



Io, Don Chisciotte di Fabrizio Monteverde: un racconto coreutico del capolavoro cervantino

Linda De Feo

linda.defeo@unina.it

Dipartimento di Scienze Sociali | Università degli Studi di Napoli Federico II



Abstract

Io, Don Chisciotte by Fabrizio Monteverde: a choreographic adaptation of Cervantes' masterpiece.

Object of this reflection is *Io, Don Chisciotte*, choreographed by Fabrizio Monteverde. The ballet is one of the most original contemporary terpsichorean versions of *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, written by Miguel de Cervantes Saavedra. The choreographer exegete, thanks to the hermeneutic reworking of Cervantes' themes, goes beyond the confines of the mere textual narration. He inscribes his own creation in the horizon outlined by the Spanish writer, who represents the overturned metaphysics, the tragic exemplarity, the all-encompassing sacredness, the achievable utopia, the relativizing truth. Monteverde is aware that the complex morality of Don Quixote must be re-functionalized through fruitful philological betrayals. He lets dialogue with Cervantes' *Weltanschauung* the theoretical points of view -convergent, divergent, idiosyncratic- of the authors who have dedicated themselves to the critical examination of the masterpiece of the *siglo de oro*.

Keywords

Narrative | Choreography | Virtuality | Actuality | Utopia



Al cor gentil rempaira sempre amore
come l'ausello inselva la verdura;
né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura:
ch'adesso con' fu 'l sole,
si tosto lo splendore fu lucente,
né fu davanti 'l sole;
e prende amore in gentilezza loco
così propiamente
come calore in clarità di foco.

Guido Guinizzelli (2006)



Amor cortese e aristocrazia dello spirito tra *entretenimiento* e denuncia

El ingenioso hidalgo *Don Quijote de la Mancha* di Miguel de Cervantes Saavedra, continuando ad offrirsi alle immaginifiche interpretazioni di numerosi autori, conferma l'inesauribilità dell'opera d'arte (Bourdieu, 1986: 40-41): la narrazione, nella pluralità delle sue forme, con l'attraversare il tempo, custodisce, infatti, una "forza concentrata" che ne impedisce la consunzione (Benjamin, 1995: 254). Il capolavoro cervantino, "rito" proposto mediante linguaggi che costantemente si socializzano al presente, diventa, di volta in volta, fonte d'ispirazione per generazioni di artisti, i quali consentono all'opera di slegarsi dall'"intento" del creatore, acquisire ad ogni rielaborazione ermeneutica una propria esistenza e mostrare a ciascuna società, che di essa "si diletta, un volto nuovo" (Auerbach, 1994: 1207). In questo sempre più ricco processo di babelizzazione, le trasposizioni illustrative, pittoriche, cinematografiche, fumettistiche, musicali, videoludiche del *Don Chisciotte* delineano profili vari del famoso protagonista.

Nel repertorio tersicoreo, in particolare, esistono molte creazioni ispirate all'opera di Cervantes, tra le quali si ricordano: il *Don Quichotte chez la Duchesse*, balletto comico di Charles Simon Favart, rappresentato per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1743, il *Don Quichotte* di Jean-Georges Noverre, andato in scena a Vienna nel 1750, il *Don Chisciotte* di Paolo Taglioni e la famosissima versione di Marius Petipa, presentati al pubblico rispettivamente a Berlino nel 1850 e a Mosca nel 1869. Vanno ancora citati il *Don Quixote* ideato nel 1965 da George Balanchine per il New York City Ballet, su musiche di Nikolaj Nabokov, ricostruito da Suzanne Farrel nel 2005, nonché i lavori prodotti da Rudolf Nureev e da Michail Baryšnikov, il primo allestito nel 1966 per l'Opera di Stato di Vienna e il secondo nel 1980 per l'American Ballet Theatre. Nelle edizioni del secolo XIX, il richiamo alla fonte letteraria costituisce soprattutto un pretesto per raccontare l'ostacolata storia di due innamorati, i veri protagonisti degli spettacoli, che relegano sullo sfondo la figura dell'*andante caballero*. Il più intenso bisogno di rappresentare la realtà, avvertito attualmente dai coreografi, ha prodotto, insieme a una rifondazione dei principi della danza, mutamenti radicali nella messa

in scena del testo cervantino. Gli umani mezzi espressivi, dal movimento alla voce, son diventati fondamentali strumenti di manifestazione dell'interiorità, dell'alienazione, dell'incomunicabilità.

Una versione danzata contemporanea del romanzo, dotata di particolare originalità, è stata realizzata da Fabrizio Monteverde per il Balletto di Roma, in occasione della celebrazione, nel 2020, del suo sessantesimo anniversario. Formatosi con la tecnica di Martha Graham, il coreografo, autore di balletti soprattutto ispirati a testi letterari, come gli shakespeariani *Giulietta e Romeo*, del 1989, *Otello*, del 1994, e *La tempesta*, del 1996, è tra i maggiori protagonisti della storia del teatro di danza internazionale. Nella concezione di una coreografia intesa come forma immaginifica che riverbera e rilancia le dinamiche del sociale, dissacrandone, a volte, gli idoli dottrinari, le convinzioni estetiche e le polemiche teoretiche, egli ha elaborato uno stile capace di trasfigurare l'arte tercorea in accordi o disaccordi di linee e in armonie o disarmonie di forme. Monteverde ha messo in scena l'atto unico *Io, Don Chisciotte*, omaggiando sia l'opera di Cervantes sia -nonostante ne abbia riscritto totalmente la composizione- la creazione offerta da Petipa, realizzata su musica di Ludwig Minkus, che ebbe come primo interprete il Balletto del Teatro Bol'soj. La scelta di conservare parzialmente la partitura musicale originale mostra l'intenzione di tradurre la tradizione ballettistica senza mai tradirne l'essenza, seppure nel lasciar esorbitare quest'ultima dalle regole accademiche. Le stilizzate danze, ricche di colori e virtuosismi, dell'opera petipiana, assecondando la semplicità di una musica di accompagnamento priva di sinfonismo, si inseriscono nella tradizione del *ballet divertissement* e accentuano il sapore indubbiamente naïf del soggetto ottocentesco. Nel processo di ridisegno del *Don Chisciotte* monteverdiano, una rilevante influenza può essere stata esercitata dalla riedizione proposta nel 1900 da Aleksandr Alexeevič Gorskij, importante figura del balletto realista, che compie un'approfondita operazione di ricerca sulle forme espressive della danza, marcando la componente drammatica dell'interpretazione e respingendo l'inerzia delle convenzioni con il dinamismo della novità. Attraverso l'investigazione dello spazio bianco tra una parola e l'altra del libro, Monteverde, il quale firma anche la regia e la scenografia di *Io, Don Chisciotte*, introduce elementi dissonanti, che instaurano con il bello un rapporto storico e ne confermano la non assolutezza, il senso acquistato attraverso le età e le mutevoli relazioni con valori di carattere etico. Viene riaffrescato lo scenario cervantino, riflesso culturale di una civiltà ormai in declino, e donata ai personaggi un'anima evocativa dell'attuale *Stimmung*, perseguendo uno spirito filologico rifunzionalizzato, consentendo all'arte di svolgere il proprio ruolo sociale e alla danza di mutare le proprie modalità di dialogo con il mondo.

