

# A singular tenzone: i duelli con le spade tra Cervantes e Bolaño, passando da Ercilla e Marías<sup>1</sup>

Antonio CANDELORO  
*Universidad Católica San Antonio de Murcia*

## *Riassunto*

L'articolo si propone di analizzare le scene dei duelli con le spade in rapporto alla tecnica della suspense già ampiamente utilizzata nei *libros de caballerías*. A partire dalla famosa interruzione della singular tenzone tra Don Quijote e il biscaglino tra il cap. 8 e il cap. 9 della Prima Parte del *Quijote* (1605) e, dopo un cenno alla decennale interruzione tra il canto XXIX della Seconda Parte e il canto XXX della Terza Parte dell'*Araucana* (1578-1589), si analizzerà la scena della spada di Bertram Tupra in *Tu rostro mañana* (2002-2007) di Javier Marías, per concludere con il duello sulla spiaggia tra lo scrittore Arturo Belano e il critico letterario Iñaki Echavarne ne *Los detectives salvajes* (1998) di Roberto Bolaño. L'obiettivo è paragonare queste diverse scene di duelli per constatare come la presenza della stessa spada crei e contribuisca ad adottare diverse tipologie di suspense all'interno degli universi narrativi succitati.

*Palabras clave:* Miguel de Cervantes, Alonso de Ercilla y Zúñiga, Javier Marías, Roberto Bolaño, romanzi cavallereschi.

## *Abstract*

This article aims to analyze the scenes of the duels with swords in relation to the suspense technique already widely used in the chivalric romances. Starting from the famous interruption of the *singular tenzone* between Don Quijote and the biscayan between chap. 8 and chap. 9 of the First Part of the *Quijote* (1605) and, after a commentary upon the ten-year interruption between canto XXIX of the Second Part and canto XXX of the Third Part of the *Araucana* (1578-1589), we will analyze the scene of Bertram Tupra's sword in Javier Marías's *Tu rostro mañana* (2002-2007), to conclude with the duel on the beach between the writer Arturo Belano and the literary critic Iñaki Echavarne in Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes* (1998). The goal is to compare these different duel scenes to see how the presence of the same sword creates and contributes to the adoption of different types of suspense within the various narrative universes mentioned above.

*Keywords:* Miguel de Cervantes, Alonso de Ercilla y Zúñiga, Javier Marías, Roberto Bolaño, Chivalric Romances.

---

<sup>1</sup> Questo lavoro è frutto di una profonda rielaborazione nonché ampliamento del mio capitolo "Con las espadas en alto: lecturas que cortan el aliento" apparso in Candeloro; Palomo Alepuz (2021).

## 1. L'ATTO DELLA LETTURA E LA TECNICA DELLA SUSPENSE

Nonostante gli enormi passi in avanti compiuti dalla critica della ricezione (Jauss, 1992; Iser, 1987; Weinrich, 1968), l'atto della lettura continua a costituire un enigma indecifrabile da un punto di vista emotivo ancora più che razionale<sup>2</sup>. È certo che memoria e immaginazione sono le due facoltà fondamentali che accompagnano il lettore mentre si trova immerso nell'atto di decodificare un testo scritto, oltre che nel tentativo di ricordare ciò che ha appena letto e, al contempo, di anticipare ciò che potrà accadere nelle pagine successive (che, nel caso di testi di tipo narrativo, lo avvicinano al finale e, dunque, alla risoluzione dell'intreccio). Allo stesso tempo, né la memoria né l'immaginazione consentono di spiegare in modo netto cosa succede quando leggiamo<sup>3</sup>. Se Umberto Eco parla di una costante attività di "cooperazione interpretativa" (1979: 13-14) tra lettore e autore, essendo il testo il punto di partenza attraverso cui avanzare lungo il cammino della lettura e alla conquista (sempre precaria ed incerta) del senso, Emilio Garroni avverte che "paradossalmente, si comprende davvero solo quando non si comprende tutto" (1986: 125). Ecco come la difficoltà di afferrare il senso di un testo letterario in modo univoco e completo fa parte della sua stessa essenza, della sua struttura intrinseca e delle sue caratteristiche peculiari<sup>4</sup>. Bisogna continuare a leggere se vogliamo giungere al punto finale e, a partire dallo stesso, tornare a ripercorrere con "los ojos de la mente"<sup>5</sup> ciò che abbiamo appena letto, al fine di comprendere o recuperare quei vuoti di senso che ci sono apparsi insondabili e che, forse, saranno destinati a restare tali anche a lettura conclusa<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> In realtà, nemmeno la scienza può pretendere di spiegare tutto: è quanto afferma Albert Einstein in una lettera al collega Maurice Solovine quando sottolinea l'importanza di "peccare contro la ragione": "Morale: se non si pecca contro la ragione, non si combina nulla" (Gargani, 1979: 53). Carlo Rovelli, fisico quantistico, lo conferma nel suo saggio poetico e narrativo *Helgoland* (2020).

<sup>3</sup> Sulla relazione tra pagina scritta, immagini mentali provocate da determinate descrizioni e immagini visuali che potrebbero accompagnare il testo letterario si veda il suggestivo saggio di Mendelsund (2020). Sul versante degli studi cognitivi applicati alla letteratura (campo attualmente in auge) si vedano, almeno, Cometa (2017) e di Bodei, in particolare, la "Parte quarta. E il verbo si fece macchina" (2019: 297-342).

<sup>4</sup> Il discorso si fa ancora più pregnante quando ci riferiamo alla poesia: il genere lirico amplifica le incertezze del lettore proprio perché il poeta sfrutta ogni sfumatura delle parole che impiega. Come ricorda giustamente Elide Pittarello, i poeti sono "los expertos en las indeterminaciones semánticas que posibilitan las revelaciones" (Pittarello, 2020: 78). L'atto della lettura è una lenta e progressiva scoperta di queste "rivelazioni" soggettive. Lo stesso discorso si può applicare all'analisi e alla percezione delle immagini nell'arte, oltre che nella letteratura: si veda il fondamentale Ferrari (2013).

<sup>5</sup> L'espressione è di Santa Teresa, ma viene adottata anche da Javier Marías: su tale nodo interpretativo si veda il denso e approfondito saggio di López López (2021). Una delle due citazioni *in exergo* viene da Ortega y Gasset e afferma che "Ver es pensar con los ojos".

<sup>6</sup> È quanto Calvino dice dei classici: "D'un classico ogni prima lettura è in realtà una rilettura" (Calvino, 1992: 8). Possiamo citare un esempio di enigma destinato a restare tale: chi è McIntosh o l'uomo che indossa l'omonimo impermeabile nella scena del cimitero dell'*Ulisse* di Joyce? Non troveremo mai una risposta unica o univoca, forse perché lo stesso Joyce si è divertito a creare un 'fantasma' così onnipresente e, al contempo, così inafferrabile (nemmeno nel penultimo capitolo del romanzo, quello idealmente intitolato *Itava*, offre una risposta): "Quale enigma autocoinvolgente non comprendeva Bloom in procinto di alzarsi per riuscire a concludere, temendo involontariamente di non concludere? [Risposta] Chi era McIntosh?" (Joyce, 2012: 694).

In tale contesto, la suspense, intesa come tecnica peculiare di taluni generi narrativi (pensiamo ai romanzi polizieschi e agli stessi *libros de caballerías* di cui si nutrirà la fervida immaginazione di Alonso Quijano “el bueno” prima di diventare Don Quijote), amplifica e moltiplica questi tratti intrinseci all’atto della lettura. Di fatto, potremmo arrivare ad affermare che ogni lettura implica suspense, se con tale termine intendiamo una “expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso”, come certifica il *Diccionario de la Lengua Española (DLE sub vocem, 2021)*. Lo stesso termine “intriga” in spagnolo appartiene a due campi semantici differenti e divergenti: sempre secondo *DLE*, “intriga” può indicare un “manejo cauteloso, acción que se ejecuta con astucia y ocultamente, para conseguir un fin” (con tutte le connotazioni negative, da un punto di vista morale, ancor prima che estetico, legate a una tale definizione<sup>7</sup>) o un “enredo, embrollo” (da un punto di vista più strettamente letterario).

L’obiettivo di questo studio è riflettere sul funzionamento della suspense in alcune opere narrative che presentano il motivo del ‘duello sospeso’. Inizieremo dal famoso scontro tra Don Quijote e il biscaglino, interrotto improvvisamente tra i capitoli 8 e 9 della Prima Parte del *Quijote*; apriremo una breve parentesi sull’attesa decennale cui condannerà il lettore Alonso de Ercilla prima di poter leggere la risoluzione della battaglia con cui si chiude il cap. XXIX della Seconda Parte de *La Araucana* e con cui si apre il cap. XXX della Terza; infine, perlusteremo gli anfratti di due scene emblematiche per il tema che qui si analizza in *Tu rostro mañana* di Javier Marías e ne *Los detectives salvajes* di Roberto Bolaño. Ma andiamo per ordine.

## 2. NARRATIO INTERRUPTA: LA BATTAGLIA TRA DON QUIJOTE E IL BISCAGLINO

Non contento della sonora sconfitta contro i giganti trasformati agli occhi dell’idalgo in mulini a vento dai maghi che tanta mania gli professano, Don Quijote prende spunto dal passaggio della carrozza di una misteriosa dama accompagnata da alcuni servi per sfidare un biscaglino, colpevole di non ammettere davanti a tutti che Dulcinea del Toboso è la donna più bella tra tutte. L’uomo, che si esprime “en mala lengua castellana y peor vizcaína”, lo avvisa: “Anda, caballero que mal andes; por el Dios que crióme, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno” (Cervantes, 2004 I: 111)<sup>8</sup>. La risposta di Don Quijote è, come sempre, fonte di ilarità per il lettore: “Si fueses caballero, como no lo eres, ya yo hubiera castigado tu sandez y atrevimiento, cautiva criatura” (111). L’elemento comico della scena è affidato al linguaggio dei personaggi: se

<sup>7</sup> Come ricorda Anna Bognolo, “[la] discussione sulla liceità della letteratura di finzione [...] vedrà spesso nei *libros de caballerías* un obiettivo privilegiato” (1996: 52). Sulle critiche ai *libros de caballerías* come esempi di opere che manipolano –anche da un punto di vista etico e morale– il lettore in nome di “intrighi” fin troppo arzigogolati e inverosimili si veda Sarmati (1996).

<sup>8</sup> Tutte le citazioni provengono da questa edizione e verranno segnalate dal numero di pagina tra parentesi e, eventualmente, dal volume segnalato in numeri romani; i corsivi –quando non debitamente indicato– sono miei.

l'avversario si esprime in un castigliano assai marcato dalle sue origini geografiche, Alonso Quijano il Buono fa sorridere perché parla come un libro stampato. Anche quando sfodera la spada e si prepara ad attaccare il biscaglino la retorica dei libri di cavalleria impregna la sua invocazione alla dama: “¡Oh, señora de mi alma, Dulcinea, flor de la fermosura, socorred a este vuestro caballero, que por satisfacer a la vuestra mucha bondad en este riguroso trance se halla!” (112). Lo schema si ripete numerose volte nel corso della narrazione: Don Quijote sfiderà a duello chiunque provi a negare la superiore bellezza di Dulcinea e la chiamerà sempre in causa in quanto motivo e fine delle sue imprese cavalleresche.

