

LUIGI SASSO

## LEO SPITZER E IL PROSPETTIVISMO LINGUISTICO

Tra i saggi più importanti dedicati al capolavoro di Cervantes va senza dubbio collocato *Linguistic perspectivism in the Don Quijote*, che Leo Spitzer pubblicò nel 1948 nel volume *Linguistics and Literary History* (Princeton, New Jersey, Princeton University Press), e che possiamo leggere in traduzione italiana, col titolo *Prospettivismo nel "Don Quijote"*, in *Cinque saggi di ispanistica* (Torino, Giappichelli 1962, pp. 57-106). Docente all'Università di Colonia, Spitzer era stato costretto a lasciare la Germania nel 1933 in seguito all'avvento del nazismo; dal 1933 al 1936 aveva insegnato all'Università di Istanbul e nel 1937 aveva raggiunto Baltimora. Il saggio sul *Don Chisciotte*, che riveste un'importanza fondamentale per quanto riguarda l'onomastica letteraria, nasce pertanto quando Spitzer si trovava già da diversi anni in America, dove insegnava alla John Hopkins University e dove rimase fino al 1956.

Nella prima pagina del suo saggio, il critico fornisce alcune brevi indicazioni sulle modalità di approccio al testo da lui seguite: «È meglio, forse, non spezzare l'unità di un'opera d'arte in unità storiche, estranee in ogni caso a Cervantes, e continuare invece con il metodo che tenta di muovere dalla periferia dell'opera verso il suo nucleo centrale pur restando entro i suoi confini. Ogni caratteristica esteriore, riportata in modo soddisfacente al suo centro, deve condurci nell'intimo dell'opera stessa la cui unità sarà così rispettata» (pp. 57-58). Da qui la scelta di concentrarsi su alcuni fenomeni linguistici, apparentemente poco rilevanti, per riportarli a un comune denominatore e metterli infine in relazione con la visione del mondo di Cervantes.

Spitzer esordisce sottolineando come il lettore del *Quijote* sia innanzitutto colpito dall'instabilità dei nomi attribuiti ai principali personaggi del romanzo. Nel primo capitolo il protagonista è designato tanto Quixada quanto Quesada o Quixana. Tra questi nomi «l'ingegnoso Hidalgo» sceglie, prima di cimentarsi nelle sue avventure, quello che dovrà portare per tutto (o quasi) il libro: Quijote. Solo alla fine, debitamente rinsavito e ripudiati i romanzi cavallereschi, potrà riprendere il suo nome originale, prosaico e non preso a prestito, di Alonso Quixano. Momento culminante di questo ritorno alla normalità è costituito dal testamento di Quixano, nel quale l'eroe chiama sua nipote Antonia col nome di Quixana, quasi a far intendere che egli è ormai a capo di una famiglia che porta il suo nome.

Il nome di Quixada sta ad attestare il lato ragionevole della natura del protagonista: così infatti era chiamato da un tale che ben lo conosceva prima della sua follia (I, 5). Se invece ci spostiamo in uno degli ultimi passaggi della vicenda narrativa, quando cioè, essendogli stato inibito il vagabondaggio cavalleresco, il protagonista rivela la decisione di farsi temporaneamente pastore (II, 67), vediamo Quijote immaginare di essere chiamato il pastore Quijotiz, mentre il fido Sancho diventa il pastor Pancino. Sarà inoltre proprio Sancho, nel medesimo episodio, a tollerare la deformazione del nome della sua corpulenta consorte Teresa in Teresona, respingendo il troppo etero Teresaina proposto da Sansón Carasco. Tornando al protagonista, le denominazioni non sono ancora finite: nemmeno l'attributo «de la Mancha», che deriva da Amadiz de Gaula, costituisce una indicazione stabile e definitiva: seguiranno, più tardi, «el caballero de la Triste Figura» e ancora «el caballero de Los Leones».

