.

“alta” appunto perché considerata “pedante”<sup>23</sup>; in secondo luogo il reiterarsi di una terminologia che si rifà alla finzione<sup>24</sup>, che sottolinea come si tratti solo di immagini, simulacri, ombre degli individui reali, quindi entità prive di qualsiasi sostanza. Baldo viene nominato sovrano di questi eroi, ma solo la sua immagine avrà l’onore di sedersi tra loro, mentre il Baldo in carne ed ossa tornerà al mondo terreno e alla sua vita di sempre, come se nulla fosse successo.

Ergo ubi comparet magni praesentia Baldi,  
 ecce senex intrat venerabilis ille Seraphus:  
 suscipit et Baldum, primaque in sede repossat,  
 ipseque Guido pater Sordello venit apressum.  
 Baldus, honoratos se mirans intra signores,  
 non vivos quantunque viros discernit, at umbras,  
 nondimenu eis parlans oravit un’horam:  
 seque minus dignum tanti accusavit honoris.  
 Quo facto, en iterum subito locus ille tremavit,  
 in fumumque abeunt sedes, umbraeque sedentes,  
 quae tamen asportant secum pro rege creato  
 atque balottato Baldum, sed imagine tantum:  
 verus namque manet Baldus cum corpore Baldi,  
 fictus namque volat Baldus sub imagine Baldi.  
 Qui redit ad socios, atque illis omnia narrat,  
 seque valenthominum facies vidisse rubestas  
 vantat, et illorum iussu brancasse bachettam.

[Come dunque compare il grande Baldo in persona, ecco che entra il vecchio venerando Serafo: accompagna Baldo per mano e lo colloca nel primo scanno, mentre il padre Guidone viene vicino a Sordello. Stupito di trovarsi tra quegli onorati signori, benché non veda uomini vivi ma ombre, nondimeno Baldo, parlando con loro, li prega per un’ora dichiarandosi indegno di così grande onore. Alla fine, ecco che quella terra si mette di nuovo a tremare: vanno in fumo gli scanni e le ombre assise, le quali peraltro portano Baldo con loro, quale sovrano eletto e

<sup>23</sup> Questo apre, poi, ad una serie di riflessioni che sono già state ampiamente sviluppate non solo da Chiesa (1988/1995), ma anche da Goffis (1950), Paccagnella (1979) e Segre (1993), su come questa critica al mondo “pedante” degli intellettuali venga, in fin dei conti, formulata proprio da un intellettuale che si rivolge, a sua volta, ad un pubblico colto di umanisti rinascimentali. È vero che ci si prende gioco degli eccessi di pedanteria del latino, ma non deve il contesto e il tono burlesco ingannare rispetto ai destini dell’opera: il latino maccheronico è una lingua di origine letteraria e, quindi, di destinazione puramente colta, che non ha corrispondenza in un uso specifico nella società. Il tono canzonatorio e giocoso esprime un’intenzione parodica diretta in senso letterario, per cui presupponeva la conoscenza di quella tradizione che viene presa in giro. Proprio qui sta il senso della parodia “etimologicamente canto parallelo, parodia non soltanto nel contenuto ma nella stessa struttura: e l’ammirazione, anche formale, per l’opera che viene ridicolizzata è condizione ineliminabile della parodia stessa. [...] Il diverso rapporto dei macaronici con la cultura umanistica consiste nella conoscenza degli autori della classicità, ma, del pari, nella loro utilizzazione ai fini di uno stravolgimento parodico che si attua primariamente sulla lingua” (Paccagnella 1979: 68). Questa consapevolezza dovrebbe mettere al riparo il lettore del *Baldus* dal rischio di considerare il Folengo un autore anarchico e trasgressivo, come a lungo si è voluto fare: il punto di partenza è sempre il latino, la cultura più elevata che giudica quella più bassa, mettendosi in discussione e facendo autocritica, ma comunque ergendosi sempre a maestra.

<sup>24</sup> Nel passo già citato e da quello riportato in seguito, si vedano i termini segnalati in corsivo.

proclamato, ma solamente in immagine, perché il vero Baldo rimane col corpo di Baldo e il Baldo fittizio vola via sotto l'immagine di Baldo. Torna egli dai suoi compagni e narra ogni cosa, gloriandosi di aver visto le rubeste facce di quegli uomini valenti e, per loro ordine, di aver brancato la bacchetta.] (*Baldus* XVIII, vv. 485-501: 614-615)

