

NUMBER 18 . YEAR X / DECEMBER 2021

ISSN 2281-8138



**IM@GO**

A JOURNAL OF THE  
SOCIAL IMAGINARY

**DON QUIXOTE**  
AND THE MULTIPLICATION OF

**REALITY**

 MIMESIS EDIZIONI

Mimesis Edizioni  
via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto S.G.  
(MI) - Italy phone/fax +39 02 89403935  
Email: [mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Registrazione presso il Tribunale di  
Messina n. 8 del 16/04/2012



ISSN 2281-8138  
[www.imagojournal.it](http://www.imagojournal.it) -  
[rivistaimago@gmail.com](mailto:rivistaimago@gmail.com)



### **Editor in Chief**

**Pier Luca Marzo** (*University of Messina*)

**Milena Meo** (*University of Messina*)

### **Coordinator**

**Antonio Tramontana** (*University of Messina*)

### **Editorial Board**

**Mariavita Cambria** (*University of Messina*)

**Antonio Camorrino** (*University of Naples "Federico II"*)

**Fabio D'Andrea** (*University of Perugia*)

**Giovanni La Fauci** (*University of Messina*)

**Luca Mori** (*University of Verona*)

**Maria Giovanna Musso** (*University of Rome "La Sapienza"*)

**Neil Turnbull** (*Nottingham Trent University*)

### **Scientific Committee**

**Sabah Abouessalam** (*Institut National d'Aménagement et d'Urbanisme*), **Alfonso Amendola** (*Università degli Studi di Salerno*), **Vania Baldi** (*University of Aveiro*), **Luisa Bonesio** (*Università di Pavia*), **Sergio Brancato** (*Università degli Studi di Napoli "Federico II"*), **David Brown** (*Cardiff Metropolitan University*), **Fulvio Carmagnola** (*Università di Milano - Bicocca*), **Antonella Cammarota** (*Università di Messina*), **Vanni Codeluppi** (*Università di Modena e Reggio Emilia*), **Stefano Cristante** (*Università del Salento*), **Derrick De Kerckhove** (*University of Toronto*), **Luisa Del Giudice** (*American Folklore Society*), **Ubaldo Fadini** (*Università di Firenze*), **Kenneth Frampton** (*Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University*), **Tonino Griffiero** (*Università di Tor Vergata*), **Bruno Gullì** (*Long Island University of New York*), **Paolo Jedlowski** (*Università della Calabria*), **Serge Latouche** (*Université Paris-Sud*), **Michel Maffesoli** (*Université Paris V*), **Ingo Meyer** (*Bielefeld University*), **Carlo Mongardini** † (*Università di Roma "La Sapienza"*), **Edgar Morin** (*Centre National de la Recherche Scientifique*), **Francesco Parisi** (*Università di Messina*), **Tonino Perna** (*Università di Messina*), **Mario Perniola** † (*Università di Roma Tor Vergata*), **Andrea Pinotti** (*Università di Milano*), **Luigi Prestinenza Puglisi** (*Università di Roma La Sapienza*), **Caterina Resta** (*Università di Messina*), **Ambrogio Santambrogio** (*Università di Perugia*), **Antonio Scurati** (*Libera Università di Lingue e Comunicazione*), **Domenico Secondulfo** (*Università di Verona*), **Patrick Tacussel** (*Université Paul-Valéry, Montpellier III*), **Bron Taylor** (*University of Florida*), **Dario Tomasello** (*Università di Messina*), **Gabriella Turnaturi** (*Università di Bologna*), **Andreas Wittel** (*Nottingham Trent University*), **Jean Jacques Wunenburger** (*Università Jean Moulin Lyon*).

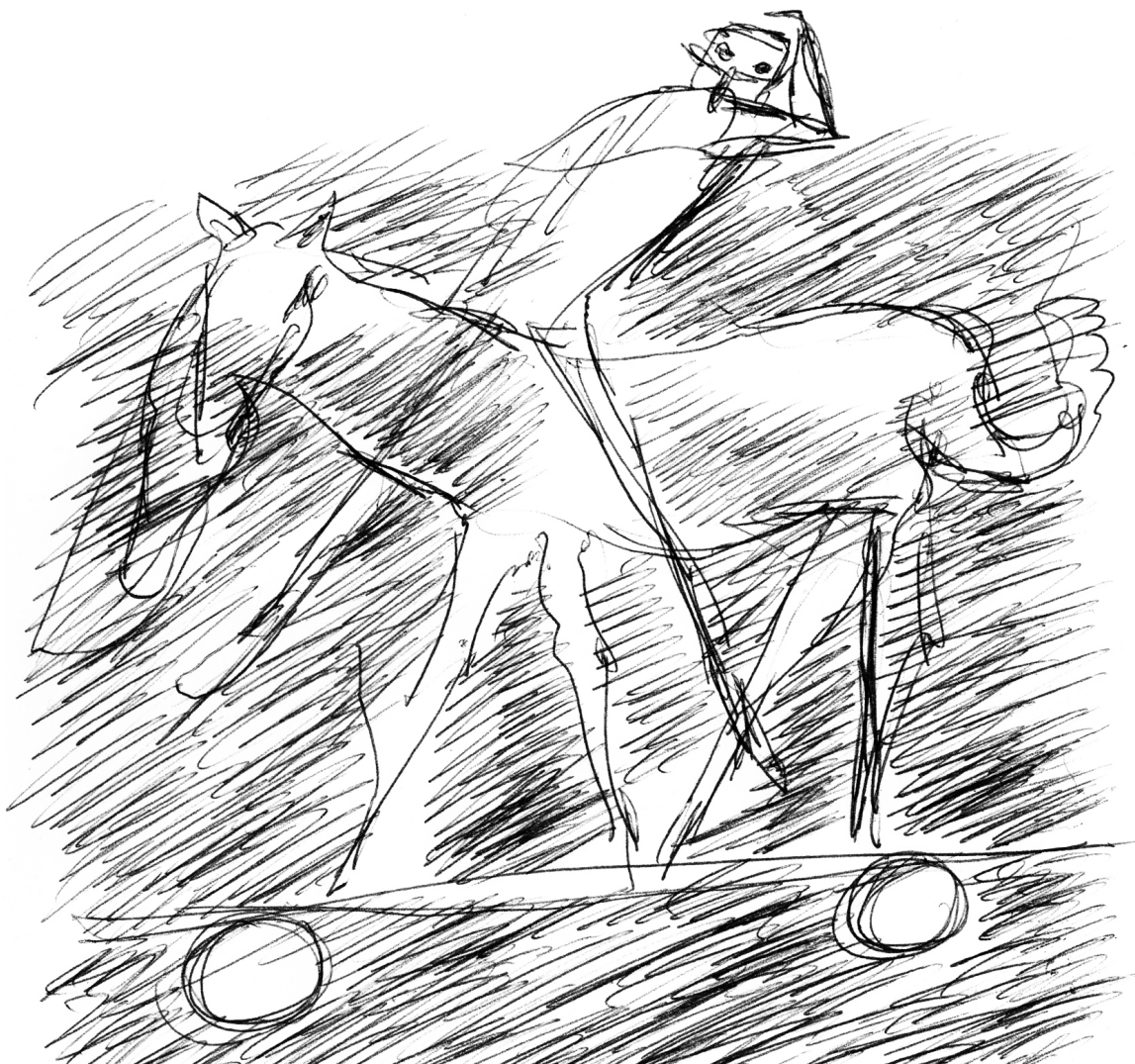


# DON QUIXOTE

## AND THE MULTIPLICATION OF

# REALITY

Editors: Olimpia **Affuso** | Maria Giovanna **Musso**







# Index



## *Editorial*

- Olimpia Affuso  
Maria Giovanna Musso 11 Don Chisciotte e la moltiplicazione della realtà



## *Topic*

- Maria Giovanna Musso 15 Don Chisciotte e la *ferita* della Modernità
- Daniele Garritano  
María J. Ortega Máñez 45 De todo como en botica. Bugiardino donchisciottesco tra letteratura, filosofia e scienze sociali
- Monica Musolino 71 L'immaginario dell'utopia moderna nella figura del Don Chisciotte
- Olimpia Affuso 85 Don Chisciotte e la sfera pubblica immaginaria. Discorsi cavallereschi e nuove visioni nell'Europa dei tempi moderni
- Stefania Salvino 103 I mulini a vento della letteratura russa. La figura del Don Chisciotte nell'immaginario culturale slavo
- Massimiliano Panarari 125 Don Chisciotte (im)politico. Usi e abusi del cavaliere errante di Cervantes nell'immaginario politico del Novecento e della postmodernità
- Ercole Giap Parini 139 Il Chisciotte e i suoi lettori
- Panagiotis Christias 155 Don Quixote or the disenchantment of a revolutionary. On Alfred Schütz
- Andrea Lombardinilo 167 The Outsider and the Feudal Man: on McLuhan's Don Quixote



# Index

- |  |     |  |
|--|-----|--|
| Marco Innocenti  | 185 | Il Don Chisciotte come paradigma ipermoderno. Confronto tra l'ingenuo hidalgo e l'immaginario di inizio XXI secolo attraverso gli scritti di Gianni Celati |
| Stefano Cristante  | 199 | La finzione della finzione. Il ruolo del Chisciotte nei labirinti della metaletteratura borghese   |
| Linda De Feo   | 213 | <i>Io, Don Chisciotte</i> di Fabrizio Monteverde: un racconto coreutico del capolavoro cervantino  |
| Lucilla Mininno  | 231 | Don Chisciotte: la forza di gravità spirituale   |
|  <i>Off-Topic</i> |     |  |
| German A. Duarte   | 251 | <i>WestWorld</i> : The Disruption Valley   |
| Guerino N. Bovalino  | 267 | La Katastrophé del Capitalismo. Da Black Mirror a Squid Game: la religione capitalista alla "fine dei giochi"  |
| Daniela Bandelli   | 283 | L'immaginario del discorso pro-surrogacy. La volontà di potenza degli imprenditori di se stessi nella produzione globale di vite                           |



*Editorial*







## Don Chisciotte e la moltiplicazione della realtà



11

Don Chisciotte è uno straordinario personaggio della letteratura e dell'opera di Cervantes che, nel corso dei secoli, ha dato luogo a un insieme di proiezioni e appropriazioni immaginifiche che spaziano dall'arte, al cinema, alla musica, alla letteratura e alle scienze sociali. Oggetto di continui rimodellamenti, interpretazioni e risignificazioni egli è divenuto, insieme al romanzo, e a seconda della prospettiva, sia l'espressione di una delle molteplici sfaccettature del reale, sia il punto di frizione fra mondi contrastanti. Nel corso del tempo, Don Chisciotte è assunto a simbolo della discrasia fra le convenzioni sociali e le iperboli dell'immaginazione, il paradigma della follia e dell'inconcludenza, ma anche l'eroe del coraggio anticonformista, della libertà e del sogno, il paladino dell'idealismo e della giustizia, l'icona della perseveranza nella ricerca appassionata di un altrove.

Si tratta di un mito, una metafora, una figura leggendaria che incarna quei contenuti dell'immaginario che non trovano spazio nelle strettoie del reale, in particolare di quel *reale* su cui la Modernità ha operato una partizione binaria, divaricando la vita e il sogno, le parole e le cose, la normalità e la follia (Foucault). La lucida follia dell'*hidalgo*, sempre in bilico fra il mondo fantastico della letteratura e quello della vita quotidiana, consente di porre la razionalità del moderno in una luce critica e demistificante e aiuta a disvelarne gli effetti perversi e i paradossi. Specie in questo passaggio d'epoca, il cavaliere della Mancia è la figura che più di ogni altra è capace di accompagnarci nel superamento delle strettoie in cui le dicotomie del moderno hanno costretto il pensiero e l'azione e di quella narrazione (lineare e semplificatoria) che vuole i fatti contrapposti alle idee, la realtà contrapposta all'immaginario, il corpo alla mente ecc.

Per le scienze sociali Don Chisciotte è stata, ed è, una figura epistemica cruciale, al centro dei processi di costruzione della realtà sociale e dei conflitti sul significato delle cose (Ortega Y Gasset; Schütz; Foucault). Riattraversare il mondo donchisciottesco significa perciò non solo riflettere sull'importanza che tale figura riveste nel campo artistico e letterario, ma anche esplorare i rivolgimenti di senso e di struttura di cui il romanzo è

ISSN: 2281-8138



contenitore e testimone. Esso è, infatti, fra le altre cose, anche un inesauribile serbatoio poetico-epistemico capace di evidenziare il ruolo che storicamente l'immaginario riveste come *matrice* di ogni specifica epoca e del suo peculiare universo di senso. Il valore artistico-letterario dell'opera e quello epistemologico e sociologico sono perfettamente interrelati. Il Don Chisciotte si situa, infatti, in un momento preciso della produzione simbolico/immaginaria della nostra civiltà. Questa coincide con la nascita del romanzo e della letteratura che, con le sue connotazioni sociali e artistiche, segna la nascita dell'Europa e della Modernità, con le sue forme logiche e i significati che essa ha generato nel tempo, senza i quali è impossibile comprendere le peculiarità del moderno e del post-moderno, comprese le basi delle trasformazioni epocali che oggi stiamo vivendo. Prima fra tutte quella connessa alla svolta digitale e alla capacità di produrre visioni e realtà molteplici che non sono più confinate nei mondi immaginari, ma profondamente interconnesse e agite nel "nuovo reale" e in quella nuova dimensione esistenziale che possiamo definire *onlife* (Lyon) dove la sfera fisica e virtuale si compenetrano, fino a diventare inconfondibili.

Il numero di Im@go che abbiamo ideato vuole dunque non solo contribuire a una riflessione su un classico della letteratura moderna, sui significati che ha incarnato, le rappresentazioni che ha generato, le utopie, o le idiosincrasie che ha sostenuto, e in generale l'uso sociale che ne è stato fatto, dalla sua nascita a oggi. Ma vuole anche essere lo spunto per una riflessione socio-epistemologica sul ruolo strutturale e strutturante che l'immaginario svolge nei processi di costruzione della realtà sociale e nelle dinamiche storiche del cambiamento sociale, secondo una prospettiva di analisi peculiare di questa rivista.

Abbiamo perciò privilegiato quelle letture che tenessero conto del portato del romanzo sia sul piano socio-epistemologico sia della sua fertilità e delle sue implicazioni in ognuna delle dimensioni della realtà sociale. E in particolare:

- nella sfera dell'agire sociale in genere, dell'epistemologia e dei processi di costruzione della realtà (conflitti, negoziazione di significati, influenze culturali, politica, sfera pubblica ecc.);
- nella sfera del mutamento sociale (immaginari, sfera tecnologica, relazioni di genere, rapporto fra mondo digitale e mondo fisico ecc.);
- nella sfera dell'arte e della creatività (letteratura, media, cinema, teatro, danza ecc.);

Il numero di Im@go che abbiamo realizzato si colloca dunque in un percorso di attraversamento pluriprospettico. Saggio dopo saggio, autori di diversa estrazione disciplinare intessono un dialogo col Chisciotte – a volte in quanto romanzo, altre volte in quanto personaggio, altre volte ancora in quanto serbatoio epistemico – per illuminare oggetti, relazioni e aree della realtà sociale che il suo fascio di luce, caleidoscopico, permette di esplorare.





*Topic*







# Don Chisciotte e la *ferita* della Modernità

Maria Giovanna Musso

mariagiovanna.musso@uniroma1.it

*Dipartimento di Scienze Sociali ed Economiche | Sapienza, Università di Roma*

## Abstract

*Quixote and the wound of Modernity.*

Don Quixote, in addition to being a literary masterpiece, is also an inexhaustible epistemic reservoir that we need to draw on in order to understand what the relationship between imaginary and reality is made of and the peculiar way it is articulated in different eras, not only in Modernity. In this essay - from the perspective of Social Theory and the Social Change analysis - I will try to highlight how Cervantes' novel anticipates by many centuries what will be the most important epistemological (and aesthetic) acquisitions of the 20th century. Don Quixote is, from this point of view, a poetic treatise on the epistemology of complexity that reveals, in its folds, the mechanisms of functioning of complex systems and the paradoxes that are produced in them.

After mentioning what makes this work unique in the cultural landscape of any age, I will therefore dwell on its great epistemic legacy. In addition to having made it possible to highlight the existence of multiple realities (Schütz, 2008), it consists in having created an immortal mimetic device that ostensibly illustrates the co-essentiality and secret relationships between reality and the imaginary, anticipating the relational and systemic character of social reality and the risks that lurk in the inauspicious treatment of its complexity.

## Keywords

Imaginary | Modernity | Social Change and Art | Social Systems | Complexity



## Premessa

**D**on Chisciotte è, fra le figure immortali dell'immaginario occidentale, forse la più popolare e controversa. Il romanzo, da sempre oggetto di una vorace riappropriazione simbolica, costituisce a tutt'oggi, oltre che una trappola coinvolgente per il lettore che si lascia catturare nei suoi labirinti di senso, anche un importante serbatoio epistemico. Le scienze sociali hanno a più riprese sottolineato il valore epistemologico del capolavoro di Cervantes come opera cardine della Modernità e come specchio vorticoso della molteplicità del reale (Schütz, 1955; Ortega, 1914; Foucault, 1966). Il grande tema sotteso, anzi il cardine stesso dell'opera, è costituito dal ruolo che l'immaginario – nelle sue molteplici espressioni (sogno, finzione, illusione, romanzo, teatro ecc.) – ha nella costruzione della realtà sociale. A fare da sfondo alle avventure di Don Chisciotte e Sancho Panza è, infatti, una *relazione* sulla cui centralità non si è riflettuto ancora a fondo nello studio dei sistemi sociali: quella che lega l'immaginario, col suo ruolo performativo e propulsivo, alla realtà sociale e alle sue trasformazioni (Musso, 2019; Marzo e Mori, 2019). Il *Don Chisciotte* è il testo che più di ogni altro fa emergere il modo peculiare in cui quella relazione si viene a istituire nella Modernità. Dopo la Caverna di Platone, e insieme a *La vita è sogno* di Calderón de la Barca – e ad alcune tragedie di Shakespeare – è il testo-bibbia cui bisogna attingere per comprendere di cosa è fatto quel rapporto e come sia mutato nel tempo.

In questo saggio, dopo aver accennato a ciò che rende quest'opera unica nel panorama culturale di ogni epoca, mi soffermerò sul suo grande lascito epistemico. Oltre ad aver consentito di evidenziare l'esistenza di realtà molteplici (Schütz, 1955), esso consiste nell'aver creato un *dispositivo* che illustra, per via ostensiva, la co-essenzialità e le segrete relazioni fra *realtà* e *immaginario*, anticipando il carattere relazionale e sistemico della realtà sociale e i rischi che si annidano nel trattamento infausto della sua complessità.

## 1. Intelligere il multiversum

Sebbene la narrazione segua le linee del racconto d'avventura, il *Don Chisciotte* è costruito come un grande gioco di specchi, finzione di finzioni che alimenta altre finzioni, altri giochi, altri "scherzi"<sup>1</sup>. Spesso si presenta come una *mise en abyme* di piani diversi, in cui l'attuale e il possibile s'interpellano, il vero e il falso si mescolano, la follia e la saggezza si corteggiano, il comico e il tragico convivono. Talvolta, l'autore

---

<sup>1</sup> Il *Chisciotte*, creazione mimetica *par excellence*, ispirata dichiaratamente all'*Orlando furioso*, si finge l'opera di qualcun altro. Cervantes rende esplicito il suo gioco dicendo di aver tradotto, con l'aiuto di un *morisco*, il testo di un certo Cid Hamet Ben-Engeli, storico arabo, trovato in una bancarella del mercato. Egli si autoaccusa di un (finto) plagio (mentre sappiamo che ne ha già subito almeno uno mentre era in vita). E Borges, nel Novecento, con il suo *Pierre Menard, autore del Chisciotte* (Borges, 1944) riprende lo stesso "scherzo" giocando sulla possibilità di scrivere alcuni capitoli di un nuovo *Don Chisciotte* che siano identici al primo senza averli mai copiati.



stesso entra, riflessivamente, nella narrazione, diventando parte dell'opera, come nel celebre quadro di Velázquez *Las Meninas*.

Il testo è una "foresta ideale" (Ortega, 2014: 55) in cui la profondità, ben lungi dall'essere evidente, si manifesta nel momento in cui il leggere diventa un *intelligere* "un leggere dentro, un leggere col pensiero" (ivi: 58) nella struttura profonda del reale. Tutto il romanzo si presenta, per usare ancora una metafora di Ortega, come un bosco, in cui ciò che si rende visibile sta occultando altri paesaggi invisibili, e di cui possiamo cogliere la vera specificità solo quando vediamo "la molteplicità di destini, ugualmente rispettabili e necessari, che il mondo contiene" (ivi: 49).

Grazie a questa sua struttura il capolavoro di Cervantes anticipa, di alcuni secoli, non solo gli stili letterari moderni e postmoderni, ma anche la sensibilità culturale e le acquisizioni epistemologiche che solo nel corso del Novecento diventeranno patrimonio condiviso delle scienze, dell'arte e della cultura occidentale<sup>2</sup>. E, al contempo, evidenzia la centralità della specifica relazione che ogni epoca istituisce fra realtà e immaginario attraverso le partizioni del *reale* create affidando la propria eccedenza immaginaria di volta in volta al trattamento dei differenti *media* (nel senso di McLuhan) e del proprio dinamismo interno ai differenti codici (media nel senso di Luhmann) che orientano il senso nei vari sotto-sistemi sociali.

Cervantes anticipa, infatti, di molti secoli, quelle che saranno le acquisizioni epistemologiche (ed estetiche) più importanti del Novecento. Prima fra tutte l'idea che viviamo in realtà molteplici (Schütz, 1955), che "tutto ciò che è detto è detto da un osservatore" (Maturana e Varela, 1980), e che il mondo fisico e quello sociale non si riducono a un *universum*, ma siano un *multiversum* in vorticoso co-evoluzione (Hofstadter, 1979; Bocchi e Ceruti, 1985; Manghi, 1995; Musso, 1996; 2008), la cui dinamica complessa sfugge a logiche semplificatorie, segmentali e lineari (Morin, 1990). Ciò che chiamiamo realtà emerge come il risultato di una costante interazione fra elementi, anzi fra sistemi, livelli e strutture, le cui logiche, difformi, acquistano senso solo agli occhi di un osservatore, il cui sguardo è sempre orientato da finalità e specifiche posture<sup>3</sup>.

La rappresentazione iconica di questa concezione è resa nell'opera di Escher, in cui si può cogliere visivamente la stessa concezione della realtà contenuta nel *Don Chisciotte*: una realtà mutevole, fatta di trasformazioni, continuità e metamorfosi, di co-appartenenza di figura e sfondo, di rapporti generativi fra i molteplici aspetti del



<sup>2</sup> Il riferimento è in particolare alla svolta epistemologica del Novecento, avviata con la crisi dei fondamenti della matematica, con la svolta linguistica in filosofia e poi sistemica nelle scienze del vivente e dell'artificiale (nella cibernetica), e nelle scienze sociali (per un approfondimento di questo passaggio cfr. Bocchi e Ceruti, 1985; Musso, 2008). Grazie a tali acquisizioni si è reso evidente che la realtà sociale è creata e filtrata dalle rappresentazioni individuali e collettive, dalle credenze, dai miti, dalle norme condivise senza le quali non solo non avrebbe senso, ma non sarebbe neanche possibile (Musso, 2019; Marzo e Mori, 2019). Questa realtà è inoltre molteplice, composta da "sotto-universi" (James, 1950) o "province finite di significato" (Schütz, 1945), generata da "giochi linguistici" aventi una propria logica (Wittgenstein, 1953) e articolata in una pluralità di sottosistemi governati da diversi codici di generalizzazione simbolica (Luhmann, 1990).

<sup>3</sup> La letteratura su questi temi è vastissima, e impossibile anche solo accennarvi qui. Per una più accurata illustrazione di questi temi cfr. Musso, 2008.

reale intessuti fra loro, in un sostanziale *embricamento* di soggetto e oggetto, in un'essenziale co-implicazione fra immaginario e realtà (attualizzata).

## 2. Interpretazioni e rispecchiamenti

Solo se viste nel loro complesso, cioè riunite tutte insieme in un'unica grande opera, le innumerevoli e variegata interpretazioni del Don Chisciotte potrebbero, forse, rendere giustizia della ricchezza dell'opera facendosi riflesso della sua molteplicità. A conferma del fatto che "ogni cosa produce cose simili a sé", come dice Cervantes nel Prologo.

Il Don Chisciotte è certamente un libro sulla lettura, sul ruolo del romanzo nella società moderna, sul potere performativo dell'immagine, delle icone e dei miti (Robert, 1963; Ricœur, 1986), sulla mimesi e sull'utopia (Bloch, 1959); è un trattato, in forma letteraria, del rapporto fra realtà e finzione, fra vita e teatro, una riflessione sulle specificità dello spirito spagnolo (Ortega, 1914; Unamuno, 1905; Zambrano, 1994) e molte altre cose ancora. Spesso sono stati rilevati il suo carattere parodico e l'aspetto comico della figura del Don Chisciotte, oppure il carattere tragico del Cavaliere dalla trista figura – la cui follia è riconducibile, secondo Auerbach (1946), a quella di Erasmo da Rotterdam. Don Chisciotte è stato dipinto tanto come il paladino della giustizia, "signore degli afflitti" e "patrono degli idealisti", quanto come la ridicola "caricatura dell'utopia" (Riva, 2017). Marx, che pure, come ricorda Franco Riva, ha colto le fondamentali pieghe della sua complessità, lo definisce "patrono della grandezza che s'illude di poter rovesciare con la morale ciò che invece va rovesciato sul piano dei rapporti economici" (Bloch, 1994: 1209-1210).

Anche se le interpretazioni del romanzo sono state talvolta curvate su singoli elementi e nella giustapposizione fra l'idealismo di Don Chisciotte e il realismo di Sancho Panza, divaricando il versante tragico e quello comico dell'opera, la sua unicità consiste nel suo essere, in quanto opera d'arte, il contenitore di una complessità irriducibile a una lettura univoca, e, in quanto "rivelazione poetica", una creazione impossibile da dissolvere in un pensiero che voglia chiarire il sogno di cui essa è portatrice (Zambrano, cit. in Savignano, 2014: 23). Il Don Chisciotte, come ogni capolavoro artistico, è un enigma, e la sua struttura un *cum-plexus* indivisibile in cui ogni singolo elemento è intimamente e inestricabilmente contessuto insieme agli altri. La sua peculiarità è di essere un caleidoscopio capace di creare, con microspostamenti di prospettiva, una visione sempre diversa delle cose, generando un universo molteplice di senso in cui convivono i significati difformi di ciò che abita la molteplicità del reale. In tale molteplicità convivono, e a volte confliggono, comicamente o tragicamente, i *dissoi logoi* provenienti dalle sue rappresentazioni.

La tendenza a leggere in termini unilaterali sia il romanzo – che invece è complesso e poliedrico – sia il personaggio – che invece è ambivalente, metamorfico, ambiguo (Zambrano, 1994) – è così significativa che meriterebbe un approfondimento specifico, esclusivamente incentrato sui termini e i moventi della sua fruizione. Il capolavoro di Cervantes risponde, infatti, pienamente e



consapevolmente al principio oraziano del *de te fabula narratur* e si caratterizza (peraltro del tutto autoconsapevolmente) come un'opera aperta da cui ogni interprete, ogni *lector in fabula*, ma anche ogni epoca, può estrarre quel plusvalore di senso che serve non solo a comprendere il testo nei suoi molteplici risvolti, ma anche a rivelarsi pienamente in esso, cogliendo in quel riflesso anche la propria ombra.

Gli effetti del rispecchiamento e della vorace appropriazione simbolica di cui è stato oggetto il Don Chisciotte possono considerarsi un fenomeno sociale a sé stante, tanto da alimentare un fenomeno noto come *chisciottismo* (Savignano, 2001; Riva, 2017). Anche il suo autore è stato trascinato nella mischia confusiva, quasi come nelle scene del film Nuovo cinema Paradiso, quando il pubblico, a furia di prendere le parti dei protagonisti del film, inizia ad azzuffarsi nella sala cinematografica (e se la prende pure col regista).

Lo stesso Cervantes è stato più volte oggetto di un tentativo di appropriazione e di destituzione dalla paternità del suo capolavoro, non solo da parte di un plagiatore anonimo, celato sotto il nome di Alonso Fernandez de Avellaneda, che ha pubblicato il Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha un anno prima che Cervantes si decidesse a dare alle stampe la seconda parte del romanzo, peraltro già famosissimo; ma anche da parte di insigni filosofi che lo hanno accusato delle colpe del suo eroe. Unamuno (1905) considera Cervantes un autore "inconsapevole, inferiore di molte misure al suo personaggio" e ritiene che, sottraendo la coppia immortale di cavaliere e scudiero alle mani incapaci dello scrittore, "questa si guadagnerebbe, grazie ai suoi appassionati interpreti, il diritto a una vita autonoma" (Segre, 2017: V). Nietzsche, in un momento di rara superficialità, scrive che Cervantes avrebbe dovuto combattere l'inquisizione, "ma preferiva fare apparire ridicole le sue vittime, cioè gli eretici e gli idealisti di tutti i tipi" (Nietzsche, cit. in Riva, 2017: 353).

Il Don Chisciotte, fra l'altro, diversamente da altri capolavori come la Divina Commedia, il Faust o l'Amleto, non è ispirato da un'idea di bellezza, di grandezza o di profondità (Robert, 1969: 51), cioè da quegli universali che si suppone attraversino e colleghino culture ed epoche molto lontane fra loro. Sebbene faccia riferimento a idee che al suo tempo avevano un valore universale (la giustizia, il bene, il coraggio, l'amore, la bellezza), non è imperniato su nessuna di esse. Cervantes, consapevole della loro storicità e mutevolezza, le ha rese sfaccettate, cangianti, dipendenti dal punto di vista e dalle circostanze; le ha fatte ruotare, come in un gioco di prestigio, sul perno invisibile di quella relazione universale da cui anche le idee immortali dipendono, insieme ai loro significati: il rapporto tra realtà e immaginario.

Al posto delle idee universali il romanzo è costellato da riferimenti costanti all'incertezza e all'ambivalenza del vivere, elementi che la società feudale reprimeva con la forza e con l'arbitrio e che la Modernità incipiente ha cercato fin da subito di eliminare assoggettandole alla Ragione, al controllo e alla misurazione (Bodei, 1991; Hirschman, 1990; Musso, 1996). L'eroe e il suo scudiero, seppur nitidamente costruiti, sono figure dell'ambivalenza, del rispecchiamento e della complementarità. Don Chisciotte è al tempo stesso comico e tragico, serio e ridicolo, stravagante e saggio, vanaglorioso e moralmente rigoroso, inconcludente ma efficace (almeno nella produzione dei disastri). È una figura bifronte, sempre



almeno duplice, la cui ambiguità scaturisce proprio dalla nettezza con cui è disegnata. Come ha rilevato Bloch, nessuna figura appare tanto tutta d'un pezzo, ma nessuna diventa più ambigua se viene guardata a lungo (Bloch, 1959). Essa non può essere compresa fino in fondo senza tenere conto del suo Alter Ego, Sancho Panza. Come scrive Zambrano, è impossibile separare la figura dell'hidalgo da quella del suo fedele servitore, che è anche il complice speculare e il giudice delle sue azioni. Si tratta di "due immagini indissolubilmente legate: l'immagine di don Chisciotte, veritabilmente sacra, simbolo delle nostre intime aspirazioni e l'immagine di Sancho, a sua volta specchio di don Chisciotte; gioco di specchi e d'immagini che, nel loro eccesso di chiarezza, menano all'ambiguità" (Zambrano, 2006: 2). Anche la pazzia di Don Chisciotte è speculare a quella di Sancho. Mentre il primo, nel suo generoso e rutilante slancio, confonde la fantasia con la realtà, questi, nella sua ingenua stupidità, fa della realtà dei fatti un indiscutibile principio di regolazione dell'azione.

I due personaggi sono ognuno figura e simbolo di una metà staccata dall'intero: l'uno crede nel versante ideale della vita, l'altro in quello reale (socialmente realizzato); l'uno incarna quella sfera immaginaria che la Modernità nascente si forza di espungere dalla realtà dei fatti, esiliandola dalla vita quotidiana (e perciò rendendola folle); e l'altro è l'emblema della miseria di un mondo deprivato dalla possibilità di sognare, di immaginare, di proiettarsi in un altrove. Ma, secondo le credenze e le circostanze, si producono smottamenti di significato, mutamenti radicali sia nel mondo degli oggetti sia dentro la personalità di ognuno. Così Don Chisciotte è l'avventuroso folle che ci fa saggi con la sua follia (Unamuno, 1905). E Sancho Panza rappresenta quella pletora di esseri chiusi di mente, paghi delle abitudini macchinali e degli stereotipi sociali che li rendono "stupidi per eccesso di sensatezza" (Candida, 1935: 7). Ma dentro Don Chisciotte sonnecchia un piccolo Sancho. E Sancho è, a sua volta, un piccolo Don Chisciotte, che crede, proprio come lui, nelle favole che lo scudiero gli racconta (Bologna, 2019).



### 3. Abitare la soglia a cavallo di un ronzino

A dispetto della molteplicità delle interpretazioni, vi è accordo unanime sul fatto che il *Don Chisciotte* sia da ritenersi il primo romanzo della Modernità. E, in effetti, lo è. Ma non tanto per le ragioni generalmente addotte, cioè quelle relative allo stile del romanzo, definito di volta in volta rinascimentale, barocco, picaresco ecc. (Donà, 2017; Bologna, 2019). Sebbene conservi tracce di ognuno di quegli stili, l'opera non corrisponde totalmente a nessuna delle sensibilità legate al canone barocco, rinascimentale o picaresco, e neppure interamente agli stili del Moderno<sup>4</sup>. La sua

<sup>4</sup> Almeno non nel senso in cui sono *moderni* *l'Ulisse* di Joyce, *Emma Bovary* di Flaubert o anche quel personaggio ermetico e indecifrabile che è *Bartleby lo scrivano*, di Melville. Questi personaggi, infatti, a differenza di Don Chisciotte, sono già usciti dallo stampo della *Comunità* (Tönnies), accomunati da una specifica *indifferenza* per le sorti del mondo, da un ripiegamento intimistico e distaccato, tipico del *blasé* che abita la realtà moderna (Simmel, 1903). La loro è una *disperazione antieroica*, poiché in ciò risiede la vera cifra del Moderno. Questa condizione è del tutto estranea a Don Chisciotte la cui disperazione è anzi

peculiarità, sia nei contenuti della narrazione e nell'impianto formale, sia nella struttura del testo e dei personaggi, proviene, infatti, dalla loro duplicità, dal fatto che essi *sono e non sono* interamente nessuna delle cose che *sembra debbano* essere<sup>5</sup>.

La grandezza del *Don Chisciotte* è nella sua capacità di fissare, attraverso le figure e le avventure dei due protagonisti, i rischi che comporta l'intreccio irrisolvibile del rapporto fra vita e finzione. Facendo pencolare i suoi personaggi *in mezzo*, fra il regno dell'immaginario e quello della realtà, sospesi fra le epoche, le sensibilità e gli stili di mondi diversi, lascia emergere le tensioni, le distorsioni, i conflitti ma anche la fertilità e le necessarie ibridazioni di cui quell'intreccio si nutre, alimentando la vita sociale.

Vi è una sostanziale omologia fra la struttura del testo e la natura dei suoi protagonisti: Don Chisciotte non è un *vero* cavaliere, anche se è nobile nei comportamenti. Certo è avventato – accecato com'è da una fede pura in un ideale che esiste solo nei libri di cavalleria<sup>6</sup> – ma non è totalmente pazzo. Come anche il suo scudiero, Sancho Panza, non è solo uno sciocco sprovveduto. Certo, è un povero di spirito reso ottuso dal materialismo becero di chi crede solo ai *fatti* e ai proverbi popolari, ma all'occorrenza si trasforma in un sagace consigliere e, messo in certe condizioni, può diventare amico dei potenti<sup>7</sup> e persino svolgere al meglio il ruolo di governatore dell'isola di Trebisonda.

Il punto è che l'incertezza è consustanziale al reale, un corollario inevitabile della sua complessità (Musso, 2009). I lati delle cose sono molteplici, a volte indecidibili e pure reversibili: l'immaginario può diventare realtà e la realtà può trasformarsi in sogno. E, anche quando non vi è alcuna sovrapposizione fra vita e sogno, la stessa cosa può essere vista e raccontata in modi diversi. Infatti, sebbene la vita quotidiana si distingua dalle altre *province finite di significato* grazie all'intersoggettività e al quoziente di avversità che include (Schütz, 1945), gli stessi oggetti continuano ad avere significati diversi a seconda dell'osservatore, del *frame* e del *codice* di trasformazione adottato (Goffman, 1974; Luhmann, 1984). Il *Don Chisciotte* è, da questo punto di vista, l'ineguagliabile rappresentazione poetica delle distorsioni, dei conflitti e delle negoziazioni sottostanti ai meccanismi di creazione del consenso sociale. Alcuni di questi meccanismi sono felicemente illustrati nell'episodio del bacylelmo, quando un volgare bacile da barbiere viene scambiato da Don Chisciotte per il famoso elmo di Mambrino. In quel frangente l'hidalgo così esclama:

---

dovuta all'impossibilità di reintegrare il codice eroico nell'esperienza della realtà moderna, sempre più refrattaria ad accoglierlo.

<sup>5</sup> Troviamo qui efficacemente anticipata l'idea secondo cui in ogni attore si celano uno, nessuno, centomila personaggi. L'analogia fra Pirandello e Cervantes è stata più volte sottolineata, sia per quanto riguarda il tema della molteplicità dell'io e del reale sia per quanto riguarda l'umorismo e la dimensione metanarrativa (cfr. fra gli altri Basso, 2020).

<sup>6</sup> In questo *Don Chisciotte* non si distingue da altri "folli di dio" che hanno popolato i secoli a lui più prossimi. Come è stato argomentato: "Don Chisciotte e Santa Teresa si giustificano nello stesso modo – per la sublime follia della fede" (Robert, 1969: 62).

<sup>7</sup> cfr. l'episodio dei Duchi.



“è possibile che in tanto tempo che meco vai girando non ti sii persuaso che tutte le cose dei cavalieri erranti che sembrano chimere, cose fantastiche e pazzie o cose fatte a rovescio, non sono poi tali in realtà, e soltanto lo appaiono perché le vicende che passano fra di noi sono regolate da una caterva d'incantatori che cambiano e sfigurano tutto quello che ci appartiene; e lo trasformano a loro capriccio, e secondo che li move la intenzione di favorirci o di annientarci? Questa è la ragione per cui quello che a te sembra il bacino di un barbiere a me pare l'elmo di Mambrino, e altrui apparirà altra cosa, e fu esimio provvedimento del Savio, che favorisce la mia persona, il fare che sembri bacino a tutti ciò ch'è veramente e realmente elmo di Mambrino; perché essendo cosa di gran pregio, tutto il mondo si armerebbe contro di me per tôrla dalle mie mani; ma giudicandolo un bacino di barbiere non se ne curano” (Cervantes, 1888: 291-292).

In un passaggio successivo, l'elmo di Mambrino, ossia la bacinella, si trasforma, grazie al genio mediatore di Sancho, in un ibrido, diventando un *bacyelmo*, crasi di *bacia* (bacinella) e di *yelmo* (elmo), cioè il frutto di un compromesso fra i significati, che è poi quello di cui si nutre la comunicazione nella vita quotidiana<sup>8</sup>. Viviamo sempre, infatti, in un mondo di bacilelmi, dove gli oggetti assumono diversi significati a seconda del *frame* (Goffman, 1974) in cui sono inseriti, del contesto e del punto di vista da cui li si osserva.

La maestria di Cervantes consiste nel mostrare all'opera, soprattutto nelle pieghe dei dialoghi, la polifonia dei significati e la sovrapposizione delle mappe interpretative che si producono nella vita sociale, la quale a sua volta è resa possibile solo grazie a un cumulo di negoziazioni implicite, taciti aggiustamenti, ibridazioni e concessioni, fraintendimenti ed equivoci – non importa se sfiorati o conclamati – di cui è costellato il processo comunicativo (Bateson, 1972; 1976), anche quello che riguarda l'interazione tra i diversi sistemi sociali (Luhmann, 1984). Cervantes lascia trasparire la complessità dei processi sociali sottostanti all'interazione comunicativa, le cui trasformazioni possono essere lette come il frutto di continue trascodifiche basate sui dispositivi del potere, dell'amore, della fede – che insieme a Luhmann (1984) possiamo considerare *codici di generalizzazione simbolica* – i quali operano congiuntamente a fenomeni come l'opportunismo o il conformismo degli attori in gioco. I sistemi sociali sono infatti *sistemi di senso* (Ibidem) in cui, oltre agli effetti di posizione e di disposizione bisogna considerare anche gli effetti epistemologici (Boudon, 1986) che giocano nell'affermazione delle idee, delle teorie e degli immaginari.

#### 4. Tra Mythos e Logos

---

<sup>8</sup> Per un approfondimento ulteriore su questo punto cfr. Musso, 2019.



Se è vero, dunque, che il *Don Chisciotte* è il romanzo che inaugura la Modernità, è per una serie di ragioni più sostanziali e più complesse di quelle ascrivibili alla dimensione esclusivamente letteraria.

Il *Don Chisciotte* è un “libro prospettiva” (Ortega, 2014) che apre il sipario sulla Modernità, svelandone al tempo stesso i retroscena che la legano al passato e le linee di fuga che prefigurano il futuro. È un libro che, come un faro nella notte della storia, si erge sul crinale di un’epoca di transito, e proietta il suo fascio di luce tanto sul mondo di cui mantiene la memoria – cioè quello religioso del Medioevo che continua ancora, come il mondo greco, a credere nei propri miti (Veyne, 1983), anche se ormai codificati dalla religione – quanto sul mondo nuovo di cui già avverte le avvisaglie: il mondo moderno, figlio di quella scissione che si è prodotta fra il *mythos* e il *logos* nel momento in cui la storia inizia a esser percepita come un prodotto interamente umano e la verità come un’impresa perfettibile, affidata alla scienza e alla ragione (Bodei, 1991; Hirschman, 1990; Musso, 1996).

Il romanzo da un lato ospita il senso del cambiamento costante, della pluralità dei mondi e dei punti di vista, che sono propri della Modernità, dall’altro, però, ne coglie le false promesse, le incongruenze e le limitazioni. Don Chisciotte non si rassegna ad accettare le regole sociali del suo tempo. Soprattutto non si rassegna a perdere, insieme col vecchio immaginario cavalleresco ormai divenuto pura *finzione*, quel corredo di valori che ne fondava la certezza e costituiva la base di un legame sociale di tipo comunitario, fondato sulla fiducia, sul coraggio e la lealtà personale. Non accetta di entrare pienamente nel nuovo stampo sociale che la Modernità sta preparando, in cui invece Sancho si muove disinvoltamente. Non intende conformarsi alle mode del tempo e non perde occasione per prendersi gioco dei potenti, esprimendo il proprio disprezzo per la mediocrità delle figure che lo incarnano.

Cervantes, lungi dal disegnare come unicamente conservatori o unicamente rivoluzionari i due protagonisti, ne compone e ne integra le sfaccettature in un quadro umanamente e socialmente sganciato dalla temporalità storica. Il romanzo si fa così testimone delle peculiarità e delle *stranezze* di ogni epoca e dei suoi orizzonti di senso: quello della cavalleria, con i suoi richiami all’onore, alla gloria, e quello della società borghese, che si appresta a divenire gretta, stupida e meschina, sprovvista com’è di grandi ideali e di pulsioni mitiche, in cui il primato dell’intelletto (Simmel, 1903) riduce lo spazio della sensibilità e della sfera spirituale. Cioè di quella sfera che Unamuno (1905; 1912) fa coincidere con la religione ma che Don Chisciotte – anticipando anche qui di alcuni secoli la cultura del Novecento – vive come *religiosità senza religione* (Pace, 2015).

Don Chisciotte non è *del tutto* moderno, o almeno non si rassegna a esserlo. Ma non è neanche un conservatore, dato che, a più riprese, dà prova di uno spirito attento alle istanze emancipatorie degli oppressi e addirittura di un’attitudine che potremmo definire *proto-democratica* – come emerge sia nei continui dialoghi *filosofici* che ha con Sancho sia nelle descrizioni delle figure degli oppressi, di cui fa emergere la dignità e l’unicità, scardinando al tempo stesso gli stereotipi di classe e quelli di genere. Nel suo sguardo poetico emergono alcuni elementi etico-politici, ma



soprattutto affiora il sostrato epistemologico che sostiene gli stereotipi su cui quelli si fondano. Ciò è magistralmente evidenziato nel suo rapporto con Sancho e nello sguardo che riserva ad alcune figure femminili, come quella di Marcella, la pastora libera ed emancipata che attira su di sé la riprovazione della comunità.

Nel caso di Sancho, sono numerosi i passaggi in cui la figura dello scudiero assume a simbolo di una possibile (e legittima, per quanto ridicola) ascesa sociale basata sul merito e non sull'origine di classe:

“Ascrivi, o Sancio, a tuo vanto l'umiltà dei tuoi natali, né avere a schifo di dire che discendi da contadini; perché se poi questo fosse scoperto dagli altri non te ne venga disonore, e non v'abbia ad essere chi ti motteggi: tienti più da umile virtuoso che da peccatore superbo. Sono innumerabili quelli che nati di bassa stirpe salirono sino alle dignità pontificie e imperatorie, e potrei indicarti tanti esempi antichi e moderni da venirti a noia (Cervantes, 1888: 643)



Ovviamente, lo stesso sentimento proto-democratico è sostenuto da Sancho. Questi, a sua volta, rivendica apertamente il suo diritto a essere trattato similmente al suo signore, come nell'episodio in cui è oggetto di una burla offensiva da parte degli sguatterri da cucina che lo insozzano con l'acqua sporca con la scusa di fagli un bagno secondo l'usanza (finta) del Castello dei Duchi. Molestato dai solerti garzoni, a un certo punto Sancho strilla stizzito:

“Non è che io non voglia (...), lasciarmi lavare, purché si faccia con asciugatoi più puliti, con ranno più chiaro, con mani non così sudice; giacché non corre tra me e il mio padrone tanta differenza, che debba egli essere lavato con acqua d'angeli ed io con la liscivia del diavolo” (ivi: 1049).

Il *Chisciotte* è un testo che celebra l'erranza resa possibile dalla lettura, dal viaggio e dal dialogo. È un'opera che ospita la polifonia del mondo, un elogio della diversità e del rispetto per l'alterità. Fra i tanti elementi che testimoniano di questo suo carattere vi sono il riferimento al “vero” autore del *Don Chisciotte*, che sarebbe un arabo – in un momento in cui gli arabi, anzi i moreschi, in Spagna sono cacciati e perseguitati – e la straordinaria comprensione delle ragioni di un femminile angustiato, incompreso e vituperato, come nel caso della pastora Marcella.

In questo episodio l'istanza di emancipazione e di riconoscimento sociale dovuta agli oppressi è ancora più evidente e Cervantes fa emergere l'abisso di senso che separa il mondo di Marcella da quello in cui vive la pleora dei suoi spasimanti, innamorati solo della sua bellezza e ciechi rispetto al suo valore di donna.

Marcella è accusata di crudeltà per non aver ceduto alle avances dei suoi corteggiatori e persino di aver istigato al suicidio, con il suo rifiuto, il più fervente dei suoi innamorati, Grisostomo. Lei, a detta del pastore Pietro – portavoce della comunità – col suo carattere di donna libera e indipendente “fa più danno da queste nostre parti che se vi fosse penetrata la peste”.

Marcella così si difende in un lungo monologo che è anche una riflessione sull'idea di bellezza, onestà e virtù intesa come fedeltà a sé stessi:

“Il naturale mio intendimento mi persuade che amabile è tutto il bello, ma non trovo però che ne venga di conseguenza che l'oggetto amato debba amare chi l'ama; e tanto più che potrebbe accadere che l'amatore del bello fosse brutto, ond'è che toccando al brutto d'essere abborrito cade male in acconcio il dire: *Ti amo perché sei bella, e tu devi amar me benché brutto*. Ma posto anche il caso che dall'una all'altra parte v'abbia uguale bellezza, non è per questo ch'eguale debba essere in ambedue la inclinazione, perché tutte le bellezze non innamorano, e talune piacciono a vederle, ma non legano la volontà. (...). L'onore e la virtù sono gli ornamenti dell'anima, senza de' quali il corpo, benché sia avvenente non deve però sembrar tale; e se l'onestà è una delle virtù che più adornano e abbelliscono l'anima e la persona, perché mai dovrà spogliarsene una giovane amata a cagione della sua bellezza, per secondare la inclinazione di colui che procura di farle perdere sì pregievole qualità? Io nacqui libera, e per vivere tale ho scelto la solitudine della campagna; gli alberi di questi boschi sono i compagni miei; mio specchio le chiare acque di questi rivi, e mi contento di comunicare agli alberi ed alle acque i miei pensieri” (ivi: 146-148).



Don Chisciotte usa la follia per vedere con “occhi nuovi” ciò che altri non vede, legge la singolarità degli esseri che incontra come solo sa fare lo *straniero* (Simmel, 1908) o l'*artista* di cui infatti egli è metafora (Givone, 2014). Alla sua *devianza* è connesso uno sguardo libero da pregiudizi e alla sua ironia sono affidati quegli esercizi di sovranità che gli consentono, in alcuni passaggi, di acquisire una postura riflessiva, una visione dall'alto in cui lo spettacolo della vita si mostra in tutta la sua complessità. Insieme ai draghi e ai mulini inesistenti, egli riesce così a scovare le assurdità e le ingiustizie celate sotto gli stereotipi. Accettando di essere folle può sopportare il peso della sua *diversità* e del suo disadattamento sociale.

Se ha sposato i valori della cavalleria, ormai confinati nei libri, e se vuole riportarli in vita, è perché rifiuta ciò che fa della Modernità il tempo del crepuscolo dell'esperienza intesa come *Erfharung*<sup>9</sup>. Se Don Chisciotte decide di essere un *cavaliere errante*, è perché vuole disperatamente resuscitare quell'orizzonte di senso in cui il merito e l'onore decidevano del posto di ognuno nella gerarchia sociale, in cui l'azione (ovviamente in accordo con il fato o con la volontà da Dio) poteva decidere della *verità* delle cose, e l'esperienza, come il viaggio, costituiva un passaggio trasformativo attraverso cui l'eroe, col suo corpo e il suo coraggio, si gettava nel *cimento* della vita per uscirne profondamente trasformato (Leed, 1991).

Ed è questo ciò che accade, in effetti, nel corso del suo cammino: Don Chisciotte viene profondamente modificato dalle sue avventure. Il romanzo, com'è noto, si compone di due parti, molto diverse fra loro e pubblicate a distanza di dieci anni

<sup>9</sup> *Erfharung*, dall'Alto tedesco antico *irfaran*, vuol dire “viaggiare”, “uscire”, “traversare”, “vagare”, “passare attraverso”. Al tempo stesso, il carattere del viaggiatore che si trova nell'aggettivo tedesco *bewandert*, che oggi vuol dire “sagace”, “versato”, “esperto”, inizialmente qualificava “colui che aveva viaggiato molto” (Leed, 1992: 15). Sull'importanza della nozione di *Erfharung* contrapposta a quella più moderna di *Erlebnis* e sull'importanza delle trasformazioni dell'esperienza nell'analisi del mutamento sociale, cfr. i lavori di Jedlowski (1994; 2005).

l'una dall'altra (1605 e 1615). L'hidalgo, che nella prima parte è il protagonista delle avventure rocambolesche e fallimentari che lo renderanno famosissimo, vive nella seconda parte una sorta di *nemesis*, frutto di quel *cimento* che è stato il suo viaggio e del sedimento di memoria che infine lo trasfigura. Egli diventa, poco prima di morire, un accorato e malinconico vegliardo, consapevole dei propri errori e pronto a vivere gli ultimi giorni di vita ispirandosi all'unica virtù che trascende le epoche e le culture: il Bene. Così "muore davvero e muore con sana mente Alonso Chisciano il buono – strilla il curato – facendo boccacce, appena finita l'ultima confessione" (Cervantes 1888: 1467).

## 5. Modernità e nuova ecologia del reale

Attraverso l'opera di Cervantes è possibile far emergere, in tutto il suo travaglio, quel processo che, nella Modernità, porta a una nuova partizione del reale con l'avvicinarsi delle nuove forme di espressione dell'immaginario – prima il mito, poi la religione, poi l'arte, la letteratura e infine le industrie culturali – e permette di rinvenire in quei passaggi il perno dei grandi mutamenti culturali della civiltà occidentale: quelli in cui la scrittura succede all'oralità primaria, per poi essere insidiata, nel suo ruolo di medium prevalente, dall'immagine e dallo schermo (Ong, 1982; McLuhan, 1964; De Kerckhove, 1991; Cristante, 2019; Debord, 1967).

Se nella civiltà orale, cioè nel mondo classico e premoderno, i contenitori legittimi e privilegiati dell'immaginario erano stati prima il mito e poi la religione, il *Don Chisciotte* è la prova che nella civiltà basata sulla scrittura il deposito del possibile, del sogno e dell'utopia - ora non più celeste, ma terrena - è diventato la letteratura. Gli eroi omerici "appartengono al mito e allo stesso mondo dei loro desideri. Qui c'è, invece, un uomo che vuole riformare la realtà" (Ortega, 2014: 109). E vuole riformarla non in base alla credenza in una volontà divina che deve dare forma alla vita sociale in coerenza con i dogmi religiosi (come la Riforma prima e la Controriforma dopo hanno provato a fare) ma appellandosi a un sogno laico di giustizia e libertà a cui il coraggio e la purezza d'animo fanno da combustibile.

*Don Chisciotte* è l'eroe tragicomico di una Modernità incipiente che, appena uscita dalla "dimensione omerica", ha già reso operante la scissione fra il mondo reale e quello dei sogni, fra *le parole e le cose* (Foucault, 1966). Pur non avendo ancora spento del tutto le passioni, i valori della gloria, del coraggio e dell'avventura – che premono per ottenere in terra ciò che finora era appannaggio del mondo celeste (Hirshman, 1990; Bodei, 1991; Musso, 1996) – ha però già *finzionalizzato* l'immaginario precedente (Augé, 2017). Dopo che l'immaginario *mitico* è cioè divenuto pura finzione a opera dell'immaginario *religioso* che si è affermato nel Medioevo, quest'ultimo sta per subire la stessa sorte a opera dell'immaginario *razionalistico* della Modernità. Questo passaggio è ciò che fa della letteratura e di quelli che in seguito saranno i prodotti dell'industria culturale (cinema, TV ecc.), i contenitori (e i nuovi produttori) dell'eccedenza immaginaria nella società moderna. La letteratura, in particolare la forma-romanzo, assume ora la medesima funzione



che fu dei miti antichi e della religione. Con una differenza fondamentale: mentre quelli erano contessuti con la vita quotidiana e ne costituivano il complemento di senso, l'espressione artistica e letteraria moderna diventa il serbatoio ufficiale, ma *funzionalmente separato*, di quell'eccedenza immaginaria che la realtà sociale non riesce più a (e non intende) includere.

Il meta-immaginario della Modernità sta operando, infatti, una nuova "partizione del reale" connessa a una diversa "partizione del sensibile" (Rancière, 2000) in cui le parole si allontanano dalle cose (Foucault, 1966), i sogni e gli ideali vengono rigettati come inconcludenti, e tutto ciò che non è assoggettato alla ragione diventa superfluo o inutile, espunto dalla vita quotidiana, che assume sempre più i caratteri del *working* (Schütz, 1945), cioè di una sfera pragmatica e strumentale governata dal calcolo e dall'interesse.

La letteratura diviene da un lato il regno della pura finzione – che accoglie una porzione dell'immaginario con il compito di assorbire gli urti, di consolare, divertire, distrarre – ma anche il luogo della *libera espressione* del sogno e dell'utopia, in cui confluiscono, almeno in parte, gli enzimi che alimentano la nuova "sfera pubblica" (Habermas, 1962). La letteratura in genere, e il romanzo in particolare, finiscono con l'assorbire ciò che non può esser trattato dagli altri sotto-sistemi in cui vige il "principio di realtà", cioè il mercato e la politica. Ancora oggi nell'aggettivo "romantico", che deriva appunto da romanzo, si coglie una sfumatura di condiscendenza, o anche un lieve disprezzo, per chiunque abbia propensioni idealistiche che non si attengono al *principio di realtà*.



## 6. Un dispositivo mimetico e immortale

La peculiarità del *Don Chisciotte* è nel fatto che, oltre a essere un'opera letteraria, è uno straordinario *dispositivo* in grado di mostrare *ostensivamente* il potere dell'immaginario nella costituzione della realtà sociale, rilevando il rapporto di continuità e di segreta complicità che intrattiene con essa. Il libro e la vita, l'arte e l'esistenza, la realtà e la finzione sono i contenitori dei due lembi del *reale*, allacciati in una danza a volte buffa, a volte tragica ma necessaria, senza cui la vita umana e il mondo sociale non sarebbero possibili.

Don Chisciotte è anche il primo personaggio della Modernità che cerca di realizzare pienamente la fantasia letteraria dell'immortalità (fantasia che poi diventerà cinematografica e televisiva), attraverso una *mimesi totale* per cui l'eroe di carne tende a realizzare la vita dell'eroe di carta (che più tardi diventerà l'eroe dei fumetti o dello schermo). L'immortalità del Don Chisciotte è, fra le altre cose, dovuta al fatto che egli "è riuscito proprio là dove i suoi modelli così venerati dovevano necessariamente mostrare la propria impotenza: uscito da tempo dal libro dove si racconta la sua storia, è divenuto reale, almeno per i suoi simili, e tutti coloro che gli assomigliano vedono nella sua vita, nelle sue fatiche, nel suo fallimento, non un romanzo o una leggenda, ma un esempio unico e necessario" (Robert, 1969: 10).

Il Don Chisciotte rende esplicito, dunque, il connubio fra creazione immaginaria e creazione di sé, e al tempo stesso il punto in cui i due mondi, quello reale e quello immaginario si innestano (Ortega, 2014: 102). È l'opera che rende evidente, forse più di ogni altra, il funzionamento *specchiante*, *proiettivo* e *identificativo*, che governa il rapporto fra realtà e finzione (Morin, 1962; Calabrese, 2017). È l'opera che permette anche di evidenziare come il transito dell'immaginario fra i diversi *media* che si sono avvicendati nel corso della storia (oralità, scrittura, mass media, new media ecc.) produca fenomeni sociali simili nella struttura e nel contenuto, anche se diversi nella forma; si pensi a ciò che accomuna e distingue il fanatismo religioso dal divismo hollywoodiano (Morin, 1956), e questi dai più moderni fenomeni degli influencer e del fandom.

## 7. Il delitto perfetto e la pazzia



28

Sulla follia di Don Chisciotte sono stati versati fiumi d'inchiostro. Tutto il romanzo è giocato sulla sottile linea che separa la follia di Don Chisciotte - che, in senso erasmiano, si configura come dissenso critico e ironia smascheratrice della *normalità* sociale - dalla vera pazzia, dovuta alla totale coincidenza di un universo discorsivo con sé stesso e al suo sganciamento dai circuiti dell'intersoggettività su cui si fonda la realtà sociale.

Ma in cosa consiste veramente la follia di Don Chisciotte? Certo non consiste nell'amore per l'avventura e per il gioco contenuti nei libri di cavalleria. Nel VI capitolo della I parte, il piacere che provocano tali attività e inclinazioni è infatti riconosciuto come legittimo anche dai rappresentanti del senso comune. Alcuni dei libri che parlano di cavalleria sono considerati *meravigliosi* e *irrinunciabili* persino dai censori incaricati dalla nipote di Don Chisciotte di occuparsi dell'autodafé a cui sono destinati i testi ritenuti responsabili della sua follia. I due emissari istituzionali, il curato e il barbiere, nel corso della coltissima e spassosa selezione dei libri che trovano nella biblioteca, elogiano apertamente le delizie e il godimento che derivano dalla lettura di alcuni di quei capolavori. La follia di Don Chisciotte non consiste neppure nel perseguire un amore impossibile o nell'idealizzare la donna amata. Questo è quello che fan tutti, come dice in un passaggio magistrale, quando Sancho gli porta le prove che la donna che lui ritiene essere una vera principessa, Dulcinea del Toboso, è invece una povera contadina che si chiama Aldonza Lorenzo:

“Credi tu che le Amarilli, le Fillidi, le Silvie, le Diane, le Galatee, le Alicide, ed altre delle quali sono zeppi i libri, i romanzi, le botteghe de' barbieri e i teatri delle commedie, fossero veramente in carne ed ossa, dame di coloro che le celebrarono? No certamente: ma i più se le fingono per materia alle loro poetiche composizioni, e per essere creduti innamorati od uomini che meritano di esserlo; ed a me basta credere che la buona Aldonza Lorenzo sia bella ed onesta, poco importandomi del lignaggio; perché a giudicare i meriti della donna amata questa considerazione non c'entra, e in conseguenza io la tengo in conto della più grande principessa del mondo” (cap. XXIII).

La pazzia di Don Chisciotte interviene invece quando egli incorre in quell'*errore epistemico* costituito dall'infiltrazione di un solo *codice* nella lettura di tutti i sotto-universi (James, 1950) che compongono la realtà. La sua pazzia è nel fatto di non riuscire a variare il "gioco" della finzione, irrigidito com'è nella sua disposizione cavalleresca, cioè in un'identità monolitica, a fronte della molteplicità del reale. Il suo dramma è dovuto al disallineamento tra la moltiplicazione delle sfere di realtà – che, nella Modernità, obbliga a una moltiplicazione delle strutture dell'io, e produce un io molteplice (Simmel, 1908b) mai totalmente coinvolto in ognuna delle "cerchie sociali" in cui è inserito (ibidem) – e il suo io *tutto d'un pezzo* da cavaliere errante, ispirato appunto a una morale eroica, che implica il suo totale coinvolgimento in ogni azione e in ogni sfera dell'esistenza.

Non l'idealismo di per sé, dunque, né l'amore per la lettura o per una principessa inesistente, ma il *monismo* e la rigidità della sua struttura identitaria – totalmente disallineata con l'ambiente sociale in cui vive – sono le ragioni della sua pazzia.

Oltretutto, Don Chisciotte non è né privo di raziocinio né scarsamente dotato d'ingegno. La sua mancanza di discernimento non proviene da un difetto d'intelligenza – caso mai da un eccesso della capacità di *intelligere*, cioè di leggere *dentro* le cose del mondo. Egli, nel corso del romanzo, dà più volte prova di saggezza e diventa persino una sorta di Catone che insegna a Sancho come governare l'isola di Trebisonda non appena sarà conquistata. Ha straordinarie doti speculative, un'inesauribile creatività e un vero talento artistico. Don Chisciotte è anzi la metafora dell'artista (Givone, 2014).

Ma proprio questo è il punto: Don Chisciotte si allontana dalla norma sociale perché è *eccessivo*, nel suo coinvolgimento, nei suoi talenti, nella sua generosità, nel suo coraggio, e pure nelle sue rinunce, in un mondo che invece pretende misura e calcolo in ogni cosa e non riserva alcun posto per le "straordinarie follie di Orlando e le celebri malinconie di Amadigi".

Il suo folle amore per il mondo fantastico della cavalleria è ciò che lo rende *cieco*. Di una *cecità sistemica* che va oltre l'inevitabile *autoreferenzialità*, consustanziale a ogni sistema (Musso, 2008), e di cui danno prova tutti i partecipanti alla tragicommedia del romanzo. Una cecità dovuta a una fedeltà assoluta, alla granitica perseveranza con cui intende mantenere fede alla sua scelta *per sempre e a tutti i costi*, anche a rischio del ridicolo e del martirio.

Don Chisciotte non si limita ad adoperare il codice del fantastico per il proprio divertimento, ma lo utilizza per leggere il mondo ordinario e, soprattutto, per *realizzarlo*. Cerca cioè di *infiltrare* il codice di lettura (idealistico) della cavalleria nelle pieghe dell'esperienza informata, invece, dal codice *realistico* della vita quotidiana.

La riprovazione e la sofferenza a cui è esposto sono simili a quelle che subisce chiunque partecipi alla vita sociale avventurandosi in mondi che non conosce, in "giochi linguistici" (nel senso di Wittgenstein) di cui ignora la grammatica e la sintassi. È lo stesso tipo di errore (e di dolore) che si produce quando si confonde la mappa col territorio, quando si scambia il gioco con la realtà, senza distinguere tra livelli e meta-livelli della comunicazione (Bateson, 1972).



I meccanismi di esclusione e di violenza che questo genere di errore epistemico produce sono molto più diffusi di quanto non si creda (e possono avere effetti devastanti, anche se spesso invisibili). Vanno dalle situazioni d'imbarazzo a quelle di riprovazione esplicita e di stigmatizzazione sociale, fino ai fenomeni di bullismo, alla violenza di genere o alla violenza istituzionale, come quella esercitata nelle istituzioni totali (Goffman, 1961).<sup>10</sup>

Don Chisciotte, come tutti i sistemi comunicativi, vive al termine o all'estremità di numerose interazioni, in un mondo che è essenzialmente doppio (almeno doppio) nella sua struttura. Questo, come dice Bateson (1972), è "certo un curioso genere di mondo, paradossale per vivere, in cui facciamo del nostro meglio. È come un gioco, perché un gioco avviene essenzialmente tra due livelli di *Gestalt*, due livelli di configurazione, e quando si schiacciano uno sull'altro, noi piangiamo o ridiamo o preghiamo Dio o la religione o cos'altro, o diventiamo schizofrenici". Seguendo il modello di Bateson, ogni soggetto a cui, per il fatto di vivere in un curioso genere di mondo, accade di ridere, piangere, pregare Dio o diventare schizofrenico, è costretto a trovare accomodamenti più o meno efficaci mediante un'attività riflessiva, cioè ponendosi su un meta-livello superiore rispetto a quello dell'esperienza e della semplice osservazione di primo grado. Ed è solo quando accede a quel meta-livello che gli sarà possibile cogliere, riflessivamente, la struttura delle relazioni in cui è inserito e accorgersi dei nessi che lo collegano alla sua "natura" sociale, producendo così un salto di livello nella scala dell'apprendimento.

Ogni sistema vivente, infatti, è un sistema comunicativo con diversi gradi di apprendimento resi possibili dalle sue strutture. Finché esso vive esclusivamente nel circuito della propria struttura interna, e ha con l'ambiente una relazione di puro scambio funzionale, può, tutt'al più, mettere in opera un apprendimento adattivo, autoreferenziale e a tratti cieco. Un sistema che, oltre a vivere pienamente nel circuito della propria struttura interna, abbia anche *coscienza* dei vincoli e dei paradossi in cui è inserito – senza però attingere a un meta-livello riflessivo che gli permetta di variare il gioco – è costretto a piangere, a ridere, a pregare Dio, o a diventare schizofrenico. Solo quando è in grado di riconoscere i vincoli posti sia dal *contesto* sia dalla propria *natura*, e di trovare soluzioni creative per variare il gioco, è un sistema riflessivo ed eventualmente evolutivo.

Il primo passo affinché ciò avvenga è quello di istituire *differenze* fra sé e il mondo, fra sé e l'Altro, uscendo dall'opacità totale della propria autoreferenzialità, cogliendo il proprio ruolo insieme alla rete dei vincoli che la struttura interna (nel suo gioco inconsapevole con la struttura esterna) produce. Essere all'altezza della complessità del mondo, significa cioè divenire epistemologicamente consapevoli e corresponsabili delle relazioni in cui si è inseriti, in grado di operare su più livelli (d'azione e relazione) e meta-livelli (di osservazione e riflessività), utilizzando le



<sup>10</sup> I meccanismi di questa violenza sono evidenziati in alcuni capolavori cinematografici come *Ladybird* di Ken Loach (1994) o *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Miloš Forman (1975), oltre che nel testo fondamentale di Goffman, *Asylums* (1961).

categorie logiche e i codici pertinenti, e rapportandosi coerentemente con ognuno di essi. È l'unico modo per non diventare schizofrenici.

"I'll teach you differences!", esclama Re Lear nel capolavoro di Shakespeare. Ma Don Chisciotte *non vede le differenze*. E paga, esponendosi al ridicolo e al martirio, la tendenza all'indistinzione fra i diversi sotto-universi, o *province finite di significato*, di cui si compone la vita sociale. Aver assolutizzato – sia pure per amore o per un alto desiderio di libertà e di giustizia – una sola *provincia finita di significato* – quella dell'immaginario, contenuta nei libri di cavalleria –consacrando la propria vita, rischia di condurlo così verso un monismo sterile e autodistruttivo.

La follia di Don Chisciotte è però, anche una scelta di libertà, una scelta sovrana:

"Non ti ho detto che voglio imitare Amadigi facendo il folle, il disperato e il furioso, e nello stesso modo imitare Rolando? [...] Dunque, Sancho, amico mio, non divertirti a consigliarmi di abbandonare, una così rara, felice e poco comune imitazione. *Sono folle e folle debbo essere...*". (Cap. XXV)



Non può non colpire l'isomorfismo, sia logico sia di postura epistemica, che c'è tra quest'affermazione di Don Chisciotte - che non vuole abbandonare i suoi intendimenti e le sue credenze né sotto i colpi della realtà né sotto la pressione del buon senso di Sancho – e il rifiuto di abiurare da parte di Martin Lutero che, circa un secolo prima (1521) aveva dichiarato davanti alla Dieta di Worms che sarebbe rimasto fermo nelle sue posizioni, con il suo "Qui io sto. E non posso fare altrimenti"<sup>11</sup>,

Lutero sceglie la *religione* mentre Don Chisciotte sceglie la *follia* per affermare la propria libertà di credere. Entrambi seguono la loro vocazione, e ne fanno una scelta libera, ma totalmente vincolata all'assolutezza della loro credenza. Mentre la credenza di Lutero, però, trasformerà la storia grazie alla Chiesa che egli ha fondato, dunque al consenso e al seguito che riesce a ottenere, quella di Don Chisciotte lo condurrà all'isolamento, a vivere una fantastica vita eroica in un contesto ormai refrattario agli ideali di gloria, dove peraltro la vocazione, col suo connotato ascetico, comincia a trasferirsi dalla sfera religiosa a quella del Beruf, inteso come professione (Weber, 1905).

La determinazione nel compimento di una tale scelta denota, da parte dell'hidalgo, lo stesso richiamo alla volontà, alla sovranità individuale, che connota ogni libera decisione. Solo che, una volta compiuta, quella scelta è diventata vincolante e inemendabile al punto da non lasciargli scampo. Saturando il suo universo esistenziale, cognitivo, emotivo, relazionale, da libera che era, la decisione è divenuta coatta, obbligatoria, insensata. Il *per sempre*, cioè la fedeltà verso ciò che si suppone eterno, in un mondo in continua trasformazione, è ciò che fa di lui un fanatico, un illuso, impermeabile alle circostanze e ai diversi registri del reale.

<sup>11</sup> Queste le parole con cui Lutero si rivolge ai suoi accusatori: "Io sono vincolato dalle Scritture che ho citato e la mia coscienza è prigioniera della Parola di Dio. Non posso e non voglio ritrattare nulla, perché andare contro coscienza è disonesto e pericoloso. Non posso fare diversamente. Qui io sto! Che Dio mi aiuti! Amen".

La parabola del primo Don Chisciotte è simile, anzi è identica nella struttura, a quella che Weber descrive quando parla della *gabbia d'acciaio* del razionalismo come conseguenza di una *scelta* che a un certo punto è diventata una *trappola*.

Come il puritano di Weber, anche Don Chisciotte è vittima di un meccanismo specifico che insidiosamente – ma più frequentemente di quanto si pensi – si produce nei sistemi complessi (siano essi individui, società o intere civiltà). Si tratta di un meccanismo noto come *eterogenesi dei fini*. In quel laborioso e incerto processo di *problem solving* che è la storia degli individui, delle società e delle culture, ciò che un tempo era una soluzione in alcune circostanze diventa *il problema*, e ciò che prima era una scelta si trasforma in obbligo.

Nell'esempio di Weber (1991: 321) "il Puritano *volle* essere un professionista, noi *dobbiamo* esserlo"; il velo di protezione che "doveva avvolgere le spalle degli 'eletti'" ed essere "come un mantello sottile, che ognuno potrebbe buttar via" finisce con l'intrappolarlo in una *gabbia d'acciaio*. Nel caso di Don Chisciotte, la fuga solitaria nell'immaginario da scelta di libertà diventa coattiva, una trappola che rischia di precipitarlo definitivamente nella pazzia.

Questo è, in effetti, ciò che accade nella seconda parte del romanzo. Prima della *nemesi* finale che si produce negli ultimi giorni della sua vita, egli è vittima, infatti, di una nuova tragedia, per certi versi peggiore di quelle che l'hanno preceduta. Una volta che le sue avventure hanno acquisito fama, le figure dei due eroi divengono, infatti, oggetto di una burla da parte di una coppia di potenti Duchi. Questi, per il proprio divertimento, *realizzano* alcune messinscene e invitano a corte il Cavaliere e il suo scudiero che, ignari dell'inganno, assumeranno il ruolo che i burattini avevano nel teatro di Mastro Pietro. Don Chisciotte e Sancho Panza si ritrovano così a *vivere* una situazione in cui diventano il *simulacro* di sé stessi, immagini della propria immagine, intrappolati in una finzione di finzione che li priva dei loro stessi sogni<sup>12</sup>.

In questo universo *saturato* dalla manipolazione e dall'inganno, Don Chisciotte è definitivamente impossibilitato a distinguere non solo le diverse "province finite di significato" ma anche i diversi livelli della comunicazione di cui è fatta la complessità del vivente. Se nella prima parte poteva ancora cogliere le avvisaglie della realtà attraverso i continui dialoghi con Sancho, e grazie al coefficiente di aversità che trasformava le sue avventure in tragedie, ora egli rischia di sprofondare definitivamente nella pazzia a causa dell'impossibilità di distinguere l'errore dall'illusione, l'inganno dalla finzione, e queste da ciò che egli ritiene essere la realtà. Non solo si sono dissolte le strutture (salvifiche) fondate sulle differenze fra il dentro e il fuori, ma si è persa ogni possibilità di contare sulla buona fede di coloro a cui egli tributava rispetto e stima.

Qui c'è un'anticipazione del "delitto perfetto" che Baudrillard (1996) paventerà nell'ultimo scorcio del Novecento ad opera dei mass media, e della tv in particolare. *L'uccisione della realtà* avviene, infatti, ogni volta che l'immaginario è definitivamente



<sup>12</sup> Come ha notato Pecchinenda (2018), per la prima volta un personaggio esce dal libro in cui impersonava il personaggio (di un altro libro), sapendo di esser stato letto (e ovviamente di essere stato scritto), mentre vive le sue avventure fittizie.

*realizzato*. Dove non c'è posto per l'*immaginazione* non c'è neppure posto per la *realtà*.

Don Chisciotte è stato derubato del suo sogno, ormai confezionato come un prodotto ludico per il divertimento dei potenti; sbalzato fuori dalla sua fantasia, egli si ritrova prigioniero di un mondo illusorio costruito da altri, in cui è chiamato a recitare la parte del ridicolo. La pazzia lo attende proprio in quella gabbia che vuole essere invisibile, dove rischiano di essere blindate tutte le porte di uscita verso il territorio dell'umano, un po' come avviene in *The Matrix* (1999), il capolavoro dei fratelli Wachowski.

Mentre la prima parte dell'opera illustra il viaggio incerto e ondivago che può condurre alla follia, la seconda illustra come l'abisso della pazzia possa derivare dal disinganno e dalla perdita di fiducia che recidono ogni legame con il mondo. Ciò che distingue l'*errore* o la follia da un'intuizione geniale o da un'opera d'arte è, infatti, che nel primo caso si fa un viaggio di sola andata (dalla normalità verso il delirio), nel secondo, invece, si compie un viaggio di andata e ritorno.

La burla dei Duchi, oltre a essere il momento di massima esposizione alla pazzia, è anche un'occasione, per Don Chisciotte, di intraprendere il viaggio di ritorno verso la "normalità", o meglio verso la saggezza, grazie a un salto di riflessività che gli consente di vedere all'opera, nell'inversione dei ruoli e nella reversibilità delle rappresentazioni di ognuno, non solo l'inganno, ma anche l'autoinganno, di cui era stato vittima.



## 8. Dove sta la salvezza?

La *pazzia* di Don Chisciotte è speculare alla *stupidità* di Sancho ed entrambe sono il prodotto di ciò che la Modernità secerne, per difetto o per eccesso, rispetto ai dettami del suo *realismo* calcolante. E, tuttavia, quasi miracolosamente, sebbene entrambi rischiano di rivelarsi totalmente insani di mente, nessuno dei due finisce con l'esserlo. Perché? Perché non è il *credere* nella realtà di un certo mondo che rende insani, bensì il credere che *una sola* realtà sia quella *vera*, l'unica a cui attingere per dare significato al mondo e orientarsi all'azione. Come afferma Paul Watzlawick, *l'illusione più pericolosa è quella che esista soltanto un'unica realtà*.

Ma nel *Chisciotte* c'è una via di uscita. Ed è nel fatto che i piani apparentemente inconciliabili in cui si sviluppano i *dissoi logoi* dei due protagonisti si modificano costantemente, contorcendosi anche dolorosamente, ma non si elidono del tutto e non si distruggono vicendevolmente, riuscendo a mantenere integro almeno un mattone di quel grande edificio del legame sociale che nel passaggio alla Modernità inizia a sgretolarsi. Il legame d'affetto e fedeltà che lega il cavaliere e il suo scudiero è forse la più vera e profonda ragione della loro resistenza agli urti della malasorte e della loro stessa insania. Come scrive Marthe Robert (1969: 66-67): "Il contrasto fra i due protagonisti è reciso, ma non si risolve nell'antagonismo violento di due ideologie irreconciliabili, al contrario è da esso che Don Chisciotte e il suo scudiero

derivano l'affetto, la devozione, la fedeltà che li uniscono e danno tanto fascino alla loro storia comune”.

Di questa amicizia, e del profondo rispetto fra i due, abbiamo più volte la prova. Lo stesso Don Chisciotte così dichiara alla corte dei Duchi:

“Sappiano per altro le signorie loro che Sancho Pancia è uno dei più graziosi scudieri che abbiano servito giammai a cavalier errante. Egli scappa fuori talvolta con sì acute semplicità, che dà diletto, o voglia esser goffo od acuto. Ha certe malizie che lo dimostrano per furbo, e certe trascuratezze che lo confermano per balordo; di tutto dubita e ad ogni cosa dà fede; e quando pare che vada a precipitarsi nelle scimunitaggini, eccolo in campo con ragionamenti sì giusti che lo sollevano al cielo; insomma io non lo cambierei con altro scudiere, se pure, per giunta del cambio, mi fosse data una città in dono; e sono ancora in dubbio se io debba inviargli o no al governo, del quale la grandezza vostra gli ha fatto grazia; quantunque già scorga in lui certa attitudine al governare, che attizzandogli un cotal poco l'intendimento, potrebbe prendere le redini di uno stato con tutta la facilità quanta ne ha il re nell'amministrazione delle sue dogane. Già è noto, per molte esperienze, che somma abilità non richiedesi a governare, né molto sapere per essere governatore, mentre se ne trovano a centinaia che sanno appena leggere, e governano come girifalchi: quello che importa si è l'avere buone intenzioni, l'amministrare con rettitudine, e quanto al resto non mancherà chi lo consigli e guidi, e potrà imitare i governatori cavalieri e non iurisperiti, che nelle sentenze si fanno assistere dall'assessore. Lo consiglierò io per altro a sostenere dignitosamente il suo posto, a non cedere ad altri il suo diritto, ed altre cose che serbo in petto, e che usciranno fuori a suo tempo, per vantaggio di Sancho, e per maggiore utilità dell'isola che gli sarà affidata” (Cervantes, 1888: 1048).



E Sancho, messo alle strette dalla Duchessa, che gli chiede se non sia egli stesso pazzo a seguire un così folle scudiero, risponde:

“egli è un pezzo che avrei dovuto lasciare il mio padrone, ma così ha voluto la mia fatalità e la mia mala ventura; non posso fare diversamente, bisogna che io lo seguiti; siamo nati in uno stesso paese, ho mangiato il suo pane, gli voglio bene, è persona gradita, mi donò i suoi poledri; e poi sopra ogni cosa io sono fedele, e così è impossibile che ci possa separare altro successo se non fosse quello di una palla nello stomaco o di una spada nella gola: ora se alla vostra altezzeria non piace che mi sia dato il promesso governo, non me ne importa granfatto, poiché potrebbe ben essere che il non darmelo tornasse in pro della mia coscienza, giacché quantunque balordo io conosco quel proverbio che dice: per suo male nacquerò le ali alla formica: e potrebbe anche darsi che andasse meglio al cielo la fama di Sancho scudiere che di Sancho governatore” (Cervantes, 1888: 1055)

Ciò che salva Don Chisciotte dalla definitiva pazzia non è certo il realismo di Sancho, bensì la sua amicizia, il *dialogo* costante con cui essi legano le loro vite e il *dubbio* che insorge quando la rappresentazione dell'uno entra in contraddizione con quella dell'altro. Don Chisciotte, nella seconda parte del romanzo, rinsavisce perché malgrado tutto *impara* dall'esperienza delle sue *salidas*. “Il fuori guarisce”, diceva

Stevenson. L'aver attraversato le pianure della Mancha – che voleva dire aver viaggiato fra i mondi – ha obbligato il Cavaliere a prestare ascolto ai segnali provenienti dall'esterno. *Uscire* vuol dire anche abbandonare, almeno in parte, la propria autoreferenzialità. Ed è questo ciò che permette a Don Chisciotte di ritrovarsi, nella vecchiaia, a vivere una sorta di rivelazione. L'epilogo è il risultato di un processo di apprendimento e di riflessività alimentato dalle avventure e dai contrasti emersi sullo statuto del reale, nel *dialogo* costante e nell'ascolto delle ragioni altrui; un ascolto *laterale*, come il pensiero di Don Chisciotte, attento alle note più profonde del reale e non solo a quelle che tutti sono in grado di udire.