Le metamorfosi onomastiche del protagonista si riverberano sui personaggi che stabiliscono rapporti con lui. Aldonza Lorenza, come è noto, si trasforma in Dulcinea e persino l'anonimo ronzino riceve il nome «alto, sonoro e significativo» di Rocinante. Sembrerebbe sfuggire a questa norma proprio Sancho Panza; intorno al suo nome affiora solo qualche incertezza: lo scartafaccio che contiene il testo di Cide Hamete Benengeli, il cronista arabo da cui Cervantes assicura di aver tratto la sua storia, riporta un ritratto di Sancho (I, 9), con la pancia grossa, il busto corto e le gambe lunghe (*las zancas largas*) accompagnato dalla scritta «Sancho Zancas».

Se le acque restano piuttosto tranquille per quello che riguarda Sancho, ben più agitate sono quelle in cui si muove sua moglie, che viene presentata dapprima con il nome di Juana Gutiérrez per poi modificarsi, sulle labbra di Sancho, in Mari Gutiérrez. Ma non finisce qui perché la moglie di Sancho, in II, 5, chiama se stessa Teresa Cascajo: da allora in poi essa è tanto Teresa Panza che Teresa Sancho. «È chiaro», tira le somme Spitzer, «che abbiamo a che fare con una donna di nome Juana Teresa Gutiérrez, la quale diventa Juana Panza o Teresa Panza quando viene chiamata col nome del marito, o... Cascajo quando è chiamata con quello del padre» (p. 61). In attesa che Spitzer sbrogli tutta l'onomastica matassa, sarà bene intanto non dimenticare le già segnalate varianti: «Teresaina» e «Teresona».

Siamo insomma di fronte a evidenti fenomeni di polionomasia, in parte dovuta, come sottolineerà Cesare Segre (*Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi 1974, p. 209), a fretta e distrazione. Ma a Spitzer interessa indagare le ragioni profonde dell'inesausta proliferazione onomastica, in particolare di quella che scaturisce dalla bocca dello scudiero: «Sancho deve moltiplicare i nomi soltanto perché tutti i nomi che ricorda sono semplici approssimazioni di quelli reali; essi mutano perché Sancho non può

padroneggiarli completamente; e si compiace di ciò che la linguistica chiama 'etimologie popolari', cioè altera i nomi in conformità dei rapporti di idee più convenienti alla sua levatura intellettuale. Talvolta presenta variazioni diverse; ma quando implica anche una sola alterazione, l'effetto della polionomasia sussiste ugualmente, poiché il nome effettivo è presente pure alla mente del lettore» (p. 62). Ed ecco che Mambrino diventa Malandrino, quindi Malino (il cattivo) o più banalmente Martino; Fierabrás si scinde in «feo Blas» (I, 15); persino il cronista non viene risparmiato: Cide Hamete Benengeli diventa Berengena (II, 2), formulazione del tutto ragionevole in quanto conforme, se ci fidiamo di Sancho, alla predilezione dei Mori per le melanzane (*berenjenas*).

Attenzione particolare meritano, da parte dello studioso, i nomi della contessa Trifaldi. Si tratta di un caso più complesso, che non ha niente da invidiare a quello di Don Chisciotte: quando infatti la contessa Trifaldi, altrimenti chiamata Dueña Dolorida, appare nel corteo del carro trionfale (II, 38), il suo nome viene etimologicamente ricondotto ai falpalà, agli strascichi della sua gonna (*falda*). Ma la nobildonna viene presentata anche come «contessa Lobuna», a causa della presenza dei lupi nei suoi possedimenti, e avrebbe potuto chiamarsi, precisa il cronista, anche «contessa Zorruna» se avesse posseduto un gran numero di volpi nelle sue tenute.

È tempo di chiedersi, soggiunge Spitzer, avvicinandosi in tal modo al cuore del problema, se esista «una base comune di pensiero su cui s'impongono tutti questi casi» (p. 65), se cioè sia possibile spiegare l'importanza data non solo al nome ma soprattutto al suo cambiamento, se sia in ultimo ravvisabile una filosofia che sostenga le eventuali implicazioni etimologiche, la polionomasia in se stessa.