In effetti, nulla succede davvero, tutto si risolve “in fumum”, e questo momento eccezionale sembra diventare un pretesto usato da Baldo per raccontare una storia sorprendente e per vantarsi con i propri compagni. Anche per don Chisciotte è fondamentale il momento del racconto dell'accaduto, e soprattutto l'esigenza di essere creduto<sup>25</sup>. Don Chisciotte cercherà a lungo di convincere Sancio dell'autenticità della sua avventura, ma lo scudiero reagisce a questa bizzarra storia con il consueto scetticismo. Don Chisciotte si vedrà costretto a scendere a patti con Sancio: il padrone accetta di credere al racconto del volo dello scudiero sul cavallo Clavileño (*Quijote* II, 40-41) solo se lo scudiero stesso crederà nella veridicità del viaggio nella grotta di Montesino: incredulità per incredulità, la fiducia reciproca viene barattata in questo curioso scambio comico che mostra come i due personaggi siano ormai arrivati ad assomigliarsi. Se Sancio viene “contagiato” dalla follia del padrone, al punto da credere alla messa in scena dei duchi come se fosse concreta realtà, don Chisciotte è altrettanto “contagiato” dallo spirito pratico di Sancio<sup>26</sup>, per cui anche lo scetticismo può venire superato in nome di un soddisfacente e proficuo baratto.

Nei due episodi, quello della *cueva* di Montesino per don Chisciotte e quello del concilio di effigi per Baldo, si riprende lo stesso tema, vale a dire l'incontro con il mondo cavalleresco, il cui sistema di valori è punto di riferimento per entrambi i protagonisti. Si tratta, infatti, di due personaggi che sono stati entrambi fortemente influenzati dalla lettura dei romanzi di cavalleria e che conformano il loro agire a quel modello letterario<sup>27</sup>. Contrariamente a quanto avviene per l'eroe cervantino, tuttavia, Baldo non si può, in nessun modo, considerare pazzo (Márquez Villanueva, 1973: 337). Baldo, infatti, si dedica a queste letture da bambino e vi trova l'incanto di un'entusiasmante favola avventurosa: lo spirito è quello di un bimbo che gioca, immaginandosi il mondo che ha letto e fingendo di essere uno di quei personaggi. Dall'altra parte c'è un don Chisciotte adulto, che non si limita ad appassionarsi a delle letture, ma confonde il mondo fittizio con quello reale, invertendoli e trasferendo la propria realtà nel contesto letterario. Vale la pena sottolineare anche che, contrariamente a quanto avviene per don Chisciotte, Baldo sembra avere tutte le carte in regola per essere un perfetto cavaliere e un vero eroe: una genealogia illustre si somma, infatti, a doti fisiche ed intellettive eccezionali ed innate. Don Chisciotte è, invece, un idalgo, ossia appartiene a quell'aristocrazia decaduta che conserva il titolo

<sup>25</sup> Invece, paradossalmente, all'inizio del capitolo II, 24 veniamo a sapere che neppure l'autore – fittizio – Cide Hamete Benengeli crede che la discesa nella grotta sia effettivamente avvenuta. Cide Hamete confessa di ritenere apocrifo questo episodio in quanto del tutto inverosimile, soprattutto rispetto a quanto narrato in precedenza, che viene giudicato, invece, come plausibile e degno di fede.

<sup>26</sup> Questo processo di reciproca influenza è denominato da Salvador de Madariaga (1976) “quijotización de Sancio Panza” e “sanchificación de don Quijote”.

<sup>27</sup> Si vedano i versi 88-120 del III libro del *Baldus* (pp. 80-85) e il capitolo I, 1 del *Don Quijote*.

nobiliare ma ha perso ogni possedimento, destinata ad una povertà cronica proprio a causa di quell'“onore” nobiliare che impediva di guadagnarsi da vivere attraverso il lavoro. La presentazione del personaggio, non a caso, parte proprio dalla caratterizzazione attraverso la sua posizione sociale e la sua povertà (I, 1). Mentre a don Chisciotte mancano le caratteristiche “esteriori” e formali del cavaliere, ma ne ha le intenzioni e lo spirito, Baldo, pur avendo le doti “esteriori”, non ha quelle “interiori” e accetta di adattarsi al mondo volgare che lo circonda, degradando tali doti e impiegandole in modo criminale, trasformandosi in una paradossale fusione di “alto” e “basso”<sup>28</sup>. Anche alla luce di questo, i due episodi che narrano l'incontro diretto con il mondo cavalleresco conducono a due esiti diversi: don Chisciotte percepisce se stesso come maggiormente coinvolto nel mondo cavalleresco di quanto non faccia Baldo, che non si proclama né crede di essere un cavaliere; per questo la riflessione che nel *Baldus* ha esito prettamente letterario, nel *Quijote* diventa cruciale nell'evoluzione del carattere del protagonista. In altre parole, la cavalleria di cui fa parodia il Folengo rimane un universo letterario non solo nelle intenzioni dell'autore ma anche nell'immaginario del personaggio, mentre per don Chisciotte diventa mondo reale, per questo la discesa nella grotta ha un risvolto fondamentale nella percezione che l'idalgo ha di sé e di ciò che lo circonda.