In *Io, Don Chisciotte* ci si si interroga riguardo a chi possa esser paragonato attualmente al gentiluomo di campagna decaduto, che, guidato da aspirazioni chimeriche, riassume la tradizione delle *chansons de geste*. La risposta viene fornita, in apertura di sipario, grazie a una dedica recitata, tratta dal *Don Chisciotte. Diario intimo di un sognatore* di Corrado D'Elia e rivolta ai "poeti del quotidiano", agli eroi dimenticati", ai "vincibili", a coloro che, come il nobile pellegrino, mai arrendendosi, appaiono sempre pronti a "risorgere e a combattere", a esporre le proprie "idee" e ad





assecondare i propri “slanci”. Il coreografo ha trasformato il cavaliere errante, smarrito nelle trame dei libri in suo possesso, in uno strambo *clochard*, il cavallo Ronzinate in una vecchia automobile, simbolo di un mondo in perenne trasmutazione, Sancho Panza in una *homeless* incinta, che arranca nella sprezzante e cinica indifferenza del prossimo, e Dulcinea del Toboso in una prostituta, dotata di avvenenza e malvagità. Anche se nelle vesti di una meretrice, quest’ultima, per il nobiluomo dall’“eterna gioventù” (Hikmet, 2006), resta la *señora de sus pensamientos*, il simbolo dell’“amor cortese”, la “donna gentile del dolce stil novo”, il prototipo d’ogni “bellezza”: celebrando l’aristocrazia dello spirito, l’amore sublimato viene riservato ai virtuosi e continua ad essere principio di elevazione morale, che predispone al bene ogni creatura terrena, seppur in passato *peccatrice*, e la innalza dal fango al cielo. Nel susseguirsi di metafore e allegorie si tratteggia un orizzonte allucinato, a volte generato da *trip* lisergici. Come nel romanzo, l’*hidalgo* reimmaginato viene irresistibilmente spinto, dalla mai sopita brama d’amore, all’impavida lotta, seppur inane, contro corruzione e arbitri. Pur basando il proprio “coraggio” su un’“illusione”, egli cattura l’ammirazione incondizionata da parte del pubblico, che associa l’immagine del bizzarro mendico alla “purezza” della “redenzione”, non destinata, purtroppo, ad eliminare il “diritto alla vita” di una brutalità che puntualmente fa valere le proprie ragioni (Auerbach, 1994: 1191-1192, 1196-1199). Scagliandosi contro i privilegi di “abietti” “giganti” (Hikmet, 2006), Don Chisciotte, anche nel balletto, si erge a simbolo del riscatto dell’individuo, riaffermando uno dei sensi ultimi della teatralità, scritta e coreografata, di un sognatore tutt’altro che anacronistico.

La storia di Don Alonso Quijano aiuta il lettore o lo spettatore ad approssimarsi alla consapevolezza di quanto la “costruzione intersoggettiva” della realtà si fondi sia sulla riproduzione culturale condivisa sia sulla conferma della prestazione di fede del singolo (Jedlowsky, 1995: 7). Io, Don Chisciotte richiama l’alterità che si ribella al *koinos kosmos*, al “monde commun”, in cui si è immersi “en liaison avec autrui” (Tellier, 2003: 5), prodotto di un accordo convenzionale, di una sorta di inganno diplomatico, che garantisce un terreno adatto al prevedibile costituirsi di un “ordine” collettivo “solido e duraturo” (Collins, Makovsky, 1980: 233-234). Straniero mai estraneo rispetto ai luoghi dell’immaginario, Quijote guerreggia contro i malefici di spettrali visioni, nella sublimità di un’abnegazione che ambisce a una continua designazione di più equi microcosmi. Lo spazio artificioso in cui si muove il cavaliere, disposto tangenzialmente rispetto allo spazio ammesso alla corte della plausibilità, può essere ritenuto un’ipotesi di realtà alternativa allo stato formale della dimensione consensualmente considerata oggettiva. Attorno all’*idios kosmos* del personaggio, la realtà fluttua tra cosmi *altri*, non scanditi dai ritmi della coscienza ordinaria, e, nel corso del divenire, “dilegua con l’attenzione” (James, 2005: 64). I ballerini che interpretano il ruolo degli uomini comuni, coperti da costumi sobri e omologanti, percorrono il palcoscenico, attraversando idealmente la vita e disprezzando gli ideali di fratellanza. Nella raffigurazione della difesa dei *diversi*, dei reietti relegati ai margini dell’esistenza, la rilettura coreutica dell’eccentricità chisciottesca riecheggia passioni funeste, che intrecciano il lerciume all’aura, l’indecoroso alla nobiltà e gli istinti ai sentimenti.