Dario Villanueva (2008) ravvisa nel *Quijote* una sensibilità “precinematografica”: l'elemento visuale, la descrizione attenta dello spazio e delle azioni, i dialoghi tra i protagonisti, il modo stesso in cui il narratore inquadra i due rivali, e i rispettivi gesti, ricoprono un'importanza strategica al fine di coinvolgere il lettore nella narrazione dei fatti come uno spettatore che stia assistendo alla proiezione di un film. La descrizione che segue l'invocazione altisonante di Don Quijote completa la funzione icastica della scena: “El decir esto, y el apretar la espada, el cubrirse bien de su rodela, y el arremeter al vizcaíno, todo fue en un tiempo, llevando determinación de aventurarlo todo a la de un golpe solo” (112).

Potremmo parlare di una sorta di accelerazione dell'azione. Poco prima, il narratore aveva già sottolineato l'elemento scenografico del passo nel descrivere il modo in cui si posizionano gli altri personaggi (spettatori impotenti e testimoni oculari dello scontro fisico) quando capiscono che Don Quijote non sta scherzando:

La señora del coche, admirada y temerosa de lo que veía, hizo al cochero que se desviase de allí algún poco, y desde lejos se puso a mirar la rigurosa contienda, en el discurso de la cual dio el vizcaíno una gran cuchillada a don Quijote encima de un hombro, por encima de la rodela, que, a dársela sin defensa, le abriera hasta la cintura. (112)

Di questo brano vanno sottolineati due aspetti: la posizione spaziale che occupano la dama e il servo che conduce la carrozza in rapporto ai duellanti, e i due aggettivi che il narratore attribuisce alla dama stessa: “admirada y temerosa”: il timore si mescola con la *admiratio* in uno stato d'animo contraddistinto dall'attesa e dalla curiosità, in modo tale che, al pari del lettore, anch'essi desiderano assistere allo spettacolo, indipendentemente dal suo esito<sup>9</sup>.

Comicità e pathos continuano a mescolarsi nell'azione descritta quando il biscaglino prova a difendersi, schermandosi con un cuscino afferrato a mo' di scudo. È proprio il contrasto tra lo scudo che utilizza Don Quijote (per quanto antiquato) e il cuscino di cui si serve il biscaglino a provocare ilarità nel lettore, un'ilarità pure catartica, data la presunta drammaticità dell'azione. Di grande effetto comico è poi anche la

<sup>9</sup> Potremmo analizzare questa scena dal punto di vista di ciò che parte della critica americana definisce *paradox of fiction*: il paradosso consiste nel fatto che, pur sapendo che ciò che vediamo o leggiamo è fittizio, non siamo in grado di non sentirci coinvolti e di temere o sentire ansia per quanto potrà accadere. Angelucci (2014: 47-52) approfondisce e chiarisce questo concetto nell'ambito del cinema; Carroll (1990) lo analizza, da par suo, dal punto di vista della psicoanalisi e del genere *horror*.

presenza dell'asina dietro cui il biscaglino trova rifugio per parare i colpi del rivale. L'animale "no podía dar un paso" e anzi resta letteralmente paralizzata "de puro cansada" dato che "no [estaba] hecha a semejantes niñerías" (112). Ma proprio nella risoluzione del duello l'azione viene interrotta bruscamente (e assai sapientemente ai fini della suspense):

Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba asimismo levantada la espada y aforrado con su almohada, y todos los circundantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban; y la señora del coche y las demás criaturas suyas estaban haciendo mil votos y ofrecimientos a todas las imágenes y casas de devoción de España, porque Dios librase a su escudero y a ellas de aquel tan grande peligro en que se hallaban. (113)

Il narratore passa in rassegna e torna a citare tutti i presenti al duello descrivendo in dettaglio le rispettive reazioni dinanzi allo sproposito del folle *hidalgo*. Il primo piano lo occupa la descrizione cinesica dei duellanti: Don Quijote con la spada in aria in posizione speculare rispetto al biscaglino che brandisce la stessa arma e si nasconde dietro l'asina e il cuscino. Dopodiché, si prosegue con la descrizione dei testimoni oculari: questi ultimi osservano "temerosos" e "colgados", aspettando ansiosamente il risultato finale dello scontro tra le due spade. La dama, insieme ai suoi servi, chiama in causa Dio e i santi, come se la fede religiosa potesse porre fine al duello e ristabilire la calma sconquassata dalla follia di Don Quijote. Infine, è lo stesso Cervantes (o una delle sue molteplici "maschere" in quanto presunto autore empirico dell'opera) ad interrompere la narrazione nel momento della massima tensione narrativa: "Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja *pendiente* el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas" (113)<sup>10</sup>.

Se il testo finisse qui, il *Quijote* sarebbe un'opera doppiamente inconclusa: non viene narrata la fine della lotta tra i due spadaccini e non sappiamo come terminino le disavventure del protagonista impazzito per colpa dell'eccesso di lettura (o di una lettura impropria) dei *libros de caballerías*. Dunque, anche la frustrazione del lettore sarebbe duplice. Si noti, inoltre, e ancora una volta, come il narratore esterno ricorra a un termine che è quasi sinonimo di *suspense*: in questo punto, l'autore lascia *pendiente* la storia e il suo lettore, che non può prevedere come finirà<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Occorre sottolineare a questo punto che la critica non ha ancora raggiunto un accordo sull'entità (reale, fittizia o verosimile) di questo personaggio che potrebbe essere (e forse non è affatto) Cervantes in quanto autore empirico. Anzi, va ricordato come per Molho (2005: 430-432) la sovrapposizione di queste voci narranti porti alla rimozione dal testo della voce di Cervantes stesso, che si impegnerebbe proprio a "nascondersi", per non identificare il proprio punto di vista con nessuno dei narratori o dei personaggi. Sull'annosa questione delle molteplici identità "mascherate" e dei molteplici narratori e autori del *Quijote* si vedano El Saffar (1968, 1975, 1980 e 1984); Flores (1982); Haley (1984), Montero Reguera (1997) e Parr (1988).

<sup>11</sup> In una conversazione privata, José María Pozuelo Yvancos mi fa notare che una cosa è la 'suspense' in quanto tecnica narrativa e altra la 'suspense' in quanto attesa spasmodica di qualcosa che può o potrebbe

Ma le cose, fortunatamente, volgono per il meglio:

Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que de este famoso caballero tratasen; y así, en esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte. (113)

Dunque, una seconda parte esiste, sicché il duello si compirà. Il punto però ora si sposta su altre questioni: chi è tale “segundo autor” e chi sono questi “ingenios de la Mancha”? La suspense, in quanto sospensione, incertezza, assume qui connotati metaletterari: a questo punto il lettore deve tornare a leggere il “Prólogo” e il primo capitolo dell’opera, per ritrovare quanto narrato nei primi otto capitoli e provare a supporre quanto potrà accadere nel futuro immediato della narrazione.

È nel “Prólogo” che infatti si affermava “Pero yo, que aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote”, riferendosi direttamente al “desocupado lector” (9)<sup>12</sup>, mentre è nel cap. 1 che emergono quegli stessi “ingenios de la Mancha” qui rievocati e, quando si allude all’onomastica del protagonista (Quijada, Quesada, Quijana, etc.), si fa riferimento chiaramente a “alguna diferencia en los autores que de este caso escriben” (39).

Il cap. 9 inizia ricorrendo di nuovo a un linguaggio assai cinematografico. Come è assai noto il lettore assiste all’affannosa ricerca che quel primo narratore (oltre che misterioso “padrastro” del *Quijote*) compie nel mercato di Toledo di un manoscritto che gli consenta di conoscere la fine della storia del biscaglino come assiste pure all’atto (quasi miracoloso) del rinvenimento del manoscritto originale, scritto in arabo, di cui chiede una traduzione a un giovane *morisco* e, infine, all’atto della sua lettura dopo l’interruzione così inattesa e prolungata. Un triplo salto mortale che fa aumentare, in maniera proporzionale sia la suspense sia il numero delle maschere dietro le quali si nasconde l’autore empirico, ovvero, quel Miguel de Cervantes che, presuntamente, si finge soltanto “padrastro” e non ‘padre’ del *Quijote*<sup>13</sup>:

---

accadere anche nell’ambito della realtà fattuale. Sui rapporti sempre ambigui e affascinanti tra *fact* e *fiction*, si veda Lavocat (2021).

<sup>12</sup> Su questa ambiguità genitoriale di fondo continuano a essere fondamentali anche le analisi di Socrate (in Cervantes, 2004: II: 12-14) e Socrate (1998), oltre a quelle citate in nota 10.

<sup>13</sup> Bisogna sottolineare (e va ricordato) che Cervantes era già apparso (e si è già autocitato) in quanto ‘personaggio’ tra i personaggi anche nei capitoli anteriori a quest’interruzione drammatica, per poi farlo di nuovo all’interno del manoscritto che si presenta come frutto dell’immaginazione e della penna di Cide Hamete Benengeli: lo esplicita e spiega chiaramente Javier Marías in un corso che tenne presso il Wellesley College del Massachusetts negli anni ‘80: si veda Marías (2016: 71-72): “Hemos tenido ya tres apariciones de Cervantes como alguien a quien mencionan los personajes ficticios, los del libro. La primera ha sido cuando el cura, en el escrutinio, ha comentado sobre *La Galatea*. La segunda, aunque no se menciona el nombre, cuando se ha encontrado la novela de *El curioso impertinente*. Es de suponer que quien se dejó olvidado el manuscrito en la venta es Cervantes. Finalmente, el cautivo, que viene de muy lejos, que ha caído en el lugar por verdadera casualidad, menciona a ese ‘Saavedra’. ¿Qué sucede? Resulta que las tres apariciones de Cervantes dentro del libro no pueden ser relacionadas por nadie. Es decir, el cura no sabrá que ha leído una novelita de su amigo ‘Cervantes’, ni identificará a ese ‘Saavedra’ como al mismo. El autor

Dejamos en la primera parte de esta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales, que, si en lleno acertaban, por lo menos se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada; y que en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que de ella faltaba. (115)

La narrazione recupera la scena con cui si chiude il cap. 8 attraverso una sorta di *ekphrasis* del duello interrotto: il narratore re-inquadra quanto già descritto in precedenza sottolineando gli effetti devastanti che sarebbero potuti scaturire sul piano della lotta fino all'ultimo respiro dei duellanti e che, per ora, non si verificano a causa dell'interruzione improvvisa dello stesso manoscritto. E di nuovo, della scena viene messo in risalto l'elemento emozionale legato alla suspense: la scena s'interrompe nel punto più "dudoso" e, al contempo, la narrazione resta "destroncada", esattamente come potrebbe accadere ai due rivali se le spade arrivassero a colpire l'altro.

L'*enumeratio* dei qualificativi con cui il narratore ci presenta la storia è un esempio più che evidente di autoelogio: "sabrosa", "gallarda historia": non esistono aggettivi che possano esaltare compiutamente questa narrazione. E poi è "moderna", ovvero, recente, se rapportata ai fatti di cui si rende protagonista Don Quijote e, quindi: "ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ella circunvecinas" (116). Se non è disponibile sotto forma scritta (e cartacea), lo sarà sotto forma orale (e folclorica): qualche traccia fattuale ci sarà, si argomenta, se si tratta di Don Quijote; non può non esistere una seconda parte, anche se, riconosce con una certa umiltà e, di nuovo, con estrema autoironia: "si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudan" il mondo sarebbe rimasto "falto" della stessa (117).