Ma vediamo più nello specifico quali sono gli elementi che accomunano i due episodi: in entrambi i casi domina un'atmosfera mortifera, da una parte con la morte di Guido, ma anche con le effigi dei cavalieri, che sono comunque prive di vita, dall'altra con il corteo funebre di Durandarte. Altro elemento comune è quello della profezia: nel *Baldus* si trova nelle parole di Guido, che, dopo essere stato istruito sulle regole del profetare, affida a Baldo il compito di combattere le streghe e di diventare “rationis campio fies, / iustitiae, fidei, patriae, tavolaeque rotondae” [campione del diritto, della giustizia, della fede, della patria e della Tavola Rotonda] (*Baldus* XVIII, vv. 343-344: 606-607). La profezia parallela che troviamo nel *Quijote* è quella che aveva preannunciato a Montesino la discesa di don Chisciotte nella grotta. Contrariamente a quanto avviene per Baldo, quindi, non si tratta di una eroica missione per il futuro, bensì di qualcosa che si sta già svolgendo nel presente e che non comporta nessun atto di coraggio: don Chisciotte nella grotta è solamente spettatore di ciò che accade, pubblico che ascolta e osserva senza essere coinvolto in prima persona, infatti non agisce né cambia il corso degli eventi. La presenza di Merlino fa anche venire in mente, e forse non a caso, quel Merlin Cocai che è pseudonimo dello stesso Folengo. Curioso anche il fatto che, raccontando la sua avventura a Sancio, don Chisciotte faccia riferimento al *romance* del marchese di Mantova<sup>29</sup> e alla vendetta da lui messa in atto per l'assassinio del nipote Baldovino, perpetrato da Carlotto, figlio dell'imperatore Carlo Magno. Il *romance* è già stato citato in altri momenti (I, 5; I, 10), ma il nome di

<sup>28</sup> Si veda, a titolo esemplificativo, *Baldus* IV, vv. 27-36: 114-117.

<sup>29</sup> Si tratta di un altro riferimento che appartiene alla tradizione del *romancero*. La storia si dipana in tre *romances* differenti (*De Mantua sale marqués*, *De Mantua salen apriessa*, *En el nombre de Jesús*) e il suo argomento deriva dalla leggenda francese di Ogier li Danois, che pare fu di ispirazione anche alla commedia di Lope de Vega *El Marqués de Mantua*, del 1604.

Baldovino in questo episodio pregno di riferimenti folenghiani riporta alla memoria il nome della madre di Baldo, Baldovina appunto. Merlino, inoltre, è anche il nome di uno dei protagonisti, *alter ego* dell'autore stesso, di un'altra opera folenghiana, il *Caos del Triperuno*.

In entrambi i casi il protagonista ottiene una sorta di investitura, di riconoscimento del proprio valore di cavaliere che si trova, per Baldo, nelle parole del padre, per don Chisciotte, in quelle del cavaliere Montesino. L'investitura di don Chisciotte era già avvenuta, in una situazione di ufficialità ricostruita in chiave burlesca, nel capitolo I, 3, per iniziativa dell'idalgo stesso; qui finalmente l'eroe incontra un altro cavaliere che loda le sue imprese e lo accoglie come membro del sistema cavalleresco. Mentre per l'investitura in I, 3 si può parlare di un autobattesimo<sup>30</sup>, qui don Chisciotte trova una conferma esterna ed autorevole alle sue convinzioni. Nella caverna don Chisciotte sembra attraversare un rito di passaggio, un'iniziazione che legittima ulteriormente la sua appartenenza all'ordine della cavalleria, come una seconda investitura. Infatti, Redondo (1997) sottolinea il carattere iniziatico e rituale dell'avventura della *cueva*, teatro di un momento di evoluzione interiore del protagonista, ma anche di una tradizione storica che apparteneva al mondo cavalleresco. Redondo parla del processo iniziatico come di un percorso simbolico costituito da tre fasi: la preparazione, che avvia il novizio alla separazione dal mondo profano, il viaggio all'altro mondo e la rinascita ad una nuova vita e ad una nuova identità. Questi riferimenti agli ancestrali riti misterici contribuiscono anche a rappresentare il mondo letterario che si svela nella grotta come qualcosa di enigmatico e di difficile accesso, tanto che neppure la reiterata imitazione di don Chisciotte gli consente di entrare a pieno titolo in questo universo, se non come spettatore. Numerosi sono i riferimenti alla grotta come ambiente infernale (“inferno”, “abismo”, “otro mundo”) in cui don Chisciotte va a morire (“enterrado”, “sepultado”). Allo stesso modo compaiono due delle condizioni indispensabili dei riti di passaggio ancestrali, ossia il digiuno – sarà Sancio stesso a chiedere al padrone se ha mangiato durante il viaggio, e don Chisciotte risponderà di no – e l'assenza di sonno, almeno nella prospettiva di don Chisciotte, che sostiene di essere rimasto nella grotta per tre giorni senza dormire. Anche la diversa percezione temporale è frequente in questi riti: mentre per don Chisciotte sono passati tre giorni, Sancio rivela che si è trattato solo di