A prima vista, suggerisce Spitzer, Cervantes dà l'impressione di non inventare nulla: il Medioevo aveva a lungo esplorato, nelle pagine di San Gerolamo, di Isidoro di Siviglia e soprattutto dei grandi poeti, le potenzialità dell'etimologia, aveva compreso che i *nomina sacra* ci mostrano le diverse manifestazioni della divinità, aveva avvertito nel cambiamento di nome del cavaliere appena armato una imitazione di quanto avviene nella cerimonia del battesimo. Polionomasia e polietimologia erano, in quei tempi, fenomeni ben noti. Spitzer lo dice con parole che vale la pena di ascoltare, anche perché hanno un rilievo, per così dire, teorico, fornendoci una possibile ragione del fascino dei nomi propri: «In generale questi procedimenti [polionomasia e polietimologia] vengono entrambi applicati più ai nomi propri che ai nomi comuni, in quanto che i primi, intraducibili per natura, partecipano in misura maggiore del misterioso volto del linguaggio umano: sono meno spiegabili. La mentalità medievale poteva vedere meglio riflessa nei nomi propri la plurivalenza del mondo avvolto negli arcani. Il Medioevo

è caratterizzato da un'ammirazione sia per il rapporto tra parola e oggetto quanto per il mistero che rende incostante tale rapporto» (p. 66).

Ricondurre il nome Trifaldi a un'interpretazione etimologica evidentemente sbagliata (*tres faldas*) è un'operazione che risponde a questi presupposti. Ma Cervantes, dice Spitzer, non si prende troppo sul serio e conosce d'altra parte molto bene il processo di formazione storica della parola. Pertanto il gioco paraetimologico si traduce nelle sue mani in uno strumento capace di svelare il carattere illusorio degli eventi e delle apparenze. In altre parole, come i nomi possono fondarsi su diverse etimologie, così il mondo è suscettibile di differenti interpretazioni. Ogni individuo guarda le cose dal suo punto di vista, secondo la propria prospettiva. La distanza dal Medioevo non potrebbe essere più grande: se «per il mondo medievale i procedimenti di polionomasia e polietimologia sfociavano già in un riconoscimento dell'operato divino nel mondo, Cervantes usa i medesimi sistemi per poter rivelare la plurivalenza assunta dalle parole nelle diverse menti: egli, che ha coniato i nomi, annette ad essi significati diversi da quelli intesi dai personaggi stessi» (p. 70). E allora si comprende bene dove ci possa portare l'analisi linguistica dei nomi: a intravedere – commenta Spitzer – «l'atteggiamento del romanziere verso i propri personaggi». Ma l'ottica dei personaggi, non di rado ingannevole, finisce col non coincidere con quella dell'autore, che a sua volta si colloca su un piano superiore, senza dubbio lontano da quello in cui si agitano le sue creature.

A un simile fenomeno Spitzer dà il nome di prospettivismo. Che può riscontrarsi anche in altre forme: per esempio, nella pronuncia scorretta dei nomi da parte di Sancho contrapposta a quella, impeccabile, di Quijote, un aspetto che il critico invita a non sottovalutare. Più che a prendersi gioco della scarsa dimestichezza onomastica di Sancho, tale strategia narrativa «tende a scuotere la fiducia del lettore nell'uso della parola convenzionale» (pp. 72-73). Anziché tranquillizzarci, infatti, la precisione del cavaliere ci pone al cospetto di nuovi dubbi: possiamo davvero fidarci di lui, che così di frequente s'inganna nel definire altri aspetti della realtà? Quale credito possiamo concedere a un individuo che, nell'ascoltare le malefatte dello stregone Muñatón, non trova nulla di strano tranne il nome, che corregge in Frestón? La risposta va cercata, a giudizio del critico, nella volontà di Cervantes di disegnare la caricatura dell'erudito, dell'umanista, dell'esperto di nomi libreschi, del tutto indifferente al rapporto delle parole con la realtà.