Non è, allora, il rinvenitore a trovare il manoscritto interrotto, bensì il "cielo" (Dio), il "caso" (destino) e la "fortuna" (divinità che, in accordo alle credenze antiche e medievali, determina l'andirivieni della buona e della cattiva sorte sulla Terra): tre fattori che saranno decisivi affinché avvenga il felice e fortunoso ritrovamento. A partire da

---

aparece desdoblado, como varios, como Don Quijote también es varios que lleva incorporados a sí mismo. Así vemos que también las personas reales, sin necesidad de locura, pueden ser distintas entre sus varias facetas o seres". Aggiungiamo che il fatto che nella famosa interruzione tra il cap. 8 e il cap. 9 Cervantes si presenti come un lettore onnivoro e avido non è affatto casuale. E non si tratta, evidentemente, di una semplice parodia della tecnica (sfruttatissima) del 'manoscritto ritrovato' tante volte utilizzata nell'*Amadís de Gaula* e negli altri *libros de caballerías* che fungono da ipotesti centrali nella rivisitazione distorta di quei romanzi da parte del folle *hidalgo*. Bisogna anzi aggiungere che queste interruzioni erano una tecnica narrativa topica nei romanzi cavallereschi per mantenere alta l'attenzione e la curiosità del lettore; pensiamo ai casi emblematici dell'*Orlando furioso* (1532) o delle *Sergas de Espaldión* (1510) di Garci Rodríguez de Montalvo. Pensiamo anche a *La Araucana*, di cui ci occuperemo tra poco. Si tratta di tecniche vigenti e molto apprezzate nelle attuali serie televisive (sia del XX che del XXI secolo). Sull'artificio degli *autores ficticios* e la tecnica del manoscritto ritrovato risultano fondamentali le analisi di Sarmati (2004) e Sarmati (2006), in cui, tra l'altro, si fa notare come: "l'uso che Cervantes fa del luogo comune del manoscritto ritrovato e della falsa traduzione perde ragione d'essere se [...] serviva a conferire veridicità a una cronaca che si voleva antica. Le uniche varianti del *cliché* appartengono tutte, infatti, a notazioni realistiche, ossia, all'infiltrazione della prosaicità del quotidiano in un artificio che si prefiggeva proprio di allontanare quanto più possibile le vicende narrate dalla storia di tutti i giorni" (Sarmati, 2006: 549).

questo momento inizia la narrazione del rinvenimento, il narratore si presenta come un accanito lettore, il testo, tanto bramato, è invece un “cartapacio”:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado de esta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. (118)

Il punto, ora, è che il narratore/rinvenitore non conosce l'arabo, sicché decide di consultare un giovane *morisco* che, aprendo il libro a metà, inizia a leggere e... scoppia a ridere. Il primo segnale di riconoscimento, il primissimo elemento che permette l'agnizione tra il lettore e il testo, è il riso. Cervantes mette in scena uno degli effetti più immediati della lettura del *Quijote*: chi lo legge, ride. Il secondo segnale nasce dalla spiegazione della fonte da cui scaturisce la risata, ovvero, dall'annotazione a margine che il *morisco* legge ad alta voce: “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (118). È Dulcinea, nella sua versione nient'affatto idealizzata, il secondo elemento materiale che permette di accertare la natura del manoscritto. Il rinvenitore è ora “atónito” e “suspenso” nel constatare che ha trovato proprio quanto cercava. Il terzo segnale è ancora più decisivo: si tratta della traduzione del titolo dell'opera, ovvero, della *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo* (118). È qui che il gioco di specchi tra le istanze narrative e la *mise en abyme* tocca l'apice con l'introduzione di ulteriori figure autoriali nelle vesti di uno storico di origini arabe e di un *morisco* che traduce l'opera in spagnolo, che continueranno a convivere con i manoscritti degli altri anonimi “autores que de este caso escriben” del cap. 1, chiamati “ingenios de la Mancha” nel cap. 8.

Concluso l'acquisto, il rinvenitore commissiona al *morisco* la traduzione del manoscritto che deve compiersi “sin quitarl[e] ni añadir[e] nada”, *desiderata* alquanto ambiziose, oltre che impossibili, dato che nessuno potrebbe tradurre alcunché se si attendesse soltanto alla *littera* del testo<sup>14</sup>. Fortunatamente, il *morisco* accetta l'incarico, il prezzo pattuito (“dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo”) e traduce il tutto in “poco más de mes y medio”; un tempo record, se pensiamo che ai primi otto capitoli del manoscritto anteriore se ne aggiungono altri quarantaquattro inediti. E così, solo dopo questo arco temporale, Cervantes può finalmente riannodare la narrazione interrotta del duello con le spade:

Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía “Don Sancho de

<sup>14</sup> Di ciò si ragiona nel famosissimo cap. 72 della Seconda Parte (Cervantes 2004, II: 1247-1251). Sull'importanza della traduzione e sulla figura del traduttore nel *Quijote*, si veda, tra gli altri, El-Madkouri Maataoui (2005).

Azpetia”, que, sin duda, debía de ser el nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía “Don Quijote”. (119)

L’*ekfrasis* acquista il primo piano: la materialità stessa del manoscritto diventa tangibile a partire dall’elemento visuale, ovvero, dalle illustrazioni che inquadrano i due rivali nell’atto di scagliarsi l’uno contro l’altro con le spade sguainate sul punto di scontrarsi. L’autore delle illustrazioni non lascia margine al dubbio: le epigrafi aggiunte in calce certificano l’identità dei personaggi coinvolti. A riprova di ciò, il *résumé* che fa riferimento a “Sancho Zancas” (120), ovvero, l’immagine che esplicita la presenza dello scudiero di Don Quijote. Il dubbio sorge, quindi, non in rapporto all’immagine, quanto al nome perché è chiaro che, fino al cap. 8, il lettore ha conosciuto Sancho in quanto “Panza”. Questa modificazione temporanea del cognome del coprotagonista diventa il pretesto per ampliare la natura *perspectivista* dell’opera (Spitzer, 1955), oltre che per iniziare a stabilire ironici rimandi intratestuali tra il manoscritto che avevamo letto fino al cap. 8 e il testo di Cide Hamete Benengeli:

Si a ésta [historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor árabe, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. (120)

Non stiamo leggendo soltanto una traduzione; il problema è dato dal fatto che leggiamo un testo originale ‘ambiguo’ o ‘pericoloso’ perché l’autore (e il suo traduttore) è di origini arabe e, dunque, nell’ottica cervantina della sua epoca, ‘bugiardo’. Dove inizia la menzogna e dove comincia la verità? Tale domanda, che riguarderà l’intera narrazione, viene qui esplicitata attraverso la citazione della definizione ciceroniana di *historia* in quanto *magistra vitae*: se gli storici devono essere “puntuales, verdaderos y nonada apasionados” dipende dal fatto che non dovrebbero mai abbandonare il “camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir” (Cervantes, 2004 I: 120-121). Dopo questo elogio appassionato della Storia, la narrazione riprende finalmente da dove era rimasta e, come è ben noto, riprende esattamente da dove era stata lasciata in *stand-by*: “Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo: tal era el desnudo y continente que tenían” (121). Come scrisse Vladimir Nabokov:

Nótese que bien se convierte en cuadro la descripción de las actitudes en las que quedaron congelados en el punto de cesura. Con lo cual se reanuda el relato, el cuadro toma movimiento, el combate continúa, como en esas filmaciones de los partidos de fútbol que se paran y luego echan a andar otra vez. (Nabokov, 2012: 65)

La rabbia del biscaglino si scaglia contro Don Quijote, ma “la buona sorte” interviene a favore dell’*hidalgo*: la ferita che gli provoca la spada sulla spalla non è letale e sarà solo la causa che lo spingerà a contrattaccare con pari violenza e ira. Alla fine, il

biscaglino cadrà a terra e Don Quijote accetterà di evitargli la morte nell'ascoltare le richieste della dama e del suo seguito. A una condizione: che “las señoras del coche” tornino al Toboso per raccontare a Dulcinea l'accaduto: “Pues en fe de esta palabra yo no le haré más daño, puesto que me lo tenía bien merecido” (122).

A partire dall'episodio del *vizcaíno* si è potuto, dunque, rilevare come la suspense è meccanismo assai pregnante nel capolavoro cervantino perché mantiene il lettore costantemente nell'incertezza interpretativa del testo, relativa ai suoi vari livelli di significazione, a partire dalla costellazione degli autori implicati. Al lettore il compito di indagare e appurare cosa è verità e cosa è menzogna e, soprattutto, di tracciare un qualche confine certo tra l'uno e l'altro ambito.

### 3. L'INTERRUZIONE DECENNALE DE *LA ARAUCANA*

Come già notato dalla critica, Cervantes dovette avere in mente diverse fonti per questa scena di duello interrotto<sup>15</sup>, prima fra tutte la famosa e più che decennale interruzione del duello tra Tucapel e Rengo alla fine del canto XXIX della Seconda Parte de *La Araucana* e l'inizio del canto XXX della Terza. Ecco come termina il succitato canto del poema di Ercilla:

Estaban los presentes admirados  
de aquel duro tesón y valentía,  
viéndolos en mil partes ya llagados  
y la sangre que el suelo humedecía;  
los arneses y escudos destrozados  
y que ningún partido y medio había  
sino sólo quedar el uno muerto  
aunque morir los dos era más cierto.  
(XXIX, vv. 393-400: 684)<sup>16</sup>

Come è facile constatare, Cervantes impiegherà lo stesso aggettivo “admirados” per riferirsi alla dama, ai suoi servitori, oltre che a Sancho Panza e agli altri testimoni oculari del duello con le spade. Qui il termine non indica soltanto lo stato d'animo di chi guarda, ma anche la stessa esaltazione di chi narra qualcosa di inaudito, di inedito e meritevole di attenzione da parte del lettore. Si tratta dello stesso uso che ne fa Garci Rodríguez de Montalvo nell'*Amadís de Gaula*. Come afferma giustamente Anna Bognolo (1997: 46):

Parlando di “grande admiración” e di “cosas admirables” [...] Montalvo si riferisce al lato esorbitante e fantastico della finzione, a quell'effetto di fascinazione, troppo facile e sospetto, che si produce nell'animo del pubblico davanti all'inaspettato, all'eccezionale, al meraviglioso. Ma la parola conserva un sostanziale

<sup>15</sup> Si veda Cervantes (2004, II: 33-36) con l'abbondante bibliografia inclusa nelle letture critiche dei due capitoli (la prima a cura di Claudio Guillén, la seconda a carico di Luis Iglesias Feijoo).

<sup>16</sup> Tutte le citazioni dal testo procedono da Ercilla (2022) e vengono indicate con il numero dei versi e di pagina tra parentesi e il numero dei canti in numeri romani; i corsivi –quando non diversamente segnalato– sono miei.

senso euforico, reso esplicito e posto in grande rilievo, a pochi anni dal suo affiorare nelle parole di Montalvo, nelle definizioni di Alejo Venegas che, per quanto incidentali e tarde [...] sono da considerarsi emblematiche.