---

<sup>30</sup> Si tenga presente che tale investitura si svolge tramite il rovesciamento parodico degli elementi e dei gesti che costituivano il rito cavalleresco tradizionale, che compare anche in diversi *libros de caballerías*. È proprio la cerimonia dell'investitura che rende legittimo l'esercizio della cavalleria andante, ma la rappresentazione, in chiave farsesca, di cui don Chisciotte è protagonista non può avere valore ufficiale, dal momento che l'investitura del cavaliere avveniva secondo parametri e norme precise regolamentate da atti ufficiali, come ha rilevato per la prima volta Martín de Riquer. La “ley XII del título XXI de la Segunda de las Partidas del rey don Alfonso X el Sabio” (Riquer 1967: 87), infatti, sottolinea esplicitamente il fatto che non va considerato cavaliere colui che ha ricevuto la cavalleria “por escarnio” (*Ibidem*). La stessa legge elenca, tra le ragioni che impediscono di far parte dell'ordine cavalleresco, anche la pazzia e la povertà: tutte e tre queste motivazioni impediscono di considerare formalmente don Chisciotte un cavaliere, cosa che è ben chiara al lettore del XVII secolo, che conosce come funziona la cavalleria e come sono suddivise le classi sociali, con le conseguenze economiche che esse comportano.

un'ora<sup>31</sup>. Lo studio di Lorenzo Renzi (1992)<sup>32</sup> fornisce le basi per un'ulteriore possibilità di interpretazione del “tempo letterario”, dichiaratamente diversa rispetto a questa “uscita dal tempo”(Ibidem: 326) tipica del rito: nel racconto fantastico lo scorrere del tempo è spesso fallace e discontinuo, a causa di frequenti tentativi di “fuga” (Ibidem: 320) da esso, in modo più o meno volontario. Questo andamento incostante è rivelatore della coscienza autoriale della fugacità del tempo e dell'approssimarsi ineluttabile della morte. Anche tale interpretazione è applicabile al tempo sospeso e dilatato della cueva, e conferisce ulteriore profondità ad un episodio così sfaccettato: il tempo nella grotta sembra quasi non scorrere, tutto è fissato nell'immobilità di un incantesimo; mentre nella superficie si continua a percepire il passare delle ore e il rapido precipitare verso la fine, l'altro-mondo di Montesino vive già nella fredda e perenne staticità della morte.

I due episodi, quindi, hanno una parentela strutturale degna di nota. Interessante è anche l'effetto che essi hanno nell'economia generale delle due opere. Al termine di questa vicenda, inizia per Baldo la discesa agli inferi, l'esplorazione dell'inferno che lo condurrà alla zucca vuota, immagine conclusiva della vacuità – e della follia – in cui vivono poeti e letterati. Per don Chisciotte, invece, l'esplorazione della grotta di Montesino segna un punto importante nel corso del suo viaggio verso casa, un momento che renderà più acuta la malinconia dovuta alla serie di fallimenti vissuti. La discesa nella grotta, infatti, lascia l'impressione di un mondo cavalleresco cristallizzato – come il palazzo che in essa si trova – e immobile nel tempo e nello spazio; non c'è vita laggiù, ma solo immagini mortifere e grottesche, niente che possa riportare ai romanzi cavallereschi che don Chisciotte vuole emulare. Una serie di immagini e di metafore comuni che portano a due esiti diversi ma paralleli; da una parte la follia, che domina e governa il mondo intero nella conclusione del *Baldus*, dall'altra la malinconia di cui cade vittima don Chisciotte.

La grotta e la zucca, quindi, come immagini di un vuoto in cui rimbomba l'eco di una letteratura ormai logora, tanto quanto lo sono i valori che l'hanno ispirata, abitate ormai solo dagli stessi elementi letterari che si ripropongono all'infinito, siano essi autori o personaggi. Sono avventure inconcludenti mascherate da grandi imprese, parallele a quelle opere – cavalleresche, ma non solo – che sono presentate come grandi capolavori senza che i loro autori si rendano conto che si tratta solo di effimere bugie. Guido, padre di Baldo, ha già colto quanto le vestigia della cavalleria abbiano