Ma se le cose stanno così, la posta in gioco, commenta Spitzer, a questo punto si fa alta e riguarda il problema della realtà in letteratura. Il *Quijote* è, per Spitzer, un romanzo che si pone come obiettivo quello di abbattere la realtà che fuoriesce dai libri di cavalleria, un testo da considerarsi come un atto di accusa rivolto a quel mondo della parola nel quale il Rinascimento

aveva creduto. Siamo ormai nel cuore del barocco, di fronte alla caduta delle illusioni: «Le parole non sono più ciò che erano state nel Medioevo, cioè depositarie di verità, né, come nel Rinascimento, una manifestazione di vita: esse rappresentano, come i libri nei quali sono contenute, motivi di esitazione, errore, inganno, “sogni”» (pp. 74-75).

Il prospettivismo linguistico non riguarda di certo solo i nomi propri, ma si estende anche ai nomi comuni, si trasforma in contrasto tra due modelli espressivi derivati da differenti ambienti sociali, coinvolge l'atteggiamento di Cervantes verso dialetti e gerghi. A proposito di quest'ultimo aspetto, Spitzer nota come per l'autore del *Quijote* i dialetti costituiscano – diversamente da Dante, che considerava i volgari alla stregua di realizzazioni inferiori di un modello ideale di lingua – diversi riflessi della realtà, nessuno dei quali può avere il sopravvento sull'altro. Spitzer non lesina esempi, come quando Sancho traspone, e inevitabilmente infiocchetta di goffe varianti, lo stile enfatico della lettera di Don Quijote a Dulcinea. L'esempio è utile proprio perché fa comprendere come nel romanzo le cose sono rappresentate non per quello che sono in se stesse, ma soltanto come cose di cui si parla e si pensa, provocando in tal modo una scissione dello svolgimento narrativo in due punti di vista. Non c'è più niente di certo, non possiamo fidare, di conseguenza, nella realtà degli avvenimenti: conta a questo punto soltanto «la volontà dell'artista che preferì spezzare una realtà polivalente in diverse prospettive». Spitzer lo dice con una immagine sintetica e suggestiva: «il prospettivismo suppone un principio di Archimede al di fuori dell'intreccio, dove Archimede è impersonato da Cervantes stesso» (p. 83).

Prospettivismo linguistico equivale ad affermare la libertà creatrice dell'autore e si colloca all'interno dello spirito generale del relativismo che a sua volta costituisce la caratteristica essenziale del romanzo. Ciò tuttavia, precisa lo studioso, non mette in discussione il predominio dell'assoluto: l'artista Cervantes non nega mai Dio, e a Dio soltanto, infatti, appartiene la trasparenza del linguaggio.

Spitzer spiega a questo punto come il *Quijote*, e cioè il genere moderno del romanzo, abbia portato a un rinnovamento della critica e della fantasia e di conseguenza a «un'esaltazione dell'indipendenza della mente umana e di un tipo di uomo particolarmente forte: l'artista» (p. 98). Detto altrimenti, il protagonista del romanzo non è il cavaliere, «l'eroe è Cervantes, l'artista stesso che realizza un'arte critica e fantastica in accordo con la propria libera volontà» (p. 99). Una libertà incondizionata al punto di distruggere intenzionalmente, e ciò avviene nella seconda parte del romanzo, l'illusione artistica e di mostrare lo scrittore nei panni del burattinaio che lascia intravedere i fili con cui muove i suoi pupi. Dopo aver tessuto la trama, dopo aver fatto di Don Chisciotte e Sancho degli esseri viventi, Cervantes invita il lettore a considera-

re tutto come finzione, e i personaggi ombre su un palcoscenico. Diversamente da loro, Cervantes ha un dominio totale su se stesso; pur consapevole «che la propria personalità si sarebbe scissa in un atteggiamento di critica ed in uno di illusione...» (p. 103), egli si mostra in grado di ritrovare, nella fisionomia di un *Io* barocco, un senso dell'ordine, per quanto instabile.