Nonostante la tensione eslege si palesi anche nelle plurime declinazioni dell'ironia, che vanno dalla sottigliezza delle allusioni all'amarezza del sarcasmo, e nonostante il persuasivo rinvio al doppio significato del termine "*re-creation*" esprima la convinzione critica che uno dei fini principali del *Don Quijote* coincida con un "*honesto entretenimiento*" (Entwistle, 1969: 88) -intenzione accentuata dalla costrizione imposta dalla censura dell'Inquisizione-, Monteverde raramente indugia sull'aspetto del *divertissement* o dell'escapismo. Più che attirato dall'allegria, cosparsa su tutto ciò in cui il nobiluomo "s'imbatte" generando "comica" "confusione", più che affascinato dalla "gaiezza" diffusa nei territori della Mancía ed "esposta" in "gradi così diversi" come non si era "mai prima veduto", o dal "giuoco" che trasforma l'"infelicità" in "felicità" (Auerbach, 1994: 1204-1205, 1211-1212), il coreografo sembra ammaliato dall'ardimento sostituito al timore, che trasmuta la dissennatezza del "*loco sublime*" (Ramon Y Cajal, 2004: 3) in celato raziocinio. In consonanza con altri contributi ermeneutici, egli sembra dissentire dalle affermazioni che escludono la presenza nell'opera cervantina dell'"elemento" "problematico", secondo le quali il testo consisterebbe in un mero esperimento ludico, "condotto su molti livelli stilistici", soprattutto su quello del "realismo quotidiano". La "luce cervantesca" sarebbe alimentata non dalla riflessione o dalla "commozione" di fronte alla precarietà ontologica, "come accade in Montaigne o in Shakespeare", ma da un particolare "contegno" rispetto al "mondo" e rispetto agli "oggetti della sua arte", che impedisce di "prendere [persino] il giuoco sul serio" (Auerbach, 1994: 1207, 1209). Contegno, dunque, e non dramma. Il maldestro tentativo di identificazione con un vero avventuriero e l'inattuabilità del sacrificio di sé sovrappongono alla commedia la tragedia: dalla prospettiva di una teoria metafisica del reale, Quijano diventa tragico, con il dotarsi di quella volontà che trova la sua origine nella realtà e il suo declino nell'idealità (Ortega y Gasset, 2014). Dal punto di vista di una concezione filosofica intrisa di elementi poetici e religiosi, l'eroismo chisciottesco, magnifico e disperato, appare ancor più ineluttabilmente destinato alla sconfitta storica (Unamuno, 2017). Il *Don Chisciotte* nonché molte delle sue reinterpretazioni immaginifiche continuano a esser segnate da una propensione alla "denunzia", che non compare in opere spesso accostate al capolavoro dell'autore spagnolo, come, ad esempio, l'ariostesco *Orlando Furioso*, frutto di "purissimo" svago (Bodini, 1994: XLIII). Sotto il volto fasullo della burla cervantina "corren calladas las lágrimas", mentre gli echi della sventura risuonano laddove un'idealizzazione priva di riconciliazioni si coniuga all'aggressività come modalità prioritaria dell'esistenza. L'opera di Cervantes, in realtà, "obra de polémica literaria" (Ramon y Cajal, 2004: 3, 4), con la sua eroica "maschera" (Savignano, 2005: VII), adombra come gli artisti avrebbero dato di se stessi immagini deformate e attribuito all'umorismo valenza *politica*, nell'accezione più pregnante del termine: la critica della rispettabilità borghese si sarebbe accompagnata a un elemento peculiare della modernità, vale a dire la critica mossa alla vocazione estetica in quanto tale (Starobinski, 2002) e rappresentata dalle iperboliche figure del buffone, del saltimbanco, del guitto, in generale dall'idea del camuffamento, con il suo potere di trasferire sul piano ideale le virtualità contemplate dall'immaginario. Monteverde intuisce del romanzo un pregio ben superiore rispetto a qualsiasi valore



legato fedelmente al testo e mette in scena l'abilità più preziosa, non sempre riconosciuta, del protagonista, quella di partire dalla materialità del reale dando forma a presenze fantasmatiche, che, in qualche maniera, riescono a mutare l'esistente. Legittima dignità viene acquisita, dunque, dall'attività immaginativa dell'*hidalgo*, la quale rielabora liberamente contenuti dell'esperienza sensibile e crea connettendosi alla facoltà dell'ingimento, intesa come impressione idiosincratca che le immagini producono. Non percependo il confine tra fenomeni e simulacri, tra fattualità e proiezioni avveniristiche, il cavaliere esperisce fino in fondo la propria visionarietà, e "per la prima volta una storia di finzione entra a far parte della narrazione di una narrazione" (Pecchinenda, 2018: 194). La reinvenzione del reale attribuisce all'allucinazione un ruolo sempre più rilevante, mentre il mondo empirico raccontato, sia dalla scrittura cervantina sia dalla danza monteverdiana, viene a consistere in una realtà spuria, in un'imitazione del creato. Orientandosi nel labirinto di traduzioni esperienziali arbitrarie e perennemente trasmigrante verso altre, non predelineate dimensioni, Quijote celebra l'assolutizzazione della logica della simulazione, l'epifania della totale mistificazione. L'idea, però, pur sorgendo nel cervello "como eco lejano de la realidad", scolpisce le coscienze secondo il "modelo ideal del honor aprendido en las heroicas historias" e aspira a diventare materia, ingenerando nella sfera sociale potenti "corrientes de pensamiento" (Ramon y Cajal, 2004: 2, 7). Cervantes interseca età trascorsa ed età presente, virtualità e attualità, "poetico" ed "extrapoetico" (Savignano, 2005: VII), accostando alla produzione letteraria della modernità la riflessione sull'immaginario del passato, ma creando una crepa nel pensiero occidentale tradizionale, che lascia intravedere indubbe novità, intelligentemente colte dal coreografo. Partendo da una realtà "rivelata dall'immaginazione" (Pecchinenda, 2018: 198), piuttosto che dalla sua "identificazione razionale", sovvertendo dunque l'"identità logica", il *Don Chisciotte* dà avvio a un "genere" che usa un "linguaggio ingegnoso", "creativo e storico" (Savignano, 2005: V). "L'opera cervantina "traccia il negativo" del "Rinascimento". La "scrittura" non è più la "prosa del mondo", le "somialtanze" e i "segni" infrangono la loro "antica intesa", le "similitudini", rivelatesi inadeguate, inducono al "delirio", e il "linguaggio", il cui unico scopo si identifica con la "tenue finzione" di ciò che esso rappresenta, cessa la sua "parentela con le cose", introducendosi così in una "sovranità solitaria" da cui riaffiora soltanto dopo essere "diventato letteratura". "Lungo grafismo, magro come una lettera", l'*hidalgo*, che appare dallo "sbadiglio dei libri", diventa discorso, "testi, fogli stampati, storia già trascritta", "scrittura errante nel mondo". Egli promette fedeltà all'opera in cui si è trasmutato, difendendola dalle contaminazioni apocriefe e abitando un riverbero letterario per poter portare in scena la propria storia (Foucault, 2007: 61, 66). I vocaboli non rappresentano più la realtà, mettendo in atto il gioco del teatro nel teatro, che Monteverde realizza, con grande maestria, attraverso gli acrobatici corpi dei danzatori. La vita del gentiluomo mancego, segnata da un destino che non si ripercuote su ciò che viene detto, mostra di "illimpidirsi e risolversi" "nell'azione" immaginaria, sua unica "liberazione umana e poetica", come accade negli atti in cui essa si lancia "al di là delle parole", mentre la sua "assurdità" "brilla d'una luce" "rivelatrice" (Bodini, 1994: XXIV, XXXIV).