---

<sup>31</sup> Per questa riflessione Redondo si basa in gran parte sui saggi di Mircea Eliade, tra cui *Il sacro e il profano* (1984), *Immagini e simboli* (1987), *Iniziazione e rinnovamento* (1996), *Miti, sogni, misteri* (2007). Questi studi hanno contribuito grandemente a rendere la questione un tema letterario, oltre che religioso. Redondo riassume il tutto sostenendo che “se trata de un conjunto de ritos y enseñanzas orales cuya finalidad es la modificación radical del estatuto religioso y social del iniciado. La iniciación introduce al novicio a la vez en el grupo humano y en el mundo de los valores espirituales. El esquema iniciático supone una ruptura con la vida anterior y la muerte simbólica del iniciado, quien, gracias, a una serie de pruebas y ritos de paso a los cuales tiene que someterse cuando emprende el viaje al otro mundo, consigue un nuevo saber y una renovación fundamental de su propio ser” (Redondo, 1997: 405).

<sup>32</sup> Il suo studio si concentra sulla narrativa fantastica italiana del Novecento, ma se ne possono trarre diversi spunti di riflessione applicabili anche nel caso del fantastico chisciottesco.

ormai perso di significato, in una sorta di rassegnata consapevolezza stoica<sup>33</sup>: anche il solenne concilio di immagini cavalleresche non è altro che apparenza, un incontro di figure senza nessuna sostanza né realtà; Baldo lo capirà fino in fondo solo alla fine del poema, mentre per don Chisciotte ha inizio un processo di presa di coscienza più lungo e graduale, probabilmente iniziato in Sierra Morena, che si sviluppa lungo il percorso di *desengaño* che lo conduce a casa.

La zucca, come abbiamo visto, è simbolo della vanagloria dei poeti anche nel *Viaje del Parnaso*, ma nel *Baldus* vi abita pure la pazzia, rappresentata dal buffone che accompagna i personaggi. La follia riporta tutto su uno stesso livello in cui domina l'insensatezza, dove non ha senso cercare di distinguere un'opera di valore da una scadente, come non ha senso celebrare gesta cavalleresche, che sono insensate e ridicole tanto quanto le bravate dei compari di Baldo. È questo l'approdo finale dei personaggi e dell'opera stessa, la presa di coscienza da parte di Baldo – e presumibilmente del lettore – dell'“inutilità di ogni impresa eroica. Non c'è differenza tra le gesta di un paladino e le gesticolazioni di un buffone” (Chiesa, 1995b: 158). Allo stesso modo, i poeti vengono accusati di *vanitas*, in particolare nel “dimenticare i limiti, nel non riconoscere la funzione strumentale della poesia; [...] nella presunzione che la poesia sia un valore in sé. Questo rischio corre in particolare la poesia “grave” che ritiene di valere qualcosa di più della poesia “leggera”, giocosa o comica: l'una e l'altra hanno la funzione umile, servile, di giovare: l'una col rendere percepibili verità sublimi, l'altra interponendo una pausa alle gravi cure” (*Ibidem*: 149). La concezione folenghiana della letteratura è quella ricreativa dell'*otium* letterario, da cui si può imparare qualcosa, ma che non per questo deve assurgere a valore totalizzante.

O menchionazzi, qui fraschis tempora perdunt  
talibus, atque suos credunt sic spendere giornos  
utilius, quam qui macaronica verba misurant

[O minchionacci quelli che perdono il tempo in simili frasche e credono di spendere in questo modo i loro giorni con miglior profitto di coloro che stanno a misurare la quantità delle parole maccheroniche] (*Baldus* XXV, vv. 574-576: 874-875)

In questo senso, il matto che troviamo alla fine del poema non è raffigurazione solo dell'autore, ma indica il percorso anche al lettore, quasi come un monito a non prendere troppo sul serio la parola scritta.

Il buffone folle del *Baldus* collega la zucca *levis* con la *phantasiae domus* da cui esce. La fantasia è un altro elemento centrale, che, come ha messo in luce Segre (1993), apre e chiude l'opera folenghiana: Merlino dichiara nel primo verso di essere

---

33

Nil, nisi stultorum gabiam, mundum esse notavi,  
at bene scire mori, virtutum summa vocatur

[Intesi che il mondo non è altro che una gabbia di stolti e che la più alta virtù si chiama saper morire bene] (*Baldus* XVIII, vv. 276-277: 602-603)

stato spinto a scrivere proprio dalla fantasia<sup>34</sup>, ispirazione creatrice immediata e feconda che, all'epoca, si associava spesso anche alla pazzia e alla menzogna, come infatti avviene nel finale: il percorso dalla fantasia alla vanagloria è molto breve, basta essere condotti dalla follia. L'opera si apre anche con un riferimento al Parnaso, "casa" delle muse macaroniche, messo a confronto – e a contrasto – con l'Olimpo delle muse classiche; e si chiude con la zucca "casa" dei poeti, di coloro che alle muse si rivolgono. Il nuovo Parnaso, il nuovo luogo sacro dei letterati e dei poeti non è altro che una zucca vuota, in cui non troveranno altro che la punizione per la loro presunzione e la loro falsità. Non è molto diversa la punizione orchestrata da Cervantes nel *Viaje del Parnaso*, in cui ogni poeta vanaglorioso viene egli stesso trasformato proprio in zucca oppure in otre, vale a dire in quello che definiremmo oggi un "pallone gonfiato".