In tale contesto, e nell'interpretazione che offre del termine l'umanista e filologo toledano, *admiratio* indica ciò che già Aristotele aveva identificato nella *Poetica* come una delle principali esigenze del racconto in quanto *mythos*, ovvero, quella di *movere*, nel senso etimologico del verbo, ossia, "coinvolgere emotivamente" il lettore-spettatore (Bognolo, 1997, nota 86: 46)<sup>17</sup>. È esattamente ciò che accade in questi versi de *La Araucana*: Ercilla sfrutta in modo ancora più 'spettacolare' lo scontro delle spade dei due contendenti mostrando il sangue e le ferite:

Dio Rengo a Tucapel una herida,  
cogiéndole al soslayo la rodela  
que, aunque de gruesos cercos guarneçida,  
entró como si fuera blanda suela.  
No quedó allí la espada detenida,  
que gran parte cortó de la escarçela  
y un doble zaragüel de ñudo grueso,  
penetrando la carne hasta el hueso.  
(XXIX, vv. 401-408: 685)

Il fatto che la spada di Rengo penetri fino all'osso nella spalla di Tucapel non fa che aumentare sia la suspense (circa il finale risolutivo dello scontro) che l'emozione vivida di chi è testimone oculare dei fatti; il narratore esterno non può non esplicitare il *pathos* di chi osserva:

No se vio corazón tan sosegado  
que no diese en el pecho algún latido  
viendo la horrenda muestra y rostro airado  
del impaciente bárbaro ofendido  
que, el roto escudo lejos arrojado,  
de un furor infernal ya poseído,  
de suerte alzó la espada que yo os juro  
que nadie allí pensó quedar seguro.  
(XXIX, vv. 409-416: 685)

Se Cervantes si riferisce ai suoi testimoni oculari in quanto "temerosos" e "colgados", Ercilla adotta aggettivi ancor più espliciti: chi è spettatore del duello con le spade soffre una sorta di accelerazione del battito cardiaco e quando Tucapel è sul punto di sferrare la controffensiva "nadie pensó allí quedar seguro", come se l'ira del duellante potesse scatenarsi anche contro gli altri, innocenti e spettatori passivi che si limitano ad assistere allo scontro<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Sulla complessità dell'uso del termine e sulle diverse accezioni che esso assume all'interno della letteratura aurea (non solo cervantina) risulta fondamentale Riley (1963), oltre a Urbina (1989) e Lozano-Renieblas (2016).

<sup>18</sup> Sulla possibile influenza di Ercilla sulla scrittura e sulla struttura del *Quijote* di Cervantes si veda Gómez Canseco (2020).

Così si chiude il canto XXIX:

¡Guarte, Rengo, que baja, guarda, guarda,  
con gran rigor y furia acelerada  
el golpe de la mano más gallarda  
que jamás gobernó bárbara espada!  
Mas quien el fin deste combate aguarda  
me perdone si deho destroncada  
la historia en este punto, porque creo  
que así me esperará con más deseo.  
(XXIX, vv. 417-424: 685)

In questi versi, oltre all'espansione iperbolica della concitazione e alla descrizione della violenza che scoppia tra i due contendenti, assistiamo a una esplicita dichiarazione che investe la dimensione metaletteraria del testo: Ercilla non solo interrompe il duello ma confessa di farlo per accrescere l'attesa del lettore<sup>19</sup>: “así me esperará con más deseo”. Possiamo affermare che in questi versi suspense diventa sinonimo di *admiratio*. Cervantes adotterà quasi gli stessi termini quando, nel riannodare il filo della narrazione, si riferirà alla stessa come “sabrosa historia” che è stata “destroncada” proprio “en aquel punto tan dudoso” (Ercilla gioca anche con l'effetto suspense dell'*enjambement*: “si deho destroncada / la historia en este punto”). L'azione nel canto XXX della Terza Parte de *La Araucana* si riannoda in modo del tutto inatteso attraverso la seguente *digressio*:

Cualquiera desafío es reprobado  
por ley divina y natural derecho,  
cuando no va el designio enderezado  
al bien común y universal provecho,  
y no por causa propia y fin privado,  
mas por autoridad pública hecho,  
que es la que en los combates y estacadas  
justifica las armas condenadas.  
(XXX, vv. 1-8: 689)

Segue una disquisizione teorica lunga sei ottave sull'utilità del duello con le spade per ristabilire la legge divina in rapporto al diritto naturale<sup>20</sup>. E dopo aver menzionato il caso concreto di Rengo e Tucapel, nell'ottava strofa continua, con una digressione riflessiva etico-militare:

Digo que los combates, aunque usados,  
por corrupción del tiempo introducidos,  
son de todas las leyes condenados

<sup>19</sup> Sulle modalità con cui gli autori dei *libros de caballerías* chiudono i canti, i libri o i capitoli dei loro romanzi si veda l'interessante studio di Brioso Santos e Brioso Sánchez (2013), in cui si discute e problematizza il concetto stesso di 'capitolo' in rapporto a questi testi. Sulle molteplici riscritture del personaggio di Tucapel si veda Núñez Sepúlveda (2018).

<sup>20</sup> Essendo la fonte principale il *Tratado de la guerra y el duelo* del padre dell'autore, Fortún García Ercilla, come analizza in dettaglio Gómez Canseco nell'apparato critico del canto XXX (Ercilla, 2022: 1234-1235).

y en razón militar no permitidos,  
salvo en algunos casos reservados  
que serán a su tiempo referidos,  
materia a los soldados importante  
según que lo veremos adelante.  
(XXX, vv. 57-64: 691)

Anticipando (v. 8: “según que lo veremos adelante”) una parte della riflessione sull’opportunità di ricorrere allo scontro tra campioni, Ercilla riannoda la trama giocando con l’orizzonte d’attesa del lettore: dovranno trascorrere ben undici anni prima che si possa finalmente appurare come termina il duello tra Rengo e Tucapel:

Déjolo aquí indeciso, porque viendo  
el brazo en alto a Tucapel alzado,  
me culpo, me castigo y reprehendo  
de haberle tanto tiempo así dejado;  
pero a la historia y narración volviendo,  
me oísteis ya gritar a Rengo airado,  
que bajaba sobre él la fiera espada  
por el gallardo brazo gobernada.  
(XXX, vv. 65-72: 691)

Se nel piano fattuale è trascorso quasi più di un decennio, su quello della finzione sono passate soltanto tre ore:

Eran pasadas ya *tres horas*, cuando  
los dos campeones, de valor iguales,  
en la creciente furia declinando  
dieron muestra y señal de ser mortales,  
que las últimas fuerzas apurando  
sin poderse vencer, quedaron tales  
que ya en parte ninguna se movían  
y más muertos que vivos parecían.  
(XXX, vv. 129-136: 693)<sup>21</sup>

La relatività temporale che scaturisce dal divario cronologico tra tempo della narrazione e tempo narrato contribuisce ad aumentare la suspense: Ercilla manipola il tempo, alterandolo lungo una linea discontinua (più di dieci anni tra un canto e l’altro; tre ore dall’inizio della lotta a singolar tenzone tra Rengo e Tucapel) che è funzionale agli effetti di ritmo creati dalla descrizione dell’azione violenta. Come nota giustamente Gómez Canseco (Ercilla, 2022: 1233), Cervantes omaggerà Ercilla adottando la stessa tecnica di dilatazione e manipolazione temporale ai fini di una tensione narrativa che si risolverà solo dopo un’amplia *digressio*.

<sup>21</sup> È da versi simili che capiamo meglio che, come afferma Fray Alonso de Carvajal nel sonetto laudatorio che appare nel “Prologo” sotto forma di dialogo, Ercilla “es Virgilio en verso, en armas Marte”: professa una passione sincera verso le armi e i combattimenti, come si evince da tali descrizioni emotive ed emozionanti.

#### 4. LA SPADA DI BERTRAM TUPRA: LA VIOLENZA E IL DILEMMA ETICO IN *TU ROSTRO MAÑANA* DI JAVIER MARÍAS

Da Ercilla (e dal Cile del XVI secolo), oltre che da Cervantes (e dalla Castilla La Mancha del XVII secolo), ci trasferiamo a Londra, nella nostra contemporaneità e, nello specifico, all'interno di un bagno per disabili di una moderna discoteca della metropoli britannica. Il temibile Bertram Tupra, uno dei capi di un servizio segreto parallelo al MI5 e el MI6, sta per concludere un affare con Manoia, un mafioso italiano in viaggio in Inghilterra, con l'aiuto di Jacques Deza, suo pupillo, oltre che alleato, protagonista e narratore in prima persona di *Tu rostro mañana*<sup>22</sup>. Tutto sembra andare per il verso giusto fino a quando Flavia, moglie del mafioso, scompare dalla pista da ballo insieme a Rafael de la Garza, un bizzarro diplomatico spagnolo che s'ingegna nell'intrattenere la donna. Se Manoia li scopre, de la Garza potrebbe ritrovarsi in pericolo di vita ed è per tale motivo che Bertram Tupra chiede a Jacques Deza di cercare entrambi. Quando, finalmente, il narratore s'imbatte in de la Garza, Tupra gli ordina di rinchiuderlo nel bagno dei disabili della discoteca; dopodiché, chiede perentoriamente a Deza di mettersi da parte:

Entonces, oí la voz de Tupra que me decía con autoridad:

– Apártate, Jack. – Y a la vez me cogió por el hombro, con fuerza pero sin brusquedad, y me sacó de allí, me quitó de en medio, quiero decir del umbral del gabinete que casi era como un saloncito [...]. “*Stand clear off, Jack*”, fueron sus palabras, o quizá “*Clear off*” o “*Step aside*”, o “*Out of my way, Jack*”, resulta difícil recordar con exactitud lo que luego queda en nada por lo mucho más que viene luego, en todo caso lo capté, cualquiera que fuera la frase, ese fue el sentido y además le acompañaba el gesto de la mano firme sobre el hombro que se dejó arrastrar, con buena voluntad podía entenderse ‘Hazte a un lado’, con mala ‘Fuera de aquí, Jack, quítate de en medio, no te metas ni se te ocurra impedirlo’, pero el tono fue más de lo primero, fue suave para ser una orden que no admitía desobediencia ni remoloneo, ninguna dilación en su cumplimiento ni resistencia o cuestionamiento o protesta ni tan siquiera la manifestación del espanto, porque es imposible objetar u oponerse a quien lleva “una espada en la mano” y la levanta para abatirla, asestar un golpe, dar un tajo, sin que uno haya visto aparecer el arma ni sepa de dónde ha salido, un filo primitivo, un mango medieval, un puño homérico, una punta arcaica, el arma blanca más innecesaria o más reñida con estos tiempos, más aún que una flecha y más que una lanza, un anacronismo, una gratuidad, una extravagancia, una incongruencia tan extrema que provoca pánico sólo verla, no ya medio cerval sino atávico, como si uno recuperara al instante la noción de que es la espada lo que más ha matado a lo largo de casi todos los siglos –lo que ha matado de cerca y viéndosele la cara al muerto, sin que el asesino o justiciero o el justo se desprendan ni se separen de ella mientras hacen su estrago y la clavan y cortan y despedazan, todo con el mismo hierro que nunca arrojan sino que conservan y empuñan con cada vez más fuerza mientras atraviesan, mutilan, ensartan y hasta desmiembran, nunca saco roto de harina sino siempre saco de carne que cede y se abre bajo esta piel nuestra que no resiste nada, no sirve y todo la hiere,

<sup>22</sup> Si veda Marías (2002, 2004 e 2007). Il romanzo, pubblicato dunque nell'arco temporale di cinque anni, raggiunge un totale di quasi mille e cinquecento pagine nella versione compatta apparsa nel 2009. Sull'analisi della scena della 'spada di Tupra' mi permetto di rimandare a due precedenti lavori: si veda Candeloro (2016: 240-245 e 2019: 17-21); se ne torna a occupare ampiamente anche Pozuelo Yvancos (2022).