Da visionario che esorta sia la società secentesca sia, in *Io, Don Chisciotte*, la collettività odierna ad attribuire all'incantesimo un'ineludibile funzione, il personaggio creato da Cervantes domina il palcoscenico indefinito della "novela inmortal" (Ramon y Cajal, 2004: 1). La chisciottesca gestualità che anima l'opera tersicorea dichiara guerra all'indifferenza, contrapponendo all'anempatia, forza potente della Storia, un moto dell'anima altrettanto vigoroso, la compassione, il patire insieme al prossimo per alleviarne il dolore. Rispetto allo straniero del passato, acerrimo guerriero, lo straniero del tempo attuale ha assunto ben altre sembianze. Il suo è un migrare disperato, in un estenuante e impari confronto con la morte. Il coreografo sa bene che nella contemporaneità non si compiono azioni epiche e che i conflitti con l'altro da sé diventano sofferta cronaca delle vicende di un'umanità emancipata e al contempo smarrita nel dedalo della propria, perturbante condizione. Sul declivio della disillusione sortita dalla perdita di un'essenza identitaria soltanto presunta (Piovani, 1972: 232), Quijote, che ritiene di intraprendere il giusto percorso finendo irrimediabilmente per mancarlo, si spinge verso una dimensione trascendente. L'atmosfera creata dai racconti nel racconto si trasforma da affrancata espressione della fantasia in, benché travestita, meditazione teorica sull'esistenza, mentre le randagie destinazioni di un pensiero ramingo si disseminano nella ricerca instancabile del valore della fine dinanzi a una vita che vuol tornare ad essere candore primigenio, primitiva ignoranza del male. Laddove l'orizzonte fantastico incrocia quello analitico, si dica pure nel connubio tra il piano letterario e quello sociologico, laddove "i sistemi mimetici" offrono "modelli", "schemi di condotta" formulati linguisticamente in forma narrativa" (Pecchinenda, 2018: 415), si staglia un gigantesco Sé fuggitivo, che continua a sgretolarsi. È nella meraviglia dell'immaginifico che transitano sagome fluttuanti ed è nel dissolversi della nostalgia di un ipotetico fondamento che resiste il leggendario *hidalgo*, il quale vive e continuerà a vivere nelle innumerevoli letture e riscritture, con i suoi solipsismi irrisolvibili e con l'avvicinarsi delle sue fantasmagoriche storie.

1. Universale e "razón poética" tra verità e immortalità

Perforato dall'attimo che esso non può trattenere, il tempo disgrega il mondo, inducendo l'uomo a tentare di ricostituire oggetti e miti infranti. Mentre il coreografo esegeta dà forma a un angolo di terra cosparso di scorie e rottami, simbolo di crisi sociali e di disfatte esistenziali, i fantasiosi vaneggiamenti guidano, nei suoi tortuosi percorsi, l'innocente pellegrino, incapace di adeguarsi alla tetra quotidianità (Ortega y Gasset, 2014), e gli forniscono un orientamento divino.

Restituendo in palcoscenico il valore mitico della figura di Quijote, prossima all'icona sacra, Monteverde interpreta due tratti specifici dell'umanità, l'anelito di verità e l'aspirazione all'immortalità. Il "cavaliere dalla triste figura" (Unamuno, 2017) transita verso una dimensione astorica, che rimanda alla caducità costitutiva dell'umano e che non può essere raccontata, spiegata, commentata, se non da colui che è "stato contagiato" dalla "follia di non morire" (Unamuno, 2006: 353).



Pur mettendo in luce le contese tra classi sociali che agitano la Spagna di Filippo II, il nobiluomo, sostenuto da una poderosa spinta all'azione, non costituisce un mero prodotto della reazione alla decadenza nazionale, né un'esclusiva espressione dello spirito spagnolo, ma svolge anche e soprattutto il ruolo di foriero di ideali di conquista della "gloria" individuale e collettiva (Savignano, 2005: VII). Nel superare i codici normativi della cultura, con le loro forme di legittimità, e nell'affermare l'universalità delle leggi, la complessa "morale" cervantesca conquista il territorio dell'*ethos* e presenta una dimensione "umanistica", segnata da una rinnovata forma di naturalismo, che si combina con elementi razionalistici e che evoca "principi analitici" derivanti dallo "stoicismo rinascimentale" (Castro, 1991: 423-425, 428). Riversandosi nel mondo immaginario del *Don Chisciotte* e facendone un testo emblematico dell'umanesimo cristiano (Mann, 1959), la religiosità di Cervantes, essenzialmente di impronta erasmiana, si ispira a un'"originaria purezza" della condotta di vita evangelica rispetto alle "astruserie teologiche" e ai sedimenti dogmatici (Castro, 1991: 454). Il carattere peculiare del "cristiano nuovo" (Castro, 1966: 21, 89), pronto a immolarsi, manifesta la "fede" nell'eternità, raggiungibile grazie alla privazione (Turgenev, 1964): se nella miseria del "gentiluomo risiede l'essenza della sua vita", nell'indigenza del popolo "sgorga la sorgiva dei suoi vizi", ma al contempo delle sue "virtù" (Unamuno, 2006: 23). Don Chisciotte esprime solidarietà altruistica e devozione assoluta verso una dimensione situata al di fuori di ciascun soggetto, contraddetta dallo shakespeariano Amleto, anch'egli creato al nascere del secolo XVII, il quale, invece, vive esclusivamente per sé. La distinzione tra i due antitetici modelli esemplari, il cittadino di una Spagna semif feudale e il cittadino di un Paese proteso verso il capitalismo moderno, si riflette nei rispettivi orizzonti poetici: la differenza più rilevante tra il paladino delle buone cause e il tormentato e sfuggente principe consiste nelle caratteristiche degli ideali perseguiti, sconfinanti o meno i contorni dell'Io. La riflessione turgeneviana concernente le categorie del sentire interpretate dai due antinomici personaggi riguarda da un lato la convinzione dell'esistenza di un'entità superiore, che consente di non identificare il trapasso con l'infinito nulla, e dall'altro la mancata volontà di valicare le frontiere della propria individualità, la quale non riconosce alcunché "al di là della morte", "limite dei limiti" (Pecchinenda, 2018: 193). Neanche il più accanito degli egoisti, però, può non avvertire una tensione di tipo verticale (Turgenev, 1964: 720-723), che "potenzialmente penetra tutte le [...] relazioni", di ordine esplicito o implicito, manifesto o latente, conscio o inconscio, prodotta dalla consapevolezza della polarizzazione, molto ben rappresentata da Monteverde, tra *Eros* e *Thanatos*, dalla coscienza dell'uomo di non avere in sé l'ultima spiegazione di sé (D'Agostino, 1977: 65).