Don Chisciotte è, a sua volta, accompagnato alla *cueva* dal cugino del dottore presso cui sono ospitati don Chisciotte e Sancio. Questo personaggio, con le sue assurde e pretenziose ambizioni letterarie e suoi improbabili progetti, si definisce "umanista di professione" e sembra essere emblema di un approccio vacuo al mondo letterario, fatto di sterile ed inutile erudizione, di fiducia cieca nelle *auctoritates* della classicità, senza nessuno spirito critico.

En el camino preguntó don Quijote al primo de qué género y calidad eran sus ejercicios, su profesión y estudios, a lo que él respondió que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república, que el uno se intitulaba el *de las libreas*, donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempo de fiestas y regocijos los caballeros cortesanos, sin andarlas mendigando de nadie, ni lambicando, como dicen, el cerbelo, por sacarlas conformes a sus deseos e intenciones.

—Porque doy al celoso, al desdeñado, al olvidado y al ausente las que les convienen, que les vendrán más justas que pecadoras. Otro libro tengo también, a quien he de llamar *Metamorfóseos, o Ovidio español*, de invención nueva y rara, porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto. Otro libro tengo, que le llamo *Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas*, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia las averiguo yo y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores, porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo. (*Quijote* II, 22)

34

Phantasia mihi plus quam phantastica venit  
historiam Baldi grassis cantare Camoenis.

[Mi ha preso la fantasia, più fantastica che mai, di cantare la storia di Baldo con le mie grasse Camene] (*Baldus* I, vv. 1-2: 2-3)

Si tratta, quindi, di un personaggio che rappresenta perfettamente uno dei poeti che dovrebbero essere trasformati in zucca nel *Viaje del Parnaso*, perfetto esempio del “peccato” di vanagloria di cui molti scrittori si macchiano, che li condanna proprio alla pena infernale della zucca, o per trasformazione o perché imprigionati in essa. Cervantes nelle sue considerazioni metaletterarie solitamente prende come bersaglio sempre un certo tipo ben preciso di letteratura considerata scadente, sia che si tratti della produzione di quei romanzi cavallereschi che meritano il rogo (I, 6), sia che si tratti, invece, del romanzo di Avellaneda, prima paragonato alla flatulenza emessa da un cane e poi precipitato negli abissi infernali. Dove Folengo sembra insistere sul concetto di *verità*, impossibile da convogliare tramite qualsiasi forma letteraria, per Cervantes sembra più centrale quello di *verosimiglianza*<sup>35</sup> per determinare il valore di un’opera. Con Cervantes siamo, d’altronde, in un’epoca più tarda, che si avvia verso un’estetica di tipo barocco, in cui diventa impossibile determinare verità assolute e indiscutibili; ciò che più si avvicina alla stabilità umanistica del secolo precedente è la *parvenza di verità*. Cervantes, in qualità di autore che si ritiene meritevole di accedere al Parnaso, sembra voler reiterare l’importanza di una distinzione tra la letteratura di pregio e quella meramente imitativa, che sconfina nel dozzinale. Pur nella consapevolezza che l’imitazione è prassi comune e perfettamente accettata nel canone letterario dell’epoca, tanto da considerarsi auspicabile<sup>36</sup>, Cervantes sembra essere anche consapevole dei rischi che essa comporta qualora se ne faccia abuso: non si imita per plagiare, bensì al fine di creare qualcosa d’altro, che deve trovare lo spazio, pur nel rispetto della tradizione e dei modelli, di costituire una propria originalità. Abbiamo già visto, infatti, come l’intenzione tutta letteraria di don Chisciotte, di imitare i grandi cavalieri della letteratura per fare della propria vita un’opera d’arte, non gli porterà nessun frutto: egli non diventerà mai uno di quegli eroi, ma rimarrà sempre e solo oggetto di riproduzione meccanica di atteggiamenti stereotipati. Sulla linea della nascente poetica barocca, il romanzo sancisce la sconfitta dell’uomo, che si arrende all’impossibilità di far rivivere gli antichi valori della letteratura cavalleresca; ma tale sconfitta, impensabile nell’ideologia umanistico-rinascimentale, “è una vittoria dell’arte” (Segre 1974: 217).