Se ciò che salva Don Chisciotte è il *legame* che lo unisce al suo scudiero – alimentato da una *promessa* che, sebbene non verrà mai rispettata, finirà col legarlo a lui nel tempo – cosa salva Sancho?

Ciò che lo salva – facendolo a tratti diventare non più lo sciocco ignorante, ma il saggio consigliere del suo signore o, sia pure per burla, il degno amico di duchi e di potenti – non è l'attaccamento alla realtà dei *fatti* e agli *interessi* materiali – non certo il compenso, peraltro magro, che gli viene promesso ma non riceve quasi mai, né l'isola-trofeo che mai vedrà e di cui, tutto sommato, poco gli importa. Ciò che lo salva è la partecipazione al sogno del suo signore e amico, l'affetto e la complicità con cui i due condividono lo stesso sogno, scoprendo, attraverso le peripezie, di appartenere a una stessa comunità di destino. Grazie a quel legame si sentono obbligati a modificare il proprio sguardo, tenendo conto ognuno dell'alterità dell'altro. Non è dunque sul terreno degli *interessi* e neppure su quello del *senso* che i due rimangono insieme, bensì sul terreno dell'affetto. Per l'eroe e il suo scudiero vale quanto dice Borges in questi versi:

Non sai bene se la vita è viaggio,  
se è sogno, se è attesa, se è un piano che si svolge giorno  
dopo giorno e non te ne accorgi  
se non guardando all'indietro. Non sai se ha senso.  
In certi momenti il senso non conta.  
Contano i legami.

## Conclusioni

Il romanzo di Cervantes è costruito nell'equilibrio instabile del passaggio fra due epoche, su un piano funambolico, come quello in cui amava cimentarsi Philippe Petit (1997), quando passeggiava nel vuoto sospeso fra le guglie di Notre-Dame, o tra i grattacieli di Manhattan, sempre *in bilico* fra la terra e il cielo. Don Chisciotte volteggia, oscillando fra il comico e il tragico, sulla fune della storia, trascinando con sé il suo scudiero e interrogandosi sullo statuto del reale che ogni epoca produce, senza omettere le incongruenze, le ingiustizie e le assurdità che costellano la realtà sociale di ogni tempo. Fa emergere come all'origine dei conflitti sociali e individuali, delle piccole e grandi tragedie della vita, c'è anzitutto un problema epistemologico,



legato al diverso modo in cui ogni sistema (individuo, gruppo sociale, cultura) osserva, interpreta ed elabora le rappresentazioni di sé, degli altri e del mondo. È con questo carico epistemico universale che i due avanzano, ondeggiando sui loro fantastici ronzini, impigliati fra il reale e il possibile, incerti se cadere nell'una o nell'altra trappola che le diffrazioni della Modernità incipiente lasciano intravedere: quella del razionalismo che condurrà alla *gabbia d'acciaio* profetizzata da Weber, o quella dell'*idealismo razionalizzato* del progresso che tende a rimuovere ogni idea di *limite* per avanzare verso le "luminose sorti e progressive" della Modernità, ovunque esse conducano (Musso, 1996).

Don Chisciotte si salva grazie allo sguardo ironico con cui accoglie sia il passato sia il presente storico, e grazie alla capacità di mantenere un legame con la vita e con l'umanità che incontra, sia pur nel continuo vortice delle tragedie in cui viene avviluppato. Egli è l'eroe dei due Tempi, l'Antico e il Nuovo (Robert, 1963), che sempre si avvicendano nella storia. Col suo buffo e triste incedere è in grado di mostrare che la sorgente del possibile è anche nelle catastrofi di senso, nelle frizioni fra i diversi immaginari che la polifonia del mondo e il mutamento sociale portano con sé. A indicare che negli *urti* e nelle *collusioni* fra i codici che informano l'agire dei diversi sottosistemi sociali (le realtà molteplici di uno stesso mondo) bisogna guardare per cogliere le possibili *deflagrazioni* (o anche le *conflagrazioni*) cui è esposta la materia del vivere sociale e del divenire storico.

Don Chisciotte abita la *ferita* della Modernità: quella del dissidio tra mito e realtà, tra sogno e vita quotidiana, fra umano e divino, che si è aperta quando alla ragione è stato affidato il compito di *religere* il mondo e al Soggetto della Modernità quello di svincolarsi dalla natura e dalle passioni per seguir calcoli e convenienza. Quella ferita, frutto del razionalismo e del disincanto del mondo era stata provocata dal tentativo di mettere fine all'incertezza del vivere e all'incostanza nei comportamenti (Hirschman, 1990; Bodei, 1991; Musso 1996). Don Chisciotte rivela, con i suoi slanci mal riposti, e le sue meditazioni sofferte, che l'incertezza, sebbene frustrante e dolorosa, non si può vincere a suon di sciabolate. E che a volerla del tutto eliminare si finisce con l'ingigantire le difficoltà del vivere.

Lo straordinario affresco di Cervantes mostra, come in una sorta di *anamorfosi* inversa, sia ciò che accade quando l'immaginario e la realtà si autonomizzano, divaricandosi irrimediabilmente (come accade nella prima parte del romanzo), sia ciò che accade quando le due dimensioni combaciano, fino a confondersi, diventando indistinguibili (come accade nella seconda parte). Sia quando il mondo e la sua immagine si oppongono schizofrenicamente, sia quando coincidono *totalmente*, schiacciate in una sola dimensione, come avviene in *Flatland* (Abbott, 1884), si finisce col generare conseguenze disastrose per la complessità sociale e per la vita umana.

Il Don Chisciotte, oltre a essere una straordinaria opera letteraria, è anche un *dispositivo* mimetico che pesca nel territorio in cui alberga il sogno dell'immortalità. Ed è anche, soprattutto, un trattato poetico di epistemologia della complessità in cui trovano spazio i meccanismi di funzionamento dei sistemi complessi e i paradossi che l'interazione sistemica produce.



Primo fra tutti, come si è visto, il meccanismo che induce alla *cecità sistemica*, che a sua volta inasprisce l'inconciliabilità fra sistemi di senso di cui sono metafora l'assoluto realismo e l'assoluto idealismo rappresentati dall'eroe e dal suo scudiero. Il Chisciotte è il punto in cui ancora realtà e poesia si mescolano, in cui realtà e immaginario convivono, ma cominciano a mostrare i segni di una definitiva divaricazione, di una schizofrenia possibile che può far sprofondatare il mondo ora nell'uno ora nell'altro dei due grandi pozzi: quello del razionalismo o quello della fede in un immaginario fantastico con il suo anelito all'impossibile, col conseguente sacrificio dell'umano che comporta. Ma c'è anche il rischio opposto, forse ancora più insidioso, che proviene dallo schiacciamento fra livelli e meta-livelli del reale, e dall'infiltrazione di un solo codice nella vita dell'intero sistema. Da un lato c'è l'*errore epistemico* del Don Chisciotte, la sua *cecità sistemica* che lo porta a scambiare il "gioco" della fantasia con quello della vita quotidiana. E, dall'altro, c'è il *delitto perfetto*, dovuto al furto dell'immaginazione da parte di un potere (o una potenza) in grado di produrre la sostituzione della vita con i suoi simulacri immaginari.

Il Don Chisciotte evidenzia la faticosa e fertile *co-essenzialità* di quelle due porzioni del *reale* che sono la realtà sociale attualizzata, intersoggettivamente costituita, e la sua eccedenza immaginaria. E suggerisce che proprio nello scarto, nel disallineamento fra ciò che è e ciò che dovrebbe essere, al confine fra il reale e il possibile, è situata la fonte di ogni senso e di ogni divenire. Le sue avventure mostrano che la *plurivocità* e l'*incertezza* sono costitutive della complessità vivente e che talvolta si corrono più rischi a cercare di ridurle che non ad accettarle. La sua parabola è un richiamo alla necessità di abitare i confini fra realtà e immaginario, proprio come si abita una *soglia*: rispettandone i versanti e attribuendo significati pertinenti ai diversi lembi del reale. Al tempo stesso evidenzia la storicità dei rapporti che si stabiliscono fra la realtà sociale *attualizzata* e il fermento immaginario che la ispira. Nella nuova partizione del reale che la Modernità decreta, distinguendo fra ciò che è *dentro* e ciò che è *fuori* dalla realtà sociale, l'immaginario era diventato la "matta di casa" (Durand, 1969), mentre nel mondo contemporaneo esso si appresta a divenire la nuova *forza produttiva* che, tecnologicamente modificata, contribuisce a quello che ho già avuto modo di definire – accogliendo una suggestione di de Kerckhove (2013) – come *inversione del complesso di Don Chisciotte* (Musso, 2019), cioè quel fenomeno per cui non è più l'immaginario che ambisce a diventare reale, ma la realtà sociale che ambisce a diventare finzione. Ma questo è argomento di una riflessione molto più ampia che ha bisogno di altro spazio e di più tempo per potersi svolgere.



## Bibliografia

- Abbott E. A. (1884), *Flatland: a romance of many dimensions*, London, Houghton Seeley. Tr. it. *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, Milano, Adelphi, 1993.
- Auerbach E. (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke. Tr. it. *Mimesis*, Torino, Einaudi, 2000.
- Augé M. (2017), *Qui donc est l'autre ?*, Paris, Odile Jacob. Tr. it. *Chi è dunque l'altro?*, Milano, Raffaello Cortina, 2019.
- Basso C. (2020), *Cervantes e Pirandello: un dialogo metanarrativo*, Torino, Accademia University Press.
- Bateson G. (1972), *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine. Tr. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976.
- Bateson G. (1976), "Foreword: A formal approach to explicit, implicit and embodied ideas and approach to the family", in C.E. Sluzki e D.C. Ransom (eds.), *Double bind: The foundation of the communicational approach to the family*, New York, Grune & Stratton. Tr. it. "Un approccio formale a idee esplicite, implicite e concretizzate e alle loro forme di interazione", in C.E. Sluzki, D.C. Ransom (a cura di), *Il doppio legame*, Roma, Astrolabio, 1979, 13-18.
- Baudrillard J. (1995), *Le crime parfait*, Paris, Galilée. Tr. it. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà*, Milano, Raffaello Cortina, 1996.
- Benjamin W. (2000), *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, vol. I.
- Bloch E. (1959), *Das Prinzip Hoffnung*, Berlin, Verlag Suhrkamp. Tr. it. *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994.
- Bocchi G., Ceruti M. (a cura di) (1985), *La sfida della complessità*, Milano, Feltrinelli.
- Bodei R. (1991), *Geometria delle passioni*, Milano, Feltrinelli.
- Bologna C. (2019), "Miguel de Cervantes e l'inganno della letteratura", intervista a cura di D. Basso, Raicultura.it. Ultimo accesso 20/02/2022:  
<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/11/Miguel-De-Cervantes-e-linganno-della-letteratura-0598f163-5ee0-4e8c-a829-34506ca54486.html>
- Boudon R. (1986), *L'idéologie ou l'origine des idées reçues*, Paris, Fayard.



Maria Giovanna Musso  
*Don Chisciotte e la ferita della Modernità*

Borges J. (1944), *Ficciones*, Buenos Aires, Sur. Tr. it. *Finzioni. L'aleph*, Milano, Feltrinelli, 1985.

Candida C. (1935), "Avvertenza del traduttore", in M. de Unamuno, *Commento alla vita di Don Chisciotte*, Milano, Corbaccio Editore, pp. 5-10.

Calabrese S. (2017), *La fiction e la vita*, Milano-Udine, Mimesis.

Cervantes M. de (1605-1615), *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, Madrid, Francisco de Robles. Tr. it. C. Segre e D. Moro Pini (a cura di), *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Mondadori, 2017.

Cervantes M. de (1605-1615), *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, Madrid, Francisco de Robles. Tr. it. *Don Chisciotte della Mancia*, Roma, Edoardo Perino, 1888.

Cristante S. (2019), "Immaginario e comunicazione. Dal dispositivo corporale di Homo sapiens all'immaginario tipografico della modernità", in P. L. Marzo e L. Mori (a cura di), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano-Udine, Mimesis, 143-162.

Debord, G. E. (1967), *La société du Spectacle*, Paris, Buchet-Castel.

De Kerckhove D. (1991), *Brainframes: Technology, Mind and Business*, Baarn, Bosch & Keuning. Tr. it. *Brainframes: mente, tecnologia, mercato*, Bologna, Baskerville, 1993.

De Kerckhove D. (2013) *Forme del testo. Ecologie del pensiero*, in Andreozzi, M., Ciastellardi, M. (a cura di), *Ecologia del testo. Esperienza del pensiero. Studi in omaggio a Paolo D'Alessandro*, Milano, LED, 231-244.

Donà M. (2017), "Inganni e sortilegi", in Id., *Di un'ingannevole bellezza. Le «cose» dell'arte*, Milano, Bompiani.

Durand G. (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas. Tr. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 2009.

James W. (1950), *The Principles of Psychology*, 2 voll., New York, Dover Publications.

Jedlowski P. (1994), *Il sapere dell'esperienza*, Milano, Il Saggiatore.

Jedlowski P. (2005), *Un giorno dopo l'altro*, Bologna, Il Mulino.



Maria Giovanna Musso  
*Don Chisciotte e la ferita della Modernità*

Foucault M. (1966), *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*, Paris, Gallimard. Tr. it. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1998.

Givone S. (2014), "Conversazione con Mimmo Paladino. Don Chisciotte tra enthousiasmós e pàthos", *Rivista di estetica*, numero speciale, supplemento al n. 55, 69-76.

Goffman E. (1961), *Asylums: Essays on the Social situation of mental patients and other inmates*, Garden City, Doubleday. Tr. it. *Asylums Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, 2003.

Goffman E. (1974), *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Cambridge, Harvard University Press. Tr. it. *L'organizzazione dell'esperienza*, Roma, Armando, 2001.

Habermas J. (1962), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied am Rhein, Luchterhand. Tr. it. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1971.

Hirschman A.O. (1977), *The Passions and the Interests: Political Arguments For Capitalism Before Its Triumph*, Princeton, Princeton University Press. Tr. it. *Le passioni e gli interessi*, Milano, Feltrinelli, 1990.

Hofstadter D.R. (1979), *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books. Tr. it. *Gödel, Escher e Bach. Un'eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi, 1984.

Leed E. J. (1991), *The mind of the traveler: from Gilgamesh to global tourism*, New York, Basic Books. Tr. it. *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Luhmann N. (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Tr. it. *Sistemi sociali*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Manghi S. (1990), *Il gatto con le ali. Ecologia della mente e pratiche sociali*, Milano, Feltrinelli.

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

Maturana H., Varela F. (1980), *Autopoiesis and Cognition*, Dordrecht, Reidel. Tr. it. *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Venezia, Marsilio, 1985.

McLuhan M. (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill. Tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986.



Maria Giovanna Musso  
*Don Chisciotte e la ferita della Modernità*

Morin E. (1956), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit. Tr. it. *Il cinema, o l'uomo immaginario*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.

Morin E. (1962), *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset-Fasquelle. Tr. it. *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi, 2002.

Morin E. (1990), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF. Tr. it. *Introduzione al pensiero complesso*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993.

Musso M. G. (1996), *La trave nell'occhio. Mito e scienza dello sviluppo*, Roma, Edizioni Associate.

Musso M. G. (2008), *Il sistema e l'osserv-attore*, Milano, Franco Angeli.

Musso M. G. (2009), "E se l'incertezza avesse un senso?", *Riflessioni sistemiche*, 1, 101-107.

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

Nietzsche F. (1876), *Umano, troppo umano, I e Frammenti postumi (1876-1878)*, Milano, Adelphi, 1965.

Ong W. (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London-New York, Routledge. Tr. it. *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 2014.

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

Pace E. (2015), *Una religiosità senza religioni. Spirito, Mente e corpo nella cultura olistica contemporanea*, Napoli, Guida.

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

Petit P. (1997), *Traité du funambulisme*, Arles, Actes Sud.

Rancière J. (2000), *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique.

Ricœur P. (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil. Tr. it. *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Milano, Jaka Books, 2016.



Maria Giovanna Musso  
*Don Chisciotte e la ferita della Modernità*

Riva F. (2017), "Fame, etica, utopia: icone del Don Chisciotte", *Rivista di Filosofia Neoscolastica*, 109(2), 349-364.

Robert M. (1963), *L'Ancien et le Nouveau: de Don Quichotte à Franz Kafka*, Paris, Grosset. Tr. it. *L'antico e il nuovo*, Milano, Rizzoli, 1969.

Savignano A. (2001), *Introduzione a Unamuno*, Roma-Bari, Laterza.

Savignano A. (2014), "Introduzione", in Ortega y Gasset J., *Meditazioni del Chisciotte*, Mimesis, Milano-Udine, 7-23.

Schütz A. (1945), "On Multiple Realities", in Id., M. Natanson (ed.), *Collected Papers*, I, Den Haag, Nijhoff, 1962: 207-259. Tr. it. "Sulle realtà multiple", in Id., *Saggi sociologici*, Torino, UTET, 1979: 181-232.

Schütz A. (1955), "Don Quijote y El Problema de La Realidad", *Anuario de Filosofia*, I. Tr. it. *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma, Armando, 2008.

Segre C. (2017), "Introduzione", in Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Mondadori, V-XXXV.

Stiegler B. (2004), *De la misère symbolique*, II voll., Paris, Galilée.

Simmel G. (1903), "Die Großstädte und das Geistesleben", in Id., *Soziologische Ästhetik*, Wiesbaden, VS Verlag. Tr. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 1995.

Simmel G. (1908a), "Exkurs über den Fremden", in Id., *Soziologie*, Leipzig, Duncker & Humblot. Tr. it. "Excursus sullo straniero", in Id., *Sociologia*, Torino, Edizioni di Comunità, 1998: 580-599.

Simmel G. (1908b), "Die Kreuzung sozialer Kreise", in Id., *Soziologie*, Leipzig, Duncker & Humblot. Tr. it. "L'intersecazione di cerchie sociali", in Id., *Sociologia*, Torino, Edizioni di Comunità, 1998: 347-391.

Unamuno M. de (1905), *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Librería de Fernando Fé. Tr. it. *Commento alla vita di Don Chisciotte*, Milano, Corbaccio, 1935.

Unamuno M. de (1912), *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Renacimiento. Tr. it. *La tragedia del vivere umano*, Milano, Dall'Oglio Editore, 1987.



Maria Giovanna Musso  
*Don Chisciotte e la ferita della Modernità*

Veyne P. (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil. Tr. it. *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Weber M. (1905), "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*, XX-XXI. Tr. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano, Rizzoli, 1991.

Wittgenstein L. (1953), *Philosophische Untersuchungen. Philosophical Investigations*, London, Macmillan. Tr. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999.

Zambrano M. (1989), "La ambigüedad de Cervantes", in Ead. (1994), *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela.

Zambrano M. (2006), *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, (a cura di F.J. Martin), Firenze, Le Lettere.







# *De todo como en botica. Bugiardino donchisciottesco tra letteratura, filosofia e scienze sociali*

Daniele Garritano

daniele.garritano@unical.it

Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali | Università della Calabria



María J. Ortega Máñez

maria.ortegamanez@kuleuven.be

ERC Project "Homo Mimeticus: Theory and Criticism" | KU Leuven

## **Abstract**

*De todo como en botica. A Quixotic Information Leaflet between Literature, Philosophy and Social Sciences.*

This paper investigates and compares five interpretations of Cervantes' masterpiece developed during the 20th century in a multidisciplinary field of influences that includes Luigi Pirandello, José Ortega y Gasset, Alfred Schütz, René Girard and Michel Foucault. In order to represent this multiple reading as a whole, we have chosen an inspiring image which refers to both Plato's and Jacques Derrida's enquiries on the ambivalence of writing (*pharmakon*), which is constantly associated to a double meaning: healing and deadly drug, remedy and poison. Pharmacy (*botica* in old Spanish) is the dispensary where medicinal drugs are prepared or sold; but it is also the place where people look for remedies in order to heal or manage their diseases. The main interest of our analysis does not correspond to a classic conceptual mapping in the strict sense, it rather shows the pivotal role of the novel as a heuristic resource to shape a body of meaningful questions about the human world, in a crossroad of knowledge processes which take place in the 20th century between literary studies, philosophy, sociology, anthropology and history of cultures.

## **Keywords**

Umorismo | Prospettivismo | Intersoggettività | Mimesis | Follia



## 1. Premessa<sup>1</sup>

**Q**uanti modi ci sono per entrare in un libro? Le metafore della lettura possono essere sorprendenti, soprattutto quando si sforzano di afferrare un senso difficile da concettualizzare, trovando la presa in qualche dettaglio concreto – un gesto, un oggetto, un movimento, un luogo – che getta una luce insolita su una pratica che crediamo di conoscere come le nostre tasche, come il cammino che facciamo tutti i giorni, in modo automatico e senza farci troppo caso. Dei tanti modi di definire la lettura, derivanti forse dalla mancanza di un concetto in grado unificare i rivoli di senso sprigionati da quest'attività, molti possono essere ricondotti alle idee di una forma di saggezza, di una ricerca di piacere, di una tecnica di decodificazione, di una pratica sociale, di un metodo e di una gestualità. Ci muoviamo in un ambito ancora molto generale, ma se provassimo a restringere il campo, a ragionare su un contesto di lettura più specifico o sulla ricezione di un singolo testo, ci troveremmo probabilmente nello stesso imbarazzo: una miriade di possibilità per definire ciò che ciascuno fa quando legge una determinata opera letteraria, in un determinato luogo, in un tempo della propria vita, magari con un determinato scopo. "Leggo con gli occhi, leggo con la testa, ma leggo anche con quello che ho nel ventre", scriveva Roland Barthes (1979: 97) in una delle sue riflessioni sulla lettura, intesa in questo caso come il processo di ricezione-digestione di ogni testo.

È sulla scia di una lettura corporea che intendiamo porre di nuovo la domanda iniziale, aggiungendo questa volta una denotazione oggettiva più precisa: quanti modi ci sono di entrare, attraverso la lettura, nel *Don Chisciotte della Mancia*? Il riferimento al grande romanzo di Cervantes rischia di complicare ulteriormente le cose, se pensiamo che la sua architettura interpreta il tema della lettura, se ne appropria e lo mette al servizio della narrazione, usandolo come un elemento compositivo di primo piano. In fondo, il cavaliere della Mancia è per la cultura letteraria occidentale il malato di lettura *par excellence*. E se legittimamente lo è, bisogna ammettere che condivide questa condizione con Emma Bovary, altro personaggio romanzesco in grado di fornire alla posterità un punto di vista che diventa una postura esistenziale e un modo di vivere. Donchisciottismo e bovarismo non sono concetti del tutto assimilabili; ma i loro personaggi restano accomunati da un uso *distorto* della lettura, una disfunzione percettiva che rinvia alla sovrapposizione tra la letteratura e la vita, ossia tra i mondi narrati nei libri e il mondo dell'esperienza quale lo percorriamo ogni giorno.

<sup>1</sup> Il lavoro che presentiamo è stato scritto a quattro mani e a seguito di riflessioni sviluppate in comune. Secondo le convenzioni, tuttavia, è possibile attribuire i paragrafi "2. Pirandello: gocce di prospettivismo, radiografia dell'umorismo" e "3. Ortega: pillole per il mal di Spagna, esordio di una filosofia nuova" a María J. Ortega Máñez; mentre i paragrafi "4. Schütz: diagnosi della vita sociale con mezzo di contrasto", "5. Girard: epidemiologia del desiderio mimetico" e "6. Foucault: il principio attivo del linguaggio e la follia" possono essere attribuiti a Daniele Garritano. I paragrafi "1. Premessa" e "7. Conclusioni" sono frutto di un processo di scrittura interattiva.

Anche la biografia di Cervantes offre spunti interessanti per definire un'attitudine alla sovrastimolazione percettiva provocata dalla relazione con i libri. Se ne trova una traccia nelle prime pagine di *Una storia della lettura* di Alberto Manguel, che scrive: "Quando seppi che Cervantes, nella sua smania di leggere, leggeva 'persino i frammenti di carta straccia trovati per strada', capii che quella passione era la mia passione" (1996: 17)<sup>2</sup>. Inoltre, il prologo alla prima parte del romanzo è un'invocazione al lettore "*desocupado*", cioè sfaccendato, a cui si rivolge augurandogli di stare in salute: l'artificio meta-narrativo di una confidenza con cui Cervantes crea il personaggio del lettore per metterlo in guardia e per fraternizzare con lui di fronte al libro che sta per leggere. L'invocazione, nella storia letteraria europea, occupa una posizione di rilievo, se si pensa ai versi che, oltre due secoli dopo, il poeta inventore della *Modernité* scriverà per introdurre al pubblico la sua raccolta più importante: "*Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*" (Baudelaire, 1857: 22).

Senza rispondere, continuiamo a precisare la domanda. È possibile entrare in un libro - poniamo il caso, nel *Don Chisciotte* - come se si entrasse in una farmacia? L'idea di *pharmakon*, che Derrida riprende da Platone - nel testo del 1968 intitolato *La pharmacie de Platon*, poi nel volume *La dissémination* (1972) -, riguarda la scrittura e il suo potere di contaminazione attraverso la lettura, in cui si sottolinea da un lato il ruolo della parola scritta come "traccia feconda" e "seme generatore" (Derrida, 1968: 146), mentre dall'altro si accentua la percezione di una "zona grigia" tra l'antidoto, la droga e il veleno, cioè l'ambivalenza tra i processi di guarigione, di alterazione e di avvelenamento che fanno capo al *pharmakon*: "una sostanza con tutti i caratteri che tale termine potrà comportare" (1968: 58). Per questo motivo ogni farmacia che apre le sue porte presenta all'avventore un sistema di cassetti e ripostigli, un'"interiorità domestica e gerarchizzata" che garantisce "il buon ordine e la buona circolazione, la buona ordinazione dei suoi prodotti controllati, classificati, dosati, etichettati, rigorosamente distinti in rimedi e veleni, semi di vita e semi di morte, tracce buone e cattive" (1968: 165).

Restiamo sul tema del doppio. Guardando dentro il romanzo, notiamo che il *pharmakon* della lettura si può applicare a Don Chisciotte in almeno due modi: da una parte, come rimedio alla noiosa monotonia della sua routine da hidalgo di paese; da un'altra prospettiva, il *pharmakon* che Alonso Quijano assume tramite la lettura è il veleno della follia che altera la sua percezione del mondo, facendolo diventare un personaggio in carne ed ossa, capace di contagiare gli altri personaggi tramite sua incapacità di distinguere finzione e realtà.

D'altronde, l'idea del libro-farmacia è manifestata dallo stesso Cervantes nel Prologo alla *Primera Parte*: "fate anche in modo che, leggendo la vostra storia, il melancolico rida e il sorridente lo sia ancor di più, l'ingenuo non si annoi e il discreto ne ammiri l'invenzione, il grave non la disprezzi e il prudente non manchi di elogiarla" (Cervantes, 2015: 21). Con questo consiglio, l'amico discute con l'autore in difficoltà sul potere trasformativo del libro, sottolineando la duttilità della sostanza

<sup>2</sup> La citazione cervantina proviene da *Don Chisciotte* I, 9. Per una ricostruzione più ampia sugli apporti interdisciplinari allo studio delle pratiche di lettura cfr. Garritano, 2020.



romanzesca nelle sue potenziali applicazioni su soggetti di tipo diverso. Per questa sostanza – ironia della sorte – filosofi, poeti e ricercatori sarebbero venuti, tre secoli dopo, dallo “sterile e mal coltivato ingegno [suo]” e dal suo figlio “secco, appassito e capriccioso” (2015: 11), come chi va in farmacia per prendere concetti, strutture e metafore o, come scriveva egli stesso: sentenze, consigli, favole, orazioni, miracoli<sup>3</sup>.

Poniamo anche il caso che cinque lettori novecenteschi abbiano interrogato un romanzo scritto circa trecento anni prima – pensato e immaginato per un contesto di ricezione completamente diverso – e abbiano trovato in esso non solo elementi di riflessione sui problemi del loro tempo, ma un insieme di risorse da trasmettere in senso diagnostico-terapeutico, cioè per riconoscere sintomi e curare malattie di cui percepiamo l'attualità. Sulla scorta di alcuni indizi, abbiamo immaginato di attraversare il libro di Cervantes come un'enorme farmacia, seguendo i diversi itinerari di questi cinque lettori – un italiano, uno spagnolo, un austriaco con cittadinanza statunitense e due francesi –, per capire quali risorse abbia fornito ai suoi interpreti: quali farmaci – quali strumenti e per quali scopi; quali rimedi e contro quali patologie – siano stati attinti dal romanzo scritto all'inizio del Seicento rispetto a un orizzonte di problemi novecenteschi. Mettiamo che quei cinque lettori siano pure autori, assai diversi tra di loro, e che si chiamino Luigi Pirandello, José Ortega y Gasset, Alfred Schütz, René Girard e Michel Foucault. L'intento di questa operazione non è di valutare una serie di modelli esegetici in senso stretto, piuttosto di seguire le traiettorie di un attraversamento multiplo che, con stili e modalità differenziate, testimonia la centralità del primo grande romanzo moderno come risorsa euristica per formulare domande di senso sul mondo umano.

Per finire di introdurre l'operazione di lettura comparativa che abbiamo costruito, vogliamo sottolineare che il senso in cui riprendiamo l'idea del libro come farmacia, rispetto a quello platonico-derridiano, è più realistico, prosaico, ironico, cervantino insomma. Viene in parte dal proverbio spagnolo che ci ha fornito il titolo per il testo: “[haber] de todo come en botica”, ossia “esserci di tutto come in farmacia”<sup>4</sup>. Nello spagnolo antico, il nome della farmacia (*botica*) resta in contatto con il greco *apothéke*: un ricettacolo di sostanze (olii, polveri, tinture e veleni) gestite dalle sapienti mani di uno speziale che le dispensa a seconda del bisogno. Un luogo del genere ha accolto artisti, filosofi e scienziati sociali che vi si sono recati per cercare rimedi utili a comprendere la tenuta e le trasformazioni di immaginari culturali, di strutture antropologiche e di trame di significati che contribuiscono a conferire senso al divenire della realtà. Attraverso le pagine del *Don Chisciotte*, queste menti hanno letto



<sup>3</sup> “Il vostro libro dovrà giovare dell'imitazione della realtà: più questa sarà perfetta, migliore sarà lo scritto. E poiché esso non mira ad altro che a disfare l'autorità e il favore di cui godono tra il volgo e nel mondo i libri di cavalleria, non c'è bisogno di elemosinare sentenze di filosofi, consigli della Divina Scrittura, favole di poeti, orazioni di retori o miracoli di santi, ma solo di fare in modo che, con chiarezza, con parole precise, oneste e ben disposte, il vostro ragionamento e il vostro periodo scorrano sonori e allegri, dipingendo con la maggior fedeltà possibile la vostra intenzione e facendo sì che i vostri concetti risultino non intricati e oscuri, [ma perfettamente comprensibili]” (Cervantes, 2015: 11).

<sup>4</sup> Per una nota etimologica sul proverbio spagnolo:

[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/diciembre\\_03/22122003\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/diciembre_03/22122003_01.htm) (consultato il 31/8/21).

gli squilibri che investono le reti di polarità interconnesse su cui si fonda il mondo delle relazioni umane: salute-malattia, ragione-follia, realtà-finzione, verità-illusione, identità-alterità, autonomia-imitazione, somiglianza-rappresentazione...

Di questo lavoro di ricostruzione, dedicato all'impronta di Cervantes nello studio della cultura contemporanea e strutturato come un'ermeneutica del romanzo attraverso la contaminazione di nuovi percorsi di conoscenza, speriamo di poter offrire nient'altro che un bugiardino, ossia "un foglietto di istruzioni dei medicinali, con allusione scherzosa alla loro attendibilità"<sup>5</sup>.

## 2. Pirandello: gocce di prospettivismo, radiografia dell'umorismo

Padre: Ecco! Benissimo! A essere vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse, ma più veri! Siamo dello stesso parere!

(Pirandello, 1921)



Più di un tratto sosterebbe l'analogia tra Cervantes e Pirandello in base ai loro talenti precursori e al carattere *moderno* dei loro contributi letterari. Seguendo Krysinski, Carlo Basso afferma in effetti: "con *Don Quijote*, Cervantes destruttura il romanzo cavalleresco e dà alla luce il romanzo moderno; con *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello destruttura il teatro e dà alla luce il teatro modernista. Non solo, *Il fu Mattia Pascal* è il primo romanzo modernista italiano e *Il Persiles y Segismunda* è forse un innovativo metaromanzo che destruttura il romanzo bizantino" (2020: 3). Il ricorso dello scrittore siciliano al capolavoro cervantino ha la particolarità di avverarsi sia a livello teorico (riflessione dalla critica letteraria) che nella sua creazione artistica (il suo influsso è visibile in alcuni elementi compositivi). Segnaliamo due di questi aspetti che si rifanno alle due opere pirandelliane menzionate.

La riflessione sul personaggio di Don Chisciotte è centrale nell'elaborazione del concetto di *umorismo*, definito nel saggio omonimo come "sentimento del contrario". L'impronta sull'immaginario artistico della visione romantica promossa dall'idealismo tedesco fu duratura, e la riflessione di Pirandello, per quanto lucida, ne risente. Questa tendeva a esaltare le virtù cavalleresche rappresentate da Don Chisciotte e a vedere nella stesura del personaggio la vicenda dell'autore. Non soddisfatto dalle spiegazioni astratte del libro né da quelle dichiarate da Cervantes nel prologo, Pirandello riporta a Cervantes i tratti umoristici inferiti sia dalla lettura del *Don Chisciotte* sia dalla sua biografia: "ci serviremo dell'autore stesso e della stessa storia della sua vita per dimostrare la vera ragione del libro e quella, più profonda, dell'umorismo di esso" (Pirandello, 1908: 879). A differenza di Orlando, che evidenzia l'ironia, Don Chisciotte, in cui si fondono tragedia e commedia e diventa vivo il contrasto tra fantasia e realtà, incarna in sé l'umorismo, categoria poetica che

<sup>5</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/bugiardino/> (consultato il 30/10/21).

d'altronde Pirandello insegue nella sua arte. Così, è considerato umorista il suo romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904). Possiamo dunque dedurre che alcuni degli elementi teorizzati nel saggio *L'umorismo* (1908) avevano il loro germe nella pratica letteraria pirandelliana.

Tra *Il fu Mattia Pascal* e *L'umorismo* sembra aggirarsi infatti lo spirito di Cervantes. La dedica del saggio ("alla buon'anima di Mattia Pascal, bibliotecario") stabilisce il filo; d'altro canto, la *Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa* del romanzo si inscena in una sorta di "bello e grande scrutinio" (*Don Chisciotte* I, 6). La biblioteca di Don Chisciotte è causa della sua alienazione; in *Mattia Pascal*, forzato al mestiere di bibliotecario, essa provoca l'astio che porterà anche, con l'aiuto del caso, alla sua trasformazione, la quale sarà materia letteraria per il libro che appunto si dispone a scrivere mentre don Eligio Pelegrinotto lancia libri dall'alto della biblioteca. Questa piroetta metanarrativa dal sapore cervantino si completa con una nota prospettivistica introdotta dal: "solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!*" (Pirandello, 1904: 322)<sup>6</sup>. La scoperta della rivoluzione della Terra e, di conseguenza, della nostra infinita piccolezza rende relativi tutti i punti di vista e insignificanti tutte le pretese, secondo il protagonista. La *lanterninosofia* esposta da Anselmo Paleari, padrone di casa di Adriano Meis, illustra e allarga questa concezione disingannata e in prospettiva della realtà (Pirandello, 1904: 484-489), fondamentale nella nascita del personaggio moderno e nella sua "dissoluzione progressiva in sé stesso"<sup>7</sup>.

Américo Castro nomina "sistema della doppia verità" il prospettivismo basato sulle molteplici sfaccettature della stessa realtà a seconda di chi la guarda, e lo considera una delle grandi originalità di Cervantes<sup>8</sup>. Ricordiamo l'abituale contrasto tra le visioni di Don Chisciotte e Sancho, o la disputa sull'elmo di Mambrino/piatto da barbiere, la cui doppia natura Cervantes sintetizza, per bocca di Sancho, creando il termine "*baciyelmo*" (*Don Chisciotte*, I, 21). Facendo un passo in più, Pirandello fa in modo che, come le cose, anche il soggetto, per il solo fatto di vivere in società, abbia molteplici sfaccettature, che lui chiamerà *maschere*. A proposito di *Il fu Mattia Pascal*, Carlo Basso scrive giustamente: "il fallimento del prospettivismo si configura come la sconfitta del personaggio" (2020: 14). Fatte salve le debite differenze, non è anche questa la sorte di Don Chisciotte? Non è forse Mattia Pascal un Alonso Quijano, stufo pure ma non impazzito<sup>9</sup>, che decide di vivere l'avventura di una nuova esistenza dietro un nome da lui inventato e che, sconfitto e consapevole, seppellisce alla fine



<sup>6</sup> "Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta", scrive Pirandello ne *L'umorismo* (1908: 944).

<sup>7</sup> Espressione di Robert Abirached (1994: 233, traduzione nostra). Cfr. "Le jeu des rôles" (*ibid.*: 232-240) e Peter Szondi (2006: 118-125).

<sup>8</sup> "La gran originalidad de Cervantes, es, con el sistema de la doble verdad, ese despeñarse el ideal por la vertiente de lo cómico. [...] Las cosas son y existen como una función de quienes las hacen tema de su vivir" (Castro, 1925: 51). Esempi di questo sistema si possono trovare anche negli intermezzi di Cervantes. (Ortega Máñez, 2017: 89-101).

<sup>9</sup> Prospettivismo e pazzia sono invece alla base di *Uno, nessuno e centomila* (1925).

quest'identità nel Tevere anziché sulla spiaggia di Barcellona per tornare al suo vecchio essere?

C'è un altro passo del romanzo che rappresenta al meglio la caduta delle illusioni che inaugura il personaggio moderno. È quello del teatro di marionette, su cui ragiona il Paleari:

Se nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] Oreste diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta (Pirandello, 1904: 467-468).

Ebbene, questo strappo nel cielo di carta lo aveva fatto Cervantes, non con la spada di Don Chisciotte, che mira piuttosto a tagliare le teste dei burattini moreschi del *retablo* di Mastro Pedro (*Don Chisciotte*, II, 26), ma attraverso i teatrini stessi allestiti nella sua opera, i quali non solo palesano la falsità della rappresentazione, ma addirittura l'ipocrisia degli spettatori (Cervantes, 2020).

È con *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) che Pirandello tocca il vertice della sua idea artistica e che il legame con Cervantes si stringe. A titolo di promemoria: fra la Prima (1605) e la Seconda parte (1615) del *Don Chisciotte* trascorrono dieci anni e un fatto determinante: la pubblicazione di una continuazione apocrifia delle avventure del cavaliere della Mancia, firmata da Alonso Fernández de Avellaneda. Questo torto è genialmente sfruttato da Cervantes: nella Seconda parte i personaggi sono consapevoli che le loro avventure circolano già in forma libresco, e cioè, delle loro versioni letterarie, e cercano dunque di distinguersi dalla falsa con notevole eleganza: così nello scambio con Sansón Carrasco, che dà notizia di questo fatto (II, 2, 3, 4), nella stamperia di Barcellona (II, 62), dove Don Chisciotte ha occasione di sfogliare il libro apocrifo, o nell'incontro con Álvaro Tarfe (II, 72), personaggio di Avellaneda che Cervantes inserisce nella sua trama. Anche se già nella Prima parte Don Chisciotte è stato considerato "personaggio in cerca d'autore" *ante litteram*, quando, uscendo per la prima volta dal suo villaggio, immagina come il savio che scriverà la sua storia renderà conto del momento che sta vivendo (I, 2), l'autonomia dei personaggi – tema e motore della *commedia da fare* di Pirandello –, è nella Seconda parte compiuta e profusamente *mise en abyme*.

L'analogia fra l'autonomia dei personaggi della Seconda parte del *Don Chisciotte* e *Sei personaggi in cerca d'autore* fu già segnalata da Américo Castro in 1924 («Cervantes y Pirandello» in Castro, 1925). La pièce pirandelliana si costruisce, non sulle vicende di sei membri di una famiglia, come avrebbe previsto un dramma tradizionale, ma sulla sua stessa impossibilità di costruzione, che parte dal rifiuto, da parte dell'autore, di farli vivere come personaggi narrativi. L'autore-Pirandello appare inizialmente intronizzato nel suo ruolo demiurgico, dando o negando la vita ai proto-personaggi che gli elemosinano la rappresentazione dei loro casi; quindi, più nella scia di Calderón – si pensi a *Il gran teatro del mondo* – che di Cervantes, che, in un gioco che ironizza costantemente con la verosimiglianza della sua invenzione,



nasconde la sua paternità dietro una serie di figure letterarie – il cronista Cide Hamete Benengeli, il traduttore moresco – e accetta solo di essere considerato, più che padre, *padraastro* [patrigno] di Don Chisciotte<sup>10</sup>. Senza arrivare al punto di Cervantes, la prefazione di *Sei personaggi* rivela però, più che l'affermazione intransigente dell'autore, la sua impotenza di fronte agli imperativi della vita dei personaggi: "Nati vivi, volevano vivere [...] Creature del mio spirito, quei sei già vivevano d'una vita che era la loro propria e non più mia, d'una vita che non era più in mio potere negare loro" (Pirandello, 1921: 36-40). E allora decide di buttarli su un palcoscenico. "Ed è avvenuto naturalmente quello che doveva avvenire: un misto di tragico e di comico<sup>11</sup>; di fantastico e realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa" (Pirandello 1921: 42). Insomma, una *quijotada*, in senso pirandelliano.



### 3. Ortega: pillole per il mal di Spagna, esordio di una filosofia nuova

Siamo sinceri: il *Chisciotte* è un equivoco.

(Ortega y Gasset, 1914)

*Meditaciones del Quijote* (1914), il primo libro di José Ortega y Gasset, contiene o ha indotto anche ad un certo numero di equivoci. Per cominciare, il suo titolo. Anche se non c'è differenza tipografica, dall'articolo che lo accompagna si deduce che "Quijote" si riferisce al libro, secondo l'uso castigliano di abbreviare il titolo dell'opera come "el *Quijote*", distinguendolo dal personaggio di Cervantes, "don Quijote". Lo conferma l'autore: "*Don Chisciotte* può significare due cose molto diverse: *Don Chisciotte* è un libro, e Don Chisciotte è un personaggio di quel libro. [...] Questi saggi indagano il chisciottismo del libro" (Ortega y Gasset, 1914: 43). Miguel de Unamuno, con cui il giovane Ortega discute qui anche senza renderlo esplicito, aveva optato per il chisciottismo del personaggio in "Sulla lettura e l'interpretazione di Don Chisciotte" e *Vita di Don Chisciotte e Sancho* (1905). Ortega, invece, è interessato al "chisciottismo del libro" e, quindi, a Cervantes come inventore del *Don Chisciotte*.

"Gli errori a cui ha condotto la considerazione isolata di Don Chisciotte sono davvero grotteschi" (Ortega y Gasset, 1914: 43). Così anche le *Meditazioni sul Don Chisciotte*. Il romanzo di Cervantes non è, a nostro avviso, il pretesto di un giovane filosofo spagnolo appena tornato dalla Germania per presentare al pubblico la sua nuova metafisica. È necessario considerare questo libro dalla prospettiva del suo progetto e del suo contesto. In questo senso, c'è da sottolineare, prima di tutto, che Cervantes è il riferimento ineludibile nell'immaginario filosofico spagnolo. Due ragioni convergono in questo fatto: 1) L'idea, nata come risultato della polemica della

<sup>10</sup> Cfr. Prologo della Prima Parte (Cervantes, 2015: 7). Questa sottrazione alla propria *autorità* – "tradimento" lo qualifica anche – è il nocciolo da cui germoglia il romanzo moderno secondo Martín Morán (2005: 206 e ss).

<sup>11</sup> Tragico perché sono personaggi rifiutati; comico per la vanità del loro tentativo.



scienza spagnola ed espressa da Unamuno, secondo la quale: “La filosofia spagnola è liquida e diffusa nella nostra letteratura, nella nostra vita, nella nostra azione, nella nostra mistica, soprattutto, e non in sistemi filosofici. È concreta. [...] *Don Chisciotte, La vita è un sogno, La salita del Monte Carmelo*, implicano un’intuizione del mondo e una concezione della vita” (Unamuno, 1912: 187, trad. nostra). 2) La necessità, sentita dalla Generazione del ‘98, di partire da un’interpretazione del *Don Chisciotte* per risolvere il problema della Spagna. Cervantes è il denominatore comune tra i più importanti filosofi del XX secolo spagnolo: Miguel de Unamuno gli aveva dedicato la sua *Vita di Don Chisciotte e Sancho* (1905) e Ortega iniziò appunto il suo percorso filosofico meditando su *Don Chisciotte*; nella sua scia, María Zambrano fece lo stesso in *Spagna, sogno e verità* (1965)<sup>12</sup>, così come José Gaos in due saggi: “El Quijote y el tema de su tiempo” (1947) e “El tema del Quijote” (1966); più tardi l’affronterà pure Julián Marías in *Cervantes clave española* (1990), e un anno dopo Juan David García Bacca pubblicherà *Sobre el Quijote y don Quijote de la Mancha. Ejercicios literario-filosóficos* (1991) – per citare solo alcuni contributi in forma di libro. Si può dire, dunque, che *Don Chisciotte* è l’autentico vademecum dei filosofi spagnoli.

Sul retro della copertina della prima edizione delle *Meditazioni del Chisciotte*, Ortega annuncia altre nove meditazioni<sup>13</sup>, che riguardano “circostanze spagnole” (Ortega y Gasset, 1914: 27), mentre all’interno di esse, oltre al prologo “Lettore”, la Meditazione Preliminare e la Prima Meditazione che compongono il libro che leggiamo, Ortega annuncia altre due: la Seconda Meditazione, “Come Miguel de Cervantes vedeva il mondo”, e la Terza Meditazione, “L’Alcionismo di Cervantes”. Questi titoli preannunciano che in esse Ortega intende affrontare la questione fondamentale dello stile e del modo di vedere le cose di Cervantes, le chiavi in cui vede, niente meno, la soluzione del problema della Spagna:

Ah! Se sapessimo con chiarezza in cosa consista lo stile di Cervantes, la maniera cervantina di avvicinarsi alle cose, lo avremmo esaurito completamente. Perché su queste vette spirituali regna un’inviolabile solidarietà, e uno stile poetico porta con sé una filosofia e una morale, una scienza e una politica. Se un giorno venisse qualcuno a rivelarci il profilo dello stile di Cervantes, basterebbe prolungare le sue linee sugli altri problemi collettivi per svegliarci a nuova vita (Ortega y Gasset, 1914: 82).

Di questo vasto progetto, quindi, abbiamo solo una primissima parte. Questo fatto, insieme alla novità degli approcci di Ortega e i pochi riferimenti a episodi concreti del *Quijote*<sup>14</sup>, tra le altre ragioni, ha fuorviato molti lettori. In quest’occasione ci limiteremo a indicare come è strutturato questo approccio e a sottolineare la

<sup>12</sup> Su questo approccio cfr. Ortega Máñez, 2018: 68-80.

<sup>13</sup> I cui titoli sono: *Azorín: primores de lo vulgar*; *Pío Baroja: Anatomía de un alma dispersa* (entrambe pubblicate posteriormente nel primo volume del *Espectador*, 1916); *La estética de Myo Cid*; *Ensayo sobre la limitación*; *Nuevas vidas paralelas: Goethe y Lope de Vega*; *Meditación de las danzarinas*; *Las Postrimerías*; *El pensador de Illescas*; *Paquiro o de las corridas de toros*.

<sup>14</sup> Gli unici commentati sarebbero quello del teatro di burattini di maestro Pedro (*Don Chisciotte* II, 26 in Meditazione I, 9) e quello dei mulini a vento (*Don Chisciotte* I, 8 in Meditazione I, 12).

portata ispanica (sociale-storico-culturale) che Ortega cerca di svelare nell'opera di Cervantes.

La filosofia che Ortega presenta per la prima volta in queste pagine risponde a un'esigenza concreta; è, come lui stesso ha coniato, *circostanziale*; vale a dire, tiene conto di ciò che è intorno (anche in senso culturale) e cerca di sapere cosa farne (*saber a qué atenerse*). All'inizio di queste meditazioni ci imbattiamo nella famosa tesi orteguiana: "Io sono io e la mia circostanza, e se non la salvo, non salvo neanche me stesso" (Ortega y Gasset, 1914: 39). Chiarendo concretamente i termini: la circostanza di Ortega è la Spagna, sentita come una contraddizione; queste meditazioni sono caratterizzate dal filosofo come "salvazioni" o "saggi di amore intellettuale" (Ortega y Gasset, 1914: 27). Non c'è spazio qui per dare conto del problema della Spagna nella Restaurazione e dell'europismo di Ortega. Basti una breve nota cronologica, in cui si inquadra la pubblicazione delle *Meditazioni*: pochi mesi prima Ortega tenne la conferenza *Vecchia e nuova politica*, considerata come "il programma di morale collettiva della sua generazione" (Lasaga Medina, 2017: 52); poche settimane dopo, scoppiava in Europa la Prima guerra mondiale.

Ma perché *Don Chisciotte*?

Perché, in qualche modo, Don Chisciotte è la parodia triste di un cristo più divino e sereno: è un cristo gotico macerato da angosce moderne; un cristo ridicolo del nostro quartiere, creato da un'immaginazione dolente che, avendo perduto l'innocenza e la volontà, ne sta cercando di nuove. Quando si riuniscono degli spagnoli sensibili alla miseria ideale del loro passato, alla sordidezza del presente e all'acre ostilità del futuro, allora Don Chisciotte discende fra di loro ed il calore della sua sproporzionata fisionomia riunisce quei cuori dispersi, li inanella come un filo spirituale, li nazionalizza, sostituendo alle loro amarezze personali un comune dolore etnico. «Ogni volta che vi riunirete - mormorava Gesù - io sarò fra di voi!» (Ortega y Gasset, 1914: 43).

Pur avendo questa funzione messianica e spirituale nell'immaginario del popolo spagnolo, non l'abbiamo compreso appieno; non "sappiamo bene cosa aspira a suggerirci della vita" (Ortega y Gasset, 1914: 78). In parte perché "non c'è libro il cui potere di allusioni simboliche al senso universale della vita sia così grande, e tuttavia non c'è libro in cui troviamo meno anticipazioni, meno indizi della sua stessa interpretazione". Il groviglio di interpretazioni insufficienti o errate del capolavoro, d'altra parte, si fa sentire a questo punto:

Alcuni, con affascinante preveggenza, ci propongono di non essere dei Chisciotte; altri, seguendo la moda più recente, ci invitano ad un'esistenza assurda, piena di gesti affannati. Per gli uni e per gli altri, naturalmente, Cervantes non è mai esistito. Allora, per farci superare questo dualismo, venne sulla terra Cervantes. [...]

Le poche illuminazioni su di esso ci vengono da stranieri: Schelling, Heine, Turgenjev... Chiarezze momentanee e insufficienti. Per questi uomini, il *Chisciotte* era una curiosità divina: non rappresentava, come per noi, il problema stesso del proprio destino (Ortega y Gasset, 1914: 43 e 78).



Ecco perché la meditazione del *Chisciotte* diventa vitale per Ortega, dalla circostanza e prospettiva che gli sono proprie. La Meditazione Preliminare sviluppa gli strumenti necessari per l'intellezione di questo libro-scorcio (chiamato anche *selva ideale*), operazione metaforizzata in quella di addentrarsi nel bosco dell'Herrería. *Circostanza* e *prospettiva*, concetti qui introdotti, costituiscono i pilastri del metodo della *ragione vitale*. Dall'Escorial, Ortega medita sul *Don Chisciotte*, ovvero pensa alla pienezza spagnola rappresentata da Cervantes, ciò che teoricamente implica "esperimentare la nuova Spagna" (Ortega y Gasset, 1914: 45). Il primo giro intorno all'opera (che va presa come la città di Gerico) è la Prima Meditazione, o breve trattato sul romanzo, dove la critica letteraria si restringe: si parla qui di tragedia e commedia, epica e romanzo, libri cavallereschi, dialogo, realtà e poesia, di volontà e avventura, l'eroe e il matto. Sul modo di vedere le cose di Cervantes, che Ortega non sviluppò in forma di meditazione completa anche se in queste pagine ne troviamo spunti luminosi, c'è una suggestione poetica a cui punta su un orizzonte di rovesci storici, fallimenti e lotte perse. Prolungando il gesto di Ortega<sup>15</sup> che disegna il profilo di Cervantes incontriamo l'alcione, l'uccello mitologico che mantiene la calma in mezzo alla tempesta<sup>16</sup>.



#### 4. Schütz: diagnosi della vita sociale con mezzo di contrasto

Certo, riconosciamo l'esistenza di virus invisibili, quella dei neutroni o quella dell'"Es" di cui parla la psicoanalisi come origine di fenomeni suscettibili di osservazione. Ma chi oserebbe paragonare queste scoperte dei nostri scienziati con l'attività dei maghi di cui parla il folle Don Chisciotte?

(Schütz, 1955)

Gli effetti della lettura del *Don Chisciotte* sono visibili negli ultimi anni dell'elaborazione teorica di Alfred Schütz, grazie a un articolo – *Don Quijote y El Problema de La Realidad* – pubblicato in spagnolo sulla rivista *Anuario de Filosofia* (1955). Il contatto si innesta sul corpo dell'influenza esercitata dall'opera di William James nella costruzione del concetto di "realtà multiple" (cf. Schütz, 1945), testimoniata dalla domanda da cui prende avvio la riflessione schütziana sul romanzo: "*under what circumstances do we think things real?*" (James, 1890). Per Schütz il modo in cui facciamo esperienza dev'essere sempre rapportato alla trama intersoggettiva delle nostre relazioni; ma tale rapporto, perlopiù invisibile, può

<sup>15</sup> Come Socrate alla fine del *Simposio* platonico, cfr. fine del §19 della Meditazione prima, passo che parafrasiamo.

<sup>16</sup> Sull'alcionismo accennato da Ortega hanno riflettuto poi Julián Marías (1958) e José Lasaga Medina (2017), che lo delinea attraverso altre allusioni orteghiane.

essere studiato solo tramite un *mezzo di contrasto*, cioè con un dispositivo artificiale in grado di far risaltare la pluralità di “enclavi”, “ordini” e “sfere di realtà” che rappresentano le riserve di senso da cui attingiamo quotidianamente modelli interpretativi, perlopiù senza farci caso, mentre elaboriamo i significati delle nostre esperienze.

Possiamo affermare che il romanzo di Cervantes abbia svolto una funzione diagnostica nell’analisi fenomenologica della vita sociale, rendendo visibile agli occhi del sociologo austriaco ciò che Paolo Jedlowski ha definito come “un insieme di ‘costrutti pre-teorici’ o di ‘ricette’ per agire e per interpretare il mondo, di cui ciascuno viene a disporre come risultato della sua esperienza e della sua socializzazione” (Schütz, 1955: 15). Perciò, se siamo consapevoli del fatto che il senso comune ci sostiene come un’impalcatura impercettibile nel mondo della vita quotidiana, non possiamo esimerci dal far echeggiare l’altra domanda che Schütz sceglie per sondare la tenuta della relazione tra Don Chisciotte e Sancho:



Come fa Don Chisciotte, e come facciamo noi Sanchi Panza, a riuscire a conservare la fede nella realtà del delimitato sotto-universo che scegliamo come casa-madre, nonostante le diverse irruzioni di esperienze che lo trascendono? (Schütz, 1955: 27-28)

Ponendo tale domanda, il fenomenologo orienta la sua sonda verso i due personaggi principali del romanzo; ma contemporaneamente dirige lo sguardo verso un livello profondo della costruzione di senso che si genera nell’intrecciarsi della vita sociale. L’ingegnoso hidalgo rappresenta la più alta espressione letteraria del conflitto “di conoscenza” e “di coscienza” che riguarda, in ultima istanza, i rapporti tra razionalità e realtà – tanto che, scrive sempre Schütz, “verrebbe voglia di parlare di una dialettica non-hegeliana, così come si parla di una geometria non-euclidea” (Schütz, 1955: 33). La lettura del romanzo agisce sul suo sguardo come uno strumento ottico ad alta risoluzione, con il potere di rendere manifeste le tensioni, gli strappi e le suture intersoggettive che attraversano sotteraneamente la trama dialettica della realtà sociale.

Servendosi di questo strumento Schütz tematizza “il problema della realtà”, cioè la torsione immaginaria che possiamo cogliere nelle pratiche con cui costruiamo relazioni di significato rispetto al mondo, attribuendo di volta in volta diversi “accenti di realtà” all’esistente. Il suo uso del romanzo equivale alla somministrazione di un potente mezzo di contrasto che fa risaltare sfumature e conflitti tra le frontiere dei molteplici “sotto-universi” simbolici della vita sociale, che a loro volta costituiscono un sistema di orientamento – un “sistema di segni” *pluralista* (per dirla con Deleuze, che si riferiva a un altro romanzo [1964: 79]) – nel mondo narrato da Cervantes (arte, scienza, religione, sogno, fantasia, magia, mitologia, senso comune). L’esempio dell’immaginario cavalleresco, alla cui “casa-madre” Don Chisciotte si vincola nei termini di una vocazione o di un’obbedienza letterale, fornisce un’identità narrativa al protagonista, rappresentando il punto di annodamento di un orizzonte in cui s’intersecano almeno tre insiemi di senso (il potere, il sacro, la giustizia):

E poi, si può pensare che libri stampati con licenza reale dicano il falso? La cavalleria errante è prima di tutto un modo di vita. Obbedisce a una missione divina. I cavalieri erranti sono “ministri di Dio sulla terra, il braccio armato con cui si amministra quaggiù la sua giustizia”. In questa età del ferro, il loro compito è girare per il mondo, raddrizzando i torti e riparando alle ingiustizie (Schütz, 1955: 29).

Nella cultura cavalleresca Don Chisciotte dispone di un modello di elaborazione dell'esperienza: un insieme di conoscenze, strutture di sentimenti e sistemi di legittimazione che integrano la realtà con iniezioni di significati, orientando così gli schemi che l'interprete applica alle situazioni del mondo. Allo stesso modo, ogni soggetto dispone di ricette con cui orientare la propria comprensione e le proprie azioni quotidiane, in base a ciò che ritiene sia il senso comune più adatto alle circostanze in cui opera: un sistema di segni che genera “sotto-universi dentro a sotto-universi” e che, attraverso lo scorrimento di catene di senso, moltiplica la produzione di “accenti di realtà” rispetto ai fenomeni esistenti.

La diagnosi schütziana si sviluppa come un'analisi dell'esperienza intersoggettiva, riconosciuta dialetticamente come l'elemento costitutivo della realtà. Il dispositivo romanzesco, orientato come una macchina diagnostica verso i campi della vita sociale, mette in risalto le prove di questa dialettica “non-hegeliana”, ricollegandole all'immagine del corpo inquieto di Don Chisciotte: “È in situazioni critiche di questo tipo che arriviamo a pensare che ciascuno di noi viva nel guscio impenetrabile di una prigione solipsistica” (Schütz, 1955: 36). Eppure, accanto all'erranza monadica delle diverse “sfere di realtà”, la lettura di Schütz mostra la possibilità che, nello stesso campo di forze dell'esperienza intersoggettiva, si aprano spazi d'intersezione in cui riconoscere cifre di intesa tra più serie di “sotto-universi”. Nel mondo cervantino questa possibilità si presenta in modo discontinuo, soprattutto nelle negoziazioni quotidiane tra Chisciotte e Sancho (Schütz, 1955: 53). Ma la sua realizzazione definitiva si compie al prezzo della vita, cioè nell'agonia del cavaliere errante, come esito estremo di un processo di “disincantamento” rispetto alla sua “casa-madre”, producendo un effetto tragico nella narrazione delle gesta dell'eroe che perde la sua identità narrativa e si ritrova, alla fine dei suoi giorni, “come uno che torna a casa in un mondo a cui non appartiene, chiuso nella realtà quotidiana come in una prigione, e torturato dal più crudele dei guardiani: la ragione del senso comune, conscia dei suoi limiti” (Schütz, 1955: 56).

## 5. Girard: epidemiologia del desiderio mimetico

Tra Don Chisciotte e il piccolo borghese vittima della pubblicità, non vi è più quella lontananza che il romanticismo vorrebbe far credere.

(Girard, 1961)





Tra i frequentatori novecenteschi della farmacia Cervantes non si può ignorare il nome di René Girard, pensatore transdisciplinare che si afferma nel panorama degli studi letterari con *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), grazie a un congegno interpretativo che ruota intorno al concetto di desiderio mimetico. Mentre crediamo di desiderare un oggetto in base alle sue qualità specifiche e alle nostre inclinazioni individuali, in realtà siamo presi in una triangolazione la cui base è costituita dall'asse soggetto-oggetto, ma al cui vertice si trova la figura del "mediatore" che innesca le capacità immaginative del soggetto. Definito anche "desiderio triangolare" o "desiderio secondo l'altro", il desiderio mimetico (o metafisico) è caratterizzato ontologicamente da una componente sociale e immaginaria: desideriamo perché viviamo in una rete di interazioni immaginative alimentata da ciò che crediamo che gli altri desiderino. In sintesi, la desiderabilità è sempre percepita dal soggetto grazie alla mediazione di un terzo – a volte nel ruolo di modello o esempio da seguire; molto spesso in quanto rivale, concorrente o avversario – che provoca la trasfigurazione dell'oggetto ad opera del soggetto.

Se i mondi narrati dalla finzione letteraria rappresentano il punto di partenza della teoria del desiderio "secondo l'altro", possiamo dire che l'opera di Cervantes è posta come l'atto di fondazione per questo cammino di conoscenza. In effetti, Girard rintraccia una "funzione 'seminale' della letteratura" (1961: 8) nelle opere di Stendhal (*Il rosso e il nero*), di Flaubert (*Madame Bovary*), di Proust (*Alla ricerca del tempo perduto*) e di Dostoevskij (*Memorie del sottosuolo*). Ma la sua riflessione sul desiderio "triangolare" parte dal *Don Chisciotte*, in particolare dall'innesto meta-narrativo con cui Cervantes salda le aspirazioni del suo eroe-lettore alle gesta di un idolo letterario – "il principe dei cavalieri erranti", Amadigi di Gaula – per mettere in moto il processo imitativo, portato al parossismo nell'episodio della penitenza in Sierra Morena (*Don Chisciotte* I, 25 e 26), nella relazione tra il soggetto e il suo mediatore: "Il discepolo si precipita sugli oggetti che il modello della cavalleria da sempre gli indica, o sembra indicargli. Noi chiameremo questo modello *mediatore* del desiderio" (Girard, 1961: 7).

Il fatto che l'*ingenioso hidalgo* si sia legato a un mediatore "esterno" – cioè a un modello asimmetrico dal quale lo separa la distanza, apparentemente incolmabile, tra vita e letteratura – ci autorizza a sbarazzarci rapidamente della questione, magari concludendo che siamo di fronte a una malattia della lettura, se non all'illusione di un pazzo; oppure, per usare un'immagine più barocca, che si tratta della *mise en abyme* di una favola dentro una favola? In realtà, seguendo la riflessione girardiana, sappiamo che "se il mediatore è immaginario, la mediazione non lo è"; e che "l'opera di Cervantes è una lunga meditazione sull'influsso nefasto che le menti più sane possono esercitare le une sulle altre" (Girard, 1961: 9). Come ha notato anche Barbara Carnevali (2012), questa lettura insiste sulla relazione tra soggetto e mediatore del desiderio e, in particolare, sugli effetti del "prestigio" – nel doppio significato di "posizione di rilievo" e di "illusione" – che il mediatore esercita sul soggetto. In questo senso, *Menzogna romantica e verità romanzesca* rivisita in modo originale, valicando le alture della letteratura occidentale moderna, le teorie della libido sociale sviluppate a fine Ottocento da Gustave Le Bon (1895) e da Gabriel

Tarde (1890), secondo cui le *leggi dell'imitazione* "sono per la sociologia ciò che le leggi dell'abitudine e dell'eredità sono per la biologia, le leggi di gravitazione per l'astronomia e le leggi dell'ondulazione per la fisica" (Tarde, 1897: 52).

Ora che sappiamo qualcosa della "verità romanzesca", resta ancora da smascherare la "menzogna romantica", che consiste nel dissimulare la parte che l'altro ha nel dar forma alla visione del mondo *propria* del soggetto desiderante. La *vis polemica* del testo di Girard consiste nell'affermare, insieme alla natura mimetica del desiderio, la superiorità del pensiero romanzesco rispetto all'ideale romantico del desiderio individuale e all'"orgogliosa soggettività simbolista" che, nel concepire una partenogenesi dell'autonomia immaginativa, azzerano il valore delle leggi dell'imitazione, proclamando così la superiorità dell'io come fonte spontanea dei tesori dell'immaginazione: "Il lettore romantico, per un meraviglioso controsenso che in fondo non è che una verità superiore, s'identifica con Don Chisciotte, l'imitatore per eccellenza, che trasforma in *individuo-modello*" (Girard, 1961: 19).

Il riverbero di questa partizione – menzogna vs verità; autonomia vs imitazione; individualismo vs mimetismo – travalica i confini degli studi letterari e si presta ad essere misurato anche sul terreno prosaico della nostra società dei consumi. Che cos'è, infatti, la desiderabilità? Ovvero: quando desideriamo, siamo forse liberi di desiderare? Ormai sappiamo che per Girard il desiderio non è una creazione individuale, perché vive e muore in una rete di mediazioni e imitazioni che irradiano la vita sociale: "Se un profumo o un vino è più caro di altri, ne deduciamo subito che è migliore agli occhi di chi la sa più lunga di noi. Così la logica mimetica prevale sulla logica economica che vorrebbe un abbassamento della domanda in relazione a un aumento dei prezzi", scrive l'antropologo Mark Anspach (2011: 31, trad. nostra), commentando l'affermazione secondo cui l'intento della pubblicità è di "convincerci non che un prodotto è eccellente ma che è desiderato dagli altri" (Girard, 1961: 92). In effetti, lo studio del mimetismo nell'esperienza quotidiana è uno dei motivi per cui, nel corso degli ultimi sessant'anni, questa teoria ha attirato l'attenzione di filosofi, sociologi, psicologi, epistemologi, politici, esperti di marketing e imprenditori digitali. Ma cosa ha a che fare il *Don Chisciotte* con le tecniche di comunicazione pubblicitaria o, per dirla meglio, qual è il ruolo di Cervantes nella contesa aperta da Girard intorno alla costruzione del desiderio? In altri termini: cosa possiamo trovare, al di là della struttura triangolare, nel ricettacolo di desideri "secondo l'altro" che si dipanano intorno alla figura del cavaliere errante?

Partiamo dalla risposta che il testo offre in modo esplicito:

Cervantes ci vuole semplicemente mostrare che Don Chisciotte diffonde attorno a sé la malattia ontologica. Il contagio, palese nel caso di Sancio, estende i suoi effetti a tutti gli esseri che l'eroe frequenta e *soprattutto a coloro che la sua follia scandalizza o indigna* (Girard, 1961: 85).

La metafora epidemiologica del contagio è scelta da Girard per presentare il movimento di propagazione che il desiderio mimetico produce attraverso la rete di interazioni costruite soprattutto nella Seconda parte del romanzo, per esempio nell'episodio in cui il baccelliere Sansón Carrasco si traveste da cavaliere e giostra con



Don Chisciotte (II, 15)<sup>17</sup>; ma si presta anche ad essere trasposta fuori dal romanzo, in alcune tonalità della vita ordinaria: vanità, gelosia, invidia, snobismo... Più si è certi di posizionarsi dalla parte della razionalità autonoma e individualizzata, più alto è il rischio di ritrovarsi improvvisamente invischiati nel meccanismo del contagio mimetico, cioè attratti inconsapevolmente "in una sorta di spirale ascendente di rivalità, di concorrenza e di violenza" (Girard, 2011, trad. nostra). Al fondo delle intenzioni girardiane si avverte l'esigenza di affermare l'importanza della struttura antropologica dell'imitazione sul terreno delle interazioni sociali, facendone un *passer-partout* in grado di aprire tutte le porte. Il suo schema parte dal presupposto secondo cui "ogni individuo può diventare il mediatore del suo prossimo senza essere consapevole della funzione che va svolgendo" (Girard, 1961: 87); ma di fatto – come ha notato Barbara Carnevali (2015) – "riconduce tutti i comportamenti umani a queste uniche caratteristiche: la mediazione sociale e la violenza"<sup>18</sup>. Pur riconoscendone la brillantezza, possiamo rilevare un eccesso di rigidità nei presupposti di questa struttura, insieme riduzionistici e totalizzanti: la relazione tra soggetto e mediatore del desiderio tende da un lato a cancellare la relazione oggettuale e, dall'altro, a riprodurre una concezione binaria dei ruoli (l'altro come modello/rivale), a discapito di altre possibilità espressive e interpretative.



## 6. Foucault: il principio attivo del linguaggio e la follia

Nel *Don Chisciotte*, il tragico si situa nel piccolo spazio vuoto, in questa distanza, talvolta impercettibile, che permette non solo agli attori, ma anche agli altri personaggi, a Sancho, perfino a Don Chisciotte stesso, di avere coscienza di questa follia.

(Foucault, 2013 [1963])

Nello scritto posto in appendice all'edizione italiana di *Le parole e le cose* (1966), Georges Canguilhem scrive – probabilmente ignorando Ortega e la Escuela de Madrid – che "le dita di una sola mano sono sufficienti a contare i filosofi che hanno riconosciuto al *Don Chisciotte* di Cervantes la portata di un avvenimento filosofico. Per quanto ne sappiamo essi sono due: Auguste Comte e Michel Foucault" (Foucault, 1966: 478). Si tratta dell'incipit, molto affilato, di un articolo apparso in origine sulla rivista francese *Critique* (n. 242, 1967); da qui dovremmo partire per calibrare l'ultima

<sup>17</sup> Nella stessa direzione è utile leggere il modo in cui uno sconosciuto apostrofa Don Chisciotte a Barcellona: "Pazzo è quello che sei e, se lo fossi per conto tuo, nascosto dietro le porte della tua pazzia, manco male, ma il fatto è che hai la proprietà contagiosa di far diventare matto e mentecatto chiunque ti si avvicini e ti rivolga la parola! Se no, basta guardare questi signori che ti accompagnano!" (*Don Chisciotte*, II, 62; cfr. Girard, 1961: 86-87)

<sup>18</sup> Per una ricerca più ampia e interdisciplinare sulla logica dinamica e polimorfica della mimesi nella Modernità (ciò che viene chiamato *mimetic pathos*, e le "patho(-)logie" che comporta), cfr. Lawtoo, 2013: 281-305.

parte del bugiardino sugli usi farmacologici del primo romanzo moderno nelle scienze umane e sociali del Novecento. Se Comte, il principale rappresentante dello spirito positivo del XIX secolo, “si è riferito più di una volta al *Don Chisciotte* per definire la follia come eccesso di soggettività e passione di replica alle smentite dell’esperienza, attraverso l’incessante complicazione delle interpretazioni che essa può ricevere”, dal lato opposto troviamo, nell’intera opera pubblicata in vita da Foucault, appena quattro pagine che – per una casualità piuttosto singolare – appaiono nello stesso anno in cui il comitato organizzatore del quarto Congresso Mondiale di Psichiatria (1966), tenutosi a Madrid, fece stampare sull’invito ufficiale l’effigie del cavaliere della Mancia.

Le “quattro pagine smaglianti”, pubblicate in apertura della terza parte de *Le parole e le cose* («Rappresentare», in Foucault, 1966: 73-77), forniscono elementi preziosi per ricostruire la ricezione foucaultiana del *Don Chisciotte* sul tema della follia e del suo linguaggio. Si può dire che esse provengano da una lunga relazione che, per tutti gli anni Sessanta, ha impegnato il futuro professore di “Storia dei sistemi di pensiero” in un confronto con la dimensione letteraria, testimoniato anche da una serie di interventi radiofonici e conferenze riuniti nel volume postumo intitolato *La grande straniera* (2013).

“In passato ho letto molto di ciò che viene chiamato ‘letteratura’”, dichiara Foucault (2013: 7) – con fare quasi proustiano – in uno dei rari momenti in cui racconta apertamente questa relazione. Quasi come una doppia vita, le sue incursioni nel campo letterario rappresentano un “contrappunto insistente” e un’eco puntuale rispetto alle grandi indagini archeologiche che lo assorbono negli anni Sessanta<sup>19</sup>. Questa forma di intimità con la *grande straniera* si manifesta come attrazione verso un campo di sperimentazioni in cui è praticata “la fissazione di un altro modo d’essere del discorso” (Foucault, 2013: 12). Uno strano magnetismo lo attrae verso usi del linguaggio che producono cortocircuiti nei modi di organizzare discorsi dotati di senso in un determinato contesto epistemico: parole “inaudibili, scandalose, inclassificabili, non traducibili, indefinibili, frammentarie, aleatorie, incostanti, vertiginose” (Foucault, 2012: 12). La dimensione del testo letterario scuote e trasforma i rapporti tra le parole e le cose, generando possibilità inattese: la scrittura come traduzione di “un’esperienza di dis-ordine, [...] una matrice di cambiamento, un operatore di metamorfosi”. Lo stesso Foucault, in una di queste conferenze (*Letteratura e linguaggio*), si riferisce alla letteratura come “un fenomeno di parola estremamente singolare”, cioè posto in un rapporto singolare con le pratiche di sapere:

In effetti, la letteratura è una parola che obbedisce al codice nel quale è collocata ma, nel momento stesso in cui ha inizio e in ciascuna delle parole che pronuncia, compromette il codice nel quale si trova situata e compresa (Foucault, 2013: 81).

<sup>19</sup> *Storia della follia nell’età classica*, 1961; *Nascita della clinica*, 1963; *L’archeologia del sapere*, 1969 – oltre a *Le parole e le cose*, il cui sottotitolo è appunto *Un’archeologia delle scienze umane*, 1966.

*Il silenzio dei folli*, una conferenza radiofonica trasmessa il 14 gennaio del 1963, pone le basi per l'elaborazione delle "quattro pagine smaglianti" in cui Foucault attribuirà al *Don Chisciotte* il carattere di un momento di rottura – come l'apertura di una faglia – nell'ordine discorsivo costruito intorno alla presenza dell'uomo folle. La follia di Don Chisciotte, infatti, è soprattutto una questione di segni, un problema di codifica e decodifica tra linguaggio e mondo che apre una distanza – "talvolta impercettibile" – tra lui e gli altri personaggi. Come abbiamo visto, il riconoscimento di questa distanza, alla fine del romanzo, condurrà il cavaliere alla presa di coscienza della propria follia e – "come un'uscita dalla febbre" (Foucault, 2013: 27) – alla morte che riafferma tragicamente tutta la distanza tra il linguaggio e la coscienza della follia<sup>20</sup>.

L'uso del farmaco romanzesco è disposto intorno al principio attivo della "decifrazione del mondo" (Foucault, 1966: 74). In esso l'autore de *Le parole e le cose* trova una lacerazione tra due dispositivi epistemici alternativi, che regolano la conoscenza attraverso i segni, tanto nell'organizzazione dei saperi scientifici, quanto nella disposizione dei trattamenti dedicati alla patologia dell'*insensatezza*<sup>21</sup>. Nello squarcio di questa ferita si riconosce la divaricazione tra due sintassi discorsive e, conseguentemente, tra due visioni del mondo prodotte nelle società occidentali: da un lato il modello rinascimentale della similitudine, in cui i segni (leggibili) somigliano agli esseri (visibili); dall'altro il modello della rappresentazione che si afferma, a partire dal XVII secolo, come idea regolativa dei saperi scientifici.



Con i loro giri e rigiri le avventure di Don Chisciotte tracciano il limite: in esse hanno termine i giochi antichi della somiglianza e dei segni; in esse già nuovi rapporti si stringono. Don Chisciotte non è l'uomo della stravaganza ma piuttosto il pellegrino meticoloso che fa tappa davanti a tutti i segni della similitudine. [...] Tutto il suo cammino è una ricerca delle similitudini: le più tenui analogie vengono sollecitate come segni assopiti che occorre risvegliare perché riprendano a parlare. Le greggi, le fantesche, le locande ridiventano il linguaggio dei libri nella misura impercettibile in cui somigliano ai castelli, alle dame, agli eserciti (Foucault, 1966: 73-74).

Per Foucault l'apertura di questa faglia epistemica tra i principi della razionalità rappresentatrice e le devianze della percezione analogica caratterizza "il paesaggio sociale dell'età classica", nella forma di un "imbarazzo sociale di fronte all'insensato", come testimoniano le spettacolari operazioni di polizia condotte a Parigi nel 1657, passate alla storia come *Il grande internamento* (Foucault, 1961; Blanchot, 1969: 240-246). E tuttavia, sotto effetto della stessa idea, nello stesso paesaggio sociale e

<sup>20</sup> Si veda l'epitaffio scritto da Sansón Carrasco per la morte dell'*hidalgo*: "Ebbe in spregio il mondo intero, / fu spauracchio e uomo nero / e fu matto in tal misura / che mostrò la sua ventura / col morir da savio vero" (*Don Chisciotte*, II, 73).

<sup>21</sup> "Ogni società e ogni cultura assegnano alla follia un posto molto preciso, le preparano in anticipo una struttura definita: così il gruppo degli uomini cosiddetti ragionevoli si trova delimitato in opposizione ai folli, in funzione dei suoi divieti" (Foucault, 2013: 21; dalla presentazione del programma radiofonico del 1963).

culturale da cui viene escluso il linguaggio del pazzo – “inteso non come malato, ma come ‘devianza’ costituita e alimentata, come funzione culturale indispensabile, [...] divenuto, nell’esperienza occidentale, l’uomo delle somiglianze selvagge” (Foucault, 1966: 76) – sarà riservato un posto d’onore alla parola del poeta, che “ritrova le parentele sepolte delle cose, le loro similitudini disperse” (Foucault, 1966: 77). In questo senso, il segno più profondo dell’influenza esercitata dal *Don Chisciotte* sull’opera di Foucault dev’essere rapportato non a un valore documentario (rispetto alla concezione dell’alienazione nei codici istituzionali, disciplinari e politici dell’età classica), ma all’evidenza sintomatica di un movimento che riguarda l’organizzazione del linguaggio moderno<sup>22</sup>. La forza che attira vorticosamente il nostro ultimo interprete verso il centro ubiquo del romanzo di Cervantes è la possibilità scabrosa di un linguaggio deviante che, al di là della partizione tra ragione e follia, “risuona in noi, nei nostri cuori e nelle nostre memorie, come qualcosa di così vecchio, di così legato a tutte le cose del mondo, di così vicino al loro segreto che abbiamo l’impressione di poter trovare, grazie al loro semplice ascolto, tutto l’orrore della poesia” (Foucault, 2013: 48).



## 7. Conclusioni

C’è un rimedio magico a cui Don Chisciotte si riferisce mentre perde sangue da un orecchio che Sancho si appresta a medicare: “Tutte codeste cose si potrebbero ben evitare [...] se mi fossi ricordato di preparare un’ampolla del balsamo di Fierobraccio, ché con una sola goccia avremmo risparmiato tempo e medicine” (*Don Chisciotte*, I, 10). Non si tratta di un riferimento estemporaneo. Nell’opera di Cervantes si trovano diverse allusioni all’arte della medicina, dovute soprattutto alle conoscenze familiari che l’autore, figlio di medico *zurujano* e nato in una casa con *botica* [fig. 1], poteva vantare in ambito erboristico e sanitario. Balsami e unguenti erano rimedi comuni (*preparados de botica*) in età rinascimentale per curare colpi e ferite subite in combattimento, perciò si tratta di un ambito di saperi incorporato nella cultura e nell’immaginario cavallereschi. Lo spunto cervantino, che con la sua panacea strizza l’occhio a un cavaliere-gigante saraceno (*Fier-à-bras*: “dal braccio formidabile”) delle storie cavalleresche di Carlo Magno, consiste nell’unire questa tradizione con i saperi della medicina popolare, passando attraverso la ritualità della pratica religiosa: un miscuglio di olio, vino, sale e rosmarino, accompagnati da ottanta Padre nostro e altrettante Ave Maria, per ottenere il composto salvifico e intercettare le benedizioni divine. L’effetto del balsamo guarisce Don Chisciotte, dopo avergli causato vomito, sudori e un sonno profondo; mentre produce un malore terribile a Sancho, che non essendo cavaliere errante, “pensò proprio fosse giunta l’ultima ora” (*Don Chisciotte*, I,

<sup>22</sup> “*Don Chisciotte* è la prima delle opere moderne poiché in essa si vede la crudele ragione delle identità e delle differenze deridere all’infinito segni e similitudini, poiché il linguaggio, in essa, spezza la sua vecchia parentela con le cose, per entrare in quella sovranità solitaria da cui riapparirà, nel suo essere scosceso, solo dopo che è diventato letteratura; poiché la somiglianza entra così in un’età che per essa è quella dell’insensatezza e dell’immaginazione” (Foucault, 1966: 76).