Il "primo grande romanzo della letteratura universale" si colloca proprio all'"inizio del tempo in cui il Dio del cristianesimo" abbandona il "mondo" e l'"uomo cade in solitudine", reperendo "senso" e "sostanza" esclusivamente nella propria anima, che in nessun luogo trova dimora. È l'epoca dello "smarrimento dei valori", in cui la vita, liberata dal "vincolo paradossale" che la legava a un "aldilà attualizzato", diventa preda della propria "immanente insensatezza". "Fedele in Cristo" e "patriota",



Cervantes, mediante l'immaginazione, tocca il nucleo essenziale della questione, mostrando, secondo György Lukács, che quando le "vie" dirette verso la "patria trascendentale diventano impraticabili" e la più "autentica" "evidenza soggettiva" sembra non coincidere con alcuna "realtà", la purissima eroicità deve divenire grottesca e la fede più ferma deve tramutarsi in pazzia (Lukács, 1999: 95-96). Affrontando l'età del "disperato misticismo" e dell'affannato tentativo messo in atto dalla religione al suo declino per fermare se stessa (ivi: 96), l'autore spagnolo, grazie al romanzo, e alle scoperte che esso porta con sé, appartenenti all'Europa intera, riflette sul radicamento più profondo dell'individuo nel contesto trasformato dagli avvenimenti e preconizza futuri sviluppi. Le "visioni del mondo" moderno appaiono scosse dalla vertigine dell'"eresia", la quale, da "possibilità "remota", si trasforma in "imperativo" (Berger, 1987: 48). L'interpretazione della realtà nei termini della dicotomia verità-falsità richiama la "relatività dei giudizi di valore": il possibile e l'impossibile non rispondono a criteri di oggettività, ma dipendono dalla relazione tra il soggetto e l'oggetto, tra l'io e la circostanza (Ortega y Gasset, 2014). Quando "Dio" lascia il luogo da cui ha "diretto l'universo" e "distinto il "bene" dal "male", Don Chisciotte riconosce a stento un mondo che, "in assenza del Giudice supremo", appare inquietantemente proteiforme: la "Verità divina si scompone in centinaia di verità". Giungono così i "Tempi Moderni" e con essi il "romanzo", loro "immagine e modello". Ritenerne, alla maniera di René Descartes, che il *subiectum*, con la propria attività di rappresentazione, raccolga tutto in sé come fondamento costituisce un "atteggiamento" considerato "eroico" da Friedrich Hegel. Interpretare, alla maniera di Cervantes, il mondo come "ambiguità", dover affrontare non una "verità assoluta", ma contraddittorie "verità", "incarnate in una serie di io immaginari chiamati personaggi", essere consci che l'unica "certezza" consiste nella "saggezza dell'incertezza, richiede una forza altrettanto grande" (Kundera, 1988: 19). Una forza vigorosamente presente sia in Quijote sia in Sancho. Tanto emancipati da non conoscere la meta del loro "confuso itinerario", entrambi, nell'essere "immagini" di dissimili "sostanze psicologiche", integrano differenti "angoli prospettici", che offrono della realtà una "visione policentrica" (Bodini, 1994: XXVIII-XXIX). Si tratta di un elogio alla *rêverie* nonché di un'apologia delle diversità esistenti tra mondi generati dalla prospettiva caleidoscopica degli svariati punti di vista, rischiarati da una luce maestra, reale e metaforica. Nelle ombre blu della notte, illuminata dai raggi argentei della luna, il Chisciotte danzante riveste le "quimeras" "de carne y sangre" (Ramon y Cayal, 2004: 2): adombrando un *Übermensch* dotato di forza plastica (Nietzsche, 1973), egli rielabora significati nell'opera di ricostruzione di un senso da attribuire all'universo caotico dell'accadere, e, sollevato dal ruolo di passivo epigono di obsolete eredità, si sottrae al pesante giogo della Storia antiquaria nonché alla dialettica razionale che la costituisce.

Il tempo è la "trágica creación existencial del hombre, su primer y último fruto histórico": proiettate nel più remoto passato e nel più avveniristico futuro, le immagini della vita hanno da sempre guidato, nella sua ragion d'essere, l'esistenza del singolo e, nelle sue destinazioni, quella dei popoli (García Sabell, 1971: 115). "Il tempo creatore", dove affiora il "sogno personale" (Zambrano, 2007: 29), consente