In entrambi i casi, sia per Folengo che per Cervantes, bisogna tenere conto del fatto che, anche dove la letteratura è classificata come menzogna, si tratta pur sempre di una *menzogna creatrice*, che pur esprimendosi come falsità e imitazione si veste anche di un significato più profondo e misterioso, che si esprime in modo eloquente quando

---

<sup>35</sup> Il verosimile cervantino è studiato estesamente da Riley, il quale sostiene che “la verità sta alla storia come la verosimiglianza sta alla finzione” (Riley 2001: 96-97). Secondo lo studioso, Cervantes si interroga durante tutto il *Quijote*, ma anche in altre sue opere, quale il *Persiles*, sulla possibilità “ammettendo che la finzione sia storia, [di] trasformare la verosimiglianza in qualcosa efficace come la verità storica” (*Ibidem*).

<sup>36</sup> Questa teoria trova chiarissima formulazione nel capitolo I, 25: “Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta mesma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas”.

la letteratura viene assimilata ad universi altri, anche inquietanti come quello infernale, rappresentato dalla zucca e dalla grotta. Questo sistema metaforico si fa particolarmente produttivo quando fa riferimento alla cattiva letteratura, sposandosi con altre metafore correlate dal tono più volgare, come quella del cane gonfio d'aria. Da immagini basse e popolari come la zucca e il cane, si passa al simbolo della caverna, che, in entrambe le opere, punta il dito verso un'altra vacuità, quella di un insieme di valori ormai anacronistici, a cui ci si cerca di aggrappare invano, riproponendo continuamente figure prive di vita e di sostanza; questo avviene sia nella produzione letteraria del genere cavalleresco, ormai ridotta a mera imitazione, sia nell'immaginario chisciottesco, in cui le imprese di personaggi letterari vengono ricalcate all'infinito, con esiti involontariamente caricaturali. Nel generale intento polemico nei confronti di un certo tipo di letteratura, Cervantes non sarà mai tanto radicale quanto il Folengo: lo spirito anarchico e di irrisione folenghiano è del tutto antitetico rispetto al classicismo rinascimentale, quel classicismo che Cervantes cerca di seguire nella norma letteraria contro la rivoluzione, che sarà percepita come crisi, del Barocco.

## OPERE CITATE

- (*Apócrifo*) ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en *Don Quijote de la Mancha seguido del Quijote de Avellaneda*, edición de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1962.
- (*Baldus*) TEOFILO FOLENGO, *Baldus*, a cura di Emilio Faccioli, testo a fronte, Torino: Einaudi, 1989.
- (*Decameron*) GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino: Einaudi, 1992.
- (*Lena*) LUDOVICO ARIOSTO, *La Lena*, a cura di Stefano Bianchi, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1995.
- (*Quijote*) MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2 voll., edición de Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Critica, 1998. Citata dalla trasposizione elettronica: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>
- (*Priapea*) ANONIMO, *Carmi priapei*, introduzione e note di Umberto Todini, traduzione di Lucio Mariani, Firenze: Ponte delle Grazie, 1992.
- (*Viaje*) MIGUEL DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- (*Varium poema*) TEOFILO FOLENGO, *Il poema vario*, edizione di Cesare Federico Goffis, Torino: Loescher editore, 1958.
- (*Zucca*) ANTON FRANCESCO DONI, *La zucca*, introduzione di E. Allodoli, Lanciano: Carabba, 1914.

## BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AGHEANA, ION T. (1977): “La cueva de Montesinos: don Quijote’s humanistic triumph”, *Anales cervantinos*, 16, pp. 85-95.
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO (1978): “L’Inferno del *Baldus*”, *Lettere italiane*, 30:1(genn./mar.), pp. 14-46.
- CATTABIANI, ALFREDO (1998): *Florario: miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano: Mondadori, pp. 357-360.
- CHIESA, MARIO (1988): *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- CHIESA, MARIO (1995a): “Bugia, verità, poesia”, in Chiesa, Mario e Gatti, Simona (eds.): *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, pp. 143-154.
- CHIESA MARIO (1995b): “La conversione di Baldo e una palinodia del Folengo”, in Chiesa, Mario e Gatti, Simona (eds.): *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, pp. 155-168.
- COLIE, ROSALIE L. (1976): *Paradoxia epidemica: the Renaissance tradition of paradox*, Hamden: Archon Books.