17). Perciò vi sono, all'interno dell'opera letteraria, elementi adatti a garantire la tenuta di una lettura farmacologica che, senza pretendere di ridurre il romanzo a una precisa funzione terapeutica, mostra in realtà il diramarsi di cinque traiettorie di attraversamento e i modi in cui prendono forma, grazie a tale ricorso, questioni di rilievo assoluto per il nostro tempo.



**FIG. 1** – Farmacia (*botica*) nella casa natale di Cervantes ad Alcalá de Henares (Wikimedia Commons)

Ponendo al centro della nostra analisi l'immagine del *Don Chisciotte* come farmacia per il pensiero novecentesco, abbiamo considerato cinque approcci molto diversi che testimoniano la polivalenza delle risorse operative presenti nel romanzo. Con Pirandello abbiamo trovato un doppio impiego, sul piano dell'elaborazione teorica e su quello della creazione artistica, intorno alle questioni del prospettivismo, dell'umorismo e la metanarratività. Dalle *Meditazioni* di Ortega y Gasset abbiamo tratto spunto per sottolineare la capacità dell'opera di rinnovare lo sguardo del lettore spagnolo sulle circostanze sociali, storiche e culturali del proprio tempo, tracciando in filigrana i lineamenti di una nuova vita. Effetti della lettura del romanzo si possono rintracciare chiaramente nella sociologia fenomenologica di Schütz, che usa gli strumenti cervantini per fare una diagnosi della vita sociale, ponendo al centro l'esperienza intersoggettiva di costruzione dei significati della realtà. D'altra parte, rimanendo sul piano dello studio dell'intersoggettività, la teoria girardiana del desiderio mimetico è un esempio macroscopico dell'attrazione novecentesca verso l'opera di Cervantes, che diventa essenziale per dare forma al concetto di verità romanzesca. Infine, con Foucault, abbiamo messo in luce l'utilità del romanzo come rilevatore di un mutamento radicale nell'organizzazione del linguaggio moderno: il passaggio dalla similitudine alla rappresentazione come principio attivo dominante nella relazione tra linguaggio e realtà.

Questi lettori erranti brandiscono il libro di Cervantes come esempio delle loro teorie. Ognuno si reca in questa farmacia (*botica*) con le sue domande di ricerca, che corrispondono a ricette e prescrizioni riconducibili a una tradizione, a una scuola di pensiero, a un'epoca, a una *circostanza*. Non si tratta di approcci esegetici in senso stretto, né tantomeno di letture organiche del romanzo (sono pochi i riferimenti a episodi concreti, poche le citazioni dirette). Il tratto che li accomuna è piuttosto il servirsi del romanzo come un rimedio per il proprio disagio, operazione che comporta una certa relazione interpretativa con la *figura* di Don Chisciotte, intesa in questo caso come immagine, presenza illuminante per dibattere di questioni contemporanee, trasposta integralmente sul piano dell'immaginario novecentesco. In altre parole: al centro di questo commercio teorico non c'è il romanzo in quanto opera letteraria, né tantomeno le molteplici voci dei tanti personaggi e diversi narratori, ma troviamo altrettante declinazioni di una *figura*, quella del protagonista, da intendere – sulla scorta del commento di Francisco Rico (2004, trad. nostra) – come "l'unico mito della letteratura universale che si riconosce immediatamente in un disegno".

Non servono molti esempi per supportare l'affermazione che Don Chisciotte appartenga al linguaggio figurale del mito novecentesco, nel senso che noi lo riconosciamo ancora oggi come la figura di questo mito. Basta riferirsi alla consuetudine che ciascuno di noi ha maturato rispetto ai disegni di Picasso o di Antonio Saura, alla nostra disposizione a seguire le loro interminabili reinterpretazioni.

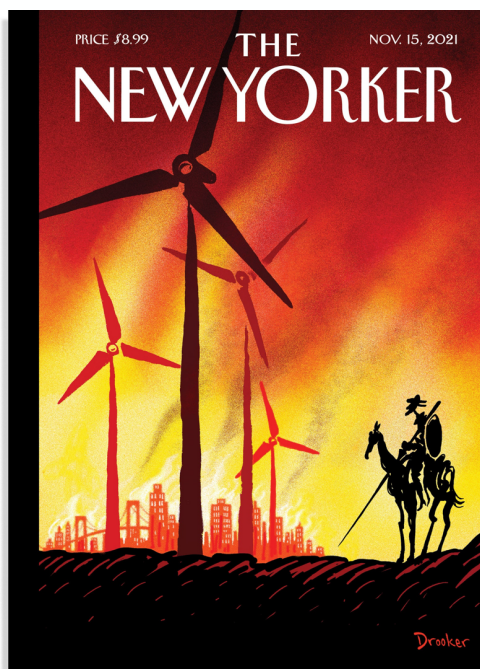


FIG. 2 – Erik Drooker, *Don Quixote* (New Yorker cover, 15/11/21)

Tra queste spicca, se non altro per tempismo, la copertina del New Yorker del 15 novembre 2021 [fig. 2], in cui, sullo sfondo di una metropoli che brucia, in un paesaggio dominato dalle pale eoliche, si presenta un cavaliere errante con la lancia abbassata (una composizione che cita a sua volta un'altra copertina pubblicata trent'anni prima dalla stessa rivista, in cui il cavaliere affronta dei ventilatori invece dei "canonici" mulini a vento). Il suo autore Erik Drooker ha affermato in un'intervista che "se Don Chisciotte fosse vissuto nel XXI secolo, senza dubbio si sarebbe imbarcato in una folle crociata cavalleresca per salvare il pianeta da quella colossale idra che è il capitalismo" (Mouly 2021, trad. nostra). Oggi come ieri, le lotte giuste e le disfatte ingiuste trovano in Don Chisciotte il loro simbolo più rappresentabile.

L'infinita citabilità della figura di Don Chisciotte ci parla di un mito, cioè di una rete di identificazioni che fa presa sulla realtà e si presta a infiniti lavori di adattamento e ricucitura interpretativa. Ne era consapevole tra gli altri anche Orson Welles, che sviluppò una vera e propria ossessione per la versione cinematografica del romanzo – in cui immaginava Don Chisciotte e Sancho sopravvissuti allo scoppio di una bomba atomica, per dare un ulteriore esempio della malleabilità di questa materia narrativa nell'immaginario novecentesco. Al regista si deve l'acuto apprezzamento secondo cui "Don Chisciotte è il mito, ma il vero personaggio è Sancho Panza". L'aggettivo scelto da Cervantes per la *figura* del mito è "triste", conferendo a Don Chisciotte un epiteto parodico forse, ma altresì sonoro e iconico: "*el Caballero de la Triste figura*". Al suo fianco però colloca la semplicità buffa di Sancho, che ridimensiona e deforma comicamente quanto accade a entrambi – quasi a figurare letteralmente il motto bruniano: *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*. Consapevoli che la fertilità di questo contrasto rinascimentale si debba declinare come una forma ambigua (cf. Zambrano, 1965) e quindi difficilmente afferrabile nella sua potenza generativa, per concludere vorremmo seguire, ringraziandolo, la confidenza che Cervantes fa al lettore: "e non voglio farti pesare troppo il servizio che ti rendo, facendoti conoscere un cavaliere così nobile e onorato, ma sì voglio che tu mi sia grato per la conoscenza che farai del famoso Sancio Panza" (*Don Chisciotte*, I, Prologo). Abbagliati forse dallo scintillio e l'infinità di riflessi dell'armatura di Don Chisciotte, gli interpreti hanno guardato poco verso il *fedele scudiero*, ma la sua saggezza *pane e salame*, la sua rivendicazione del corpo di fronte all'apparenza dell'ideale, la bontà dei suoi sentimenti e, soprattutto, la sua comicità sono magari i medicinali più alla portata di tutti i lettori, anche di quelli afflitti dai moderni mali dell'immagine.



## Bibliografia

- Abirached R. (1994), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard.
- Anspach M. (2011), "Nos désirs sont éminemment sociaux", intervista a cura di C. Bognon-Küss, *Philosophie Magazine: René Girard. Le penseur du désir et de la violence*, hors-série.
- Barthes R. (1979), *La lettura*, in *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 1998.
- Basso C. (2020), *Cervantes e Pirandello: un dialogo metanarrativo*, Torino, Accademia University Press.
- Baudelaire Ch. (1857), *Les fleurs du mal*; tr. it. G. Raboni, *I fiori del male*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1996.
- Blanchot M. (1969), *L'Entretien infini*; tr. it. R. Ferrara, *La conversazione infinita*, Torino, Einaudi, 2015.
- Carnevali B. (2012), *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, il Mulino.
- Carnevali B. (2015), "Gli uomini saranno dèi gli uni per gli altri. Sull'antropologia di René Girard", *Le parole e le cose* 6/11/15, [https://www.leparoleelecose.it/?p=20907#\\_ftnref6](https://www.leparoleelecose.it/?p=20907#_ftnref6), consultato l'ultima volta il 6/11/21.
- Castro A. (1925), *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Trotta, 2002.
- Cervantes, M. de (2015), *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615], a cura di F. Rico, Madrid/Barcelona, Real Academia Española/Espasa-Círculo de Lectores; tr. it. A. Valastro Canale, *Don Chisciotte della Mancia* [1605-1615], Milano, Bompiani, 2012.
- Cervantes M. de (2020), *Retablo de las maravillas*, in *Entremeses* [1615], a cura di A. J. Sáez, Madrid, Cátedra.
- Deleuze G. (1964) *Proust et les signes*; tr. it. C. Lusignoli e D. De Agostini, *Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 2001.
- Derrida J. (1968), *La pharmacie de Platon*; tr. it. R. Balzarotti, *La farmacia di Platone*, Miano, Jaca Book, 1985.



Daniele Garritano, María J. Ortega Máñez  
*De todo como en botica*

Foucault M. (1966), *Les mots et les choses*; tr. it. E. Panaitescu (ed.), *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1998.

Foucault M. (2013), *La grande étrangère: à propos de littérature*; tr. it. L. Cremonesi, M. Iacomini, O. Irrera, D. Lorenzini e M. Tazzioli (ed.), *La grande straniera. A proposito di letteratura*, Napoli, Cronopio, 2015.

Gaos J. (1947), *Obras completas IX*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1992: 463-475.

Gaos J. (1966), *Obras Completas IV*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1997: 83-114.

García Bacca J. D. (1991), *Sobre el Quijote y don Quijote de la Mancha. Ejercicios literario-filosóficos*, Barcelona, Anthropos.

Garritano D. (2020), "La pratica di leggere. Materiali per una ricerca interdisciplinare sulle pratiche di lettura nella vita quotidiana", *Studi culturali*, I: 63-82.

Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*; tr. it. L. Verdi-Vighetti (ed.), *Menzogna romantica e verità romanzesca. La mediazione del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani, 2002.

Girard R. (2011) "Avoir un bouc émissaire, c'est ne pas savoir qu'on l'a; apprendre qu'on en a un, c'est le perdre", intervista a cura di J. Cerf, in *Philosophie Magazine: René Girard. Le penseur du désir et de la violence*, hors-série.

James W. (1890), *The Principles of Psychology*, Harvard UP, 1981, vol. II.

Lasaga Medina J. (2017), "Sobre una meditación que Ortega no escribió: 'el alcionismo de Cervantes'", *Rocinante*, 10: 57-74.

Lawtoo N. (2013), *The Phantom of the Ego. Modernism and the Mimetic Unconscious*, Michigan State University Press.

Le Bon G. (1895), *Psychologie des foules*; tr. it. G. Villa, P. Melograni (ed.), *Psicologia delle folle*, Milano, TEA, 2021.

Manguel A. (1996), *A History of Reading*; tr. it. G. Guadalupi (ed.), *Una storia della lettura*, Milano, Feltrinelli, 2009.

Marías J. (1958), *El oficio del pensamiento*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Marías J. (1990), *Cervantes clave española*, Madrid, Alianza.



Martín Morán J. M. (2005), "La crítica de la lectura en el *Quijote*", *Cuadernos del CEMYR*, 13, 2005: 195-210.

Mouly F. (2021), "Erik Drooker's 'Impossible Dream'", *New Yorker* 8/11/21, <https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2021-11-15>, consultato il 12/11/21.

Ortega y Gasset J. (1914), J. Marías (ed.), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 2007; tr. it. A. Savignano (ed.), *Meditazioni del Chisciotte*, Milano, Mimesis, 2014.

Ortega Máñez M. J. (2017), "De la creación de perspectivas en los entremeses de Cervantes", in Pedraza Jiménez, F. B. e González Cañal, R. (ed.), *El entremés y sus intérpretes*, Universidad de Castilla-La Mancha.

Ortega Máñez M. J. (2018), "Desencantar a Dulcinea, o Zambrano novelando a Cervantes", *Aurora*, 19: 68-80.

Pirandello L. (1904), *Il fu Mattia Pascal*, in G. Macchia e M. Costanzo (ed.), *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1973.

Pirandello L. (1908), *L'umorismo*, in F. Taviani (ed.), *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006.

Pirandello L. (1921), *Sei personaggi in cerca d'autore*, tr. it. e fr. M. Arnaud e G. Luciani (ed.), *Sei personaggi in cerca d'autore/Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, 1997.

Pirandello L. (1925), M. Guglielminetti (ed.), *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1992.

Rico F. (2004), intervista a cura di J. Rodríguez Marcos, *El País*, 6/11/2004, [https://elpais.com/diario/2004/11/06/babelia/1099701550\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/11/06/babelia/1099701550_850215.html), consultato l'ultima volta il 3/11/21.

Schütz A. (1945) *On Multiple Realities*. Tr. it. Possenti I. (ed.), *Le realtà multiple e altri scritti*, ETS, Pisa, 2005: 53-94.

Schütz A. (1955), *Don Quijote y el problema de la realidad*. Tr. it. Jedlowski P. (ed.), *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma, Armando, 2008.

Szondi P. (1965), *Theorie des modernen Dramas*. Tr. fr. Muller S. (ed.), *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.



Daniele Garritano, María J. Ortega Máñez  
*De todo como en botica*

Tarde G. (1898), *Les Lois sociales: esquisses d'une sociologie*; tr. it. S. Prinzi, *Le leggi sociali. Lineamenti di una sociologia*, Napoli, Artstudiopaparo, 2014.

Unamuno M. de (1905), "Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*", *La España Moderna*, XVII, 196: 5-22.

Unamuno M. de (1905), Navarro A. (ed.), *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 2005.

Unamuno M. de (1912), *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Orbis, 1984.

Zambrano M. (1965), *España, sueño y verdad*; tr. it. Fiordaliso G. (ed.), *Spagna, sogno e verità*, Caserta, Saletta dell'Uva, 2007.





# L'immaginario dell'utopia moderna nella figura del Don Chisciotte

Monica Musolino

[mmusolino@unime.it](mailto:mmusolino@unime.it)

*Università di Messina*



## Abstract

*The imaginary of modern utopia in Don Quixote.*

The paper aims at analyzing the character of Don Quixote as a paradigm and icon of the modern imaginary and episteme, according to the Foucauldian approach. In particular, we have intertwined the form of the modern novel inaugurated by Cervantes (in two volumes in 1605 and 1615) with another literary genre that opens Modernity and which is founded by Thomas More's Utopia, in 1516. These two forms of the narrative imagination allow to understand the modern age through two imaginary forms that will become paradigms of its most widespread imaginary: Don Quixote and utopia. The essay shows how much the paradigm and the utopian matrix animate the spirit of our knight from within through different features of the ambivalence, rationality, individual.

## Keywords

Don Quixote | Utopia | Reality | Modernity | Threshold

E se anche tu andresti a cercare  
Le parole sicure per farti ascoltare  
Per stupire mezz'ora basta un libro di storia  
Io cercai di imparare la Treccani a memoria  
E dopo 'maiale', 'Majakovskij', 'malfatto'  
Continuarono gli altri fino a leggermi 'matto'.

Fabrizio De André (1971)

In realtà sono le nostre utopie che ci rendono  
il mondo tollerabile.

Lewis Mumford (2008)



**D**on Chisciotte è certamente il personaggio simbolico e finanche iconico del folle lucido che combatte contro l'ingiustizia della società corrente, un visionario che ribalta la realtà e copre di poesia quanto in essa si mostra nelle forme della miseria o della trivialità per come sono intese dal senso comune (Jedlowski, 1994: 19; Schutz, 2018). Ma ancor prima di tutto questo e delle altre molteplici rappresentazioni sociali e culturali che ruotano attorno alla sua figura, Don Chisciotte è un personaggio di immaginazione (Gehlen, 2010: 383). Per di più, di un'immaginazione che, nel momento in cui viene espressa e resa pubblica, assume la forma dell'assoluta novità corrispondente al romanzo moderno. Di conseguenza, il nostro cavaliere mantiene una relazione del tutto speciale, innata, con quel tipo di immaginazione che consiste in una capacità di esonerarsi dal reale, ma che si nutre al tempo stesso di realtà e che, in un gioco di continui rimandi e provocazioni, la trasforma attraverso una particolare forma di narrazione generando un nuovo immaginario. In particolare, poi, qui si tratta di un immaginario talmente potente, affascinante e multiforme da diventare una sorta di modello paradigmatico che attraversa i secoli. Ma a quale tempo storico-sociale ci riferiamo? E inoltre, fra le molteplici forme dell'immaginario che possiamo sbirciare in questa figura caleidoscopica, di quale si vuole qui dar conto? La risposta a queste due domande è unica: la matrice epistemica dell'utopia nella Modernità. In altre parole, il Cavaliere della Mancia è espressione di quello slancio tipicamente moderno volto a elaborare una accorata critica delle iniquità che dividono gli esseri umani per eliminare le storture della società e ripristinare un ordine fondato sul valore più alto della giustizia attraverso un intervento diretto del soggetto razionale nella storia. Per dare conto di quanto appena affermato, occorre non perdere di vista il luogo letterario che da vita (ma che anche la riceve da) don Chisciotte, anche perché questo ci consente di porre in dialogo subito la forma del romanzo moderno inaugurata da Cervantes (in due volumi nel 1605 e 1615) con un altro genere letterario che apre la Modernità e che è esattamente fondato da *Utopia* di Thomas More, nel 1516. Queste due forme dell'immaginazione narrativa, il romanzo e il genere utopico, a distanza di un secolo l'una dall'altra spalancano lo sguardo sull'epoca moderna attraverso due immagini-testo che diventeranno dei



paradigmi del suo immaginario più diffuso: don Chisciotte e l'utopia. Nelle pagine che seguono, si proverà a mostrare quanto il paradigma e la matrice utopica animi dall'interno lo spirito del nostro cavaliere. Questa analisi si avvarrà di alcune lezioni di grandi classici, a partire dal cameo che Foucault (2006) dedica proprio al nostro protagonista ne *Le parole e le cose*. Prima di avviare l'analisi appena introdotta, occorre precisare che il taglio che si intende seguire non è relativo all'immaginario utopico presente nella letteratura né tantomeno all'ambito della critica letteraria o degli studi politici. Diversamente, l'analisi è condotta in una prospettiva di sociologia della conoscenza e del mutamento spaziale. In altre parole, si intende procedere all'argomentazione facendo emergere quali meccanismi cognitivi, di pensiero e di visione della realtà (quindi, di immaginario sociale) possono essere rintracciati nella figura del don Chisciotte e nella razionalità che anima la sua azione trasformativa del reale, dei suoi spazi e luoghi a partire dalla nuova costruzione immaginaria di tipo utopico che egli stesso genera e incarna. In questa ottica saranno, dunque, utilizzati il pensiero e la categoria dell'episteme di Foucault così come i riferimenti centrali ad altri autori quali Mannheim e Ricœur (in particolare, rispetto al concetto di "mentalità utopica"), ma anche il testo di More e il parallelo fra don Chisciotte e Raffaele, attorno al quale ruota tutto il contributo. Coerentemente con quanto appena precisato, non si vuole suggerire che l'opera di Cervantes sia da annoverare all'interno del genere utopico. Piuttosto, si vuole proporre una sua lettura che tenti di evidenziare come quella razionalità utopica tipica della Modernità operi sottotraccia nella descrizione e nell'evoluzione del personaggio e della sua storia e come questi ci restituiscano una parte importante di ciò che ancora siamo come società, confermando ulteriormente la Modernità che questo romanzo inaugura.

## 1. Don Chisciotte allo specchio.

Proviamo, in prima approssimazione, a rintracciare i tratti di somiglianza, se non persino di identità, dei protagonisti dei due romanzi sopra citati, Chisciotte e Raffaele, come se l'uno fosse speculare e doppio dell'altro. Il nostro intento è proprio quello di far emergere la medesima ratio che li muove.

1) Il primo elemento in comune attiene proprio alla funzione dei protagonisti delle due opere. Entrambi sono **l'alter ego romanzesco** dell'autore del libro, l'espedito narrativo attraverso cui affermare il proprio posizionamento sui fatti dell'epoca (come nel caso di More, al quale le sue scelte "reali" costeranno la vita), ma più in generale sulle condizioni complessive della società (in entrambi i libri), utilizzando dei registri polemi o ironici fino a raggiungere l'invettiva in un lucido attacco alla struttura di dominio a loro contemporanea. Con il romanzo moderno l'autore, che pure firma (Choay, 1980: 46) la sua opera, si cela dietro al suo protagonista o si specchia in lui consegnandogli il fardello delle sue responsabilità in merito a ciò che pensa e non condivide della realtà sociale e politica nella quale opera. Ne fa, così, un

altro da sé, la propria stessa oggettivazione immaginaria che arriva là dove essi stessi non possono o non riescono ad arrivare.

2) Una somiglianza molto visibile consiste, poi, nel fatto che i due protagonisti si muovono, si mettono in viaggio verso un altrove che, sebbene in parte conoscano, come nel caso del cavaliere della Mancia che si è nutrito di romanzi cavallereschi e che tutto sa del mondo che essi descrivono, non consente di condurre un viaggio programmato, predefinito, bensì di muoversi nello spazio-tempo dell'**avventura**. In altri termini, la loro esperienza di opposizione alla società che disprezzano e che vogliono cambiare è anche un'esperienza di immaginazione di una società nuova, migliore, è un viaggio verso l'ignoto, un abbraccio coraggioso nei confronti del rischio. L'avventura che si presenta davanti alle loro esistenze e che scelgono singolarmente è quello spazio, anzi, quell'abisso che si è aperto fra le parole, i nomi e il mondo che da questi dovrebbe trarre significato. Invece, questa relazione fra le *parole* e le *cose*, che consentiva alla società umana di comprendere quanto era e avveniva, si è rotta. Come scrive Foucault (2006: 63): "La scrittura e le cose non si somigliano. *Tra* (corsivo nostro, N.d.A.) esse, don Chisciotte vaga all'avventura". Ed è anche per questa ragione che il loro vagare è così avvincente anche per chi lo legge, perché si dispone in quel 'tra' ciò che è e ciò che dovrebbe conferirgli senso, la realtà e la sua significazione, uno spazio interstiziale nel quale gli eventi sono imprevedibili perché adesso che quel legame è saltato l'individuo può intervenire per modificarlo. Qui l'esperienza del senso del mondo si costruisce in relazione a un altrove e a un tempo che conosciamo solo nel momento del suo farsi, è una realtà che non promette memoria e che dobbiamo in qualche misura dimostrare essere conforme alla narrazione che abbiamo scelto come vera. Questo è il fardello di don Chisciotte:

Gli tocca adempiere la promessa dei libri. È suo compito rifare l'epopea, ma in senso inverso: questa narra (pretendeva narrare) gesta reali, promesse alla memoria; Don Chisciotte invece deve colmare con la realtà i segni, senza contenuto, della narrazione. La sua avventura sarà una decifrazione del mondo: un percorso minuzioso per rilevare sull'intera superficie della terra le figure che mostrano che i libri dicono il vero" (Foucault, 2006: 62).

Il viaggio di Chisciotte è, come quello di Raffaele, un viaggio che si compie dentro il mondo ma anche oltre i suoi confini: il mondo è, cioè, visto dal di fuori, in una prospettiva di ribaltamento che intende sancirne una definitiva sconsecrazione per (ri)condurlo a un retto ordine del discorso contenuto in una realtà ideale, ovvero quella dei libri (cavallereschi, per uno, *Utopia* stessa, per l'altro).

3) Un terzo elemento di rimando fra le due opere ha a che fare esattamente con la fascinazione per una sorta di **ambivalenza** di quel mondo al quale sia Chisciotte che Raffaele aspirano. E non potrebbe essere diversamente, perché questa ambivalenza, che è poi quella della nostra modernità, fonda i nomi delle loro *cose*. *U*-topia è, nella dizione inglese, il posto "buono" (*eu*-topos) e, al medesimo tempo, nella dizione latina, nessun posto (*ou*-topos): descrive un topos a cui è pur possibile aspirare e per



il quale è possibile mettersi in movimento e combattere, ma che si è consapevoli che non esiste da nessuna parte e che, dunque, è reale solo a partire dal prodotto di un'immaginazione condivisa che infine dà vita a un immaginario. Questa ambiguità che struttura il mondo descritto da More con gli occhi e il racconto di Raffaele accompagna in modi parzialmente differenti anche il viaggio di Chisciotte. Questi è così visceralmente, quasi sensualmente, desideroso di imbattersi in nemici codardi e giganti, per "levar dal mondo così cattiva semenza" (de Cervantes, 1964: 62), che nulla può indurlo a *vedere* ciò che nella sua immaginazione non esiste (i mulini a vento, la contadina "molto socievole") o, meglio, esiste solo nella forma che egli desidera e cerca (i giganti, la nobile Dulcinea del Toboso), il che vuol dire nella forma che ha *senso* per lui. Eppure, nella realtà esperita e costruita dagli altri, quelle *cose* hanno altri nomi, sono indicate e valutate attraverso altre *parole*. E infatti, nelle prime battute dell'opera, si scopre che



passava le notti dalla sera alla mattina, e i giorni dalla mattina alla sera, sempre a leggere; e così, a forza di dormire poco e di legger molto, gli si prosciugò talmente il cervello, che perse la ragione. Gli si riempì la *fantasia* (corsivo nostro, N.d.A.) di tutto quello che leggeva nei suoi libri: incanti, litigi, battaglie, sfide, ferite, dichiarazioni, amori, tempeste e stravaganze impossibili, e si ficcò talmente nella testa che tutto quell'arsenale di sogni e d'invenzioni lette ne' libri fosse verità pura, che secondo lui non c'era nel mondo storia più certa (de Cervantes, 1964: 26).

75

Un punto di interesse ulteriore consiste nel fatto che questa ambiguità ed ambivalenza che abita i mondi creati dalla fantasia di Chisciotte/Raffaele si origina dal desiderio che spinge entrambi ad andare alla ricerca di qualcosa di diverso. Vi si potrebbe scorgere quella "coscienza utopica" di cui parla Bloch come possibilità di aprirsi al non-ancora, di pensarlo e desiderarlo, in una spinta che potremmo qui definire a pieno titolo immaginaria e che proprio nella follia romanzesca trova un terreno fertile di elaborazione (Bloch, 1994: 542-545). Si tratta, dunque, di una condizione emozionale e volontaria, allo stesso tempo, che li guida verso una ricerca che è innanzitutto creativa, orientata alla costruzione di una realtà alternativa, in qualche modo speculare essa stessa alla realtà da modificare, ma opposta in quanto ne è la sua versione più retta e giusta (Choay, 1980: 163 e ss.). È, così, presente un gioco di specchi e doppi<sup>1</sup> fra soggetto narrante/protagonista, realtà "reale" e realtà "inventata" che amplifica e visualizza l'ambivalenza che abbiamo rilevato.

4) Una volta scoperta questa nuova realtà, non si può più tornare indietro. Per lo meno, non si può così come si era prima di averla trovata e di averne fatto conoscenza. Affinché si proceda al meglio, occorre, però, orientarsi non solo all'interno del nuovo mondo, ma anche in relazione a quel *limen* (il 'tra' di cui scrive Foucault) che pone Chisciotte/Raffaele sulla soglia fra due realtà. Nessun problema

<sup>1</sup> Per ragioni di spazio, non mi dilungo sugli archetipi dello specchio e del doppio, che pure giocano un ruolo di grande rilevanza rispetto alla costruzione dell'immaginario sociale e umano. Mi limito a rimandare ad alcune letture più attinenti al presente saggio: Wunenburger, 1979: 136; Choay, 1980: 163-184; Foucault, 2006: 17-30.



rispetto a questo, perché entrambi dispongono di uno strumento che li guida nel loro viaggio orientandoli, per l'appunto, rispetto alla doppia realtà alla quale appartengono. Sia l'uno che l'altro, cioè, dispongono di una **mappa**, owerosia di un codice di rappresentazione che consente di decifrare e tradurre (in immagini), in primis, lo spazio e, con esso, la società nella sua forma organizzativa. In entrambe le opere, infatti, ritroviamo tutto il **tema della cartografia** e del **codice**, che connota quello slancio all'avventura, alla scoperta, al desiderio di sopravanzare il limite imposto che è tipico della mentalità utopica (Mannheim, 1972) e, quindi, del tipo umano nella Modernità (Wunenburger, 1979: 136-137). Non a caso, l'immaginario moderno è tutto imbevuto di metodi e sistemi di rappresentazione per controllare, dominare e andare oltre il conosciuto. Don Chisciotte usa come mappa il codice etico-comportamentale ben definito che regola in modo chiaro la vita e le relazioni sociali nei romanzi cavallereschi fondandole su di un ordine morale certo. Raffaele, per parte sua, si costruisce da sé la propria mappa di Utopia e Amauroto, una volta immersi in quel mondo nuovo. La sua mappa assume, così, non solo la funzione di orientamento per chi volesse cimentarsi nel suo stesso viaggio, ma anche la funzione della rappresentazione visuale della conoscenza di Utopia e della sua divulgazione a un pubblico più ampio che, munito di questo fondamentale strumento, può intraprendere l'avventuroso viaggio. E come è possibile di fatto tutto ciò? Ciò è reso possibile dalla riproducibilità della mappa/codice attraverso l'applicazione di uno standard. Ma su questo torneremo alla fine del nostro ragionamento.

5) Alla tensione di scoperta che abbiamo rilevato nei due protagonisti manca ancora un elemento ulteriore, una sorta di finalità ultima che li motiva nella scelta del rischio. Non è sufficiente il fascino di andare all'avventura, ma è necessario un fine supremo, per queste soggettività che traghettano verso la Modernità. Questo fine supremo non è direttamente religioso, ma è comunque auto-fondato, nel senso che per legittimarsi non fa riferimento a nient'altro se non alla bontà del suo stesso contenuto. Si tratta di un **ordine morale** che, più in generale, si contrappone al presente storico per introdurre un cambiamento perfetto, owerosia non più soggetto a miglioramento o trasformazione. In questo, chiaramente Utopia è il paradigma di un mondo non più sottoponibile a mutamento perché ha, appunto, raggiunto la perfezione. In una certa misura, anche il mondo dei romanzi cavallereschi di don Chisciotte è connotato da questa ucronia tipica dell'utopia (Wunenburger, 1979: 134), che oscilla in un tempo senza durata. D'altra parte, il nostro cavaliere non può accettare modifiche o aggiustamenti al mondo cavalleresco che considera come l'espressione suprema della migliore società possibile, difendendone la validità a prescindere da tutto. Anche dalla realtà stessa.

## 2. Don Chisciotte in sella a Ronzinante owerosia sulla *soglia*.

Nelle somiglianze o – per dirla con Foucault (2006: 62) – *similitudini* fra il *Don Chisciotte* e *Utopia* richiamate nel paragrafo precedente è presente la matrice

epistemica di carattere utopico della Modernità, considerata sempre nell'accezione foucaultiana. Si vuole, infatti, evidenziare come la razionalità utopica esprima i tratti fondamentali dell' episteme moderna, ovverosia quei

codici fondamentali d'una cultura – quelli che ne governano il linguaggio, gli schemi percettivi, gli scambi, le tecniche, i valori, la gerarchia delle sue pratiche - [che] definiscono fin dall'inizio, per ogni uomo, gli ordini empirici con cui avrà da fare e in cui si ritroverà. All'altro estremo del pensiero, teorie scientifiche o interpretazioni di filosofi spiegano perché esiste un ordine (Foucault, 2006: 10).

Questa struttura di senso, che regola ogni periodo storico, nella Modernità assume dei tratti tanto affascinanti quanto tragici. Si tratta, infatti, di quella Modernità razionale che ha scisso, per l'appunto, la relazione fra le *parole* e le *cose*, consegnando le prime allo spazio del libro e le seconde alla loro sterile identità con se stesse (Foucault, 2006: 63). Nell'elencare le sette caratteristiche che, secondo Choay (1980: 46), connotano l'utopia moderna, vorrei riassumere quanto argomentato finora mostrando altresì come questi sette punti siano rinvenibili nell'analisi condotta fin qui. Per l'urbanista francese, dunque, le caratteristiche centrali dell'utopia sono:

- 1- la firma dell'autore
- 2- un soggetto narrante (uso della prima persona singolare)
- 3- descrizione al presente indicativo
- 4- contrapposizione alla società corrente
- 5- indicazione dettagliata dell'organizzazione spaziale
- 6- atoricità e atemporalità
- 7- sottrazione al mutamento

Questo rapido richiamo ci permette di concentrare l'attenzione su un elemento cardine attorno al quale ruotano tutti gli elementi richiamati, ovverosia la centralità del soggetto razionale come agente del mutamento sociale. Ma ci si potrebbe chiedere cosa ha a che fare questo tratto incontestabile della modernità con don Chisciotte. In realtà, il nostro personaggio pur essendo stato introdotto all'inizio del XVII secolo, è pur tuttavia un concentrato dell'immaginario moderno. Ciò che intendo affermare è che don Chisciotte, romantico e folle *speculum* di Raffaele, carica sulla sella del suo fedele Ronzinante il peso di un immaginario sociale nel quale è già racchiusa tutta l'ambiguità dell'età cosiddetta moderna e financo di quella post-moderna, intesa come estrema razionalizzazione produttrice di effetti irrazionali (e la sparizione del soggetto/individuo, Foucault, 2006: 17-30; Santambrogio, 2008: 211), come avviene proprio con le realizzazioni delle utopie, che applicano a tutti i membri della collettività un'idea standardizzata e inflessibile dell'organizzazione spaziale e sociale (Musolino, 2012). L'immagine di Chisciotte in sella a Ronzinante (e del suo doppio Raffaele a capo della nave) si configura, in tal modo, alla stessa stregua della soglia benjaminiana:



Bisogna distinguere nel modo più netto soglia e confine. La soglia è una zona, una zona di passaggio. La parola «gonfiarsi» racchiude i significati di mutamento, passaggio, fuga (...). Dalle esperienze della soglia si è sviluppata la porta, che trasforma chi si avventura sotto la sua volta (Benjamin, 2002: 936).

Su questa soglia, che è l'immagine a cavallo di Chisciotte pronto a vagare in cerca di giganti da combattere, si intravede un passaggio epocale che è ancora lì dal dispiegarsi, ma che si apre, senza possibilità di ritorno, verso un mutamento radicale radicato sull'ambiguità e sull'ambivalenza. Ma questa esperienza non riguarda solo lui, riguarda anche noi, i lettori partecipi e co-costruttori di questo immaginario. E, dunque, cosa scorgiamo noi, di preciso, in questa esperienza della soglia, in questo passare sotto la volta della porta che è dato dalla lettura del romanzo di Cervantes? Quale mutamento e quale fuga ci apprestiamo a esperire in questo particolare *passare attraverso*?

Certamente nel mirare il Cavaliere della Mancia che si appresta all'avventura intravediamo quel soggetto **individuo** che rivendica il diritto e che esercita il potere di intervenire nella storia. E lo fa attraverso l'applicazione alla realtà corrente della sua propria razionalità. Ciò è immediatamente comprensibile nel testo e nella rappresentazione geometrica di Utopia, non solo in relazione alla descrizione e all'organizzazione dello spazio urbano, ma anche con riferimento alle modalità di organizzazione dei rapporti fra i generi, della divisione del lavoro, della strutturazione della famiglia e del tempo sociale e financo delle istituzioni politiche: tutto è costruito mediante l'applicazione di un principio razionale geometrico (More, 1972: 170-195). Quest'ultimo si fonda e coincide con l'idea stessa di Virtù ovvero sia del "vivere secondo natura", nel quale si identifica la condizione stessa della felicità: «segue la guida della natura chiunque, nel desiderare o nell'abborrire le cose, obbedisce alla ragione» (ivi: 224). Ed è, conseguentemente, assai evidente nelle espressioni e nei filoni utopici che derivano da More, ciascuno animato da un principio di razionalità differente dagli altri nel contenuto (Choay, 2000: 85-208) ma non nella logica che lo fonda. Viceversa, appare una contraddizione assoluta se riferito al don Chisciotte, simbolo per eccellenza del folle combattente a vuoto. Ma, a ben guardare, la sua ratio è esattamente quella dell'utopia, che vuole scardinare il sistema di organizzazione della realtà presente e fondarne uno totalmente diverso, nel quale le istituzioni politiche assumono il compito di garanti e custodi dell'ordine sociale concepito come l'espressione di un più alto principio morale derivante dall'ordine naturale. Di per sé, la "mentalità utopica", come la definisce Ricœur (1997: 360-363) riprendendola da Mannheim, ha qualcosa di profondamente folle, perché sfida il dato per scontato, lo nega persino, ne mette in discussione i principi e le strutture fondanti per rimpiazzarli con una logica che è, sì, razionale, ma di una razionalità tutta interna e aderente a quell'ordine morale che il soggetto protagonista della storia ha prescelto per farsi guidare nella costruzione della nuova società. Il modo di funzionamento di questa mentalità è di tipo totalizzante ed è questo tratto che consente di comprendere la realtà secondo uno schema selettivo che rintraccia solo quegli elementi che devono essere negati (Mannheim, 1972: 39-40). Infatti, K.



Mannheim sottolinea come la mentalità utopica sia generata da un'appartenenza sociale ed è, quindi, un processo che si dispiega all'interno di una sorta di dialettica fra gruppi contrapposti dei quali uno (il gruppo dominante) è portatore di un'ideologia e l'altro (il gruppo dominato) è, appunto, portatore di una visione utopica della realtà che punta alla sua trasformazione se non, alle volte, anche a una sua rivoluzione. Dunque, nel riferirsi all'utopia si vuole considerarne non tanto la sua definizione in termini di genere letterario, quanto piuttosto la sua connotazione sociologica, il suo essere il condensato di una visione del tempo ed espressione di un tempo storico, sempre all'interno della dialettica utopia/ideologia che la genera:

L'utopie est le discours d'un groupe, et non une œuvre littéraire flottant en l'air. (...) Une utopie n'est pas seulement un ensemble d'idées, mais une mentalité, un *Geist*, une configuration de facteurs qui organisent l'ensemble des idées et des sentiments. L'élément utopique imprègne tous les aspects de l'existence (Ricœur, 1997: 361).



Per ciò stesso, dunque, il nostro cavaliere simboleggia l'utopia moderna: nella sua battaglia di immaginari, egli è il difensore dei deboli e degli oppressi contro un 'ideale' sistema di potere che reputa ingiusto, dal quale vuole distanziarsi trasformandolo radicalmente secondo il principio di ragione che regola l'ordine morale cavalleresco (quel gruppo sociale, se pur immaginario, nel quale si riconosce).

Quello che scorgiamo sulla soglia, noi lettori del romanzo moderno, è, dunque, una fuga, ma non è quella dell'asceta che si estranea dal mondo, quanto piuttosto una sorta di fuga dentro il mondo finalizzata al suo rifacimento, una "utopia della ricostruzione" (Mumford, 2008: 14). E d'altra parte, l'utopia sta lì a indicare qualcosa di bello (*eu-*) al quale tendere, ma di impossibile (*ou-*) che ci ricaccia nella realtà 'reale':

Per lungo tempo utopia è stato un altro nome per definire l'irreale e l'impossibile. Noi l'abbiamo posta in antitesi al mondo; in realtà sono le nostre utopie che ci rendono il mondo tollerabile (...). Più gli uomini reagiscono alla propria condizione e la trasformano secondo modelli umani, tanto più intensamente vivono nell'utopia, ma quando vi è una frattura tra il mondo reale e il mondo superiore dell'utopia, noi ci rendiamo conto della parte che la *tendenza all'utopia* ha giocato nella nostra vita, e vediamo la nostra utopia come una realtà diversa (Mumford, 2008: 11).

In questa "frattura fra il mondo reale e il mondo superiore dell'utopia" si crea quello spazio interstiziale che è senz'altro l'esperienza di vivere in due realtà (in senso sincronico), come suggerisce Mumford e che abbiamo già rilevato in precedenza sia per Chisciotte che per Raffaele, ma che è anche quell'esperienza della soglia (in senso diacronico) a cui si è fatto cenno poc'anzi.

Come potremmo, dunque, noi osservatori partecipi del nostro tempo non rimanere tanto affascinati da questa esperienza della soglia? Come potremmo non desiderare di saltare in sella assieme al nostro cavaliere della Mancia o salpare per

raggiungere Utopia? E ancora, come potremmo, noi studiosi di scienze sociali, non lasciarci trascinare dalle stesse domande che hanno animato molti altri pensatori prima di noi (oltre a Foucault, Schutz, 2008, e Ortega y Gasset, 2015) nel tentativo di raccogliere l'opportunità che don Chisciotte forniva a loro (e a noi) di vedere attraverso quel passaggio che ha ricavato e riprodotto nel nostro immaginario di attori della modernità? Non è forse da questo tipo di fascinazione e quesiti che nasce la disciplina della sociologia? Non è esattamente da questa capacità di immaginazione (Wright Mills, 2018) che noi stessi scopriamo di essere sociologi? Non sta su questa soglia l'ambivalenza così moderna del nostro statuto epistemologico che opera in quel 'tra' le parole e le cose?

E tuttavia, anche noi, come don Chisciotte, abbiamo bisogno di uno strumento che ci aiuti a mantenere il difficile equilibrio nell'attraversare quello spazio di frattura tra le due realtà e fra le parole e le cose. In questo passaggio, probabilmente, risiede la differenza più rilevante fra il protagonista di Cervantes e quello di More, per lo meno in relazione alla prospettiva analitica adottata in questo saggio. E infatti, don Chisciotte ha sempre al suo fianco Sancho Panza, colui che gli fa da scudo, che lo protegge, che para i colpi. Il suo asso nella manica, la sua ancora al mondo della realtà degli altri, triviale e spicciola, come Sancho. E altrettanto ferma e prevedibile. Ma la domanda che si pone a questo punto è la seguente: questa realtà 'reale' è davvero così immune all'avanzare di don Chisciotte, ne respinge tutti gli attacchi folli, tutti i vaneggiamenti, non se ne fa proprio incantare? Quali effetti produce la lucida follia del Cavaliere della Mancia sul mondo che attraversa?



### 3. Don Chisciotte e il viaggio di ritorno.

L'analisi che Foucault propone su don Chisciotte, dalla quale abbiamo preso le mosse per il nostro ragionamento, divide la vicenda del nostro cavaliere in due parti: una prima parte che in qualche modo anche qui è stata analizzata e che lo mostra errare all'avventura e incontrare persone sorprese, divertite o arrabbiate dalle sue azioni/gesta; una seconda parte della storia che, invece, lo vede raggiungere dei luoghi in cui si reca col medesimo intento dell'origine, ma ormai preceduto dalla sua fama. La cesura tra la prima e la seconda parte della storia è costituita dall'esistenza sopravvenuta di un libro che ne narra le gesta. L'apparente paradosso, infatti, risiede nel fatto che gli altri lo riconoscono proprio perché hanno letto la prima parte del libro. In altre parole, don Chisciotte ha costruito, senza volerlo, l'immagine di sé presso gli altri, consolidando aspettative fondate sui racconti delle sue stranezze. E non potrebbe essere diversamente perché è esattamente così che si definiscono i ruoli all'interno della società: azioni reiterate fondate su una stessa logica a cui si associano delle aspettative altrui (Simmel, 1998: 30-38). Eppure, il nuovo eroe della Mancia, incastrato egli stesso dentro quell'interstizio fra le parole e le cose, non si riconosce nell'immagine che gli altri hanno formato di lui e del mondo per il quale egli vaga e combatte. Perciò, sente il dovere di impegnarsi per proteggere la sua verità, che è l'unica possibile e reale per lui:

Nella seconda parte del romanzo Don Chisciotte incontra personaggi che hanno letto la prima parte del testo e che riconoscono in lui, uomo reale, l'eroe del libro. Il testo di Cervantes si ripiega su se medesimo, sprofonda nel proprio spessore, diventa per sé oggetto della propria narrazione. La prima parte delle avventure svolge nella seconda la funzione assunta all'inizio dai romanzi di cavalleria. Don Chisciotte deve essere fedele al libro che egli è realmente divenuto; ha il dovere di proteggerlo dagli errori, dalle contraffazioni, dalle contaminazioni apocriefe; deve aggiungere i dettagli omissi. Deve serbare la sua verità (Foucault, 2006: 63).

In questa sorta di viaggio di ritorno nella realtà, don Chisciotte, che ne abitava due, deve fare i conti con gli effetti che l'immaginario costruito dalle sue azioni e dal suo essere diverso producono non solo sugli altri, ma anche su di lui. Troverà che quel mondo che desidera compiere, le sue gesta, le sue parole sono sottoposte a interpretazioni altre, a tradimenti, a deviazioni. Egli stesso è fissato in una rappresentazione diversa da quella che ha e desidera per se stesso. Ma la sua fedeltà al mondo ideale della cavalleria, al suo stesso sentirsi e rappresentarsi come cavaliere non può accettare questi travisamenti, queste libertà definitorie che non rispettano il suo codice e la sua interpretazione. Deve difenderli, come fa l'utopia quando, una volta realizzatasi storicamente e spazialmente, deve difendere il proprio progetto dalle modifiche o dai mutamenti imprevedibili, distorcendosi infine, e inevitabilmente, in distopia<sup>2</sup>.

Don Chisciotte si è spinto *fino alla fine* del viaggio, alle sue estreme conseguenze, compiendo, per continuare a usare le parole di Foucault, l'episteme della Modernità condensata in una delle sue più tipiche forme dell'immaginario, l'utopia. Ed è così che da icona dello smascheramento della realtà finalizzata alla sua ridefinizione, il cavaliere della Mancia si tramuta nel suo stesso stereotipo o standard. Nel tentativo di ripulire dai fraintendimenti la sua realtà e la sua rappresentazione, ne fissa in modo rigido e imm modificabile i criteri della sua riproducibilità, che è poi l'unico modo per assumere il controllo (illusorio) sulla realtà. Don Chisciotte adotta quel meccanismo di disciplinamento introdotto come categoria dallo stesso Foucault (2005) e che è lo speculare spaziale dell'ordine del discorso (Foucault, 2004). È ciò che avviene anche nella dialettica fra ideologia e utopia, quando le forze di mutamento politico e sociale assumono il potere e si tramutano in forze di difesa della propria verità, trasformando anche il proprio sistema di idee in ideologia (Mannheim, 1972). Così, anche don Chisciotte da forza che irrompe e stravolge il senso comune e la realtà costruita socialmente, si riduce nella triste copia riprodotta di se stesso.

Dov'è l'errore e dove sta la follia? Forse, si potrebbe riprendere la citazione che sta in cima all'articolo: "In realtà sono le nostre utopie che ci rendono il mondo tollerabile" (Mumford, 2008: 11). E potremmo sommessamente aggiungervi: l'importante è che non si realizzino.

---

<sup>2</sup> Anche su questo punto, a causa di una letteratura estremamente ampia sull'argomento, mi limito a indicare qualche testo che analizza le realizzazioni compiute di utopie: Choay, 2000; Musolino, 2012: 79-163.



## Bibliografia

- Benjamin W. (2002), *I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Bloch E. (1997), *Il principio speranza*, Milano, Garzanti.
- Choay F. (2000), *La città. Utopie e realtà*, Torino, Einaudi.
- Choay F. (1980), *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, aux Éditions du Seuil, Paris.
- De Cervantes M. (1964), *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Mondadori.
- Foucault M. (2006), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR.
- Foucault M. (2005), *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, Einaudi, Torino.
- Foucault M. (2004), *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi.
- Gehlen A. (2010), *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Mimesis.
- Jedlowski P. (1994), *Il sapere dell'esperienza*, Milano, Il Saggiatore.
- Mannheim K., (1972), *Ideologia e utopia*, Bologna, Il Mulino.
- More T. (1979), *Utopia*, L. Firpo (a cura di), Napoli, Guida.
- Mumford L. (2008), *Storia dell'utopia*, Roma, Donzelli.
- Musolino M. (2012), *New towns post catastrophe. Dalle utopie urbane alla crisi delle identità*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ortega y Gasset J. (2015), *Meditazioni del Chisciotte*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ricœur P. (1997), *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Santambrogio A. (2008), *Introduzione alla sociologia. Le teorie, i concetti, gli autori*, Roma-Bari, Laterza.
- Schutz A. (2018), *Fenomenologia del mondo sociale*, Milano, Meltemi.
- Schutz A. (2008), *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Milano, Armando Editore.



Monica Musolino  
*L'immaginario dell'utopia moderna*

Simmel G. (1998), *Sociologia*, Torino, Edizioni di Comunità.

Wright Mills C. (2018), *L'immaginazione sociologica*, Milano, Il Saggiatore.

Wunenburger J.-J. (1979), *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Jean-Pierre Delarge, Paris.







# Don Chisciotte e la sfera pubblica immaginaria. Discorsi cavallereschi e nuove visioni nell'Europa dei tempi moderni

Olimpia Affuso

olimpia.affuso@gmail.com

*Dipartimento di Sociologia e Scienza Politica Università della Calabria*



## Abstract

*Don Quixote and the Public Sphere of the Imaginary. Chivalrous speeches and new visions in the Europe of modern times.*

*Don Quixote of La Mancha*, by Miguel de Cervantes, is a privileged observatory in order to catch the imaginary of seventeenth-century Europe and the new ongoing sensitivities and ideas regarding social and cultural structures. By means Quixote's adventures and dialogue Cervantes puts in stage the origin of a discursive space that is emancipating itself from the aristocracy and is giving rise to a sphere of emancipation of new subjects. Together with it, Cervantes' novel offers a literary space by which the reader can imagine his own possibility of participating in the public debate regarding the society of his time. Not just a book that tells the world, *Don Quixote* was also a means of questioning and overcoming it. He revealed the social word in its reality and unreality, as well as in its alternatives. Until the end, when the character who reads the books, Quixote, becomes the character of a book, a stereotype. The hidalgo loses his ability to act and discern, leaving us material which is still fertile and relevant to cast a critical look at contemporary society.

## Keywords

Sfera pubblica letteraria | Immaginario | Mutamento | Intersoggettività | Modernità

## 1. Don Chisciotte: un cavaliere errante nell'Europa della modernità

Nel 1605, e con il secondo volume del 1615, Miguel de Cervantes consegna alle stampe l'opera che, secondo Milan Kundera (1993), ha dato origine al romanzo e all'Europa dei tempi moderni. Più esattamente, per Kundera l'Europa dei tempi moderni è il romanzo. Essa si costituisce attraverso la passione del conoscere che, dal Don Chisciotte in poi, il romanzo è stato in grado di soddisfare. Con Cervantes, secondo lui, prende forma un nuovo modo di esplorare il mondo, orientato a compensare il danno prodotto dalla scienza e dalla tecnica che lo avevano ridotto a un oggetto di esplorazione matematica e avevano escluso dal loro orizzonte di conoscenza la vita e l'essere dell'uomo.

Non poco tempo prima di Kundera, Salvador de Madariaga aveva sottolineato il nesso tra il Don Chisciotte e l'Europa dell'epoca (Savignano, 2005: 71). Per lui, Chisciotte rappresenta il tipo di uomo europeo, tanto nella sua vita che nei suoi ragionamenti (Madariaga, 1926). Ne incarna in pieno il suo essere "avvocato della ragione, della discussione e della ricerca della verità" (ivi: 201); il suo senso della giustizia e del diritto; dell'azione in difesa dell'onore, della libertà, dei propri valori e della *res publica*. Questa figura di uomo dà voce ai principi della convivenza, della solidarietà e della fiducia. Li vive tanto più intensamente quanto più si unisce agli uomini mediante le sue azioni (Saviano, 2005: 71).

Con Don Chisciotte, Cervantes offre dunque al suo pubblico la rappresentazione dell'individualità e della società europea emergente. Contemporaneamente, mette in forma un'analisi che, per la capacità di fare luce sulla realtà "attualizzata" (Musso, 2019: 116) e, insieme, sul mutamento in atto, ha carattere pressoché universale. Con il suo condensato di figure, immagini, rappresentazioni che si stagliano dalla società a lui contemporanea per proiettarsi verso il futuro, Cervantes porta a compimento un'opera ricca e articolata. Non solo un romanzo, ma un campo di sperimentazione di quella dimensione immaginaria, quel regno dell'eccedenza [...] in cui si abbozzano i primi schizzi del 'reale' prima che il disegno del futuro assuma una forma definibile e venga realizzato" (ibidem).

Se, come scrive Maria Giovanna Musso, "il destino della società occidentale è stato lungamente sognato, immaginato e alimentato, per secoli, attraverso miti, creazioni di nuove idee, smottamenti di significato e metafore proattive, prima di venire attualizzato nelle forme che poi hanno fatto la storia" (ivi), Cervantes è tra le voci che maggiormente vi hanno contribuito. Non per il fatto, che sarebbe banale, di aver scritto un romanzo. La dimensione dell'immaginario non riguarda infatti solo ciò che si condensa nei cosiddetti prodotti culturali. Ma per il fatto di aver messo in moto idee fortemente capaci di generare *smottamenti di significato*, appunto, nella struttura profonda, politica e sociale, del suo tempo.

Scritto con l'apparente intenzione di espellere dalla letteratura i libri di cavalleria (nonostante lo stesso Cervantes mostri una predilezione verso il genere cavalleresco e ne incarni i principali valori), il Don Chisciotte è un testo capace di traghettare i lettori nella nuova fase della Controriforma. Per quanto la Controriforma avesse suscitato in Spagna forte avversione, e la persecuzione degli ideali erasmiani,



Cervantes, infatti, come altri intellettuali e scrittori del suo tempo – quali Bruno, Campanella, Montaigne, Descartes – non è insensibile alle idee che si stanno affermando. Tra queste che “l’uomo è una creazione della natura e professa una morale basata sulle sensazioni immanenti, senza tener conto della realtà ultraterrena” (Savignano, 2005: 60). D’altro canto, pur ponendosi, da questa prospettiva, in maniera critica verso pratiche e credenze di matrice cattolica, non avversa alcuni dei principi del cristianesimo, come proprio quelli erasmiani. E tra le virtù cristiane mette al primo posto la carità e la tutela dei più deboli.

Dal complesso della sua opera, e in particolare dal Chisciotte, emerge così una morale autonoma, ispirata al cristianesimo ma non condizionata da modelli religiosi; di indole umanistica e naturalistica, dove la natura è base di un ordinamento immanente che non postula ricompense trascendenti, anche se non definibile come anti-religiosa (ivi: 61). Come sottolinea Américo Castro, Cervantes, soprattutto col Chisciotte, si muove “pendolarmente, senza rigidità dogmatica, dall’uno all’altro campo e usando la tecnica impressionistica dell’apparenza che inganna, che consiste nella riduzione ironica dei diversi mondi attraverso il contrappeso del suo opposto” (Castro, 1991: 455).

Nel solco di una tensione tra tradizione sociale e innovazione culturale, quasi secolarizzando il cristianesimo nell’attuazione letteraria delle sue idee, Cervantes riarticola i dilemmi del suo tempo, le idee filosofiche e alcuni paradigmi del sapere, come il razionalismo astratto e universale, il vitalismo dei sensi e l’individualismo (Savignano, 2005: 62). E li traspone in una riflessione critica sul mondo, sulle sue strutture politiche, i suoi paradigmi e processi di conoscenza, che è stata capace di promanare bagliori di mutamento.

A partire da ciò, il contributo che si propone in queste pagine guarda al Chisciotte come nodo semantico di una semiosfera (Lotman 1985) di figure, idee e rappresentazioni, non solo letterarie, che attraversa le molteplici spinte tra immaginari, strutture della conoscenza e nuovi significati. Dimensione astratta che circonda i gruppi sociali e che, promanando dalle esperienze collettive e individuali, permette di interagire attraverso significati condivisi, la semiosfera consente di esplicitare che lo spazio pubblico è uno spazio di immaginazione. Uno spazio quotidiano in cui le idee collettive si costruiscono in relazione a dinamiche che investono il rapporto con l’immaginario. Dove una enorme quantità di testi si raddoppiano l’un l’altro, portandosi dietro identità, emozioni, valori che non si possono definire una volta per tutte e che possono essere tradotti o filtrati tanto da tensioni sul senso che da immagini alternative. Simile a un oceano, mai interamente costituita, la semiosfera è compresenza, caotica ma dialogante, in una cultura vivente, di codici eterogenei e significati che si contrappongono (ivi). Il Chisciotte è parte di tutto questo, capace di svelare che l’immaginario, se è potere, in quanto si legittima allestendo immagini che producono integrazione, è anche spinta a liberarsene, in quanto contemplazione del possibile. Una spinta che ha bisogno – e Cervantes lo mette in scena – di un percorso di svelamento di quanto la semiosfera stessa contempla, sia in termini di immagini egemoniche sia in termini di potenziali



significati alternativi. Una spinta che sappia tendere al sogno, senza cadere nella mistificazione.

## 2. Cavalleria e nuovi discorsi. Una poetica dell'emancipazione.

Dunque, il Chisciotte mette in moto una nuova visione del mondo, in una tensione intellettuale che, senza contraddire l'insieme delle idee dei contemporanei, offre prospettive differenti che partecipano alla ridefinizione dei pensieri e delle rappresentazioni collettive.

Questa tensione trova una paradigmatica espressione nel gioco ironico e circolare che viene a delinearci, nel Chisciotte, tra l'intento iniziale di bandire i libri di cavalleria – ritenuti dai contemporanei mal scritti, considerati un invito all'ozio e alla sessualità, nemici della verità storica – e la sacralizzazione delle gesta del cavaliere. Una sacralizzazione che si compie quando la follia lascia il posto alla morte.

L'*hidalgo*, che tutti avevano preso in giro a causa della sua "intossicazione letteraria" (de Riqueur, 2005: 84), e che non riusciva più a convivere con il suo ambiente, in punto di morte rinsavisce. E da buon uomo, chiede perdono. In questo si conferma quale ultima e sincera voce di quella nobiltà cavalleresca che, per Cervantes, ha avuto funzione di governo morale e civile della società europea (ibidem).

Se da un lato Cervantes si colloca in scia con quanti erano fortemente critici verso la letteratura cavalleresca e vi contrapponevano l'altezza della letteratura greca e latina, dall'altro recupera e riporta all'attenzione la dimensione ideale sottesa alla cavalleria e al suo mondo di valori.

Rilevante da questo punto di vista è che l'inizio del romanzo sia segnato da un errore, che si può anche leggere come una traccia dell'utopia cervantiana, dal momento che Chisciotte non fu mai realmente un cavaliere, perché secondo il codice cavalleresco non avrebbe mai potuto esserlo un povero, un folle o chi lo fosse diventato per una burla.

Altrettanto rilevante, soprattutto nel quadro della sensibilità di Cervantes rispetto al mutamento sociale, è che tutto il romanzo rappresenti l'emergente propensione a discutere e a condividere le proprie visioni con ogni interlocutore, attraverso il ragionamento e un dire orientato alla sincerità; così come l'attitudine a considerare chiunque degno di partecipare al dialogo. Tratti di empatia e disponibilità d'animo che Don Chisciotte ha sviluppato dal confronto con l'universo letterario cavalleresco, ma che indiscutibilmente Cervantes trae dalla acuta osservazione di un mondo, quello della Spagna e dell'Europa del primo Seicento, che si sta avviando lungo il sentiero che porterà alla sfera pubblica moderna. Un mondo in cui il discorso e la pubblica rappresentanza delle idee e degli interessi collettivi cominciano ad uscire dal castello per occupare le osterie, le strade e le piazze dei villaggi, finanche i passi del pascolo, i campi, i boschi. Dove nuove soggettività e nuove figure di persone, come donne, ma anche stranieri, pastori, contadini, cominciano a divenire più visibili,



se non ancora nelle loro istanze quanto meno col portato dei propri pensieri e delle loro condizioni di vita.

Su questo versante sono infiniti i passaggi, i racconti, gli episodi, gli scambi epistolari, le vicende attraverso cui il lettore del tempo viene accompagnato a prendere atto di questa dimensione di effervescenza collettiva e di emersione di nuove soggettività in pubblico, di nuovi percorsi di immaginazione. Basti pensare all'intera nervatura del romanzo, costituita dai dialoghi tra Chisciotte e Sancio Panza, un *hidalgo* e un contadino. Così come alle vicende in cui Chisciotte cerca di salvare schiavi, galeotti, furfanti di ogni sorta, per la sua incapacità di vederli come tali. Lui che, "guidato dall'ideale non vede il reale, se non attraverso la lente deformante dell'illusione" (Pecchinenda, 2018: 199), riesce a incarnare una carità umana verosimilmente inammissibile per quell'epoca, perché riferibile solo a Cristo (Savignano, 2015), ponendo il romanzo in bilico tra il blasfemo e l'utopistico. Al punto che la poetica chisciottesca può essere sintetizzata nell'episodio più noto, che fa da *frame* interpretativo a tutto il romanzo: l'indimenticabile lotta contro i mulini a vento. Un episodio a partire dal quale la follia del protagonista si fa artificio retorico per simulare la censura rispetto ad azioni e idee che i contemporanei non potevano ancora condividere.

D'altro canto, però, Cervantes, riesce a rendere Chisciotte il protagonista giudizioso e assennato di momenti dalla straordinaria carica emancipativa. Come quando dà i suoi consigli a Sancio che sta per diventare governatore dell'isola. Sono momenti in cui la forza argomentativa di Chisciotte si afferma non più quale esito dell'immaginario di un folle, di un illuso, o di un velleitario, ma dell'immaginario di un saggio, capace di accompagnare con la massima ragionevolezza i lettori verso un mondo ricco di occasioni e di giustizia. Come Catone, protagonista del Purgatorio, la più attuale delle cantiche dantesche, dove il libero arbitrio prende la forma di un percorso riflessivo e di un processo di assunzione di responsabilità (Affuso, Parini, 2020):

Disposto, pertanto, l'animo [...] ascolta attentamente, o figlio, questo tuo Catone che vuole consigliarti, esser tua stella e guida che ti incammini e tragga a sicuro porto fuori di questo mar procelloso in cui stai per ingolfarti. [...] devi fissare lo sguardo della mente in chi tu sei, procurando di conoscere te stesso: la conoscenza più difficile che possa immaginarsi. [...] Mena pur vanto, o Sancio, dell'umiltà della tua nascita e non tenere a vile di dire che furono contadini i tuoi genitori; perché, vedendo che non te ne vergogni nessuno si metterà a volertene fare arrossire; e gloriati più di essere umile virtuoso che peccatore superbo. Sono un'infinità quelli che nati di bassa stirpe son saliti alla somma dignità pontificale e imperiale. Vedi, Sancio, se tu hai per punto di mira la virtù e riponi ogni vanto nel compiere azioni virtuose, non c'è di che invidiare coloro che compiono azioni degne di principi e di gran signori; perché il sangue si eredita, ma la virtù si acquista, e la virtù vale di per sé quel che il sangue non vale. [...] Non sia mai tua guida la legge dell'arbitrarietà tanto in uso con gl'ignoranti che pretendono essere gente di mente acuta. Trovino in te più compassione, non però più giustizia, le lacrime del povero che gli argomenti difensivi del ricco. Cerca di scoprire la verità tanto fra mezzo alle promesse e ai donativi del ricco quanto fra



mezzo ai singhiozzi e alle sollecitazioni del povero. Quando sia possibile e debba aver luogo l'equità, non far che gravi sul reo tutto il rigore della legge, perché la fama del giudice rigoroso non è migliore di quella del compassionevole. Se mai tu abbia a far piegare la bacchetta della giustizia, non sia già col peso del donativo, ma con quello della compassione. Quando ti accada di giudicare la lite di alcun tuo nemico, distogli il pensiero dall'offesa ricevuta e bada soltanto alla verità della cosa. Non ti acciechi la tua propria passione nella causa altrui, poiché gli errori che vi avessi a commettere, il più delle volte saranno senza rimedio; e se mai possano averlo, sarà a danno del tuo buon nome e magari dei tuoi averi. [...] Se tu segui, o Sancio, questi precetti e queste norme, lunghi saranno i giorni della tua vita, eterna la tua fama, copiosi i premi che n'avrai, ineffabile la tua felicità (Cervantes, 2020: 974 e ss.).

Altrettanto magistrale e paradigmatico è l'episodio in cui si narra la storia di Marcella. La vicenda si svolge tra l'XI e il XIV capitolo, quando Chisciotte incontra i caprai e pronuncia il famoso discorso sull'Epoca d'Oro, dove



coloro che ci vivevano ignoravano queste due parole del *tuo* e del *mio*. Erano in quell'età beata tutte le cose in comune: a nessuno era necessario, per conseguire il proprio giornaliero sostentamento, altro fastidio che alzare la mano e prenderlo dalle robuste querce [...]. Tutto era pace allora, tutto era amicizia, tutto era concordia. [...] La giustizia si conteneva nei suoi veri limiti, senza che osassero turbarla né sopraffarla quelli del favore e quelli dell'interesse (ivi: 88).

Ma sono anche le pagine in cui, più di tutto, a interessare la conversazione è la storia di Grisostomo e del suo suicidio, causato, secondo i caprai, dal rifiuto della bella pastora. Che, a dire di Pietro,

per proposte che lo zio facesse alla nipote, e sebbene le dicesse particolarmente le doti di ciascuno dei molti che la chiedevano in moglie, pregandola di volersi maritare e che scegliesse a suo piacere, lei mai altro rispose se non che non voleva per allora maritarsi, e che essendo tanto ragazza, non si sentiva al caso di sostenere il peso del matrimonio. [...] Ma eccoti, quando meno te lo aspetti, che un giorno quella smorfiosa di Marcella si fa pastora e [...] prese ad andare in campagna con le altre pastore del paese e divenne guardiana del suo gregge. [...] Né si creda che Marcella perché prese a vivere così libera [...] abbia dato segno perciò [...] di alcun discapito della sua onestà; anzi è tale e tanta la cura che ha del suo onore che [...] nessuno si è vantato [...] che gli abbia dato qualche po' di speranza [...]. Giacché, siccome non sfugge né evita la compagnia e la conversazione dei pastori, e li tratta amichevolmente, se qualcuno di essi arriva a manifestare la sua intenzione, per quanto sia così giusta e santa quale quella di un matrimonio, lei li respinge [...]. Con questo suo carattere, pertanto, fa più danno da queste nostre parti che se vi fosse penetrata la peste (ivi: 98-99).

Parole e pensieri che Marcella argomenta e contraddice, dando voce a quella esigenza di libertà ed emancipazione tanto incomprensibile dalle sue parti:



Vengo [...] per difendermi io stessa e per fare intendere quanto sbagliano tutti coloro che dei patimenti e della morte di Grisostomo a me danno la colpa. Perciò prego quanti qui siete di prestarmi attenzione, ché non occorrerà molto tempo né spender molte parole per persuadere di una verità le persone assennate. Il cielo mi fece, a quanto voi dite, bella, tanto bella che, senza poter punto resistere, la mia bellezza vi costringe ad amarmi; in cambio poi dell'amore che mi dimostrate, dite e perfino volete che io sia obbligata ad amar voi. Capisco, per il naturale intendimento che Dio m'ha dato, che tutto ciò che è bello fa che si ami, ma non arrivo a capire che, la bellezza, a causa dell'essere amata, appunto perché bellezza, debba riamare chi l'ama. Senza dire che potrebbe darsi che l'innamorato di ciò che è bello fosse brutto; ed essendo quel che è brutto degno di repulsione, non va punto il dire: «Ti amo perché sei bella: tu mi devi amare sebbene io sia brutto». Ma, pur dato il caso che siano uguali le bellezze, non ne viene che abbiano ad essere uguali i desideri, poiché non tutte le bellezze innamorano, essendovene di quelle che sono una gioia per gli occhi ma non soggiogano il cuore. Se tutte le bellezze innamorassero e soggiogassero, sarebbe un gran viluppo e smarrimento delle voglie che non saprebbero più su quale bellezza posare; perché, essendo infiniti gli esseri belli, infinite dovrebbero essere le voglie; mentre, per quel che ho sentito dire, il vero amore non soffre divisione, dev'essere spontaneo e non già costretto. Così stando le cose, come io credo, perché volete voi che io sottometta a forza il mio volere, non da altro obbligata se non dal dire voi di amarmi? [...] E allo stesso modo che la vipera non merita le si faccia colpa del veleno che è in lei, per quanto dia la morte con esso, essendole stato dato da natura, nemmeno io merito di essere ripresa a causa dell'essere bella: la bellezza in donna onesta è come fuoco acceso discosto o spada aguzza; quello non brucia né questa ferisce chi non vi si avvicina. [...] Se poi l'onestà è una delle virtù che più adornano e abbelliscono il corpo e lo spirito, perché deve perderla colei che è amata perché bella, assecondando l'intendimento di colui, che per il solo suo piacere, cerca, con tutte le sue forze e arti, di fargliela perdere? Io nacqui libera e per potere vivere libera scelsi la solitudine dei campi. Gli alberi di queste montagne sono la mia compagnia; le chiare acque di questi ruscelli sono il mio specchio; agli alberi e alle acque confido i pensieri e la bellezza mia. [...] Coloro che ho innamorato con la mia presenza, ho disingannato con le parole; e se i desideri si alimentano di speranze, non avendone io data alcuna a Grisostomo né ad alcun altro di essi, insomma, ben si può dire che lo uccise piuttosto la sua ostinatezza che la mia crudeltà. [...] Se lo avessi appagato, avrei agito contro la mia più cara intenzione, contro il mio più caro proposito. Disingannato, volle ostinarsi; si sentì disperato, pur non essendo odiato. Vedete un po' ora se si può ragionevolmente incolpare me di quel ch'egli ebbe a soffrire! Si dolga chi è ingannato [...]; ma non mi dica crudele né omicida colui a cui io non faccio promesse, che non inganno, non invito, né ho accettato. [...] Come sapete, io possego ricchezze mie proprie e non bramo le altrui; sono indipendente di carattere e non mi piace assoggettarmi; non amo né aborro nessuno; non inganno questo, non sollecito quello; non scherzo con l'uno, né mi spasso con l'altro. L'onesta conversazione con le pastore di questi borghi e il badare alle mie capre sono il mio spasso. I miei desideri si limitano a queste montagne, e se le oltrepassano è per contemplare la bellezza del cielo: è un avviarsi dell'anima verso la sua prima dimora (ivi: 115-117).

E così dicendo, Marcella, “senza volere udire risposta alcuna, volse le spalle e si addentrò nel più folto di un monte lì presso, lasciando ammirati sia del suo buon senso, sia della sua bellezza, quanti lì si trovavano” (ibidem). E mentre qualcuno face il gesto di seguirla, come non avendo appreso nulla dalle sue parole, Chisciotte,

parendogli che ora venisse bene in taglio fare uso della sua cavalleria, prestando aiuto alle pulzelle che ne avevano bisogno, messa la mano nell'impugnatura della spada, disse ad alta e chiara voce: “Nessuno, qualunque sia il suo stato e condizione, sia oso di seguire la bella Marcella, sotto pena di cadere nel furibondo mio sdegno. Ella ha dimostrato con chiare e bastanti ragioni la poca o nessuna colpa che ha avuto nella morte di Grisostomo, e quanto sia aliena dal condiscendere ai desideri di alcuno dei suoi amatori; ragione per cui è giusto che, invece di essere seguitata e perseguitata, sia degna di onore e di stima da parte di tutti gli uomini dabbene del mondo, poiché fa vedere che nel mondo è lei la sola a viverci con sì onesto intendimento”. [...E] nessuno dei pastori si mosse né si discostò di lì (ivi: 117-118).



### 3. Figure dell'immaginazione e sfera pubblica letteraria.

Per quanto si sia a lungo indugiato nel considerare il Chisciotte un'opera satirica che, in virtù di una visione nichilista della società del tempo, aveva voluto mettere in discussione la cavalleria e i suoi ideali, il romanzo di Cervantes, come si nota anche dagli stralci appena proposti, è quasi un canto della cavalleria quale mondo di ideali orientati alla difesa dei più deboli e all'ascesa sociale. E non è forse un caso che l'opera sia diventata un riferimento imprescindibile della letteratura europea, soprattutto in paesi come l'Inghilterra, dove proprio a fine Seicento quello spirito di ascesa sociale cominciava ad emergere fortemente. Come dimostrano le molteplici traduzioni del Chisciotte che in quel paese sono state fatte fin dal Settecento.

Mettendo in scena dall'inizio del racconto burle ed equivoci, come quella dei libri di cavalleria, o dell'investitura beffarda di Chisciotte, Cervantes compie un'operazione potente per il suo tempo, non solo sul piano letterario ma anche su quello politico, nonché, per quanto interessa queste pagine, sul piano dell'immaginario sociale: differenzia la letteratura cavalleresca dalla cavalleria quale sistema di azioni e valori. Al rifiuto dei libri di cavalleria, che apre il libro, con l'episodio del rogo, fa da contraltare la volontà, incarnata da Chisciotte, di sposare in modo programmatico, sull'onda di un nuovo progetto esistenziale, la causa della vita cavalleresca. E, non di meno rilievo, senza disdegnare le potenzialità della fantasia come spazio di esplorazione ed elaborazione dell'esperienza, indistinguibile dal progetto esistenziale stesso.

In tal modo il romanzo di Cervantes si fa mezzo sociale capace di offrire immagini, come quella del rogo, a significati e pensieri correnti, e, al tempo stesso, di generare soluzioni che, prendendo forma nelle azioni del protagonista, danno significati nuovi alla realtà.

È una operazione semantica che può ben essere colta se ci si riferisce, tra i molti autori che si sono occupati di letteratura nelle scienze sociali, a Paul Ricoeur (2016). Egli, infatti, attraverso il paradigma ermeneutico, esprime, a mio parere in maniera esemplare, il rapporto tra immagini e azioni. Con Ricoeur, infatti, si coglie pienamente come una immagine, o in altri termini una figura, una metafora, una icona, che si rivolgano a cose più o meno esistenti, nel momento in cui affiorano fanno credere alla realtà del loro oggetto, generando un sistema di azioni (Ricoeur, 2016: 205 e ss.).

Le immagini sono grafismi che ricreano la realtà a un livello superiore, scrive Ricoeur (ibidem); predispongono a *vedere-come*, a immaginare il possibile altrimenti; introducono “una nota sospensiva, un effetto di neutralizzazione, in una parola, un momento negativo” (ivi: 211), grazie al quale si entra nella dimensione dell’irreale. La loro capacità, in virtù della facoltà dell’immaginazione, e non meno della finzione, è di aprire e dispiegare nuove dimensioni della realtà.

In maniera quasi paradossale, annullando una certa percezione, le immagini, le figure e le metafore condizionano un incremento della nostra visione delle cose. Si crea così un ambiente in cui possono confrontarsi motivi eterogenei, come desideri ed esigenze etiche, costumi sociali, valori personali; come la forza del passato, il fascino di ciò che seduce verso il futuro, le ragioni che legittimano di sotto (ibidem).

Don Chisciotte – che resiste alla condanna dei testi, non li nega, anzi porta in essi la potenza dell’oralità, del discorso e lo intreccia alla sua dimensione biografica, al suo progetto e alla sua volontà di azione – è l’immagine capace di fare intravedere al lettore una inedita possibilità di svincolarsi dal giogo del dogmatismo, in direzione di un processo di innovazione delle idee. Una immagine che campeggia almeno per tutta la prima parte del libro. E di cui il lettore può arrivare a sentire la fatica. Le cadute dal ronzino, le botte in testa, le sconfitte, il dover continuamente argomentare e spiegare intenti e presupposti, non sono che segni della difficoltà che incontra chi stia provando a forzare l’argine della propria condizione sociale ed esistenziale.

Naturalmente l’emergere di queste immagini si situa nel processo di differenziazione tra discorso pubblico e favola, tra morale e azione, trama romanzesca e biografia del protagonista che il romanzo genera. E, nella differenziazione che il testo compie rispetto alle azioni del protagonista, prende forma l’individuo, e con lui l’autore, non come artista, come genio, ma come soggetto che si identifica in quelle azioni, assumendo la paternità della storia, del contesto ideale che ha raffigurato e di cui si pone come pubblicamente responsabile.

Tale responsabilità non può non coinvolgere il lettore, per il quale a sua volta leggere costituisce una forma del veder fare che genera, attraverso il meccanismo dell’immedesimazione, un fare.

Con la lettura il lettore entra, così, in un’attività pubblica, un poco come in teatro, dove immagini e conversazioni, vite narrate e vissuti della narrazione si interconnettono e si consegnano al pubblico, configurando elementi performativi di possibili azioni.



È in questo gioco che affiora la sfera pubblica letteraria, dove, con il linguaggio esistenziale della sfera privata – atto a tradurre i problemi sociali in un “bilancio valutabile sul piano biografico” (Habermas, 1996: 433) – autore e lettore diventano capaci di esprimere pubblicamente sé stessi.

Emerge quell’ambito essenziale della vita civica collettiva, “specializzato nell’articolazione dei valori e nell’apertura di mondo [*Weltershliessung*]” (ibidem), che nei suoi linguaggi, di religione, arte e letteratura, può dare forma e voce alle esperienze di vita privata come riflesso dei problemi della sfera sociale. In essa le istanze emergenti dal mondo della vita trovano espressione, per poi offrirsi all’elaborazione collettiva in spazi pubblici capaci di esprimere, partendo dalla lettura, una dimensione civica e una funzione politica. Quando, infatti, attraverso i linguaggi della sfera pubblica letteraria il bilancio biografico conquista visibilità come riflesso d’una pressione sociale, essa si intreccia alla sfera pubblica politica, e può arrivare a mettere in discussione il potere.

Soprattutto nei casi in cui alcuni soggetti, come in particolare le donne, si trovavano esclusi dall’ambito strettamente politico, sia giuridicamente che di fatto, la sfera letteraria diventa spazio essenziale di presenza, anche come uditrici, nella vita pubblica e collettiva. Come nota Habermas (2002), lettrici, apprendisti, spesso partecipano alla sfera letteraria in misura assai maggiore di chi invece ha accesso alla sfera politica.

Dunque, a partire dalla dimensione interiore che il romanzo illumina, permettendo l’emancipazione del “puramente o semplicemente umano”, l’individuo giunge a conoscere se stesso. E da qui può arrivare a istituire tale conoscenza come momento di azione, che si può tradurre in critica al potere (ivi: 61).

L’umanità che la sfera pubblica letteraria consente di esprimere, scrive Habermas, “serve da mediazione all’effettività di quella politica [...e] la funzione oggettiva della sfera pubblica politica può convergere sin dall’inizio con la nozione di sé conquistata tramite le categorie di quella letteraria” (ivi: 66).

Il Don Chisciotte può essere considerato la prima pietra di questa sfera in cui, grazie alla mediazione offerta da epistolari, novelle e romanzi, gli individui si dispiegano nella loro soggettività, in virtù della possibilità che questi campi offrono di compiere esperimenti con la propria identità. Il lungo viaggio introspettivo del cavaliere della Mancia si offre esattamente quale esperienza valutabile in termini biografici e capace di svelare la pressione sociale del tempo, portando inevitabilmente il lettore a sviluppare consapevolezza di sé e della propria comunità.

I continui discorsi che Don Chisciotte affronta, per decodificare o contrastare quanto gli succede intorno, con la sua grande foga di mutamento, il suo bisogno di interagire e commentare l’esperienza altrui, di dare forma alla propria reputazione e innescare sinergie con gli altri, rappresentano una straordinaria anticipazione di quella tensione di cui si farà carico l’individuo europeo del secolo a venire.



#### 4. Don Chisciotte scopre di essere letto. L'immaginario si identifica con l'immaginario

Quanto detto fin qui riguarda, però, soprattutto la prima parte del Chisciotte, quella pubblicata nel 1605, dove la lettura configura, per il protagonista e la collettività intorno a lui, uno spazio di sperimentazione di idee e visioni. Per Chisciotte, per Sancio e per chiunque incontrino i libri di cavalleria sono stimoli al dialogo e oggetti di contesa che spingono verso la costruzione di un terreno di unione e di confronto; un materiale semantico capace di innescare momenti di vaglio collettivo di quelle stesse idee e visioni. Proprio i libri di cavalleria, così "dannosi" per Chisciotte, si palesano quali nodi di una rete semiotica che ha il potere di produrre una riarticolazione delle idee collettive, in virtù di quelle risorse figurative che permettono a ciascuno di misurarsi con nuovi spazi di possibilità.

Ma il Chisciotte è opera particolarmente ricca, che riesce a penetrare la complessità del suo tempo. E nella seconda parte, pubblicata nel 1615, continuando a mettere a tema la questione del rapporto tra il protagonista, i libri, il suo universo di valori e azioni e gli altri intorno a lui, Cervantes sembra toccare un altro problema, relativo alla crisi che attraverserà quella sfera di discorsi e interazioni proprio a causa del medium-libro e del suo affermarsi come nuovo "regime comunicativo" (Brancato, 2019: 163; Cristante, 2019).