alla "razón poética" di cogliere l'universale. La vita è "sogno": perché si dovrebbe negare che i "sogni son vita" e che tutto ciò che è "vita è anche verità?". È la "vita il criterio per giudicare la verità", "non già la concordanza logica, che è solo criterio di ragione" (Unamuno, 2006: 137, 217). Se è vero che nella modernità nessun "sogno mitico" può agire "senza risultare equivoco e senza esporsi alla burla" (Zambrano, 2007: 28-29), è anche vero che l'estensione di un pensiero che comprenda l'interezza del soggetto fa sì che il mondo immaginifico del romanzo sortisca la coincidenza di poesia e filosofia. È il nutrirsi della variabile tempo che consente a quest'ultima l'ingresso nello spazio degli accadimenti e il diluirsi nel flusso della narrazione, svincolandola dall'indagine ontologica sull'*arché* e dai canoni greco-idealistici, per lasciare che si configuri nei modelli plastici della poeticità: che cos'altro è il problema dell'individuazione di un "luogo trascendentale", se non la definizione del rapporto tra quell'impulso che scaturisce dall'"interiorità più fonda" e una "forma", a quello "sconosciuta", che lo avviluppi, riscattandolo a simbolo? (Lukács, 1999: 23). Alla luce della teoria della ragione poetica, realismo e materialismo, nuclei della riflessione orteghiana, vengono opportunamente richiamati dal punto di vista zambrano. Concepito come principio primo della cultura spagnola, il "realismo", che comporta un atteggiamento particolare di fronte all'"arte", alla "letteratura", alla "poesia", alla "musica", alla "mistica", è identificabile con una forma di "sapere popolare". Definito in senso né "ontologico" né "gnoseologico", il materialismo, dal canto suo, magnifica l'elemento "visivo" e "tattile" della materia, corrispondendo a una sorta di "attaccamento materno" alla concretezza e di distanziante rinuncia all'astrazione (Savignano, 2005: 80-81). Le solenni sconfitte inflitte alle sfide lanciate dal geniale cavaliere non impediscono a quest'ultimo di persistere nel consacrare la propria battaglia alla salvezza di quanti incrocia durante i propri itinerari erratici e nel rappresentare l'emblema dell'utopia che continua ad attraversare la Storia invocando giustizia. Anche nella versione tersicorea viene messa in scena una forma di "resistenza delle cose", che "innalza a ogni scarto un nuovo muro da abbattere: perché la redenzione si conquista con il lento esercizio dello spirito" e la "si coglie al volo" nell'istante del "risveglio" (Bologna, 2006: XIX-XX). È in quell'attimo che principiano le vicissitudini di Don Chisciotte. Di fronte al fallimento si mostra la misura del *caballero*, il quale, danzando, riprende più volte il cammino e traccia una traiettoria che combacia non con il cerchio disegnato dall'eterno ritorno, bensì con un processo di liberazione, identificabile con l'azione in difesa dei negletti. Il protagonista, in cui prende corpo e si fa classico il romanzo occidentale, vive il "sogno della libertà", che, a una "certa ora, così incerta, nell'uomo si scatena". È il sogno nascente durante l'aurora, che muta repentinamente il tempo della Storia, e che della Storia "spalanca, in modo decisivo, le porte". Segno allegorico dell'esistenza, il primo chiarore del giorno costituisce la "rappresentazione" migliore dell'"essere" dell'uomo, che sempre albeggia (Zambrano, 2002: 131, 140) nel "mitologema donchisciottesco", dell'umanità consistente in un'"astrazione che ognuno concreta in se stesso" (Unamuno, 2006: 55). Se la trasparenza del "tempo e della luce" nonché l'opacità di quanto il "tempo e la luce" recheranno sono offerti dall'alba (Zambrano, 2002: 140), è nella "malinconia" del "crepuscolo" che lo "sguardo di Don Alonso



Quijano si posa sulle cose senza vederle”, in una triste riflessione sui mali del mondo e sulla necessità di vincerli con il valore del suo “braccio” e della “diritta tempra” del suo “animo” (Bodini, 1994: XXVII). Oltre ad esser, dunque, *repraesentatio* di un’etica a sostegno di un pacifico consorzio civile, *l’hidalgo* metaforizza l’ambivalenza della modernità, delle sue oscillazioni tra razionalità e irrazionalità, appellandosi all’insania per “creare nel sogno il proprio essere” e lasciandosi mettere alla berlina, “somma penitenza per un eroe” (Savignano, 2005: 73-74, 76, 78) annichilito dallo scacco. Il vagabondo monteverdiano si sovrappone perfettamente alla figura del nobiluomo così come emerge dall’interpretazione unamuniana, che ricorda il Cristo schernito: la *Via Crucis* chisciottesca coincide con la passione della derisione, che riduce il protagonista a vittima sacrificale. In tale riscrittura viene dunque colta una dimensione della spiritualità, messa in risalto perfettamente dal coreografo, in particolare la “potenza mitografica” del “modello” (Bologna, 2006: XXVI, XXVIII) che rende il pellegrino una delle icone più degne di nota della letteratura cristiana, immagine che ha contribuito ad ispirare l’idiozia del dostoevskijano Myshkin. Nel nulla lasciato dalla tragedia, il *caballero* continua ad errare, perveracamente, inseguendo il sogno creatore, e sarà quest’ultimo a far sì che egli assurga a simbolo del soggetto che mai smetterà di esplorare e che, alla fine del suo perpetuo vagare, si recherà nel punto che accoglierà anche lo scettico Amleto, il quale, però, non troverà alcun ancoraggio per la propria anima (Turgenev, 1964).

Le frecce invisibili, scagliate contro *l’hidalgo* dalle Driadi, peripatetiche nel balletto monteverdiano, si trasformano in dardi mortiferi. Il protagonista agonizzante viene aiutato da Sancho, che deterge il suo corpo, sempre più esanime, del sangue che, sempre più vivo, continua a fluire. Lo scudiero, trasformato in novella Maria, pur simboleggiando il “sentido común” (Ramon y Cajal, 2004: 6), giudica in maniera indulgente, da uomo “libero” e “animato” da “senso di responsabilità” (Kafka, 1975: 427), fino a tradurre in “sogno di ‘realtà’” i “sogni d’ideale” (Bologna, 2006: XVIII) del suo signore: il “bacile”, che, per il cavaliere, è come l’elmo di Mambrino, diventa, nell’“illuminazione di Sancho”, un “*bacyelmo*”, “crasi di *bacia* (bacinella) e di *yelmo* (elmo)”, risultato dell’“incontro fra realtà e immaginario”, ineludibilmente “connaturato alla specificità dell’essere umano” (Musso, 2019: 127). Non “previsto nel romanzo”, insinuatosi nel dispiegarsi delle peripezie, Panza assume una tale “indipendenza” (Bodini, 1994: XXXV) da sorprendere lo stesso autore, autodeterminazione che Monteverde rielabora per operare una totale metamorfosi dell’alter ego di Don Chisciotte, non avulsa dal richiamo a questioni di genere e dalla denuncia dell’*usanza* di violazione del regno femminile da parte della maestà storica del predominio maschile. Insinuandosi nelle radici dei misfatti, percorrendone le propaggini più sotterranee, mettendo in scena l’arcaicità di un potenziale contiguo al sacrificio umano, il coreografo rappresenta l’uso della forza legato a una società che, seppure organizzata in comunità, non spegne la violenza, anzi ne esalta l’effeatezza dei tratti. Il sipario si chiude su una posa assunta dal *clochard*, pateticamente statuaria, che ripropone la tradizionale iconografia chisciottesca: rialzato a fatica, egli si erge, con sul capo il “*bacyelmo*” e un bastone, trasformatosi in lancia, a sorreggerne il corpo cascante, forse nella consolatoria speranza di non aver vissuto invano.