- EGIDO, AURORA (1994a): “La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba”, in *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre la Galatea, el Quijote y el Persiles*, Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, pp. 93-178.
- EGIDO, AURORA (1994b): “La de Montesinos y otras cuevas”, in *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre la Galatea, el Quijote y el Persiles*, Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, pp. 179-222.
- ELIADE, MIRCEA (1984): *Il sacro e il profano*, Torino: Boringhieri.
- ELIADE, MIRCEA (1987): *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano: Jaca Book.
- ELIADE, MIRCEA [et al.] (1996): *Iniziazione e rinnovamento: i miti di rigenerazione spirituale nelle grandi tradizioni religiose*, Como: Red.
- ELIADE, MIRCEA (2007): *Miti, sogni, misteri*, Torino: Lindau.
- FERNÁNDEZ NIETO, MANUEL (2006): voce “*calabazá*” in *Gran enciclopedia Cervantina*, dir. Carlos Alvar, Alcalá de Henares (Madrid): Centro de estudios cervantinos, Editorial Castalia, vol. II, pag. 1666.
- FERRONI, GIULIO (1996): *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino: Einaudi.
- FIGORILLI, MARIA CRISTINA (2008): *Meglio ignorante che dotto: l'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli: Liguori.
- GOFFIS, CESARE FEDERICO (1950): *La poesia del Baldus*, Genova: F. Ceretti.
- HERRERO, JAVIER (1982): “La metáfora del libro en Cervantes”, in Bellini, Giuseppe (ed.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980, Roma: Bulzoni Editore, pp. 579-584.
- HUGHES, GETHIN (1977): “The cave of Montesinos: don Quixote’s interpretation and Dulcinea disenchantment”, *Bulletin of hispanic studies*, 54: 2 (apr.), pp. 107-113.
- IACOMETTI, FABIO (1950): *L’Accademia senese degli Intronati di Siena*, Siena: Accademia senese degli Intronati.
- MADARIAGA, SALVADOR DE (1976): *Guía del lector del Quijote*, Madrid: Espasa Calpe, pp. 137-159.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (1973): *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Editorial Gredos, pp. 258-358.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (2007): “Folengo y Cervantes, treinta años después”, in Castillo Peña, Carmen; Pérez Navarro, José (eds): *De texto a texto*, Padova: Unipress, pp. 7-27.
- MENEGAZZO, EMILIO (1979): “Teofilo Folengo accademico Intronato (con una noterella extravagante)”, in Bonora, Ettore e Chiesa, Mario (eds.): *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*, Atti del convegno di studi promosso dall’Accademia Virgiliana e dal Comitato Mantova-Padania 77, Mantova 15-16-17 ottobre 1977, Milano: Feltrinelli, pp. 358-370.
- PACCAGNELLA, IVANO (1979): *Le macaronee padovane: tradizione e lingua*, Padova: Editrice Antenore, pp. 11-106.
- PAULI, SEBASTIANO, *Modi di dire toscani ricercati nella loro origine*, Bologna: Forni, 1996. Rist. anast. dell’ed. Venezia: Simone Occhi, 1740.

- PERCAS DE PONSETI, HELENA (1968): "La cueva de Montesinos", *Revista hispánica moderna*, 34:1/2 (enero/abr.), pp. 376-399.
- PERCAS DE PONSETI, HELENA (1975): *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*, Madrid: Editorial Gredos, vol. II, pp. 407-583; 630-637.
- PINI, DONATELLA (1980): "Lingua e struttura narrativa nel *Quijote*: un caso di correlazione nei capitoli I, 25-26", *Studi ispanici*, 1980, pp. 169-185.
- REDONDO, AUGUSTIN (1997): "La cueva de Montesinos (II, 23-23)", en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid: Editorial Castalia, pp. 403-420.
- RENZI, LORENZO (1992): "La fuga del tempo nella letteratura fantastica italiana del Novecento", *Studi novecenteschi*, XIX, 43-44, pp. 313-327.
- RILEY, EDWARD C. (1982): "Metamorphosis, myth and dream in the cave of Montesinos", in Tate, Robert Bian (ed.): *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford: Dolphin, pp. 105-119.
- RILEY, EDWARD C (2001): *La teoria del romanzo in Cervantes*, "Introduzione all'edizione italiana" di Antonio Gargano, Bologna: Il Mulino.
- RIQUER, MARTIN DE (1967): *Aproximación al Quijote*, Teide: Barcelona.
- SBARAGLI, LUIGI (1942): "I tabelloni degli Intronati", *Bullettino senese di storia patria*, 49: 3, pp. 177-213, 238-267.
- SCHWALB, CARLOS (1993): "La cueva de Montesinos: condensación onírica de dos textos disímiles", *Anales cervantinos*, 31, pp. 239-246.
- SEGRE, CESARE (1993): "Baldus, la fantasia e l'espressionismo", in Bernardi Perini, Giorgio e Marangoni, Claudio (eds.): *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991)*, Atti del convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991, Firenze: Leo S. Olschki, pp. 21-31.
- SEGRE, CESARE (1974): "Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel Don Chisciotte", in *Le strutture e il tempo*, Torino: Einaudi, pp. 183-219.
- SIEBURTH, RENEE (1981): "Metamorphosis: the key to an interpretation of don Quixote's adventure in the cave of Montesinos", *Revista de estudios hispánicos*, 15: 1 (enero), pp. 3-15.