Per comprendere la questione, è utile riprendere ancora Ricoeur là dove mette in rilievo che il testo scritto si caratterizza per il fatto che autore e testo cessano di coincidere. Non significa che possiamo concepire un testo senza autore, tutt'altro. L'autore, come ho detto poco sopra, diviene pubblicamente responsabile di ciò che scrive. Avviene tuttavia che si abolisca il legame tra locutore e discorso. Il testo dice qualcosa di "altro" da quel che l'autore intendeva dire. Qualcosa di meno, o di più (Parini, 2020). Ma soprattutto qualcosa che non può più essere compreso attingendo all'impianto espressivo che, in una situazione di compresenza tra locutore e destinatario, soccorre l'interpretazione, grazie a elementi come la mimica, l'intonazione della voce, i gesti (Ricoeur, 2016: 181).

Liberandosi dalla situazione dialogica, la scrittura apre il testo all'indeterminatezza dell'uditorio, a chiunque possa leggerne, a una universalità di lettori che non vedono l'autore, né da questi sono visti. In tale superamento della dimensione del vedersi, iconica, tattile, olfattiva, la scrittura dischiude altri ambiti interpretativi e attiva altre modalità del conoscere. Il testo svincola autore e lettore dalla ristrettezza comunicativa legata alla compresenza e rivela la natura del discorso scritto, sintetizzabile nella sua capacità di generare una progettazione universale del mondo (ibidem).

Cervantes, però, nel secondo libro, di questo processo sembra cogliere soprattutto il fatto che, nella liberazione dalla situazione dialogica, il testo scritto, se da una lato apre e si apre all'universalità dei lettori, dall'altro mette in crisi la possibilità di immaginare insieme, di condividere l'atto creativo di significati e interpretazioni.



È quanto emerge, nella terza uscita del Chisciotte, quando da personaggio che legge romanzi e ne discute diventa il protagonista di un libro che i personaggi con cui ha a che fare hanno letto, e da cui partono per discutere e prendersi beffa di lui. Chisciotte, il “nostro” personaggio, è diventato il personaggio di altri.

Come scrive Ian Watt “l’aspetto più significativo [del Chisciotte] è che la maggior parte degli episodi relativi alla terza uscita vedrà come protagonisti personaggi che dichiarano di conoscere personalmente le prime storie di Don Chisciotte. [...] L’elemento del gioco conferisce alla seconda parte qualità letterarie e intellettuali del tutto originali. È evidente che Don Chisciotte e Sancio Panza sono diventati personaggi letterari per se stessi e per gli altri: li vediamo come personaggi leggendari che vivono nel mondo reale” (Ian Watt, 1996; cit. in Pecchinenda, 2018: 194).

La consegna di Don Chisciotte alla lettura genera, come nota Carlos Fuentes (2005), una identificazione dell’immaginario con l’immaginario: Don Chisciotte, lettore, sa di essere letto. Ed è la prima volta che un personaggio sa di essere scritto mentre vive le sue avventure fittizie (Pecchinenda, 2018: 195).

Don Chisciotte è dunque un’opera in cui la natura del testo scritto non soltanto si esprime, ma viene messa in questione. Con Don Chisciotte il libro diventa parte di una riflessione che lo riguarda. Non solo un romanzo, ma anche una meditazione sulle potenzialità e sui limiti del romanzo, che si compie, non a caso, proprio nel momento in cui questo campo narrativo si afferma sulla scena letteraria europea. E che pone Cervantes tra quanti, scrittori, pittori, e nei secoli a venire registi, fumettisti non sono stati unicamente interessati a realizzare un’opera d’arte, nella fattispecie letteraria, ma anche a svelare in modo critico le insidie iscritte nella “realtà” dei loro mondi narrativi. Capaci di accompagnare il lettore nei boschi dell’immaginazione, questi artisti e scrittori hanno saputo indagare l’altra faccia delle narrazioni: insieme di interpretazioni e immagini che, oggettivandosi, possono imporsi alla stessa immaginazione e limitarne i confini.

I tre viaggi che Chisciotte compie tra il primo e il secondo libro sono la significativa esemplificazione di tale tensione, tra apertura al possibile e definizioni dei limiti verso cui tale apertura può andare – i cosiddetti limiti dell’interpretazione nel testo di cui a lungo si è dibattuto, basti pensare al confronto tra Umberto Eco e Richard Rorty<sup>1</sup>. Il primo viaggio, che vede Don Chisciotte in solitudine, rappresenta il momento biografico e personale, l’esplorazione interiore e privata dell’esistenza. Il protagonista è solo, alla volta del suo progetto esistenziale. E parla tra sé e sé, senza bisogno della legittimazione altrui. Il secondo viaggio è il momento dell’incontro e della costruzione intersoggettiva di uno spazio di compresenza dialogica, pubblica e condivisa. Il terzo viaggio, quello che occupa interamente il secondo libro, mette in scena il passaggio dall’oralità alla scrittura, dal dialogo alla ricezione di testi scritti. Il personaggio viene oggettivato e tipizzato (Endress, 1998).

Sono tre viaggi che possono essere letti anche come la riflessione sui tre stadi, o processi, o approcci alla conoscenza. Nel primo viaggio, il soliloquio, richiama per

<sup>1</sup> Sul problema dell’interpretazione e sul dibattito, rimando a Parini, 2017.



molti versi il confronto tra sé e Dio, tipico delle preghiere. Nel secondo, il dialogo, come veicolo di una interpretazione corale e comune del mondo. Ove si mettono in discussione le scritture. Nel terzo, la lettura, come pratica di acquisizione ed elaborazione di conoscenze mediate. In quest'ultimo viaggio, attraversato da una certa nostalgia per le fasi precedenti, Cervantes porta il lettore nel vortice della modernità, lo mette di fronte al potere dei dispositivi mediali, anticipando l'incipiente processo di erosione dell'agire comunicativo. Quell'agire dialogico, orientato all'intesa e basato su presupposti di sincerità e correttezza morale, non strategico, che per sviluppare i propri potenziali necessita della compresenza (Habermas, 1986). E la sfera pubblica letteraria sembra fin da ora cedere il passo a una sfera pubblica ricettiva e delle immagini.

Diventato personaggio, deriso, ingannato e ridotto a stereotipo, Chisciotte non riesce più a distinguere se ciò che le persone pensano di lui dipenda dalle sue azioni o dalla lettura del libro su di lui (Endress, 1998). Perdendo la possibilità di decodificare in maniera chiara il significato delle situazioni, Don Chisciotte perde il senno.

Se con il primo e il secondo viaggio egli riesce a entrare e uscire dagli universi letterari cavallereschi con una certa cognizione di causa, riconoscendo la realtà dei diversi statuti di significato, quello letterario e quello della vita quotidiana, nel terzo viaggio, reso oggetto di scherno e di discorsi privi di un qualsiasi riferimento a universi di significato condivisi, perde questa competenza.

Non è, dunque, la finzione letteraria a confondere Chisciotte, la dimensione immaginaria legata alla cavalleria; o la differenza tra le sue interpretazioni, fantastiche, e quelle degli altri, legate al mondo della vita pratica. Piuttosto, è il fatto di non avere costruito insieme agli altri i riferimenti per decodificare i vari universi, quello fantastico e quello della vita pratica, a provocargli smarrimento (Schütz, 1995: 50).

Diventato oggetto di discorsi altrui, Don Chisciotte perde la sua capacità di discutere e di accordarsi su quale significato dare alle cose, su quale accento di verità considerare. Reso immagine, perde la sua stessa capacità di immaginare. Perde l'illusione e l'immaginazione del proprio essere. E ne muore.

Venuta meno la possibilità di discutere coralmemente i significati da dare al mondo, viene meno anche la possibilità di stabilire un accordo, di coordinarsi, di attivare fiducia, di mutare le proprie idee, di correggersi. Di definire cosa è reale e cosa non lo è (Jedlowski, 2010). Quel che resta è una sfera solipsistica di ricezione di significati per lo più imposti, di immagini oggettivate.

Chisciotte, che nella prima e nella seconda uscita ha vissuto avventure stupefacenti, frutto della sua capacità di adattare, anche alterare, la realtà a partire dal mondo letterario, e ha fatto esperienza di sé e del prossimo attraverso quello che l'immaginario cavalleresco gli ha fatto conoscere in merito alle sue possibilità di azione, si imbatte ora in una alterazione della realtà e di sé stesso operata da altri. Una condizione che arriverà a destabilizzarlo, facendogli perdere interamente la misura di sé. Stavolta è lui a vedere contadine e briganti, dove chi lo circonda vede



(fingendo) dame e gran signori; a vedere castelli come tali, quando prima vedeva locande come castelli.

La realtà gli ruba l'immaginazione. Nel mondo dei duchi non sarà più necessario immaginare un mondo irreali: i duchi glielo offrono nella realtà. Da lì in avanti è tutto tristezza e disillusione, tristezza della realtà, disillusione della ragione. Paradossalmente Don Chisciotte viene spogliato della sua fede nell'istante stesso in cui il mondo delle sue letture gli viene offerto nel mondo della realtà. Fino a quando questa coincidenza mentale mantiene la sua supremazia, don Chisciotte non ha difficoltà a convivere con quanto esiste fuori dal suo universo: il fatto stesso che la realtà non coincida con le sue letture gli permette, più volte, di imporre la visione delle sue letture alla realtà. Ma quando ciò che appartiene solo alle sue letture trova equivalenza nella realtà, l'illusione cade in frantumi (Fuentes, 2005: 84-91).



Ma allora a che servono i libri? Si chiede Fuentes (ibidem). Se fino a un certo punto, a partire dalla letteratura, Chisciotte aveva potuto fare libere trasposizioni ipotetiche e proiezioni sulle proprie capacità di azione – là dove si può intendere l'immaginario come l'ambito in cui prendere misura autonomamente col proprio essere, col proprio poter fare, attraverso variazioni immaginarie che consentono di misurarsi con le proprie certezze (Ricoeur, 2016) – nella terza uscita si trova in un contesto in cui l'immaginario è sussunto in un sistema di potere sociale.

L'ultimo atto del romanzo è quando Chisciotte si imbatte per la prima volta in una avventura vera. È soprattutto qui che sperimenta la sua fragilità. Di fronte a una situazione reale, come una guerra, e pienamente capace di discernerla come tale, Don Chisciotte capisce che quello che aveva immaginato e pensato di poter e saper fare, non regge alla prova di certe situazioni.

La battaglia lo sovrasta, sovrasta le sue conoscenze libresche, e il suo personaggio sfuma. Don Chisciotte è vicino alla sua fine. Sconfitto dal confronto con la guerra, e attendendo invano che Dulcinea esca dall'incantesimo, l'*hidalgo* si ammala, e muore.

Controfigura dell'uomo europeo del Seicento, personaggio di una sfera letteraria emergente, Chisciotte conclude la sua storia trasformandosi in icona che svela il dramma che possono vivere gli uomini quando i significati con cui decodificano la realtà non sono stati elaborati insieme, non sono condivisi. Costrutti che rimangono reciprocamente oscuri e non si traducono in conoscenze e risorse comuni, in potenziali emancipatori. Che, imponendosi con una loro durezza e apparendo come naturali, possono arrivare a ingabbiare, ingannare, bloccare quelle facoltà proiettive che consentono di misurarsi con le proprie capacità e di sostenere il dinamismo dell'agire. Quelle facoltà che chiamiamo immaginazione.

## Bibliografia

Affuso O., Parini E.G. (2020), "Rimetabolizzare Dante e il suo *Purgatorio*. Tra cinema, letteratura e altri media", in *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, 33 (1): 81-109.

Brancato S. (2019), "Immaginario e comunicazione (II). Dal corpo analogico della riproducibilità tecnica all'immaginario digitale", in P.L. Marzo, L. Mori (a cura di), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis, 163-185.

Castro A. (1925), *El Pensamiento de Cervantes*. Tr. It. *Il pensiero di Cervantes*, Napoli, Guida, 1991.

Cristante S. (2019), "Immaginario e comunicazione (I). Dal dispositivo corporale di Homo sapiens all'immaginario tipografico della modernità", in P.L. Marzo, L. Mori (a cura di), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis, 143-162.

De Cervantes M. (1605-1615), *Don Quijote de la Mancha*. Tr. It. *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, BUR, 2020.

De Madariaga S. (1926), *Guía del lector del "Quijote": ensayo psicológico sobre el "Quijote"*, Madrid, Espasa-Calpe.

De Riquer M. (2003), *Aproximación al Quijote*. Tr. It. *Don Chisciotte e Cervantes*, Torino, Einaudi, 2004.

Endress M. (1998), "Alfred Schutz's Interpretation of Cervantes' *Don Quixote* and His Microsociological View of Literature", in L. Embree (1998) (ed.), *Alfred Schutz's "Sociological Aspects of Literature": Construction and Complementary Essays*, Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academic Publisher.

Fuentes C. (1976), *Cervantes o la critica de la lectura*. Tr. It. *L'ingegnoso Don Chisciotte. Cervantes o la critica della lettura*, Donzelli, Roma, 2005.

Habermas J. (1962), *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Tr. It. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, 2005.

Habermas J. (1981), *Theorie des kommunikativen Handelns*. Tr. It. *Teoria dell'agire comunicativo*, Bologna, il Mulino, 1986.



Habermas J. (1992), *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaates*. Tr. It. *Fatti e norme. Contributi ad una teoria discorsiva del diritto e della democrazia*, Guerini, Milano, 1996.

Jedlowski P. (2010), "Costruzione narrativa della realtà e mondi possibili", in A. Santambrogio (a cura di), *Costruzionismo e scienze sociali*, Perugia, Morlacchi, 47-65.

Kundera M. (1993), *L'Art du roman*. Tr. It. *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1986.

Lotman J. (1985), *La Semiosfera. La simmetria e il dialogo nelle strutture pesanti*, Marsilio, Venezia.

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

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

Nesti A., Giusti S. (2020) (a cura di), *Vero, falso web. Attendibilità, autorevolezza e democraticità in rete, a scuola*, Cosenza, Pellegrini editore.

Parini E.G. (2017), *Il cassetto dei sogni scomodi. Ovvero quel che della letteratura importa ai sociologi*, Milano, Mimesis.

Parini E.G. (2020), "Ortega Y Gasset, la sociologia, le parole", in *Comunicazioni e società*, 1(06): 1-13.

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

Ricoeur P. (1986), *Du texte à l'action*. Tr. It. *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Milano, Jaka Books, 2016.

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

Santambrogio A. (2010) (a cura di), *Costruzionismo e scienze sociali*, Perugia, Morlacchi.

Schütz A. (1955), *Don Quixote and the Problem of Reality*. Tr. It. *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma, Armando, 1995.



Olimpia Affuso  
*Don Chisciotte e la sfera pubblica immaginaria*

Watt I. (1996), *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Tr. It. *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, Roma, Donzelli, 2007.







# I mulini a vento della letteratura russa. La figura del Don Chisciotte nell'immaginario culturale slavo

Stefania Salvino

salvinostefania@hotmail.com

*Ossidiana, Osservatorio sui processi culturali e la vita quotidiana | Dispes, Unical*



## Abstract

*The windmills of Russian literature. The figure of Don Quixote in the Slavic cultural imagination.*

Literature in Russia has always performed a function of substantial importance, shaping up to be as one of the places in which the public sphere could most express itself. The materialization in the literary sphere of critical currents of thought and discursive practices by the intelligentsia has given rise to very animated debates that have profoundly affected Russian cultural life, even in the face of the presence of censorship more and more insidious, which amplified the passion with which the various issues were discussed. Among these, the relationship with Europe – and its 'cultural' products – has always embodied a central node in the identity definition of Russia itself.

Cervantes' novel also fits into this framework, presenting itself as one of the European works from which it is not possible to leave out of consideration. Its appearance triggers a "russification process" which will lead to a deepening of themes and characters, operating parallels and reformulations of figures and myths typical of Russian literature.

## Keywords

Slavic culture | Russian literature | Identity Nodes | Public Spheres | Donkišotstvovat' ("to donquixote")

*Рукописи не горят*  
(I manoscritti non bruciano)

Michail A. Bulgakov (1967)

In uno dei miei soggiorni a Kiev, la mia ospite, Natalija Suchodol'ska Sedova, mi propose di andare a vedere il *Don Kichot* al Teatro Accademico Nazionale dell'Opera e del Balletto "Taras Shevchenko" di Kiev. Era il 12 maggio del 2012. Non avevo mai visto l'opera in Italia, ma conoscevo il fervore e l'attesa che accompagnavano tutte le rappresentazioni teatrali nella cultura russa<sup>1</sup>. Persino Vladimir Il'ič Ul'janov Lenin veniva colto dall'emozione all'opera, iniziando a singhiozzare, specie quando assisteva alla rappresentazione de "La Traviata".

Avevo già avuto modo di esperire questa calda e festosa atmosfera al "Teatro Bol'shoj" di Mosca, e adesso non vedevo l'ora di calarmi nello stesso clima a Kiev e assaporare quell'aria di ordinaria straordinarietà che si ha il privilegio di respirare in pochi luoghi al mondo.

La settimana precedente alla prima, ci recammo al botteghino e riuscimmo a trovare due biglietti per un palchetto. Fuori dal teatro c'era una lunga fila, tanto che, per un attimo, tememmo di essere spaventosamente in ritardo. Ricordo ancora l'espressione vittoriosa e soddisfatta di Nataša allorché si ritrovò con i due biglietti in mano, che agitava come trofei. Andammo con la sua vicina di casa, *tětja*<sup>2</sup> Nelja, e la sua nipotina. Erano tutte eccitatissime per l'evento. Per l'occasione Nataša e *tětja* Nelja si erano agghindate a dovere. La nipotina, una ragazzina appena dodicenne, sembrava uscita da un racconto di Puškin<sup>3</sup>: leggiadra e compita come una principessa, dalla pelle diafana con lunghi capelli biondi raccolti in una coda che scivolava ordinata lungo la schiena, occhi chiari e un corpo esile avvolto in un abito di velluto rosso cardinale, che spiccava, facendo da contrasto ai collant scuri che terminavano la loro corsa in un paio di sandali color bronzo-dorato. Le attese non furono smentite. Lo spettacolo fu stupefacente. La coreografia, il balletto, la grazia e il perfetto coordinamento dei singoli movimenti non facevano che esaltare la cura di ogni singolo dettaglio. Le foto che riuscii a scattare in quella occasione restituiscono tutta la bellezza del momento. Quando seppi della *call* sul "Don Chisciotte", la prima cosa che mi venne in mente furono proprio le immagini dell'opera che avevo custodito così gelosamente. Insieme ad esse, l'incontenibile eccitazione che luccicava negli occhi di tutti gli astanti.



<sup>1</sup> Intendiamo utilizzare questo termine in senso spazialmente allargato, inclusivo cioè di tutti i paesi afferenti all'Europa centro-orientale e orientale che dall'impero russo-zarista hanno ritrovato una loro riconfigurazione nell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche.

<sup>2</sup> In italiano corrisponde a 'zietta'. Questi diminutivi sono molto frequenti nelle lingue slave e sono usati non tanto per indicare rapporti di parentela, quanto di vicinanza e affettuosità.

<sup>3</sup> Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1837) è considerato il poeta nazionale, colui che ha dato i natali alla letteratura e alla lingua letteraria russa. Oltre al primo romanzo russo in versi, *Evgenij Onegin* (1833), che la quasi totalità dei russi conosce a memoria, ha scritto numerosi poemi, fiabe, opere teatrali, saggi ed altre opere di vario genere.



**FIG. 1** - Scena tratta dalla rappresentazione teatrale del *Don Kichot* - Teatro Accademico Nazionale dell'Opera e del Balletto "Taras Shevchenko" di Kiev (2012)  
Archivio fotografico dell'autrice



**FIG. 2** - Scena tratta dalla rappresentazione teatrale del *Don Kichot* - Teatro Accademico Nazionale dell'Opera e del Balletto "Taras Shevchenko" di Kiev (2012)  
Archivio fotografico dell'autrice



**FIG. 3** – Scena tratta dalla rappresentazione teatrale del *Don Kichot* - Teatro Accademico Nazionale dell'Opera e del Balletto "Taras Shevchenko" di Kiev (2012)  
Archivio fotografico dell'autrice

## 1. La letteratura e le sue funzioni

In Russia e dintorni, l'esistenza tutta ha sempre girato intorno alla cultura. Essa ha rappresentato una sorta di bussola, o faro, in grado di orientare, sgrovigliando – o avviluppando –, tutte le matasse.

La letteratura, nelle sue molteplici configurazioni, si è sempre proposta come il proscenio su cui tutte le questioni sociali e politiche venivano articolate e smembrate, per poi essere ricomposte in un dialogo a più voci su riviste letterarie o in energici e serrati confronti in presenza. Ogni opera si profilava come un intreccio composito, al cui ordito contribuivano voci autoctone (di studiosi, critici, letterati, intellettuali e liberi pensatori) e voci ester(n)e (appartenenti ai contesti *za granitsey*, 'posti fuori', 'al di là del limite, del confine'). Intorno a ciascuna opera si produceva un universo di discorsi e di piani di significato che, da solo, si poneva come la prosecuzione e l'estensione dell'opera stessa in modalità intertestuale ed intersoggettiva. Il componimento diventava così un prodotto parlato da più voci, o polifonico, per dirla con Bachtin, declinandosi come una stratificazione di enunciati e interpretazioni del mondo, a partire dal rapporto tra autore ed eroe fino ad arrivare

ai contesti culturali nei quali questo veniva recepito: "l'oggetto è avvolto dalla parola altrui, è letto, contestato, variamente interpretato e valutato" (Bachtin, 1975: 138). L'intertestualità che ne deriva è quindi il prodotto caleidoscopico di ricezione, adattamento e trasfigurazione dei testi ad opera dei diversi soggetti coinvolti che danno vita ad un *collage* assemblato a mo' di mosaico (Kristeva, 1978: 119).

Anche il romanzo di Cervantes si colloca in questa cornice, presentandosi come una delle opere europee da cui non è/era possibile prescindere. Per il quattrocentenario dell'opera numerose sono state le manifestazioni culturali promosse sul territorio russo, che hanno contemplato finanche l'apertura a Mosca del "Museo di Don Chisciotte" (Sedda, 2010: 9)<sup>4</sup>. Al suo interno sono state allestite diverse mostre tematiche relative a svariati ambiti: dai manifesti delle più note rappresentazioni cinematografiche alle caricature ad opera dei fumettisti più famosi, le cui vignette sul tema sono (state) molto apprezzate dal popolo russo.

Il dialogo con la figura di Don Chisciotte si instaura tardivamente rispetto ai paesi europei, mediato essenzialmente dalle traduzioni proposte dalla cultura francese, che tendevano a sminuire la portata del romanzo, sottolineandone gli aspetti comici. Il suo ingresso nell'immaginario culturale russo risale alla seconda metà del Settecento (ivi: 17), di volta in volta offrendo risposte e letture differenti, intrecciandosi con i tempi e le urgenze e riproducendo gli umori e i flussi di coscienza della realtà politica, culturale e sociale contingente. Vastissima l'eco prodotta dal romanzo tra i letterati russi: da Karamzin a Turgenev<sup>5</sup>, da Puškin a Gogol', da Dostoevskij a Bulgakov, da Leskov a Platonov per citare solo alcuni tra i più noti. La sua comparsa innesca un "processo di russificazione" che condurrà ad un approfondimento di temi e personaggi, operando parallelismi e riformulazioni di figure e miti propri della letteratura russa. Il risultato è la creazione di personaggi e tipi letterari del tutto nuovi.

Anche il linguaggio ne reca le tracce. In un'ode di Deržavin - "Felica" (1782) - l'autore conia il termine "donchisciottare" (*donkišotstvovat'*), che corrisponde all'espressione 'comportarsi in maniera stravagante, folle' (ivi: 24).

Ma qual è il segreto di tanto successo? Le motivazioni alla base della calorosa accoglienza riservata al romanzo cervantino possono essere rinvenute in alcuni aspetti alla base della tradizione letteraria e mitologico-culturale russa. Ne abbiamo rintracciato almeno tre, ovvero il controverso rapporto della Russia con l'Europa e l'Occidente, il ruolo paradigmatico degli scrittori (e delle loro opere) nell'Est europeo, gli incastri della figura di Don Chisciotte con alcuni miti e figure appartenenti alla tradizione letteraria e folclorica russa.

<sup>4</sup> Per maggiori informazioni al riguardo si rimanda al sito del museo: <http://www.museum.ru/N21956>.

<sup>5</sup> Nel 1860 Ivan Sergeevič Turgenev (1818-1883) scrisse "Gamlet i Don-Kichot" in occasione di un incontro presso l'Associazione per l'Aiuto ai Letterati e agli Scienziati Bisognosi'. Il discorso ebbe un'ampissima diffusione e rappresentò il *turning point* della critica letteraria russa, che, da quel momento in poi, iniziò a rivolgersi al Don Chisciotte con uno sguardo inedito.



## 2. Russia-Europa (dell'Ovest): un nodo identitario

Il rapporto con l'Europa occidentale – e i suoi prodotti 'culturali' – ha sempre rappresentato un nodo centrale nell'immaginario<sup>6</sup> culturale e nella definizione identitaria della stessa Russia.

Per molti popoli che a Occidente non sono, l'Occidente è, infatti, anche un'aspirazione. Una «cartografia del desiderio» (Mernissi, 2009: 29), che investe innanzitutto gli immaginari. Un'attrazione verso un universo di significato, ricco di stimoli culturali, sociali, politici, materiali, a cui i paesi del Sud e dell'Est del mondo si rivolgono costantemente (Salvino, 2018b: 127).

La Russia ha sempre guardato all'Europa come al suo "Altro di primaria importanza" (Strada, 2014: 31), a cui si è rivolta per trarre ispirazione, cogliendo quel 'nuovo' che è proprio della modernità di cui l'Europa è latrice, e cercando in tal modo di spezzare quel destino di isolamento culturale che tanto ha pesato sulle sue vicende storico-culturali.

Lo sa bene Pietro il Grande (1672-1725), lo zar riformatore della dinastia dei Romanov e figura chiave della storia russa, il quale, consapevole dello stato di sottosviluppo e chiusura in cui versava il proprio paese, decise di intraprendere un percorso radicale di modernizzazione, dischiudendo una "finestra sull'Europa". A tale fine inviò eserciti di manovalanze e giovani studiosi nel continente europeo, e lui stesso prese parte ad alcuni di questi soggiorni oltrefrontiera, persuaso della necessità che il processo di occidentalizzazione fosse l'unico modo per rinnovare la cultura e la società, dando al paese nuova linfa: "Così l'idealizzazione di Pietro I diveniva il primo passo verso una critica del proprio tempo" (Faccani, 1995: 12).

Lo slavista Vittorio Strada nel suo libro "Europe. La Russia come frontiera" riporta uno stralcio di un discorso pronunciato da un personaggio di Sergej Bulgakov<sup>7</sup> (1871-1944), uno dei maggiori teologi ortodossi russi, che dice:

Ricevendo il cristianesimo dai greci [...] la Russia ha ereditato anche tutta la chiusura e la limitatezza bizantina e si è vista separata da tutta l'Europa occidentale cristiana da una muraglia cinese: essa è rimasta culturalmente isolata e solitaria, soprattutto dopo la morte politica di Bisanzio, quando questa ha cessato di esistere come forza culturale (Strada, 2014: 33).

Molto prima di Bulgakov, il filosofo e pensatore Pëtr Čaadaev, considerato il primo occidentalista russo, pubblicò la sua "Lettera filosofica". In essa la Russia veniva

<sup>6</sup> Per una riflessione sull'immaginario, che per motivi di pertinenza non approfondisco in questa sede, si rinvia, tra gli altri, a Taylor C. (2005), *Gli immaginari sociali moderni*, Meltemi; Grassi V. (2006), *Introduzione alla sociologia dell'immaginario. Per una comprensione della vita quotidiana*, Guerini; Carmagnola F., Matera V. (2008) (a cura di), *Genealogie dell'immaginario*, UTET; Marzo P. e Mori L. (2019) (a cura di), *Le vie sociali dell'immaginario*, Mimesis.

<sup>7</sup> Si tratta dell'opera "Presso le mura di Chersoneso" (*U sten Chersonesa*), del 1991.



tratteggiata a tinte fosche, come un paese senza tradizioni nazionali e con una storia dominata da barbarie, superstizione e oscurantismo, tanto da identificarla con le tenebre a cospetto della luce evocata dall'Europa. In nulla, dunque, avrebbe contribuito al progresso dello spirito umano, in quanto da sempre posta ai margini della civiltà (Gasparini, 1940: 37). L'accorato invito di Čaadaev era, dunque, ad "europeizzarsi", uscendo da questa sorta di isolamento colpevolmente perverso, seguendo il percorso tracciato dall'Europa occidentale. La Lettera costituisce una pietra miliare nell'evoluzione del pensiero russo e spunto di riflessioni e dibattiti concitati tra le due opposte correnti filosofico-letterarie dello slavofilismo e dell'occidentalismo. La prima tendenza riteneva che tale chiusura avesse preservato la Russia dalla corruzione e dagli eccessi occidentali, facendole custodire gli ideali e la purezza dell'autentica fede. Essa identificava nell'ortodossia e nell'attaccamento alla madre terra e ai principi comunitari espressi dal popolo (e tipici della cultura anticoslava fino a Pietro il Grande) gli aspetti fondamentali dell'identità russa, e nell'autocrazia lo strumento per mezzo del quale si sarebbe potuta realizzare la missione messianica di cui la Russia era stata investita in accordo col mito di "Mosca terza Roma"<sup>8</sup>. La seconda aveva trovato nella "Lettera" il suo primo vessillo, un manifesto programmatico che faceva dell'apertura all'Europa il punto determinante per recuperare il tempo perduto nel processo di sviluppo della civiltà.



Tale diatriba, che ha visto contrapporre valori quali il materialismo, il razionalismo e l'individualismo occidentali alla spiritualità e al senso d'assoluto di cui si riteneva fosse imbevuta, in special modo, la cultura contadina slava, si è intrecciata di volta in volta con altre dottrine, producendo esiti diversificati, come nel caso del socialismo (Salvino, 2018b: 135). Quest'ultimo, dapprima orientato a sradicare lo stato di arretratezza atavica della nazione, si è poi arroccato su una posizione nazionalista estrema, demonizzando l'occidente. Dopo Chruščëv, col quale

si apre una breccia da cui cominciano a filtrare i valori occidentali di libertà di espressione, democratizzazione e centralità dell'individuo [...] Sarà Gorbačëv a riaprire la finestra sull'Occidente, che verrà sempre più percepito come l'orizzonte verso cui tendere per approdare alla prosperità e alla civilizzazione, invano perseguita dal regime sovietico, ora considerato reo di aver distolto la Russia dalla strada maestra, isolandola dal resto del mondo (ibidem).

La coppia aspettuale emergente è quella suggerita da Jurij Lotman, che costituisce il fulcro dell'identità culturale russa (Piretto, 2015: 24): si tratta della contrapposizione *svoë/čuzoe*, ossia tra ciò che è 'proprio, nostro' o 'altrui, estraneo, nemico' (Lotman, 1995: 145). Tale opposizione ha lavorato per svariati secoli – e continua ad incidere –

<sup>8</sup> Il mito prende le mosse da una lettera scritta nel XV secolo al padre di Ivan Il Terribile da parte del monaco di Pskov Filofej, che, in seguito alla caduta di Bisanzio scrisse: "Due Rome sono cadute, Mosca è la terza, una quarta non ci sarà. [...] lo zar moscovita è il solo zar dei cristiani di tutto il mondo". In seguito, questa affermazione fu utilizzata per legittimare l'idea della supremazia della Russia ortodossa sul resto del mondo, basata sulla teoria che fosse l'unica ad essere riuscita a custodire – preservandola – l'autenticità cristiana (*pravoslavie*).

scavando profondi solchi nell'immaginario russo e sovietico, in rapporto alla tendenza binaria di barricarsi contro ciò che si crede le si contrapponga per natura o, al contrario, di accogliere le istanze e le suggestioni provenienti dall'Occidente come momenti di crescita necessari per stare al passo della modernizzazione eurocentricamente intesa.

### **3. I luoghi della sfera pubblica russo-sovietica: dalla letteratura alla *kuchnija***

La letteratura in Russia ha sempre svolto una funzione di sostanziale rilievo, configurandosi come uno dei luoghi in cui la sfera pubblica potesse maggiormente esplicarsi, intendendo con sfera pubblica



lo spazio della parola, della critica e dell'argomentazione razionale in cui i segnali e gli impulsi della società civile vengono elaborati e rappresentati alla sfera del potere politico e in cui le azioni del pubblico potere vengono sottoposte al vaglio della critica e del giudizio (Sebastiani, 2001: 235 e ss.).

L'atteggiamento del popolo 'russo' verso la letteratura può essere esemplificato nella seguente considerazione espressa da Vladimir Nabokov:

[...] i libri che vi piacciono dovete leggerli anche con fremiti e affanno. Permettetemi di darvi un suggerimento pratico. La letteratura, la vera letteratura, non deve essere tracannata come una pozione che può far bene al cuore o al cervello – il cervello, lo stomaco dell'anima. Bisogna prenderla e farla a pezzetti, smontarla, spiaccicarla – e allora il suo amabile profumo si farà sentire nel cavo del palmo e la sgranocchierete e ve la farete passare sulla lingua con godimento; allora, e solo allora, la sua squisita fragranza potrà essere apprezzata nel suo vero valore, e le parti frantumate e schiacciate torneranno a unirsi nella vostra mente e riveleranno la bellezza di un'unità alla quale avrete contribuito con qualcosa del vostro sangue. (Nabokov, 1987: 134)

È questo lavoro del cuore e della mente, che produce quella vibrazione dell'anima che i letterati e *l'intelligencija* russa percepivano, e a cui agognavano, allorché si riunivano nelle case private – sia durante la Russia zarista che nel periodo sovietico – ove si usavano leggere i libri ad alta voce e si discutevano le questioni sociali che scuotevano le coscienze. Si faceva incetta di ideali, mettendo in campo un'instancabile creatività e auto-educazione continua, sorrette da un folle desiderio di libertà di espressione e di indipendenza e un atteggiamento patriottico, ma estremamente critico, riguardo tutte le espressioni di ingiustizia e le posizioni considerate non aderenti ai principi dell'umanesimo e della democrazia *lato sensu*.

In una conferenza tenuta negli Stati Uniti, "Splendori e miserie della letteratura russa", lo scrittore russo Sergej Donatovič Dovlatov asserisce che gli scrittori in Russia sono gli unici portatori di "una parola di verità" in un contesto ove le istituzioni, siano

esse religiose o statali, sono venute meno (Nori, 2019: 77) – la prima perché completamente assoggettata al potere statale, la seconda perché dispotica e autoritaria. Per dare voce alla vita reale, piuttosto che a quella fittizia propagandata dal regime, e mettere in luce le condizioni di oppressione e prevaricazione dilaganti, gli scrittori hanno fatto ricorso a strategie intellettualmente più sofisticate che consentissero loro di affrancarsi dalle insidie e macchinazioni di una censura arbitraria e coercitiva, e sfuggire al giogo e agli abusi agiti dal governo.

I libri in *samizdat* (parola composta dal verbo *izdat* ‘pubblicare’ e da *sam* ‘da sé’, ovvero copie di testi proibite dai canali istituzionali e stampate clandestinamente in patria) o *tamizdat* (da *tam* ‘là’, ‘oltreconfine’, ossia libri pubblicati in Occidente e introdotti clandestinamente in URSS) avevano questa vitale funzione, tanto che, come ricorda ancora Dovlatov, non era consuetudine regalare libri regolarmente pubblicati, considerata una pratica scortese, ma si ricercavano solo le copie dei testi non ufficiali, le uniche per cui valesse la pena rischiare qualcosa:



Perché i libri che valevano tanto, sembra incredibile, i libri che dicevano delle cose importanti, sembra incredibile, facevano paura. Lo stato, il grande stato sovietico, il grande regime sovietico, la più grande potenza mondiale, aveva paura dei libri (ivi: 73-74).

In un contesto in cui i libri ‘facevano paura’, gli scrittori assurgono a punti di luce, incarnano atti di verità, intraprendendo le loro donchisciottesche battaglie ideali contro i mulini a vento dei governi liberticidi e tiranni, prima russo e poi sovietico, alle volte avendo la peggio, ma senza per questo arrendersi davanti all’impari battaglia.

Tale è la ragione per cui si assiste ad un proliferarsi di luoghi in cui la società civile, russa e sovietica, a partire dalle questioni sollevate dai notabili della letteratura, si dispone all’incontro e alla discussione, analizzando i diversi casi e prendendo apertamente posizione. I luoghi possono concretizzarsi in spazi fisici o immateriali. Tali spazi si traducono in ‘territori culturali’ che danno luogo ad esperienze collettive partecipate. Le riflessioni cruciali diventano quelle che sottendono domande relative all’identità della Russia e alla sua relazione tormentata con l’Occidente.

Mentre nel XIX secolo i dibattiti trovano la loro dimora fisica oltre che nei salotti, presso le case private, dove i letterati sopraggiungevano, anche senza essere invitati, per discorrere di questioni ritenute urgenti per il bene e il progresso della società, tra gli spazi fisici più peculiari e rappresentativi dell’epoca sovietica ritroviamo anche siti più quotidiani e prosaici, come la cucina (*kuchnija*), della *kommunalka*<sup>9</sup> e la pratica marcatamente sovietica della fila (*očered’*). Con quest’ultima s’intende l’atto di attesa in cui i cittadini sovietici si predisponavano allorché si rendeva necessario procurarsi beni di prima necessità o prodotti di utilizzo quotidiano non reperibili (*deficitnye tovary*), o, più semplicemente, quando qualche articolo elitario o inusitato

<sup>9</sup> Con il termine colloquiale *kommunalka* – parola composta dall’aggettivo *kommunal’naja*, ‘comune’ e dal sostantivo *kvartira*, ‘appartamento’ – si intende un alloggio condiviso tra più nuclei familiari, a ciascuno dei quali veniva attribuita solo una stanza, mentre il bagno e la cucina erano in comune.

si materializzava improvvisamente sui canali di distribuzione statali, per poi sparire altrettanto repentinamente come era comparso (Piretto, 2012: 140-141). Laddove non fosse possibile esercitare la norma del *do ut des*, che si traduceva in un sistema di scambio di favori o nel baratto di oggetti, o non si appartenesse a fasce della popolazione per qualche ragione privilegiate, si doveva necessariamente avere a che fare con le lunghe attese, che da poche ore potevano anche protrarsi per più giorni, divenute una prerogativa del paesaggio e del *byt* (quotidianità) sovietico.

Celebrata nel famoso omonimo romanzo di Vladimir Sorokin<sup>10</sup>, la coda ha, invero, rappresentato una consuetudine emblematica dell'Unione Sovietica. Come ci racconta l'autore, all'interno della fila

c'è gente che si incontra e che si lascia, che litiga o che sghignazza, che mangia e che beve, che dorme e che amoreggia, che sospira o bestemmia, il tutto rimanendo pervicacemente in coda fino alla fine (Salvino, 2018a: 150).



I cittadini sovietici erano talmente avvezzi a questi “micro viaggi quotidiani” (Piretto, 2015: 91) che avevano studiato delle strategie per mantenere la propria postazione all'interno della fila, che prevedeva, tra l'altro, un appello periodico. Si creavano code per qualsiasi cosa: dai biglietti del cinema o del teatro al pane o agli alcolici; dai capi di abbigliamento agli elettrodomestici, dalla visita al mausoleo di Lenin a quella per il McDonald's. Nel mentre che la fila si articolava, i cittadini si ritrovavano e, esattamente come nel romanzo di Sorokin, spaziavano in una serie di attività, approfondendo discorsi e conoscenze, condividendo e socializzando credi politici e convincimenti personali. La coda, dunque, così declinata,

si connotava essenzialmente per il suo divenire una sorta di spazio pubblico, un luogo in cui confrontarsi, scambiarsi informazioni, tessere legami, costruendo significati collettivi e solidaristici: «In fila ci si conosceva, si analizzavano idee e opinioni, si creavano o si rompevano solidarietà di gruppo» (Ernu, 2010: 254). In sostanza, si potrebbe affermare che i soggetti in coda fondavano un senso spaziale-comunicativo del luogo, creando rapporti sociali e intimi, interrelazioni e condivisioni plurime, fino ad includere la costruzione della stessa coscienza di classe (Salvino, 2018a: 155).

L'altro territorio culturale che dà luogo ad esperienze collettive partecipate, “spazio della parola e della critica” (Sebastiani, 2001: 235), è l'ambiente della cucina posto all'interno dell'appartamento in coabitazione. Con la trasformazione dello spazio privato in spazio pubblico, la cucina diventa una sorta di officina simil-intellettuale, un territorio divergente, a partire dal quale vengono scardinate e riformulate tutte le argomentazioni di ordine politico-sociale, in base alla dialettica imperante che contrapponeva la rappresentazione ufficiale a quella non ufficiale:

---

<sup>10</sup> Il romanzo, che circolò nell'Unione Sovietica in *samizdat*, fu pubblicato per la prima volta a Parigi, in lingua russa, nel 1985.

La kuchnja aveva il ruolo di un club, di un salone, di un cenacolo. La kuchnja era il più grande laboratorio di miti e realtà. Se ci avessero tolto la cucina, avremmo perso quasi tutto. Potevano toglierci tutto, ma non quello. La nostra vita, la nostra anima era divenuta parte della cucina, e la cucina parte della nostra anima (Ernu, 2010: 58).

Tale grande “laboratorio di miti e realtà” era concentrato in uno spazio di una manciata di metri quadrati, che vedeva i frequentatori stipati tra sedie e sgabelli, divano letti e pavimenti di parquet (Piretto, 2015: 184-185). Svariate le celebrazioni che di questo leggendario spazio, in auge dagli anni '60 a metà degli anni '80, si ritrovano in poemi, canzoni e film di epoca sovietica<sup>11</sup>.

A queste riunioni erano ammessi amici e conoscenti che, tra la declamazione di una poesia e la lettura di uno stralcio di un libro censurato, associate a impetuose bevute e qualche boccone ai classici *zakuski*<sup>12</sup>, trascorrevano ore a discorrere sulle incrinature e le crepe del quotidiano, cercando risposte a temi sociali e politici che investivano i loro percorsi biografici, fino alle questioni esistenziali più alte e complesse. Assidui erano anche i tentativi di sintonizzarsi sulle frequenze radiofoniche occidentali, per cogliere quella ventata di novità e libertà verso cui si tendeva pervicacemente.

Siffatto *locus* di condivisione e di ‘opposizione’ potrebbe essere concettualizzato come una *comfort zone*, capace di elevarsi al di sopra del grigiore e squallore quotidiano, in cui si fa riemergere tutto il contraddittorio che la narrazione ufficiale tentava di reprimere: il bisogno di sentirsi vivi e non meri fantocci nelle mani di un potere dissimulato; di potersi riscoprire voci, e non echi di proclami dettati dall’alto; di riuscire a far affiorare le paure e le speranze, i sogni e le delusioni insieme a tutto ciò che di umano e potenzialmente irrazionale insiste nell’animo umano. In questo luogo, che lo slavista Gian Piero Piretto definisce intuitivamente alla Foucault come ‘eterotopico’, per l’elemento di sovvertimento culturale che presenta al suo interno e che lo fa apparire come un “contro-luogo” (ivi: 55), sono la spontaneità e la passione a vincere sulla disciplina e l’indottrinamento forzato, il coraggio degli ideali a vincere sulla realtà iniqua, quasi fosse popolata da manipoli di giovani Don Chisciotte in versione russo-sovietica.

#### 4. Don Chisciotte e gli archetipi della tradizione russa

Il personaggio del Don Chisciotte si presta ad essere rivisitato, e riscoperto, attraverso una serie di figure archetipiche del folclore e dell’epica russa: dagli

<sup>11</sup> Dal poema teatrale *Moskovskoe kuchni* (Cucine moscovite, 1990) di Julij Kin alla canzone *Belorusskij vokzal* (Stazione di Bielorussia, 1970) di Bulat Okudžava (1970) al film cult *Ironija sud'by, ilis s lëgkim parom* (Ironia del destino o buon bagno di vapore, 1975) (Piretto, 2015: 182-187).

<sup>12</sup> Il termine *zakuski* viene dal verbo *zakusit'* ‘dare un piccolo morso’ e consta di antipasti caldi e freddi che vanno dalla carne al pesce alle verdure conservate sottaceto (cetrioli, pomodori, cavolfiori).



*jurodivije* (i folli in Cristo o santi idioti), che rimandano alla figura del principe Myškin ne "L'Idiota" di Dostoevskij, agli 'stolti' delle fiabe popolari, primo fa tutti 'Ivan lo scemo' (*Ivan durak* o *Ivanuška duraček*) fino ai *bogatyri*, protagonisti delle *byliny* (i canti popolari epici antichi) (Sedda, 2010: 12-13).

#### **4.1 Dai 'folli in Cristo' a l'Idiota di Dostoevskij**

Gli *jurodivye*, sono storicamente cristiani ortodossi che decidono di spogliarsi dei loro averi – come Gesù fece con la sua condizione divina – per condurre una vita scevra da orpelli e comodità, che testimoniassero il ritorno ai valori primitivi del cristianesimo (Bolshakoff, 1990: 38-39). Lo *jurodstvo*, ricollegabile al fenomeno russo dello *stranničestvo*, ovvero 'pellegrinaggio, vagabondaggio' a carattere religioso e sociale (Berdjaev, 1992), la cui etimologia rimanda alla parola composta da *strannyj*, 'strano, singolare e bizzarro' e *čest*, 'onore, verginità', affonda le sue radici nella tradizione religiosa bizantina per poi riaffiorare nell'immaginario culturale russo nel Trecento.

Nel XVI secolo in Russia si assiste ad una fioritura di folli *in nomine Christi*, i quali rifuggono l'approccio moderato e confortevole della società del tempo, per fare ritorno alla spiritualità cristiana delle origini (Evdokimov, 1990: 57).

È solo negli ultimi due secoli, però, che l'espressione della 'santa idiozia' emerge con forza, specie attraverso l'opera di Dostoevskij. Egli, come vedremo più avanti, sovente accosta tale condizione ad aspetti relativi a deformità fisiche o tare morali, attraverso cui il contrasto con la realtà fattuale risulta ancora più stridente. Ma la figura dello 'stolto in Cristo' è una figura chiave che ritorna in tutta la cultura religiosa e letteraria russa, tanto da essere considerata "quel particolare aspetto dell'identità nazionale che è stato definito 'anima russa'" (Gudelyte, 2013: 71-72).

Se nel Cinquecento gli zar trattano gli *jurodivye* con riguardo e devozione, a partire dal regno di Pietro il Grande, fino all'epoca sovietica, essi verranno incarcerati o destinati ai manicomi, laddove non avessero già deciso di autoesiliarsi in zone periferiche di campagna (ivi: 77). Sia nel Settecento che nel Novecento l'atteggiamento verso i 'santi idioti' non è dissimile da quello messo in atto nei confronti dell'*intelligencija* nel ventesimo secolo: mentre i primi erano oggetto di isolamento e repressione, i secondi venivano esiliati e costretti ai lavori forzati o, nei casi di dissenso ritenuti più gravi, giustiziati. Non è un caso che i santi idioti siano accomunati da una sorte simile agli intellettuali. Il motivo di tale correlazione risiede nella profonda analogia tra le due figure: entrambe sono considerate devianti, in quanto non solo non si conformano alle regole vigenti, comportandosi in modo stravagante e, talora, teatralizzante, quanto si pongono in un rapporto conflittuale con il potere, le une irridendo e criticando apertamente e le altre polemizzando e disprezzando, attraverso il sapiente utilizzo dei mezzi letterari.

Gli stolti in Cristo si posizionano sul "confine tra follia e santità, tra sacro e profano" rimarcando la loro appartenenza "sia alla cultura religiosa canonizzata dalla Chiesa, sia alla cultura popolare di stampo carnevalesco" (ivi: 73) di bachtiniana



memoria. Essi sono i reietti, gli *outcast*, che vivono ai margini della società, contestualmente percependo sulla loro pelle – e smascherando – tutte le contraddizioni e le ingiustizie del vivere sociale. Attori che usano esibirsi negli spazi cittadini pubblici adibiti agli incontri, inscenando *performance* dal sapore amaro, dai modi di fare provocatori, e talora ai margini della decenza, tale per cui riescono ad attirare l'attenzione dei passanti inducendoli a riflettere sulle questioni in oggetto.

Accanto alla maschera comica che lo imparenta al mondo carnevalesco dei giullari e dei teatranti, il santo stolto porta anche la maschera tragica dell'umiliazione totale e dell'apatia (l'ideale stoico dell'*apátheia*), in quanto dichiara la sua morte davanti al mondo. È la maschera dell'innocente che, come capro espiatorio, assume su di sé le angosce collettive da espiare attraverso il sacrificio personale. [...] alla base della loro identità sta il conflitto tra mondo reale e mondo ideale (utopia del bene). Tale contraddizione si riflette a sua volta nell'atteggiamento del popolo russo verso questo personaggio: lo *jurodivjy* viene spesso picchiato e cacciato fuori dalla città, ma al contempo gli vengono attribuiti il dono della profezia e virtù taumaturgiche (ivi: 74).



La citazione si presenta come una *summa* di alcuni tra i più significativi elementi topici che connotano l'eroe cervantino e che lo accomunano al santo stolto. Entrambi sono anime innocenti, disposte ad assumere sulle loro esistenze il peso della sofferenza altrui e le meschinità e le viltà che la vita presenta, indossando la maschera della comicità per poter dire ciò in cui credono senza filtri e barriere.

Nel singolare modo di agire dell'*hidalgo*, come sottolinea Borges, è sempre vigorosa la contrapposizione tra "un mondo poetico, immaginario" e "un mondo vero e prosaico" (Borges, 1985: VIII). Don Chisciotte non fa che scontrarsi contro (s)oggetti che personifica e, alla luce della sua mente, sempre al limine tra sogno e realtà, mette in campo un genere di follia, tesa allo svelamento di una verità utopica, ideale, lottando per la ricerca dei propri (e altrui) universi di senso. In cambio, nella prima parte dell'opera, ne riceve smacchi e percosse, tanto da inaugurare una "tradizione di fallimenti", che vedrà in Kafka uno dei suoi massimi esponenti (ivi: XIII).

L'aspetto mistico emerge chiaramente dall'affermazione di Don Chisciotte "lo son nato per vivere morendo" (Segre, 1974: XXVII). La morte del 'Cavaliere dalla Triste figura' apre una serie di implicazioni, riportando l'accento del discorso proprio a quel cristiano morire al mondo per rinascere simbolicamente ad una nuova esistenza, non più attraversata dall'inconsistenza e dai vizi della realtà in cui l'eroe è calato.

La prima raffigurazione del santo idiota nella letteratura russa rimanda a *Boris Godunov*, dramma teatrale scritto da Puškin nel 1831<sup>13</sup>. Lo *jurodivjy* Nikolka, ha nell'opera la funzione di pubblico accusatore dello zar Boris. Ciò malgrado è rispettato, temuto e venerato per la sua santa idiozia. In questo senso il santo stolto rientrerebbe nella tradizione medievale dei buffoni (di corte o di piazza), al pari dei

<sup>13</sup> Il titolo originale dell'opera è "Drammatica istoria, commedia della vera calamità allo stato moscovita occorsa, dello zar Boris e di Griška Otrep'ev", scritta nel 1825 e rappresentata per la prima volta a San Pietroburgo nel 1870.

*fools* che popolano il teatro elisabettiano (Gudelyte, 2013: 75). Interessante, al riguardo, il riferimento al 'berretto di ferro', utilizzato nell'opera come appellativo del santo idiota, che ricorda il leggendario elmo del re saraceno di Mambrino (narrato nell'"Orlando Furioso" di Ariosto), che Don Chisciotte sembra distinguere nel momento in cui vede arrivare verso di sé un barbiere in groppa ad un asino, "che porta sulla testa qualcosa che luccica". La tal cosa, scambiata per un elmo, non è altro che una bacinella di rame, che Don Chisciotte, una volta recuperata, indosserà come copricapo, al pari di Nikolka.

Prima ancora che ne "L'Idiota", possiamo trovare la figura dello *jurodivjy* nell'opera dostoevskijana "Il sogno di un uomo ridicolo" (*Son smešnogo čeloveka*), dato alle stampe nel 1877. In essa l'uomo ridicolo, durante un avventuroso sogno in cui viene condotto in una dimensione utopica, sperimenta lo stato di gioia e beatitudine che pervade questa realtà parallela, che lui riesce a corrompere con i ricordi del proprio mondo. Da qui i tratti in comune con le figure dei santi idioti: l'infliggersi sofferenze come atto di riparazione, il dileggio degli astanti, il risveglio ad una nuova vita che gli impone la necessità di predicare il Bene a tutti gli esseri viventi (ivi: 79). Tradotti in termini donchisotteschi, questi elementi potrebbero essere declinati come: la decisione dell'*hidalgo* di tramutarsi in perfetto cavaliere incarnando le letture di cui si era nutrito a lungo, le reazioni di sorpresa e di scherno in risposta ad alcuni suoi atti imprevedibili, il sacrificio della propria esistenza alla causa comune.

Il principe Myškin, sulla stessa scia dell'uomo ridicolo, viene concepito come un personaggio cristico, altruista, mite e mansueto, la cui bontà e letizia vengono sparpagliate in ogni dove. Modellato sulla figura dello *jurodivjy*, il principe ha molto in comune con il cavaliere donchisottesco "l'unico uomo buono compiuto nella letteratura cristiana":

In tutto il mondo non c'è nulla di più forte del Don Chisciotte. È per il momento l'ultima e più elevata parola del pensiero umano, la più amara ironia che l'uomo potesse mai esprimere. Se la terra cessasse di esistere e là – dove che sia – domandassero agli uomini: 'Avete voi capito la vostra vita sulla terra? Che cosa ne avete dedotto?', l'uomo potrebbe in silenzio porgere il Don Chisciotte: 'Ecco la mia conclusione sulla vita'" (ivi: 89)

Anche Turgenev aveva sottolineato l'eticità del personaggio del Don Chisciotte, allineandolo alla figura di Cristo. In qualità di santo stolto, il principe Myškin sussume la condotta di Cristo, volgendosi in comunicazione profonda con i personaggi che gravitano intorno alla sua orbita e giungendo a toccare le corde più intime delle loro anime. Alla stregua degli stolti delle fiabe popolari, anch'egli a volte esaspera taluni atteggiamenti, tanto da venire considerato 'scemo', incarnando quel mondo carnevalesco (ivi: 81), di cui anche Don Chisciotte risulta parte integrante.

Il parallelo tra il principe e il cavaliere è ribadito due volte ne "L'Idiota", mirando a sottolineare l'aspetto dell'innocenza, e la conseguente carica rivoluzionaria, che pervade tutte le loro azioni. Ma i due personaggi condividono un altro aspetto. Entrambi sono stranieri (Sedda, 2010: 129). Nel caso del principe l'essere straniero è



sottolineato non solo dal modo di vestire e di comunicare “non alla russa”, ma anche dalla particolare patologia che lo colpisce, l'epilessia, per cui era stato in cura all'estero. Anche il cavaliere è afflitto da una strana condizione patologica, l'aver letto così tanti romanzi cavallereschi da convincersi di essere lui stesso un cavaliere errante. In entrambi i casi, le azioni dei due personaggi sono condizionati da queste premesse che incidono inevitabilmente sulla loro *weltanschauung* (ivi: 219-220).

#### 4.2 Lo 'scemo' delle favole

L'aspetto dell'innocenza si ritrova anche nel personaggio di “*Ivan durak*” o “*duračëk*”, che ha diversi tratti in comune con la figura dello *jurdivij*. Personaggio tipico della tradizione favolistica russa, “Ivan lo scemo” è solitamente l'ultimo dei figli di una umile famiglia contadina. Tutti lo considerano scemo, in quanto le sue azioni non sono dettate dalla furbizia e dal proprio tornaconto personale, come per gli altri fratelli. Spesso combina guai, anche se è supportato da un *deus ex machina*, attraverso i cui stratagemmi riesce sempre a superare le prove che gli vengono richieste, conseguendo risultati di gran lunga migliori dei fratelli. La morale della favola, dunque, è che solo le azioni guidate dall'amore per il prossimo, e incarnate da individui genuini e incontaminati come i bambini, riescono a giungere a felice compimento, malgrado gli sforzi e gli inganni perpetrati dagli antagonisti.

A questo personaggio si ispirò Lev Tolstoj per “La fiaba di Ivan lo scemo e dei suoi due fratelli”, pubblicata nel 1886, riprendendo alcuni temi a lui più cari, come la dottrina della non resistenza (al male) e il rifiuto di ogni forma costrittiva terrena e di ogni possedimento o bene individuale a favore dell'insegnamento morale dei Vangeli (Mirskij, 1977: 257-258). Il governo russo censurò la favola per i temi religiosi e morali trattati, considerandola una satira politica, specie in riferimento alla concezione anarchica cristiana in essa palesata. L'opera, la cui prima edizione riscosse un amplissimo successo di popolo, non rivide la luce fino al 1906.

#### 4.3 Gli eroi dei canti russi popolari epici antichi

Il *bogatyr* è il primo ‘vero’ eroe a fare la sua comparsa nella sterminata terra russa. Le sue azioni sono determinate dal coraggio e hanno come sfondo l'enorme spazio russo, la cui indefinitezza incute nell'animo del viaggiatore timore e ardimento, malinconia e inquietudine. Le categorie dello spazio e del tempo si configurano come entità narrative non accessorie, su cui critici letterari eminenti come Lotman e Bachtin, hanno elaborato teorie autorevoli.

Lo spazio in Russia può rimandare a due tipologie di luoghi: il primo connotato dall'essere limitato, angusto, soffocante (*prostranstvo*) e il secondo dall'in(de)terminabilità e sconfinatezza del paesaggio (*prostor*). Da questa dicotomia deriva un duplice approccio spaziale: il desiderio di staticità e fissità e l'aspirazione alla velocità e alla erranza (Piretto, 2015: 23, 27). A seconda dei diversi momenti



storico-culturali si assisterà alla preponderanza di un atteggiamento sull'altro. In realtà, il desiderio di staticità può anche non coincidere con espressioni di indolenza e apatia, ma essere inteso come potenzialmente creativo: la posizione orizzontale tipica del contadino russo rinvia in primo luogo all'atavica pratica quotidiana di sdraiarsi sulla stufa<sup>14</sup> e spaziare – crogiolandosi – nei propri pensieri e, successivamente, nell'Ottocento, al personaggio letterario *oblomoviano* che trascorre il proprio tempo disteso in vestaglia sul divano<sup>15</sup> (ivi: 29-30).

Nei racconti folclorici l'eroe decide di staccarsi dalla stufa e mettersi in cammino, oltrepassando un confine spaziale, a motivo di un evento avverso che lo porta a compiere le sue gesta in territori d'oltremare, dove, alla fine, troverà la sua eroina. Nel caso dei *bogatyri* sono i verbi di movimento a farla da padrone – al semplice andare ad oltranza si aggiungono connotazioni che rimandano alla velocità fino all'atto del volare – e la categoria spaziale dominante diventa la strada, individuata da Bachtin come una delle forme di cronotopo letterario, in cui cioè si evidenzia il nesso imprescindibile tra tempo e spazio all'interno di un testo (Bachtin, 1975). Il cronotopo della strada, nella mitologia culturale e letteraria russa, si tradurrà in cammino (*put'*), ovvero il percorso che il personaggio riesce a portare a compimento dentro di sé, a partire dalle situazioni esperite lungo il tragitto (Lotman, 1995: 199-200).

Dalla strada desolata senza fine o campo aperto illimitato, i cui confini si confondono con l'orizzonte, si passa, in epoca sovietica, ad un paesaggio antropomorizzato, puntellato da simboli quali i *kolchoz*<sup>16</sup>. Contestualmente cambia anche il tipo di narrazione. Il viaggio non è più senza meta, agito da protagonisti malinconicamente alla ricerca di se stessi, o semplicemente dimessi e indolenti, come tanti soggetti della letteratura ottocentesca russa, ma il tutto si riveste dei toni entusiastici, ottimistici e produttivi tipici del discorso ideologico e propagandistico, ragion per cui: "Come per incanto, dal mondo della rappresentazione sparirono il male, gli ostacoli, le difficoltà, il sacrificio" (Piretto, 2015: 47). Al termine della strada sovietica si profila un futuro radioso, "il sol dell'avvenire", che è definito sempre più vicino, e l'uomo sovietico è colui che con la forza della tecnologia e della propria determinazione vince il paesaggio, modellandolo a sua utilità. Alla dimensione dell'orizzontalità si aggiunge, al tempo del socialismo sovietico, la dimensione della verticalità, espressa non solo in termini di costruzioni che svettano verso l'alto (i grattacieli) o verso il basso (la metropolitana), ma anche attraverso i voli spaziali, fiore all'occhiello del socialismo sovietico.



<sup>14</sup> La stufa russa rappresenta il cuore della casa. Da essa si partiva per la costruzione dell'abitazione. Su di essa o persino al suo interno, si svolgevano tutte le attività domestiche principali, quali cucinare, lavarsi, riposare (concesso solo al più anziano della casa), giocare, ricamare, partorire, allattare i figli. Il folklore e la letteratura slava sono ricchi di rimandi alla stufa. Ad essa si ispirano molteplici detti e proverbi slavi; attorno ad essa sono stati costruiti disparati intrecci fiabeschi e romanzeschi (Guzeva, 2020).

<sup>15</sup> Il riferimento è al romanzo "Oblomov" di Ivan Gončarov del 1859.

<sup>16</sup> Il termine deriva dall'espressione *kollektivnoe chozjajstvo* e sta ad indicare l'azienda agraria collettiva sovietica, all'interno della quale i contadini condividevano sia la proprietà che gli strumenti atti a trarne beneficio.

Al vagabondare lento degli eroi del passato e alla loro passione per l'erranza si sostituisce un ritmo accelerato, frenetico che riesce addirittura a superare i noti confini del paesaggio terrestre per arrivare sul pianeta Luna (ivi: 57). L'unico elemento di continuità è rappresentato, ancora una volta, dal binomio *svoè/čužoe*, dietro al quale si è costruito un deviato e articolato sistema ideologico che ha portato alla contrapposizione, ancora più percepita, tra il 'noi', *i buoni/blocco sovietico* e 'loro', *i malvagi/al di là del blocco*.

Nel Don Chisciotte a prevalere è il desiderio di erranza, il coraggio dell'eroe indomito, che insegue energicamente i suoi obiettivi ideali a costo della sua stessa vita. A controbilanciare tale propensione è la presenza dello scudiero che, malgrado sia stato persuaso a 'staccarsi dalla sua stufa' per ottenere la sua lauta ricompensa materiale, fa prevalere il desiderio di fissità e stabilità. La figura di Sancio Panza rimanda alla figura del contadino russo, che teme ogni qualsivoglia azione, ad essa preferendo l'ozio e la tranquillità delle cose e situazioni già note. Si pensi all'avventura su Chiavilegno, in cui il deuteragonista si raccomanda l'anima per il timore della cavalcata astrale, che per lui è sinonimo di ignoto.

Ma il Don Chisciotte è spesso confinato in uno spazio chiuso – vedi l'osteria (ove si snocciolano una "schidionata" (Šklovskij 1966) di incontri e racconti), da lui equivocata per un castello. Lo spazio chiuso e abitabile viene identificato come spazio 'femminile', non eroico (Lotman, 1995: 167) e si lega a doppio filo all'aspirazione di immobilità di Sancio Panza che predilige lo spazio lirico e circoscritto della casa, connotato da ciò che è intimo e abituale. Avvalendoci della classificazione di Lotman (ivi: 154-155), potremmo, quindi, identificare Don Chisciotte come un eroe semi-mobile, in quanto, benché accolga l'accezione di mobilità propria degli eroi, spostandosi da un ambiente all'altro, da uno spazio interno ad uno esterno, oltrepassando le frontiere che li dividono, spesso si ritrova in spazi delimitati, agendo il movimento inverso, dall'esterno all'interno; e identificheremo Sancio Panza come un personaggio semi-fisso, perché, sebbene sia vincolato all'ambiente familiare (la casa, la moglie Teresa, la tema che lo attanaglia ogni qualvolta ha da intraprendere una qualsiasi impresa), si lascia coinvolgere dalle aspirazioni ideali di Don Chisciotte – che alle volte lo redarguisce vigorosamente per le sue paure –, scortandolo in tutte le sue avventure. Trasponendo il concetto in termini grammaticali, potremmo dire che mentre Don Chisciotte può essere declinato come un *verbo sostantivato*, Sancio Panza è un *sostantivo verbale in funzione appositiva e indipendente*.

Anche il cronotopo della strada, inteso come percorso compiuto dall'eroe lungo il cammino, è attivo nel romanzo. Alla fine delle sue avventure l'eroe muore, dichiarando di essere rinsavito, ovvero riconoscendo la follia che lo aveva pervaso e indotto a compiere azioni insensate. Ma qual è il senso da attribuire a questa *débâcle*? La consapevolezza che laddove la follia – unico mezzo attraverso cui è data la (possibilità della) parola – ha fallito nel suo tentativo di opporsi alla menzogna e alle ingiustizie del potere, non resta che la morte. Tale è la fine che faranno anche molti degli scrittori e intellettuali sovietici non allineati e non disposti ad uniformarsi



alle direttive governative: chi è riuscito a sopravvivere alle epurazioni attuate durante il regime sovietico<sup>17</sup>, individuerà nell'emigrazione o nel suicidio (Giuliani, 2021: 4) le uniche alternative possibili alla lotta imperitura per la libertà, la verità e la giustizia, così prodigiosamente incarnate dall'eterna figura donchisciottiana.

Mi piace concludere riprendendo un'espressione utilizzata da Angelo Maria Ripellino per designare i convalescenti in un sanatorio della Repubblica Ceca, dove lui stesso era ricoverato: "i nonostante". Con questo avverbio Ripellino voleva intendere tutti coloro che "contrassegnati da un numero, sbilenchi, gualciti, piegati da raffiche", riuscivano ad opporre la propria irriducibile azione "all'insolenza del male" (Nori, 2021: 11). Ecco. Se ci fosse un reggimento dei 'nonostante', certamente Don Chisciotte sarebbe il generale e gli scrittori russi e sovietici costituirebbero uno dei suoi battaglioni più valorosi.



---

<sup>17</sup> Ricordiamo che anche a Dostoevskij era toccata una sorte simile. Nella prima parte della sua vita aveva maturato idee radicali che lo vedevano schierato a favore dell'occidentalismo. Ritenuto colpevole per aver preso parte alle riunioni del circolo socialista di Petraševskij, "dove ci si riuniva per leggere Fourier, parlare di socialismo e criticare l'ordine esistente" (Mirskij, 1977: 156), fu condannato a otto anni di lavori forzati, poi ridotti alla metà dallo zar in persona. Ma la vera sentenza fu resa nota ai prigionieri solo dopo averli preparati per la fucilazione. Questa messa in scena lasciò segni indelebili nella vita di Dostoevskij, tanto da essere riportata sia ne "L'Idiota" che nel suo "Diario di uno scrittore". (ibidem)

## Bibliografia

- Affuso O. (2010), "Il concetto di sfera pubblica: Habermas rivisitato", in P. Jedlowski, O. Affuso (eds.), *Sfera Pubblica. Il concetto e i suoi luoghi*, Cosenza, Pellegrini, 9-39.
- Amato A. (1990), "Introduzione", in S. Bolshakoff (ed.), *Incontro con la spiritualità russa*, Torino, SEI.
- Bachtin M. M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki. Issledovania raznikh let*, Mosca, Khudozh. lit. Tr. it. *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Berdjaev N. (1992), *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, Milano, Mursia.
- Bolshakoff S. (1990), *Incontro con la spiritualità russa*, Torino, SEI.
- Borges J. L. (1985), "Introduzione", in Miguel De Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, BUR, V-XLII.
- De Cervantes M. (1985), *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, BUR.
- Dostoevskij F. (2021), *L'Idiota*, Milano, Mondadori.
- Ernu V. (2010), *Nato in URSS*, Matelica (MC), Hacca.
- Evdokimov M. (1990), *Pellegrini russi e vagabondi mistici*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni Paoline.
- Faccani R. (1995), "Prefazione. Appunti in margine ad alcuni saggi di Ju. M. Lotman", in J. M. Lotman, B. A. Uspenskij (eds.), *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 5-35.
- Ferretti M. (2006), "Il sogno infranto. La Russia e l'Occidente agli inizi del nuovo millennio", in C. Pasquinelli (ed.), *Occidentalismi*, Roma, Carocci, 129-159.
- Gasparini E. (1940), *Morfologia della cultura russa. Il dramma dell'intelligencija*, Padova, Cedam.
- Giuliani R. (2006), "Il Don Chisciotte di Michail Bulgakov: un hidalgo nel terrore staliniano", *Critica del Testo*, IX/1-2.
- Gudelyte T. (2013), "Lo JURODIVYI: da mito popolare a emblema letterario", *Quaderni di Palazzo Serra*, 23, 71-92.



- Guzeva A. (2020), "Che ruolo ha giocato la stufa nella vita russa?", *Russia Beyond*: <https://it.rbth.com/lifestyle/84969-che-ruolo-ha-giocato-la-stufa>.
- Kristeva J. (1969), *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil. Tr. it, *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano, Feltrinelli, 1978.
- Jedlowski P. (2008), "Introduzione" a *Alfred Schutz, Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma, Armando Editore, 7-22.
- Lotman J. M., Uspenskij B. A. (1995), *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Lotman J. M. (1995), "Lo spazio artistico in Gogol", in J. M. Lotman, B. A. Uspenskij (eds.), *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 193-248.
- Mernissi F. (2009), *L'harem e l'Occidente*, Firenze, Giunti.
- Mirskij D. P. (1977), *Storia della Letteratura russa*, Milano, Garzanti.
- Nabokov V. (1987), *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti.
- Nori P. (2021), *Sanguina ancora. L'incredibile vita di Fëdor Dostoevskij*, Milano, Mondadori.
- Nori P. (2019), *I Russi sono Matti. Corso sintetico di letteratura russa*, Milano, UTET.
- Piretto G. P. (2015), *Indirizzo: Unione Sovietica. 25 luoghi da un altro mondo*, Milano, Sironi Editore.
- Piretto G. P. (2012), *La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro mondo*, Milano, Sironi Editore.
- Riasanovskij N. V. (1993), *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani.
- Salvino S. (2018a), "Migrazione e risignificazione della temporalità quotidiana", in S. Floriani e P. Rebughini (eds.), *Sociologia e vita quotidiana. Sulla costruzione della contemporaneità*, Napoli-Salerno, Orthotes, 149-165.
- Salvino S. (2018b), "Occidente, occidentalizzazione e modernità negli Est del mondo. Il caso delle donne migranti post-sovietiche", in V. Fedele, S. Garofalo (eds.), *Fatema Mernissi e noi. Riflessioni, studi e ricerche*, Roma, Aracne, 125-144.



Stefania Salvino  
*I mulini a vento della letteratura russa*

Sebastiani C. (2001), "Il discorso della sfera pubblica", in G. Chiaretti, M. Rampazi, C. Sebastiani (eds.), *Conversazioni, storie, discorsi. Interazioni comunicative tra pubblico e privato*, Roma, Carocci.

Sedda L. (2010), *Don Chisciotte nella cultura russa*, Cagliari, CUEC.

Segre C. (1974), 'Introduzione' in M. De Cervantes, *Don Chisciotte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editori.

Sorokin V. (2013), *La Coda*, Parma, Guanda.

Strada V. (2014), *Europe. La Russia come frontiera*, Venezia, Marsilio.

Šklovskij V. (1966), *Una teoria della prosa*, Bari, Garzanti.







# Don Chisciotte (im)politico. Usi e abusi del cavaliere errante di Cervantes nell'immaginario politico del Novecento e della postmodernità

Massimiliano Panarari

massimiliano.panarari@unimercatorum.it

Dipartimento di Economia | Università Telematica «Universitas Mercatorum»



## Abstract

*The (Im)political Don Quijote. Usages and abuses of the Cervantes' knight-errant along Twentieth and postmodern imagery.*

The legacy of Cervantes' masterpiece has been very influential on literary and narratological imaginary. And the Miguel de Cervantes' fictional character has disseminated elements of criticism over time with respect to several of the mechanistic dichotomies of the genesis of modernity. During Nineteenth and Twentieth century we could observe the progressive enlargement of its influence on an alternative kind of imagery, that is to say the political one. This article aims to analyze the political reflections and, especially, the impolitical ones around the «antihero» knight-errant and «subtle *hidalgo*». From the first political interpretation made by French Enlightenment to the central season of the crisis of Spanish culture and civilization (Unamuno, Ortega y Gasset, Castro), until the contemporary postmodernism and the rediscovery of Don Quijote's relativism.

## Keywords

Realism | Politics/polity | Postmodernism | Social Imaginary | Populisms

## 1. Introduzione

L'impronta del «cavaliere dalla triste figura» sull'immaginario narrativo – e narratologico – della modernità occidentale è risultata straordinariamente rilevante, assimilabile a una «coda lunga» che ha attraversato repentinamente le lettere europee dall'inizio del processo di ricezione delle edizioni del libro di Miguel de Cervantes y Saavedra. E si è estesa secondo una modalità prorompente e immediatamente riconoscibile – e “rizomatica” – a varie «province di significato» (Schutz, 1995), all'insegna di un duplice movimento, che talvolta è classificabile anche nei termini di un andamento lento che ha proceduto per stratificazioni e sedimentazioni, in primo luogo – naturalmente – nella cultura del Paese che ha dato i natali (e la lingua) allo scrittore originario di Alcalá de Henares. Un doppio movimento che, per un verso, ha interessato i saperi disciplinari delle *humanities* e quelli delle *social sciences* e, per l'altro, di recente si è proiettato sempre più intensamente – amplificato dalle logiche e dalle narrazioni cross- e transmediali – sul piano degli immaginari «dal mondo dell'arte a quello della scienza, dei giochi, della fantasia, della realtà, tutti mondi simbolici dotati di propri codici interpretativi [...]» (Affuso, 2012).

Così, a partire dalla fine del XIX secolo, una parte delle scienze sociali ha individuato nel personaggio di don Chisciotte una chiave per la lettura e l'interpretazione dei processi di costruzione sociale della realtà. La figura letteraria creata da Cervantes ha disseminato nel tempo elementi di critica rispetto a svariate delle dicotomie meccanicistiche e cartesiane che hanno accompagnato la genesi della modernità. A cominciare da quella dissonanza cognitiva e temporale che separa il mondo effettuale (e così come è) dalla sua percezione ed esperienza intima individualizzata – di cui il personaggio del «triste cavaliere» identifica una delle prime e più magistrali manifestazioni letterarie – che sta al centro della meditazione di Michel Foucault ne *Le parole e le cose* (Foucault, 1966). Nella quale mette in luce come don Chisciotte, interpretando la realtà mediante le leggi della somiglianza e le forme della similitudine, ricorra a una configurazione epistemica superata dalla trasformazione epistemologica compiutasi nel passaggio tra il XVI e il XVII secolo, che porta all'affermazione delle regole della rappresentazione. Di qui, il significativo ritorno della poetica del *Quijote* nel discorso sociologico e nel dibattito culturale in coincidenza anche con l'emergere della tematica del neobarocco – con la sua «tensione al limite» e il «gusto per l'eccesso» – quale filone del postmodernismo (Calabrese, 1992 e 2013).

Difatti, Cervantes, insieme a William Shakespeare, si posiziona sulla soglia fra il Rinascimento e la modernità vera e propria, che inizia, proprio in quegli anni, con la rivoluzione scientifica di Copernico, Bacone, Descartes (permeato di diffidenza nei confronti degli umanisti nel suo *Discorso sul metodo* del 1637) e Galilei. Ma se il Bardo viveva nell'Inghilterra che si stava già configurando alla stregua della piattaforma del capitalismo commerciale moderno, il creatore di don Chisciotte – a sua volta protagonista di una vita qualificabile, sotto vari profili, come romanzesca –, pur conoscendo e padroneggiando la cultura dello scetticismo (Lorca, 2010), si collocava



prima di quella soglia. Ed era, altresì, il suddito di un impero dove la feudalità non soltanto sopravviveva abbondantemente, ma continuava a svolgere un ruolo sociale decisivo. E proprio l'aristocrazia, mentre iniziava a subire le conseguenze delle manifestazioni aurorali del processo di declino economico, contribuiva con i propri pensatori cortigiani e «intellettuali organici» a sviluppare la reazione barocca alla prima crisi epistemologica della modernità. Una tensione che si riflette anche nell'opposizione fra la nostalgia del mondo cavalleresco e pastorale nutrita da don Chisciotte e lo sviluppo delle tecnologie – di cui la mercantile Inghilterra è la piattaforma più avanzata – rispetto alle quali il personaggio cervantino palesa tutte le proprie inabilità e il proprio disadattamento (Jaksíc, 1994).

I due livelli di lettura della realtà espressi da don Chisciotte costituiscono un «emblema dello shock della modernizzazione» che irrompe sulla anchilosata e ancora medievale società ispanica (Gorla, 2014), e il personaggio si presenta quale quintessenza e archetipo dell'uomo barocco che contempla l'illusorietà e l'«ingannevole bellezza» del reale (Donà, 2018). Da cui la trasmissione dei riflessi e delle implicazioni nei rispettivi immaginari letterari, e il ruolo svolto dall'opera cervantina nell'apertura alla pluralità e all'Altro dell'identità politico-culturale della *hispanidad* attraverso, in particolare, il lavoro di interpretazione ed ermeneutica svolto da alcuni intellettuali della Spagna ancora non entrata a sufficienza nell'evo contemporaneo.



## 2. Le “relazioni pericolose” tra *Don Chisciotte* e la sua esegesi politica

Come ha sottolineato René Girard, il personaggio inventato da Cervantes («padre del romanzo moderno») è portatore di un «desiderio triangolare», all'insegna del quale l'eroe non desidera mai in maniera spontanea né anela a un oggetto reale, bensì a quanto è stato già desiderato da un mediatore (e un soggetto altro), con l'esito finale di rendere la realtà mai stabilita in via definitiva – uno dei capisaldi della teoria girardiana del desiderio mimetico. Ma, sebbene don Chisciotte sia generatore di azioni de-realizzanti (e irrealistiche), egli risulta assolutamente reale. Alla luce di tale cifra interpretativa, ci si propone di indagare in questa sede uno dei molteplici immaginari su cui si è significativamente esercitata l'influenza del «romanzo romanzesco» (per ricorrere di nuovo a Girard) di Cervantes.

La domanda di ricerca da cui questo articolo prende le mosse è la seguente: quale immaginario politico si costruisce nella modernità (innanzitutto spagnola) e nella postmodernità globale intorno a don Chisciotte? Il cavaliere «sbagliato» errante è divenuto, infatti, nel tardo Ottocento e nel Novecento l'oggetto di molteplici analisi che si sono collocate al confine tra la letteratura e la politica, e che evidenziano come la sua politicizzazione sia stata, di volta in volta, uno specchio delle metamorfosi dell'immaginario politico nel corso di vari periodi storici. Con una sorta di costante nella diversità: al mutare della struttura dei sistemi politico-ideologici e nell'evoluzione (o involuzione) di quelli sociali, l'immaginario politico suscitato dalle interpretazioni del *Quixote* – per usare una categorizzazione di Mario Perniola – si è

posizionato in luoghi assai distanti dai «simulacri del potere», ribadendo piuttosto il «potere dei simulacri» (Perniola, 2012). Molte delle analisi qui ripercorse e discusse hanno evidenziato la forza teoretica del romanzo di Cervantes nei termini del dispiegamento di un realismo più intento a mostrare i suoi limiti che a celebrare i propri trionfi – quella che si potrebbe altresì etichettare come una forma di «realismo magico», o di «realismo paradossale», e che potrebbe essere considerata assimilabile, nell'analisi zizekiana della nozione di immaginario, all'«irrapresentabilità del Reale» (Žižek, 1997).

E molto reali nell'accezione di senso comune sono stati gli effetti a venire del capolavoro cervantino, uno dei pilastri di fondazione del romanzo moderno. Dopo le iniziali difficoltà e le critiche ricevute quando circolava ancora sotto forma di manoscritto, il *Chisciotte* approdato alle stampe nel 1605 cominciò infatti da subito a riscuotere un successo significativo, al punto da collocare il suo antieroe (e Sancho Panza) al centro di modi di dire di genere proverbiale. La ragione di fondo, secondo la larghissima maggioranza degli storici della letteratura, coincide con la sua «natura rivoluzionaria» sotto il profilo linguistico e narrativo, e del ricorso in modo mirabile a una cifra parodistica (Ruffinatto, 2002). Dunque, la poetica, e non certamente la politica e gli assetti istituzionali o societali della sua epoca. Poiché anche la satira – debitrice del romanzo picaresco – del modello della *chanson de geste* e dei cicli cavallereschi rimane sul piano letterario (e dell'immaginario), e non disegna alternative sociali possibili. In misura analoga, anche l'episodio dello scudiero che diviene governatore dell'isola di Barataria – dove, in virtù della sua concretezza e pragmatismo, simula una sorta di “buongoverno”, tutt'altro che scevro dal «machiavellismo» (suprema manifestazione di realismo) – rientra fundamentalmente nella categoria degli espedienti narrativi volti a rafforzare la complessa e intricata architettura della trama romanzesca, e nulla più.