Le innumerevoli riproduzioni artistiche del difensore dei poveri, evocate dai rimandi kafkiani, inducono ad elaborare l'azzardata ipotesi dell'inesistenza del nobiluomo attante, pervenuto alla fama universale. Non ci si riferisce all'invisibilità del cavaliere del racconto *Pierre Menard, autor del Quijote*, sorta di manifesto estetico borgesiano, indistinguibile dall'identità testuale del preesistente gentiluomo cervantino, bensì al padrone identificabile con una mera invenzione di Panza. Quest'ultimo, concepito come metafora dell'uomo borghese, sortito da un rovesciamento dell'antitesi *Herr und Knecht*, darebbe vita alla propria creatura, un onirico Don Chisciotte da cui ricevere "utile divertimento", ma anche un *diabolico* protettore dei bisognosi, proteso a estirpare il sopruso, la prevaricazione, lo sfruttamento, i privilegi di classe (Kafka, 1975: 427).

Secondo Monteverde il racconto di Cervantes non tende trappole discorsive, non intende rappresentare il realismo integralista, che impone la parodia dell'immaginario al fine di mettere in rilievo ciò che è tangibile, quanto piuttosto l'idealismo di colui che percepisce il potere dell'immaginazione. Occorre riflettere, oltre che sull'attualizzato, sulle ipotesi inesprese, sui progetti dissolti, sulle potenzialità, che - tranne una, una soltanto, inesorabile - molto spesso restano irrealizzate. Non ci si smarrirà nell'infinità del divenire finché la narrazione produrrà e riprodurrà "rappresentazioni" (Jedlowsky, 2009: 28), nonché inserirà "nella Storia" le "storie" che continueranno a esser dipanate con ritualità, che faranno "succedere" a "ciò che non è stato" ciò che "diviene" (Bologna, 2006: XIII-XIV) e ciò che sperabilmente sarà.

Il pensiero orteghiano, analizzando la relazione tra reale e irreali nel romanzo moderno, mostra di prediligere l'impressionismo meridionale, rappresentato magnificamente dalla "potenza di visualizzazione" cervantina (Savignano, 2005: 81). Ci si chiede se sia più aderente alla realtà il disincanto dell'antica Castiglia o l'incanto che avvolge il Chisciotte (Nabokov, 1989): chi meglio di lui "ha reso reali i "sogni della fantasia" e ha dato vita a un mondo più autentico di quello "vero?" (Levi, 2001: 58). Il coreografo intuisce che, pur abitando la sfera dell'immaginario, il cavaliere assume "più realtà" di "qualunque altro dei suoi contemporanei storici" (Marías, 1995). Allineandosi alla visione cervantina, egli intreccia il narrare allo *Zeitgeist*, ne rigioca le trasformazioni sul piano tersicoreo, dove si configurano universi probabili, e individua nel "progetto esistenziale cavalleresco" una "tragicità" che resta altamente nobile nel suo essere "arte di vivere" (Bologna, 2006: XXVI, XXVIII). Il lasciar dialogare con la *Weltanschauung* di Cervantes i punti di vista teorici -convergenti, divergenti, idiosincratici- degli autori che si sono dedicati all'esame critico del capolavoro del *siglo de oro* fa sì che la creazione monteverdiana si iscriva nell'orizzonte delineato dallo scrittore spagnolo soffermandosi su tematiche rilevanti come l'esemplarità tragica, la metafisica rovesciata, la sacralità totalizzante, la verità relativizzante e l'utopia realizzabile. "Se l'esistenza è orribile e assurda, è possibile aspirare a un assurdo donchisciottesco" "in grado di neutralizzare l'orrore" (Pecchinenda, 2018: 200). Il realismo, sia nel romanzo sia nel balletto, custodisce qualcosa che travalica la realtà, un elemento poetico fondato sulla potenza della volontà e sulla forza degli ideali (Ortega y Gasset, 2014): la gloria agognata dal generoso *hidalgo* e l'eroismo



segnato dalla sua follia vincono la menzogna e donano l'immortalità (Unamuno, 2017). In un territorio-palcoscenico dalle sembianze mutanti, le immagini della rinascita affiorano in un disegno *spirituale* che nega la finitezza nella danza trionfale della vita: una forma di ascesi, coincidente con un'unità superiore, l'amore collettivo, eternizza contro l'offensiva della morte, configurando sentimenti ed emozioni sperimentati in differenti declinazioni dello spazio e del tempo, quasi fossero emanazioni di leggi cosmiche.

Fino a quando la tecnica impressionistica dell'"apparenza che inganna" (Castro, 1991: 454) trasformerà i "personaggi quasi storici in personaggi immaginari" e i "personaggi immaginari in autentiche celebrità storiche" (Pecchinenda, 2018: 194-195); finché nelle allucinazioni descritte sarà riconoscibile il portato di senso che il termine *lux*, luce, reca con sé; finché nella riattualizzazione delle opere si assisterà alle avventure dei tanti Don Chisciotte, riconoscendo la voce dei molti Menard nonché la gestualità ideata dai numerosi Monteverde, e finché indomiti, seppur fantasmatici, cavalieri degli "assetati" vivranno come fiamme nel loro "pesante guscio di ferro", al fine di "conquistare il bello, il vero, il giusto" (Hikmet, 2006), si potrà, forse, coltivare ancora l'ambizione di cambiare le non più tanto magnifiche e progressive sorti del nostro mondo.