hasta una uña la rasga, un cuchillo la raja y la desgarra una lanza, y una espada la rompe con el mero roce de su paso en el aire [...]. (Marías, 2004: 270-271)

Come possiamo osservare, in questo caso la suspense scaturisce da due elementi fondamentali: in primo luogo, dall'apparizione improvvisa e del tutto inattesa della spada di Tupra (apparizione che provoca il panico di Jacques Deza, il quale non riesce a capire razionalmente che senso abbia una spada nel XXI secolo); in secondo luogo, dalla constatazione, da parte del narratore, del fatto che, in effetti, la spada è l'arma che più morti ha causato nel corso dei secoli, in un faccia a faccia con il nemico che non si dà né con una lancia né con una freccia (armi che, al contrario, consentono sempre di mantenere una distanza di sicurezza dalla vittima). C'è anche un terzo fattore che va sottolineato: lo stile, ovvero, il modo in cui Jacques Deza ricorda una delle sue missioni più violente e inquietanti in compagnia del capo. Lo stile di Javier Marías si costruisce – come appare evidente nella lunga citazione – mediante una serie di subordinate che si articolano a furia di ipotesi formulate attraverso frasi condizionali, coordinate e disgiuntive che vanno ampliandosi in modo esponenziale all'interno di parentesi che sembrano non avere fine, come se si trattasse di digressioni *ad infinitum*. Di fatto, il lettore dovrà attendere ottanta pagine prima di poter scoprire come si risolverà la minaccia di morte di Tupra ai danni dell'inerme e terrorizzato de la Garza, colpevole di aver ballato con la donna sbagliata, ignaro della presenza di un boss mafioso senza scrupoli all'interno della discoteca e con una spada che gli pende letteralmente sul collo. Cosa potremo scoprire 'nel mentre'? Dati tecnici e storici legati al mondo delle spade; ricordi del passato legati a Juan Deza, il padre di Jacques e testimone oculare di alcune atroci rese dei conti personali tra le due fazioni in lotta; versi tratti da opere del *Siglo de Oro*; riflessioni acute e pessimiste sull'uso della violenza nel corso della Storia; il tutto, attraverso una serie di associazioni mentali che consentono al narratore di 'sospendere' il tempo dell'azione e 'scavare' all'interno della propria mente.

Ecco, dunque, che la spada che Tupra brandisce, di settanta centimetri di lunghezza, potrebbe coincidere con una *lansquenete*, ovvero, con la spada che gli omonimi mercenari tedeschi di Carlo V utilizzarono insieme ai soldati dei *tercios* spagnoli nelle guerre condotte nel nome dell'Impero degli Asburgo. Il modello in questione spinge Jacques a ricordare alcuni versi de *El cerco de Viena por Carlos V* di Lope de Vega: "Voyme, español rayo y fuego y victorioso te dejo. Ya os dejo, campos amenos, de España me voy temblando; que estos hombres, de ira llenos, son como rayos sin truenos que despedazan callando", versi citati a partire dalla p. 274 e destinati a divenire una sorta di ritornello lugubre o minaccioso fino alla conclusione del romanzo<sup>23</sup>. Dal

<sup>23</sup> La citazione letterale prosegue nel testo lopesco in termini che ci ricordano Ercilla: "No quiero esperar la espada / que despedazarme espera; / que aunque ella ser mansa quiera, / el que la temió soñada, / la temerá verdadera": si veda Vega (1969: 336, anche se, come nota Menéndez Pelayo nell'introduzione, l'attribuzione dell'opera è ancora incerta). È curioso il contrasto dicotomico tra chi teme la spada 'reale' e chi quella 'sognata': potrebbe derivare da qui il sottotitolo di questo secondo volume di *Tu rostro mañana*, ovvero, *Baile y sueño*? L'ultimo romanzo di Marías, *Tomás Nevinson*, inizia con una riflessione sulla spada, oltre che sulla ghigliottina e sulla garrota, in relazione alle morti violente di Anna Bolena e Maria Antonietta (Marías, 2021a: 11-14). Un altro lanzicheneco simile a quello brandito da Tupra apparirà nella

dramma storico lopesco, Jacques Deza passerà a rimemorare e a riprodurre *verbatim* i ricordi della Guerra Civile del padre, Juan, testimone oculare di due atti atroci: l'infanticidio di un neonato scagliato contro una parete da una governante che lavorava presso la casa di una famiglia aristocratica del centro di Madrid, e, infine, la morte violenta di Emilio Marés, un contadino *rojo* che si rifiuta di scavarsi la propria tomba e viene letteralmente *toreado*, ovvero infilzato da spade e lance, per mano di un gruppo di falangisti di Málaga.

Nel caso di Javier Marías, dunque, e alla luce di questa breve analisi, le lunghe digressioni non sono mere parentesi che interrompono la trama o l'unità della stessa, ma diventano luoghi privilegiati attraverso i quali il narratore può avvicinarsi alla shakespeariana “negra espalda del tiempo”, ovvero, a quel tempo percepito in quanto spazio in cui s'intrecciano e si mescolano le vicende del passato storico e del passato personale di chi narra<sup>24</sup>. In questo caso, le vicende di terrore e violenza che l'uomo ha praticato contro il prossimo dagli attacchi di Carlo V nella sua lotta contro Solimano (incarnazione dell'infedele o del nemico religioso) fino ai bombardamenti dei nazisti contro la Francia e l'Inghilterra nel corso della Seconda Guerra Mondiale, passando, in modo decisivo e scioccante, per quella stessa guerra civile spagnola che Juan Deza – padre del narratore ed evidente *alter-ego* letterario di Julián Marías, padre di Javier – ha presenziato in modo diretto e patito sulla propria pelle, assumono un valore altamente simbolico se le rapportiamo alle vicende narrate in *Tu rostro mañana I. Fiebre y lanza*. In questo volume, saranno il ricordo della tragica morte di Andreu Nin, rappresentante del Frente Popular eliminato dai servizi segreti russi; del tradimento che soffrì Julián Marías per mano di uno dei suoi migliori amici ai tempi dell'Università; dell'assassinio dello zio Alfonso, trasposizione letteraria dello zio materno dello stesso autore, freddato nei primi giorni della guerra civile per mano di alcuni giovani del Frente Popular, a incarnare quella riflessione complessa ed eterogenea sull'etica e sul Male che l'uomo ha perpetrato nel corso dei secoli.

È come se l'apparizione della spada di Tupra provocasse un 'ritorno al passato' attraverso il tempo della Storia. La narrazione dell'azione del presente s'interrompe per permettere a Jacques Deza di prendere atto delle innumerevoli tragedie che la violenza e il terrore hanno provocato al di là delle frontiere nazionali e delle cronologie storiche ufficiali. Nel mondo in cui Tupra diventa maestro di Jacques Deza non c'è più salvezza né via di fuga salvifica di fronte al male (uno dei nodi centrali di *Tu rostro mañana*<sup>25</sup>). In tal senso, siamo tutti vittime e spettatori inerti di ciò che l'uomo è stato, è e sarà capace

---

scena del 'duello fantasma' di Folcuino, uno dei personaggi secondari di *Tomás Nevinson*: “Una de aquellas veces, en marzo, cuando se estaba batiendo con una espada Katzbalger del siglo XVI o XVII, de hoja no muy larga y doble filo –quizá contra un otomano en el sitio de Viena, o contra clérigos en el saco de Roma–, se vio interrumpido por la entrada de su mujer en el salón-museo” (Marías, 2021a: 313). *Katzbalger* era anche il termine tecnico con cui veniva indicata l'arma usata da Tupra in *Tu rostro mañana*; torna il *leitmotiv* di Vienna, evocatrice dell'opera succitata di Lope de Vega (in un altro contesto studieremo la tecnica della suspense in relazione con quest'ennesimo duello con le spade, anche se, nel caso di Folcuino, si tratta, in realtà, di una lotta con sé stessi).

<sup>24</sup> Marías (2021b: 80-83), oltre a Candeloro (2016: 125-126).

<sup>25</sup> Pozuelo Yvancos (2009), oltre a Pittarello (2022: 115-116).

di fare con una spada in mano. Per tale ragione possiamo affermare che la famosa ‘scena della spada’ diventa uno dei frammenti (oltre che una delle scene) più importanti per capire e sviscerare il discorso etico che il narratore e protagonista va sviluppando in modo frammentario e parziale sulla falsariga di quanto presenziato in quanto ‘intérprete de vida’ all’interno del mondo dello spionaggio capitanato dal temibile e spietato Bertram Tupra. In tale contesto, la spada è sineddoche del Male che, nel corso dei secoli, è stato perpetrato ai danni del prossimo, oltre che simbolo evidente del sangue versato in modo inutile e ingiustificato<sup>26</sup>.

##### 5. IL DUELLO INFINITO: ARTURO BELANO VS. IÑAKI ECHAVARNE NE *LOS DETECTIVES SALVAJES* DI ROBERTO BOLAÑO

Dal bagno di una discoteca di Londra del XXI secolo, torniamo indietro nel tempo e in Spagna, per l’esattezza, a Barcellona, presso la spiaggia di Sant Pol de Mar, nel pieno degli anni ‘90 del secolo scorso. Nel capitolo 22 de *Los detectives salvajes*, Jaume Planells ci descrive in dettaglio l’assurdo duello con le spade in cui lo coinvolge l’amico e critico letterario Iñaki Echavarne. L’antefatto è il seguente: prima di pubblicare l’ultimo romanzo, lo scrittore Arturo Belano è convinto che il famoso critico spagnolo pubblicherà una recensione negativa della sua opera. Nel sottocapitolo anteriore, il pittore maiorchino Guillem Piña prova a farlo ragionare, invano: Belano teme che Echavarne lo prenda a bersaglio delle sue critiche distruttive così come fece con il libro di un suo amico, il romanziere madrileno Aurelio Bava, che Belano cataloga come

modelo de escritor Unamuno, bastante frecuente en los últimos años, que a las primeras de cambio lanzaba su perorata llena de moralina, la típica perorata española ejemplarizante e iracunda, la perorata del sentido común o la perorata sacrosanta e Iñaki era el típico crítico provocador, el crítico kamikaze, que gozaba creándose enemigos, y que a menudo metía la pata hasta la ingle. (Bolaño, 1998: 476-477)<sup>27</sup>

Guillem Piña prova a relativizzare: “Todos nos vamos a morir, piensa en la eternidad” (475). Al contrario, Belano crede che potrà sciogliere il nodo solo sfidando a duello Echavarne. La prima reazione dell’amico è di sorpresa e stupore: “La

---

<sup>26</sup> È per tale motivo che se, in parte, possiamo dirci d’accordo con la lettura che di questo episodio ci offre Domingo Ródenas de Moya in quanto omaggio (o allusione diretta) di Javier Marías al famoso duello interrotto di Don Quijote e il biscaglino e, al contempo, con quella che ci offrono Héctor Briosos Santos e Máximo Briosos Sánchez in quanto riferimento implicito alla violenza che scatenarono i fratelli Krays nella Londra degli anni ‘60 citati all’interno dello stesso volume di *Tu rostro mañana*, dall’altra parte non possiamo dimenticare l’importanza simbolica che acquistano i versi tratti dal dramma storico succitato di Lope de Vega: la frase o ritornello “Voyme, español rayo y fuego y victorioso te dejo [...]” mette in risalto il fatto che la violenza iracunda e irrazionale è qualcosa di connaturale alla Spagna e alle sue radici culturali. E il fatto che questi versi li pronunci il nemico religioso dei cristiani li trasforma, paradossalmente, in una sorta di lode a Carlo V e a coloro che, come Tupra, non hanno paura né tentennano quando si tratta di sfoderare una spada e di “despedazar callando”. Si vedano Ródenas de Moya (2009); Briosos Santos; Briosos Sánchez (2013).