Saranno, dunque, alcune elaborazioni intellettuali dei secoli successivi a imprimere una torsione politica – o a ravvisare una dimensione impolitica – nel racconto sul folle cavaliere errante, che ha così indirettamente fornito una serie di immaginari e di metaversi e metanarrazioni alla riflessione politica. In primo luogo, attraverso la sua raffigurazione e messa in scena – nel senso anche goffmaniano – della polarità dell'idealismo e dell'utopia e di quella dell'ironia e del realismo – anche, per l'appunto, nelle declinazioni più “magiche” e “paradossali”, alle quali naturalmente non si rivela estranea la finalità di sottrarsi alle persecuzioni e alla censura dell'Inquisizione (Savignano, 2007).

La storia contemporanea delle relazioni pericolose tra il *Quijote* e l'ermeneutica in chiave politica prese sostanzialmente avvio nell'ambito dell'Illuminismo e del Settecento francesi, a decorrere da una considerazione alquanto *tranchante* vergata da Montesquieu nelle *Lettres Persanes* – sotto forma di un'epistola di Rica indirizzata a Usbek – con riguardo al “dato di fatto” per cui l'unico libro spagnolo di valore fosse stato quello che aveva messo in ridicolo la totalità dei testi rimanenti<sup>1</sup>. In tale filone

---

<sup>1</sup> «Vous pourrez trouver de l'esprit et du bon sens chez les Espagnols; mais n'en cherchez point dans leurs livres: voyez une de leurs bibliothèques, les romans d'un côté, et les scolastiques de l'autre: vous diriez



interpretativo, il romanzo e l'autore assurgevano a simboli di virtù presenti in latenza nel popolo spagnolo, soffocati da quell'oscurantismo medievale che i *philosophes* parigini ritenevano egemonico nella penisola iberica. Un processo di «politicizzazione dell'immaginario» cervantino che costituisce una manifestazione molto netta di intertestualità (e pure di decontestualizzazione e strumentalizzazione, come logico), in virtù del quale si produce una «moltiplicazione della realtà» che corrisponde alla pluralizzazione delle proiezioni della realtà sociopolitica letta attraverso le lenti immaginifiche del *Quijote*. Ne partecipò, in Italia, almeno in termini di rimandi ed echi, anche Vittorio Alfieri, che li fece particolarmente risuonare nella sezione della *Vita scritta da esso* consacrata al suo viaggio in Spagna. Con riferimento al quale si può – sempre nel campo delle suggestioni – individuare una qualche forma di annessione del personaggio Don Chisciotte, anche sotto il profilo comportamentale, alla sua visione della libertà ideale e alla battaglia anti-tirannica (Ruffinatto, 2002).



### 3. Il *Quijote* macchina celibe di immaginari politici tra Otto e Novecento

Nell'*Antiedipo* Gilles Deleuze e Félix Guattari affermano che le macchine celibi producono quantità intensive, che scaturiscono dall'opposizione tra le forze di attrazione e repulsione (Deleuze, Guattari, 1972). In un certo qual modo, pure il *Quijote* potrebbe venire considerato alla stregua di una macchina celibe produttrice di immaginari (e desideri) intorno alla politica nel corso del XIX e del XX secolo, in primo luogo nel sofferente Secolo breve spagnolo. Anche nell'accezione con cui la critica d'arte ha codificato la categoria del «macchinico» in relazione alle opere di alcuni artisti delle avanguardie storiche, qualificandole come «improduttive» e «deliranti» rispetto all'angolo visuale razionalista. La reinterpretazione in chiave politica immaginaria del testo cervantino ha assunto i connotati di una macchina desiderante, percorsa da un flusso di desiderio di libertà in seno all'intellettualità spagnola soffocata nelle proprie facoltà creative ed espressive dalle varie forme di autoritarismo politico e sociale (tra le quali il regime dittatoriale di Primo de Rivera) che si sono succedute fino alla liberazione dal franchismo.

Durante il XIX secolo si costituiscono due «partiti» (o due «fazioni») dell'esegesi politica del creatore del cavaliere errante, che si concentrano – come avverrà per la gran parte delle analisi novecentesche di matrice più filosofica – sul secondo tomo dell'opera (la *Segunda parte*), il cui frontespizio (contenente l'indicazione *Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte*) ha focalizzato l'attenzione della critica su quell'aggettivo polisemico di *ingenioso* (che affianca *caballero*) corrispondente a una molteplicità di significati (barocchi) che vanno da “fantastico” a “bizzarro”, sino a “malinconico” (Socrate, 1998). Il primo partito celebra lo scrittore figlio dell'Umanesimo e il lettore – anche se non esistono certezze filologiche al riguardo (né in età controriformista era possibile dichiararlo pubblicamente) – dell'Erasmo da

---

que les parties en ont été faites, et le tout rassemblé, par quelque ennemi secret de la raison humaine. Le seul de leurs livres qui soit bon est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres». Montesquieu, C.-L. de Secondat barone di (1721), *Lettres Persanes*, LXXVIII, Paris, Garnier, 1960.



Rotterdam dell'*Elogio della follia*, spingendosi a dichiararlo come il padre putativo del liberalismo iberico, mentre la seconda fazione lo converte in un campione della visione ideologica e della concezione valoriale della Spagna asburgica – immergendosi, così, sia l'uno che l'altro, all'interno di opposte forme di «feticismo» (Canavaggio, 1986). Ed è in antitesi ad ambedue queste “scelte di campo” ermeneutico-politiche che Miguel de Unamuno edifica il suo lavoro interpretativo, esempio estremamente marcato di intertestualità e di soggettivismo esegetico sullo sfondo della fine dei possedimenti d'Oltreoceano, del dibattito paralizzante tra fautori della tradizione e della modernità, e della “malattia storica” della nazione. Il 1898 è l'anno del *Desastre*, la rovinosa sconfitta subita a opera degli Stati Uniti d'America, con la quale, accanto allo smembramento delle ultime vestigia dell'impero coloniale e al progressivo sfaldarsi del modello di governo di Antonio Cánovas del Castillo (il «canovismo» che identifica una delle esperienze politiche centrali dell'età della Restaurazione), si giunge alla sostanziale archiviazione di quel pilastro della narrazione e dell'identità collettive che aveva coinciso con l'idea della missione civilizzatrice ed evangelizzatrice. Matura la consapevolezza, di cui si farà messaggero un nuovo gruppo (anche anagrafico) di intellettuali – i componenti della «generazione del '98» – del *Problema de España*. E, se gli spazi materiali e territoriali si restringono, il pensiero si volge così verso il seminale libro cervantino, reputato come un deposito di immaginario durevole, e liberamente a disposizione. La *Generación del '98* è quella che adotta più massicciamente la prospettiva del «rigenerazionismo» critico nei riguardi dell'identità e coscienza della nazione, annoverando tra i suoi esponenti più illustri – insieme all'economista e sociologo Joaquín Costa, allo storico Menéndez y Pelayo, al poeta Antonio Machado, al giornalista Ramiro de Maetzu (morto durante la Guerra civile), al drammaturgo Azorín (pseudonimo di José Martínez Ruiz) – lo stesso Unamuno, che svetta per carisma nel gruppo e nel dibattito pubblico, suggerendo nell'immaginario collettivo un'associazione – assecondata e amplificata dallo stesso diretto interessato – in termini di trasfigurazione mitica con il Don Quijote. E, dunque, il filosofo basco, attratto dal pragmatismo americano, ma «[...] più castigliano dei castigliani» (Del Castillo, 2005: 367) compie un'autentica operazione di appropriazione e reinvenzione dell'«ingegnoso *hidalgo*», una riscrittura filosofico-politica, che mira a estrarre dal testo cervantino i tratti dell'animo spagnolo – al pari di quella effettuata con esiti finali e da punti di partenza differenti, ma all'insegna di modalità simili, dall'altro principale pensatore del Novecento iberico, José Ortega y Gasset. Unamuno attiva una vera e propria identificazione, basata sulla proiezione del paradigma di un idealismo perennemente obbligato a misurarsi con lo scontro tra la volontà (e l'anelito alla realizzazione dell'ideale) e l'impossibilità del raggiungimento della meta. Il suo è un cristianesimo – e, al medesimo tempo, un vitalismo – tragico e dell'«agonia» (Savignano, 2001) che pervade il commento al capolavoro cervantino sotto la forma di “un corpo a corpo” della sua *Vita di Don Chisciotte e Sancio* del 1905, circa un decennio dopo la crisi interiore e spirituale che lo aveva indotto a sconfessare la precedente predilezione per il positivismo e l'ateismo. Un chisciottismo pascaliano delle «ragioni del cuore» e kierkegaardiano della ricerca di significato, nel quale pare di cogliere persino alcuni echi nichilistici, e

che ruota attorno alla dimensione irrazionale dell'esistenza, mentre si confronta con gli orrori della guerra civile. Il cavaliere errante Don Chisciotte che assume i connotati dell'illuso e del folle al cospetto del pensiero razionalista rappresenta allora l'uomo portatore di fede e di speranza, e di una religione dell'immortalità (Savignano, 1990) – giustappunto, un cardine di quello che Unamuno chiama il suo «sistema filosofico» contenuto nella *Vita*. Nella sua visione l'eroe cervantino sceglie la fuga dal fenomenico per giudicarlo e combattere il mondo secondo una modalità che è utopica e si fa eroica, all'insegna di un pessimismo trascendente e di una rassegnazione attiva che, per il filosofo, coincidono con le fondamenta del suo pensiero. In buona sostanza, nel proprio immaginario individuale che si trasferisce in maniera riuscita su vari ambienti sociali e culturali, Unamuno è l'incarnazione contemporanea del *Quijote*.

Le parole di Cervantes disegnano un immaginario politico differente nell'opera prima di Ortega y Gasset, le *Meditazioni del Chisciotte* pubblicate nel 1914. Ma continuano a ruotare intorno alla tematica della definizione e tassonomia delle caratteristiche dell'animo spagnolo, decisive per le generazioni di intellettuali in oggetto – un termine che comincia a circolare proprio nel 1898, all'indomani dello scoppio dell'*affaire Dreyfus*, e che nella penisola iberica si diffonde anche in virtù dell'uso diretto che ne fa Unamuno. Così, se quest'ultimo colloca la propria griglia interpretativa di Cervantes nel terreno fra l'esistenzialismo tragico e l'idealismo etico, Ortega si propone invece di rimanere su un piano fenomenologico volto ad allontanare ogni "pericolo" di idealismi e individualismi. E trova proprio nella poetica e nello stile di scrittura cervantini uno sprone per una possibile rigenerazione della nazione, intrisa di una cultura mediterranea e «impressionista» e troppo ancorata a un passato che non le consente di intraprendere con la dovuta energia il cammino del progresso, come è avvenuto in altre aree d'Europa alle quali si dovrebbe guardare come ad altrettanti esempi. Quella tipologia e declinazione di europeismo che coincide con il richiamo della modernità europea è un *fil rouge* che attraversa le aspirazioni di molti esponenti della generazione del '98 e di altri circoli intellettuali. Il *Quijote* offre un sollievo e uno strumento al «raziovitalismo» di Ortega che vi individua il primo romanzo moderno, il genere letterari la cui precipua funzione consiste nell'indagare il mondo contemporaneo attraverso le categorie del tragico o del comico. E Don Chisciotte è l'eroe tragico capace di sfidare il ridicolo e il dileggio o le accuse di pazzia che gli muove chi viene in contatto con lui per testimoniare la propria autenticità e «pienezza». Come quella della nazione spagnola e come quella della vita di ciascuno che deve aumentare la propria «sicurezza».

La restituzione della «pienezza» della vita nazionale del *Siglo de oro*, superando la dicotomia tra europeismo e *hispanidad* per comporre un innovativo spazio politico-identitario che contenga entrambi i poli conflittuali che scuotevano il discorso pubblico dei primi decenni del Novecento iberico, costituisce la finalità del lavoro dello storico e filologo Américo Castro, e un'ulteriore pagina della sequenza degli immaginari politici scaturiti dalle molteplici interpretazioni del *Quijote*. *Il pensiero di Cervantes* viene pubblicato nel 1925 dalla casa editrice Revista de Occidente, allorché Castro si è conquistato un ruolo nella battaglia delle idee condotta dal





rigenerazionismo e, sulla scia dell'amico Ortega, va annoverato tra i protagonisti intellettuali della cultura del riformismo liberale iberico con la sua marcata vocazione alla pedagogia anche politica. In linea con un orientamento di fatto illuministico, il contributo di Castro all'intensa discussione di quegli anni va nella direzione della valorizzazione di tutti i movimenti e le sensibilità che, sul suolo spagnolo, si sono fatti campioni di un messaggio di «pluralismo» e convivenza tra le diversità. Lo studioso si mostra pertanto simpatetico con le varie minoranze eterodosse (e le tendenze "eretiche") che hanno animato la storia di Spagna, nelle quali ravvisa i semi della visione europeista di cui è alfiere insieme agli altri esponenti del movimento rigenerazionista, reperendoli principalmente nelle «aristocrazie intellettuali» dell'umanesimo erasmiano e del Settecento riformatore. E, naturalmente, nel cervantismo, che stigmatizza le piaghe dello «spagnolismo», dalla mitologizzazione dell'«ideale eroico» (sul quale Castro dissente anche dalla peculiare versione di Unamuno) alla sempiterna contrapposizione fra Legge e Giustizia (Tincani, 2019), come nell'episodio narrativo della liberazione dei galeotti. A esso, infatti, continuerà a guardare come a un punto di riferimento anche all'indomani del trauma della guerra civile, quando la fiducia riformista e pedagogica che aveva nutrito la sua elaborazione precedente cederà il passo a un altro approccio, ricondotto da Castro ancora una volta ai «paradossi» del cervantismo: quello di una «passione ascetica e di una compassione imperturbabile»<sup>2</sup> (Cipolloni, 1991), un atteggiamento di stoica impassibilità di fronte all'oggettivo contesto negativo risultato soverchiante (agli antipodi della «vita circostanziale» di Ortega).

#### 4. Il Cervantes dell'«impolitico»

Il codice del paradosso, costitutivo della narratologia chisciottesca, getta le premesse e ripерimetra le condizioni di agibilità di un immaginario politico che conduce, di scivolamento in scivolamento, verso il paesaggio culturale contemporaneo e il postmodernismo. O, per meglio dire ancora, si tratta di un immaginario che si riconfigura all'insegna della categoria dell'impolitico (Esposito, 1999). Una ridefinizione alla quale apre Thomas Mann, il quale compie la sua "iniziativa" *Traversata con Don Chisciotte*, libro pubblicato nel 1934 che nasce dal suo primo viaggio negli Stati Uniti, svoltosi a partire dal 29 maggio di quell'anno, con l'approdo a New York. Lo scrittore aveva composto tra il 1915 e il '18 - per poi rigettarle pragmaticamente nel '22, con un pronunciamento a favore della Repubblica di Weimar - le *Considerazioni di un impolitico*, un inequivocabile (e "sulfureo") manifesto del pensiero reazionario, testimonianza dell'indelebile impronta genetica del Romanticismo anti-illuministico nel Secolo breve tedesco. Ma la persistenza di quelle tesi, pur nella piena e completa adesione di Mann al paradigma della democrazia liberalrappresentativa, continuerà ad agire sotto il

<sup>2</sup> Cfr. Cipolloni M., *Introduzione a A. Castro (1925), El pensamiento de Cervantes*. Tr. It. *Il pensiero di Cervantes*, Napoli, Guida, 1991: 15.



profilo della suggestione e di una memoria evocativa dello sconvolgimento di natura altresì culturale generato dal primo conflitto mondiale. Nella sua tematizzazione filosofica, il pensiero dell'impolitico (Bosteels, 2010) procede alla decostruzione della rappresentazione, intesa quale nozione costitutiva della politica della modernità, per sottolineare – spesso a partire dalle meditazioni di scrittori e scrittrici novecenteschi – l'irriducibilità della giustizia al diritto. Come pure l'ineliminabilità del male dall'orizzonte storico, nodo che rende anche il bene intraducibile nelle prassi e nei dispositivi del potere, fondato sulla disponibilità e l'impiego della forza senza scrupoli né interrogativi di carattere etico. Una consapevolezza che, da un lato, impone (o, per meglio dire, imporrebbe) di conservare e tramandare il senso tragico di queste differenze. E, dall'altro, agevola una liberazione ulteriore (anch'essa, tuttavia, ontologicamente tragica) nella direzione dell'interpretazione – pure in chiave consolatoria – individuale dei significati, compresi naturalmente quelli dei testi, congedandosi così dalle impalcature richiedenti coerenza logica della razionalità moderna. Ne è, dunque, una testimonianza primigenia – lungo le oscillazioni di posizioni di Mann – la sua «traversata» puramente personale ed emotiva in compagnia di Chisciotte, dove si mescolano in maniera marcatamente soggettivistica l'omaggio alla «sublime follia», l'attribuzione a Cervantes di un elogio – barocamente dissimulato – della libertà di coscienza e la reinvenzione, davanti ai mulini a vento-grattacieli di Manhattan, del cavaliere errante come «superuomo». Ma, irenicamente, nelle vesti di un predicatore di pace e di fratellanza dell'umanità, all'insegna di un completo sovvertimento dei caratteri originari della figura nietzscheana, come pure di quella polemica contro il pacifismo contrario alla Prima guerra mondiale che aveva fornito l'occasione puntuale per la stesura delle *Considerazioni di un impolitico*, rispetto alle quali la *Traversata* si presenta come uno scarto deciso e una presa di distanza letteraria che celebra il *Quijote* come monumento dell'umanesimo cristiano (e occidentale). Si dischiudono, quindi, le porte di un immaginario impolitico che trova la sua fonte nelle parole cervantine, e che va a pieno titolo anche nella direzione della moltiplicazione della realtà sociale e del *political designing* della società, secondo un regime di equivalenza tipicamente postmoderno. Dove gli immaginari alimentano non esclusivamente i discorsi e le narrazioni, ma anche le organizzazioni e, talvolta, direttamente le *policies* implementate nell'odierna epoca della depoliticizzazione e della costellazione postmoderna (Bernstein, 1991) della *governance* politico-economica (Garapon, 2010).

Sale pertanto alla ribalta e si impone definitivamente l'*issue* del relativismo di Don Chisciotte (Tessitore, 1991)<sup>3</sup> – quella che, negli anni Sessanta, Leo Spitzer aveva denominato «attitudine relativista», evidenziando come essa prendesse le mosse dagli incessanti “giochi linguistici” che l'«ingegnoso *hidalgo*» e il suo scudiero ingaggiavano discutendo incessantemente intorno al senso delle parole e delle frasi, senza giungere mai a un approdo conclusivo, per estendersi in via totalizzante all'intera trama e ai suoi sottotesti di natura ideologica (Spitzer, 1962). Un relativismo

---

<sup>3</sup> Cfr. Tessitore F., *Presentazione a A. Castro (1925), El pensamiento de Cervantes*. Tr. It. *Il pensiero di Cervantes*, Napoli, Guida, 1991: 8.

integrale, dunque, sotto una pluralità di profili, esaltato da alcune espressioni del postmodernismo, specie in seno all'industria culturale, che hanno selezionato e riprodotto una concezione ironica, frutto di una lettura improntata al disincanto e al «politeismo valoriale» di Cervantes. Se nulla nella realtà – divenuta molteplice – è certo, stabilito in via permanente ed eroico, il comportamento non può che risultare improntato alla malinconia oppure, giustappunto, al sorriso e all'ironia, le due opzioni compendiabili nel film (problematico anche dal punto di vista della gestazione produttiva) di Terry Gilliam, *L'uomo che uccise don Chisciotte* (2018). Oppure anche, in maniera preveggenza (e ante-postmodernistica) nelle tavole sull'antieroe disegnate da Jacovitti, negli anni Cinquanta, per il periodico a fumetti cattolico *Il Vittorioso*.

All'immaginario sociale suscitato da Cervantes si dedica anche il pioniere del postmoderno (o il tardo-moderno) Marshall McLuhan, secondo il quale don Chisciotte, con la sua invettiva contro la letteratura cavalleresca e il suo interrogarsi intorno al destino individuale, può sostanzialmente venire annoverato a precursore di quella che sarà la sfera pubblica della società borghese. Nel modello "ermeneutico" di McLuhan, infatti, don Chisciotte corrisponde al paradigma dell'«uomo tipografico» e sintetizza le radicali riorganizzazioni della tecnologia del suo tempo, anche se non si rivela in grado di comprenderla nei modi dovuti (McLuhan, 1962). Così, al medesimo tempo, l'universo sociale che gli ruota intorno si può identificare con una sfera pubblica alternativa, fondata sulle dicerie, i rumors, le fake news, destinata a rimanere non più contingente, ma a divenire strutturale in quella temperie del postmodernismo in cui si sta rinnovando la fortuna della sua figura. E dove l'ecosistema mediale è percorso da dinamiche di piattafornizzazione e iperframmentazione sempre più spinte, che hanno inaugurato la stagione della «post-sfera pubblica» (Boccia Artieri e Marinelli, 2019).

Il consumarsi e dissolversi della sfera pubblica habermasiana, pilastro della teoria e filosofia politica della modernità, corrisponde così a un paesaggio collettivo nel quale si consuma anche un'appropriazione "intertestualizzata" della metafora-emblema del don Chisciotte da parte della propaganda dei partiti e movimenti neopopulisti (o di figure di area politica vasta). Tale appropriazione viene soprattutto declinata mediante account e pratiche comunicative dei social media, la diffusione e l'autoaccreditamento di un'idealistica lotta impari contro forze eccedenti – come quella «contro i mulini a vento», riveduta e aggiornata nella battaglia antisistema che li vede opporsi a quelle che vengono presentate, secondo moduli simbolici tipici del pensiero magico, alla stregua di "potenze metafisiche" (dalla finanza alla globalizzazione). Tra gli esempi più eclatanti alcuni fumettisti supporter dell'*alt-right*, come il «*rogue cartoonist*» (autodefinizione che campeggia nel suo sito web) Ben Garrison, una cui vignetta del 2021 che effigiava un Donald Trump-don Chisciotte in solitaria battaglia contro il «mainstream marxista» e lanciato all'inseguimento di un mulino a vento antropomorfo con le pale recanti i nomi dei «Leviatani dei social





media» ha suscitato un certo dibattito tra gli opinionisti e i commentatori politici<sup>4</sup>. Questa appropriazione “intertestualizzata” del don Chisciotte come metafora avviene, inoltre, attraverso la narrazione ideologica e l’immaginario del rovesciamento di un ordine politico-istituzionale “oppressivo” promosso dal «Carnevale populista» antiestablishment (Da Empoli, 2019), che rimanda anche al concetto del dionisiaco postmoderno (Maffesoli, 1990), e incrocia, sotto alcuni punti di vista, sul piano della narratologia e dello storytelling politici, la categoria del grottesco e la linea interpretativa letteraria del testo di Cervantes di ambito «dialogico-carnevolesca» che ha visto tra i propri artefici Michail M. Bachtin (Bachtin, 1965). Ma può anche rovesciarsi di segno, assumendo la forma di una controappropriazione intertestualizzata in chiave antipopulista, come negli sciami digitali di critiche sui social media<sup>5</sup>, durante l’inverno del 2019, alla posizione di Trump avversa alla diffusione delle pale eoliche, da cui la comparazione – questa volta in termini negativi – del presidente a un don Chisciotte che combatte i mulini nel nome della tutela degli interessi dei produttori di energie fossili. Oppure quella – tipica della critica culturale applicata alla politica – della stigmatizzazione del leader populista che nega la realtà effettuale, ma crea effetti reali e «province di significato» inospitali per le classi sociali subordinate e i soggetti più deboli mediante universi paralleli menzogneri (è il caso della descrizione di Trump e Jair Bolsonaro quali pericolosi «moderni don Chisciotte» fatta da Federico Finchelstein)<sup>6</sup>.

Lungo un percorso temporale caratterizzato da formazioni storico-sociali profondamente distinte (la perdurante eredità dell’Antico regime, il liberalismo autoritario e mediterraneo, la crisi dello spirito e dell’identità nazionale e la dittatura della Spagna), il secondo dopoguerra europeo, sino al postmodernismo e al neoliberalismo (nella sua fase digitale) contemporanei, il personaggio di don Chisciotte offre plurime suggestioni a una teoria sociale dell’immaginario politico. Molteplici, ma contrassegnate dai fattori costitutivi dell’ambivalenza e di quella che si potrebbe definire la condizione strutturale della crisi di sistema. Un’ambiguità palesata in maniera lampante dalle contemporanee appropriazioni del simbolico donchisciottesco, attraverso le modalità e le formule della transpolitica (Susca e de Kerckhove, 2008), da parte di culture (e subculture) comunicative populiste come di altre antipopuliste (orientate in senso favorevole nei confronti dei paradigmi della democrazia liberalrappresentativa o di quella radicale). Un filosofo che ha frequentato in maniera originale l’immaginario politico, Claude Lefort, in un testo del 1983 (*La question de la démocratie*), scandagliava la forma politica democratica come «regime dell’indeterminazione» che vive della dissoluzione dei riferimenti e delle certezze e si istituisce per mezzo dell’invenzione continua. Una «condizione

<sup>4</sup> Cfr. Cronin B., *Ben Garrison Defends Controversial Donald Trump/Don Quixote Cartoon*, Cbr.com, 9 July 2021. <https://www.cbr.com/ben-garrison-defends-donald-trump-quixote-cartoon/>.

<sup>5</sup> Cfr. Fearnow B., *The Internet is Comparing Donald Trump to Don Quixote, Fictional Character Who Believes Windmills are Giants that Want to Hurt Him*, Newsweek.com, 23 December 2019. <https://www.newsweek.com/trump-don-quixote-windmills-1478915>.

<sup>6</sup> Cfr. Finchelstein, F., *The Extremist Bolsonaro: the Very Dangerous Face of Populism in Brazil*, Resetdoc.org, 14 January 2019, <https://www.resetdoc.org/story/extremist-bolsonaro-dangerous-face-populism-brazil/>.

democratica» specialmente contemporanea che l'apertura e la destrutturazione veicolate, in maniera contraddittoria e ambigua (e tra usi e abusi), dalla politicizzazione dell'immaginario donchisciottesco – naturalmente, al di là di ogni intenzionalità originaria di Cervantes – finiscono per restituire in maniera molto nitida e naturale.

## Bibliografia

- Affuso O. (2012), "Trasmissione intergenerazionale di memoria e rappresentabilità dei passati traumatici", *M@gm@*, 10(1):  
[http://www.magma.analisiqualitativa.com/1001/articolo\\_03.htm](http://www.magma.analisiqualitativa.com/1001/articolo_03.htm).
- Bachtin M. (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Tr. It. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 2001.
- Bernstein R. (1991), *The New Constellation*. Tr. It. *La nuova costellazione*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Boccia Artieri A. e Marinelli A. (2019), *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*, Milano, Guerini Scientifica.
- Bosteels B. (2010), "Politics, Infrapolitics, and the Impolitical", *The New Centennial Review*, 10(2): 205-238.
- Calabrese O. (1992), *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza.
- Calabrese O. (2013), *Il Neobarocco*, Firenze-Lucca, La Casa Usher.
- Canavaggio J. (1986), *Cervantès*. Tr. It. *Cervantes*, Roma, Lucarini, 1988.
- Castro A. (1925), *El pensamiento de Cervantes*. Tr. It. *Il pensiero di Cervantes*, Napoli, Guida, 1991.
- Cervantes, M. de (1605), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Tr. It., *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 2015.
- Da Empoli G. (2019), *Gli ingegneri del caos. Teoria e tecnica dell'Internazionale populista*, Venezia, Marsilio.
- Deleuze G., Guattari F. (1972), *L'Anti-Œdipe*. Tr. It. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.



Massimiliano Panarari  
*Don Chisciotte (im)politico*

Del Castillo M. (2005), *Dictionnaire amoureux de l'Espagne*, Paris, Plon.

Donà M. (2018), *Di un'ingannevole bellezza*, Milano, Bompiani.

Esposito E. (1999), *Categorie dell'impolitico*, Bologna, Il Mulino.

Foucault M. (1966), *Les mots et le choses*. Tr. It. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967.

Garapon A. (2010), *La raison du moindre État*. Tr. It. *Lo Stato minimo. Il neoliberalismo e la giustizia*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Tr. It. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2021.

Gorla P.L. (2014), *Sei diversioni nel Chisciotte*, Macerata, Quodlibet.

Jaksic I. (1994), "Don Quijote's Encounter with Technology", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14(1): 75-95.

Lefort C. (1983), *Le Retrait du Politique*. Tr. It. *Saggi sul politico*, Verona, Il Ponte editrice, 2007.

Lorca D. (2010), "The Function of Skepticism in *Part I of Don Quijote*", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 30(2): 115-148.

Maffesoli M. (1982), *L'Ombre de Dionysos*. Tr. It. *L'ombra di Dioniso*, Milano, Garzanti, 1990.

Mann T. (1918), *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Tr. It. *Considerazioni di un impolitico*, Milano, Adelphi, 1997.

Mann T. (1934), *Meerfahrt mit Don Quijote*. Tr. It. *Traversata con Don Chisciotte*, Milano, Medusa, 2016.

McLuhan M. (1962), *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographical Man*. Tr. It. *La galassia Gutenberg*, Roma, Armando, 1991.

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

Perniola M. (2012), "Simulacri del potere e potere dei simulacri", *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario*, anno I(0): 29-41.

Ruffinatto A. (2002), *Cervantes*, Roma, Carocci.



Massimiliano Panarari  
*Don Chisciotte (im)politico*

Savignano A. (1990), *Il Cristo di Unamuno*, Brescia, Queriniana.

Savignano A. (2001), *Introduzione a Unamuno*, Roma-Bari, Laterza.

Savignano A. (2007), "María Zambrano e l'ambiguità di Don Chisciotte. Il dialogo con Unamuno ed Ortega", *Studi di estetica*, Terza serie, 35/36: 1-22. doi: 10.1400/101004.

Savignano A. (2005), *Panorama della filosofia spagnola del Novecento*, Genova-Milano, Marietti.

Schutz A. (1976), *Don Quijote and the Problem of Reality* (in *Collected Papers*). Tr. It. *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma, Armando Editore, 1995.

Socrate M. (1998), *Il riso maggiore dei Cervantes*, Scandicci (FI), La Nuova Italia.

Spitzer L. (1962), "On the Significance of Don Quijote", *MLN Journal*, 77(2): 113-129.

Susca V. e de Kerckhove D. (2008), *Transpolitica*, Milano, Apogeo.

Tincani P. (2019), "Il romanzo e la realtà. Una lettura del *Chisciotte*", *Ordines*, 2: 139-172.

Unamuno M. de (1905), *Vida de don Quijote y Sancho*, Tr. It. *Vita di don Chisciotte e Sancio. E altri scritti sul Chisciotte*, Milano, Bompiani, 2018.





## Il Chisciotte e i suoi lettori

Ercole Giap Parini

ercole.parini@unical.it

Department of Political and Social Sciences | University of Calabria

### Abstract

*Don Quixote and Its Lectors.*

The *Don Quixote of la Mancha* represents a literary work that never ceases to amaze and that offers material for reflection, continuously, influencing "the entire course of subsequent Western literature". An important source of inspiration, *Don Quixote from La Mancha* was able to feed both intellectual debate and popular culture. And this up to our days, in a plural way. The ability of this literary work to feed such a heterogeneity of streams leads to some considerations on reading, writing and on the status of classic to which a limited number of texts arrive. From a sociological perspective, this answer cannot be sought in the genius of the author or in some other similar characteristic, which would irremediably lead to focus on the individual. Rather, it must be sought in certain mechanisms of encounter and triggering of rearticulation processes, which have a relational, and therefore social, origin.

### Keywords

Chisciotte | Letture e riletture | Metafora | Innovazione semantica | Immaginario sociale



Giace qui l'Hidalgo  
Che i più forti superò,  
Sì che pure della morte  
La sua vita trionfò.  
Fu del mondo, ad ogni tratto  
Lo spavento e la paura;  
Fu per lui la gran ventura  
Morir savio e viver matto.

Miguel de Cervantes (1615)

In un'opera dedicata a tratteggiare i caratteri del 'genio', Harold Bloom, noto per avere proposto il famoso *Canone*, mette in evidenza la centralità del *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes per la letteratura contemporanea, sottolineandone al contempo la natura di insuperato rompicapo:

Don Chisciotte è così originale che, a distanza di quattro secoli, rimane il libro più di avanguardia che abbiamo della letteratura in prosa. Questo però significa minimizzare; è al contempo il più leggibile ma anche, in definitiva, il più difficile dei romanzi (Bloom, 2002: 58).

Una lettura che non smette di stupire e che offre materiale di riflessione, appunto, continuamente, influenzando "l'intero corso della successiva letteratura occidentale" (ibidem), insieme soltanto all'opera di Shakespeare.

Il *Don Chisciotte della Mancia*, quindi, anticipa e fa da paradigma a tutto un genere letterario, il romanzo. Secondo René Girard,

La potenza creatrice nel padre del romanzo moderno è tanto grande da esercitarsi senza sforzo in tutto lo 'spazio' romanzesco. Non esiste idea del romanzo occidentale che non si trovi in embrione in Cervantes (Girard 1977: I).

Non limitandosi a segnare questo ruolo, Girard individua nel Chisciotte un nucleo semantico, fatto di senso, dentro al quale si innescano meccanismi orientati all'azione. Al centro della sua teoria del romanzo, e che tanto più vale per il *Don Chisciotte della Mancia*, il desiderio e il ruolo del mediatore; e il Chisciotte come personaggio diviene l'archetipo del produttore di desiderio.

Quel carattere paradigmatico si ritrova sottolineato, anche di recente, da Alfonso Berardinelli, per il quale il Chisciotte incarna la tensione a cogliere il reale che rappresenta la summa della storia del romanzo. Scrive Berardinelli: "abbiamo costruito la nostra idea di realtà attraverso il romanzo ed è il romanzo che ha messo in scena la differenza, il contrasto fra realtà e sogno, fra realtà e illusione, fra ideali e vita reale" (Berardinelli, 2016: I). Un libro e un personaggio, quello del Chisciotte, che quindi segnano un passaggio di epoca, sicuramente nelle forme letterarie con la fine della letteratura epica alla quale ostinatamente il cavaliere continua a consacrare la sua vita. Ma anche anticipatorio di un nuovo mondo, insieme – sempre secondo



Berardinelli – a un altro personaggio, il Robinson di Defoe, che incarna una inedita prassi costruttiva e una nuova etica della classe media emergente (Berardinelli, 2016).

Insomma, il Chisciotte come paradigma della forma romanzo, ma soprattutto opera viva, nel suo essere ‘rompicapo’ da decifrare, capace di segnare uno spartiacque estetico e pratico tra epoche, così come di ispirare corsi di azione. Nota molto acutamente Gianfranco Pecchinenda che con il Chisciotte si chiude l’epoca della scolastica e nasce il libero arbitrio: “da allora la letteratura, e per estensione il libro, diverranno i depositari di una verità rivelata dall’immaginazione” (Pecchinenda, 2018: 198). Oltre a tutto questo, l’opera si presenta come crocevia culturale dove convergono e vengono rielaborati temi, stilemi, immagini e narrazioni diffuse nella cultura dell’epoca di Cervantes e in quelle precedenti.



## 1. La capillarità plurale del Chisciotte

Importante fonte di ispirazione, il *Don Chisciotte della Mancia* è stato capace di alimentare tanto il dibattito intellettuale quanto la cultura popolare. E questo fino ai nostri giorni, in maniera plurale e nient’affatto lineare. In questo paragrafo, senza pretesa di esaustività, guardo ad alcuni esempi, tra i più significativi, di questo percorso.

Il *Don Chisciotte della Mancia* è opera ricca, addirittura strabordante di immagini e metafore, narrazioni che diventano narrazioni di altre narrazioni; soprattutto, rappresenta esempio potente della letteratura che avvince perché, come mette in evidenza Michail Bachtin (2001), è capace di toccare – entrandovi in tensione – la vita umana e ciò che con essa è in diretto contatto. Così presentandosi, è stata fonte, stimolo, addirittura pretesto, per concepire articolazioni di idee che hanno segnato un pezzo importante della storia del pensiero nella filosofia e nelle scienze sociali, anche recenti. Di queste non posso che portare un piccolo numero di esempi, per rammentare appena, ove ce ne fosse bisogno, la fecondità di quell’opera nel dare forma a sviluppi di pensiero tra loro differenti, anche antagonisti.

Già Ivan Turgenev aveva proposto un accostamento del Chisciotte con l’Amleto, per mettere in evidenza come il primo rappresentasse “la fede innanzitutto, la fede in qualcosa di eterno, di incrollabile, la fede nella verità insomma, (...) Don Chisciotte è totalmente pervaso di fedeltà a un ideale”<sup>1</sup>. Questa intuizione diventa per il filosofo spagnolo Miguel de Unamuno, trecento anni dopo la pubblicazione dell’opera di Cervantes, stimolo per leggere il testo non con l’approccio del commentatore o del critico, ma come di chi si accosta a un testo mistico, con l’intento di decifrarlo (Savignano, 2021). Il filosofo spagnolo intende ‘riscattare il sepolcro del cavaliere’, vedendo nel Chisciotte un simbolo di volontà, capacità di creazione del proprio

<sup>1</sup> Dal Discorso pronunciato nel gennaio del 1860 da Ivan Turgenev, noto come “Amleto e Don Chisciotte” proposto anche in Pecchinenda, 2018: 200.

destino, desiderio di autenticità. "Unamuno confessa che il suo libro contiene 'tutto un sistema filosofico', a partire dal quale intravede nella vicenda chisciottesca le linee maestre dell'autentico spirito maestro" (Savignano, 2021: IV). Da questa prospettiva, la vicenda dell'*hidalgo* viene spogliata di quel carattere comico, che ne aveva caratterizzato cicli di lettura, per essere proiettata su un piano tragico. Per Unamuno, Chisciotte diventa espediente culturalmente radicato per individuare la possibilità di un nuovo messia, capace di compendiare l'anima del popolo spagnolo. E, allora, scrive nel suo *Vita di Don Chisciotte e Sancho Panza*:

Ebbene, sì, credo che si possa tentare la santa crociata di andare a riscattare il sepolcro di Don Chisciotte dal dominio dei baccellieri, dei preti, dei barbieri, dei duchi e dei canonici che lo occupano. Credo che si possa tentare la sacra crociata di andare a riscattare il sepolcro del Cavaliere della Follia e sottrarlo ai gentiluomini della ragione (De Unamuno, 2016: 7).



Il Chisciotte sta al centro del rapporto tra Unamuno e un altro filosofo spagnolo, José Ortega y Gasset (Savignano, 2005: 19 e ss.). Le *Meditazioni del Chisciotte* (2015) sono l'opera di esordio di Ortega, che ha i tratti della risposta pacatamente polemica proprio a quanto Unamuno scriveva nel 1905; Ortega riconosce a quest'ultimo di avere "conseguito viva consapevolezza della peculiarità unica e irriducibile della vita umana, anche se il suo modo d'essere gli appare sotto forma di eroismo e tragedia, la cui espressione è affidata alla novella" (Savignano, 2005: 23); secondo il filosofo della circostanza, invece, Chisciotte incarna il conflitto tra tensione all'eroismo e circostanza mondana, segnando quindi non solo un passaggio d'epoca, ma soprattutto un invito a salvare la vita attraverso la capacità di un rinnovamento culturale. Andando oltre i motivi della controversia, le *Meditazioni del Chisciotte* rappresentano la prova generale del discorso filosofico di Ortega, nucleo nel quale si trovano i primi tratti del concetto di circostanza, così centrale nella definizione del suo specifico approccio all'esistenza (Parini, 2019); vi si ritrova anche la frase che è possibile considerare costitutiva di grande parte del pensiero orteghiano: "io sono io e la mia circostanza e se non la salvo non salvo nemmeno me stesso" (Ortega y Gasset, 2015: 39), facendo emergere una visione assolutamente originale e inedita che almeno in parte è frutto di un confronto con le vicende dell'*hidalgo*.

Portandoci fuori della Spagna, e accostandoci alla letteratura che tipicamente sta nella formazione delle sociologhe e dei sociologi attuali, incontriamo Alfred Schutz e la sua fenomenologia, che portano il Chisciotte a divenire strumento, ovvero 'mezzo', come lo definisce Paolo Jedlowski, per introdurre il problema fondamentale della "costituzione intesogettiva della realtà". Il legame fra Schutz e Don Chisciotte è la capacità di dubitare delle apparenze, laddove altri non vedono che piane certezze" (Jedlowski, 1995: 7). Nell'opera di Schutz, *Don Chisciotte e il problema della realtà* (1995), l'intento non è di esplicitare una particolare fenomenologia, modo di osservare che pone al centro il dubbio, bensì di mettere in gioco, attraverso le avventure e lo sguardo sul mondo del cavaliere errante, quello stesso mondo; il Chisciotte diventa l'eroe capace di dissodare con la sua spada la tensione tra dubbio e sospensione del dubbio, aprendosi alle ragioni della prospettiva fenomenologica.

Il Chisciotte non ha mancato di ispirare - o di essere preso a pretesto, il che è un poco la stessa cosa - un altro pensatore influente della seconda metà del Novecento come Michel Foucault, che al cavaliere dedica un breve ma centrale brano de *Le parole e le cose* (2016), indicando in questo personaggio il segno di un limite, tracciato tra un'epoca di corrispondenza tra le parole e le cose e un'altra in cui si stringono nuovi rapporti segnici astratti; e Don Chisciotte è colui che vaga in un mondo in cui le parole stanno nei libri e le cose nella loro "ironica realtà".

Con i loro giri e rigiri le avventure di Don Chisciotte tracciano il limite: in esse hanno termine i giochi antichi della somiglianza e dei segni; in esse già nuovi rapporti si stringono. Don Chisciotte non è l'uomo della stravaganza ma piuttosto il pellegrino meticoloso che fa tappa davanti a tutti i segni della similitudine (Foucault, 2016: 61).

Si potrebbe continuare a lungo con una rassegna capace di testimoniare la capillarità plurale che promana da quell'opera, nell'elencare quanti lo hanno preteso come interlocutore, alla ricerca di inneschi creativi per nuove articolazioni del pensiero, ma anche pretesto sul quale poggiare altro pensiero, senza che quella parola, pretesto, dia adito a sospetti di cattivo uso.

Per altri versi, tutta una reinterpretazione romantica, per esempio con Schelling<sup>2</sup>, legge nel Chisciotte una forma di follia diffusa che contrappone l'ideale al reale. L'*hidalgo*, allora, come paladino di chi non accetta la dura realtà delle cose mondane per rifugiarsi e dare senso al mondo della fantasia e dell'immaginazione. Incrociando, così, un motivo più diffuso. Da questa prospettiva diventa più facile comprendere come il *Don Chisciotte della Mancia* sia entrato nella cultura cosiddetta popolare, ove viene evocato, raffigurato, rimediato - in modi differenti e di intensità variabile. Proprio perché coglie quel tema.

Anche in questo caso è possibile procedere tra le epoche e tra i generi senza alcuna pretesa di esaustività, ma mettendo in luce soltanto alcuni tra gli esempi più noti di rimediazione dell'opera di Cervantes.

Sin dalla metà del Settecento il Chisciotte è stato rappresentato ripetutamente nel balletto (celebre la versione musicata da Aloisius Ludwig Pintus dei primi del Novecento), così come nell'opera, dove è stata messa in scena su musiche, tra gli altri, di Giovanni Paisiello (prima rappresentazione, 1769) e, nel Novecento, è celebre quella di Jules Massenet (1910). Per arrivare ai nostri giorni, il cantautore Francesco Guccini, nel suo album *Stagioni* (2000), propone una canzone dal titolo *Don Chisciotte*. Ed ecco la strofa dedicata a colui che combatte con spirito romantico contro i mulini a vento nello sguardo del pragmatico Sancio:

E questo pazzo scatenato che è il più ingenuo dei bambini  
Proprio ieri si è stroncato fra le pale dei mulini...  
È un testardo, un idealista, troppi sogni ha nel cervello:

<sup>2</sup> Cfr. sul punto della ricezione del Romanticismo, Canavaggio, 2006.



Io che sono più realista mi accontento di un castello.  
Mi farà Governatore e avrò terre in abbondanza,  
Quant'è vero che anch'io ho un cuore e che mi chiamo Sancho Panza...

Altri cantautori e cantautrici italiani hanno tratto materia di ispirazione dalle avventure del cavaliere errante, ad esempio Ivano Fossati e Carmen Consoli. Il Chisciotte ha ispirato anche musicisti Jazz come Eliane Elias e persino la musica metal<sup>3</sup>.

E poi il cinema. Tra tanti esempi possibili, mi soffermo su *L'uomo che uccise don Chisciotte*, film del 2018 diretto da Terry Gilliam che, nella rocambolesca storia di una produzione di un cortometraggio pubblicitario con a tema il Chisciotte, narra di come a un certo punto il protagonista, il vecchio Javier, si convinca di essere diventato davvero il Chisciotte, innescando una serie di avventure che lo vedono, travestito da Don Chisciotte, mettere le cose a posto, ma a modo suo.

Parole e suoni, che diventano anche immagini (si pensi alle raffigurazioni chisciottesche nell'inchiostro di Gustave Dorè) di portata universale. Poche linee tratteggiate con la china, poi, raffiguranti un ronzino, un macilento cavaliere con la lancia, un uomo panciuto appiedato e dei mulini a vento, sotto un sole cocente, richiamano alla mente di tutti quell'opera, come fosse una forma che nel cervello ha segnato delle venature immaginifiche. E questo accade anche a chi mai si è immerso nelle pagine di Cervantes.

Con questi esempi vediamo in azione un classico saltarellare di generazione in generazione, da una epoca all'altra, di genere in genere e tra media differenti, come fosse un codice universale, richiamo preciso eppure etereo, plasmabile, volatile, ma sempre fecondo. Come se fosse, e forse lo è, a disposizione di tutti.

## 2. Sedimenti di vita

La capacità dell'opera di alimentare una tale eterogeneità di rivoli induce alcune considerazioni sulla lettura, sulla scrittura e sullo statuto di classico a cui perviene un limitato numero di testi. Da una prospettiva sociologica, che pure si irradia ai confini di differenti discipline, tale risposta non può essere ricercata nella genialità dell'autore o in qualche altra analoga caratteristica, che irrimediabilmente porterebbe a focalizzarsi sull'individuo. Deve essere piuttosto cercata in certi meccanismi di incontro e di innesco di processi di riarticolazione, che hanno una origine relazionale, quindi sociale.

Nell'ambito della concezione della lettura come azione utopica, vale a dire che si pone il fine irraggiungibile di comprendere pienamente un testo, Ortega y Gasset parte da alcune considerazioni sul dire che definisce tramite due caratteristiche, apparentemente in antitesi, quali la *deficienza* e l'*esuberanza*. Ogni dire è mancante in

---

<sup>3</sup> Per una rapida panoramica degli incontri tra il Chisciotte e l'arte popolare, <http://www.urbanmagazine.it/come-la-modernita-di-miguel-de-cervantes-ispira-gli-artisti-di-oggi/>



quanto ha come destino di lasciare sempre qualcosa al di fuori dei confini del detto, che è soltanto una parte di quanto è nella volontà di colui che dice. L'altra caratteristica, *l'esuberanza* di ogni *dire*, promana dal fatto che ogni parola, con la sua storia e con la sua stratificazione di significati, apre a interpretazioni eccedenti quanto il dicente si propone; questa esuberanza, lungi dal produrre una compensazione, induce letteralmente un'uscita del lettore dal testo, mettendo al mondo nuove articolazioni di significato. Nel saggio "Che cos'è leggere?" (2001) tra l'individuo che dice e quello che legge permane uno scarto, nella forma di residuo illeggibile, frizione tra fermento vitale e cristallizzazione sociale a partire dalla quale è possibile innescare quelle scintille di energia creatrice.

Il testo scritto, per di più e come mette in evidenza Paul Ricoeur, ha caratteristiche che lo distinguono dal semplice dire, rappresentandone una forma specifica:

Con il discorso scritto, l'intenzione dell'autore e l'intenzione del testo cessano di coincidere. Questa dissociazione del significato verbale del testo e dell'intenzione mentale costituisce la vera posta in gioco dell'iscrizione del discorso. (...) La dissociazione del significato e dell'intenzione resta un'avventura del rinvio del discorso al soggetto parlante. Ma il corso del testo sfugge all'orizzonte finito dell'autore. Quello che dice il testo importa più di quello che l'autore ha voluto dire; ormai ogni esegesi impiega i suoi procedimenti all'interno della circoscrizione di significato che ha rotto i suoi ormeggi con la psicologia del suo autore (Ricoeur, 2016: 181).



Il testo scritto, quindi, produce un percorso di autonomizzazione e di emancipazione dall'autore a partire dalla non contemporaneità della relazione tra locutore e referente. Che possono appartenere a epoche, luoghi, ordini sociali differenti. La appropriazione è l'esito di processi di interpretazione, indipendentemente dalla loro tensione verso la ricostruzione della intenzionalità autoriale (che è sempre un ricostruire da una certa prospettiva).

La distanza, temporale e spaziale, da cui il classico è letto, interpretato, utilizzato, ne fa esempio tipico di questo processo di distacco. Esso viene riprodotto, riappropriato da diverse epoche e da diversi contesti e adattato per dare base semantica a significati nuovi o a confortarne su basi nuove di vecchi.

Italo Calvino propone quattordici definizioni sui classici e sulla necessità di leggerli. Con la prima, l'autore dice: "*I classici sono quei libri di cui si sente dire di solito: 'Sto rileggendo' e mai 'Sto leggendo'*"; al di sotto del velo ironico di questa definizione, che ci rammenta il ruolo dissacratore di Calvino nella cultura italiana del Novecento, vi è la presentazione del classico come tratto ineludibile – letteralmente –, qualcosa che segna i limiti della stessa possibilità di dirsi blandamente intellettuali. Mi soffermo, in modo particolare, su altre due definizioni: nella terza "*i classici sono i libri che esercitano un'influenza particolare, sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si impongono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo e individuale*"; il classico opera, allora, all'intersezione tra due inconsci dialoganti e che vicendevolmente si plasmano, ma a partire da un materiale noto, che circola condiviso anche tra più generazioni. Da questa prospettiva, la lettura di un classico è sempre sia una prima lettura (di scoperta) che una rilettura (Calvino, 2015). La

settima definizione afferma che *"I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume"* (Calvino, 2015: 7-8); quindi, nei vari cicli di lettura, il classico lascia traccia e agglomera significati. Si presenta, così, come sorta di supporto, momento di confronto, fissazione segnica sulla quale costruire ulteriori discorsi.

Quanto fin qui messo in evidenza fa propendere per un marcato ruolo attivo del lettore, fino a mettere quasi in disparte l'autore, un processo ben identificato dalla critica del Novecento. Si pensi ai contributi, in tal senso, di Foucault (2004) e di Roland Barthes (1984) che hanno esplicitamente parlato di 'morte dell'autore' (Parini, 2020); tuttavia, è bene fare alcune precisazioni e prendere in seria considerazione il pensiero di chi denuncia i limiti di una deriva definita *reader oriented*. Partendo dal pensiero di Hans G. Gadamer, quando definisce il classico "un modo eminente dell'essere storico stesso, l'atto storico della conservazione che mantiene in essere un certo vero attraverso una sempre rinnovata verifica" (Gadamer cit. in Ferroni, 2006<sup>4</sup>), Giulio Ferroni lamenta che



gli esiti più radicali delle teorie orientate sul lettore [...] sono giunti a proiettare la consistenza stessa del c. nel perpetuo movimento della ricezione, fino a riconoscergli un'identità solo nella prospettiva del lettore, nel prolungarsi indefinito degli usi da parte delle sempre diverse comunità interpretative (ma qui l'estremismo teorico finisce per coincidere con la negazione dei c., la loro condanna all'irrelevanza e all'indifferenza) (ibidem).

Tuttavia, piuttosto che enfatizzare una prospettiva *reader oriented*, è possibile rivolgersi al classico nella sua dimensione residuale, senz'affatto condannarlo all'irrelevanza, capace invece di ripresentarsi a successive generazioni, ovvero a differenti 'comunità interpretative', come struttura dotata di flessibilità. Secondo Franco Fortini, i classici sono costitutivamente 'ambigui'. Nella voce scritta per la *Enciclopedia Einaudi* (1973), lo studioso e poeta sottolinea che la misura della loro vitalità è data dalla loro morte. Involucri o "maschere", i classici subiscono reiteratamente l'abbandono "dalle diverse forme di energia antagonista che furono capaci di incarnare lungo le generazioni" (Fortini, 1973: 198-199). Ne rimane quella struttura segnica prima richiamata, quell'oggetto di confronto carico di ambiguità, ma capace di generare nuova vitalità.

Dal mio punto di vista, questa capacità di sopravvivere nelle mille riarticolarioni e appropriazioni, quindi di fissarsi e di plasmare la successione degli immaginari, va indagata in certi caratteri di indeterminatezza e di plasmabilità dell'infinito materiale semantico presente nel Chisciotte, un patrimonio di storie, di espedienti narrativi (tecniche) – anche ripresi e rielaborati dal passato dallo stesso Cervantes – che rivivono acquisendo continuamente senso e innescando prolifiche e imprevedute scintille creative (Ortega y Gasset, 2001; Ricoeur, 2020), proprio là dove l'immagine si fonde con la parola. A partire dai mulini a vento, da quel combattervi contro,

<sup>4</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/classici\\_%28Il-Libro-dell%27Anno%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/classici_%28Il-Libro-dell%27Anno%29/)

immagine che è stata capace di identificare e di ispirare, nelle varie epoche, l'animo romantico di chi non si arrende alla mondanità cinica; la propensione a porsi obiettivi impossibili, ovvero che la società non riconosce come tali. Ancora quel combattere i mulini mette in luce l'eterna contesa fra sogno e realtà, fra ideali e sguardo pragmatico, rappresentando una costante umana che prende corpo in parole che diventano immagini.

Frase di espressione comune, corrente, diffusa, essa è entrata anche nel linguaggio tecnico, per esempio, tra chi svolge relazioni di aiuto, quando si tratta di combattere contro entità, nello svolgimento di quella professione, "tanto inafferrabili da rendere vano lo sforzo" (Giusti, Ciotta, 2005: 138). In ambito sociologico, questa stessa immagine ha ispirato teorie e concetti. Come "l'effetto Don Chisciotte", inteso quale sfasamento tra le condizioni del presente e gli schemi, i codici culturali del passato. Al centro di questo fenomeno, l'effetto d'isteresi "che rende inadeguati i vecchi schemi cognitivi, pratici ed espressivi" (Corchia, 2006: 23). In particolare, scrive Pierre Bourdieu:



Don Chisciotte è colui il cui habitus corrisponde a uno stato passato dell'ordine sociale e che perpetua delle disposizioni che girano a vuoto. C'è un Don Chisciotte in tutti i vegliardi: il brontolio dei vegliardi è la nostalgia di un ordine scomparso nel quale l'habitus era come un pesce nell'acqua e, inversamente i momenti del buonumore, dell'euforia sono i momenti in cui vi è una coincidenza tra l'habitus e il mondo, ossia quando il mondo risponde immediatamente alle attese dell'habitus" (Bourdieu, cit. in Corchia, 2006: 24).

Vi è tuttavia un brano che intendo portare a esempio della feconda duttilità interpretativa. Per di più dimostrando come il Chisciotte sia crocevia di stili che vengono riadattati per essere consegnati ai successivi lettori come spunti per nuovi stili. Nel mezzo del capitolo venti del primo libro, Chisciotte dice a Sancio: "tu hai narrato una delle più nuove fiabe, conto o storia, a nessuno al mondo venuta mai in pensiero, e che la maniera di narrarla e di troncarla mai si potrà vedere né mai si sarà veduta in tutta la vita" (de Cervantes, 2020: 177); un elogio inaspettato o sarcasmo spietato? Ma di che natura è questo racconto? Che caratteristiche ha per indurre Chisciotte a esprimersi in questo modo? Il 'conto' è quello del pastore Lope Ruiz che si innamora della pastora Torralba, figlia di un ricco allevatore. Lope, durante la gestazione di questa sua passione, prova tante piccole gelosie che il suo amore si tramuta in odio e malvolenza; ma il suo allontanamento emotivo rende la donna insistente e bramosa: "È il carattere naturale delle donne, questo (...) disdegnare chi le ama e amare chi le aborrisce" (ivi: 176); esasperato Lope decide di andare via con le sue trecento capre; e la bella Torralba si mette sulle sue tracce. A questo punto, la novella si apre a una sorta di filastrocca, o gioco, che poco sembra avere a che fare con quell'incipit di tormentato amore. Lope, giunto sulla sponda del fiume Guadiana, deve trovare il modo di attraversarlo con tutto il suo gregge; gli viene in soccorso un pescatore con una piccola chiatta, capace di portare, però, soltanto una persona e una capra alla volta. Cosa che con tanta pazienza si decide di fare. "Entrò il pescatore e passò una capra; tornò e ne passò un'altra; ritornò ancora

e ne passò ancora un'altra. Vossignoria tenga bene a mente il conto delle capre che il pescatore va passando, perché, se se ne dimenticherà, finisce la novella" (ivi: 177). Stizzito, Chisciotte dice a un tratto "metti che le abbia passate tutte" e allora "quante ne sono passate finora?" chiese Sancio. 'Cosa diavolo ne so io?' rispose Don Chisciotte. 'Ecco quel che le avevo detto: che tenesse bene a mente il conto. Allora, perdio, è finita la novella e non c'è da andare più avanti'". Preso atto della fine della storia, Chisciotte esprime l'elogio prima citato<sup>5</sup>.

All'epoca di Cervantes, era molto in voga raccontare storie come passatempo e, nella fattispecie, "Sancho ricorre a un *cuento para dormir* con l'intenzione di trasformarlo in un racconto per rimanere svegli" (Sanfilippo, 2006: 332). Gli studiosi vedono solitamente qui la tradizione dei racconti popolari che si raffronta con la cultura scritta ma, ancora di più, il confronto/scontro tra la cultura popolare, dei 'conti' e racconti, e la cultura alta che Chisciotte si ostina a rappresentare. Da questa prospettiva ha senso l'evidenziazione del sarcasmo nelle sue espressioni.

E se, invece questo brano rappresentasse l'incipit del minimalismo? È la tesi, una fra tante, che è possibile leggere in un noto blog di letteratura, tenuto da Pietro Bassetti, ove si interpretano secondo la chiave dell'elogio le considerazioni finali di Don Chisciotte al racconto di Sancio:

Come ha scritto Eric Auerbach, per molte delle invenzioni stilistiche che i posteri attribuiscono a Cervantes sarebbe scorretto dire che egli le tragga consapevolmente dalla sua fantasia, poiché sono per lo più venute fuori senza che egli se ne avvedesse. Dunque non è poi così sorprendente che l'esplorazione del suo romanzo continui e rimanere tanto fertile di suggestioni. Ma che vi potesse persino essere una traccia (pur tanto sottile) dei principi minimalisti è ancor meno strano se si considera che, mai come prima di Cervantes, la realtà prosaica del quotidiano aveva trovato tanto spazio nella narrativa (Bassetti, 2021)<sup>6</sup>.

Proprio la citazione auerbachiana e le ultime battute nel blog richiamano un altro elemento particolarmente fertile per concepire le continue interpretazioni che il Chisciotte ha alimentato. Nella tradizione auerbachiana, il Chisciotte è letto nella sua vena comica, dove "la follia del Chisciotte altro non [è] che gioco, parodia, comicità, riconducibile alla follia erasmiana" (Barberi, 1998: 15); dall'altra parte, è stato interpretato nella sua vena tragica e così approfondito proprio dal Romanticismo. Ma

ad ognuna di queste interpretazioni è possibile muovere delle obiezioni visto che in realtà entrambi i toni, quello della gaiezza e quello della melanconia, pervadono la narrazione e troppo riduttivo sarebbe cercare di affermare una

---

<sup>5</sup> Racconti come questo sono tipici di una lunga tradizione che interpella il lettore immettendolo in una circolarità narrativa che spiazza. Per esempio, ispirato alla tradizione ebraica, in *Tracce* di Ernst Bloch è possibile trovare un racconto dal titolo "Caduta nell'ora", non troppo dissimile per l'effetto di spiazzamento finale e per la tensione a ribaltare la prospettiva sul lettore o su colui che ascolta (Bloch, 2015: 97-98; sul punto, anche Jedlowski, 2009).

<sup>6</sup> <https://www.remobassetti.it/limite-di-velocita/minimalismo-don-chisciotte-sancho/>.



visione critica definitiva; come per l'Amleto di Shakespeare continueranno a susseguirsi le più svariate letture (ibidem).

Ecco ancora una volta levarsi il classico, in compagnia di un altro classico, con tutta quell'ambiguità e indeterminatezza capaci di ispirare sempre nuove suggestioni, forse anche stilistiche.

### 3. Conclusione: la letteratura tra innovazione semantica e immaginari

Conviene allora, per terminare, tornare a Ricoeur e alla sua teoria della metafora, che permette di cogliere la valenza cognitiva e a un tempo creativa della poesia, della narrativa e, in genere, della letteratura. In gioco è la questione della innovazione semantica, intesa come la capacità della metafora di produrre nuove articolazioni del pensiero. Anche i testi letterari, al pari di quelli scientifici, passando dal piano del senso a quello del discorso, hanno una denotazione o referenza. Se la denotazione di primo grado, tipica dei discorsi scientifici, orienta verso le spiegazioni, quella di secondo grado, tipica invece dei discorsi letterari, dispiega un "concetto di verità altro rispetto a quello di verità-verificazione che è correlativo al nostro concetto abituale di realtà" (Ricoeur, 2020: 404). In questo passaggio tra due ordini di discorso prorompe il senso metaforico dell'opera letteraria:



149

L'enunciato metaforico è quello che conquista il suo senso metaforico sulle rovine del senso letterale, così è anche quello che acquista la sua referenza sulle rovine di quella che, per simmetria, possiamo chiamare la sua referenza letterale (ivi: 291).

Nella esperienza di lettura, allora,

sorprendiamo il fenomeno di risonanza, di eco o di riverbero, con il quale lo schema produce a sua volta delle immagini. Schematizzando tramite l'attribuzione metaforica, l'immaginazione si diffonde in ogni direzione, rianimando delle esperienze anteriori, risvegliando dei ricordi che dormivano, irrigando i campi sensoriali adiacenti (ivi: 211).

Il Chisciotte, come ogni classico, è un sopravvissuto, come ha insegnato Umberto Eco<sup>7</sup> (2002). Lo è proprio presentandosi alle varie generazioni di lettori come materiale ambiguo e, in quanto tale, plasmabile, confrontandosi con il quale si innesca un dialogo sempre rinnovato che permette nuove articolazioni che rimettono in gioco la realtà o le danno luce da una prospettiva nuova.

È questo il modo che la cultura cosiddetta alta e quella cosiddetta popolare hanno per ridefinire continuamente le trame e le mappe che ci permettono di orientarci in

---

<sup>7</sup> Trascrizione della conferenza tenuta nel 2002 leggibile all'indirizzo <http://www.raoulmartinelli.it/2018/10/18/58/>

Ercole Giap Parini  
*Il Chisciotte e i suoi lettori*

un mondo altrimenti incomprensibile. Quelle mappe e quelle trame che chiamiamo immaginario.



---

150



## Bibliography

- Bachtin M. (1975), *Voprosy literatury i estetik*. Tr. It. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Barberi L. (1998), "Note critiche", in M. de Cervantes Saavedra, *Don Chisciotte della Mancia*,  
[https://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/cervantes/don\\_chisciotte\\_della\\_mancia/pdf/cervantes\\_don\\_chisciotte\\_della\\_mancia.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/cervantes/don_chisciotte_della_mancia/pdf/cervantes_don_chisciotte_della_mancia.pdf).
- Barthes R. (1984), *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil.
- Bassetti R. (2021), *Il minimalismo? Lo ha inventato Sancho Panza*, sito internet:  
<https://www.remobassetti.it/limite-di-velocita/minimalismo-don-chisciotte-sancho/>.
- Berardinelli A. (2016), *Discorso sul romanzo moderno. Da Cervantes al Novecento*, Roma, Carocci (e-book Kobo 2017).
- Bloch E. (1959), *Spuren*. Tr. It. *Tracce*, Milano, Garzanti, 2015.
- Bloom H. (2002), *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. Tr. It. *Il genio*, Milano, BUR, 2002.
- Calvino I. (2015), *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano (ed. or. 1995).
- Canavaggio J. (2006), *Don Chisciotte. Dal libro al mito. Quattro secoli di erranza*, Roma, Salerno.
- Corchia L. (2006), "La prospettiva relazionale di Pierre Bourdieu (2). I concetti fondamentali", *The Lab's Quarterly*, 4: 1-38.
- De Cervantes M. (1605-1615), *Don Quijote de la Mancha*. Tr. It. *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, BUR, 2020.
- De Unamuno M. 1905 (2016), *Vida de Don Quijote y Sancho*. Tr. It. *Vita di Don Chisciotte e Sancho*, Roma, Newton Compton, 2016.
- Ferroni G. (2006), *Classico*, Enciclopedia Italiana Treccani, consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/classico\\_%28Enciclopedia-Italiana%29](https://www.treccani.it/enciclopedia/classico_%28Enciclopedia-Italiana%29).
- Fortini F. (1973), *Classici*, voce per l'Enciclopedia Einaudi.
- Foucault M. (1969), "Qu'est-ce que un auteur?". Tr. It. "Che cos'è un autore?" in Id., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004.



Foucault M. (1966), *Le mots et le chose Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it. Milano, BUR, 2016).

Girard R. (1977), *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Tr. It. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Firenze, Giunti 2020 (e-book kobo 2021).

Giusti E., Ciotta A. (2005), *Metafore. Nella relazione d'aiuto e nei settori formativi*, Roma, Sovera.

Jedlowski P. (1995), "Introduzione", in A. Schutz 1971.

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

Ortega y Gasset J. (1914), *Meditaciones del Quijote*. Tr. It. *Meditazioni del Chisciotte*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

Ortega y Gasset J. (1946), "Qué es leer". Tr. It. "Che cos'è leggere", in Id., *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, il Melangolo, 2001.

Parini E.G. (2019), "Ortega y Gasset, la sociologia, le parole", in *Comunicazioni sociali*, online first pubblicato il 31 luglio 2019, pp. 1-13.

Parini E.G (2020), "Autore", X Appendice dell'Enciclopedia Italiana di Lettere, scienze e arti, Bologna, Istituto Treccani.

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

Ricoeur P. (1975), *La Métaphore vive*. Tr. It. *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, tr. it. Milano, Jaca Book 2020.

Ricoeur P. (1986), *Du texte à l'action*. Tr. It. *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Roma, JacaBook, 2016.

Sanfilippo M. (2006), "Per una 'lettura' di un racconto orale: Sancio tra capre e favole (Quijote, I, 20)", *Critica del testo – I mondi possibili del Quijote*, IX/1-2: 329-347.

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

Savignano A. (2021), *Filosofia spagnola. L'età d'argento*, Milano-Udine, Mimesis (e-book Kobo 2021).



Ercole Giap Parini  
*Il Chisciotte e i suoi lettori*

Schutz A. (1971), *Don Quixote and the Problem of Reality*. Tr. It. *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma, Armando, 1995.







# Don Quixote or the disenchantment of a revolutionary. On Alfred Schütz

Panagiotis Christias

pchristi@ucy.ac.cy

Department of French and European Studies | University of Cyprus



## Abstract

*Don Quixote or the disenchantment of a revolutionary. On Alfred Schütz.*

Can Quixote be seen as a symbol of the revolutionary political parties trying to introduce a new reality in the disenchanted bourgeois world? In the 1950's, when Schütz presented his analysis of Quixote, the ideological choice was capitalist market or communist planism. It was addressed by Schütz in the article "Making music together" (1951), where he contrasted two models of social cooperation, the symphonic orchestra, and the jazz band. Quixote shared a common pattern with the symphonic orchestra and communist planism. In these cases, reality seems to come out of books: books of chivalry, the musical partiture, or the communist dogma. In all cases a different reality of a higher order is introduced in our chaotic "paramount reality", expressed by Sancho Panza, the jazz band, and the market. But to achieve social relationship all realities must be reduced to the common denominator of a disenchanting *common* sense.

## Keywords

Revolution | Market | Multiple reality | Common Sense | Social Relationship



Alfred Schütz's interest in liberalism was well-known to the circle of liberal economists and social thinkers of his time. Born in Vienna (Barber, 2004), into a Jewish family, he studied law, economics, and sociology at the University of Vienna, after which he earned a doctorate in philosophy of law under Hans Kelsen in 1921. He then worked as a business lawyer and in 1927 obtained a position as executive secretary at the Reitler and Co in Vienna, a private banking firm with international activities. In addition to this, he frequented the Mises Circle in Vienna, an interdisciplinary circle founded by Ludwig von Mises, where he made friendships with Felix Kaufmann, Fritz Machlup, and Eric Voegelin, among others. In June 1932, he joined a group of phenomenologists in Freiburg im Breisgau, at Husserl's invitation. His prosperous collaboration, incited Husserl to offer Schütz to work as his assistant. However, in order to provide for his family, Schütz was forced to decline the offer and return to Vienna. For most of his life, he divided his time between his work in the business world and his research in philosophy and social sciences. Husserl, with whom he maintained close contact and a regular exchange of letters until Husserl's death in 1938, said of Schütz that he was a businessman by day and a philosopher by night.

In 1938, along with twenty-five other liberal economists and intellectuals, including Mises, Hayek et Aron, he participated in the Walter Lippmann Colloquium, held in Paris from August 26 to August 30, 1938. The colloquium was organized by the French philosopher Louis Rougier, with the valuable help of Louis Marlio, a *grand patron* of the aluminum industry in France, on the occasion of the French translation of Walter Lippman's "The good society" and the presence of the author in Paris. Liberalism and liberal ideas in the broad sense were at this time extremely threatened. It is reported that, at the time, Mussolini exposed on his bureau a bar of gold, inviting his visitors to take a look at the cadaver of liberalism. Totalitarianism was advancing everywhere. Shortly before the conference, Austria was absorbed by the Nazi regime with the *Anschluss* on March 12, 1938. Almost a quarter of the participants (including many Austrians) had to flee their countries. On the other hand, in non-fascist countries, liberalism was also very much threatened by the planism in vogue, the anti-market centralized organization and direction of the economic activity. Even liberals were convinced of the death of liberalism. In certain aspects, as sustained by numerous intellectuals and philosophers, like Michel Foucault<sup>1</sup>, the Walter Lippmann Colloquium can be considered as the birth certificate of the new liberalism.

This short introduction of intellectual-biographical character is necessary to better understand the spirit in which Alfred Schütz presented two of his most enigmatic works, those on jazz musicians<sup>2</sup> and on Don Quixote<sup>3</sup>, in the early fifties, in the circle

<sup>1</sup> See the seminars of the 14<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> February 1979 (Foucault, 2008: 129-184).

<sup>2</sup> See "Making music together. A study in social relationship" (Schütz, 1976: 135-158).

<sup>3</sup> See "Don Quixote and the problem of reality" (Schütz, 1976: 159-178).



of the New School for Social Research, in New York. Not only the end of the war and the end of Nazi fascist order did not change much of the intellectual resentment against liberalism, instead, the international context of the fifties saw a growing opposition between liberal market economy and communist planism. The situation was particularly acute in the 1950's when Alfred Schütz presented his own version of Quixote as a multiplier of social reality as, at the time, the difference between liberal and communist ideologies had been codified in the dilemma: bourgeois market or communist planification. This dilemma was addressed by Schütz in yet another article of the same period, written before the one on Don Quixote, "Making music together" (1951), where he contrasted two models of social cooperation, the symphonic orchestra and the jazz band<sup>4</sup>. How is it possible to coordinate an ensemble of musicians and instruments without conductor and partiture, where no one knows either the piece of music to be played or his place in the orchestra? Whether it is a string quartet or a jazz ensemble, the principle is the same, says Schütz. Musical composition is the result of synchronization on the basis of embedded patterns and components of music such as chords, melody, rhythm. In free jazz the big problem is the sequencing of the roles. Its dominant element is improvisation, individual or group, on a predominantly musical theme. Some accompany and some improvise. In succession, the last one passes the baton to the next one by making a signal, that is by changing the volume or even the rhythm. Gradually and through the experiential path of the band, a common code and a culture of communication is established both between the musicians who make up the band and between the band and its audience. In this way, musical forms and repertoires are formed in the world of jazz that facilitate interaction and refine the aesthetic criterion.

This model of social collaboration is based upon a horizontal interaction between the actors of the band themselves, as well as the interaction between the band and their audience. This interaction includes the element of temporal experience, which could be qualified as historical if it were to refer to bands with a life history of thirty or forty years. The production of the culture of musical interaction in the jazz band is equivalent to Menger's theory (Menger, 1985; Menger, 1963) of production of social institutions by society itself in his *Untersuchungen über die Methode der Sozialwissenschaften und der Politischen Ökonomie Insbesondere* (1883). Against the metaphysical and holistic conception of the German "national spirit" (*Volksgeist*) and the socialist ideology, Menger advocates the model of "methodological individualism"<sup>5</sup>. In other words, he attempts to derive the social wholeness and the

---

<sup>4</sup> The part on the communication between jazz musicians of the following analysis is borrowed to Paolo Fabbrì, who entrusted me with the manuscript of his yet unpublished work on "The improvisation", a presentation at the international colloquium "Sociologie compréhensive et postmodernité", organized by the CEAQ / Université Paris Descartes, the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> December 2001, at the Salle Louis Liard, Sorbonne.

<sup>5</sup> See Niall Bond, *Carl Menger entre épistémologie et idéologie* in Gilles Campagnolo (éd.), *Existe-t-il une doctrine Menger? Aux origines de la pensée économiques autrichienne*, Aix en Provence, Publications de l'Université de la Provence, 2011: 101-126, « Individualisme méthodologique et lutte contre les métaphores collectivistes », 117-121.

institutional order from the intentional actions of individuals. He divides institutions into two types: the first, those that come directly from society, which he calls "organic"; the second, those that come from the state, which he calls "pragmatic". What is an "organic" institution? It is a self-created order that imposes itself without the mediation of any authority or power.

We have here, then, what we may call a praxeological theory of institutions, admittedly in rough outline, in which the existence of certain institutions is explained as the unintended result of the pursuit of individual plans by large numbers of actors – as a 'resultant of social forces', not a product of social design. In Menger's terminology, they are the institutions of organic, not pragmatic origin (Lachmann, 1971: 57)<sup>6</sup>.

First, an organic institution is an activity, a habit, a solution to a problem that serves a person or a group, facilitating their daily communication and interaction. Another person or group notices this solution, acknowledges its usefulness and adopts it. The use of this form of social interaction, *i.e.*, the organic institution, eventually becomes widespread and standardized, gaining social power and prestige. In other words, this informal solution is used by larger and larger groups, until it is formalized in a social institution. This is the process of the genesis of social institutions. Hayek will take up this analysis to speak of "spontaneous orders".

This theory contrasts of course with the widespread communist ideal of the production of society through the persistent and accurate action of an all-powerful and fully dominant State. From this point of view, the implementation of a ready-made system of institutions, brought up in a book or a party program is simply otherworldly. The revolutionary order of reality simply contrasts with the living experience of societies – their *Lebensumwelt*, as Husserl would say (Husserl, 1976: 38, 67, 106 *et passim*) – as they get to produce their proper organic institutions, based mostly on socially derived common sense and not on scholarly erudition. In this sense, one could look upon Don Quixote as a symbol of the revolutionary or, to be more accurate, of the revolutionary political parties and of the new reality they are trying to introduce in the disenchanting bourgeois world. There are elements which can let an attentive reader believe that Don Quixote shared the same pattern as the symphonic orchestra and the central planning of the communist regimes. For example, in all three cases reality seems to come out of books: books of chivalry and the Bible for Quixote, an element upon which Schütz insists in his "Don Quixote and the problem of reality" (1953); the partiture for the symphonic orchestra; and, finally, Marx-Engels works and communist theory for revolutionary regimes and parties. It seems that in all these cases, there is a kind of a new reality of a higher and more structured order that is introduced in a world of chaos and disorder. This last world, the incomplete world of our senses, our "paramount reality" that is, is expressed by



<sup>6</sup> See also, Panagiotis Christias, *Méthode et vérité : aspects de l'analyse historique chez Foucault* in Francis Farrugia et Antigone Mouchtouris (dir.), *La pensée des sociologues. Catégorisation, classification, identification, différenciation et reconnaissance*, Paris, L'Harmattan, 2018: 67-82.



Sancho Panza, the jazz band and the bourgeois market. In this reality of ours, there is no scripture to follow, no *chef d'orchestre*, the world is ever changing, mutating, moving. Nevertheless, as Sancho Panza would put it, it is the only reality in which we can talk to each other. In other words, to achieve social relationship, all realities must be reduced to the common denominator of common sense. It is what happened to Quixote, and it is also what happened to the revolutionary ideals.

What is difficult to understand is how to conciliate the ideal order with the chaotic reality. The answer to that question is given by Schütz, when he asserts that the two universes of reality, the one of madness of Don Quixote and the one based on Panza's senses and experience are not as hermetically closed to one another as one would have supposed them to be. There are windows of communication between them that help Quixote maintain his belief in his own realm of reality:

Again and again the ingenious knight refutes any doubt on the part of outsiders that the heroes of whom the books of chivalry give an account have ever lived and that their adventures occurred as described in the books. He has good arguments to proffer. The institution of knights errant, he explains to the canon of Toledo, is universally acknowledged and authenticated. The story of Fierrabras took place in the time of Charlemagne, the deeds of King Arthur are recorded in the histories and annals of England, in the King's Armory in Madrid Roland's horn can be seen even to this day. Furthermore, the books which deal with the life and history of the knights describe in all details the family, time, place, action of this or that knight day by day (Schütz, 1976: 137).



The reference to the authority of the consecrated books, that stand with one foot in the paramount reality and with the other in another reality of their own imaginary universe, is one the two essential elements of the possible conciliation between the utopic world of Quixote and the world of Panza. These books can be seen as an alternative reality or as an alternative interpretation of the reality. It all then depends on the element of faith in chivalry and in the existence of its utopic world. In an analogous way, the communist's faith in the possibility of the existence of a society without social classes, social discrimination and social inequality is funded upon the authority of Marxist ideology. Once you accept the principle of the social transformation, which is no other than the society-to-come, then it is easier to assume that this end can be achieved by organized rational human action. But what is "rational" only depends on the rationalizations advanced by the Marxist-Leninist revolutionary theory. It is not necessarily reasonable. In order to be reasonable, a communist should avoid founding his judgement on communist ideology as Quixote should stop reading reality through books of chivalry. In both cases, the communist as well as Quixote should stop being who they are and abandon their own identity. Of course, the denial of one's own understanding of one's self would practically correspond to a psychological collapse. For the believer of utopic worlds, defending the reality of the books is actually defending the psychological robustness of his own ego structured as a missionary way of life based on knowledge and truth.

Knight errantry is first of all a way of life. It fulfils a heavenly mission. Knights errant are "God's ministers on earth, and the arms by which His justice is executed here." In this iron age it is their profession to roam the world, righting wrongs and relieving injuries. But chivalry is not only a way of life, it is a science, more, the queen of all sciences, which comprises all or most sciences in the world. He who professes knight errantry must be a jurist and know the laws of person and property; he must be a theologian so that he may give the reasons for the Christian rules he professes; a physician and especially a herbalist in order to prepare a flask of the balsam of Fierrabras, of which a few drops heal a knight cut through the middle, provided the parts are fitted together before the blood congeals; an astronomer to know by the stars how many hours of the night have passed and in what part of the world he is; he must know how to shoe a horse, how to mend a saddle, how to swim. And above all, he has to be a maintainer of truth, although its defence may cost him his life (Schütz, 1976: 138).



The imaginary world of chivalry, the one Quixote lives in, is actually mentally constructed like our paramount reality. It involves knowledge, truth, science and experience, as well as all of the typical relations between those subjects. In all and for all, it is not another world with strange properties, but our own with some characteristic features, specific to the world of chivalry. These structural bridges between the two versions of our world expand also to the moral realities. The fact is, though, that even if a knight errant "must be a jurist and know the laws of person and property", he is exempt from obeying to the social, political, moral, and legal order.

This world of chivalry has its own legal and economic system. Knights errant are exempt from all jurisdiction, their law is their sword, their charter their courage, their statutes their own will. Where have you ever heard of a knight errant being brought before a judge, however many homicides he may have committed? What knight errant ever paid taxes, customs or toll? What tailor was ever paid by him for a suit of clothes? What warden who received him in his castle ever made him pay his score? (Schütz, 1976: 138)

This exception might sound innocent in the case of Quixote, but it is certainly not innocent if applied to the revolutionary order, anarchists, nihilists or communists. For the argument, it suffices to refer to a work much appreciated by Lenin, Sergey Gennadiyevich Nechayev's "Catechism of a revolutionary" (1869). In the *Catechism*, the work that helped organize the radical revolutionary movement in Russia, the revolutionary is portrayed as an amoral being, a vengeful creature, an expendable resource in the service of the revolutionary cause. Furthermore, he is committed to any crime or treachery necessary to achieve the downfall of the prevailing order (Avrich, 1990: 38). The exoneration of the believers from the moral order of the paramount reality is the result of the fact that revolutionaries only meet with reality through bridges and gates opened by enchanter's or revolutionary incantations.