Ed è a questo punto che il prospettivismo si trasforma in una chiave di lettura, uno strumento forse indispensabile per comprendere gli sviluppi, anche quelli cronologicamente più vicini a noi, della narrativa. Vale la pena di ascoltare le parole di Spitzer: «E in realtà solo una volta nella letteratura mondiale si è concretato quest'ordine precario: i pensatori e gli artisti non si fermarono a proclamare l'inconsistenza del mondo; portarono i loro dubbi a tal punto da essere incerti sull'esistenza di un ordine universale e da negare un creatore; insomma imitarono il prospettivismo di Cervantes (Gide, Proust, Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Pirandello) senza percepire l'unità celata al di là del prospettivismo, di modo che nelle loro mani la propria personalità di autori si disintegrò» (p. 104). Cervantes, maestro del prospettivismo, si colloca quindi su un piano diverso, resta al di qua della moderna disintegrazione della personalità del narratore. Egli è un creatore onnipotente che «ci rivela i segreti della sua creazione, ci mostra l'opera d'arte nel suo divenire e le leggi alle quali è necessariamente soggetta» (pp. 105-106). Ma ci restituisce, prima che l'unitaria visione cristiana del mondo si spezzasse, quella stessa visione sul piano artistico; presenta ai nostri occhi un cosmo che riesce a rimanere, quasi per miracolo, in equilibrio. Spitzer intende pertanto continuare a leggere Cervantes in relazione al proprio tempo, non rinuncia a coglierne le implicazioni e le affinità con la poetica barocca e, pur comprendendo il potere che una nozione come quella di prospettivismo linguistico possiede nell'illuminare le modalità e le strutture narrative di buona parte della letteratura del Novecento, mantiene ferma la distanza tra le pagine del *Quijote* e i più recenti sviluppi del romanzo europeo.

La forma e i cambiamenti dei nomi – ci ha ricordato Spitzer – possono dirci molto dei personaggi e nel contempo diventare la sintesi di una poetica, di una filosofia, di un contesto culturale. A un tale risultato contribuisce, almeno in un caso, anche un gesto di autocensura. Occorre risalire a quel passaggio, affidato a una nota a piè pagina, in cui Spitzer commenta la celebre frase di apertura del romanzo («En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...»). Di questa reticenza erano già state fornite dagli studiosi diverse spiegazioni, da quella autobiografica a quella storico-letteraria a quella folcloristica, nessuna delle quali però convince Spitzer. Che propende per un'altra spiegazione: la frase ai suoi occhi rappresenta la glorificazione della libertà dell'artista e soprattutto il modo in cui Cervantes avrebbe inventato – o forse reinventato se consideriamo «la forma rudi-

mentale» con cui si era presentata in Boccaccio – la narrazione soggettiva. La strada era ormai aperta per le pagine di Goethe (si pensi all'incipit delle *Affinità elettive*), di Sterne, di Thomas Mann (che non a caso al *Don Chisciotte* dedicò un saggio), di Fielding. Spitzer inserisce nell'elenco, significativamente per ultimo, anche il Melville di *Moby Dick*, dove ci imbattiamo in un attacco altrettanto memorabile: *Call me Ishmael*. Se però in Cervantes, possiamo a questo punto concludere, la nuova forma narrativa sembrava scaturire dalla cancellazione di un nome, qui essa ora è affidata tutta a un solo nome, al nome con cui il narratore chiede di essere chiamato. La storia della lotta tra il capitano Achab e la balena bianca sembra dunque prendere vita dal nome di Ismaele e dall'ombra di Don Chisciotte. Nel nome, cancellato o presente, si rende finalmente leggibile il destino dell'autore e della sua scrittura.