<sup>27</sup> Le citazioni dal testo procedono da questa edizione e vengono indicate con il numero di pagina tra parentesi; i corsivi –quando non diversamente segnalato– sono miei.

proposición me pareció descabellada y gratuita. Nadie desafía a nadie por algo que aún no ha hecho” (475) per poi riconoscere, filosoficamente, che “la vida (o su espejismo) nos desafía constantemente por actos que nunca hemos realizado, en ocasiones por actos que ni siquiera se nos ha pasado por la cabeza realizar” (475). In tal senso, potremmo anche interpretare la letteratura come lo spazio ideale in cui pensare atti mai accaduti sul piano reale e che non abbiamo mai neppure immaginato. Guillem Piña potrebbe accettare di partecipare al duello in qualità di ‘padrino’ per vedere fino a che punto qualcosa di così inaudito e assurdo come un duello tra uno scrittore e un critico letterario potrebbe divenire ‘reale’ o ‘verosimile’<sup>28</sup>. Stesso dubbio e una riflessione simile a quella del pittore si ripetono nel momento in cui è Jaume Planells a prendere le redini della narrazione: dopo aver accettato l’invito telefonico di Iñaki Echavarne a fargli da padrino nel duello contro Belano, e dopo essere riuscito a convincere l’amica Quima ad accompagnarlo presso la spiaggia nudista di Sant Pol de Mar per assistere all’evento, si rende conto del fatto che nessuno dei due scherza. Bolaño applica in modo magistrale (e cervantino) la tecnica della suspense nel momento in cui cede la narrazione degli eventi a questo nuovo testimone oculare che parla in prima persona del singolare: tra il serio e il faceto, tra violenza brutale e presa di distanza ironica, il lettore verrà coinvolto nella lettura di alcune delle pagine più memorabili (oltre che poetiche) dell’intero romanzo.

È così che inizia la narrazione dell’improbabile duello, di quanto appare sin da subito come inaudito, illogico e anormale: “Del extremo norte de la playa, de entre unas rocas, aparecieron entonces dos figuras. El corazón me dio un vuelco” (479). A partire da queste due figure ambigue e quasi fantasmagoriche, perché inquadrare a distanza, inizia il gioco degli sguardi tra coloro che assistono al duello: “Ahí están, dijo Quima. Iñaki me miró y luego miró el mar y sólo entonces comprendí que la escena tenía algo de irremediabilmente ridículo y que lo ridículo no era ajeno a mi presencia allí” (479). Segue un ‘campo lungo’ (in termini cinematografici) delle due figure che si avvicinano al bando del critico letterario:

Las dos figuras que habían salido de entre las rocas seguían avanzando, por la orilla de la playa, y finalmente se detuvieron a unos cien metros de distancia, lo suficiente para ver que una de ellas llevaba entre los brazos un paquete del que sobresalían las puntas de dos espadas. (479)

Ecco il *punctum* (per dirla nei termini di Barthes, 1990) della ‘stampa’ o ‘fotografia’ che Jaume ci presenta, l’elemento visuale che cattura tutta la nostra attenzione e che produce l’angoscia che s’impadronisce del personaggio fino alla fine del duello: le punte delle due spade che i due nemici acerrimi useranno per battersi fino all’ultimo sangue. Cervantina è anche la frase seguente: come un Don Quijote del XX secolo, o un cavaliere errante del XVI, Echavarne chiede a Quima che “se quede aquí”, come se

<sup>28</sup> Servirebbe molto coraggio per “mostrar con propiedad un desatino” quale è (o appare) un duello del genere, citando la famosa frase con cui Cervantes introduce il suo *Viaje del Parnaso* nel rimemorare le *Novelas ejemplares* nel cap. IV, vv. 25-27: “Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino” (Cervantes, 2016: 100).

Dulcinea del Toboso fosse invitata a restare al margine dello spazio in cui sta per scoppiare la tempesta. Se Quima è Dulcinea, Jaume diventa Sancho Panza e si domanda, dubitando continuamente e chisciottesamente tra ciò che vedono i suoi occhi e ciò che vede attraverso il filtro dell'immaginazione:

¿Así que esta fantochada va a seguir adelante?, recuerdo que le dije mientras caminábamos por la arena, ¿así que este duelo va a tener lugar en la realidad y no en lo imaginario?, ¿así que me has elegido a mí como testigo de esta locura?, porque precisamente en aquellos momentos intuí o tuve la revelación de que Iñaki me escogió a mí porque sus amigos de verdad (si los tenía, Jordi Llovet tal vez, algún intelectual de ese tipo) se hubieran negado con rotundidad a participar en semejante disparate y él lo sabía y todos lo sabían, menos yo [...]. (479)

Occorre sottolineare i termini che adotta Jaume per narrare il duello: “fantochada”, “locura”, “disparate”. Non riesce a credere che qualcosa di così chisciottesco e, quindi, libresco stia accadendo sul piano della realtà e non solo in quello dell'immaginazione. Anzi, è proprio quando Iñaki Echavarne sta per afferrare la spada che Jaume si rende conto del fatto che si ritrova nel bel mezzo di una situazione assurda perché nessun altro, tra gli amici del critico letterario, ha accettato di fargli da padrino. Non è un caso, allora, se Jaume, tra questi amici, cita Jordi Llovet, Professore Ordinario di Teoria della Letteratura e Letteratura Comparata presso la Universidad Autónoma de Barcelona, oltre che amico di Ignacio Echevarría, il critico ‘reale’ che si cela dietro il personaggio ‘fittizio’ di Iñaki Echavarne: nemmeno un esperto di arte e letteratura come Llovet avrebbe mai accettato di partecipare in un'avventura così surreale<sup>29</sup>. Eppure, basta introdurre –all'interno della narrazione– il nome reale di Jordi Llovet per mescolare le carte in tavola e spingere (inevitabilmente) il lettore a mettere in dubbio e a problematizzare la natura di questa nuova ‘tenzone’ e, soprattutto, la vera identità di Iñaki Echavarne e dei personaggi ivi coinvolti, a partire da quello stesso Arturo Belano il cui cognome, evidentemente, somiglia troppo a Bolaño per essere mera casualità o pura coincidenza.

I dubbi aumentano, dato che Jaume teme che, alla domanda di uno dei due contendenti: “¿quién de vosotros es Iñaki Echavarne?” (479), quest'ultimo possa rispondere mentendo e segnalare proprio il malcapitato amico di una vita, il povero padrino indifeso. La suspense aumenta per la paura improvvisa di Jaume all'idea che Iñaki possa tradirlo all'ultimo minuto. La paura diventa terrore quando Jaume inizia ad accusare “un retortijón en el estómago” cui segue immediatamente una descrizione del paesaggio. Si tratta di pennellate minime, ma molto efficaci, attraverso le quali il narratore ci rende partecipi tanto della sua attitudine in quanto spettatore che freme per vedere come si risolverà il conflitto a base di spade (come la dama e i servi del capitolo 8 del *Quijote*) quanto della sua attitudine di lettore che prova a decifrare (o a decodificare) quella scena a partire dal filtro della letteratura. Se all'inizio Jaume sottolinea la presenza

<sup>29</sup> Di Jordi Llovet (2011). Nel 2018 ha coordinato la raccolta di studi sui classici della letteratura universale *La literatura admirable. Del Génesis a Lolita* (Llovet, 2018): fra i vari critici coinvolti, oltre a Francisco Rico, Carlos García Gual e Rafael Argullol, troviamo anche Ignacio Echevarría, il quale interviene con un capitolo su *L'uomo senza qualità* di Robert Musil.

del freddo e di un “sol crepuscular” (480) che tramonta e va illuminando la spiaggia in modo tenebroso (il duello ha inizio alle cinque del pomeriggio, come le *corridas de toros*), in un secondo momento parlerà di un secondo effetto cromatico, quello che creano le spade una volta sguainate, quando sembrano produrre “una luz mortecina” (480) attraverso il filo fatto di un materiale che Jaume non riesce a identificare (ferro? bronzo? acciaio?).

Di fatto, è il contrasto cromatico a occupare il primo piano quando l’oscurità della notte che poco a poco va calando sulla spiaggia contrasta con il luccichio delle spade, un contrasto che Jaume non può fare a meno di notare: “una coincidencia demasiado densa: el sol que se ocultaba tras las montañas y el refulgir de las espadas” (480). È come se la natura stessa acquisisse connotazioni cromatiche altamente simboliche che confondono il ricordo di chi narra: quando Iñaki e Arturo scelgono le rispettive spade, “El cielo era gris lechoso y desde las colinas y los huertos del interior bajaba una niebla densa” (480). La confusione del ricordo è tale che il narratore riesce a mettere a fuoco solo dei frammenti: quando si siede vicino a Quima per contemplare lo spettacolo da una duna; quando l’acqua gli bagna i mocassini ed è costretto a restare scalzo; quando il duello sembra vedere i due sfidanti alla pari, per poi mutare a favore di Arturo Belano, i cui fendenti sembrano più precisi e violenti di quelli di Iñaki Echavarne (come se, in una prima fase, il biscaglino avesse la meglio su Don Quijtoe). Cinematografica è anche la descrizione minuziosa del duello quando Jaume afferma che non riesce a vedere in modo nitido il corpo di Iñaki perché si sposta sulla sabbia come in una sorta di danza per cui: “a veces yo lo veía de frente, otras veces de perfil y otras de espalda” (481).

Come termina questo ennesimo duello letterario? La domanda implica il riflettere sull’epifania a cui giunge Jaume nel contemplare il critico e lo scrittore che sembrano combattere fino alla morte: il narratore si rende conto del fatto che quel duello sta mostrando la loro “humanidad común” (482). Come se solo ora sia i duellanti sia gli spettatori inermi potessero prendere coscienza del fatto che c’è qualcosa che li unisce, al di là dei loro rispettivi punti di vista, al di là degli schieramenti contrapposti, al di là delle loro debolezze di esseri umani e, quindi, mortali o condannati a morire (la succitata frase del pittore acquista una nuova luce: Jaume si rende conto del fatto che, come afferma Guillem Piña, “todos tenemos que morir” e che si può pensare davvero “en la eternidad”):

Seguían moviéndose en círculos aunque sus desplazamientos cada vez eran más lentos. También tuve la impresión de que hablaban entre sí, pero el ruido de las olas ahogaba sus voces. Le dije a Quima que todo junto me parecía una fantochada. De eso nada, me respondió. Luego añadió que le parecía muy romántico. Extraña mujer esta Quima. Mis ganas de fumar se acrecentaron. (482)

È ovvio che si tratta di una scena *clou* fondamentale per capire le molteplici trame e sottotrame de *Los detectives salvajes*: nella ricerca e nella ricostruzione del passato e delle identità di Arturo Belano, di Ulises Lima e dei poeti che entrambi ammirarono in gioventù, questo duello con le spade in una spiaggia nudista vicino a Barcellona incarna lo scontro più grave e decisivo, ossia, quello che scoppia (o potrebbe scoppiare) tra uno scrittore e un critico letterario (e il fatto che entrambi parlino durante la ‘tenzone’, ma

che il rumore del mare impedisca di ascoltare chiaramente cosa si dicono, acquista un valore non solo simbolico, ma anche altamente iconico). L'umanità di cui parla Jaume si esplicita nel fatto che, quando questi osserva Guillem, il padrino di Belano, scopre che sta piangendo. Jaume vorrebbe avvicinarsi al suo omologo e chiedergli una sigaretta, ma l'ennesimo colpo violento tra i due spadaccini glielo impedisce. I testimoni oculari temono per l'incolumità dei due, ma ogni tentativo di riappacificazione è vano, dato che i duellanti continuano a lottare e il capitolo si chiude senza offrire una soluzione definitiva: “e Iñaki y su contrincante siguieron dale que te pego, dale que te pego, como dos niños tontos” (483), in una lotta che sembra davvero essere senza tempo.