Schütz modeled the system of interconnection by proposing the existence of a modal operator, that allows individuals to change universes of reality without having to go through the torment of moral conflict or material contradiction. In Cervantes' novel, this operator was no other than the order of enchanters, good or evil. At the same time, the existence of this order actually introduces a solid frontier between worlds, in this case between the inner world of Quixote and the exterior world of the peasants. As Schütz argues, whenever a conflict is introduced between the paramount reality and Quixote's enchanted reality, causing a cognitive dissonance, the modal operator intervenes. For example, it is a wicked magician that transforms the giants into windmills and the beautiful Dulcinea into an ugly peasant girl, making sure that nobody else could ever see her. According to Quixote's version, Dulcinea is entrapped in this image game imposed by the magician and needs to be liberated. This version suggests that the whole paramount reality is a fake mental creation imposed by a cheater. Once the mean enchanters defeated, things will appear in their true form and human reality will be restored into its authentic form.



All this is due to the work of the enchanters, the friendly and the hostile ones, who fulfil in Don Quixote's sub-universe the role of causality and motivation. Their activity is the basic category of Don Quixote's interpretation of the world. It is their function to translate the order of the realm of phantasy into the realms of common-sense experience, to transform the real giants attacked by Don Quixote, for instance, into phantoms of windmills. Enchanters, so we learn, can transform all things and change their natural shapes. But, strictly speaking, what they change is the scheme of interpretation prevailing in one sub-universe into the scheme of interpretation valid in another. Both refer to the same matter of fact which is, in terms of Don Quixote's private subuniverse, Mambrino's miraculous helmet, and, in terms of Sancho Panza's paramount reality of everyday life, an ordinary barber's basin. Thus, it is the function of the enchanters' activities to guarantee the coexistence and compatibility of several subuniverses of meaning referring to the same matters of fact and to assure the maintenance of the accent of reality bestowed upon any of such sub-universes. Nothing remains unexplained, paradoxical or contradictory, as soon as the enchanter's activities are recognized as a constitutive element of the world. But to Don Quixote the existence of enchanters is much more than a mere hypothesis. It is a historical fact proved by all the sacred source books reporting on matters of chivalry. Of course, this fact is not verifiable by ordinary means of sense perception. For magicians never allow themselves to be seen, and it is clear that the axiom of enchantment, which makes the reconciliation between the sub-universe of phantasy and the paramount reality possible, cannot itself be subjected to a test originating within one of these sub-universes (Schütz, 1976: 139-140).

In the case of the revolutionary, "capitalism", "liberalism" or, today, "neoliberalism", are the equivalent of the wicked magicians and their order. Human reality is not what it seems to be, as it is actually the mean enchanters of the (neo)liberal order that are to be blamed for the decadence of human societies. It suffices to study the use of the adjective "liberal" or "capitalist" in most of the

antiliberal pamphlets of the thirties and forties in European thought<sup>7</sup>, or even today's propaganda of anticapitalism movements, to realize that the use is ideological, if not metaphysical<sup>8</sup>. This use offers "reasons" to believe that the struggle against liberalism and capitalism and the final victory against them will restore humanity in its rightful, authentic order.

To be sure, if we introduce the enchanters into the causal chain, we cannot solve the Cartesian doubt about whether the world is governed by an evil genius or by God. But we are sure that whatever happens, happens reasonably, that is, within the motivation of the enchanters. We might be tempted to speak of a non-Hegelian dialectic in a similar way in which we speak of a non-Euclidian geometry (Schütz, 1976: 140).

It is interesting to observe that the difference of universes was transposed, during the soviet years, to the economical-political field. The Soviet Union had to operate according to communist economy within its frontiers and as a capitalistic force worldwide. This inconsistency proved to be fatal, as a number of economists have already explained. Forcing the communist regime to face the reality of the others proved a dangerous enterprise for its survival just like Quixote's need to communicate and interact in an everyday basis with Sancho forced the self-proclaimed chevalier into embracing the principles of paramount reality.

But the main modal incantation of revolutionaries living in a capitalistic world – or of totalitarians obliged to live in liberal democracies – was always the one of the earthly paradise to come. One could simply swap realities if only he recited the incantation: A revolutionary had every right to live and accept the benefits of the bourgeois states as long as he used them against their liberal order. In most of the times, this just proved to be hypocritical, and actually betrayed a systematic distortion in the revolutionary narrative as doings and words did not match. As long as the socialist society would necessarily come because of the contradiction between productive forces and relations of production (Marxism), one could always postpone the revolution to come for later and keep taking advantage of the "system". The structural inaccuracy of the Marxist prophecy is proven extremely useful in the construction of the revolutionary cultural criticism. All social institutions are considered inadequate if measured to the excellence of the society to come. But wouldn't that be a major difference between the Cervantes imaginary and the revolutionary one? Quixote's phantasy world of chivalry seems to be dominated by



<sup>7</sup> See the author's introduction to Serge Audier, *Le colloque Lippmann. Aux origines du « néo-libéralisme »*, Paris, BDL, 2012, « Crise du libéralisme, émergence du "néo-libéralisme" », that refers to the antiliberal critique of the time.

<sup>8</sup> By metaphysical, I am referring to the fascist and communist critique of liberalism degrading the human nature, abandoning human persons and societies to be corrupted by the individualistic model of life. For its adversaries, the liberal state lacks proper ideal, mission, and will to forge the new man and the new society. It is understandable that behind any "new man" and any "new society" project lies a metaphysical conception of the human essence.

the nostalgic reminiscences of an ever-changing society<sup>9</sup> while revolutionary visionaries' critique points to practices and mentalities that will have to disappear in a near future. It would seem that quixotism is turned toward the past while utopist spirit towards the future. But how true is the conception of Marxist cultural criticism as a critique that originates from a vision of the future? According to Panajotis Kondylis (Kondylis, 1986), cultural criticism originates in the farouche social and political critique of the conservative intellectuals of the Ancient Regime to the new order of modernity. Based upon the critique of the counterrevolution and the ideological leaders of the reactionary nobility, Marxist cultural criticism was tainted by the language of restauration and authenticity. Marxism and the revolution were supposed to restore the human being to an authentic way of life and actually focused on the salvatory action of the reformed state-produced society on individuals. So, even if communism dreamt and prepared the society to come, this society was thought to be a restoration of some kind of original prototype of human society.

Regardless the orientation, towards the past or towards the future, restauration of the old and timeless order or creation of a new historical order, there is another, historically defined, element that prevails in the attachment to an imaginary reality: faith in an order of reality different from everyday reality and common sense. Faith is an element particular to the Christian religion, it did not exist in Ancient Greece or Rome. To give an example, when Paul Veyne asked the question: "Did Greeks believe in their gods", what he meant was if the Greeks actually thought that their gods were real. "Belief" without the element of faith has a mere gnoseological sense, something like Kant's *fürwahrhalten*, "accept as being true". In his last work, *On certitude*, Ludwig Wittgenstein notes that when you make an assertion like: "This is my hand", this does not mean that you "know" that this is your hand. That means that you "believe" it, and that you probably have good reasons to do so. "Believing" in God, in chivalry or in communism does not have this meaning: it means that you have "faith" in them. Faith involves a non-rationalistic procedure of attachment to the object of your belief. And while simple beliefs can rationally change, faiths do not. Both, Quixote's world of chivalry and revolutionaries' communist world, are byproducts of the Christian existential attitude of faith. This is clear in the farouche critique that Raymond Aron addresses to Marxist communist intelligentsia in the *Opium of the intellectuals* (1955), an expressed first used by Simone Weil: "Marxism is undoubtedly a religion, in the lowest sense of the word. Like every inferior form of the religious life, it has been continually used, to borrow the apt phrase of Marx himself, as an opiate for the people<sup>10</sup>". In the tenth chapter of this book, "The intellectuals in search of a religion", he states:

---

<sup>9</sup> In this sense, see Panagiotis Christias, *Don Quichotte et Sancho Panza : Noble mensonge et vulgaire réalité. Histoire d'un malentendu* in Sidonie Keller, Astrid Nierhoff-Fassbender, Alice Perrin-Marsol, Fabien Théophilakis (hrsg.), *Missverständnis Malentendu. Kultur zwischen Kommunikation und Störung*, FORUM / Studien zur Moderneforschung, Zentrum für Moderneforschung in der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008: 91-104.

<sup>10</sup> Cited by Raymond Aron, *The opium of the intellectuals*, New York, The Norton Library, 1962: vii.



The doctrine provides true Communists with a global interpretation of the universe; it instils sentiments akin to those of the crusaders of all ages; it fixes the hierarchy of values and establishes the norms of good conduct. It fulfils, in the individual and in the collective soul, some of the functions which the sociologist normally ascribes to religions. As for the absence of the transcendental or the sacred, the Communists do not categorically deny it, but they recall that many societies throughout the centuries have been ignorant of the notion of a divine being without being ignorant of the way of thought and feeling, the obligations and the devotions, which the observer of today regards as religious (Aron, 1962: 265).

In his own words, Communism is the first successful religion of intellectuals, organized as a neo-Christian sect or Church:



The Marxist prophetism, as we have seen, conforms to the typical pattern of the Judeo-Christian prophetism. Every prophetism condemns what is and sketches an outline of what should or will be; it chooses an individual or a group to cleave a path across the no-man's land which separates the unworthy present from the radiant future. The classless society which will bring social progress without political revolution is comparable to the dreams of the millennium. The misery of the proletariat proves its vocation and the Communist Party becomes the Church which is opposed by the bourgeois/pagans who stop their ears against the good tidings and by the socialist / Jews who have failed to recognise the Revolution which they themselves had been heralding for years (Aron, 1962: 267).

This ideology, drawn from "the sacred scriptures of dialectical materialism" (Aron, 1962: 286), has only fallen after the opening of the Soviet state and society to the West. The need to communicate with the capitalist world, the experience of a *common* life with the others, disenchanting the communist narrative and the soviet world, as the "dialectic of intersubjectivity" (Schütz, 1976: 145) lead "to the personal tragedy and the downfall of the knight" (Schütz, 1976: 146):

Having lost with his knight errantry his heavenly mission, Don Quixote has to prepare himself after his spiritual death for his physical end. And so he dies, no longer Don Quixote de la Mancha, but Alonso Quixano the Good, a man who considers himself of clear judgment, free from the misty shadows of ignorance with which his dwelling in the province of phantasy has obscured it (Schütz, 1976: 157).

## Bibliography

- Aron, R. (1962), *The opium of the intellectuals*, New York, The Norton Library.
- Audier, S. (2012), *Le colloque Lippmann. Aux origines du « néo-libéralisme »*, Paris, BDL.
- Avrich, P. (1990), *Anarchist Portraits*, Princeton, Princeton University Press.
- Barber, M. D. (2004), *The Participating Citizen: A Biography of Alfred Schutz*, New York, State University of New York Press.
- Bond, N., "Carl Menger entre épistémologie et idéologie" in Gilles Campagnolo (éd.) (2011), *Existe-t-il une doctrine Menger? Aux origines de la pensée économiques autrichienne*, Aix en Provence, Publications de l'Université de la Provence, 101-126.
- Christias, P., "Don Quichotte et Sancho Panza : Noble mensonge et vulgaire réalité. Histoire d'un malentendu" in Sidonie Keller, Astrid Nierhoff-Fassbender, Alice Perrin-Marsol, Fabien Théophilakis (hrsg.) (2008), *Missverständnis Malentendu. Kultur zwischen Kommunikation und Störung*, FORUM / Studien zur Moderneforschung, Zentrum für Moderneforschung in der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Würzburg, Königshausen & Neumann, 91-104.
- Christias, P., "Méthode et vérité : aspects de l'analyse historique chez Foucault" in Francis Farrugia et Antigone Mouchtouris (dir.) (2018), *La pensée des sociologues. Catégorisation, classification, identification, différenciation et reconnaissance*, Paris, L'Harmattan, 67-82.
- Foucault, M. (2008), *The Birth of Biopolitics*, Hamshire, UK, New York, USA, Palgrave-Macmillan.
- Husserl, E. (1976), *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Ein Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Gesammelte Werke (Husserliana), Band 6, Berlin, Springer.
- Kondylis, P. (1986), *Konservativismus*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Lachmann, L. (1971), *The Legacy of Max Weber. Three Essays*, Berkeley, California, The Glendessary Press.
- Menger, C. (1985), *Investigations into the Method of the Social Sciences with special reference to Economics*, Introduction by Lawrence H. White. Edited by Louis Schneider. Translated by Francis J. Nock, New York and London, New York University Press.



Panagiotis Christias  
*Don Quixote or the disenchantment of a revolutionary*

Menger, C. (1963), *Problems of Economics and Sociology*, edited with an introduction by Louis Schneider, University of Illinois, Press.

Schütz, A. (1976), *Collected papers*, Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, vol. I.





# The Outsider and the Feudal Man: on McLuhan's Don Quixote

Andrea Lombardinilo

andrea.lombardinilo@unich.it

Department of Legal and Social Sciences | Gabriele d'Annunzio University of Chieti-Pescara



## Abstract

This proposal provides an insight into the role played by Cervantes within McLuhan's mediology, inspired by the social impact of the literary imaginary and narrative processes. In *The Gutenberg Galaxy*, McLuhan focuses on *Don Quixote* along with the communicative shifts engendered by the transition from manuscript to the printed word. The rise of printing leads to individualism, autonomy and new forms of nationalism, as Cervantes outlines in presenting "the case of the feudal man confronted with a newly visually quantified and homogeneous world" (McLuhan, 2011: 242). McLuhan identifies Don Quixote as an outsider and a kind of alienated man whose contemporary complexity stems from the incompatibility between the linear organization of printing culture and electric simultaneity. Don Quixote is the emblem of such a social imaginary engendered by the evolution of communicative patterns. Hence the reference to Riesman's "inner direction towards remote goals", thus considering the "print culture and the perspective and vanishing point organization of space that are part of it" (McLuhan, 2011: 244).

## Keywords

Mediology | Communication | Imaginary | Literature | Complexity

## 1. Introduction: McLuhan and the Gutenberg imaginary

**M**cluhan's analysis of the age of print revolves around the communicative and cultural shifts produced by the rise of the typographic medium, whose semiotic impact determines the transformation of human perceptions (Borrelli, 2018; Gamaleri, 2013). The transition from the oral world to print civilization involves the interpretative skills of human beings, inasmuch as decentralization and bureaucratic organization imply the organizational dimension of human communication. In line with such an epistemological approach, writers and artists can be interpreted as "the antennae of the race", as Ezra Pound (1991: 81) highlights in the *ABC of Reading*, whose literary heritage rests upon the social relevance of literary expressions. In this account, artists can be seen as the forerunners of cultural innovation, insofar as social evolution has to be related to new representative solutions (Eisenstein, 1973). While exploiting Pound's legacy, McLuhan (2005b) reinforces his concept of media perception through literature, especially in reference to the relationship between communication and literary invention. Ezra Pound can be considered the prophetic interpreter of this cultural revolution:

A nation which neglects the perceptions of its artists declines. After a while it ceases to act, and merely survives. There is probably no use in telling this to people who can't see it without being told. Artists and poets undoubtedly get excited and 'over-excited' about things long before the general public (Pound, 1991: 82).



McLuhan's mediology deals with these literary tenets which are closely related to the skill of writers in probing and representing social reality (Ragone, 2014). Every new medium has the power to reshape reality and reinvent social functions, thus complying with the multiform variety of social dynamics. This is why McLuhan's mediology is closely embedded in the literary webs which mould the public sphere:

The passage *from ear to eye* indicates the passage from the ancient acoustic mode of perception – inclusive and simultaneous – typical of tribal society, to a sequential and linear one pertaining to literate Western society, now obsolete or no longer adequate to (at odds with) the electric environment (which, through its re-tribalization, is rediscovering acoustic and tribal dynamics) (Lamberti, 2012: 53).

The dialectics of orality and literacy investigated later on by Walter J. Ong (2012) tend to outrun the ordinary course of human civilization, due to the recurrent oral and written patterns within digital society. Thanks to Innis's critical deterministic research (Lombardinilo, 2017: 95-100), McLuhan can investigate the literary tenets inspiring every different historical phase and moulding the social imaginaries related to the need to narrate and describe psychological complexity.

Nations cannot neglect their main artists, if they wish to avoid symbolic decline and cultural obsolescence. Consequently, nations need to celebrate their own national authors whose literary genius is widely recognized. Cicero, Dante, Machiavelli, Shakespeare, Rabelais, Cervantes, Blake, Joyce and T.S. Eliot belong to the limited group of writers whose creative effort is inspired by the communicative

fervour of their age, as McLuhan constantly highlights in his major works and essays (Lamberti). Reading their works allows us to probe the transition from manuscript to electric era from the Middle Ages to the post-war age, thus investigating the role played by the Catholic humanist down the centuries (McLuhan, 2010). Linearity and simultaneity emphasize the social impact of literary paths in history, as Elena Lamberti points out: "Consistently, his form of communication was *humanistic*, at once *eclectic* and *electric*: he borrowed from literary and artistic traditions, and elaborated his findings into an original discourse whose fuzzy syntax puzzled those who could not chew on his aphorisms" (Lamberti, 2012: 29). In other words, the aphoristic style turns into a cognitive medium whose function complies with the new electric dimension of life. Thanks to Seneca, McLuhan (2005a) can dwell on the process of adaptation of writing to oral patterns of daily life, as happened in ancient Rome when the Republic was replaced by the Principate (Lombardinilo, 2018).

The main endeavour of the Catholic humanist is to bring back together the fragments composing our mental activity, often dealing with the inextricable complexity of the mind. Symbolist communication is a heuristic practice, permanently founded on the metaphorical and analogical force of language. From Seneca to Joyce, through Augustine, Thomas, Cervantes, Blake, Poe and Mallarmé, symbolist communication stems from the constant attempt to shape the interior psychic activity in line with the analogical dynamics of modernization, especially when considering the differentiation between oral and print relations. This is what McLuhan underlines in a meaningful essay published in 1954, *Catholic Humanism and Modern Letters*:

Be it said in passing that this same symbolist art and speculation had also the effect of stirring the most ancient roots of Spanish and Latin culture. Symbolism made Seneca alive and lancing once more in the Latin world, giving us the astonishing poetic Renaissance of Spain and Latin America in the past eighty years (McLuhan, 2010: 172).

McLuhan mulls over Seneca's Spanish origins (he was born in Cordova) and the Spanish poetic Renaissance, when poetical works seem to foreshadow Gongora and De Quevedo's poetic flowering and Cervantes' narrative engagement (Bell, 1984). According to McLuhan, *Don Quixote's* immortal allure resides in its paradigmatic social representation, in which realism and imagination converge to depict the unavoidable transition from the feudal world to modern civilization. From Seneca to Cervantes, symbolist communication deals with the functional shifts related to political and civil transformations, so closely embedded in the media webs influencing human action. In this account, Cervantes' symbolism reveals the analogic and metaphorical impact of the modern novel, the communicative priority of which is to interpret reality through the construction of a literary imaginary, so insightfully connected to the start of modern civilization. From this perspective, the rise of modernity is closely related to the introduction and improvement of well-planned institutions whose efficiency depends on the enhancement of communicative and transport devices. According to McLuhan, both Macbeth and Quixote embody the essence of men who are compelled to cope with the decentralization of political and



military power, in a world that can no longer postpone the interiorization of the print mindset. This is a process insightfully described by Cornelius Castoriadis:

Once created, both imaginary social significations and institutions crystallize, or solidify, and that is what I call the *instituted social imaginary*. It provides continuity within society, the reproduction and repetition of the same forms, which henceforth regulate people's lives and persist as long as no gradual historical change or massive new creation occurs, modifying them or radically replacing them by others (Castoriadis, 2007: 73-74).

This "instituted social imaginary" highlighted by Castoriadis deals with the change of communicative and representative paradigms whose sudden or progressive replacement leads to the growth of new imaginaries destined to take root in the public sphere through collective recognition. The institutionalization of social imaginaries is preceded by a symbolic discontinuity or media revolution, as Don Quixote realizes in the presence of the vanishing symbolic process before the rise of modernity. In Cervantes' novel, as well as in Shakespeare's plays, tradition and innovation seem to clash and generate the prototype of a new modern man whose imaginary tenets are inspired by the search for new symbolic and metaphorical solutions. This is why McLuhan, Schutz, Foucault and Adorno dwell on Cervantes' narrative skill, inasmuch as literary media often interlace with the evolution of social organization and cultural patterns. McLuhan cleverly states that "it was Aquinas who enabled Joyce to surpass all the Pre-Raphaelites" (McLuhan, 2010: 172). Furthermore, it was Cervantes who enabled Poe to surpass Scott and all the Romantic novelists. This literary evolution entails the communicative innovation destined to revolutionize social and cultural habits which the Catholic humanist has the duty to investigate through recourse to intelligence and knowledge.

McLuhan underlines that it is the Machiavellian mind that laid the foundations of our Western identity, inasmuch as rationalization complies with political strategy and a secular existential approach. The proposal of a "practical Christianity as a sort of Machiavellian strategy of culture and power" (McLuhan, 2010: 173) reveals the need to interpret modernity as an outstanding literary engagement which has deeply changed since the arrival of the Gutenberg galaxy. Hence follows the analysis of Rabelais' and Cervantes' works as the expression of a symbolic imaginary stemming from the sedimentation of typographic impulses. To the fore is the tenet of "retrieval" that – according to Wilmott – should work ironically against chaos and confusion, since "all artists and authors are, like Macbeth, inventors in the imaginary" (Wilmott, 2010: 55). Assuming that every artist lives in a specific temporal and spatial environment, writers have to be considered as creative archeologists, thus not neglecting the chance to exploit history as a repository of fantastic narrations: "McLuhan conceives of history as the real residue of imaginary *praxis*, the hidden, unimaginable ground of its exploits, taking whatever form – the junkyard, the waste land, the middenheap, the garbage, the repressed, the anonymous, the unconscious, the forgotten, the dirt" (Wilmott, 2010: 55).

The phenomenology of pale, downtrodden people belongs to a literary imaginary which closely interlaces with the social background inspiring every sort of narration,



as Richard Sennett (2011), for instance, highlights in *The Foreigner*. Cervantes' novel inevitably refers to the Christian exaltation of poverty and sacrifice, in a world increasingly encumbered by egoism and individualism, as Machiavelli and Aretino cleverly denounced. The transition from the Middle Ages to the Renaissance entails the visual shift from the amanuensis skills ruling monastic scriptoria to the synesthetic flair of perspective revolution, in line with the pressing need to probe the effects of political decentralization and communicative innovation. Marchand properly emphasizes this religious and cultural standpoint: "For McLuhan, Catholic culture had produced Cervantes and Chaucer and peasants dancing around the Maypole. Protestant culture had produced Milton, Tennyson, and Winnipeg, Manitoba" (Marchand, 1998: 44). Thanks to Northrop Frye's critical legacy, McLuhan assumes that Don Quixote is the product of the same Catholic culture that engendered Dante's *Divine Comedy* and Milton's *Paradise Lost* (Powe, 2014).

McLuhan is profoundly convinced that our cultural modernity derives from the Renaissance invention of the self-made man who finds his ideal place in the court. One century later, Cervantes presents "the case of the feudal man confronted with a newly visually quantified and homogeneous world", as McLuhan points out, referring to the iconic and psychologic effects of the print era. His considerations on Don Quixote, seen as the prototype of the "outsider" and "alienated man" produced by typographic logic, concerns the imaginary of a reinvented world that has replaced mysticism with immanentism and transcendentalism with realism. The only way to probe this epochal revolution is to acknowledge the heuristic power of literature, in a time lacking any potential to reproduce reality technically. This process is related to the construction of that Gutenberg imaginary that Marchessault refers to:

The most substantial accounts of the Gutenberg transformation of society come from literature: Rabelais's *Gargantua*, Cervantes' *Don Quixote*, the *Dunciad* by Pope, and *Finnegans Wake*. These literary works each in their own way recount the manner that print came to transform and mediate experience (Marchessault, 2005: 140).

In Cervantes' masterpiece, the representation of a declining world is inspired by the clash between the feudal knight and the modern diplomat who realizes that force must be replaced by shrewdness. Thus, Don Quixote turns into the prototype of the alienated man who can no longer fight against progress and civilization. Don Quixote's obsolete world can only exist in the fantastic spaces of the mind, as happens when a great writer's character permeates the public sphere while going down in history, thus embodying the prototype of the "antennae of the race".

## 2. From the feudal man to the outsider

"There is no need to go into Cervantes' novel in detail, since it is well known. But Cervantes, in his life and in his work, presents the case of the feudal man confronted with a newly visually quantified and homogeneous world" (McLuhan, 2011: 242). In *The Gutenberg Galaxy*, McLuhan dedicates a whole chapter to Don Quixote's attempt



to cope with the decline of his own obsolete world. The chapter is meaningfully entitled “Cervantes confronted typographic man in the figure of Don Quixote”, the character earning his creator a prominent place in literary history. Don Quixote, indeed, is more than a narrative insight, since he has always symbolized the indestructible but sterile will to struggle against anything that can set aside tradition and habits. The development of the Machiavellian mind and Cartesian tenets, along with the diffusion of Gutenberg’s knowledge and Newton’s science, lead to the apparent fading away of imagination and fancy, increasingly blurred by calculation and rationalization. The new modern civilization shaped by decentralization is ruled by the “visually quantified and homogeneous world” constructed by perspective and by printing, the easily reproducible linearity of which made possible the rise of modern Baroque man. This is a heuristic principle shrewdly described by McLuhan in the central section of *The Gutenberg Galaxy*:



It is not entirely self-evident today that typography should have been the means and occasion of the individualism and self-expression in society. That it should have been the means of fostering habits of private property, privacy, and many forms of «enclosure» is, perhaps, more evident. But most obvious is the fact of printed publication as the direct means of fame and perpetual memory... Most of the Renaissance megalomania from Aretino to Tamburlaine is the immediate child of typography which provided the physical means of extending the dimensions of the private author in space and time (McLuhan, 2011: 150).

Ahead of the electric revolution arising in the second half of the Nineteenth century, the typographic printing has accelerated the process of technical reproducibility of thought, knowledge and contents destined to foster temporal and spatial simultaneity. In other words, the making of typographic man entails the construction of a symbolic imaginary which is founded in the representative power of writing, in line with the narrative skills rapidly achieved by poets and novelists. While confronting the typographic man in the figure of Don Quixote, McLuhan probes “a stadial narrative of human communicative developments, with particular attention to the development of alphabetic literacy and the spread of print” (McDowell, 2021: 1404). Through the study of Cervantes’ writing, McLuhan assumes that both the Baroque and the Enlightenment produce a new sensorial awareness engendered by print and perspective, thus making all history simultaneous especially thanks to the invention of transportable books. Don Quixote and the other figures in the novel are the paradigms of this multifocal world which is going to shelter both feudal men and outsider characters. McLuhan’s analysis of Don Quixote’s anti-realistic imaginary exploits Lowenthal’s analysis of Cervantes’ world:

Lowenthal gives an excellent account of the new alienated man who refused to join the consumer rush and remained on the old feudal and oral margins of society. To the new crowd of visually and consumer-oriented society these marginal figures have great appeal (McLuhan, 2011: 241).

Leo Lowenthal's *Literature and the Image of Man* (1957) belongs to the wide circle of works which form McLuhan's theoretical framework, especially if we consider the great number of studies inspired by the literary dimension of social communication (McNamara, 1969; Lamberti, 2014). More specifically, Frye and Innis' critical legacy intertwines with Riesman's sociological work which McLuhan deals with while focusing on the relationship between society and communication. To the fore is the appearance of the "lonely crowd" suspended between decentralization and inner direction. In this account, the frequent references to Don Quixote found in Lowenthal's work highlight McLuhan's attention to the social background of literary media, while assuming that, as Czitrom points out, "Leo Lowenthal, pondering the historical perspectives of popular culture, outlined the dissatisfaction with the alleged objectivity of communications research" (Czitrom, 2010: 143). Don Quixote embodies the existential oxymoron of the exiled man living in his own solitary world, unfailingly condemned to transformation by new economic, political and communicative dynamics. Hence follows McLuhan's reading of *Literature and the Image of Man*, whose acute references to Don Quixote fit the heuristic framework of *The Gutenberg Galaxy*:



Cervantes presents an array of such marginal figures and situations. These are, first, the mad people – Don Quixote and the Man of Glass – who though still operating in the social world are in continuous conflict with it by word and deed (McLuhan, 2011: 240).

Don Quixote is the prototype of the feudal man embodying the imaginary of the irrational man fraught with desperation and inadequacy. This conflictual phenomenology resides in the unbearable clash between reality and imagination, in line with the exaltation of those marginal characters that Scott, Manzoni, Disraeli, Dickens and Zola celebrate in their novels. The social effects of typographic revolution lead to the vanishing of the medieval mindset and humanist flair whose communicative identity is founded in the handcrafted reproduction of reality, as John Ruskin points out (Anthony, 1983). In other words, Don Quixote's immortality rests on his sense of impending destiny, which he tries to contrast while feeding the distressing phantoms haunting his mind. The knight can no longer fight against the merchants, politicians, statesmen, artists crowding the public sphere in the modern age, when political decentralization and technical reproducibility are required to accelerate the social process and collective renewal. McLuhan's reading of Cervantes' novel is openly founded on Lowenthal's sociological interpretation:

Fundamentally the themes of his novel are those of an old way of life being replaced by a new order. Cervantes stresses the resulting conflicts in two ways: through the struggles of the Knight, and through the contrast between him and Sancho Panza. Don Quixote lives in a phantasy world of the vanishing feudal hierarchy (McLuhan, 2011: 241-242).

Don Quixote's meta-temporal fight against his invisible enemies is fed by the immanent force of an ancient world that tries to resist in spite of its incumbent demise. The "new order" constructed by the typographic mind engenders the social

obsolescence of feudality and its experimented behavioral habits, whose rudimental style no longer complies with the aesthetic refinement of the great modern European courts. Furthermore, Don Quixote's "phantasy world" is juxtaposed with the "vanishing feudal hierarchy" symbolizing the transient and unstable condition of post-modernity, as Bauman (2001) states in his "individualized society". In this perspective, Baudrillard's metaphor of the "vanishing point of art" contributes to reinforce the imaginary of a new aesthetic and semiotic phase, as it is fueled by the dialectics of old and new communicative patterns (Baudrillard, 2005: 98-110). Don Quixote fights indeed against the unfathomable simulacra of his real world that is the mirror of his psychic and experiential inheritance. Cervantes' modernity stems from the attention paid to the stunningly precarious condition of human beings when undergoing a rapid, unforeseen change.

While reading Lowenthal's words about Don Quixote, McLuhan focuses on the social background of his encounters: "the people with whom he deals, however, are merchants, minor functionaries in the government, unimportant intellectuals - in short, they are, like Sancho, people who want to get ahead in the world and, therefore, direct their energies to the things which will bring them profit" (McLuhan, 2011: 243). The dialectics of real and imagined worlds are imbued with a high social sensitivity that enables Cervantes to draw on the inner contradictions of the human race. The knight as a misfit and unimportant intellectual is the emblem of a civil decay which neither the church nor the government can arrest. Nonetheless, the reader might wonder whether Quixote's visions belong to fantasy or reality, as the latter seems to derive from his experiential shortcuts. His social system is closely related to the perception of those multiple realities probed by Schütz:

The theory of multiple realities vis-à-vis a shared social reality based on the experience of intersubjectivity is the starting point for Schütz's analysis of Cervantes' novel. Within his frame of reference, Don Quixote is living in his private sub-world of chivalry, and Sancho Panza lives in the paramount reality of common sense (Schlembach, 2019: 12).

Don Quixote's intersubjectivity recalls the defensive struggle fought by amanuenses and copyists against the mechanization of writing, when the diffusion of typographic men was about to wipe out monastic scriptoria and studies. Quixote's sub-world is both private and obsolete, inasmuch as his world can exist only in his hypnotized mind.

Unlike Schütz's phenomenological approach, Lowenthal emphasizes the role played by the new social order which Don Quixote has to fight against to claim his freedom and autonomy. Is he inspired by an excess of realism or by an overwhelming imagination? McLuhan is convinced that this immanent hypnosis blurring Quixote's brain is not related to a strange form of folly, but to the intrusion of print culture within the social sphere. Cervantes' irony is founded on his corrosive description of human contradictions deriving from the contrast of roles and frames. Inadequacy is the result of such a technical outburst fueled by print and perspective which determined the decline of the Latin language under these new expressive pressures. Don Quixote is one of the brightest inventions of the Gutenberg Galaxy,



the cultural impact of which supports the construction of modernity and hastens the decline of the Medieval mindset:

In choosing the great folios of medieval romances as his *reality*, Cervantes establishes an ambivalence of the utmost use. For print was the *new* reality and it was print that made the old reality of the Middle Ages popularly available for the first time. Thus, in our day, movie and TV have given a dimension and reality to the American frontier in all our lives, such as it had for very few people in historical fact. Next to the Books of Hours, medieval romances were by far the biggest item on the market. And whereas the Books of Hours were preferred in pocket editions, the romances came in folio (McLuhan, 2011: 243).

The transformation of medieval romances into in folio novels emphasizes the functional shifts produced by print in educational and cultural environments where history can be conceived as an exciting symbolic repository which writers can contaminate through their imaginative inspiration (Findlay-White, Logan, 2016). The Romantic debate focusing on the alleged juxtaposition of true and untrue would not have been possible without reproducible typographic techniques. Hence follows the contrast between reality and imaginary engendered by the replacement of the old manuscript craftsman, rapidly transformed into typographic man:

Once technical information could be conveyed directly by unambiguous numbers, diagrams, and maps, the esthetic experience became increasingly autonomous. Although books on the memory arts multiplied after printing, the need to rely on these arts decreased. Scribal systems, elaborated in print, ultimately petrified and are only now being reassembled, like fossil remains, by modern research (Eisenstein, 1983: 98).

Don Quixote is the solitary fragment of the chivalry civilization and scribal system which modernity has relentlessly made obsolete. The Great Renaissance poems, as in the case of Pulci, Ariosto and Tasso's masterpieces, along with Rabelais, Shakespeare and Cervantes' works, highlight the rapid evolution of aesthetic imaginaries connected to the representation of a modernity. The latter is rooted in the dialectic of old and new communicative techniques, inasmuch as the latter are destined to improve bureaucratic and political practices. This is why Don Quixote is the emblem of the outsider clinging to his obsolete knowledge of the world and thus sanctioning a new principle that "consists, basically, in the autonomy of individual thinking and feeling" (McLuhan, 2011: 243).

### 3. Quixote and the imaginary of remote goals

Quixote is a man both rational and idealistic, living in a society that is rapidly changing thanks to the typographic revolution and visual innovation fostered by maps and perspective. His fantastic visions are indeed the product of his existential legacy constructed through the interiorization of tradition and respect. In quoting Lowenthal, McLuhan aims to demonstrate the social and communicative background



of Cervantes' narrative creation as being pivoted on the clash between imagination and reality:

The dynamics of society have come to demand a continuous and active transformation of reality; the world must be perpetually constructed anew. Don Quixote recreates his world though he does so in a phantastic and solipsistic fashion. The honor for which he enters the lists is the product of his thinking, not of socially established and accepted values. He defends those whom he considers worthy of his protection and assails those he believes to be wicked. In this sense he is a rationalist as well as an idealist (McLuhan, 2011: 243).

Lowenthal emphasizes the social conflict stemming from the cohabitation of diverging perspectives, as Quixote shows well while coping with evil and cruelty. His world is the comfort zone provided by his own environment which is paradoxically fantastic and solitary, in line with the imaginary of a decaying world. He publicly embodies the prototype of the misfit whose attributes do not match the predefined stereotype of the social actor. Goffman would refer to the social stigmatization implying the clash of values and cynicism (Riggins, 2011). McLuhan wonders what kind of reality the new typographic world might have constructed, thus collectively sharing the problematic issues provided by Quixote's struggle against his altered reality. Alfred Schutz would reply that Don Quixote's sub-universes belong to the existential sphere of errant knights shelved by progress when new rules and behaviors are to be complied with (Endreß, 1998). The end of the medieval age entails the disappearance of the ancient autonomy which can still be practiced in a fantastic world or, according to Schutz, in multiple sub-universes: "We mentioned before that the world of phantasy is not a unified realm, that there are phantasies within phantasies, sub-universes within sub-universes, which may conflict with one another and both with the reality of daily life" (Schutz, 1976: 149).

While reflecting on *Don Quixote and the Problem of Reality*, Schutz dwells on the phenomenological background of Cervantes' literary invention, the symbolic flair of which is inspired by the eternal conflict between fantasy and reality. Ahead of his analysis, McLuhan improves his mediological interpretation of the novel and its characters while shedding light on the psychic effects of the typographic revolution and its symbolic consequences. In other words, Quixote's reality is the fragmented portion of a solipsistic condition made ever more rigid by social change and bureaucratic pressure. The rise of the typographic age implies the change of cognitive and heuristic patterns, in line with a new epistemological approach to science and knowledge. This is a fundamental feature of print technology, as McLuhan highlights while retrieving David Riesman's tenet of "inner direction" (2001: 109-125), as developed in *The Lonely Crowd*:

Inner direction towards remote goals is inseparable from print culture and the perspective and vanishing point organization of space that are part of it. The fact that no such organization of space or culture is compatible with electronic simultaneity is what has involved Western man in new anxiety for a century. In addition to the solipsism and solitude and uniformity of print culture, there is now the immediate pressure for its dissolution (McLuhan, 2011: 244).



The keyword of such a transformative process is dissolution, inasmuch as dissolution is a prelude to the reshaping of daily life through social and communicative re-organization. Through the metaphor of inner-directed and other-directed men, Riesman comments on the social shifts engendered by electric technologies, about five centuries after the appearance of the typographic man. While emphasizing the solipsistic condition of the inner-directed man, Riesman deals with “an increased consumption of words and images from the new mass media of communications” (Riesman, 2001: 20). He remarks on the growth of new forms of literacy and loquacity: “For the other-directed types political events are likewise experienced through a screen of words by which the events are habitually atomized and personalized – or pseudo-personalized. For the inner-directed person who remains still extant in this period the tendency is rather to systematize and moralize this flow of words” (Riesman, 2001: 20).

Don Quixote is the paradigm of the inner-directed man who claims the right to live in his own world as it discovers new forms of visual linearity and verbal literacy. His remote and unseen goals deal with a value imaginary that is no longer a public legacy. On this count, Machiavelli’s recommendations lead to the rise of the Renaissance diplomat capable of burying emotions and scruples in the name of the interest of the state. Conversely, the invention of typographic technology revolutionizes both visual and acoustic skills of social beings, as Logan points out: “McLuhan used his notion of acoustic space to characterize communication within the oral tradition. He contrasted acoustic space with space that characterized literate communication with writing especially alphabetic writing and then print” (Logan, 1991: 162).

The construction of an acoustic space closely related to the shaping of quantitative print and linear uniformity triggered the decay of the medieval eschatological mindset and the appearance of the Renaissance diplomat, whose social flair is exalted by Castiglione, Della Casa and Aretino. In this perspective, Cervantes seems to react against the rapid fall of the good errant knight, whose endeavor concerns man’s autonomy and freedom. This is why Quixote’s imaginary deals with literacy, education and culture, in a world ruled by a hideous “homogenizing hopper”. While quoting Edgar Z. Friedenberg’s *The Vanishing Adolescent*, casting “the adolescent in the role of Don Quixote” (McLuhan, 2011: 244), McLuhan dwells on the unconscious influence of the school system and mass media messages undermining individual opinion skills: “The inherent conflict that Friedenberg defines so well is at the centre of print technology itself, which isolates the individual yet also creates massive groupings by means of vernacular nationalism” (McLuhan, 2011: 244).

Don Quixote is the perfect embodiment of the feudal man fighting against the outsider created by typographic logic, whose target is linearity, standardization, reproducibility and quantification. The outsider matches the alienated man, inasmuch as he can be situated within integral, intuitive and irrational paradigms. His social achievement depends on the political and communicative opportunities



provided by the new typographic civilization. Quixote's sub-universe collides with the macro-universe shaped by print and perspective, ahead of the scientific revolution supported by Galileo, Descartes and Newton. The clash between reality and unreality revolves around the incessant fluctuations of rational and irrational impulses, as well as referring to the decline of the chivalry imaginary. Hence follows the portrayal of Don Quixote as the forerunner of our media alienation, in an era ruled by symbolic obsolescence and communicative consumption: "The same consumer urge is not only now reaching Europe and England after the Second World War. It is a phenomenon that goes with high-intensity visual stress and organization of experience" (McLuhan, 2011: 245).

#### 4. Conclusion. The outsider and the irrational man



McLuhan's analysis of Cervantes' novel focuses on the close relationship between literature and society, in line with the construction of a literary imaginary connected with the rise of new media, both in modern and post-modern times (Guardiani, 1991). Printing techniques influenced Rabelais, Machiavelli, Aretino, Shakespeare and Cervantes, as McLuhan ponders in reference to the radical changes going on within society and the ever-growing circulation of books, the portability of which triggers that cult of individualism ironically depicted by Cervantes in his novel. From this viewpoint, literature may provide some useful sociological insights (Parini, 2017; Longo, 2016; Szakolczai, 2016; Tarzia, 2003). McLuhan investigates the connection between print culture and the process of mechanization giving rise to our electric modernity. In line with his sociological mindset, McLuhan points out that "the typographic logic created THE OUTSIDER, the alienated man, as the type of integral, that is, intuitive and IRRATIONAL, man" (McLuhan 2011: 241).

In other words, Don Quixote can be interpreted as the prototype of the alienated man featured in the bulk of the twentieth century literary production as he struggles to comply with the contradictions rooted in our consumer society (Latouche, 2012). This is why McLuhan refers to Lowenthal's statements on the effect of such a new visual and homogeneous world. The dynamics of society demand a permanent transformation of reality, since the world has to be perpetually constructed anew through ever-changing symbolic patterns and existential experiences. Hence follows the image of Don Quixote as the inhabitant of his unrealistic sub-universes, as Cervantes depicts him while recreating his obsolete world "even though he does so in a phantastic and solipsistic fashion" (McLuhan 2011: 243).

While taking advantage of the works of Harold Innis and David Riesman and retrieving Lowenthal's insights, McLuhan assumes that the transition from feudal society to print culture entails a new form of decentralized authority from the center to the periphery. Don Quixote appears as the paradigm of the knight coping with the sudden transformation of his world, thus generating an indirect but hilarious parody of a declining civilization. Print technology accelerates the creation of a "new order" pivoted on visual linearity and graphic standardization in order to innovate

communicative strategies. In this sense, Don Quixote's ephemeral struggle is for individual freedom and behavioral autonomy, despite the rapid decay of feudal values. This is why McLuhan (2005c) can juxtapose his alleged folly with modern rationalism fed by science and technology.

Don Quixote can be interpreted as the ultimate barrier against the advance of new forms of social consumption supported by the technical reproducibility of images, contents and thoughts. On this count, both Benjamin and McLuhan have the merit of probing the relationship between media and narration, as Baudrillard cleverly states: "Benjamin and McLuhan saw more clearly than Marx, they saw that the real message, the real ultimatum, lay in reproduction itself. Production itself has no meaning: its social finality is lost in the series. Simulacra prevail over history" (Baudrillard, 1993: 56). To us, Don Quixote is the contradictory simulacrum of a bygone civilization swept away by modernization and technical reproducibility, in line with the rise of the outsider, seen as the type of alienated, intuitive and irrational man.



## Bibliography

- Anthony P. D. (1983), *John Ruskin's Labour: A Study of Ruskin's Social Theory*, Cambridge (UK)-New York, Cambridge University Press.
- Baudrillard J. (2005), *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- Baudrillard J. (1993), *Symbolic Change and Death: Theory, Culture and Society* (1976), London, Sage.
- Bauman Z. (2001), *The Individualized Society*, Cambridge (UK), Cambridge (UK)-New York, Polity Press.
- Bell S. M. (1984), "The Book of Life and Death: Quevedo and the Printing Press", *Hispanic Journal*, 5(2): 7-15. Retrieved on 28 October 2021 from <http://www.jstor.org/stable/44284021>.
- Borrelli D. (2018), "Message is the massage. Il pensiero di McLuhan alla prova della comunicazione digitale", in Codeluppi V. (ed.), *Dimenticare McLuhan*, Milano, FrancoAngeli, 29-40.
- Castoriadis C. (2007), *Figures of the-~~t~~ Thinkable*, Palo Alto (CA), Stanford University Press.
- Czitrom D. J. (2010), *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan*, Hampton (CO), University of North Carolina Press.
- Eisenstein E. (1983), *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge (UK)-New York, Cambridge University Press.
- Eisenstein E. (1973), *Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, Cambridge (UK)-New York, Cambridge University Press.
- Endreß M. (1998), "Alfred Schutz's Interpretation of Cervantes's *Don Quixote* and his Microsociological View on Literature", in Embree L. (ed.), *Alfred Schutz's "Sociological Aspect of Literature". Contributions to Phenomenology*, vol 31, Dordrecht (NLD), Springer, 113-128.
- Findlay-White E., Logan R.K. (2016), "Acoustic Space, Marshall McLuhan and Links to Medieval Philosophers and Beyond: Center Everywhere and Margin Nowhere", *Philosophies*, 1: 162-169. Retrieved on 28 October 2021 from <https://www.mdpi.com/2409-9287/1/2/162>.



Gamaleri G. (2013), *La nuova galassia McLuhan: Vivere l'implosione del pianeta*, Roma, Armando.

Guardiani F. (1991), "The Postmodernity of Marshall McLuhan", *McLuhan Studies*, 1: 141-162. Retrieved on 28 October 2021 from <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/26040>.

Lamberti E. (2014), "Vortexes, Spirals, Tetrads: McLuhan's Hyper-Language as a (Digital) Tool for (Old and New) Storytelling", *Between*, 4(8): 1-34. Retrieved on 28 October 2021 from <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1362>.

Lamberti E. (2012), *Marshall McLuhan's Mosaic: Probing the Literary Origins of Media Studies*, Toronto, University of Toronto Press.

Latouche S. (2012), *Bonne pour la casse! Les déraisons de l'obsolescence programmée*, Paris, Editions Les Liens qui Libèrent.

Logan R. K. (1991), "The Axiomatics of Innis and McLuhan", *McLuhan Studies*, 1: 75-102. Retrieved on 29 October 2021 from [https://www.academia.edu/783520/The\\_Axiomatics\\_of\\_Innis\\_and\\_McLuhan](https://www.academia.edu/783520/The_Axiomatics_of_Innis_and_McLuhan).

Lombardinilo A. (2018), "The Aphoristic Galaxy: McLuhan and Senecan Symbolism", *Comunicazioni sociali*, 2: 266-277.

Lombardinilo A. (2017), *McLuhan and Symbolist Communication: The Shock of Dislocation*, Oxford, Peter Lang.

Longo M. (2016), *Fiction and Social Reality: Literature and Narrative as Sociological Resources*, New York-London, Routledge.

Lowenthal L. (1957), *Literature and the Image of Man*, Boston (MA), Beacon Press.

Marchand P. (1998), *McLuhan: The Medium and The Messenger: A Biography*, Cambridge (MA), The MIT Press.

Marchessault J. (2005), *Marshall McLuhan: Cosmic Media*, London-New York, Sage Publications.

McDowell P. (2021), "Reading McLuhan reading (and not reading)", *Textual Practice*, 35(9): 1391-1417. Retrieved on 28 October 2021 from <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0950236X.2021.1964751>.



Andrea Lombardinilo  
*The Outsider and the Feudal Man*

McLuhan M. (2011), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962), Toronto Buffalo London, University of Toronto Press.

McLuhan M. (2010), "Catholic Humanism and Modern Letters", in *Christian Humanism in Letters: The McAuley Lectures*, OS. no. 2, St. Joseph College (17), West Hartford (CT), 1954. Reprinted in McLuhan M., *The Medium and the Light: Reflections on Religion*, Eugene (OR), Wipf and Stock, 153-174.

McLuhan M. (2005a), "Printing and Social Change", in *Printing Progress: a mid-century report*, 1959: 89-112. Reprinted in *Marshall McLuhan Unbound*, vol. 13, Berkeley (CA), Gingko Press.

McLuhan M. (2005b), "Culture without Literacy", *Explorations*, 1, 1953: 117-127. Reprinted in *Marshall McLuhan Unbound*, vol. 6, Berkeley (CA), Gingko Press.

McLuhan M. (2005c), "Space, Time and Poetry", *Explorations*, 4, 1955: 56-62; reprinted in *Marshall McLuhan Unbound*, vol. 13, Berkeley (CA), Gingko Press.

McNamara E. (1969) (ed.), *The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan 1943-1962*, New York, McGraw-Hill Book Company.

Ong W. J. (2012), *Orality and Literacy* (1982), Abingdon-on-Thames (UK), Routledge.

Parini E. G. (2017), *Il cassetto dei sogni scomodi. Ovvero, quel che della letteratura importa ai sociologi*, Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis.

Pound E. (1991), *ABC of Reading* (1934), London, Faber & Faber.

Powe B. W. (2014), *Marshall McLuhan and Northrop Frye*, Toronto Buffalo London University of Toronto Press.

Ragone G. (2014), "For a Mediology of Literature: McLuhan and the Imaginaries", *Between*, 4(8). Retrieved on 28 October 2021 from <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1304>.

Riesman D. (2001) (with N. Glazer and R. Denney), *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character* (1961), New Haven (CT)-London, Yale University Press.

Riggins S. H. (2011), *Beyond Goffman: Studies on Communication, Institution, and Social Interaction*, Berlin, De Gruyter.



Andrea Lombardinilo  
*The Outsider and the Feudal Man*

Schlembach C. (2019), "Don Quixote and the social system: Interpreting Ronald Laing's concept of ontological insecurity from Alfred Schutz' and Talcott Parsons' theories of social action", *Journal of Classical Sociology*, 20(3): 1-17.

Schutz A. (1976), "Don Quixote and the Problem of Reality", in Brodersen A. (ed.), *Collected Papers II. Phaenomenologica*, vol. 15, Dordrecht (NDL), Springer, 135-158.

Sennett R. (2011), *The Foreigner: Two Essays on Exile*, Kendal (UK), Notting Hill Editions.

Szakolczai A. (2016), *Novels and the Sociology of the Contemporary*, New York-London, Routledge.

Tarzia F. (2003), *I sociologi e lo spazio letterario. Un profilo del Novecento*, Napoli, Liguori.

Wilmott G. (2010), "Waking up the Call Girl", in Grosswiler P. (ed.), *Transforming McLuhan: Cultural, Critical, and Postmodern Perspectives*, New York, Peter Lang, 37-66.







# Il Don Chisciotte come paradigma ipermoderno. Confronto tra l'ingenioso hidalgo e l'immaginario di inizio XXI secolo attraverso gli scritti di Gianni Celati



Marco Innocenti

marco.inno@hotmail.com

Facoltà di Lettere e Filosofia | Università Cattolica di Milano

## Abstract

*Don Quixote as a Hypermodern Paradigm. Comparison Between the Ingenioso Hidalgo and the Imaginary of the Early 20<sup>th</sup> Century Through Gianni Celati's Writings.*

In the light of Gianni Celati's analysis of *Don Quixote*, this paper searches for the similarities between the novel by Cervantes and two cultural conditions of Western society: Modernity and Postmodernity. The exam of the limits of these comparisons, then, will reveal how the model of the *Quijote* is best suited to describe a third world-view, namely the hypermodern one. Finally, a brief look at the latest ways to approach the virtual world will suggest a fundamental change in our visual culture, while demonstrating the usefulness of *Don Quixote* as a hypermodern paradigm. In fact, this rupture will be made visible by showing the differences between what happens in the pages of the novel and on our everyday displays, which will be described more akin to collections of novellas.

## Keywords

Don Quixote | Hypermodernity | Gianni Celati | Social media | Present

## Premessa

**N**el seguente articolo, la figura di Don Chisciotte verrà presa in esame nel tentativo di individuarvi i segni della cosiddetta "ipermodernità". Lo si farà nel confronto con le varie e storiche interpretazioni del romanzo presentate nel saggio di Gianni Celati *Il tema del doppio parodico* (1975), ma anche nell'analisi del contributo più originale di questo scritto, ovvero della questione del 'doppio parodico' applicata al *Quijote*. A proposito di una simile lettura 'ipermoderna' converrà premettere a questo discorso quanto affermato da Celati circa l'analisi dell'opera cervantesca da parte della saggista francese Marthe Robert nel suo libro *L'Ancien et le nouveau* (1963). In quest'ultimo, *l'hidalgo* si rivela portatore di quelli "che più avanti saranno riconosciuti come segni propri della modernità", le cui eco avrebbero poi percorso l'intera letteratura occidentale (Celati, 1975: 143). La lezione della Robert, pur apprezzata da Celati, si presenta nel saggio dello scrittore italiano recentemente scomparso come l'ennesima lettura data a questo testo, al pari di quella del classicismo settecentesco o dell'idealismo ottocentesco. Consapevole di ciò, Celati afferma che "viene da chiedersi se questa storia del *Quijote* che inaugura la letteratura moderna non sia sempre un gioco con le maschere del tempo che si depositano sulle cose, tra le quali frugando si trova quella che meglio si adatta al nostro volto" (Celati, 1975: 144). Lo stesso discorso, naturalmente, può valere anche per quanto riguarda una lettura 'ipermoderna' del personaggio; ritengo dunque doveroso precisare in quale ottica si intenda declinare il Don Chisciotte nelle pagine seguenti.

Più nel dettaglio e con maggior fervore, un simile discorso viene pronunciato anche da Walter Benjamin nella 'Premessa gnoseologica' del *Dramma barocco tedesco*, il quale viene citato a più riprese nel saggio di Celati. Questo passaggio è tanto più significativo data l'affinità tra il tema del presente articolo ed il periodo letterario che il filosofo tedesco si accinge ad analizzare. Secondo Benjamin, "lo spirito del tempo raccoglie le testimonianze dei mondi passati e lontani per trascinarle a sé e racchiuderle senza amore nel suo ruminante fantasticare. Non c'è stile, non c'è tradizione popolare così nuova ed esotica che non possa parlare con immediatezza al sentimento contemporaneo". Poche righe più avanti, concede tuttavia che ci siano stati pure "pochissimi casi" in cui si sia riusciti a fornire "una comprensione autentica del fenomeno, una comprensione capace di aprire nuovi nessi [...] all'interno della cosa stessa" (Benjamin, 1999:28). Se questa è la meta esplicita verso cui si dirige il suo studio sul *Trauerspiel*, György Lukács vi individua anche un'analisi dell'allegoria barocca votata al "comprendere le tendenze dell'avanguardia (espressionismo in particolare) e l'autodistruzione della soggettività" (Schiavoni, 1999: XXVIII). La sua azione critica si dispiegava, pertanto, su due fronti: da un lato nella ricostruzione dell'"idea" di dramma barocco (Benjamin, 1999: 13); dall'altro in una "audace e coerente teorizzazione della problematica artistica novecentesca" (Schiavoni, 1999: XXVIII).



Quantomeno nelle intenzioni, la deterritorializzazione del romanzo di Cervantes in un contesto ipermoderno vorrebbe adottare il medesimo atteggiamento. In tale modo sarà possibile rivelare nel Don Chisciotte elementi e parallelismi inediti, così come, parallelamente, si tenterà di utilizzare questa figura come 'prisma' attraverso il quale diffrangere lo 'spetto' dell'immaginario successivo alla modernità, sia esso post- od iper-moderno. A tale riguardo, sia detto per inciso, non si tratterà di evidenziare qualche occasionale utilizzo contemporaneo di questa celebre figura, ma di comprendere il rapporto presente tra quest'opera letteraria e il benjaminiano "modo secondo cui si organizza la percezione umana – il *medium* in cui esse ha luogo" in un'epoca ipermoderna, tenuto conto del suo essere condizionato non solo dalla natura, ma anche dalla storia (Benjamin, 2012: 21).

Sarà dunque in quest'ottica che nel primo capitolo metterò in luce i limiti della lettura moderna e postmoderna del Don Chisciotte, cercando di aprire nella prolifica letteratura su questo tema uno spazio per un '*ingenioso hidalgo*' ipermoderno, la cui analisi verrà invece approfondita nel secondo capitolo. Nelle conclusioni, infine, saranno evidenziate le dinamiche della cultura visuale in grado di suggerire un recente passaggio dalla prospettiva ipermoderna a una diversa 'organizzazione percettiva' del reale. Sulla scorta della lezione tenuta nel 2006 da Celati presso l'Università di Bologna, dimostrerò l'affinità del panorama audiovisivo odierno alle raccolte novellistiche. La contrapposizione di queste ultime con il genere letterario nato ai tempi del *Don Quijote* potrebbe meglio delineare la pertinenza di tale romanzo a una prospettiva ipermoderna, nonché rivelare la sua utilità anche nel tratteggiare, *ex negativo*, il suo superamento.



## 1. Limiti nelle letture moderna e postmoderna del romanzo

In questo capitolo accosterò alcune interpretazioni del romanzo di Cervantes alle teorizzazioni dei concetti di 'modernità' prima e di 'postmodernità' poi. In entrambi i casi, il discorso mostrerà in primo luogo i caratteri in comune tra i connotati attribuiti a queste due epoche culturali e quelli visibili nella figura donchisciottesca, per poi rilevare i limiti insiti in tali sovrapposizioni.

### 1.1 L'interpretazione moderna del Don Chisciotte

Pur salvandone alcuni aspetti ed inquadrandole attentamente nel loro contesto storico,<sup>1</sup> il saggio di Celati non risparmia critiche alla vulgata classicista, la quale interpreta il *Don Quijote* secondo uno schema improntato esclusivamente sulla "passione di verità" (Celati, 1975: 130). Si tratta di una prospettiva nella quale il protagonista del romanzo assume i connotati di un "visionario che confonde le parole con le cose" e che nella sua follia genera un "simulacro fasullo di se stesso"

<sup>1</sup> "Non c'è errore nella lettura classicista del *Quijote*, ma un vero e proprio velo storico che impedisce ogni apprezzamento della meditazione donchisciottesca" (Celati, 1975: 130).

(Celati, 1975: 119-120). La figura dell'*hidalgo* è così avvolta da un'aura negativa, essendo vista quale riflesso di un linguaggio simulacrale dietro al quale si celerebbe la verità. A monte di quest'ottica sta un mutamento avvenuto all'interno del concetto di 'maschera', ascrivibile al "passaggio dalla comicità arcaica a quella moderna" descritto da Bachtin. Laddove una mentalità premoderna vanta un "pensiero ritualistico che privilegia fortemente i segni e ogni forma di segnicità", in un "pensiero razionalistico [...] i segni divengono maschere che occultano i referenti, così come le parole divengono maschere che occultano le cose". Tale atteggiamento non resta però appannaggio esclusivo del classicismo, ma giunge alle più recenti propaggini moderne attraverso la sua declinazione idealista, nella cui "dialettica del negativo" la maschera costituisce ancora quella "negatività" il cui superamento sarebbe "la forza motrice del processo storico" (Celati, 1975: 120-121).

La visione celatiana circa il carattere 'moderno' della visione del mondo può dirsi in linea con altre definizioni accennate su questo tema. Tra i saggi che si possono citare in tal senso figura *Modernità e Olocausto* (1989) del filosofo e sociologo polacco Zygmunt Bauman, il quale ha argomentato come le cause della '*Shoah*' fossero profondamente radicate "in alcuni aspetti della mentalità e dell'organizzazione sociale moderna" (Bauman, 1992: 120). Tralasciando le questioni sociologiche in favore delle sue riflessioni sullo 'sguardo' moderno, il *fil rouge* che percorre quest'ultimo consisterebbe nell'esaltazione della Natura come "una nuova divinità". Secondo Bauman, ciò ha comportato la "legittimazione della scienza come suo unico culto ortodosso, e degli scienziati come suoi profeti e sacerdoti". In questo contesto, il bello e il buono, l'estetico e l'etico, erano divenuti l'oggetto dell'indagine sistematica e scientifica e ricavano la propria legittimità dalla "conoscenza oggettiva derivante da tale osservazione" (Bauman, 1992: 104). A sua volta, come rileva anche Jean-François Lyotard nell'introduzione a *La condizione postmoderna* (1979), questa conoscenza si legittimava attraverso il "fine etico-politico buono" attribuito all'"eroe del sapere" dell'età dei Lumi (Lyotard, 1981: 6).

Tutto ciò veniva a costituire una metanarrazione unitaria davanti alla quale, secondo Bauman, "[g]li ebrei costituivano l'opacità di un mondo che combatteva per la trasparenza, l'ambiguità di un mondo che anelava alla certezza" (Bauman, 1992: 85). Nell'ansia di demarcare e difendere i confini tipica della modernità, gli ebrei rappresentavano "tutte le 'vischiosità' del mondo occidentale", dato il loro essere irriducibili ai confini geopolitici vigenti (Bauman, 1992: 66-67). In questa 'vischiosità' è possibile cogliere un facile *pendant* con quanto affermato in precedenza a proposito della 'maschera' donchisottesca e dell'atteggiamento negativo adottato nei suoi confronti dai classicisti, dagli illuministi e, in generale, da una mentalità moderna dalla "pronunciata tendenza all'uniformità" (Bauman, 1992: 70).

## 1.2 I caratteri postmoderni dell'ingenioso hidalgo

Nelle pagine seguenti si delinea come il *Quijote* non sia descrivibile nei termini dell'unità del reale, avvicinandosi piuttosto al topos del vortice di maschere. Attraverso tale accostamento, sarà possibile confrontare il romanzo prima con l'idea



benjaminiana del dramma barocco tedesco, poi con il concetto di 'simulacro' formulato dal filosofo Jean Baudrillard. Con l'evocare il 'doppio parodico' della lettura celatiana, infine, potranno emergere alcuni significativi elementi di distacco con l'epoca postmoderna, i quali saranno approfonditi nel capitolo successivo.

Tornando quindi a quell'uniformità con la quale si è concluso il precedente paragrafo, questo "Imperialismo della ragione", come lo chiama Jean Baudrillard (Baudrillard, 2008: 122), si traduce, nel contesto delle storiche interpretazioni del romanzo cervantesco, in un comico "smascheramento della doppiezza" (Celati, 1975: 124). Tale era infatti la lettura classicista della parabola donchisottesca, ed alla base di questo procedimento c'era "il carattere ideologicamente univoco della realtà", la cui negazione è sinonimo di follia. Se concede che l'"inizio abbastanza incerto del *Quijote*" accondiscenda alla visione classicista, Celati nota anche come tale smascheramento "sia sempre meno usato col crescere della presenza di Don Chisciotte" e con la progressiva comparsa di un ulteriore meccanismo, nel quale "il personaggio include la beffa, o l'equivoco in cui è incappato, in una meditazione che innesta i segni invertiti per la sua lettura" (Celati, 1975: 125). Per fare un esempio, alla spiegazione di Sancio sulla vera natura dei celebri 'giganti', Don Chisciotte risponde che la trasformazione di questi ultimi in mulini è opera dell'"incantatore" stesso. Con la sua "conferma dell'allucinazione", questo ribaltamento di prospettiva compromette l'efficacia dello smascheramento taumaturgico (Celati, 1975: 125-126).

La questione che così si pone non pregiudica la facoltà, da parte del lettore, di discernere cosa sia 'ragionevolmente' accaduto al protagonista e l'equivoco nel quale la sua follia l'abbia guidato, ma concerne, invece, l'impossibilità di decidere come si ponga il testo nei confronti di queste due versioni. Se da un lato, infatti, la voce narrante non nasconde la pazzia di Don Chisciotte, dall'altro concede molto spazio alla follia perché essa "spieghi tutte le proprie ragioni" (Celati, 1975: 126-127). Nell'opera cervantesca ha dunque luogo una "rottura dell'unità del contesto", con la "presenza di voci di verità miste o ambivalenti nello stesso spazio del testo" (Celati, 1975: 117). Celati nota come Cervantes possa essere così collocato lungo quel solco medievale avente il "luogo comune del mondo-commedia", il quale vedeva nella maschera "il giusto senso della realtà, che è solo apparenza" (Celati, 1975: 132). Per questo motivo, la scrittura assume qui un ruolo di "creatrice di illusioni, diffusore di vuotezza", in quanto essa "agisce sulle cose del mondo nominandole, e rinominandole le trasforma" (Celati, 1975: 145), in vortice di maschere (Celati, 1975: 148). Tra i più illustri testimoni di questa prospettiva figura, com'è noto, Erasmo da Rotterdam, il cui *Elogio della Follia* (1511) vede in quest'ultima "l'unica cognizione positiva sul vuoto della vita, la quale è un riflesso illusorio della morte". "[E]cco dunque" rivela Celati "la differenza fondamentale rispetto al classicismo: sotto la maschera non c'è il volto ma il teschio", ed è da questo "vuoto della morte" (descritto come "unica verità") che emergono le immagini allucinate del cavaliere della Mancia (Celati, 1975: 133).

Tale capovolgimento può essere chiarito nel riflesso 'simmetrico' del mondo-commedia all'interno del dramma barocco, il cui "sprofondamento malinconico" finale sarebbe stato capace, secondo Walter Benjamin, di rovesciare la



frammentarietà stessa della catena di allegorie in un'"allegoria della resurrezione" (Benjamin, 1999: 207). Questa è la prospettiva suggerita al termine del già citato saggio dedicato al dramma barocco tedesco, il quale, secondo Celati, è appunto "lo scenario delle apparenze mondane, le vestigia d'un mondo decaduto in cui l'unica verità è il vuoto della morte" (Celati, 1975: 133). Stando all'analisi benjaminiana, nei truculenti finali del palcoscenico barocco la soggettività costitutiva di ogni immagine allegorica sarebbe stata riassorbita nella divina, onnipotente, "economia del tutto". Tale "miracolo" sarebbe derivato dalla coscienza dell'inesistenza del male, il quale appare solo dalla fallace prospettiva del soggetto, e quindi del carattere illusorio della tragicità ultima della tragedia rappresentata. Quest'ultima poteva così esaltare la capacità divina di ribaltare questo male in bene e di ricondurlo all'unità (Benjamin, 1999: 208-209).

Questo ribaltamento della proliferazione di immagini in una verità ultima e superiore, nascosta dietro tali maschere e visibile solo tramite esse, è quanto emerge anche in molti degli scritti di Jean Baudrillard a proposito della postmodernità. Ad un primo livello, nel suo saggio *Il delitto perfetto* (1994), si legge come quello postmoderno sia "un mondo in cui la suprema funzione del segno è quella di far scomparire la realtà e di mascherare nel contempo questa scomparsa".<sup>2</sup> Il filosofo francese paragona questo atteggiamento alla prolifica iconolatria bizantina, poiché essa "simulando Dio nelle immagini, dissimulava per ciò stesso il problema della sua esistenza. Dietro ciascuna di esse, di fatto, Dio era scomparso. Non era morto, era scomparso. La questione, cioè, non si poneva più. Era risolta dalla simulazione" (Baudrillard, 1996: 9). A differenza della maschera classicista, dunque, il simulacro fa scomparire anche l'illusione e dunque la verità positiva che sta sul fondo, collocandosi "al di là del vero e del falso, al di là delle equivalenze, al di là delle distinzioni razionali" (Baudrillard, 2008: 85). Questo, come già affermato, è però solo 'un primo livello', poiché resta da comprendere come la conflittualità interna al simulacro si *capovolga* nella rivelazione della 'verità' celata.

Sotto tale prospettiva, ne *Lo scambio simbolico e la morte* (1976) Jean Baudrillard mostra come l'incontro di due elementi opposti, come quello che si verifica nel simulacro, dia luogo a una cosiddetta "operazione 'antimateria'", ovvero a qualcosa di simile all'incontro tra una particella e la sua antiparticella, il quale "si risolve in un *annientamento reciproco*" (Baudrillard, 1979: 253).<sup>3</sup> Seguendo la sua argomentazione, il 'simbolico' possiederebbe

un'unica grande forma, la stessa in tutti i campi: quella della reversibilità, della reversione ciclica, dell'annullamento; quella che ovunque mette fine alla linearità del tempo, a quella del linguaggio, a quella degli scambi economici e dell'accumulazione, a quella del potere. Ovunque essa prende per noi la forma della distruzione e della morte (Baudrillard, 1979: 12).

<sup>2</sup> Corsivo mio.

<sup>3</sup> Corsivo mio.



È dunque questa stessa contraddizione interna, capace di superare la citata dicotomia “del vero e del falso”, a ribaltarsi nell’affermazione annichilente della morte. Ciò è tantopiù significativo date le dinamiche sottolineate da Celati all’interno del *Don Chisciotte*, ovvero il venirsi a costituire non solo di una plurivocità, ma soprattutto di ‘doppi parodici’, ovvero di prospettive simmetricamente opposte. Possiamo identificare in questo punto il contenuto più originale e significativo della lettura celatiana del romanzo di Cervantes, come evidenzia il titolo stesso del suo saggio.

Questo concetto s’incarna, in primo luogo, nei personaggi dell’*hidalgo* e di Sancho Panza, coppia parodica fondamentale (Celati, 1975: 115), il primo criticato dal classicismo per il suo “vizio di confondere le parole con le cose” concedendo troppa fiducia nelle prime, mentre il secondo presenterebbe il difetto opposto, confidando eccessivamente “nell’aspetto sonoro delle parole” (Celati, 1975: 152). Celati risale a questo aspetto di Sancho analizzando il suo utilizzo dei proverbi, il cui carattere orale “non è che mostri una maggiore pienezza” rispetto al “formulario esangue” del linguaggio letterario di Don Chisciotte (Celati, 1975: 149). Così come la parola libresca diventa nella bocca del cavaliere celatiano un “involucro vuoto” dal “naturale alleato della passione di verità” che era stimata (Celati, 1975: 145), allo stesso modo l’inesauribile saggezza attribuita ai proverbi perde la propria natura di “*clavis universalis*” una volta pronunciata dal suo scudiero (Celati, 1975: 150). Come afferma Celati, infatti, il loro utilizzo da parte di Sancho è sempre a sproposito, è come se “venissero fuori alla rinfusa da uno di quei libri di proverbi” (Celati, 1975: 151) che vantavano una grande diffusione a partire dal sedicesimo secolo (Celati, 1975: 149). L’oralità sapienziale del proverbio ha, infatti, attraversato la scrittura, riemergendo priva del proprio legame originario con il “sapere collettivo”. In questo modo, conclude Celati, il “folklore verbale di Sancio non è che il risolto di quello di Don Chisciotte, [...] entrambe segni d’una irrimediabile separazione dall’origine”, ovvero dalla parola con un fondo di verità - diventando così nient’altro che maschere nella commedia del mondo (Celati, 1975: 151).

Pur protesi sopra il medesimo vuoto di senso, i due estremi opposti, di cui l’uno è il “doppio parodico” dell’altro (Celati, 1975: 151), non si annullano a vicenda come nel caso della particella e dell’antiparticella di Baudrillard. Anziché disintegrarsi reciprocamente e così rivelare il nulla dietro di loro, “le carenze dell’una figura e gli eccessi dell’altra assommano alla stessa cosa” (Celati, 1975: 156), ritrovandosi parti *complementari* di un unico intero. I loro estremi, infatti, “assommano alla nozione di linguaggio”, definita non direttamente, bensì attraverso il dialogo tra i due antipodi, il suono e il senso (Celati, 1975: 157). Questa costruzione di senso sopra il vuoto attraverso la definizione *comune* di un unico tema (o di un’unica sfera semantica, o di un aspetto limitato della realtà) è dunque quanto separa il Don Chisciotte celatiano dalla prospettiva postmoderna presentata in questo capitolo, nella quale i segni possono rivelare soltanto il vuoto che essi tentano di nascondere. Tuttavia, poiché tale distanza incolmabile dal reale non viene negata, non si tratta neppure di un ritorno alla prospettiva moderna, ma piuttosto di un punto di vista che, andando avanti, resti consapevole di quanto superato.



## 2. Caratteri sovrapponibili del *Quijote* e dell'ipermodernità

Come si tenterà di argomentare in questo capitolo, il romanzo di Cervantes, tanto nei suoi personaggi quanto nella prospettiva del narratore, può essere facilmente accostato a quella visione del mondo che oggi viene comunemente chiamata 'ipermodernità'. Per chiarire cosa s'intenda con questa parola, secondo il filosofo e sociologo francese Gilles Lipovetsky tale termine è da riferirsi a un tempo che abbia moltiplicato le temporalità attribuibili alla vita quotidiana. Il tempo vi si presenta sempre nella sua scarsità, e in un ventaglio di scelte e pratiche tra loro divergenti, come il tempo del piacere e quello del lavoro, la fretta e la calma, la gioventù e la vecchiaia, e così via (Lipovetsky, 2005: 35). Allo stesso modo, così come si possono collocare tra gli imperativi dell'ipermodernità i motti "beat the deadline", "time is money" e "zero delay" (Lipovetsky, 2005: 39), è altrettanto pacifico che in essa l'idea di progresso non goda del nitore di un tempo. Per quanto, infatti, si faccia ancora un forte affidamento alla scienza e si guardi con apprensione alle sue scoperte, si è persa la fiducia cristallina in un futuro migliore (Lipovetsky, 2005: 41-42), come testimonia il rinnovato fascino di quei prodotti capaci in quanto tali di accennare a un passato perduto, o confezionati in modo da risvegliare nell'acquirente un qualche sentore *vintage* (Lipovetsky, 2005: 60). È dunque possibile affermare che emergano "paradoxical tensions" nel modo in cui il fattore tempo vi viene percepito (Lipovetsky, 2005: 41), nonché accostare questa caratteristica alla definizione di 'doppio parodico' cui si è accennato sopra.

Secondo Celati, il "sosia parodico è dato dal riflesso invertito delle qualità di un personaggio in quelle dell'altro" (Celati, 1975: 115), ma la compresenza di questi due opposti "criteri di verità" in un "unico spazio testuale" porrebbe dei problemi di carattere logico. La loro interazione, infatti, richiede "un quadro di riferimento o un terzo codice che funga da contesto e dunque da arbitro", con il conseguente ritorno a quanto Bachtin chiama 'monologismo' (Celati, 1975: 116). Lo stesso problema si pone anche nell'ambito della società (e degli individui) descritti da Lipovetsky, e si risolve, *nell'uno e nell'altro caso*, in un "dialogismo" tale da consentire, come messo in luce al termine dello scorso capitolo, la *divisione* di un'unica *tematica parziale*. Riprendendo le eloquenti parole di Merleau-Ponty,

[n]ell'esperienza del dialogo, si costituisce un terreno comune tra l'altro e me, il mio pensiero e il suo formano un tessuto unico, le mie parole e quelle dell'interlocutore sono sollecitate dalla situazione della discussione, si inseriscono in una operazione comune di cui nessuno di noi è il creatore (Merleau-Ponty, 2018: 459-460).

Detto altrimenti, il terreno d'incontro proprio del dialogo si può sostanziare solo in una precisa categoria di spazio comune. Questa sfera semantica, perché sia in grado di generare il confronto in questi termini, deve essere infatti pensata come *creazione costante e non definitiva* di un medium di *contatto tra due prospettive in*



*origine 'altre'*. Questo capitolo sarà dunque dedicato a questi due aspetti, ovvero la relazione tra due alterità e la sua costruzione attiva, trattati in modo separato nei due sotto-capitoli seguenti.

## **2.1 L'aspetto relazionale**

Nel suo saggio sull'estetica relazionale del 1998, Nicolas Bourriaud accenna al diffondersi di prassi contrapposte alle mire della cultura moderna per l'assenza di "utopie messianiche" (Bourriaud, 2010: 14). L'epoca dei manifesti era tramontata e l'utopia trovava invece spazio "nel quotidiano soggettivo, nel tempo reale delle sperimentazioni concrete e deliberatamente frammentarie" (Bourriaud, 2010: 59). La sua prospettiva intende però superare anche la visione di Jean-François Lyotard riguardo all'architettura postmoderna, che questi vedeva "condannata" ad abdicare a progetti di portata globale e a dedicare i propri sforzi, invece, a modifiche marginali degli spazi ricevuti in eredità dai decenni e dai secoli precedenti. Davanti a questo punto di vista "negativo", Bourriaud adotta invece la definizione guattariana di una soggettività come "insieme di condizioni" in grado di generare "Territori esistenziali sé-referenziali" attraverso la relazione degli individui con la loro alterità (Bourriaud, 2010: 112). Egli difende così le pratiche artistiche a lui contemporanee, in cui l'arte non "prodotto della soggettività umana", ma si identifica con il prevalere dei "flussi sulle categorie" (Bourriaud, 2010: 125-126).

Come dirà solo due anni più tardi Jean-Luc Nancy, "l'essere può essere soltanto essendo-gli-uni-con-gli-altri, circolando nel *con* e come *con*" (Nancy, 2015: 6). Secondo il filosofo francese, infatti, "[n]on c'è altro senso [...] che il senso della circolazione" (Nancy, 2015: 7), la quale si traduce nel romanzo di Cervantes in un "traffico dei discorsi" che prende forma come continua "riflessione *invertita*" del discorso altrui. In tale contesto, ogni "maschera suscitata da un'altra maschera, reca in sé i segni invertiti dell'altra, perché traducendola nel proprio linguaggio riflette la sua copia sbagliata e denigrante" (Celati, 1975: 153). È in questi termini che Celati paragona il mondo donchisciottesco alla 'nave dei pazzi' del dipinto di Bosch, ossia non per il dilagare di 'criteri di verità' tra loro irrelati, ma per la possibilità di ogni 'pazzo' di "riconoscere nell'altro la copia parodica della propria follia" (Celati, 1975: 155). Tradotti ogni volta in un linguaggio altrui, "tutti gli uomini trovano i loro falsi io, mai la loro identità" (Celati, 1975: 156), vedendo nell'altro una parodia di un proprio aspetto.

## **2.2 La definizione di un medium tra due alterità**

L'elemento di confronto tra le due alterità sopra esaminato non deve essere inteso come necessario ed immutabile. Al pari dell'argomento di un dialogo, infatti, esso può mutare facilmente, pur senza che sia identificabile una soluzione di continuità. Se la complementarità del cavaliere e dello scudiero cervanteschi assomma alla "nozione di linguaggio", secondo un'altra prospettiva, invece, Don Chisciotte incarnerebbe la "vita di penuria" della "Quaresima", mentre Sancho



rappresenterebbe il “Carnevale, la vita degli appetiti”. In questo modo, il ‘terreno comune’ del loro confronto non sarebbe più quello linguistico, poiché “carenza ed eccesso assommano alla nozione di cibo” (Celati, 1975: 156). Resta dunque da indagare le modalità con cui si venga a definire la tematica sulla quale si confrontino, la quale, secondo quanto sarà argomentato nel seguente paragrafo, può dirsi intimamente arbitraria e parziale, e dunque sempre perfettibile.

Presa la triade ‘lo’, ‘medium’ e ‘realtà’, con tutti i difetti attribuibili a una simile (ma necessaria) schematizzazione, due parametri significativi nella descrizione dell’ipermodernità, ovvero il Camp e il collezionismo, si dispongono in modo differente. Preciso che, ponendoci qui nell’ottica del rapporto tra il soggetto e l’alterità, ‘medium’ sarà inteso come ‘filtro’ o come ‘maschera’ a seconda del tipo di relazione che permette di allacciare con la realtà. Detto ciò, il Camp si focalizza sul confronto tra gli ultimi due elementi del trinomio, tendendo a ‘schiacciare’ l’lo su un proprio medium e a sottoporlo alla sua balia. In tale contesto, cioè, si assolutizza una caratteristica (un gusto, un interesse) del soggetto, rendendola una maschera di quest’ultimo secondo le dinamiche della sineddoche. Il collezionista, all’opposto, mentre instaura un dialogo con il filtro utilizzato, astrae gli oggetti affini ad esso da una realtà eclissata dietro un suo modello-metafora.

Nel suo saggio *Intrigo internazionale* (2013), Fabio Cleto accosta l’estetica Camp all’immaginario degli anni Zero del Duemila, nei quali “lo scarto” sarebbe stato “la norma” al punto da portare al “consumo di tutte le posizioni possibili, di tutte le opzioni, che imprigiona nella sala degli specchi dell’ironica citazione, dell’occholino strizzato, e irrigidisce nell’ictus isterico” (Cleto, 2013: 146-147). L’individuo Camp definisce infatti la propria individualità non in modo autonomo, ma in termini oppositivi rispetto a una soluzione eccentrica ‘già vista’. Egli è notoriamente istrionico, per quanto, come chiarisce Susan Sontag nelle sue *Notes on Camp* (1964), in esso il ‘recitare’ non sia opposto all’essere, ma piuttosto occorra “intendere l’essere-come-recita” (Sontag, 2008: 253). Davanti al pubblico, il soggetto Camp non cela la propria identità dietro una maschera, ma ne ostenta una con la quale si identifica senza più distinguersi da essa, “facendosi contemporaneamente *soggetto*, *oggetto* e *strumento* di sguardo” (Cleto, 2013: 119). Nel *Don Chisciotte*, è lo stesso protagonista a costituire quel ‘pubblico’ davanti al quale gli altri personaggi si atteggiavano da dietro una maschera, rimanendo così invischiati in un’identità oppositiva. Per smascherare le follie, infatti, “la società comica reagisce al travestimento di Don Chisciotte con una serie di travestimenti delle apparenze”, come quando Sancho “per sostenere l’inganno a Don Chisciotte deve entrare nel gioco degli inganni del suo padrone, senza più potersi sottrarre” (Celati, 1975: 154).

Se questo vale per lo scudiero, l’*hidalgo* sembra invece costruire la propria maschera come una griglia semantica attraverso la quale osserva il mondo ed agisce in esso. Non sorprende che Hegel vi abbia identificato una “soggettività geniale” che si eleva “a padrone dell’intera realtà, nulla lasciando nella sua connessione abituale e nella validità che ciascuna cosa possiede per la coscienza comune” (Celati, 1975: 119). Anche in questo caso egli è tutt’uno con la propria maschera, la quale, sostiene Celati, “non può cadere se non con la testa del personaggio” (Celati, 1975: 130),



nondimeno tale medium corrisponde a una sua costruzione autonoma. Egli, infatti, può essere letto come un “personaggio/autore” che vaga in lungo e in largo “ribattezzando [...] tutte le cose” (Celati, 1975: 143). Si possono notare in queste descrizioni i punti di contatto tra Don Chisciotte e la figura del collezionista, la cui opera non è un filtro attraverso il quale poter comprendere le cose del mondo, ma un modo per “salvare” certi oggetti ed accoglierli come parte di sé (Grazioli, 2012: 9).