Bibliografia

- Auerbach E. (1994), "Dulcinea incantata", in Cervantes M. de, *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, vol. II: 1187-1212.
- Benjamin W. (1955), *Schriften*. Tr. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.
- Berger P. L. (1979), *The Heretical Imperative. Contemporary Possibilities of Religious Affirmation*. Tr. it. *L'imperativo eretico. Possibilità contemporanee di affermazione religiosa*, Torino, Elle Di Ci, 1987.
- Berisso M. (a cura di) (2006), *Poesie dello stilnovo*, Milano, BUR.
- Bodini V. (1994), "Introduzione", in Cervantes M. de, *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi: XXI-XLIV.
- Bologna C. (2006), "Il Cavaliere della Fede che ci fa saggi con la sua follia", in Unamuno M. de, *Vita di Don Chisciotte e Sancio Panza*, Milano, Bruno Mondadori: XIII-XXXIV.
- Borges J. L. (1944), *Ficciones*. Tr. it. *Finzioni*, Milano, Adelphi, 2003.
- Bourdieu P. (1986), "Habitus, Code et Codification", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 64: 40-44.
- Castro A. (1925), *El pensamiento de Cervantes*. Tr. it. *Il pensiero di Cervantes*, Napoli, Guida, 1991.
- Castro A. (1966), *Cervantes y los casticismos españoles*, Barcelona-Madrid, Alfaguara.
- Cervantes M. de (1605-1615), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Tr. it. *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 1994.
- Collins R., Makowsky M. (1972), *The Discovery of Society*. Tr. it. *Storia delle teorie sociologiche*, Bologna, Zanichelli, 1980.
- D'Agostino F. (1977), *Immaginazione simbolica e struttura sociale*, Bologna, Il Mulino.
- Entwistle W. J. (1940), *Cervantes*. Tr. it. *Cervantes*, Oxford, Oxford University Press, 1969.



Linda De Feo
Io, Don Chisciotte di Fabrizio Monteverde

Foucault M. (1966), *Le mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 2007.

García Sabell D. (1971), "Introducción al pensamiento histórico de Américo Castro", in Laín Entralgo P., Amorós A., *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Madrid, Taurus: 105-125.

Hikmet N. (2002), *Poems of Nazım Hikmet*. Tr. it. *Poesie d'amore*, Milano, Mondadori, 2006.

James W., Schütz A. (1945), *On Multiple Realities*. Tr. it. *Le realtà multiple e altri scritti*, Pisa, ETS, 2005.

James W. (1890), "The Perception of Reality", in James W., Schütz A. (1945), *On Multiple Realities*. Tr. it. "La percezione della realtà", in James W., Schütz A. *Le realtà multiple e altri scritti*, Pisa, ETS, 2005: 53-94.

Jedlowsky P. (1995), "Introduzione", in Schütz A., *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma, Armando: 7-22.

Jedlowsky P. (2009), *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri.

Kafka F. (1931), "Die Wahrheit über Sancho Pansa", aus Kafka F., *Beim Bau der Chinesischen Mauer*. Tr. it. "La verità intorno a Sancio Panza", in Kafka F., *Racconti*, Milano, Mondadori, 1975: 427.

Kundera M. (1986), *L'art du roman*. Tr. it. *L'arte del romanzo*, Milano Adelphi, 1988.

Levi C. (2001), *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, Roma, Donzelli.

Lukács G. (1920), *Theorie des Romans*. Tr. it. *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999.

Mann T. (1935), *Meerfahrt mit Don Quijote*, im Mann T., *Leiden und Größe der Meister. Neue Aufsätze*. Tr. it. *Una traversata con Don Chisciotte*, Milano, Il Saggiatore, 1959.

Marías J. (1995), Discurso pronunciado en Caracas durante la ceremonia de entrega del Premio Internacional Rómulo Gallegos por la novela *Mañana en la batalla piensa en mí*, 2 agosto.

Marzo P. L. e Mori L. (a cura di) (2019), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis.



Linda De Feo
Io, Don Chisciotte di Fabrizio Monteverde

Musso M. G. (2019), "Immaginario, tecnologia e mutamento sociale", in Marzo P. L. e Mori L. (a cura di), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis: 115-141.

Nabokov V. (1983), *Lectures on Don Quixote*. Tr. it. *Lezioni sul Don Chisciotte*, Milano, Garzanti, 1989.

Nietzsche F. (1874), *Unzeitgemässe Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Tr. it. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1973.

Ortega y Gasset J. (1914), *Meditaciones del Quijote*. Tr. it. *Meditazioni del Chisciotte*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Pecchinenda G. (2018), *L'essere e l'io. Fenomenologia, esistenzialismo e neuroscienze sociali*, Milano, Meltemi.

Piovani P. (1972), *Principi di una filosofia della morale*, Napoli, Morano.

Ramon Y Cajal S. (2004, I edición 1905), "*Psicología de don Quijote y el quijotismo*, Discurso leído por D. S. R. Cajal en la sesión conmemorativa de la publicación del *Quijote* celebrada por el Colegio Médico de San Carlos el día 9 de Mayo", in *Arbor*, CLXXIX, 705, Septiembre: 1-12.

Savignano A. (2005), *Don Chisciotte. Illusione e realtà*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

Schütz A. (1971, I edición 1955) "Don Quixote and the Problem of Reality", in Schütz A., *Collected Papers*, II Tr. it. *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma, Armando, 1995.

Starobinski J. (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Tr. it. *Il ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Tellier F. (2003), *Alfred Schütz et le projet d'une sociologie phénoménologique*, Paris, PUF.

Turgenev I. S. (1860), *Gamlet i Don-Kichot*. Tr. it. *Amleto e Don Chisciotte*, in Turgenev I. S., *Tutte le opere*, Milano, Mursia, 1964, vol. IV.

Unamuno M. de (1905), *Vida de Don Quijote y Sancho*. Tr. it. *Vita di Don Chisciotte e Sancio Panza*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

Unamuno M. de (2017), *Il cavaliere dalla triste figura*, Casimiro, senza indicazione di città.



Linda De Feo
Io, Don Chisciotte *di Fabrizio Monteverde*

Zambrano M. (1965), *España, sueño y verdad*. Tr. it. *Spagna, sogno e verità*, Caserta, Saletta dell'uva, 2007.

Zambrano M. (1986), *El sueño creador*. Tr. it. *Il sogno creatore*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