Torniamo allo spazio geografico: Sant Pol de Mar si trova nei pressi di Barcellona. È chiaro che il duello decisivo che determinerà la sconfitta definitiva di Don Quijote avviene nella spiaggia di Barcellona, quando il baccelliere Sansón Carrasco, dietro le mentite spoglie del Caballero de la Blanca Luna, vince il duello contro il folle *hidalgo* che, per la prima volta, dopo tante avventure e tanti alti e bassi, si vede costretto ad accettare il verdetto: dovrà tornare a casa e depositare l'armatura e la spada di cavaliere errante<sup>30</sup>. È ovvio che in questa scena Bolaño sta rimemorando e, in parte, rendendo omaggio a Cervantes sia in relazione alla famosa scena del duello interrotto tra Don Quijote e il biscaglino, sia in rapporto alla lotta sulla spiaggia di Barcellona tra questi e il Caballero de la Blanca Luna. Ciononostante, se questa scena ci cattura e ci emoziona, restando impressa nella nostra mente di lettori de *Los detectives salvajes*, è anche perché in essa possiamo vedere riflesso simbolicamente il modo in cui Bolaño immagina la lotta costante tra l'opera letteraria e il suo pubblico, ovvero, tra il testo e i recettori. Si tratta, per citare le parole degli amici di Amadeo Salvatierra quando contempla il poema visuale di Cesárea Tinajero che appare a p. 376 di “una broma que encubre algo muy serio” (Cervantes, 2004, II: 1264-1268)<sup>31</sup>. E ciò è ancora più evidente se torniamo a leggere la scena del duello in funzione di quanto detto prima, ovvero, del modo in cui si

<sup>30</sup> Sull'importanza di Sansón Carrasco in quanto presenza sinistra che obbliga Don Quijote a lasciare le armi e la sua folle impresa di raddrizzare torti e difendere i più deboli si veda, fra gli altri, García Berrio (2018: 884-891): il critico e teorico della letteratura lo definisce “turbio mensajero de la muerte” (884) sottolineando che (2018: 885, nota 115) “son siempre los encontronazos de los cuerpos de los jinetes y sus monturas y no la acción directa de brazos y armas los que [...] desencadenan la altercada caída de cada uno de los dos paladines”.

<sup>31</sup> Lo stesso Ignacio Echevarría sottolinea come “broma”, insieme a “tristeza” e “valentía” siano le tre parole-chiave per avvicinarsi all'universo narrativo de Bolaño (Echevarría, 2008: 443). Lo stesso poema visuale apparirà (in modo decisamente sterniano) “desmembrado” alle pp. 399-400 del romanzo. A proposito di Sterne, Bolaño ci ricorda come questi –esattamente come Dickens– debba molto a Cervantes e come furono gli inglesi, grazie alle prime traduzioni del *Quijote* nella lingua di Shakespeare, a sfruttare al meglio le potenzialità della rivoluzione cervantina; di qui il fatto che “Lo portentoso –y sin embargo natural, en este caso– es que esas traducciones, buenas o no, supieron transmitir lo que en el caso de Quevedo o de Góngora no supieron ni probablemente sabrán jamás: aquello que distingue una obra maestra absoluta de una obra maestra a secas, o, si es posible decirlo, una literatura viva, una literatura patrimonio de todos los hombres, de una literatura que sólo es patrimonio de determinada tribu o de un segmento de determinada tribu” (Bolaño, 2004: 223). A questo punto, sarebbe interessante chiederci: quella di Roberto Bolaño è una “una literatura viva” e “patrimonio de todos los hombres”, come quella di Cervantes?

rapportano fra di loro letteratura e ricezione letteraria, ovvero, del modo in cui uno scrittore dà vita a un'opera inedita e come il critico letterario svolge il proprio ruolo nel rendere giustizia all'opera letta, sottolineandone le potenzialità intrinseche, oltre che i punti forti e i punti deboli<sup>32</sup>. Chi parla nell'incipit del cap. 23, subito dopo la scena del duello con le spade? Lo stesso Iñaki Echavarne, le cui parole sono (o sembrano) un commento a metà strada tra il tono filosofico e quello ironico sulla funzione della critica e sul destino della letteratura (l'ironia aumenta se pensiamo al fatto che Echavarne parla nel mese di giugno dell'anno 1994 –esattamente un mese dopo la narrazione di Jaume Planells– dal Bar Giardinetto, ovvero, il luogo in cui Ignacio Echevarría conobbe per la prima volta Roberto Bolaño)<sup>33</sup>. Si tratta di un incipit che si apre e si chiude in un unico lungo paragrafo. Si tratta anche di una riflessione che ci spinge fin verso i confini estremi dell'Universo, quello stesso "Universo" che Cervantes chiama a testimone oculare dello scontro tra le spade levate in aria di Don Quijote e il biscaglino quando riannoda i fili della *narratio interrupta* tra il cap. 8 e il cap. 9:

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. (484)

Ciò che ci sorprende in questa prima mossa del movimento riflessivo di Echavarne è il presentare l'Opera (in maiuscolo) come qualcosa che si muove tra la critica e i lettori empirici e che, in quanto tale, come l'Ulisse omerico, viaggia senza che nessuno possa determinarne l'approdo finale. Poi Echavarne prosegue:

Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad la devoran. (484)

Ecco che qui scopriamo verso dove viaggiano le opere letterarie: la destinazione finale è la solitudine; come se lo scrittore, che in solitudine inventa e crea la propria opera, indicasse loro la stessa traiettoria. In questo contesto, il lettore è davvero colui che accompagna lo scrittore nell'atto creativo realizzato in solitudine; si tratta, dunque, di due solitudini unite proprio dall'opera letteraria, la cui odissea è il punto di contatto tra chi la crea e chi la legge. Ultimo movimento del ragionamento di Echavarne:

<sup>32</sup> Sulle funzioni del critico risultano ancora oggi valide e interessanti le riflessioni di T.S. Eliot (poeta e critico insieme) in *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933): si veda Eliot (1970: 15-18).

<sup>33</sup> Su questa testimonianza si veda Echevarría (2010). Si tratta di un documento audiovisuale fondamentale per inquadrare la famosa scena del duello spadaccino dal punto di vista del "vero" Iñaki Echavarne, il quale, una volta smentito Jaume Planells, si addentra nei risvolti della personalità misteriosa ed emblematica di Arturo Belano e, verso il finale, dello stesso Roberto Bolaño. Siamo certi del fatto che Bolaño avrebbe apprezzato e approvato con entusiasmo l'omaggio pirandelliano (oltre che unanimiano) dell'amico critico, soprattutto quando Echavarne/Echevarría fa riferimento al tunnel (o tubo) pieno di grida e di voci dolenti in cui sembra addentrarsi il povero Belano/Bolaño verso la fine della serata alcolica nel Bar Giardinetto.

Finalmente la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia. (484)

La riflessione acquista toni saturnini data la quantità di note malinconiche. Diventa secondario calcolare il numero di critici e di lettori che si avvicineranno all'opera letteraria: come tutti gli oggetti e gli esseri che popolano la Terra e il Sistema Solare e la Galassia in generale, anch'essa sarà condannata a morire per sempre, a scomparire del tutto e in modo definitivo, perché anche la nostra memoria è condannata a svanire, a finire nelle tombe dell'oblio (impossibile non riconoscere qui l'eco borgesiana della scrittura di Bolaño). L'ultima frase è un aforisma che sintetizza ciò che Jaume ha precedentemente definito "una fantochada": il duello con le spade tra il critico letterario e lo scrittore è un esempio emblematico, visualmente scioccante e indimenticabile, di qualcosa che inizia come 'commedia' e finisce come 'tragedia'. Una tragedia senza fine e senza finale catartico. Il narratore definisce entrambi i contendenti "dos niños tontos". E chissà che questo non sia anche uno dei tratti tipici del lettore empirico: colui che, seguendo la teoria di S. T. Coleridge sulla 'sospensione dell'incredulità'<sup>34</sup>, si lascia coinvolgere in modo volontario e temporaneamente dal mondo alternativo creato dall'autore con la finalità di lasciarlo a bocca aperta. La suspense sarebbe, allora, la tecnica privilegiata per entrare all'interno di un mondo 'altro', diverso dal nostro, e, al contempo, lo strumento che ci consente di guardarci allo specchio nell'atto della lettura, ovvero, di abbandonare la decodificazione costante del mondo 'reale' per affrontare l'interpretazione costante di un mondo che ci sembra più ricco e più denso di significati in rapporto al mondo empirico in cui ci muoviamo e respiriamo.

## 6. LETTURE CHE MOZZANO IL FIATO: ALCUNE CONSIDERAZIONI FINALI

Se nell'episodio di Cervantes la famosa *narratio interrupta* si configura, da un lato, in quanto parodia e, al contempo, omaggio sincero alla famosa tecnica del manoscritto ritrovato di origini assai remote, tipica dei *libros de caballerías*, e dall'altro, in quanto esaltazione dello stesso atto della lettura (Cervantes si presenterebbe qui come 'iperlettore' del *Quijote*, oltre che come lettore onnivoro e febbrile la cui "natural inclinación" lo spinge a leggere perfino "los papeles rotos de las calles"), nel caso di Ercilla e de *La Araucana* il duello interrotto nel corso di undici lunghi anni si presenta come riflessione sull'atto del narrare attraverso lo stimolo della curiosità e dell'attenzione del lettore empirico. Se alla fine del Canto XXIX della Seconda Parte del poema epico, Ercilla esplicita la stessa attesa del lettore futuro, ansioso di scoprire come terminerà il duello tra Rengo e Tucamel ("así me esperará con más deseo"), all'inizio del

<sup>34</sup> Si veda Coleridge (1965: 169). La "suspension of disbelief", specifica Coleridge, dovrebbe essere sia "willing" (ovvero, volontaria) sia "for the moment" (ovvero, temporanea). Nessuno può restare all'interno di un mondo fittizio per troppo tempo o in modo "involontario"; se lo fa, si tratta probabilmente di una vittima di quella stessa follia che ottenebra la mente di Alonso Quijano quando si crede Don Quijote. Su questo nodo, si veda di nuovo Lavocat (2021), in particolare il cap. IV (pp. 381-432), oltre a Gargani; Iacono (2005).