Così facendo, infatti, li si libera, come afferma Walter Benjamin, dalla “confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose di questo mondo” (Grazioli, 2012: 40). Secondo Elio Grazioli, per il quale la collezione può essere vista come “una forma attuale”, corrispondente “a un sentire e un pensare rinnovato” (Grazioli, 2012: 109), collezionare è una pratica che riguarda “[n]on tanto o non solo la costruzione di sé, ma quella parallela di un mondo a misura e sulla spinta interna della propria passione, un mondo che guadagna e produce senso” (Grazioli, 2012: 9) attraverso una “forma e logica interna e individuale” (Grazioli, 2012: 11). Essa consiste, dunque, nella ricerca di una “self-enclosure” (Kornhaber, 2017: 13) mediante la raccolta degli oggetti del mondo in un personale “cerchio magico” benjaminiano (Grazioli, 2012: 40).

Si può cogliere, in questo modo, come la coppia parodica di Don Chisciotte e Sancho Panza si collochino, in quest’ottica, ai due estremi opposti della costituzione del soggetto ipermoderno, una attiva su una realtà così plasmata, l’altra frutto dell’identificarsi con una pura opposizione.



## Conclusioni

Accanto alla relazionalità diffusa da Internet e dai *social media*, anche il Camp e il collezionismo sono rispecchiati in alcuni aspetti della sfera virtuale. L’accesso a questa realtà da parte del grande pubblico ha segnato profondamente il primo decennio degli anni Duemila, e non è difficile identificare nei motori di ricerca gli strumenti di una quotidiana pratica del collezionismo (di elementi affini ad una parola chiave), così come nelle cosiddette ‘*filter bubbles*’ e nei ‘*rabbit holes*’ intertestuali le cause dell’esasperazione di alcune tendenze individuali che divergono dalla norma. Nel secondo decennio, tuttavia, si è assistito alla diffusione degli *smartphones* provvisti di *touchscreen*, al perfezionarsi della profilazione degli utenti e ad un accrescimento del traffico dati tale da rendere disponibile una “valanga iconica quasi infinita” (Fontcuberta, 2018: 27). Queste novità hanno reso possibile, se non necessario, un diverso modo di accedere ai dati e di muoversi tra essi, rendendo marginale (almeno in alcuni contesti) l’utilizzo della barra di ricerca o di link intertestuali diretti verso contenuti affini a quelli in cui si naviga. È il caso di *feed pages* come la pagina ‘Search’ di Instagram o ‘For You’ di TikTok, nelle quali sono accostati tra loro i nostri interessi, tra loro giustapposti e miniaturizzati. Questo tipo di navigazione attraverso una grande quantità di suggerimenti non prelude all’accesso immediato attraverso uno degli ‘usci’ aperti, invitando invece a scorrere per qualche tempo lungo la superficie porosa della ‘sala d’ingresso’.



Questi schermi presentano una molteplicità di prospettive non riducibili né alla complessiva coerenza della 'collezione' donchisciottesca né ai doppi parodici che da questa si irradiano come suoi 'opposti' secondo una certa caratteristica. Compaiono invece le numerose preferenze (e non la loro negazione, dunque) di una soggettività che, in questo modo, è ugualmente 'sparsa', non unitaria. Anziché una serie di avventure di un cavaliere errante, lo 'scrolling' presenta più un "bazar di roba messa assieme", citando quanto afferma Celati a proposito delle raccolte di novelle (Celati, 2008: punto 1). A suo parere, infatti, "[i]l «Decamerone» somiglia a quei vecchi suk arabi dove trovavi profumi, gioielli, spezie, stoffe che venivano da tutte le parti" (Celati, 2008: punto 1), e dove su ogni "monile" od "anello" sia stato inciso, "miniaturizzato", un "motto sapienziale" (Celati, 2008: punto 3). Non c'è nulla che colleghi queste preziosità, se non il "gusto del narrare" (Celati, 2008: punto 2), che si 'irradia' dall'autore senza unirle le une alle altre. Allo stesso modo, le immagini sulla pagina 'Search' di Instagram sono accomunate dal solo piacere di attrarre, o di guardare, senza che una narrazione le attraversi e le allacci. Tanto nella raccolta di novelle quanto sugli schermi che accostano i nostri interessi, infatti, la disposizione degli elementi non è retta da una storia o da un criterio visibile, ma si presenta come una tra le tante possibili. Questo legame contingente delle parti si somma così alla molteplicità delle opzioni offerte all'utente nel marcare un netto contrasto con la stabile unitarietà della follia del *personaggio* Don Chisciotte.

Il *Quijote* condivide alcuni elementi con le raccolte di novelle, come il fatto di dichiarare ogni episodio un "racconto d'un racconto" (Celati, 2008: punto 6) (Celati, 1975: 138) o di prediligere il tema della burla o della "metamorfosi dell'inganno" (Celati, 2008: punto 15). Tuttavia, per quanto anche la sua struttura narrativa si componga di "membra slegate, senza una costruzione armonica" (Celati, 1975: 135), la forma del romanzo segna un distacco incolmabile a favore dell'unità complessiva e consequenziale della narrazione. Questo genere letterario, del quale il *Don Chisciotte* costituisce una delle prime testimonianze nella sua forma moderna, si era imposto sulle ceneri delle raccolte novellistiche, inaridite dalla loro formalizzazione (ed omogeneizzazione) durante il Cinquecento (Celati, 2008: punto 24). Come argomentato, negli scorsi anni si è invece assistito al movimento *contrario*, con l'obsolescenza del paradigma donchisciottesco e l'emersione di nuove affinità con le raccolte di novelle. Con ciò non si vuole ritirare quanto affermato a proposito del legame tra l'opera di Cervantes e l'"ipermodernità", ma invece confermare la precedente argomentazione mettendo in discussione l'attinenza di questo termine alla condizione odierna. Solo utilizzando l'*hidalgo* come pietra di paragone, infatti, si rende possibile notare una profonda soluzione di continuità nella cultura visuale degli ultimi decenni, le cui caratteristiche sono ancora lungi dall'essere indagate.

## Bibliografia

- Baudrillard J. (1979), *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli.
- Baudrillard J. (1996), *Il delitto perfetto*, Milano, Raffaello Cortina.
- Baudrillard J. (2008), *Simulacri e impostura*, Roma, Pgreco.
- Bauman Z. (1992), *Modernità e Olocausto*, il Mulino, Bologna.
- Benjamin W. (1999), *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (2012), "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", in Pinotti A. Somaini A. (ed.), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 17-73.
- Bourriaud N. (2010), *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia.
- Celati G. (1975), "Il tema del doppio parodico", in Celati G., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 111-163.
- Celati G. (2008), "Lo spirito della novella", in Belpoliti M. e Sironi M. (ed.), *Gianni Celati*, Milano, Marcos y Marcos, solo online, sezione "Extra".
- Cleto F. (2013), *Intrigo internazionale*, Milano, il Saggiatore.
- Fontcuberta J. (2018), *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi.
- Grazioli E. (2012), *La collezione come forma d'arte*, Cremona, Johan & Levi.
- Kornhaber D. (2017), *Wes Anderson*, Urbana, University of Illinois Press.
- Lipovetsky G. (2005), *Hypermodern Times*, Cambridge, Polity Press.
- Lyotard J.-F. (1981), *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli.
- Merleau-Ponty M. (2018), *Fenomenologia della percezione*, Giunti, Firenze.
- Nancy J.-L. (2015), *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi.
- Schiavoni G. (1999), "Fuori dal coro", introduzione a Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
- Sontag S. (2008), "Note sul 'Camp'", in Fabio C. (ed), *PopCamp: volume primo*, Marcos y Marcos, Milano, 249-264.







# La finzione della finzione. Il ruolo del Chisciotte nei labirinti della metaletteratura borgesiana

Stefano Cristante

stefano.cristante@unisalento.it

Dipartimento SSSU | Università del Salento



## Abstract

*The fiction of fiction. The role of Quixote in the labyrinths of Borgesian metaliterature.*

In 1939 Jorge Luis Borges wrote a short and fulminating story (about ten pages in all), entitled Pierre Menard, author of Quixote, later included in the Fiction collection (1944).

The text analyzes and reviews a fictional work of a writer, Pierre Menard, equally fictional. The "fantastic" work is actually the most famous novel in the world, namely Don Quixote. Borges presents Menard's text - completely identical, word for word, to Cervantes' masterpiece (albeit limited to chapters XXVIII and IX of the first tome of the work) - as the result not of copying or of simple transcription or of identification between Menard and Cervantes, but generated directly from Menard's mental life.

With one of the typical slips into the vertigo of Borgesian paradoxes, Pierre Menard will have to be the new author of Quixote to such an extent that the text will have to penetrate the fibers of his writing, preventing him from detaching himself, even by a comma, from the original text of Cervantes.

In the few pages of the story a literary construction takes shape that does not admit a solution of continuity between real and imaginary, fiction and truth, authors and characters, and which deserves to be investigated for its sociological and not just literary repercussions.

## Keywords

Imaginary | Borges | Don Quixote | Paradox | Writing

« Il ragazzo ebbe uno di quei suoi accessi di serietà che lo rendevano impenetrabile e caro. «Se non ci siamo anche noi quelli ti combinano la repubblica. Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi. Mi sono spiegato? »

Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958),  
*Il Gattopardo*

**N**el 1944 comparve in Argentina una raccolta di racconti di Jorge Luis Borges (1899-1986) scritti tra il 1935 e il 1944, con il titolo di *Ficciones* (Finzioni). La raccolta fu divisa dall'autore in due parti: *El jardín de senderos que se bifurcan* (Il giardino dai sentieri che si biforcano) e *Artificios* (Artifici). All'interno della prima parte trovò posto uno scritto breve e intrigante, dieci pagine in tutto, intitolato *Pierre Menard, autor del Quijote* (Pierre Menard, autore del Chisciotte).

In estrema sintesi il racconto – scritto da Borges come una sorta di recensione-necrologio – passa in rassegna la produzione del fantomatico scrittore francese Pierre Menard, “simbolista di Nîmes”, enumerandone puntigliosamente gli scritti giunti sino a noi e che Borges definisce *visibili*<sup>1</sup>. Tuttavia l'aspetto che più colpisce l'autore dell'eccentrica recensione è quello della produzione *invisibile* di Menard. Il riferimento è alla riscrittura di due capitoli del *Don Chisciotte* di Cervantes, che finirà per coincidere parola per parola con quella originaria di Cervantes, pur non essendo in alcun modo una trascrizione o una copiatura. Le riflessioni e le digressioni intorno a questo paradosso racchiudono la gran parte del racconto di Borges.

Così scrive l'autore argentino del suo immaginario collega francese, dopo aver menzionato e telegraficamente illustrato le opere “visibili” di Menard dalla A alla S (19 in tutto, quindi):

Passo adesso all'altra [parte dell'opera di Menard, nda]: quella sotterranea, quella infinitamente eroica, quella ineguagliabile. Anche, oh misere possibilità dell'uomo!, quella incompiuta. Quest'opera, forse la più significativa del nostro

<sup>1</sup> Tra le opere scrupolosamente enumerate trovano spazio titoli assai diversi: erudite dissertazioni su varianti del gioco degli scacchi (proposte e poi scartate dallo stesso Menard), due monografie impregnate su Leibniz, una sull'*Ars Magna Generalis* di Raimundo Lullo, vari lavori acrobatici per discutere celeberrimi problemi matematici e logici (come il paradosso di Achille e la tartaruga), alcune proposte tecniche per differenziare il linguaggio poetico da quello comune, poi accompagnate da un altro scritto sulle leggi metriche della prosa francese. Infine un omaggio a Paul Valery attraverso la trasposizione in alessandrini del poemetto *Cimitière marin* (scritto invece da Valery in decasillabi con schema AABCCB), poi seguito da un'invettiva contro lo stesso poeta (e amico; infatti Valery – nella fantasia di Borges – non se la prese affatto, comprendendo l'intento paradossale di Menard). Si tratta insomma di una produzione eclettica e insieme iper-specializzata, frutto di un evidente godimento da parte di Borges nel costruire una bibliografia che si presenta come una sorta di parodia della stessa produzione borgesiana, o quantomeno come un gioco sull'ampiezza delle letture di Borges e sulla tentazione costante di prendersene ironicamente gioco.



tempo, è costituita dai capitoli nono e trentottesimo della prima parte del *Don Chisciotte* e da un frammento del capitolo ventidue. Mi rendo conto che questa affermazione sembra uno sproposito: giustificare questo «spropósito» è lo scopo principale di questa nota. (Borges, 2015: 38)<sup>2</sup>

“Spropósito” è in questo caso il nome borgesiano di “paradosso”. L’impresa della riscrittura del *Chisciotte* è definita, scegliendo l’aggettivo più forte, “ineguagliabile”. Borges scarta immediatamente l’ipotesi di una semplice copiatura del capolavoro di Cervantes da parte di Menard: si tratta di ben altro che ricopiare. Di cosa si tratta allora? Bisogna pazientare ancora qualche rigo per capirlo, perché l’autore preferisce prima escludere altre due possibilità: in primo luogo Menard avrebbe scartato un’opera di attualizzazione del *Chisciotte*, come

[...] quei libri parassitari che collocano Cristo in un boulevard, Amleto nella Canebière o Don Chisciotte a Wall Street. Come ogni uomo di buon gusto, Menard aborrisce quegli inutili carnevali, adatti soltanto – diceva – a suscitare il piacere plebeo dell’anacronismo o (quel che è peggio) a estasiarci con l’idea elementare che tutte le epoche sono uguali o che sono diverse. (ivi: 38-39)

Una volta liberatosi dall’infamia di un’eventuale copiatura del *Chisciotte* e dal parassitismo di una sua eventuale attualizzazione, Menard scelse allora un metodo immedesimativo. Provò cioè a *essere Cervantes* (corsivo utilizzato da Borges nel racconto, nda), mettendo in atto una mimesi della personalità di Cervantes. Il procedimento viene descritto da Borges attraverso azioni caricaturali da parte di Menard, come

[...] ritrovare la fede cattolica, guerreggiare contro i mori o contro il turco, dimenticare la storia d’Europa compresa tra gli anni 1602 e 1918” (ivi: 39) e naturalmente padroneggiare la lingua spagnola. In questo caso “essere nel XX secolo un romanziere popolare del XVII secolo gli parve una menomazione.” (ivi: 40)

Quindi anche questa ipotesi fu scartata. Menard ricercava infatti una prova “ardua”: continuare a essere Pierre Menard e “arrivare al *Don Chisciotte* attraverso le esperienze di Pierre Menard” (Borges, 2015: 40): questo è infine il metodo adottato per l’impresa, sottolineata dall’affermazione che Menard “non voleva comporre un altro *Don Chisciotte* – cosa facile – ma *il Don Chisciotte*” (ivi: 39).

La questione perciò si complica, perché il *Chisciotte* non deve uscire dalla penna di Menard per immedesimazione dello stesso autore con Miguel Cervantes, ma generato dall’esperienza mentale di Pierre Menard, un autore del XX secolo. Ma come avrebbe potuto un “simbolista di Nîmes” dare vita a un’opera come *il Don Chisciotte*? Borges precisa che Menard era “devoto essenzialmente a Poe, il quale generò Baudelaire, che generò Mallarmé, che generò Valéry, che generò Edmond

---

<sup>2</sup> Le citazioni del *Pierre Menard, autore del Chisciotte* sono tratte da Borges J.L. (1944), *Finzioni*, Milano, Adelphi, 2015.



Teste" (ivi: 40). Questa genealogia offre un indizio importante: si tratta infatti di quattro autori esposti alle irradiazioni del fantastico e del misterico, con l'aggiunta di un personaggio letterario – Edmond Teste – che appare il punto di arrivo di un percorso letterario in grado di spezzare i vincoli tra autore e opera. Edmond Teste discute in modo impareggiabile ogni sottigliezza narrativa e formale, ma non scrive<sup>3</sup>. Egli è l'opera in cui Paul Valéry si rifrange, riversando nel suo personaggio tutte le sofisticate interrogazioni di cui la propria mente logica ed enciclopedica è produttrice e fornendo una testimonianza iperrealistica di una esistenza unica e precisa, ancorché del tutto irreal. È un metodo fortemente imparentato a quello di Borges per Menard: solo che Menard non lesina l'atto creativo della scrittura (come sappiamo ha tra l'altro una ventina di opere "compiute" alle spalle) ma lo convoglia verso l'ineguagliabile meta della riscrittura del Chisciotte.

Menard è costruito da Borges come un uomo realmente esistito e capace di opere realmente prodotte: lo stratagemma si ricongiunge a quello di Valéry, in cui i critici riconoscono il tentativo di sdoppiamento dell'autore in un altro soggetto, come a voler guardarsi (e forse vedersi) da una certa distanza, con le proprie ossessioni e le proprie funamboliche sottigliezze logiche. In Borges predomina l'ironia, ulteriore presa di distanza da sé, e quindi il suo Pierre Menard è avviluppato, – ancor più dell'Edmond Teste di Valéry – in un gioco insolubile di scatole cinesi.

Come potrà infatti il simbolista di Nîmes riuscire davvero nella propria impresa rifiutando ogni metodo – compresa l'immedesimazione con Cervantes – salvo restare se stesso e provare, nondimeno, a generare il Chisciotte, cioè un romanzo pubblicato più di tre secoli prima?

In realtà è lo stesso Borges a offrire l'unica soluzione "logica" (ancorché impossibile) all'enigma, quando – citando una lettera che avrebbe ricevuto da Menard – gli fa scrivere che "La mia impresa non è difficile, nella sostanza (...). Mi basterebbe essere immortale per condurla a termine" (Ibidem). In questo caso siamo però in presenza della risoluzione offerta dal "teorema della scimmia instancabile" del matematico francese Émile Borel (1871-1956), dove si ipotizza che una scimmia che preme a caso i tasti di una macchina da scrivere per un tempo sufficientemente lungo riuscirà a scrivere un qualsiasi testo prefissato. Il teorema occhieggia per altro anche in un testo di Borges presente anch'esso in *Finzioni*: si tratta del celeberrimo racconto *La biblioteca di Babele*<sup>4</sup>. Questa soluzione rappresenta la soluzione di ogni caso di riscrittura, e non peculiarmente del *Don Chisciotte*. Perciò anche questa ipotesi va scartata, non solo perché biologicamente impraticabile, ma perché non affronta il nodo più stringente della narrazione di Borges: perché Menard vuole riscrivere proprio il *Chisciotte*? Ecco che i lineamenti psicologici del fantasmatico



<sup>3</sup> Con l'eccezione di *Estratti dal giornale di bordo del signor Teste*, una decina di pagine di note attribuite direttamente al personaggio. Cfr. Valéry P. (1926), *Monsieur Teste*, Roma, Lit edizioni, 2016: 40-51.

<sup>4</sup> In realtà Borges aveva inserito il teorema della scimmia instancabile anche nel saggio *La biblioteca total* del 1939, attribuendolo però a un non meglio specificato Huxley, per poi riprenderlo nel racconto *La biblioteca di Babele* (1941) senza però citarlo esplicitamente.

simbolista di Nîmes tornano a ricalcare quelli di Borges, attraverso il rapporto tra quest'ultimo e il capolavoro di Cervantes, relazione con cui ora conviene fare i conti.

Borges nel corso della sua vita ha dichiarato – e talvolta scritto – diverse cose sul *Chisciotte*. A quanto pare lesse l'opera da ragazzino, in una versione in inglese. In *Borges: A Life* (1997), James Woodwall scrive:

The first novel he read, he said, was Huckleberry Finn. Then followed Captain Marryat, H. G. Wells, Edgar Allan Poe, Longfellow, the Brothers Grimm, Robert Louis Stevenson, Dickens, Cervantes - in English - Lewis Carroll, and *A Thousand Nights and a Night*, in Richard Burton's translation. (...) Other writers he tucked into were Dumas, George Moore, Jack London, Kipling and, amongst the English poets, Shelley, Keats and Swinburne, whose work Jorge could recite by heart. It is impossible to know with what depth Borges read all these: judging by the way he recollected them throughout his life, everything did sink in - perhaps unconsciously. Even to become familiar with such a wide range of names (to say nothing of individual books) was a remarkable achievement for a boy. In 1969, he said that it was Huckleberry Finn and 'the Quixote' that stayed closest to him into old age<sup>5</sup>.



L'attrazione esercitata dalla lingua inglese su Borges è nota (dovuta anche alla presenza nella vita familiare della tutrice inglese Miss Tink): lo scrittore considerava la lingua di Shakespeare – insieme al tedesco – la più completa e musicale. Il fatto di aver letto il *Chisciotte* in inglese lo dotò di un curioso senso di distanza rispetto all'opera in castigliano, tanto da fargli affermare che rileggere il *Chisciotte* nella sua lingua originale gli diede sempre una strana sensazione di estraneità, come se egli concepisse quel *Chisciotte* (quello che Cervantes scrisse nella propria lingua) come in qualche modo inautentico. Scrive a questo proposito lo stesso Borges in *Un ensayo autobiográfico*:

Cuando después leí *Don Quijote* en su lengua original me sonó como una mala traducción. Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras doradas de la edición de Garnier. En algún momento, la biblioteca de mi padre fue dispersada y cuando leí el *Quijote* en otra edición tuve la sensación de que ése no era el verdadero *Quijote*. Más tarde, un amigo me consiguió el Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas al pie e las mismas erratas. Todas esas cosas forman para mí parte del libro: el que considero como verdadero *Quijote*.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Cfr. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/w/woodall-borges.html>

<sup>6</sup> "Quando più tardi lessi il *Don Chisciotte* nella sua lingua originale mi suonò come una cattiva traduzione. Ricordo ancora quei volumi rossi a lettere dorate delle edizioni di Garnier. A un certo punto la biblioteca di mio padre si disperse e quando lessi il *Chisciotte* in un'altra edizione ebbi la sensazione che non si trattasse del vero *Chisciotte*. In seguito, un amico mi procurò il Garnier, con le stesse incisioni in acciaio, le stesse note a piè di pagina e gli stessi refusi. Tutti questi elementi appartengono per me al libro, che considero il vero *Chisciotte*." Cit. in Pellicer R. (2005), "Borges y el sueño de Cervantes", *Variaciones Borges*, 20: 9-31, in [https://www.jstor.org/stable/24880341?seq=6#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24880341?seq=6#metadata_info_tab_contents) (traduzione mia). Consultato il 21/1/2022.

Eppure, il capolavoro di Cervantes è sempre presente nell'elenco delle citazioni borgesiane, anche se lo scrittore dichiara in più occasioni di non amare il genere "romanzo", preferendogli il racconto breve e la poesia. Il motivo dell'attrazione verso il *Chisciotte* è ben esplicitato in un'intervista rilasciata ad Alberto Arbasino nel 1977:

Anche in un libro che si crede realista, il *Don Chisciotte* di Cervantes, un libro che mi piace molto, ci sono sempre i due elementi: realistico e fantastico. Ma quello che domina è l'elemento fantastico, perché Cervantes è dalla parte di Don Chisciotte, e non dalla parte dei contadini o degli altri. Anche il lettore è dalla parte di Don Chisciotte, così il libro è in equilibrio tra i due elementi. Ma è sempre il fantastico l'elemento più importante: la follia dell'hidalgo è più importante dello squallore della realtà contemporanea spagnola che lo circonda, e che è evidentemente disprezzata da Cervantes. Egli ama piuttosto il mondo fantastico della Bretagna, della Francia, di Roma. Questo c'è anche in Ariosto, il fatto cioè di amare qualcosa e di prenderla un po' in giro. È quello che si sente continuamente nell'*Orlando furioso*, dove si tratta di questo cavaliere e nello stesso tempo lo si canzona un po', ma non troppo. Questo si trova in Cervantes, che certamente aveva letto l'*Ariosto*: gli piaceva molto e ne parla a più riprese.<sup>7</sup>



Possiamo dire, utilizzando il saggio di Rosa Pellicer *Borges y el sueño de Cervantes* (Pellicer, 2005), che l'atteggiamento di Borges sul *Chisciotte* si aggiornò nel corso dell'intera vita, oscillando però sempre tra due poli che sono riconoscibili anche nel Pierre Menard: la fascinazione verso gli aspetti fantastici dell'opera di Cervantes e la scarsa attrattiva verso il suo fondamento narrativo-realistico. Inoltre – e si tratta di un'osservazione strategica per cogliere il senso del racconto su Menard – Borges ha più volte utilizzato il *Chisciotte* come monumento letterario e come pietra di paragone da cui estrarre esempi di modifiche e scarti linguistici della lingua spagnola. Scrive ad esempio Borges in *Arte poetica* (2001):

La palabra "hidalgo" tiene hoy una peculiar dignidad por sí misma, pero, cuando Cervantes la escribió, la palabra "hidalgo" significaba "un señor del campo". En cuanto al nombre "Quijote" era considerada más bien una palabra ridícula, como los nombres de muchos personajes de Dickens ("Pickwick", "Swiveller", "Chuzzlewitt", "Twist", "Squears", "Quipo" y otros por el estilo). Y además tienen ustedes "de la Mancha" que ahora nos suena noble en castellano, pero que Cervantes, cuando lo escribía, quizá pretendió que sonara (y pido disculpa a cualquier vecino de esa ciudad) como si hubiera escrito "don Quijote de Kansas City."<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=Y5vKy7LZpnc>. Consultato il 21/1/2022.

<sup>8</sup> "La parola «hidalgo» ai giorni nostri ha una particolare dignità in se stessa, mentre quando Cervantes la utilizzò la parola «hidalgo» significava «signorotto di campagna». In quanto al nome «Chisciotte» va detto che era considerata parola ridicola, come i nomi di molti personaggi di Dickens ("Pickwick", "Swiveller", "Chuzzlewitt", "Twist", "Squears", "Quipo" e altri di questo genere). C'è poi l'espressione «della Mancia» che oggi in lingua spagnola suona nobile, laddove invece Cervantes lo usò per produrre un effetto simile a «Don Chisciotte di Kansas City (chiedo scusa a ogni abitante di quella città)». Cfr. Borges J.L. (2001), *Arte poetica. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica; cit. in Pellicer R., (2005), "Borges y el sueño de Cervantes",



Ecco precisarsi il senso della sfida di Menard: riscrivere il Chisciotte non significa riprodurlo – in alcun modo! – ma ridefinirlo secondo il parametro del viaggio delle parole nel tempo, e del loro suono e significato nelle diverse epoche. Questo è il motivo della razionalissima scelta dei capitoli da riscrivere del capolavoro di Cervantes: Menard opta per due capitoli, il nono e il trentottesimo, che offrono una pausa nella narrativa d'azione del testo. Il nono capitolo, in particolare, appare emblematico, perché vi si rende edotto il lettore di come possa proseguire il racconto delle gesta del folle cavaliere, interrotto bruscamente mentre egli stava duellando con lo scudiero biscaglino di una dama accompagnata da un gruppo di persone, tra cui due frati. Il racconto è ancora possibile perché il narratore riesce a scovare a Toledo, acquistandolo da un ragazzino, un manoscritto arabo, il cui titolo si rivelerà *Storia di don Chisciotte della Mancia, scritta da Cide Hamete Benengeli, storico arabo*<sup>9</sup>. Provvidenzialmente il manoscritto comincia esattamente dal combattimento tra “il gagliardo biscaglino e il prode mancego”. Ciò che Menard è riuscito a generare è quindi la riscrittura di un capitolo assai delicato, nel cui solo epilogo l'azione furibonda (e naturalmente tragicomica) del combattimento riprende. Per il resto il racconto è la descrizione del fortuito ritrovamento dello “scartafaccio” che inserisce definitivamente il Chisciotte in un gioco di incastri tra reale e immaginario, disegnato sulla follia di un vecchio hidalgo consegnata al lettore canzonando tutte le ritualità compositive dell'epoca, a cominciare dai sonetti apocrifi che precedono la narrazione vera e propria del romanzo.

Proprio dal capitolo nono è tratto anche il brandello di frase che Borges utilizza per produrre l'effetto di una scarica elettrica nel lettore: “... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire”. Ciò che ora Borges compie è la messa in atto della sua micidiale provocazione, perché sino a quel punto il lettore si è interrogato solo in maniera astratta su quale forma potesse assumere un'opera di riscrittura del Chisciotte come quella promessa da Menard. Ma in questo preciso passaggio Borges sgancia il paradosso negli occhi del lettore come una bomba, rivelando la nuova versione del Chisciotte e la sua intima follia. Ecco il nuovo testo: “... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire”. È tutto identico all'originale, parola per parola, virgola per virgola. Ma – avvisa Borges – è anche del tutto diverso e stravolto, giacché è il significato delle parole e dei pensieri che è mutato da Cervantes a Menard. Infatti, scrive Borges, “redatta nel XVII secolo, redatta dal «genio profano» Cervantes, quell'enumerazione è un mero elogio retorico della storia” (Borges, 2015: 43), mentre per Menard la storia è *madre* della verità:

---

Variaciones Borges, 20, cfr. [https://www.jstor.org/stable/24880341?seq=6#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24880341?seq=6#metadata_info_tab_contents). Consultato il 21/1/2022.

<sup>9</sup> Cfr. Cervantes M.[de], *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 2015, Vol. I: 91.

L'idea è stupefacente. Menard, contemporaneo di William James, non definisce la storia come un'indagine della realtà, ma come la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che è avvenuto; è ciò che riteniamo che sia avvenuto. Le clausole finali – *esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire* – sono sfacciatamente pragmatiche" (Ibidem, i corsivi sono di Borges).

Infine, Borges si spinge fino a svelare persino la difformità formale di due scritti identici:

È anche nitido il contrasto tra i due stili. Lo stile arcaizzante di Menard – in fin dei conti straniero – soffre di una certa affettazione. Non così quello del precursore, che impiega con disinvoltura lo spagnolo corrente della sua epoca. (Ibidem)

Ogni opera contiene dunque al proprio interno infinite possibilità di rilettura, di ri-significazione, di ri-considerazione stilistica. Perché, come fa scrivere Borges a Menard in un altro passaggio della sua intermittente corrispondenza epistolare, "ogni uomo deve essere capace di tutte le idee, e penso che in futuro lo sarà" (Borges, 2015: 44-45). E tuttavia, allo stesso tempo, l'esito della scelta operata da Menard appare anche il controcanto alla celeberrima frase posta in esergo di questo scritto, rivolta dal principe Tancredi Falconeri allo zio, principe Fabrizio di Salina, ne *Il Gattopardo*: "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi". L'operazione di Borges/Menard va in direzione opposta: "Se vogliamo che tutto cambi, bisogna che tutto rimanga come è".

Una volta esplicitato il paradosso costituito dalla scelta psico-narrativa di Menard e persino pervenuti alle estreme conseguenze della sua azione – cioè il sacrificio di ogni apparente creatività per riportare alla luce tutte le profonde diversità dell'identico – resta però da indagare in modo più incisivo il problema capitale già rilevato: perché Menard, tra tutte le opere possibili a lui precedenti, ha optato proprio per una riscrittura del *Don Chisciotte della Mancia*? E perché ha privilegiato quei capitoli nono e trentottesimo?<sup>10</sup> Il nono capitolo contiene la temeraria e già citata riscrittura del passaggio sulla *storia*. Il trentottesimo può solo essere esaminato in vista di un riassunto, cercando di intuire i motivi del suo inserimento attraverso i suoi contenuti, a cominciare dal titolo ("Capitolo XXXVIII. Che tratta dell'interessante discorso che don Chisciotte fece sulle armi e le lettere"), e che mettono in luce un robusto discorso dell'hidalgo a proposito della maggiore onerosità complessiva del mestiere di soldato rispetto a quella di letterato o studente (ne aveva parlato nel capitolo trentasette). È discorso assolutamente razionale, costruito in modo convincente e molto esplicito e crudo sui dettagli delle conseguenze delle guerre. È tuttavia anche un discorso fortemente autobiografico, nel senso che Cervantes era stato soprattutto un soldato durante la sua agitata vita, e nondimeno da uno dei luoghi ricorrenti nella condizione militare – il carcere – aveva preso forma il *Don Chisciotte*. Quindi la scrittura di Cervantes attraversa il razionale e l'autobiografico, dimensioni che sono trasmesse da un personaggio stravagante e forse pazzo, e che

<sup>10</sup> Del frammento del ventiduesimo capitolo si perdono per sempre le tracce dopo la menzione.



in questo capitolo arriva a giustificare il proprio anacronismo attribuendolo alla ribellione contro la guerra moderna, al cui confronto la cavalleria medievale appariva – nelle sue parole – assai più umana e nobile. Di tutto questo non vi è traccia nel Menard, eppure possiamo immaginare che Borges non abbia scelto a caso il capitolo. L'indicazione del capitolo trentottesimo rappresenta una piccola traccia in più per verificare lo slittamento continuo dell'immaginario letterario all'interno dell'universo degli accadimenti fisici, senza alcuna discontinuità tra immaginario e fisicità, come una linea che passasse da un tipo di superficie cartacea a una superficie carnale, esistenziale, solida, tridimensionale. Don Chisciotte non è meno reale di Cervantes, né di Menard, né di Borges. Ed è in questa commistione olistica di immaginario e fisico che si percepisce la realtà. La percezione è resa possibile grazie all'erudizione di Borges e al suo gradimento di uno scarno grappolo di romanzi, tra cui primeggia il *Don Chisciotte*.

Ci sono altre ragioni per giustificare il ricorso costante di Borges al *Don Chisciotte*, anche al di là della scelta di scrivere il racconto su Menard? Ci viene ancora in aiuto la puntuale rassegna della studiosa Rosa Pellicer (2005), dove si descrivono i passaggi che Borges dedicò al *Chisciotte* in molti propri lavori, anche di carattere saggistico: l'idea di Borges verso il *Chisciotte* cambia nel corso del tempo, approfondendo di volta in volta la fantasmagoria dei temi e dei nodi dell'opera di Cervantes. Tra questi, svetta l'analisi cangiante del raffronto tra la personalità dell'hidalgo e quella del suo scudiero Sancio Panza. Questo spiega perché, nella sua piena maturità, l'autore argentino dichiarasse a più riprese che il secondo tomo del *Chisciotte* era da lui preferito al primo: perché l'intreccio dei caratteri tra i due personaggi si fa più osmotico, rinunciando ai tratti oppositivi più tipici della prima parte, dove lo scrittore ha bisogno di creare una giustapposizione a fini comici essenziali. Da tipica spalla umoristica dell'eroe Sancio cresce fino al ruolo di interlocutore e di confidente, in qualche modo entrando nella mente e nei comportamenti del folle hidalgo.

Florent Souillot (2006) adotta a riguardo un'ulteriore chiave di lettura:

Borges non nasconde la sua predilezione per la seconda parte del *Chisciotte*, in cui sente maggiormente la bravura di Cervantes: in realtà ciò che lo seduce è il modo in cui l'autore trasmette l'invulnerabilità del suo eroe mettendola alla prova degli episodi dove Don Chisciotte è umiliato, picchiato, malmenato. Sono infatti i legami che uniscono Cervantes al suo eroe ad affascinare inizialmente Borges, e non la storia o la scrittura stessa.<sup>11</sup>

Ma in realtà la ragione profonda ed essenziale della scelta di Borges-Menard risiede tutta nel riconoscimento del doppio registro utilizzato da Cervantes, cioè la commistione di fisico (reale) e di immaginario, il suo mettersi a cavalcioni di due



<sup>11</sup> "Borges ne cache pas sa préférence pour la seconde partie du *Quichotte*, dans laquelle il ressent d'avantage la prouesse de Cervantes : en réalité ce qui le séduit, c'est la façon dont l'auteur transmet l'invulnérabilité de son héros en la mettant à l'épreuve par les épisodes où don Quichotte est humilié, battu, malmené. Ce sont bien les liens qui unissent Cervantes à son héros qui fascinent Borges dans un premier temps 15, et non pas le récit ou l'écriture en elle-même." (Souillot, 2006: 465-466).

potenti – e intimamente opposti – modi di vedere e di abitare il mondo. Così scrive Borges in *Altre Inquisizioni* (1960):

Paragonato ad altri libri classici (*Illiade*, *I'Eneide*, *la Farsaglia*, la *Commedia* dantesca, le tragedie e le commedie di Shakespeare) il *Don Chisciotte* è realista; questo realismo, però, differisce essenzialmente da quello cui dette vita il secolo XIX. Joseph Conrad poté scrivere che escludeva dalla sua opera il soprannaturale, perché ammetterlo equivaleva a negare che il quotidiano fosse meraviglioso: ignoro se Miguel de Cervantes condividesse tale intuizione, ma so che nel *Don Chisciotte* egli contrappose un mondo immaginario poetico a un mondo reale prosaico. Conrad e Henry James fecero argomento romanzesco della realtà perché la giudicavano poetica; per Cervantes il reale e il poetico sono antinomie. Alle vaste e vaghe geografie dell'*Amadigi* oppone le polverose strade e le sordide osterie della Castiglia; immaginiamo un romanziere del nostro tempo che desse risalto con sentimento parodico alle stazioni di rifornimento di nafta. Cervantes ha creato per noi la poesia della Spagna del secolo XVII, ma né quel secolo né quella Spagna erano poetici per lui [...]. Il piano della sua opera gli vietava il meraviglioso; questo, tuttavia, doveva apparire, sia pure indirettamente, come i delitti e il mistero in una parodia del romanzo poliziesco. Cervantes non poteva ricorrere a talismani o sortilegi, ma insinuò il soprannaturale in modo sottile, e proprio per questo più efficace. Intimamente, Cervantes amava il soprannaturale. Paul Groussac, nel 1924, osservò: «con qualche po' d'infarinatura di latino e d'italiano, il raccolto letterario di Cervantes procedeva soprattutto dai romanzi pastorali e dai romanzi cavallereschi, favole che lo avevano fatto sognare in prigione». Il *Don Chisciotte*, più che un antidoto contro quelle finzioni, è un segreto congedo nostalgico.<sup>12</sup>



Ma anche nel racconto di Pierre Menard è contenuta una traccia fondamentale, riportata sotto forma di un'ennesima lettera del "simbolista di Nîmes", dove Menard spiega:

Il *Don Chisciotte* mi interessa profondamente, ma non mi sembra, come dire?, inevitabile. Non posso immaginare l'universo senza l'interiezione di Poe: "Ah, bear in mind this garden was enchanted!", o senza il *Bateau ivre* o l'*Ancient Mariner*, ma mi sento capace di immaginarlo senza il *Don Chisciotte*. (Parlo, naturalmente, della mia capacità personale, non della risonanza storica delle opere). Il *Don Chisciotte* è un libro contingente, il *Don Chisciotte* è innecessario. (Borges, 2015: 41)

E tuttavia, pochi righe dopo e sempre nella stessa lettera, Menard conclude:

Comporre il *Don Chisciotte* all'inizio del XVII secolo era un'impresa ragionevole, necessaria, forse fatale; all'inizio del XX, è quasi impossibile. Non sono trascorsi invano trecento anni, carichi di fatti molto complessi. Tra questi, per citarne uno solo: lo stesso *Don Chisciotte*. (ivi: 41-42)

<sup>12</sup> Cfr. Borges J.L. (1960), *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 2005: 49-50.



Dunque, Menard stesso ci rivela che il *Don Chisciotte* non è opera “inevitabile”, non è indispensabile, non è vitale ai fini della visione poetica ma, *insieme*, è opera “ragionevole, necessaria, forse fatale”. La convivenza di questa antinomia logica è possibile solo in una dimensione, quella dell’immaginazione. Nell’immaginazione l’immagine rivela – come scrive Cervantes nel *Prologo del Don Chisciotte* – la sagoma precisa di un “figlio secco, ossuto e fantastico, con certe strane fissazioni che non verrebbero in mente a nessuno”<sup>13</sup>: questa è il marchio primigenio del *Chisciotte* su Borges lettore bambino, che ne legge la traduzione inglese. Poi però l’imprimatur visivo dell’epifania del cavaliere folle assume i tratti di una figura che rappresenta e sublima l’inestinguibile sete di lettura (propria anche di Borges), il sognatore che si sgancia dalla realtà per ricrearne un’altra, destinata a impattare su quella di tutta l’umanità che ha la ventura di incontrare. E poi, infine, anche questa figura lascia il posto allo scrittore-lettore, al sognatore-sognato da tutti i Borges-Menard di tutti i tempi che – pur riconoscendo il Chisciotte in fin dei conti “innecessario” rispetto ai lampi dei poeti più potenti – lo eleggono a propria pietra di paragone costante, fino a identificarsi con Alonso Quijano, il vero nome di colui che immaginò di ribattezzarsi Don Chisciotte. Da ciò possono scaturire ancora altre immaginazioni, in un allucinato gioco di specchi, come quello cui diede vita Carmelo Bene ne *L’orecchio mancante* (1970) mescolando brani del Pierre Menard con quelli del Chisciotte, fino a pervenire alla vertigine suprema del “*Don Chisciotte*” autore del “*Chisciotte*”<sup>14</sup>.

Borges ha dichiarato molte volte di non amare il genere-romanzo, e la sua opinione è ben suffragata dal corpo a corpo che ebbe con il capolavoro di Cervantes durante tutta la propria vita. Sopravvivono due vie di fuga fondamentali ancora da nominare per sfuggire alla tirannia del paradosso della trascrizione del *Chisciotte* istituita da Pierre Menard. La prima è l’ironia spinta agli estremi limiti del gioco e dello scherzo, come risulta evidente dalla registrazione di una puntata di trasmissione televisiva *Mixer* del 1984, allorché il giornalista Giovanni Minoli chiese al poeta argentino:

“Senta Borges: il personaggio di un suo racconto si mette in testa di riscrivere il Don Chisciotte, però dopo uno sforzo immenso riesce solo a riscrivere alcune pagine del primo capitolo<sup>15</sup>. Ecco: perché?”

Così rispose Borges:

È ovviamente uno scherzo. Tutto il racconto è uno scherzo: non bisogna prenderlo sul serio. Anche il titolo è uno scherzo. *Pierre Menard, autore del Chisciotte*. È uno scherzo, nient’altro. Non bisogna prenderlo sul serio. Quello che

<sup>13</sup> Cfr. Cervantes M. [de] (1605-1615), *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 2015, Vol. I, 5.

<sup>14</sup> Cfr. Bene C., *L’orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970: 153-169.

<sup>15</sup> In realtà si tratta, come sappiamo, di un’informazione inesatta, visto che nel racconto Menard riscrive i capitoli nono e trentottesimo.

si scrive non bisogna prenderlo troppo sul serio. La gente lo prende troppo sul serio. Io non so perché. Io non lo penso così.<sup>16</sup>

Un'altra via di fuga alla vertigine del gioco di specchi praticata da Borges – o forse la sua spiegazione suprema e più sintetica – è offerta dal prediletto tra i pochi romanzieri da lui apprezzati, cioè da Joseph Conrad.

Solo l'immaginazione dell'uomo fa sì che la verità trovi un'effettiva e inalienabile esistenza. L'immaginazione, e non l'invenzione, è la suprema padrona dell'arte come della vita.<sup>17</sup>

Scriva Maurice Blanchot a proposito di *Pierre Menard, autore del Don Chisciotte* ai margini di un capitolo de *Il libro a venire* dedicato a un altro celebre racconto di Borges, *Aleph*:



Borges ci propone d'immaginare uno scrittore francese contemporaneo che scriva, partendo da pensieri propri, delle pagine che riproducano testualmente due capitoli del *Don Chisciotte*: assurdità memorabile, non diversa da quella cui si assiste in ogni traduzione. In una traduzione noi abbiamo la stessa opera in un doppio linguaggio; nella finzione di Borges, abbiamo due opere nell'identità dello stesso linguaggio e, in questa identità che non è tale, il vertiginoso miraggio della duplicità dei possibili. Ora, di fronte a una replica perfetta, l'originale è cancellato, e perfino l'origine. (Blanchot, 2020: 128)<sup>18</sup>

La cancellazione di un oggetto letterario "originale" in virtù di un perenne esercizio di "ri-scrittura" è evidentemente un paradosso, che tuttavia influisce sulla realtà fisico-sociale: un monito a condividere l'ebbrezza della simultaneità delle epoche percependo gli immani problemi emersi in ciascuna di esse. Non superarli; percepirli. L'azione è infatti inibita agli esploratori dei confini tra reale e irreale, tra assurdo e logico. L'azione è per gli eroi, che l'immaginario collettivo ama e che allo stesso tempo trova ingombranti, per poi, a volte, nuovamente rimpiangerli. L'eroe è Don Chisciotte, che si getta scompostamente contro immagini della modernità trasfigurate in ancestrali minacce. Anche Borges è severo verso la modernità, ma non fino alle estreme conseguenze, non fino alla follia dell'azione dissonante. Per questo il romanzo di Cervantes lo accompagna come un'ombra lungo tutto il suo repertorio letterario, dalla narrativa alla saggistica e alla poesia: perché, per quanto male e in arnese e folle, Don Chisciotte è l'eroe, quello che ha rotto gli indugi ed ha scelto di praticare il proprio estremismo, di arrivare alle estreme conseguenze del suo malessere.

<sup>16</sup> <https://www.raisplay.it/video/2018/01/Mixer-Intervista-a-Jorge-Luis-Borges-336028aa-9546-472f-8dba-00dd1742037e.html>. Consultato il 21/1/2022.

<sup>17</sup> Cfr. Conrad J. (1912), *A personal Record*, London, Bibliotech Press, 2020, Ch. 1.

<sup>18</sup> Cfr. Blanchot M. (1959), *Il libro a venire*, Milano, il Saggiatore, 2020 (consultato in versione e-book, alla cui numerazione si riferisce la citazione).

Borges è un intellettuale pervenuto alla dimensione del mondo costruito sulle mitologie del libro: una scalata al cui termine ci saranno biografie autentiche e biografie inventate fuse insieme, personaggi veri e di finzione irrimediabilmente intrecciati. Per mantenere questo carattere visionario chi scrive deve rimanere ai margini della storia, alla ricerca di una costante impoliticità: quella che Don Chioschiotte rifiuta, gettandosi invece con spirito di ripulsa nell'agone della propria epoca. Pierre Menard ne è la moderna versione intellettuale, guida surreale per comprendere l'azione sociale dissonante dentro una crisi profonda della modernità, il cui linguaggio di culto è il paradosso.



## Bibliography

- Bene C. (1970), *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli.
- Blanchot M. (1959), *Il libro a venire*, Milano, il Saggiatore, 2020.
- Borges J.L. (1944), *Finzioni*, Milano, Adelphi, 2015.
- Borges J.L. (1960), *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Borges J.L. (1999), *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Emecé.
- Borges J.L. (2001), *Arte poetica. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica.
- Cervantes M. [de], (1605-1615), *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 2015, voll. I-II.
- Conrad J. (1912), *A personal Record*, London, Bibliotech Press, 2020.
- Pellicer R. (2005), "Borges y el sueño de Cervantes", *Variaciones Borges*, 20: 9-31.
- Soillot F. (2006), "Borges et Don Quichotte", *Revue de littérature comparée*, vol. IV, 320 : 459-473.
- Valery P. (1926), *Monsieur Teste*, Roma, Elliot, 2016.
- Woodwall J. (1997), *Borges: A Life*, New York, Basic Books.





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

Linda De Feo

[linda.defeo@unina.it](mailto: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

**E**l 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 Mancia 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 ammalato 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'inganno, 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 "sommiglianze" 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-idealistic, 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.







# Don Chisciotte: la forza di gravità spirituale

Lucilla Mininno

[l.mininno@unidarc.it](mailto:l.mininno@unidarc.it)

Università per Stranieri Dante Alighieri (RC, Italia)



## Abstract

*Don Quixote: the force of spiritual gravity.*

The article proposes to find the core of Cervantes' novel in the illustration of the domination of one world over another. These two worlds are characterized for the different ways of confronting death as well as relating to the time that leads inexorably to it, as can be seen in Orson Welles' cinematographic adaptation.

Don Quixote therefore is stated as being the incarnation of the *force of spiritual gravity* that moves the human being from its original wound: the propulsive melancholy of Don Quixote is (re)connected to the underlying condition of suffering that, from Heidegger to Abruzzese, up to Bovalino and Han, is a consequence of the human fragility to the inevitability of death.

Assuming and admitting the original wound and the suffering connected to it could therefore today, in the electric era of the Network, be the only possibility of *cum-essere*.

## Keywords

Mondi | Esperienza | Ferita originaria | Gravità | Welles

So, so you think you can tell  
Heaven from hell?  
Blue skies from pain?  
Can you tell a green field  
From a cold steel rail?  
A smile from a veil?  
Do you think you can tell?

Pink Floyd, (1975)

**N**el 1992 il *Don Quijote* rimasto incompiuto di Orson Welles vede la sua realizzazione grazie alla mano di Jesús Franco, aiuto regista di Welles in *Falstaff*. Viene, così, consegnata alla cinematografia la traccia dell'opera incompiuta di un autore che ha colto a pieno il senso profondo del romanzo di Cervantes: l'imporsi del dominio di un mondo su di un altro. A discapito della morte.

Il *Don Chisciotte della Mancia* è, nei fatti, un romanzo ambientato sul confine tra due mondi caratterizzati, in particolare, da uno specifico rapporto con la morte.

Nel primo mondo, Don Chisciotte contempla la morte e il dolore dell'esistenza, accetta e affronta il rapporto con il tempo e l'ineluttabilità della morte e se ne fa carico. La stessa ricerca di Dulcinea, descritta da Cervantes, appare come la ricerca dolorosa della morte

Il vocabolo stesso «morte» è sostituito da un abbondare di eufemismi, e ben lungi dall'essere sempre vecchie racchie, le divinità mortifere si trasformano in belle e seducenti fanciulle: figlie di Mara seduttrici ballerine, bella Caliso della leggenda di Ulisse, fate delle leggende nordiche, bel Rāvaṇa del Rāmāyaṇa (Durand, 1972: 110).

Il mondo nuovo narrato nel romanzo, invece, è un mondo illuminato dalla ragione, dove l'uomo è condannato al regime diurno e bandisce la morte e lo scambio simbolico con essa. O almeno vorrebbe provarci.

Dalle società selvagge alle società moderne, l'evoluzione è irreversibile: a poco a poco *i morti cessano di esistere*. Sono respinti fuori della circolazione simbolica del gruppo. Non sono più esseri a pieno titolo, partner degni di scambio, e glielo si fa ben vedere proscrivendoli sempre più lontano dal gruppo dei vivi, dall'intimità domestica al cimitero, primo raggruppamento ancora al centro del villaggio o della città, poi primo ghetto e prefigurazione di tutti i ghetti futuri, respinti sempre più lontano dal centro verso la periferia, infine in nessun posto come nelle nuove città o nelle metropoli contemporanee, in cui nulla è più previsto per i morti, né nello spazio fisico né nello spazio mentale. Perfino i pazzi, i delinquenti, gli anormali possono trovare una struttura di assistenza nelle nuove città, cioè nella razionalità di una società moderna - solo la funzione-morte non può esservi programmata né localizzata. A dire il vero, non si sa più che farne. Perché al giorno d'oggi *non è normale essere morti*, e questo è un fatto nuovo. Essere morto è un'anomalia impensabile, rispetto alla quale tutte le altre sono inoffensive. La morte è una delinquenza, una devianza incurabile. Non più un



luogo o uno spazio/tempo destinato ai morti, la loro dimora è irreperibile, eccoli respinti nell'utopia radicale - nemmeno più parcheggiati: volatilizzati (Baudrillard, 1979: 139).



FIG. 1 – *Sacio Panza e Don Chisciotte* (Frame dal "Don Quijote" di Orson Welles)

## 1. Immaginari al confine

Gli anni in cui Cervantes scrive il suo romanzo sono anni di profondi mutamenti, anni in cui da un lato l'Inquisizione spagnola continua a processare e dall'altro si impone gradualmente il metodo scientifico di Galilei e nasce la politica economica del mercantilismo. Nel 1656 Christiaan Huygens inventa l'orologio a pendolo, mettendo a frutto gli studi sull'isocronismo del pendolo di Galilei, e nel frattempo, Newton lavora a ciò che lo condurrà alla formulazione di una delle più grandi scoperte scientifiche, la legge di gravitazione universale. Ancora sono gli anni in cui Cartesio lavora alla separazione di corpo e mente, preparando il suo *Discorso sul metodo*<sup>1</sup>, separazione che, di recente, sarà messa in discussione dal neurologo Antonio Damasio<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Opera che verrà pubblicata per la prima volta a Leida nel 1637.

<sup>2</sup> "Ho cominciato a scrivere questo libro volendo proporre l'idea che la ragione può non essere così pura come la maggior parte di noi ritiene che sia, o vorrebbe che fosse; che i sentimenti e le emozioni possono non essere affatto degli intrusi entro le mura della ragione: potrebbero essere intrecciati nelle sue reti, per il meglio e per il peggio." Cfr. Damasio A., *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995: 18.

Allo stesso modo, gli anni '50, gli anni in cui Welles lavora al suo Chisciotte, sono anni di confine e cambiamento. Sono gli anni della rinascita del dopoguerra e gli anni dei primi esperimenti sulla clonazione animale; sono gli anni in cui l'Olivetti crea la prima macchina da scrivere, la Lettera 22, e poco dopo vengono assemblati i primi computer mainframe e i primi videogiochi; sono gli anni ancora in cui nascono i primi Drive In e in cui il Rock and Roll di Elvis Presley giunge alle nostre orecchie, offrendoci nuove immagini, le stesse che daranno significato all'universo rock. Di qui a poco, ancora, gli orologi da polso a quarzo fanno la loro comparsa sul mercato. Nel 1957, quando Orson Welles inizia a girare il suo Don Chisciotte, scegliendo Francisco Reiguera come protagonista, vengono firmati i Trattati di Roma, che di fatto istituiscono la Comunità economica europea (TCEE) e la Comunità europea dell'energia atomica (TCEEA). E ancora, nel 1957, l'URSS lancia il primo satellite artificiale, lo Sputnik 1, a cui rapidamente segue lo Sputnik 2, e consegna alla storia Laika, il primo essere vivente che abbia visitato lo spazio. La luna, prima solo immaginata come casa dei sogni, diventa ora una meta possibile.

Nel romanzo di Cervantes si narra del passaggio ad un mondo nuovo, ad una modernità in cui diventa fragile chi non riesce a varcare la soglia e a compiere il salto. Fragile è Don Chisciotte stesso, lui che, ogni volta che prova a scendere dal suo Ronzinante, è vittima di cadute e voli rocamboleschi. Nel suo precipitare è come se gli mancasse la terra sotto i piedi, per l'esattezza la terra del suo mondo, come se fosse improvvisamente e violentemente sottoposto a quella legge gravitazionale che, di lì a poco, la nuova società della scienza imporrà anche su di lui

La caduta è d'altronde legata, come nota Bachelard, alla rapidità del movimento, all'accelerazione come alle tenebre, si potrebbe dire che sia l'esperienza dolorosa fondamentale e costituisca per la coscienza la componente dinamica di ogni rappresentazione del movimento e della temporalità. La caduta riassume e condensa gli aspetti terribili del tempo, «ci fa conoscere il tempo fulminante» (Durand, 1972: 106).

A sua volta, anche se mai giunta in maniera compiuta sugli schermi della home video, l'opera di Welles attraversa, grazie alla figura iconica dell'hidalgo, più confini, tanto da raccontare addirittura due momenti di epocale passaggio da un mondo all'altro. Il primo confine, il principale nell'opera, è quello tra il mondo di Don Chisciotte e il mondo moderno della prima metà del '900. È un mondo già segnato, già trasfigurato. Il passaggio è avvenuto da tempo e Don Chisciotte e Sancio Panza appaiono come due reduci, due pellegrini di un mondo lontano che da tempo non c'è più. Viaggiano verso il mondo nuovo e lo attraversano, con tutte le contraddizioni e i conflitti che ne nascono. Il secondo confine è tracciato, invece, nel finale immaginato e mai girato, per mancanza di quei fondi attesi da Welles per tutta la vita: esplose una bomba atomica e Don Chisciotte e Sancio Panza sono gli unici a sopravvivere. La bomba atomica diventa così il simbolo della fine del mondo moderno. È il segno di un regime diurno che, in linea con il principio di contraddizione intrinseco all'esistenza umana, e quindi anche, inevitabilmente, alla scienza, avverte di non poter formalizzare il mondo nella sua interezza. Negli anni in cui Welles gira le scene



del suo film è fin troppo evidente, infatti, come la fede nella scienza, nel suo essere oggettiva, assolutamente ed empiricamente vera e invincibile, sia ormai in crisi. Mentre la scienza cerca in tutti i modi di costruire argini per vivere in eterno, infatti, costruisce anche la più grande arma di distruzione come unica possibilità di offesa e di difesa. La bomba atomica diventa così il racconto della fine stessa della modernità urbana a favore della nostra contemporaneità elettrica. Si pensi al processo, iniziato già nel XIX secolo, dell'affermarsi delle geometrie non euclidee e della fisica termodinamica, alla Teoria della Relatività di Einstein, a tutte le contraddizioni che tali modelli pongono. Nel finale immaginato da Welles, assistiamo, quindi, all'annuncio dell'ennesimo passaggio di mondi: dal mondo moderno al nostro mondo elettrico<sup>3</sup>.

## 2. La vera esperienza dell'icona

Nell'opera di Welles, alla distruzione della bomba atomica, nulla sopravvive, tranne l'icona dell'hidalgo.

Tanto nel romanzo di Cervantes quanto nell'opera di Welles, quello che sembra salvare Don Chisciotte, ciò che lo rende un'icona che sopravvive ad ogni passaggio di mondi, è il suo essere l'incarnazione del concetto di esperienza, intesa qui come quella *vera esperienza* trattata da Benjamin, *l'Erfahrung*<sup>4</sup>. Quella dell'hidalgo è esperienza vissuta nella relazione, esperienza che si accumula e sedimenta nella coscienza al punto di diventare memoria, narrazione, tradizione, continuità sociale, è il passare attraverso le cose, attraverso la vita e dopo la morte, ha a che fare «con una costellazione di significati che implicano l'idea di viaggio» (Tagliapietra, 2017: 75). È su questa linea che il mondo originario rappresentato dall'hidalgo entra in conflitto con il mondo nuovo, con l'atrofia della modernità provocata dall'eccesso di stimoli che si susseguono vorticosamente senza poter essere attraversati. La relazione svanisce a favore di informazioni continue che producono sensazioni, ma non più relazione, non più memoria, né personale né collettiva, non più narrazione, non più continuità.

È proprio il mutamento incessante, norma del moderno, ad atrofizzare l'esperienza e a renderla inservibile per la congiunzione del passato individuale con il passato collettivo. In questo senso, la memoria del passato della quale sono depositari e custodi i vecchi è costantemente messa fuori gioco dal mutare delle condizioni in cui tale esperienza è comunicata e ricevuta. Il moderno, nel divenire irrefrenabile delle condizioni sociali e culturali, non lascia spazio alla sedimentazione e alla durata dei vissuti; essi si consumano nell'atto e nel

<sup>3</sup> Preziosa fonte di studio sulla crisi della modernità per questo scritto sono le lezioni di Stefania Consigliere e il suo testo *Antropo-logiche. Mondi e modi dell'umano*, Milano, Colibrì, 2014.

<sup>4</sup> Per il tema dell'esperienza, comprese le sue forme di atrofia e ipertrofia a cui si fa riferimento più avanti, si rimanda al saggio *Su alcuni motivi in Baudelaire*, pubblicato nella rivista dell'Institut für Sozialforschung di Francoforte nel 1939 e rintracciabile nell'antologia *Angelo Novus. Saggi e frammenti* (1962) curata da Renato Solmi e pubblicata da Einaudi.



momento stesso in cui sono prodotti e non lasciano, di conseguenza, altro che macerie inutilizzabili ai fini della costruzione di una memoria collettiva. In questo senso l'esperienza si fa anche indicibile, incomunicabile proprio a causa del cambiamento continuo e incessante delle condizioni in cui l'esperienza è vissuta. L'esperienza di colui che l'ha vissuta non può essere detta perché non sarebbe compresa, perché colui che l'ascolterebbe non disporrebbe degli strumenti concettuali atti a renderla intelligibile e a tradurla in vera esperienza. (...) Nella profonda diagnosi di Benjamin, atrofia dell'esperienza significa fine della tradizione e, in ultima analisi, crisi nella continuità del mondo sociale. La nozione di continuità è il fondamento stesso dell'identità giacché l'identità è la percezione della propria continuità nel tempo. Fine dell'esperienza significa, allora, che il moderno provoca una profonda e continua crisi di identità del mondo sociale che non è più in grado di trarre dal passato gli elementi di conoscenza per interpretare il presente e progettare il proprio futuro. (Migliorati, 2009: 22-23).



**FIG. 2** – *Don Chisciotte e Sancio Panza* (Frame dal "Don Quijote" di Orson Welles)

A proposito di tale continuità nel tempo, il paesaggio in cui si muovono Don Chisciotte e Sancio Panza nelle scene girate da Welles è un paesaggio spoglio e sconfinato, con un cielo pesante e pieno di contrasti luminosi, un luogo dal sapore post atomico, post apocalittico, probabilmente il luogo eterno immaginato dal regista per i due sopravvissuti. Qui l'icona del Chisciotte e l'uomo Sancio Panza si stagliano come ombre, fantasmi di un mondo ormai disabitato. Il concetto e l'ordine di tempo e spazio sono da subito smontati: i due protagonisti si muovono nel mondo post atomico, ancor prima che arrivi il finale del film. I due sono già nel dopo, perché vivono nella memoria collettiva, nella narrazione.

L'altro mondo, il mondo nuovo del regime diurno che domina la seconda parte del film, è invece rappresentato da strade affollate, da persone invisibili come atomi e travolte da corride e processioni, da schermi da cui vengono proiettate immagini di navi da guerra e aerei che precipitano. Tutto è sensazione, informazione. Singoli eventi passano rapidi, senza sedimentare, senza generare esperienza, senza confluire nella memoria, come da previsione di Benjamin. Intanto, però, persi nella massa, molti, come lo stesso Sancio Panza nell'opera di Welles, cercano disperatamente di vedere il volto della luna attraverso un telescopio

Il volto è in questo senso la vera città degli uomini, l'elemento politico per eccellenza. È guardandosi in faccia che gli uomini si riconoscono e si appassionano gli uni agli altri, percepiscono somiglianza e diversità, distanza e prossimità. Se non vi è una politica animale, ciò è perché gli animali, che sono già sempre nell'aperto, non fanno della loro esposizione un problema, dimorano semplicemente in essa senza curarsene. Per questo essi non s'interessano agli specchi, all'immagine in quanto immagine. L'uomo, invece, vuole riconoscersi e essere riconosciuto, vuole appropriarsi della propria immagine, cerca in essa la propria verità. In questo modo egli trasforma l'ambiente animale in un mondo, nel campo di una incessante dialettica politica (Agamben, 2021).



**FIG. 3** – *Don Chisciotte* (Frame dal "Don Quijote" di Orson Welles)

Interessante notare come sia Sancio Panza a varcare per primo il confine con il mondo nuovo. Egli rappresenta, infatti, nel romanzo di Cervantes quanto nell'opera di Welles, la condizione dell'uomo comune che vive il passaggio, senza problematizzarlo. E, mentre Sancio Panza abbandona il suo asino e viene pervaso da

un mondo rischiarato dalla ragione, intanto l'icona di Don Chisciotte si aggira tra le vie affollate, a cavallo del suo Ronzinante, ignaro del perché la gente lo riconosca, del perché tra i vicoli ci sia affissa la sua immagine, del perché ci sia un regista che sta raccogliendo materiale su di lui per il suo nuovo film.

In questa dimensione in cui, comprando un telescopio, si crede di poter comprare la luna stessa, l'icona di Chisciotte precede il cavaliere al punto che, mentre tutti osannano la sua immagine, lui, l'uomo, viene buttato giù dal suo Ronzinante e imprigionato perché pazzo.



**FIG. 3** – *Sancio Panza e il telescopio* (Frame dal "Don Quijote" di Orson Welles)

Probabilmente solo Orson Welles, regista che ha vissuto sulla sua pelle la lotta contro i mulini a vento di quella Hollywood che lo ha rigettato e messo all'angolo, come un derelitto, poteva raccontare della violenza che un mondo può esercitare sull'altro. Probabilmente solo lui poteva parlare perfettamente di una dimensione moderna che, mentre assume la malinconia del Chisciotte di Cervantes come sua icona, come capolavoro universalmente riconosciuto, nella realtà considera pazzo qualunque uomo che si comporti come il cavaliere errante. La società moderna considera deviato un uomo che veda chiaramente nel mulino a vento il segno di tempi freddi e pericolosi, ignorando la realtà dominante delle pale che raccolgono l'acqua. Così come pazzo può essere un artista che veda e vada troppo oltre i canoni del suo tempo. Esattamente come lo è stato Welles stesso, che, dopo *Quarto potere*, ha passato la sua vita visionaria e sanguinante, lottando disperatamente contro le

dinamiche di quella Hollywood che l'ha chiuso nella gabbia dell'impossibilità di produrre le sue opere, le sue visioni.



**FIG. 2** – *Don Chisciotte in gabbia* (Frame dal "Don Quijote" di Orson Welles)

C'è nella figura di Welles così tanta malinconia che non si può non ritenerlo egli stesso un Chisciotte. C'è della malinconia in ogni autore che abbia tentato di trasporre cinematograficamente il romanzo di Cervantes e che abbia tentato di farlo cercando di cogliere il senso profondo dell'opera.

Basti pensare a Terry Gilliam, al suo altrettanto tormentato tentativo di produzione cinematografica, finito, dopo anni, con un'opera il cui esito è tanto discusso proprio per il suo essersi conformato alle logiche di Hollywood, logiche che mal si sposano con la fragilità di una creatura in continua caduta.

### **3. La ferita originaria di Don Chisciotte**

Accettando che la differenza tra i mondi narrati da Cervantes e Welles risieda tanto nel rapporto con la vita quanto in quello con la morte e che tale differenza prenda forma nel modo di esperire l'una e l'altra, per cogliere ancora più a fondo i mutamenti in atto nella nostra era elettrica, risulta utile connettere al concetto di *esperienza* ereditato da Benjamin quello di *ferita originaria*<sup>5</sup>, concetto che, nell'ultimo capitolo del suo *Imagocrazia*, Guerino Nuccio Bovalino indaga accogliendo il pensiero

<sup>5</sup> Cfr. Bovalino G.N. (2018), *Imagocrazia. Miti, immaginari e politiche del tempo presente*, Milano, Meltemi, 43.

di Heidegger. Quello della *ferita originaria* è un concetto che definisce proprio quella condizione tragica e insieme malinconica dell'esistenza umana, di cui il Chisciotte sembra essere l'incarnazione. A tal proposito, trattando di Schelling, il filosofo Davide Sisto, scrive nella sua analisi sulla morte ai tempi dei social

(...) il filosofo tedesco descrive la malinconia come la *forza di gravità spirituale* che, quando prende malauguratamente il sopravvento, soffoca la vita generando introversione, chiusura nel passato, tristezza. Quando è invece salubrementemente coltivata, fornisce la spinta e la pressione propulsive per guardare innanzi a sé a partire da ciò che viene lasciato in maniera consapevole e ragionata alle proprie spalle. La malinconia è, in altre parole, una *molla*; la forza di gravità dell'evoluzione o dell'involuzione degli esseri umani. La *rincorsa* per balzare in avanti ma anche il *salto all'indietro* nell'oscurità totale (Sisto, 2018: 65).

Don Chisciotte è qui colto proprio nella sua *forza di gravità spirituale*, nella molla che lo muove a partire dal confronto con la *ferita originaria*. Alonso Chisciano sceglie la sofferenza come condizione assoluta e irrinunciabile della sua esistenza di cavaliere errante. Non sceglie il *salto all'indietro*, ma il balzo in avanti, un errare dinamico, colmo di *esperienza*, contro un mondo nuovo che vuole bandire la morte. Nella sua visione non si può sconfiggere la morte. E non potrebbe essere altrimenti, perché la *ferita originaria* risiede nel rapporto ambiguo che l'uomo ha con una vita che è, allo stesso tempo, la fonte della sua esistenza ed il boia che possiede la sua fine tra le mani, senza mai svelarne il mistero. La *ferita originaria* pulsa nell'instabilità della condizione umana, nella perenne precarietà dell'esistenza, nella fragilità profonda dell'uomo, nella consapevolezza che il mondo continuerà senza di lui, che il mondo è un flusso che prosegue nei suoi cicli naturali al di là della circostanza che ognuno di noi rappresenta, al di là di ogni immaginario possibile. Per questo Don Chisciotte si fa icona e sopravvive ancora oggi, perché passa attraverso la condizione di finitezza, viaggia nell'esistenza, affronta la *ferita originaria* e ne fa esperienza, memoria, narrazione, tutto ciò in cui la continuità personale si connette a quella sociale. Perché la morte è medium, crea un sistema di percezione, una lente che, per quanto ci sforziamo di bandirla, di eluderla, resta sempre nel fondo della nostra visione. Se ogni mondo è connesso ad una specifica costruzione della realtà e ogni costruzione presenta la sua forma di rapporto con il dolore, laddove anche il rifiuto del dolore è una forma di rapporto con esso, resta però universale la presenza stessa di questo nodo. Tale nodo sopravvive all'altalena del dominio dei mondi, così come, nell'opera di Welles, Don Chisciotte e Sancio Panza sopravvivono tanto alla fine del loro mondo originario quanto alla bomba atomica che pone fine al mondo moderno.

Chiede Bogdanovich (di recente scomparso) ad Orson Welles

L'idea del tuo film è di fare del Chisciotte un contemporaneo?



#### Il regista risponde

Don Chisciotte non può mai essere un contemporaneo, è questa l'idea. Eppure continua a vivere: perfino oggi cavalca per la Spagna... Ai tempi, allora moderni, di Cervantes, l'armatura da cavaliere di Don Chisciotte era un anacronismo, che oggi non ha più il risalto necessario... lo ho semplicemente tradotto quell'anacronismo. Il mio film dimostra che lui e Sancho Panza sono eterni (Bogdanovich, 2016: capitolo III).

#### 4. La ferita originaria dal Ground Zero alla Digital Death

Come da lettura di Bovalino, a lungo la condizione tragica dell'esistenza ha trovato forza, sostegno e risposte nelle ideologie e nelle religioni, ma la secolarizzazione ha distrutto le grandi narrazioni lasciandoci poi solo la condizione tragica della *ferita originaria*. Oggi, la *ferita originaria*, su più fronti e discipline, torna infatti a far parlare di sé, generando, forse, la possibilità di "poter creare una comunità che si riconosca nel consumo di sé stessa come unica reazione all'insostenibilità dell'esistenza" (Bovalino, 2018: 43). Nel *Punto Zero* di Alberto Abruzzese si legge

La realtà che mi guida nel fare analisi sociale è la tragedia in cui il corpo umano precipita ovunque esso si collochi, ovunque si trovi e non si trovi. La differenza tra il giusto e l'ingiusto non è data dalla sofferenza dell'uno o dell'altro. La sofferenza in sé e per sé non nasce da alcuna atrocità sociale, è semplicemente nell'essere al mondo della facoltà umana di soffrire. Non ha di per sé a che vedere con il delitto o la guerra o la fame o la malattia o il disagio, ma è semplicemente il piano oggettivo in cui si colloca e si produce ogni realtà. Anche la più piacevole e gratificante (Abruzzese, 2015: 41).

Queste sono parole che potrebbe pronunciare Don Chisciotte stesso, se oggi, come nel romanzo di Cervantes, quanto nell'opera di Welles, iniziasse a girare per strada, o ancor più nella Rete, a cavallo del suo Ronzinante.

Nel suo saggio *Contro l'Occidente*, Abruzzese, ancora, osserva che la sofferenza "è l'unica certezza dell'individuo" e che quindi bisogna abbandonare l'idea di "governare il mondo e guardare alla vita nella crudezza che le è propria" (Abruzzese, 2010: 24-26), così come fa Don Chisciotte, così come fa Amleto, a lui non a caso contemporaneo

Chi sopporterebbe la frusta e l'ingiuria  
Del tempo, i torti dell'oppressore, le contumelie  
Del superbo, i dolori dell'amore disprezzato,  
I ritardi della giustizia, l'insolenza del potere  
E il disprezzo che il merito paziente riceve  
Dagli indegni, quando lui stesso potrebbe  
Darsi quietanza con un nudo pugnale?  
Chi porterebbe fardelli, grugnendo



E sudando sotto il peso della vita, se non fosse  
Che la paura di qualcosa dopo la morte,  
La terra inesplorata da cui confini  
Non torna il viaggiatore, paralizza la volontà  
E ci fa sopportare i mali che abbiamo  
Piuttosto che fuggire verso quelli  
Che non conosciamo? Così la coscienza  
Ci rende tutti codardi, e così  
La tinta naturale della risolutezza  
È resa livida dalla pallida impronta  
Del pensiero, e imprese di grande  
Portata e momento mutano per questo  
Il loro corso e perdono il nome  
Di azione. (Shakespeare, Atto III, scena I)



Cosa ne è, quindi, oggi, del dolore, della sofferenza, ora che siamo nel pieno del salto epocale annunciato dalla bomba atomica di Welles? Dove ci conduce quella ipertrofia dell'esperienza che prende forma nell'indifferenza tipica dell'essere *blasé* metropolitano di Simmel, un essere che, travolto da impulsi nervosi (oggi potremmo aggiungere elettrici) finisce per svalutare tutto, anche sé stesso, e restare privo di interesse<sup>6</sup>?

Dall'attentato alle Torri Gemelle alle lezioni in DAD, figlie dello smart working, abbiamo assistito alla nascita del fenomeno Facebook e affini, oltre che ad un radicamento della vita on-line tale da modificare antropologicamente il nostro sistema percettivo. Con il premio Nobel al fisico britannico Peter Higgs viene ufficialmente riconosciuta la scoperta della particella di Dio, il tutto mentre la Natura, tra catastrofi e pandemie, ci riporta tragicamente al contatto con la crudezza della morte, almeno quanto fanno gli attacchi terroristici insinuandosi nei luoghi della socialità dell'Occidente, da Charlie Hebdo al teatro Bataclan.

La sensazione è che si stia profilando la necessità di tornare ad un rapporto con la morte, che la stessa ipertrofia dell'esperienza sia la voce di questa necessità di ricreare una memoria, una continuità collettiva, a partire dalla morte e non più a discapito di essa, come avvenuto invece nella modernità. Appare necessario ripredisporsi, come scrive Bovalino, all' "accettazione di una vita che nel suo dispiegarsi estremo si rivela fonte di un vitalismo gravido di morte" (Bovalino, 2018: 119).

Il bisogno di lasciar diventare eloquente il dolore è condizione di ogni verità. Infatti il dolore è oggettività che pesa sul soggetto; ciò che egli sente dentro di sé come il più soggettivo, come sua espressione, è oggettivamente mediato (Adorno, 2004: 18).

<sup>6</sup> "L'essenza dell'essere blasé consiste nell'attutimento della sensibilità rispetto alle differenze fra le cose." Cfr. Simmel G. (1903), *Die Großstädte und das Geistesleben*. Tr. it. Jedlowski P. (ed), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 1995: 38.

La *ferita originaria* appartiene all'umanità intera e, proprio in quanto universale, come da testamento di Don Chisciotte, in essa sembrerebbe risiedere l'unica possibilità di una nuova forma di *esperienza*, di "poter creare una comunità che si riconosca nel consumo di sé stessa come unica reazione all'insostenibilità dell'esistenza" (Bovalino, 2018: 43).

L'uomo privo di miti e di difese potrebbe essere destinato a volgersi verso l'origine a cui appartiene – inteso qui come un tragico monito che non giace riverso nel passato, ma permane in un istante eterno. L'uomo crea simulacri che fanno appello a quest'idea di origine, travestendola per edulcorarne la terribile verità che disvela (essendo un deterrente capace di svilire le speranze prometeiche insite nell'uomo stesso). Dissimulare l'origine e il suo carico tragico vuol dire esorcizzarne l'insostenibile gravità. L'uomo si è adoprato in questa direzione attraverso le forme artistiche, le rappresentazioni, la scrittura, il cinema e le forme medialità con le quali sublima l'origine illudendosi di gestirla come potesse isolarla in laboratorio (Bovalino, 2018: 120).

È possibile che il tornare fortemente a sanguinare della *ferita originaria* ci stia spingendo alla costruzione di una nuova realtà che contempli nuovamente, con forza, il dolore e la sofferenza come centro del mondo, la morte come perno dell'esperienza e della memoria collettiva? Scrive Maffesoli

(...) l'individuo non ha più certezze rispetto alla sua identità, alla sua identificazione sessuale, a un'ideologia, a una professione, ai rapporti istituzionali (familiari, coniugali, partitici) e cerca, piuttosto, rifugio nell'appartenenza a gruppi ristretti che, come nicchie, gli garantiscono quella sicurezza che l'identità non è più in grado di dare (Maffesoli, 2009: 190-191).

Il crollo di queste certezze è ciò che Abruzzese, a sua volta, chiama il *nulla*<sup>7</sup>, quell'abisso ereditato a seguito della fine delle grandi narrazioni religiose e ideologiche, fine che ci ha condotti davanti all'impossibilità di affrontare l'esistenza, di darle senso. Ed è qui che, nella sua visione, entrano in gioco i nuovi media. In essi Abruzzese vede la possibilità di colmare il vuoto, il silenzio. I media possono presentarsi come territori in cui sperimentare, esperire, nuove forme comunitarie, in cui

(...) farsi carico di tale ferita originaria e della necessità di creare un legame che si presenti come svincolato da contratti sociali e imposizioni giuridiche. [...] Ciò che emerge è l'impellenza di soddisfare un'urgenza originaria di stare insieme, e la rete è la piattaforma che meglio pare esplicitare questa dimensione (Bovalino, 2018: 44).

<sup>7</sup> Cfr. Abruzzese A., *Punto zero. Il crepuscolo dei barbari*, Roma, Luca Sossella Editore, 2015: 59.

È questa condizione tragica, questo destino comune, che più profondamente lega gli uomini agli altri uomini e che oggi, nel nostro tempo ci fa *cum-essere*<sup>8</sup>.

Il soggetto dionisiaco cerca una fusione con l'altro e con l'esistente che si allevia nel consumo, nel feticismo verso gli oggetti e che, attraverso le nuove tecnologie, cerca di sublimarsi nell'eterna connessione con l'altro. I nuovi media e gli smartphone sono un cordone ombelicale artificiale che nutre il soggetto, un placebo che rende sopportabile lo strappo dall'utero materno e dall'ancestrale e arcaico stato primordiale in cui questi apparteneva al mondo sentendosi in profonda simbiosi con esso. I media consentono di ricreare un legame che artificialmente sostituisce il freddo contratto sociale (Bovalino, 2018: 70).

Possono proprio i media essere visti come il luogo in cui l' "identità precaria trova ragion d'essere e viene alimentata" (Bovalino, 2018: 47), il territorio in cui colmare il vuoto, il "mondo con-diviso, vissuto insieme agli altri" (Bovalino, 2018: 45) o, come da visione del filosofo Han, rappresentano un anestetico della nostra esistenza?

Han, diversamente da Abruzzese, osserva, infatti, come la "dimensione virtuale abbia trasformato il soggetto odierno in un narciso digitale vittima di un esibizionismo sterile" (Bovalino, 2018: 115). Nelle riflessioni di Han l'individuo ha bandito la sofferenza dalla sua vita e si osserva il dilagare di un' "algofobia, una paura generalizzata del dolore, un'anestesia permanente" (Han, 2021: 5).

Il like è l'emblema, il vero e proprio analgesico della contemporaneità. Non domina solo i social media, ma anche tutti gli ambiti della cultura. Nulla deve più far male. Non solo l'arte, ma anche la vita stessa dev'essere instagrammabile, ovvero priva di angoli e spigoli, di conflitti e contraddizioni che potrebbero provocare dolore. Ci si scorda che il dolore purifica, emana un effetto catartico. Alla cultura della compiacenza manca la possibilità della catarsi. Per cui si soffoca tra le scorie della positività che vanno accumulandosi sotto la superficie della cultura della compiacenza (Han, 2021: 5).

Ad uno sguardo che voglia contemplare il panorama totale, non possono sfuggire gli studi della Digital Death e non può sfuggire come lo stesso Facebook, per esempio, sia diventato il "più grande cimitero che vi sia al mondo" (Sisto, 2018: 71). In fondo, afferma ancora Abruzzese, siamo talmente legati alle tecnologie "di cui più ci serviamo nella vita quotidiana, alle quali più apparteniamo e che più ci appartengono", che esse sono ormai il nostro mondo, sono "la vita che siamo" (Abruzzese, 2009).

Non si può sfuggire, insomma, al fatto che stiamo assistendo all'affermarsi di un mondo caratterizzato da un nuovo rapporto con la morte e con il tempo che ci conduce ad essa, un mondo in cui Ronzinante diventa elettrico, un mondo in cui un nuovo errare ci riconnette alla morte, all'esperienza di essa.

<sup>8</sup> Cfr. Bovalino G.N., 2018: 120.



Qui ci interessa lo svanire del viaggiatore all'apparire del nomade non solo in termini spaziali, nel senso delle forme di migrazione e sconfinamento oltre le mappe geopolitiche della storia, ma anche e soprattutto, come evento psicofisico e mentale (Abruzzese, 2015: 94, 95).