Canto XXX della Terza Parte arriverà a chiedere venia della troppa attesa: “me culpo, me castigo y reprehendo / de haberle tanto tiempo así dejado”, esplicitando una sottile ironia anche nei confronti della tecnica adottata, tutta giocata sulla suspense in quanto generatrice di *pathos* e in quanto fonte di *admiratio*. Nel caso di Javier Marías e della scena con la spada di Bertram Tupra nel secondo volume di *Tu rostro mañana*, l'interruzione della potenziale decapitazione di questi ai danni di de la Garza diviene lo spunto per dare vita a una serie di digressioni che si inoltrano nello scandagliare i lati più violenti e oscuri della Storia, dall'assedio di Vienna per mano dei lanzichenecci di Carlo V alla Seconda Guerra Mondiale, passando per gli orrori della guerra civile spagnola. In tale contesto, la spada di Tupra diventa metonimia e sineddoche di quella violenza e di quel terrore che il narratore sperimenta sulla propria pelle quando Tupra sfodera il *lansquenete* che potrebbe causare la morte del diplomatico spagnolo. Nel caso di Roberto Bolaño, invece, la scena del duello con le spade su una spiaggia nudista nei pressi di Barcellona spinge il lettore a riflettere sul destino stesso delle opere letterarie in rapporto a lettori e critici letterari, oltre che in relazione al Tempo, l'unico ed estremo giudice che determinerà quali opere continueremo a leggere e quali, invece, finiranno nella cervantina “sepultura del olvido”. Critico letterario e scrittore non smetteranno mai di combattere né di brandire le rispettive spade perché i loro rispettivi punti di vista non giungeranno mai a un accordo pacifico (il critico vedrà cose che lo scrittore stesso non riuscirà a scorgere e, viceversa, lo scrittore assumerà punti di vista difficilmente conciliabili con quelli incarnati dal critico). Per Bolaño, così come appare evidente ne *Los detectives salvajes*, ma anche in *2666*, è e sarà sempre il lettore a dotare di senso l'opera letteraria nell'atto stesso della lettura e in base al contesto in cui tale atto viene avviato. Il Tempo sarà l'unico giudice capace di dirimere gli argomenti più definitivi e contundenti affinché un'opera continui a essere letta o finisca nell'oblio.

Tra Cervantes, Ercilla, Marías e Bolaño, le spade levate in aria danno luogo a duelli che non finiscono mai e che, allo stesso tempo, consentono di aprire parentesi che, lungi dal chiudere in modo netto la narrazione, aprono abissi in cui ci è dato contemplare il nostro stesso stupore e la nostra curiosità di lettori onnivori e inquieti, vittime volontarie dell'incantesimo che crea la scrittura letteraria. La lettura si presenta come atto che sconvolge il nostro modo abituale di osservare il mondo, oltre che come stimolo immaginativo e mnemonico che ci mantiene sulle spine prima della risoluzione finale della trama. Solo allora, soltanto a partire da quel momento, potremo arrivare all'ultima pagina (al punto finale) e contemplare, così, i nodi del mondo fittizio (alternativo al mondo reale) che il narratore ha elaborato per il nostro piacere estetico e intellettuale. O, come diceva Orazio in una delle sue satire: *de te fabula narratur*. Perfino quando si parla di duelli con le spade, come accade spesso nei *libros de caballerías*, ovvero di quei momenti in cui le spade, levate in aria, sono sul punto di mozzarci il fiato.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGELUCCI, Daniela (2014): *Filosofía del cinema*, Roma: Carocci.
- BARTHES, Roland (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- BODEI, Remo (2019): *Dominio e sottomissione*, Bologna: il Mulino.
- BOGNOLO, Anna (1996): “Amadís encantado”, in AA. VV.: *Scrittori ‘contro’: modelli in discussione nelle letterature iberiche, Atti del Convegno AISPI (Roma, 15-16 marzo 1995)*, Roma: Bulzoni, pp. 41-52.
- BOGNOLO, Anna (1997): *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: ETS.
- BOLAÑO, Roberto (2004): *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (1998): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- BRIOSO SANTOS, Héctor; BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2013): “Sobre los límites entre capítulos en el *Amadís de Gaula* y en las *Sergas de Espaldión*”, *Lemir*, 17, pp. 75-97.
- CALVINO, Italo (1992): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Mondadori.
- CANDELORO, Antonio (2021): “Con las espadas en alto: lecturas que cortan el aliento”, in Antonio Candeloro; Laura Palomo Alepuz (eds.): *Lecturas inquietas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 84-105.
- CANDELORO, Antonio (2019): “La espada de Tupra: el miedo y la violencia en *Tu rostro mañana* de Javier Marías”, *Quimera*, 424, pp. 17-21.
- CANDELORO, Antonio (2016): *Javier Marías y el enigma del tiempo*, Murcia: Editum.
- CARROLL, Noël (1990): *Paradox of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York/London: Routledge.
- CERVANTES, Miguel de (2016): *Viaje del Parnaso*, Barcelona: Penguin Random House.
- CERVANTES, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Círculo de Lectores/Espeasa Calpe.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1965): *Biographia literaria, or Biographical sketches of my literary life and opinions*, London/New York: Dent.
- COMETA, Michele (2017): *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano: Raffaello Cortina.
- DLE (2021): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Real Academia Española.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2010): “Roberto Bolaño viaja hacia el olvido”, evento en la Casa de América de Madrid disponible en <https://youtu.be/PdzBGcy7sEI>.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2008): “Bolaño extraterritorial”, in Edmundo Paz Soldán; Gustavo Faverón Patriau (eds.): *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 431-445.
- ECO, Umberto (1979): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
- ELIOT, Thomas Stearns (1970): *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London: Faber & Faber.
- EL-MADKOURI MAATAOUI, Mohamed (2005): “Imagen de la Traducción y del Traductor en el *Quijote*”, in Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.): *¿Qué Quijote leen los europeos?*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 107-119.

- EL SAFFAR, Ruth (1984): “La función del narrador ficticio en *Don Quijote*”, in George Haley (ed.): *El Quijote de Cervantes*, Madrid: Taurus, pp. 288-299.
- EL SAFFAR, Ruth (1980): “Cervantes and the games of illusion”, in Michael D. McGaha (ed.): *Cervantes and the Renaissance*, Newark: Juan de la Cuesta, pp. 141-156.
- EL SAFFAR, Ruth (1975): *Distance and control in Don Quixote. A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- EL SAFFAR, Ruth (1968): “The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*”, *Modern Language Notes*, 83, pp. 164-177.
- ERCILLA, Alonso de (2022): *La Araucana*, Madrid: Real Academia Española–Espasa.
- FERRARI, Federico (2013): *L'insieme vuoto. Per una pragmatica dell'immagine*, Milano: Johan & Levi.
- FLORES, Robert M. (1982): “The Role of Cide Hamete in *Don Quijote*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1, pp. 3-14.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2018): *Virtus. El Quijote de 1615*, Madrid: Cátedra.
- GARGANI, Aldo (ed.) (1979): *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino: Einaudi.
- GARGANI, Aldo; IACONO, Alfonso (2005): *Mondi intermedi e complessità*, Pisa: ETS.
- GARRONI, Emilio (1986): *Senso e paradosso*, Roma-Bari: Laterza.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2020): “Ficción, hibridación y composición narrativa en *La Araucana*”, *Creneida*, 8, pp. 68-86.
- HALEY, George (1984): “El narrador en *Don Quijote*: el retablo de maese Pedro”, in George Haley (ed.): *El Quijote de Cervantes*, Madrid: Taurus, pp. 269-287.
- ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus.
- JAUSS, Hans Robert (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.
- JOYCE, James (2012): *Ulisse*, Roma: Newton Compton.
- LAVOCAT, Françoise (2021): *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Roma: Del Vecchio.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen (2021): *El discurso interior en las novelas de Javier Marías: los ojos de la mente*, Leiden/Boston: Brill.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel (2016): “Admiración y tragicomedia en el *Quijote*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 92, pp. 187-203.
- LLOVET, Jordi (2011): *Adiós a la Universidad. El eclipse de las Humanidades*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LLOVET, Jordi (ed.) (2018): *La literatura admirable. Del Génesis a Lolita*, Barcelona: Pasado & Presente.
- MARÍAS, Javier (2016): *El Quijote de Wellesley. Notas para un curso en 1984*, Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2021a): *Tomás Nevinson*, Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2021b): *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Cátedra.
- MARÍAS, Javier (2007): *Tu rostro mañana III. Veneno y sombra y adiós*, Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2004): *Tu rostro mañana II. Baile y sueño*, Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2002): *Tu rostro mañana I. Fiebre y lanza*, Madrid: Alfaguara.
- MENDELSUND, Peter (2020): *Qué vemos cuando leemos*, Barcelona: Seix Barral.

- MONTERO REGUERA, José (1997): *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- NABOKOV, Vladimir (2012): *Curso sobre el Quijote*, Barcelona: RBA.
- NÚÑEZ SEPÚLVEDA, Ariel (2018): “Tucapel, de guerrero a gracioso: variaciones de un personaje araucano en el teatro del Siglo de Oro”, *Hipogrífo*, 6, 1, pp. 129-146.
- PARR, James A. (1988): *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark: Juan de la Cuesta.
- PITTARELLO, Elide (2022): “La imagen heurística en las novelas de Javier Marías”, in Alexis Grohmann; Santiago Bertran (eds.): *Javier Marías: 50 años de literatura (1971-2021). Nuevas visiones*, Leiden/Boston: Brill, pp. 87-124.
- PITTARELLO, Elide (2020): *Poesía e imagen*, Murcia: Editum.
- POZUELO YVANCOS, José María (2022): “Juan Deza, figuración de Julián Marías. Una poética de la invención contra el olvido”, in José María Pozuelo Yvancos (ed.): *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil*, Murcia: Editum, pp. 189-218.
- POZUELO YVANCOS, José María (2009): “*Tu rostro mañana* de Javier Marías: violencia, olvido y memoria”, in Alexis Grohmann; Maarten Steenmeijer (eds.): *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada*, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 283-302.
- RILEY, Edward C. (1963): “El concepto de *admiratio* en la teoría poética del Siglo de Oro”, en VV. AA.: *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid: Gredos, vol. 3, pp. 173-183.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2009): “Rostro completo: el tríptico de Javier Marías”, in Alexis Grohmann; Maarten Steenmeijer (eds.): *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 67-75.
- ROVELLI, Carlo (2020): *Helgoland*, Milano: Adelphi.
- SARMATI, Elisabetta (2006): “Il motivo del ‘manoscritto ritrovato’ in J. Potocki (oltre il *Quijote*)”, *Critica del testo*, IX, 1-2, pp. 543-559.
- SARMATI, Elisabetta (2004): “Le fatiche dell’umanista: il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria e nel *Don Quijote*. Qualche riflessione ancora sul motivo della falsa traduzione”, in Folke Gernert (ed.): *Letteratura cavalleresca tra Spagna e Italia. (da “Orlando” al “Quijote”). Literatura caballeresca entre España e Italia (del “Orlando” al “Quijote”)*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/CERES de la Universidad de Kiel, pp. 373-392.
- SARMATI, Elisabetta (1996): *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento)*, Pisa: Giardini.
- SOCRATE, Mario (2004): “Lectura comentada del Prólogo”, en Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, vol. II, Barcelona: Círculo de Lectores/Espasa Calpe, pp. 12-14.
- SOCRATE, Mario (1998): *Il riso maggiore di Cervantes. Le opere e i tempi*, Firenze: La Nuova Italia.
- SPITZER, Leo (1955): “El perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, in *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, pp. 135-187.

- URBINA, Eduardo (1989): "El concepto de admiratio y lo grotesco en el *Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9, 1, pp. 17-33.
- VEGA, Lope de (1969): *El cerco de Viena por Carlos V*, vol. XXV, Madrid: Atlas, pp. 301-343.
- VILLANUEVA, Darío (2008): *El Quijote antes del cinema*, Madrid: Real Academia Española.
- WEINRICH, Harald (1968): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid: Gredos.