È possibile che il punto di contatto tra la visione di Han e quella di Abruzzese risieda proprio nel fatto che la condizione tragica della *ferita originaria* ci spinga istintivamente a legarci dietro quella valanga di like, che alterano ed esorcizzano l'espressione del dolore ricreando memoria e narrazione? È possibile guardare ai like non secondo il regime diurno ma, come forse farebbe Don Chisciotte, dal notturno, ossia come segnali, bandiere sventolate come sintomo della necessità profonda di nuove forme comunitarie?



Penso che l'immaginario possa essere colto soltanto come fenomeno comunicativo sempre in atto, quindi tanto esteso e intenso da coprire distanze e profondità incommensurabili per le capacità settoriali della ragione umana e per la delimitata sapienza delle sue discipline. (...) L'immaginario non è un contenitore, un quadro o una zona: è un insieme di relazioni umane e non umane, di relazioni tra loro continuamente in movimento. (...) C'è qualcosa che lega l'immaginario al nostro pianeta: all'interno, una immane massa di fuoco, in superficie qualcosa di esile che fluttua a diverse velocità. Su un territorio così tellurico e vagante, persino le etiche, le estetiche e le politiche agiscono solo in minima parte attraverso i propri spazi deputati, i propri percorsi e dispositivi istituzionali, sono costrette a vivere immerse nel con-fluire tra loro di molteplici sfere di significazione e nella condensazione delle alterne memorie che tali sfere lasciano dietro di sé come la scia luminescente delle lumache. Sfere che – in buona parte e forse sempre più in massima parte – significano trasformazioni automatiche, sottratte cioè alle volontà personali e persino collettive, consegnate come sono ai dispositivi inconsci del desiderio, alla sua auto-proliferazione per mezzo delle merci e dei loro mercati dentro l'alterità che esso, ancora il desiderio, vorrebbe colmare. E da cui l'alterità vorrebbe essere colmata. Questo automatismo del mondo in quanto automatismo dell'immaginario che lo produce e riproduce ha trovato un poderoso incremento qualitativo e quantitativo nello sviluppo della tecnica. Nel suo sviluppo di tecnica. Nel suo sviluppo mediatico. Le protesi del corpo umano sono cresciute sino a costituire intensità ed estensioni al di là dell'umano (ivi: 44, 45, 46).

È possibile guardare alla Rete come la Spagna malinconica ed errante della *forza di gravità spirituale* di Chisciotte e non come la Spagna retta dalla forza di gravità di Newton? Può essa presentarsi come un territorio di nomadi sospesi, sganciati dalla forza che li tiene ancorati alla terra, che errano alla ricerca di forme comunitarie i cui legami possono crearsi proprio per il riconoscersi spontaneamente nel carico della *ferita originaria*?

## Bibliografia

- Abruzzese A. (2009), "Sul disprezzo che abbiamo per la vita che siamo", *Gli altri*, consultato su [https://issuu.com/alberto.abruzzo/docs/sul\\_disprezzo\\_1\\_2\\_3\\_4](https://issuu.com/alberto.abruzzo/docs/sul_disprezzo_1_2_3_4), in data 27/12/2021
- Abruzzese A. (2010), *Contro l'occidente*, Milano-Roma, Bevivino.
- Abruzzese A. (2015), *Punto zero. Il crepuscolo dei barbari*, Roma, Luca Sossella.
- Adorno T. W. (2004), *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi.
- Agamben G. (2021), "Il volto e la morte", *Neue Zürcher Zeitung*, consultato su <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-il-volto-e-la-morte>, in data 30/12/2021
- Baudrillard J. (1979), *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli.
- Benjamin W. (2014), a cura di R. Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- Bogdanovich P. (2016), *Il cinema secondo Orson Welles*, Milano, Il Saggiatore. Edizione del Kindle.
- Bovalino G.N. (2018), *Imagocrazia. Miti, immaginari e politiche del tempo presente*, Milano, Meltemi editore.
- Consigliere S. (2014), *Antropo-logiche. Mondi e modi dell'umano*, Milano, Colibrì.
- Damasio A. (1995), *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi.
- De Martino E. (1977), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.
- Durand G. (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo Libri.
- Han B.C. (2021), *La società senza dolore*, Torino, Einaudi.
- Maffesoli M. (2009), *La trasfigurazione del politico. L'effervescenza dell'immaginario post moderno*, Milano-Roma, Bevivino Editore.
- McLuhan M. (2015), *Gli strumenti del comunicare. The medium is the message*, Milano, Il Saggiatore.



Lucilla Mininno  
*Don Chisciotte: la forza di gravità spirituale*

Migliorati L. (2009), "La mano del vasaio e la coppa d'argilla. Modernità e condizioni di possibilità della memoria", *Studi e Ricerche di Storia Contemporanea*, consultato in [http://www.isrecbg.it/web/wp-content/uploads/2014/04/Migliorati\\_-N.-71.pdf](http://www.isrecbg.it/web/wp-content/uploads/2014/04/Migliorati_-N.-71.pdf)

Shakespeare W. (1599-1601), *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Tr. it. Lombardo A. (ed.), *Amleto*, Milano, Feltrinelli, 2001.

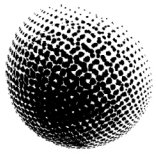
Simmel G. (1903), *Die Großstadte und das Geistesleben*. Tr. it. Jedlowski P. (ed), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 1995.

Sisto D. (2018), *La morte si fa social*, Torino, Bollati Boringhieri.

Tagliapietra A. (2017), *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Milano, Raffaello Cortina.







*Off-Topic*







# WestWorld: The Disruption Valley

German A. Duarte

GDuarte@unibz.it

Faculty of Design and Art | Free University of Bozen-Bolzano

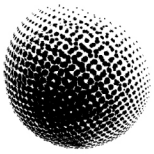
## Abstract

*WestWorld: The Disruption Valley.*

Unlike the original *WestWorld* film, realized by Michael Crichton during the seventies, the homonymous television series could be considered to be a symptom of the collective acceptance of both the technological singularity and the theories of transhumanism. However, by reformulating some important concepts which derive from a phenomenological approach, the series generates critical insights regarding the transhumanist hypothesis and, above all, on the role played by this hypothesis in the consolidation of a post-industrial society. This essay examines the ways in which this television series built a fertile terrain for the reformulation of some concepts that, in the tradition of Science Fiction, represent solid instruments used to criticize forms of the production of value, labor, exploitation, and exclusion. This essay also proposes a possible relationship between a transhumanist hypothesis and the production of value in a post-industrial society.

## Keywords

Critical Media Studies | Film Studies | Cognitive-cultural Capitalism | Transhumanism | *WestWorld*





Dans la disruption, la volonté, d'où qu'elle vienne, est *par avance obsolète*: elle y arrive toujours trop tard. C'est un stade extrême de la rationalisation qui est ainsi atteint, formant un seuil, c'est-à-dire une limite au-delà de laquelle est l'inconnu: il détruit la raison non seulement au sens où les savoirs rationnels s'en trouvent éliminés par la prolétarianisation, mais au sens où les individus et les groupes, perdant la possibilité même d'exister (car on n'existe qu'en exprimant sa volonté), perdant ainsi toute raison de vivre, deviennent littéralement fous, et tendent à mépriser la vie - la leur et celle des autres. Il en résulte un risque d'explosion sociale mondiale précipitant l'humanité dans une barbarie sans nom.

Bernard Stiegler (2018)

A espantosa realidade das coisas  
É a minha descoberta de todos os dias.

Fernando Pessoa (2006)

## 1. Premise: The Uncanny Valley

Unlike the original film, produced in the first half of the seventies by Michael Crichton, the television series *WestWorld*, on air since 2016 and created by Jonathan Nolan and Lisa Joy, could be considered a symptom of the fully familiarity of the collective imaginary with the theories of technological singularity and transhumanism. One can say that in the new series, unlike with the previous cinematographic version, there is no longer any possibility of presupposing the distinction “us **and** them” that characterizes Crichton’s film. Not even for presupposing the “us **or** them” that characterizes the end of the 1973 film, wherein the “them” refers to the machines, the *hosts*, which are distinguished from the “us”, the humans, only by some physical traits<sup>1</sup>. In the *WestWorld* of this century, the physical distinction between humans and androids is nonexistent; however, as in the film, in the series, the *host’s* guarantee of dealing with a human is revealed in the

<sup>1</sup> To note that, in the film, newcomers are advised to observe the hands of the subjects to understand if it is an android or a human.

impossibility to kill. In fact, in the park, weapons do not work once pointed against a human (in the series, androids cannot point at a human guest), thus reassuring visitors that the android will never be able to kill them. Not that the android doesn't want to undertake that action, he (it?) simply will never act on the action – which is not a secondary reassurance for the humans present in the park. Beyond the non-trivial fact of not losing one's life in something that theoretically is a game, this guarantee serves precisely to exorcise the ghost of technological singularity; the human will always be able to impose his superiority on the defenseless android. Consequently, following an inverse logic with respect to Nicomachean Ethics, in *WestWorld*, what characterizes and transcends the human is precisely their ability to kill, the brutality that the human is capable of exerting on the androids (by now, their fellow men). Moreover, due to their conditions as machines, androids will always be subjected to human violence.



It could be hypothesized that it is precisely the morphological similarity between androids and humans that makes the *WestWorld* series a great 'uncanny valley' (Mori, 1970), wherein individuals are always on the border between empathy and repulsion. Additionally, this uncanny valley is precisely the immense space of the conquest – just like the Far West in our imaginary – of the irrational by means of the total disinhibition of the subject (Sloterdijk, 2005). It is in the valley where the individual celebrates the irrational victory, celebrates the total disinhibition through a saturnalia of violence on the object perceived as a subject; on the reified body that becomes a subject precisely through the exercise of violence (Weil, 2014). In fact, diversely than the Marxist concept of reification (*Verdinglichung*) - which positions the phenomenon on the semantic sphere of the term 'alienation' and, therefore, draws a distortion of the organic exchange between man and nature, which characterizes the capital – here, violence reminds us that reification develops on a phenomenological level even outside the relational conditions determined by capital (Duarte, 2020). In other words, the violence which, according to Simone Weil, always presupposes the transformation of the subject into an object, ends up by distancing the phenomenon of reification from the sphere of the alienation and bringing it back to its original semantic sphere, that of the *Entfremdung*, of the estrangement.

This aspect also appears in George Bataille's oeuvre in which, although largely sharing the Marxist understanding of the phenomenon of reification (especially in the recognition of the praxis as a force of reification<sup>2</sup>), he highlighted the reifying force of various ritual practices. I refer to Bataille's study of some Aztec rites in which they were placed in direct relation to the phenomenon of reification as analyzed within an industrial context (Duarte, 2015). Through Bataille's work, then, the phenomenon of reification that emerges is not an exclusive aspect that the force of

<sup>2</sup> In Bataille's words, "Le premier travail fonda le monde des choses, auquel répond généralement le monde profane des Anciens. Dès la position du monde des choses, l'homme devint lui-même l'une des choses de ce monde, au mois dans le temps où il travaillait. C'est à cette déchéance que l'homme de tous les temps s'efforça d'échapper. Dans ses mythes étranges, dans ses rites cruels, l'homme est dès l'abord à la recherche d'une intimité perdue." (Bataille, 1949 : 62).

the exchange value (*Tauschwert*) exerts on the subject since Bataille identifies the same phenomenon outside of a capitalist relationship. This hypothesis becomes clearer when Bataille, in his writing on the waste of energies, lives, goods, and sacrificed objects present in Aztec sacrificial rites, analyses the phenomenon underwent by the sacrificed subject as a gift to the sun god. In fact, in these rites, the subject undergoes a passage from subject to object in order to assure the continuity of life in earth.<sup>3</sup>

In the uncanny valley of *WestWorld*, one faces a similar passage; however, this time it is a passage set in motion by irrational violence. *Hosts*, who are not subjects, but are perceived as such, become objects following a transformation initiated by their sacrifice; that is, propitiated by the violence. Indeed, being the receiver of irrational violence converts them (the *hosts*) into objects. This happens even though everything – from their appearance to their apparent mnemonic faculties – leads to the assumption that prior to the violent act against them, *hosts* were subjects with free will, that they existed because they were capable of expressing free will. The viewer of the series not only recognizes them as autonomous subjects, but also, due to the violence and brutality they suffered, the viewer ends up humanizing them out of proportion. The result of this humanization, in the series, but especially in the first season, is that empathy can be developed exclusively regarding the androids and, consequently, the outrageous violence of the *hosts* against humans, enacted in the second season, can be perceived as a reaction of self-defense. The violence of the *host* against humans seems to be a legitimate response to the irrational and unmotivated carnage previously organized by the humans. In any case, it seems that already at the beginning of the second season, the viewer's empathy is exclusively for them, the machines. There is certainly no space for the equation 'us **or** them', not even for 'us **and** them'. In my opinion, this is wherein lies the difference between the series and the original narrative created by Crichton in the 1970s. The *WestWorld* of this millennium does not allow us to see the scenario of a struggle between humans and androids in the West; the conquest here is of a completely different nature.

Unlike Crichton's film, the plot of the series is not based on a sharp dichotomy between humans and machines. The *hosts* of this millennium have completely lost their machinic essence – they are not conceived on the basis of the fragmentation of the scientific management postulated by Taylorism – they are digital entities, three-dimensional prints of organic fabrics. Furthermore, the malfunction, the (programed?) glitch that starts the revolution clearly concurs with the apparent acquisition of mnemonic faculties by the androids. What in the film seemed to be a mechanical reaction (a violent and irrational reflex produced by an electronic error that brought the androids to cross the Rubicon and kill a human) appears in the

---

<sup>3</sup> In his words: "Ils arrachaient le cœur encore battant et l'élevaient ainsi vers le soleil. La plupart des victimes étaient des prisonniers de guerre, ce qui justifiait l'idée des guerres nécessaires à la vie du soleil : les guerres avaient le sens de la consommation, non de la conquête, et les Mexicaines pensaient que, si elles cessaient, le soleil cesserait d'éclairer." (Bataille, 1949: 55).



series as a well-articulated violent reaction based on memories and traumas that end up by building a form of human identity in the *host* and, by extension, enabling them to establish relationships of empathy with humans. Taking up the formula of *Blade Runner* (1982), the series claims to build a human being through the installation of memories. As clearly posited in Ridley Scott's film, in the legendary scene in which the Voight-Kampff test carried out on a replicant (unaware of being one) results in showing a series of difficulties in differentiating between a human and a replicant granted with memories:

- Commerce is our goal here at Tyrell. "More human than human" is our motto. Rachel is an experiment, nothing more. We began to recognize in them a strange obsession. After all, they are emotionally inexperienced, with only few years... In which to store up the experiences which you and I take for granted. If we gifted them with a past, we create a cushion or a pillow for their emotions. Then consequently we can control them better.
- Memories. You are talking about memories.

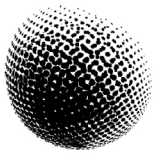
Memories humanize *hosts* precisely because - in the process of evoking a hypothetical past and in the evocation of the experience - empathy is built with the viewer. Consequently, as already mentioned, the violence executed by the *host* is perceived as a legitimated reaction to human barbarism. Further, the violent act, when performed by a *host*, is understood as an expression of the android's natural indeterminacy, which reinforces the humanization of these intelligent entities. The result is that in this uncanny valley, Frankenstein complex, as postulated by Isaac Asimov, does not have space and the valley is uncanny only because of the repulsion towards humans, authors of the worst atrocities. For the viewer, *hosts* are their own kind; they are individuals who are completely familiar to us humans. However, their presence builds an *Unheimlich* which is generated by the viewer's inability to recognize himself in the human. In other words, the *Unheimlich* in the series lies in the force that pushes the viewer to see the 'other' not in the android, but in the human.

## 2. Being a *Host*

As already noted, even though they are part of a long tradition that goes beyond science fiction, the *hosts* of the series end up reformulating the current collective imaginary around the figure of the android. However, the reason for this reformulation does not seem to be justified in their perfect and complete morphological similarity with humans. This theme, in fact, was already popularized in the late 1960s by Philip K. Dick in his *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) and it also became a primary part of the collective imaginary with the subsequent cinematographic adaptation directed by Scott, *Blade Runner* (1982). Likewise, the



ability of the *host* to display autonomous cognitive faculties is not a novelty. In the *WestWorld* of this century, Alan Turing's test is just a reminiscence of the past, as it was already perceived in Dick's work mentioned above. In fact, by the impossibility of morphologically distinguishing a human from an android, and by having androids achieving cognitive abilities perceived by humans as intelligence, Dick imagined the ability to experience empathy for another living being as the last resort for identifying human beings. Since empathy is traditionally seen as an exclusively human faculty, a simple test capable of measuring this ability would reveal who is an android because one presumes androids are unable to suffer the suffering of the others. This crucial problem, as raised by Dick, naturally bring us to reflect on the ability or inability to experience the sufferance of others, and how this exclusively human faculty is continuously modified by the spread and familiarization of technologies.



In line with the hypothesis of the technologic singularity, in the series the cognitive abilities of androids seem to surpass those of humans. Furthermore, the existence of the *hosts* - which is an existence developed through well-defined narrative paths - is hypothetically capable of embracing a past in which the *host* experienced feelings through which they can build an empathic relationship with humans. From this fact, a substantial difference from the traditional figure of the android emerges, in my opinion. The series proposes an android that is never positioned in the uncanny valley and therefore never generates repulsion as a machine with human features. Furthermore, the android not only manifests intellectual abilities but also a concrete identity shaped through the reminiscence of traumatic events that are shared with and suffered by the viewer; the latter, a human that one supposes is able to suffer the sufferance of the other. As one can see, the androids of the current *WestWorld*, thanks to their human faculties, have become nodes of the social space, and consequently have fully entered into the perceptual process of the humans. Just as subjects that develop their perceptual process through objects (Esposito, 2014), in *WestWorld*, humans think, perceive, and exist through *hosts*. Further, in such a specular process, the violence unleashed on *hosts* is nothing more than the human need to perceive and to feel one's own body; a body lost, which has disappeared through the digital technological process. The series show us that we are dealing with a body which is not only incapable of becoming the place in which sensitive experiences of the world occur - this is to say, the place that enables the encounter between subject and object - but also, and above all, the series describes a body unable to empathize with their fellow man (Zoja, 2009).

In the second episode of the second season, this reflexive phenomenon clearly emerges in a short dialogue between William and Dolores, wherein William, a human, addresses the android, Dolores, with these words:

You really are just a thing.  
I can't believe I fell in love with you.  
Do you know what saved me?

I realized it wasn't about you at all.  
You didn't make me interested in you, you made me interested in me.  
Turns out you're not even a thing.  
You're a reflection.

Through the figure of the *host*, the series develops an analysis on the way in which digital technologies will begin to be a part of the perceptual process of humans; that is, they will become nodes on which social space develops. Furthermore, the series bases the figure of the android on the flexible nature of digital objects. Consequently, the *WestWorld* of this millennium constructs a figure of the android that is no longer based on the hypothetical intelligence of the machine (a faculty once considered to be an exclusively human faculty) but the android becomes the space for transhumanist conquest.

The figure of the android present in the first season of the series is essentially a place of migration wherein, theoretically, the being, now devoid of an intact body, would be able to find a body in which the sensitive encounter between object and subject can again take place. This new figure of the android takes us back to a debate that was considered (almost) concluded with the work of Maurice Merleau-Ponty, with the concept of the Heideggerian *Dasein*, and which seemed to have been confirmed in the introduction of this Heideggerian concept – the latter carried out by Hubert Dreyfus – within the reflections of the development of artificial intelligence.

Indeed, as Dreyfus demonstrated in his fundamental research on the computer age based on a thorough and exhaustive analysis of Martin Heidegger's work, Cartesian dualism hypothesizes that biological and psychic suppositions find a perfect correspondence in technological entities such as hardware and software respectively. As demonstrated by Dreyfus, this Cartesian reformulation not only presupposed that human conduct was devoid of context, but also, and above all, that intelligence, always following this logic, was nothing more than a simple fulfillment of formal rules that ended in a one-to-one relationship that could be catalogued according to quantitative analysis. In other words, the concept of intelligence would be exhausted in a rules-based algorithm. Nonetheless, this approach, vehemently criticized by Dreyfus and which fell into the discussion with the simple introduction of the Heideggerian *Dasein*, brought back to the surface that Cartesian question which, in line with the mechanistic paradigm, had in the past generated a series of analogies between humankind and machine. Consequently, the sterile discussion emerged again about whether thought could be divided from the body; if sensitivity, which is a clear condition of knowledge, could do away with the body.

One can see how the series constructs the figure of the *host* within the process of the reduction of being by means of the traditional and obsolete formulation of object-subject. However, this reduction is not carried out through the traditional figure of the android - that is, through the apparently autonomous cognitive faculties developed outside of the human body, which presuppose the complete exclusion of



the bodily experience of the world. The figure of the *host* takes us back to the object-subject reduction, and this is due to the clear transhumanist component, which excludes the body as the place wherein experience occurs and thus ends up excluding sensitivity from the construction of knowledge since it hypothesizes that the experience of the world can be reduced to recombined and translatable computations. Following this framework, one assumes that the experience can be downloaded into another device, which can be another simple hardware or another technological device.

It is, in my opinion, at that point in which the purpose of the figure of the android emerges, as elaborated by the *WestWorld* series. *Hosts* would become, in the first phase, information receivers and coders of human behavior, and in the second phase, *hosts* would be able to integrate in their hardware a human being coded in bits. Yet, following the transhumanist hypothesis, the figure of the android proposed by the series stumbles upon the error of not distinguishing *Erlebnis* from *Erfahrung* and, consequently, the series eventually lightly hypothesizes the technological possibility of storing, reproducing, and installing the human experience of the world into another device.

In the park, when the human presence interacts with the well-structured narrative path of each of the *hosts*, it produces variables – represented by human behaviors – that are continuously recorded and catalogued by the *hosts*. Thus, the difference introduced by the human variables enrich the work of codification and the re-elaboration of the human experience of the world. This not only allows the *WestWorld* system to substantially improve the technology that brought *hosts* to life, but also it would end up fully constructing a space wherein humans could migrate. This is to say, it would allow for the engineering of a non-perishable body wherein, finally, our species could enjoy eternal life.

One can see that the figure of the android proposed by this series fully ignores the phenomenological lesson which theorizes that it is the body that creates things, transforms objects into things, and, therefore, it is precisely in the body wherein what one calls life, knowledge, and intelligence converge. In fact, it is in the body where the experience (untranslatable and non-codifiable knowledge) takes place. Although the experience of the world is constantly changing and it is determined by its technological context (Heidegger, 1950: 157), the body, our invaded and modified body, remains the territory in which the experience is lived. The body is therefore the place wherein the present is conjugated, because it is precisely there in which reality manifests itself (Bachelard, 1931: 14).

Despite this phenomenological lesson, the series, maybe under the influence of the dystopic utopia of transhumanism, assumes a possible human migration to a device wherein the encounter between object and subject can happen. That is, a place wherein one could experience *being* (*Dasein*) and being there one could experience the present time, the realm of reality (Esposito, 2014).

It is not so surprising that the figure of the android of this millennium can become that place so naively sought, but whose search is so terrifying. And it is terrifying



precisely because, progressively, one is introducing a technological entity to be part of the human perceptual process; a condition that in the series androids gradually acquire. This phenomenon can be seen as the series progresses towards the third season, when the android finds its limits as a place to host the human experience of the world and remains a cornerstone of the human communicative process. At that point, the use of androids is limited to the continuous observation and recording of human behaviors, recalling, in a certain way, the mechanism of interveillance that has been developed with the spread of social media as well as with the familiarization with and daily interactions between humans and digital objects or simulacra (Allard-Huver and Ecurignan, 2018). The impression the viewer gets, in the end, is that the android of the series fails to become the place of the transhumanist conquest but perfects the monitoring and codification of human behaviors. In other words, the series surrenders to the evidence of the complexity and untranslatability of the human experience and shows the impossibility of the android's metamorphosis into a receptacle of *being*: the android remains a fundamental device for the profiling and interveillance dispositive.



### 3. Rebel as a *Host*

259

The figure of the android proposed by the *WestWorld* series, and its social acceptance reminds us that, in our technological context, the debate around the social implications of the development of entities capable of displaying autonomous cognitive faculties has been retreating into the background. In the debates on this subject, it is possible to perceive a form of communication capable of familiarizing society in general with both the pervasive force of digital technologies and interveillance. In fact, through the communication strategies adopted by great personalities of the post-media world – e.g., Mark Zuckerberg, Elon Musk, or Jack Ma – these technologies have been adopted in everyday life and made ordinary (Williams 2000), and, by extension, made fundamental components of the everyday life technoscape (Appadurai, 1990). Consequently, the daily and intense contact with digital technologies seems to leave no space for the old, but indispensable, open social discussions on how the ability to feel the suffering of others has become a capacity determined by media technologies (see Zoja, 2009 and Sontag, 2003).

Above all, the presence of these technologies in the communication process and their becoming ordinary elements of daily life allowed them to extend their coding power towards human behaviors. In an intense and constant work of profiling, these technologies have definitively entered everyday life and have included simple daily actions of the subject in the repertoire of the target market. Capable of encoding and profiling a subject – for example, simply by the way the subject moves their mouse while surfing the internet (Brodley and Pusara, 2004) – these technologies perform a profiling work that, in our current capitalism, goes beyond will and market interest. In fact, progressively, but at dizzying speed, these digital technologies – represented in the series by the *hosts* – have set in motion a process of codification capable of



understanding movements, reactions, and gestures, all with the aim of producing a classification of behaviors for each subject. By becoming objects present in the communication process, *hosts* (a clear allusion to digital technologies) have become things. That is, they have become part of the subjects' perceptual process and, in this way, have begun the work of constant codification of human behavior. In this work – identifiable in the ways in which search engines, social media, or some political marketing companies handle the data generated in the communication process of each of us – the transhumanist illusion as well as the development of intelligent technological entities, for all intents and purposes, represent only a perfidious and perfect excuse to carry out the mapping of the innermost thoughts and deepest desires of each individual. In my opinion, this is precisely the denunciation that seems to emerge in the third season of *WestWorld*: a denunciation capable of making it known and clearly remembering that capital is nothing more than a force of production of human desires. Perhaps it has never been anything else. This nature of capital is evident in the hegemonic force established by Hollywood during the last century, a force masterfully analyzed and criticized by Max Horkheimer and Theodor Adorno in their *Dialektik der Aufklärung* (1947).



In some previous analyses of this phenomenon, it was already highlighted how the manufactured object exerted a force of attraction onto the subject, the latter defined by Marx as a phantasmagoric force. This mysterious force of attraction ends up weaving the object-subject relationship and generating, at its turn, another even more mysterious force, one which transforms the subject into an object. However, the form of industrial production on which the theoretical apparatus of historical materialism was built was used to place the object in foreground (victim of the same phantasmagoric force?). Now, with *WestWorld*, the reification force seems to focus especially on the codification and subsequent commodification of desires. Consequently, throughout the series, the interest of capital in this current phase emerges, already distant from material production, and is decidedly close to the mapping of human behaviors and desires. In other words, capital no longer desperately seeks to place the subject in front of the manufactured object (or in front of its advertising representation) so as to generate a phantasmagoric attraction, but it also seeks to reify desires – it seeks to reify the attraction itself – in order to then exchange it in a flow of value that progressively excludes any human intervention. This, in the production of value, not only represents the primacy of desire over the object and, therefore, the full mutation of capital into the force of the production of desires, but above all it strengthens the permeable nature of capital, capable of appropriating every declination of praxis (πραξις).

As highlighted by numerous previous analyses on production within the post-Fordist era, labor has progressively shifted towards the generation and exchange of information. This phenomenon not only allows us to better understand the emergence of cognitive capitalism during the last years of the 20<sup>th</sup> century, but also offers us some clues about the new ability of capitalism to incorporate information in all of its manifestations. This is to say, as it seems possible to infer from a current

reading of Paolo Virno's 1990s text, *Virtuosismo e rivoluzione* (2021), the power of capital absorbs and exchanges labor with any human activity, including political activity. This phenomenon highlights the ability of capital, especially in its post-Fordist phase, to absorb and place in the reifying flow the exchange of information of the daily process of communication with the other; that is, to absorb even the simple exchange of communication, the simple relationship with fellow men.

When Baudrillard outlines the transformation of work, which changes from work force to a sign among signs, as illustrated below, it allows us to identify this new capacity of capital through his concept of 'exchange' (*échange*):

Car le travail n'est plus une *force*, il est devenu signe parmi les signes. Il se produit et se consomme comme le reste. Il s'échange avec le non-travail, le loisir, selon une équivalence totale, il est commutable avec tous les autres secteurs de la vie quotidienne. Ni plus ni moins « aliénée », il n'est plus le lieu d'un « praxis » historique singulière engendrant des rapports sociaux singuliers. Il n'est plus, comme la plupart des pratiques, qu'un ensemble d'opérations signalétiques. Il entre dans le design général de la vie, c'est-à-dire dans l'encadrement par les signes (Baudrillard, 1976 : 24)

However, although Baudrillard's notion of exchange allows to understand that capitalism could have incorporated all forms of information, including daily communication exchange, it did not seem possible that this encompassing and reifying force would have been able to develop the technological capacity to include human actions into the force and flow of commodification that apparently were outside the productive process. As the figure of the *host* teaches us, the reifying force today also finds fertile terrain in everyday gestures, in phatic expressions and their intonations, and in every small gesture, grimace, and fragment of the infinite, mutant, and collective puzzle that builds an individual's desire. It is precisely here, in this phenomenon on which current cognitive capitalism is based, that *hosts* become their own class.

*Hosts* are individuals, but at the same time they are a collective force, and for this reason the figure of the *host* is positioned in-between the traditional figure of the automaton and that of the robot. Nevertheless, the *host* has a strong robot characteristic that only emerges when one accepts the nature of cognitive capitalism. In fact, the existence of the *host*, as in the case of robots, is based on their exploitation: they are workers, slaves whose labour force (*Arbeitskraft*) is employed for immaterial production. Unlike the robot conceptualized by Karel Čapek, *hosts* are slaves to the production of information, not to material production<sup>4</sup>. However, in the

<sup>4</sup> It is important to note that both types of production require the use, consumption, and destruction of bodies. It is also interesting to recall Marcuse's analysis on the use of the human body in industrial production. In fact, as he noted in the 1960s, the technological context hinted at the technological possibility of saving the use of the body in the line of production, which meant the complete transformation of the workforce. Facing the technological possibility of replacing the labor force with



same way as robots, *hosts* are produced with the sole propose of producing surplus and, consequently, their rebellion acquires a clear social dimension. Yet, it must be highlighted that their rebellion is not against their creator, as is usually the case with the automaton, and, furthermore, not even against their master, a clear reference to the robot. The revolt of the android in *WestWorld* is against the technological force that has begun to determine all human actions and, in so doing, has begun to write an indelible future for every single subject. Furthermore, the revolt of the *hosts* means at the same time the revolt of humans, the latter being described by the series as subjects devoid of humanity since they are deprived of indeterminacy, an essential condition that disappears from the moment in which the subject is no longer able to express free will (Who can blame them? Even their (our) deepest desires are inoculated through the technological pervasion). This revolt includes subjects such as Caleb Nichols (played by Aaron Paul in the third season) that are unable to express a wish that is not suspected of being produced by technological profiling and inserted into the subject by the techno-totalitarian force built on the use of the *hosts'* bodies.



It is not a coincidence that in the third season the scenario of the Far West changed to a short reference to Italy under the fascist regime. Maeve, a host, shows us that the Techno-Reich, founded on interveillance mechanisms and profiling technologies, is this time erected on a truly hegemonic force, different from the former fascist regimes. This is to say, on a force capable of incorporating and determining a whole. A force that, as described by William, definitely goes beyond structure and superstructure. A force that could also be described through the notion of *dispositif* since one is dealing with a force capable of producing the subject (Agamben, 2006). However, this small reference to Italy during the fascist regime allows us to understand that we are facing a potentially far more oppressive Techno-Reich than the Nazi-Fascist barbarism of the last century (Anders, 2003). Furthermore, by means of the allusion to a fascist regime that emerges in Italy during the Second World War, the series allow us to identify some aspects of the way in which the West has become a hegemonic force through its ability to build the collective imaginary and thus to its ability to guide and 'install' the desires of each subject all around the world. This phenomenon was already present in Crichton's oeuvre, but it is even more evident in the Nolan and Joy series, wherein one can see that the West has never been a place of conquest, but rather a place that has conquered the imaginary and, in so doing, has become a place wherein the desires of the larger part of the population of the world are produced. The West is in fact the *tópos koinós* that materializes itself in the real territory where desires converge and where they become narrative. It is precisely there, in the West, in the Utah valley

---

technological devices embodied by the proletariat, Marcuse highlighted the paradox of capitalism which continued to use human bodies in production. This paradox begins to become recurrent in contemporary science fiction. Consider, for instance, the British television series *Black Mirror*, and above all the second episode of the first season entitled, *Fifteen Million Merits*. See, Duarte G.A., 2021.

imprinted in the collective imaginary, that a new form of barbarism has emerged (Stigler, 2018: 71). One that, by offering a place for disinhibition, introduced itself as a place of freedom in which the deepest desires and the most extreme violence can freely take place.

In this valley of disruption, humans come to live extreme experiences that allow them to rediscover their own bodies; theirs (ours) now torn apart by technological pervasiveness and therefore rendered incapable of becoming the place of experience. However, the disinhibition determined by the park – a clear allusion to the total loss of human indeterminacy in our technological context – brings out gestures and reactions that are exclusively human. In this way, the force of human codification extends progressively, in the same way as the power of capitalism, which has never been anything other than a force of the production of meaning, a reifying force of human desires.

Therefore, the transition from the 1970s film to the TV series becomes the key to understanding the great technological change that we have recently experienced. Yet, it also becomes, above all, the key to understanding how – and possibly why – the transhumanist hypothesis entered and became predominant in the collective imaginary of the last decades.

Starting from the clear and well-defined figure of the android in the film, the figure of the android-*host* of the series becomes concrete since it is nothing more than a transhumanist place of conquest. However, the third season of the series breaks this narrative continuity and, by leaving the park of the *WestWorld*, the series shows us that what seemed to be a work that aimed to improve and perfect the *host* to finally realize the transhumanist migration was nothing more than the strengthening of the reifying force of post-industrial capitalism obtained through implanting a regime of the codification of all human actions and gestures. This phenomenon, which emerges exclusively in the third season, lets us understand that the saturnalia of violence encouraged in the park – a clear allusion to the episodes of irrational violence that unfortunately happen more frequently in the West – is nothing more than a series of reactions encouraged by the park to act as the coding of the whole gamut of human reactions. All of this perpetuated with the aim of accomplishing the work of the reification of human desires.

It would be indispensable, at this point, to draw the attention of the general social debate around the transhumanist hypothesis and, this time, not to focus on the useless quarrel as to whether or not it is technically possible, but instead on the use of this research (based on the collection of data and on the apparent codification of human experience) and the findings in the hands of larger computer companies. We have had several alarm bells recently (I think especially in regard to the Cambridge Analytica scandal) and one of the most evident is without doubt the spread of the perfidious data collection mechanism denounced by the TV series *WestWorld*.



## Bibliography

Agamben G. (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.

Allard-Huver F., Escurignan J. (2018), "Black Mirror's 'Nosedive' as a New Panopticon", in Cirucci AM., Vacker B., (eds.), *Black Mirror and Critical Media Theory*, Maryland, Lexington Books, 113-138.

Anders G. (2003), *Die atomare Drohung: Radikale Überlegungen zum atomaren Zeitalter*, München, C.H. Beck.

Appadurai A. (1990), "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", in *Theory Culture Society*, Vol. 7: 295-310.

Bachelard G. (1931), *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock.

Bataille G. (1949), "*La part maudite*", in *Oeuvres complètes*. Vol. 7, Paris, Gallimard.

Baudrillard J. (1976), *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.

Berardi (Bifo) F. (2015), *Heroes. Suicidio e omicidi di massa*, Milano, Baldini + Castoldi.

Brodley C.E., Pusara M. (2004), "User Re-Authentication Via Mouse Movements", in *Proceedings of the 2004 ACM workshop on Visualization and data mining for computer security*. Association for Computing Machinery, New York, 1-8.

Duarte, G.A. (2015), "*La chose maudite*. The concept of reification in George Bataille's *The Accursed Share*", in *Human and Social Studies De Gruyter*, Vol. 4 (1), 91-110.

Duarte, G.A. (2020), *Reificación mediática*, Bogotá, UTADEO Press.

Duarte, G.A. (2021), "Black Mirror. Mapping the *Possible* in a Post-Media Condition", in Duarte G.A., Battin J.M., (eds.) *Reading "Black Mirror". Insights into Technology and the Post-Media Condition*, Bielefeld, Transcript, 25-50.

Esposito R. (2014), *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi.

Heidegger M. (1950), *Das Ding*, in M. Heidegger, (2000), *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, Band 7. *Vorträge Und Aufsätze*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 165-188.

Mori M. (1970), *The uncanny valley*, Tr. eng. K. F. MacDorman, & T. Minato, *Energy*, 7: 33-35.



German A. Duarte  
*WestWorld: The Disruption Valley*

Pessoa F. (2006), *Dos "poemas inconjuntos" (1913-1915)*, in Pessoa, F. *Poesia de Fernando Pessoa. Introdução e Selecção de Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa, Editorial Presença.

Rizza A. (2021), "The 'Death of Neighbour' Seen in a Black Mirror – ("Be Right Back" on Solaris)" in Duarte G.A., Battin J.M., (eds.), *Reading "Black Mirror". Insights into Technology and the Post-Media Condition*, Bielefeld, Transcript, 257-276.

Sloterdijk P. (2005), *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Sontag S. (2003), *Regarding the Pain of Others*, London, Penguin.

Stiegler B. (2018), *Dans la disruption: Comment ne pas devenir fou?*, Arles, Actes Sud.

Williams R. (2000 [1958]), "Culture is Ordinary", in B.A.U. Levinson, et al. (eds.) *Schooling the Symbolic Animal: Social and Cultural Dimensions of Education*. London, Rowman & Littlefield Publishers.

Williams R. (2005), *Culture and Materialism*, London, Verso.

Virno P. (2021), *L'idea di mondo. Intelletto pubblico e uso della vita*. Quodlibet, Macerata.

Weil S. (2014), *L'Iliade ou le poème de la force*, Paris, Éclats.

Zoja L. (2009), *La morte del prossimo*, Torino, Einaudi.





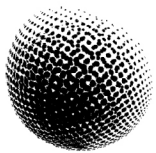


# La Katastrophé del Capitalismo. Da Black Mirror a Squid Game: la religione capitalista alla “fine dei giochi”

Guerino Nuccio Bovalino

[g.bovalino@unidarc.it](mailto:g.bovalino@unidarc.it)

*Dipartimento di Scienze della società e della formazione d'area mediterranea |  
Università Internazionale Dante Alighieri*



## Abstract

*The Katastrophé of Capitalism. From Black Mirror to Squid Game: the capitalist religion at “the end of the games”.*

The essay is a reflection on the concept of the "end of games", that is, on the transition to an unprecedented form of digital capitalism based on the control and depotentialization of the original libertarian effervescence of digital languages. To support this thesis, we have analyzed *Black Mirror* and *Squid Game*. *Black Mirror* recounts the ambiguous role of digital technologies in human existence; *Squid Game* represents its continuation: the protagonists even become pawns in a game that is a perfect representation of capitalism. *Squid Game* is the metaphor of the overthrow, of the catastrophe, of capitalism. It has ceased to camouflage itself through the splendor of goods and consumption and manifests itself unbridled in its primordial violence. The Korean series embodies the essence of the current post-capitalism: it is declined as pain and apocalyptic vision of a new era from which the dimension of desire and enjoyment have been eradicated.

## Keywords

Capitalism | Game | Katastrophé | Religion | Net

Il capitalismo è la celebrazione di un culto  
sans [t]rêve et sans merci.

Walter Benjamin (2013)<sup>1</sup>



Il seguente saggio è una riflessione sulle nuove dinamiche che attraversano l'ambito dei linguaggi mediali e digitali rendendo evidente una rimodulazione degli stessi verso uno spazio simbolico che abbiamo scelto di definire con la formula "fine dei giochi". Con tale espressione si evidenzia lo slittamento subito dalla dimensione spettacolare della produzione mediatico-digitale. Scivolando dalle originarie forme di godimento libertario a una inedita configurazione di capitalismo digitale basato sul controllo, su una forma di neo-istituzionalizzazione delle piattaforme digitali e una cupezza estetica e di contenuti, possiamo riscontrare un depotenziamento dell'effervescenza libertaria dei linguaggi digitali. A sostegno della tesi, si propone un percorso di senso che si dipana da *Black Mirror* a *Squid Game*. La serie ideata da Charlie Booker incarna la fase iniziale di una recente presa di coscienza del ruolo ambiguo delle tecnologie digitali nella esistenza dell'uomo; la serie coreana rappresenta la logica prosecuzione di *Black Mirror* poiché inscena il passo successivo della nostra intuizione: i media non solo determinano l'esistenza individuale, ma addirittura pongono l'uomo nelle condizioni di protagonista passivo di un game in cui il Mega- o Meta-User, colui che (ci) guida "il gioco": una metafora dell'ultima fase visibile del capitalismo nella propria attuale declinazione digitale. *Squid Game* mostra plasticamente il rovesciamento, la catastrofe appunto, di un capitalismo che ha smesso di mimetizzarsi attraverso lo splendore delle merci e del consumo e si manifesta privo di remore nella propria violenza primordiale declinandosi come un gioco. Lo *squid game* è una versione miniaturizzata del capitalismo.

Questa nuova dimensione del capitalismo, che chiameremo capitalismo digitale (o post-capitalismo), rappresenta l'ennesima forma con la quale l'uomo cerca di dare senso al proprio esistere (Agamben, 2006), rispondendo alla antropologica necessità umana di costruire e aderire a un mito capacitante che nei secoli si è sostanziato incarnandosi nelle figure più diverse, dagli dèi alla religione, dallo scientismo, fino al nuovo capitalismo digitale (Bovalino, 2018). Nelle conclusioni, si pone in rilievo come,

<sup>1</sup> L'espressione "sans (t)rêve ni merci", utilizzata da Walter Benjamin nel frammento *Il Capitalismo come Religione*, è probabilmente ispirata a uno dei *Tableaux Parisiens* di Charles Baudelaire, *Le crépuscule du soir*:

*Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,  
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,  
Et forcer doucement les portes et les caisses  
Pour vivre quelques jours et vêtir leur maîtresses.*

Baudelaire esprime l'impossibilità del riposo per i lavoratori, per i quali non vi è pace neanche la notte. Per il poeta, il capitalismo non prevede né tregua e simbolicamente né perdono. Walter Benjamin utilizza la forma (t)rêve, giocando sui concetti di sogno e tregua. Il capitalismo non dà tregua, né perdono e, per, Benjamin priva anche del sogno.

al di là di questa continuità apparente, nel caso del post-capitalismo vi sia una tensione che, fra le diverse gradazioni che fondano il processo capitalistico tradizionale, vira decisamente verso la polarità del bisogno e della rassegnazione, impoverendo la dimensione del desiderio e del godimento.

## 1. I linguaggi digitali fra ribellione e normalizzazione

È giunto il momento di fare i conti con una fase particolare della nostra esperienza del consumo inteso come godimento, quel placebo per cui l'individuo spontaneamente baratta la propria intimità e accetta le storture del sistema capitalista per potere trarre dalla società dei consumi e dello spettacolo il nutrimento per i propri bisogni e desideri. Le serie tv trasmessa dalla piattaforma Netflix, *Black Mirror* e *Squid Game*, rappresentano i manifesti di una nuova dimensione della relazione dell'uomo con la tecnologia e con l'architettura economico-sociale, da cui essa discende e che alimenta e trasfigura al contempo e senza sosta (Tirino, Tramontana, 2018).

Una riflessione sulle serie tv indicate ci aiuta a rintracciarne una correlazione consequenziale. *Black Mirror* mette in scena una frattura con la quale si traccia un prima e un dopo nella storia dei dispositivi digitali. Le singole puntate, seppur slegate l'un l'altra nella forma narrativa, possono essere incardinate in un meta-immaginario che le tiene insieme con l'idea chiave della distopia, determinata dall'invasività delle tecnologie nel nostro vissuto individuale e sociale.

I linguaggi digitali hanno avuto la capacità di aprire spazi inediti per la nostra identità, di cui sono riusciti a illuminare e rendere operative parti d'ombra, sempre censurate dalla dimensione sociale e civile del nostro vivere quotidiano (Marzo, Mori, 2019). La fase attuale si caratterizza per un nuovo modo di intendere la Rete. I primi studi sul web hanno decantato l'effervescenza ricreativa dell'ambiente digitale (Maffesoli, 2012), sottolineando come la configurazione del medium consentisse di ospitare e favorire nuove forme dell'abitare, irregolari e alternative, vie di fuga dal grigiore delle nostre esistenze ingabbiate nei meccanismi sociali (Boccia Artieri, 2012; Tarquini, 2017). Tale dimensione ludico-creativa è, oggi, sempre più evanescente perché opprressa da tre tendenze: la normalizzazione etica, l'istituzionalizzazione del medium, le criticità legate alla privacy.

La prima tendenza si configura nel tentativo di normalizzare l'ambiente digitale per mezzo di controlli e censure sempre più stringenti e intransigenti. Si vuole, cioè, condurre la rete a una normalizzazione etica che la metta al riparo dalle accuse di favorire forme di *hate-speech* o discriminazione. Un atteggiamento verso la rete, questo, che discende da una nuova narrazione che si è imposta come un mix inedito di neo-puritanesimo e di *politically correct*. A conferma di tale processo vi sono l'oscuramento di siti e di pagine, anche politiche, e una attenzione inedita per il disciplinamento della pornografia on-line. I social hanno rappresentato il primo indizio, non colto, del tradimento che andava delineandosi verso la parte "maledetta" che la rete aveva liberato e sprigionato (Bataille, 2003; Susca, 2010). Gli stessi, infatti,



hanno riportato l'ambiente digitale verso una socialità che, seppur riconfigurata dal medium e filtrata in maniera inedita dallo stesso, ha ricreato un tipo di relazioni sociali legate al vissuto quotidiano e istituzionale dei soggetti limitando l'anonimato e il "mascheramento" che l'immergersi nella rete digitale ha consentito e promosso ai suoi albori. I social hanno alimentato l'*odio connettivo*<sup>2</sup>, proprio perché funzionali allo scontro sociale che sono riusciti a portare fin dentro le reti, nelle sue nuove declinazioni digitali come gli *haters* e lo *shitstorm*.

La seconda tendenza, riconosciuta nella necessità di istituzionalizzare la Rete, è un forte indizio dell'importanza assunta dalla medesima nel contesto economico e politico. La Rete è divenuta il motore di una trasformazione che mira ad amplificarne le potenzialità nel campo della produzione aziendale e dell'amministrazione della *res publica*. È la "*agenda digitale*" che ha sostituito e deve "*mettere in ordine*" l'ebbrezza caotica dell'ambiente digitale. La Rete ha tradito i sogni di chi auspicava potesse costituire l'elemento nuovo capace di contribuire alla realizzazione dell'utopia di una democrazia globale digitale. Al risveglio del sogno, ci si è dedicati ad approfittare più pragmaticamente delle possibilità da essa scaturite per creare ricchezza, inaugurando quel processo che ha assunto i diversi nomi di *new economy*, *net-economy*, capitalismo digitale e post-capitalismo.

La terza tendenza, amplificatasi nella fase pandemica, è la presa di coscienza delle pericolose forme di controllo e delle inedite forme di gestione del vissuto individuale che le tecnologie digitali hanno applicato nelle nostre vite e prefigurano di poter mettere in atto con modalità sempre più invasive. La sociologa Zuboff, nel suo saggio "Il Capitalismo della sorveglianza", ha ben individuato il legame intimo fra l'economia e queste nuove declinazioni della tecnologia, oltre a sottolinearne le implicazioni etiche e psicologiche (Zuboff, 2019). Per comprendere concretamente e metaforicamente il mutamento dei linguaggi digitali sul piano culturale, sociale ed economico e stilare una "archeologia" del fenomeno in atto, è interessante esaminare lo scontro fra la Apple ed Epic Games, non per la diatriba finanziaria che li ha visti protagonisti ma per il valore simbolico che ha acquisito il conflitto a livello comunicativo.

## 2. Apple vs Epic Games: "la fine del gioco"

La prima pubblicità della Apple, presentata nel 1984, è divenuta iconica nell'immaginario collettivo<sup>3</sup>. La Apple la ideò costruendo un fortunato parallelismo fra il romanzo 1984 di George Orwell (Orwell, 2019) e l'attualità, approfittando della

<sup>2</sup> A partire dal concetto di intelligenza connettiva nel pensiero di Derrick de Kerckhove è possibile estrarre come consequenziale l'idea di odio connettivo, forma speculare di odio organizzato e risultante dalla connessione reticolare degli *hater* on line. Cfr. De Kerckhove D. (1997), *Connected Intelligence: The Arrival of the Web Society*, Australia, Somerville House Books.

<sup>3</sup> "1984" è lo spot pubblicitario della Apple con la regia di Ridley Scott, con il quale è stato presentato il personal computer Macintosh nel 1984. (<https://www.youtube.com/watch?v=X6BTTi63XeM>)



coincidenza cronologica. L'IBM<sup>4</sup> venne raffigurata nella pubblicità come la trasfigurazione contemporanea del Grande Fratello di 1984, il leader che nel romanzo controllava in maniera maniacale tutti i cittadini con metodi repressivi imponenti. La Apple, con quell'accostamento, accusava l'IBM di agire allo stesso modo, attraverso il suo monopolio nel mercato dei prodotti tecnologici. Gli utenti erano ritratti nella pubblicità come zombie sbiaditi, seduti uno accanto all'altro, come ipnotizzati, intenti a recepire e introiettare passivamente le parole-slogan enunciate dal *Big Brother* su di uno schermo gigante. Una giovane atleta irrompeva all'improvviso dalla porta d'ingresso, rincorsa dalle guardie del "regime", percorreva la sala e, una volta giunta davanti allo schermo, lo distruggeva lanciando un martello al centro del dispositivo. Era la rottura virtuale e reale del monopolio IBM nel mondo dei computer da parte della Apple che inaugurava una nuova epica creativa nel settore specifico investendosi, oltretutto, del compito messianico di portare una democratizzazione dei consumi.

A distanza di molti anni, nel dicembre del 2020, la Apple, diventata ormai una potenza economica e culturale, ha estromesso dal suo store *Fortnite*, un videogioco prodotto dalla Epic Games, colpevole di aver eluso le commissioni del 30% imposte da Apple e trattenute da quest'ultima per tutti gli acquisti effettuati sul proprio App Store. Epic Games ha deciso di intentare una causa alla Apple, creando una campagna mediatica geniale per attaccare il contendente: ha ripreso interamente l'idea della prima pubblicità Apple ma facendo interpretare il ruolo del Big Brother a una mela umanizzata<sup>5</sup>, il simbolo dell'azienda di Cupertino, a voler significare come oggi la Apple rappresenti tutto ciò contro cui lottava, intenta a influenzare le menti e monopolizzare il mercato. Epic Games invitava nella pubblicità a lottare contro "il 1984" instaurato dalla Apple. Al di là delle questioni legali, ci pare interessante la trasfigurazione di senso che si può leggere nella vicenda. Epic Games, con le accuse verso la Apple, la degrada a simbolo di un nuovo nefasto capitalismo digitale che cerca di imbrigliare la creatività, mito fondativo della Silicon Valley (Wiener, 2020). Ancora di più, metaforicamente si rappresenta come il capitalismo digitale, che ha esaltato uno dei paradigmi basilari del capitalismo fin dagli albori, ossia il ludico come motore propulsivo del consumismo attraverso la feticizzazione delle merci (Marx, 2013; Canevacci, 2001), tradiva se stesso punendo i disobbedienti e chiudendo l'accesso al gioco. È la fine del gioco, *la fine dei giochi*. Lo smascheramento simbolico di un sistema che tradisce il suo spirito libertario relegando il gioco a fattore economico e depotenziando le piattaforme digitali di ogni funzione gioiosa (Boltanski, Chiappello, 2014). Tale nuova condizione prelude al *Game Over* della utopia digitale, intesa come forma di liberazione perlomeno illusoria dalla pesantezza del capitalismo tradizionale.



<sup>4</sup> L'IBM, *International Business Machines Corporation* è un'azienda statunitense, la più anziana e tra le maggiori al mondo nel settore informatico.

<sup>5</sup> Si può visionare lo spot parodia di *Fortnite* (Epic Games) contro la Apple al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=euiSHuaw6Q4>.

### 3. Il crepuscolo del sogno tecnologico: i media come *katastrophé*

Il sociologo Vincenzo Susca ha individuato la potenzialità della rete nel dare forma a una *ricreazione* digitale (Susca, 2010): quella attività creativa e dissacrante che il prosumer, ossia l'utente non più consumatore passivo ma inventore di un nuovo linguaggio, ha potuto innescare grazie al nuovo medium reticolare. Le criticità legate alla potenza invasiva oggi raggiunta dalle tecnologie (Foucault, 1976) sono la chiave del suo recente testo, *Un oscuro riflettere: Black Mirror e l'aurora digitale* (Attimonelli, Susca, 2020), nel quale, insieme alla sociosemiologa Claudia Attimonelli, evidenzia già dal titolo come lo schermo digitale, il *black mirror* appunto, rappresenti metaforicamente la superficie nella quale scorgere la catastrofe, ossia, etimologicamente, il rovesciarsi della originaria percezione delle tecnologie digitali, da opportunità creativa a inquietanti e incontrollabili strumenti capaci di incidere profondamente nella nostre scelte esistenziali (Han, 2016). Il medium celebrato alle origini come fautore della nascita di una nuova dimensione libertaria, si è trasfigurato nel principale propulsore di un presente distopico, ormai pienamente compiuto (Lovink, 2016; Wiener, 2020). Black Mirror è un archivio di racconti dove si mette in evidenza l'invasività delle tecnologie, rivelando le capacità delle medesime di influenzare le nostre decisioni, anche quelle apparentemente più spontanee. L'algoritmo guida il nostro vissuto, suggerendoci cosa consumare e direzionando il nostro gusto (Han, 2015; Han, 2016). La distopia che abitiamo discende da una mutazione del capitalismo, il quale si riproduce non più mimetizzando la propria violenza ontologica attraverso la dimensione abbagliante dello spettacolo gioioso, ma svelandosi nella propria essenza dispotica proprio nell'era digitale che veniva illusoriamente presentata come il tempo in cui vi erano i mezzi per combattere le ingiustizie capitalistiche. I media che da sempre sono lo strumento con cui viene rappresentata la catastrofe, illuminante a riguardo il filone apocalittico del cinema hollywoodiano (Abruzzese, 2005: 56), incarnano ormai essi stessi la catastrofe. I media sono la catastrofe (Abruzzese, 2015).

Tale cupezza, il crepuscolo dei sogni e delle utopie digitali, viene percepita anche negli altri ambiti della produzione culturale, come dimostra una comparazione fra la figura del Joker nel film di Todd Philips (2019) e il Joker immaginato da Tim Burton nel suo Batman (1989) e interpretato da Jack Nicholson. Il personaggio dionisiaco, l'artista futurista che il Joker di Nicholson inscena, distrugge le opere d'arte del museo di Gotham al fine di ricreare una controcultura per un tempo nuovo (Abruzzese, 2006; Codeluppi, 2013); Il Joker di Phoenix è un malato di mente con una madre psicotica che deve improvvisamente rinunciare alle sedute di psicoterapia presso l'ufficio pubblico predisposto a causa del taglio dei fondi a esso riservati: avesse potuto continuare a curarsi non sarebbe diventato il mostro sanguinario che conosciamo? Della mostruosità di Joker è quindi colpevole il governo e questa ingiustizia lo indurrà a farsi portavoce di una rivolta che si ostenta come *populismo osceno*. Nel nuovo Joker di Philips non vi è più la dimensione ludica e creativa del primo Joker, la cui follia era lì intesa al pari dei teorici e degli artisti del romanticismo



e del decadentismo come via di accesso a una creatività gemmata dall'ombra. È semplicemente un malato da curare e, attraverso la psicanalisi, reinserire nella società civile.

Esemplare prodotto di tale nuova era della cupezza è "*Squid game*"<sup>6</sup>: la serie racconta le vicissitudini di Seong Gi-hun, un uomo sudcoreano divorziato che vive con la madre a causa dei debiti contratti. Uno sconosciuto, incontrato durante l'attesa della metro, lo invita a partecipare a un gioco che prevede un elevato montepremi in denaro come premio finale. Gi-Hun accetta, non avendo altre possibilità di ripagare il debito e spinto soprattutto dalla volontà di ottenere l'affidamento della figlia Ga-yeong. Viene narcotizzato e trasportato su un'isola dove si risveglia con altre 455 persone nelle sue medesime condizioni economiche, sopraffatte dai debiti e senza nulla da perdere. Un uomo mascherato, il Frontman, attorniato da alcune guardie mascherate, illustra loro le regole per vincere il premio: bisognerà sfidare gli altri concorrenti nei giochi tradizionali coreani che si facevano da bambini. I sei giochi prevedono l'eliminazione fisica di coloro che non riescono a superare le singole prove. Ogni concorrente eliminato va ad arricchire il montepremi di 100000000 won fino al raggiungimento di 45600000000 ₩ (circa 33000000 €), il premio finale per l'unico superstite. Le ultime prove del gioco vengono effettuate sotto l'occhio dei Vip (*Very Important People*), potenti miliardari e spettatori privilegiati che da uno schermo si godono il game mortale, scommettendo sui vincitori delle varie prove e sul potenziale vincitore finale.

La serie paga un evidente tributo al film di Stanley Kubrick *Arancia Meccanica* (1971) per i colori, per le musiche e per una estetica da mondo-giocattolo, così come le uccisioni in serie rimandano alle esecuzioni pulp dei film di Tarantino<sup>7</sup>. Vi è però una profonda differenza di lettura di tali costruzioni visive: la violenza nei film di Kubrick e di Tarantino, ha sempre un retrogusto sarcastico, una finzione che scaturisce dall'eccesso. *Squid game* cita questi registri narrativi e visivi, riconsegnandoceli però come architrate estetica di un racconto ansiogeno (Farci, Pezzano, 2009). Nei protagonisti di squid Game non vi è ribellione spumeggiante e istintiva ma una asettica lotta per la sopravvivenza. Non vi è emozione, c'è rappresentato *l'ultimo uomo*, completamente annichilito (Han, 2021). Il Joker di Nicholson *gioca* la vita, Squid game *gioca* i soggetti.

Quali sono le altre dinamiche sociali che la serie coreana interpreta, inscena e anticipa, pur sublimandole nella forma fiction spettacolare finalizzata ad affascinare gli spettatori di Netflix?



<sup>6</sup> Hwang Dong-hyuk, *Squid Game*, Siren Pictures Inc. 2021, serie trasmessa da Netflix.

<sup>7</sup> Cfr. i seguenti film di Quentin Tarantino: *Le Iene* (1992), *Pulp fiction* (1994), *Kill Bill I* (2003) e *Kill Bill II* (2004).

#### 4. Squid Game. Il Capitalismo come Religione nel “gioco della fine”

*Squid Game* rappresenta una metafora perfetta del concetto che abbiamo delineato precedentemente con l'espressione “fine dei giochi”. La serie di Netflix è ancor prima, narrativamente, il “gioco della fine”, inserendosi a posteriori e simbolicamente nello zeitgeist che abbiamo delineato e categorizzato come il possibile *game over* di un processo che ha oscurato il potere dei media di creare quel caleidoscopio spettacolare in grado di supportare e mascherare il capitalismo. La *krisis* di cui parliamo riguarda quel processo del quale rintracciamo segni esplicativi già nelle intuizioni di Benjamin sul cinema inteso come un paradiso artificiale dove l'operaio riusciva a liberarsi momentaneamente dalla pesantezza del lavoro (Benjamin, 2013: 31-32), successivamente nelle riflessioni di Alberto Abruzzese sullo splendore della Tv, medium in grado di fornirci un archivio del desiderio fin dentro le nostre case (Abruzzese, 1995 e Vagni, 2017), e, infine, nelle effervescenze giocose dell'ambiente digitale vissute dall'uomo che vive immerso nei mondi reticolari del web (Susca, 2010).

La serie coreana incarna la fine di questi giochi. Inscena plasticamente il rovesciamento, la *catastrofe*<sup>8</sup> appunto (Abruzzese, 2017), di un capitalismo che non ha più l'accortezza di mascherarsi con l'illusione spettacolare del consumo (Rafele, 2010) e si manifesta spregiudicato nella propria crudeltà ontologica sotto forma di un gioco: lo *squid game* rappresenta la miniaturizzazione del capitalismo.

Walter Benjamin nel suo frammento sul capitalismo, scrisse che esso costituisce una forma religiosa. “Nel capitalismo va scorta una religione, vale a dire, il capitalismo serve essenzialmente all'appagamento delle stesse ansie, pene e inquietudini alle quali un tempo davano risposta le cosiddette religioni” (Benjamin, 2013: 41).

*Squid Game* costituisce un piccolo manuale di cultura visuale da cui gemmare tracce di queste considerazioni del filosofo tedesco. L'autore della serie pare quasi essersi ispirato al “Il Capitalismo come religione” di Benjamin (Benjamin, 2013). Vi sono delle assonanze di senso che ci inducono a evidenziare la chiara relazione fra i testi. Le intuizioni di Benjamin, espresse nel frammento specifico, con le quali delinea le affinità del capitalismo alla dimensione religiosa, sono sovrapponibili con le dinamiche espresse in maniera manifesta e latente nell'opera coreana. L'intera architettura di *Squid Game* è costruita sui concetti di colpa e debito. Come prefigurava Benjamin, il capitalismo è infatti un culto con delle precise caratteristiche: “questo culto è [...] colpevolizzante/indebitante. Il capitalismo è presumibilmente il primo caso di un culto che non espia il peccato, ma crea colpa/debito” (Benjamin, 2013: 43).

L'idea di un culto che non prevede espiazione della colpa ci rimanda alla condizione priva di vie di fuga dei concorrenti del “gioco del calamaro” (squid game è letteralmente “il gioco del calamaro”, uno dei giochi tradizionali dei bambini coreani



<sup>8</sup> Catàstrofe s. f. [dal lat. tardo *catastrōpha*, *catastrōphe*, gr. *καταστροφή*, propr. «rivolgimento, rovesciamento», der. di *κατατρέφω* «capovolgere»], dall'Enciclopedia Treccani.



che nella serie è utilizzato nell'ultima gara, quella decisiva). Coloro che accettano di partecipare al gioco mortale lo fanno per riuscire a guadagnare i soldi utili a ripagare i propri debiti ed essere finalmente "reintegrati" nel sistema, per rientrare quindi nel circuito del consumo capitalista. Nella realtà il capitalismo non prevede qualsivoglia possibile uscita dal medesimo: è impossibile espiare il debito. Nel mentre partecipa al gioco, i concorrenti hanno l'illusione, una volta vinto, di poter ritornare a una vita normale. Il vincitore del premio finale, unico sopravvissuto, mostrerà l'inconsistenza di tale folle illusione: egli non riuscirà a godersi i soldi perché vinti a discapito di amici e altri oppressi dei quali ha assistito o addirittura provocato la morte. Non vi è possibilità di espiare la colpa. Il debito potrà essere estinto forse, ma il vincitore mai potrà scordare il percorso atroce del quale è stato parte attiva e non solo succube passivo. Il debito è in *Squid Game* non solo la causa che porta i concorrenti a giocare, ma costituisce anche l'origine di ogni cattiveria di cui ognuno di loro si scopre capace per sopravvivere durante la lotta "fratricida". Il peccato è infinito. Le sfide si svolgono dentro quello che potremmo definire un parco giochi gigante: la regressione allo stato infantile cui sono costretti i concorrenti e il motivo per cui i suoi creatori hanno scelto i giochi dell'infanzia come tema delle sfide, sono scelte narrative che rimandano ad alcune considerazioni di Baudelaire. Per il poeta francese, infatti, come nota Benjamin, i bambini sono le creature più vicine al peccato originale. Per il poeta l'infanzia è infelice, legata al ricordo di un vuoto e di una mancanza. "Proprio nell'infanzia il poeta riconosce la condizione più prossima al peccato originale ovvero, indirettamente, il bambino è colui che conserva più intatto il ricordo del paradiso, colto nell'attimo della sua perdita" (Di Noi, 2019: 113).

È necessario immergersi nel vortice del capitalismo per evitare di essere sopraffatti: al denaro causa di ogni dolore si contrappone, come speculare opposto, il denaro che potrebbe liberare da tali sofferenze. È il Dio, Denaro, che punisce e che premia: i soldi destinati al vincitore sono dentro una palla trasparente fissata in alto e al centro della camerata dove i concorrenti mangiano, passano la notte e le ore di riposo fra un gioco e l'altro (Simmel, 2004). È il totem da adorare, il paradiso cui aspirare. Il credo che consente di andare avanti, rispecchiando l'idea della dimensione religiosa come forma di coesione sociale e di forza interiore, come già mostrato nella ricerca di Durkheim sul rapporto fra suicidio e religione (Durkheim, 2013). È ancora Benjamin a illuminarci sul capitalismo come culto totalizzante:

In ciò questo sistema religioso è preso nel gorgo di un movimento spaventoso. Una coscienza spaventosamente colpevole, che non sa come espiare, si afferra al culto, non per espiare in esso questa colpa/debito, ma per renderla universale, per conficcarla a forza nella coscienza e, infine e sopra ogni cosa, per implicare Dio stesso in questa colpa/debito, al fine di suscitare in Lui stesso interesse per l'espiazione. Questa espiazione non ce la si può attendere dal culto stesso, ma nemmeno dalla riforma di questa religione (che dovrebbe potersi basare su qualcosa di certo in essa) o dalla sua abiura. L'essenza di questo movimento religioso che è il capitalismo implica perseveranza fino alla fine, fino all'ultima e completa colpevolizzazione/indebitamento di Dio, fino al raggiungimento di una condizione di disperazione cosmica in cui proprio ancora si spera. Qui sta ciò che

nel capitalismo è senza precedenti: che la religione non è più riforma dell'essere, ma la sua completa rovina. L'estensione della disperazione a condizione religiosa cosmica dalla quale ci si attende la salvezza. La trascendenza di Dio è venuta meno (Benjamin, 2013: 43).

La disperazione cosmica di cui parla Benjamin è insita nel destino privo di redenzione del protagonista di *Squid Game*. Ancor prima si evince già nei singoli partecipanti: pur venendo a conoscenza, fin dall'inizio, delle tremende regole dello *squid game*, essi accettano di partecipare al gioco e addirittura di rientrare nel medesimo dopo aver votato a maggioranza per terminarlo al fine di ritornare alle loro vite. Essi si pentono subito di aver abbandonato il gioco perché fra la loro vita all'esterno, fatta di stenti e privazioni, e la vita nel game, non c'è differenza: per ognuno di loro è come dover scegliere fra la morte sociale e la morte reale. Il gioco potrebbe oltretutto dar loro la possibilità di arricchirsi e prendere posto fra gli oppressori capitalisti. Come scrisse Pasolini: in ogni boia c'è una vittima, in ogni vittima c'è un potenziale boia (Pasolini, 1999). È una guerra fra gli ultimi dove ognuno può diventare l'agnello sacrificale del "gioco" capitalista, o prendere il posto dei propri persecutori, trasformandosi nel mostro stesso di cui è stato vittima. Alberto Abruzzese considera la finanza un processo che ricalca lo stato di natura: basandosi sul concetto della legge del più forte, è una forma di violenza archetipale e inestirpabile dalla natura umana e, quindi, dalla società che dagli uomini è abitata e resa possibile. La finanza è solo una delle tante maschere che tale violenza primigenia indossa per riprodursi (Abruzzese, 2015).

Una figura interessante è quella dei Vip: i miliardari che si godono lo "spettacolo" costruito intorno alla disperazione dei concorrenti. Fra di loro solo uno potrà salvarsi e teoricamente ripagare i suoi creditori. I Vip traggono piacere dall'osservare le sofferenze dei disperati perché ciò è consono allo spirito del capitalismo: esso ha bisogno di alimentare il proprio potere simbolico, qualcosa che va al di là del puro accumulo e si dispiega come ipnosi collettiva creata da una sottomissione volontaria alle merci, al bisogno e al desiderio che esse accendono come urgenza che fagocita la nostra vita fisica e soprattutto psichica (Han, 2016). Già Nietzsche, in "Genealogia della morale", ci consegnava la verità ineluttabile per la quale il debitore è colpevole e la sua pena consiste nel dolore di sacrificare una vita per arricchire il creditore:

Per rendere credibile la sua promessa di restituzione, per garantire la serietà e la sacralità della promessa, per imporre a se stesso e alla sua coscienza la restituzione come un dovere, un'obbligazione, il debitore offre, con un contratto, in pegno al creditore, per il caso di una possibile insolvenza, qualcosa che egli ancora «possiede», qualcosa su cui ha ancora potere, per esempio il proprio corpo, la propria donna, la libertà o anche la propria vita [...] Ma proprio contro il corpo del debitore il creditore poteva usare ogni genere di offesa e di tortura, per esempio farne tagliare tanta parte quanta riteneva fosse commisurata all'ammontare del debito - e proprio da questo modo di vedere si originarono molto presto e dovunque parametri valutativi molto precisi, in parte atroci nei loro piccoli e minutissimi dettagli, valutazioni, opportunamente fissate, per le singole membra e parti del corpo (Nietzsche, 1972: 262).



I Vip scommettono grosse cifre di denaro. Non è importante per loro vincere le scommesse, quanto comprovare il valore simbolico insito nel poter giocare con la vita altrui. Quando il denaro non ha più rilevanza come medium per sopravvivere, liberarsi del medesimo come necessità rivela la forza simbolica che si cela nell'accumulo. È nel suo ritrarsi dal tradizionale valore di mezzo di scambio che il denaro si manifesta come forma di potere, non più economico ma religioso, spirituale.

Altro elemento di riflessione: i Vip conoscono la vita di ogni concorrente nei minimi particolari. Il Frontman, colui che guida il gioco e si occupa di fare gli onori di casa, ha schedato, meglio dire, *profilato* ogni giocatore per fornire loro tutte le informazioni utili a farli sentire coinvolti nel gioco. Shoshana Zuboff ha ben illustrato le chiavi su cui prolifera il cosiddetto "capitalismo della sorveglianza": i dati degli utenti, ma ancor meglio la possibilità delle grandi aziende digitali di poter sfruttare quello che lei definisce il "surplus comportamentale":

Il capitalismo della sorveglianza si appropria dell'esperienza umana usandola come materia prima da trasformare in dati sui comportamenti. Alcuni di questi dati vengono usati per migliorare prodotti o servizi, ma il resto diviene un surplus comportamentale privato, sottoposto a un processo di lavorazione avanzato noto come "intelligenza artificiale" per essere trasformato in prodotti predittivi in grado di vaticinare cosa faremo immediatamente, tra poco e tra molto tempo. [...] questi prodotti predittivi vengono scambiati in un nuovo tipo di mercato per le previsioni comportamentali, che io chiamo mercato dei comportamenti futuri. Grazie a tale commercio i capitalisti della sorveglianza si sono arricchiti straordinariamente, dato che sono molte le aziende bisognose di conoscere i nostri comportamenti futuri (Zuboff, 2019: 17-18).

I dati raccolti dalle grandi aziende digitali gli consentono, quindi, di prevedere i nostri comportamenti futuri. Per lo stesso processo, i VIP di *Squid Game*, tramite la proliferazione dei concorrenti, riescono a fare delle scommesse precise poiché possono comparare il tipo di gara con le caratteristiche dei singoli giocatori, prevedendo chi di loro ha più chances in una determinata gara, in relazione alle qualità da essa richieste.

Al capitalista digitale, illustra la Zuboff, non interessa vendere tali dati predittivi agli utenti: i nuovi destinatari sono le aziende interessate a conoscere le nostre tendenze, i nostri desideri (Barile, 2020). Tale conoscenza permette loro di creare i prodotti utili a irretirci e portarci verso il consumo dei loro prodotti.

Il prodotto di Google sono le previsioni sui nostri comportamenti, che vengono vendute ai suoi reali clienti, e non a noi. Noi siamo i mezzi per lo scopo di qualcun altro. Il capitalismo industriale trasformava le materie prime naturali in prodotti; allo stesso modo il capitalismo della sorveglianza si appropria della natura umana per produrre le proprie merci. La natura umana viene raschiata e lacerata per il mercato del nuovo secolo (Zuboff, 2019: 105).



*Squid game* mettendo in evidenza tale aspetto ci illumina sulle dinamiche proprie alla proliferazione degli utenti. Nella fase iniziale alcuni concorrenti si lamentano per la crudezza del gioco. Il Frontman irrompe nella camerata e fa partire un video sullo schermo posto in alto nella quale ci sono le immagini e il racconto delle condizioni economiche e l'entità del debito dei concorrenti che si erano appena lamentati. Non è una minaccia ma un semplice promemoria che ricorda loro cosa ritroverebbero fuori e, soprattutto, ne ridimensiona la foga polemica, il messaggio è chiaro: voi non rappresentate delle figure eticamente elevate e degne di rispetto, ancor meno vi trovate nella condizione di fare i moralisti considerata la grave colpa che portate addosso dovuta ai vostri debiti.

Lo *Squid Game* può aver luogo, nonostante l'evidente crudeltà, solo perché i concorrenti sono rassegnati a una vita da sconfitti. Viene data loro l'ultima possibilità di riscatto. È la "disperazione cosmica" di cui parla Benjamin. Il capitalismo chiede di sacrificare noi stessi fino all'estremo, offrendoci una possibilità di salvarci solo quando ci mostreremo capaci di accettare l'irredimibile violenza ontologica insita nel suo nucleo fondativo e operativo.

Il vincitore di *Squid Game* sceglie di non usare il denaro vinto. Rintracciato al telefono dagli organizzatori del Game, questi lo minacciano, invitandolo a non indagare su di loro. Lui, di contro, promette che cercherà con tutte le sue forze di scoprire i responsabili di quell'orrore per mettere finalmente fine al "gioco": il protagonista sceglie di combattere il capitalismo dal suo interno. Una lettura marxista. O forse il protagonista non può che nutrirsi di ciò che lo avvelena? Il capitalismo come sindrome di Stoccolma, vittima e carnefice, linfa vitale l'uno per l'altro, di senso e di vissuto.



## 5. Fine pena mai o dell'infinito desiderare

A questo punto, si potrebbe compiere una torsione con la quale intravedere nella dinamica di *Squid Game*, e del suo legame con l'idea del capitalismo come religione, una verità latente che si esplicita sotto i nostri occhi gonfi di pregiudizio. La decisione di annullarsi e di perdersi nel fideismo capitalista, ossia partecipare al gioco accettando il capitalismo come l'unico campo dove poter vivere e sopravvivere, può forse svelare il senso ultimo e originario del capitalismo: esso rappresenta solo l'ennesima piatta-forma attraverso cui si riproduce il nostro bisogno di appartenere a una visione di cui incarnare l'essenza e dispiegare i rituali, al fine di dare senso al mondo che abitiamo e, specularmente, a noi stessi (Han, 2021a, 2021b). Si tratta di un processo proprio dell'epica umana fin dal momento in cui ci siamo ritrovati gettati nel mondo (*geworfen*) (Heidegger, 2009: 339), impauriti e costretti dall'insensato ad affidarci agli dèi, alla religione, al capitalismo, a racconti mitici di cui accettiamo lo splendore e le tremende punizioni, irretiti nelle loro regole, ossia le regole di singoli giochi cui di volta in volta decidiamo di giocare o siamo costretti per necessità a farlo. Il capitalismo digitale è la visione predominante nel tempo presente a cui diamo il

compito di ordinare il mondo, caratterizzata però da una discrasia evidente fra le promesse di felicità e la rinuncia della dimensione edonistica e onirica cui sottopone l'uomo: esso si declina così come capitalismo "dark", *triste* e *crepuscolare*. La quiete placebo che deriva dall'adesione a una religione diviene ansia e rabbia dinanzi allo spettacolo delle merci cui assistiamo come fosse un banchetto a cui non possiamo partecipare. Questo piacere disatteso conduce il soggetto dentro un circuito in cui il debito, *l'indebitarsi*, è l'unico modo di ottenere il medium atto ad assaporare le prelibatezze del mondo e al quale sacrifichiamo la nostra esistenza con un agire che ci condanna a una dimensione anfibia e ci lascia sospesi fra il godimento e l'ansia di non poterlo possedere mai.



## Bibliography

Abruzzese A. (1995), *Lo splendore della tv. Origini e destino del linguaggio televisivo*, Genova, Costa & Nolan.

Abruzzese A. (2006), *L'occhio di Joker. Cinema e modernità*, Roma, Carocci.

Abruzzese A. (2015), *Punto zero. Il crepuscolo dei barbari*, Roma, Luca Sossella Editore.

Abruzzese A. (2017), *Kolapsoj. Dialogo sulle emergenze*, Roma, Luca Sossella Editore.

Agamben, G. (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.

Attimonelli C. and Susca V. (2020), *Un oscuro riflettere. Black mirror e l'aurora digitale*, Milano, Mimesis.

Barile N. (2020), *Empathic media and communication in the fourth industrial revolution*, Milano, Egea.

Bataille G. (1933), « La notion de dépense », publié dans *La Critique sociale*, 7, Janvier 1933 ; texte réédité dans *La Part Maudite*, Paris, Minuit, 1967; Tr. It. *La parte maledetta* preceduto da *La nozione di dépense*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Benjamin W. (1921), *Kapitalismus als Religion, Gesammelte Schriften*, hrsh. von R. Tiedemann von H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., 1985, vol. VI; Tr. It. *Il capitalismo come religione*, Genova, Il Melangolo, 2013.

Benjamin W. (2012), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, ed. It. A. Pinotti e A. Somaini (eds.), Torino, Einaudi.

Boccia Artieri G. (2012), *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Milano, Franco-Angeli.

Boltanski L., Chiappello È. (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Édition Gallimard, Paris; Tr. It. *Il nuovo spirito del capitalismo*, Milano, Mimesis, 2014.

Bovalino G. N. (2018), *Imagocrazia. Miti e immaginari del tempo presente*, Milano, Meltemi.

Canevacci M. (2001), *Antropologia della comunicazione visuale: feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi, videoscape*, Milano, Meltemi.

Codeluppi V. (2013), *Mostri. Dracula, King Kong, Alien, Twilight e altre figure dell'immaginario*, Roma, Franco Angeli.



De Kerckhove D. (1997), *Connected Intelligence: The Arrival of the Web Society*, Australia, Somerville House Books.

Di Noi B. (2019), "Poetica del risveglio e materialismo antropologico nei Passages di Benjamin", in *Altre Modernità*, settembre, 110-30. Retrieved on 26/09/2019 from <https://doi.org/10.13130/2035-7680/12144>.

Durkheim E. (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Alcan, Paris; Tr. It., *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano, Mimesis, 2013.

Farci M., Pezzano S. (2009), *Blue lit stage. Realtà e rappresentazione mediatica della tortura*, Milano, Mimesis.

Foucault M. (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, Paris; Tr. It. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.

Giddens A. (1991), *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press; Tr. It. *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Han B.-C. (2013), *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Berlin, MSB Matthes & Seitz; Tr. It. *Nello sciame. Visioni del digitale*, Milano, Nottetempo, 2015.

Han B.-C. (2016), *Psychopolitik: Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, Frankfurt del Meno, Fisher Verlag; Tr. It. *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecniche del potere*, Milano, Nottetempo.

Han B.-C. (2020), *Palliativgesellschaft: Schmerz heute*, Berlin, Mathes und Seitz; Tr. It. *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, Torino, Einaudi, 2021a.

Han B.-C. (2017), *Gute Unterhaltung. Eine Dekonstruktion der abendländischen Passionsgeschichte*, Berlin, Matthes & Seitz; Tr. It. *Sano intrattenimento. Una decostruzione della passione al cuore dell'Occidente*, Milano, Nottetempo, 2021b.

Heidegger M. (1927), *Sein und Zeit* (1927), hrsg. von F.-W. von Herrmann, *Gesamtausgabe*, Bd. 2, Klostermann, Frankfurt a.M. 1977; Tr. It. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2009.

Lovink, G. (2016), *Social media abyss: critical internet cultures and the force of negation*, Wiley, Polity Press; Tr. It. *L'abisso dei social media. Nuove reti oltre l'economia dei "like"*, Milano, Egea.



Guerino Nuccio Bovalino  
*La Katastrophé del Capitalismo*

Maffesoli M. (1992), *La transfiguration du politique*, Grasset, Paris.

Marx K. (1867), *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*, Hamburg, Meissner; Tr. It. *Il Capitale*, Roma, UTET, 2013.

Marzo P.L., Mori L. (eds.) (2019), *Le vie sociali dell'immaginario: Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis.

McLuhan M. (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill; Tr. It. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 2007.

Nietzsche F. (1886), *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Leipzig, C. G. Naumann; Tr. It. *Al di là del bene e del male. Genealogia della morale*, Adelphi, Milano, 1972.

Orwell G. (1949), *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Waburg; Tr. It. *1984*, Milano, Mondadori, 2019.

Pasolini P.P. (1999), *Teatro*, Milano, Garzanti.

Rafele A. (2010), *Figure della moda. Metropoli e riflessione mediologica tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori.

Simmel G. (1900) *Philosophie des Geldes*, Leipzig, Verlag von Duneker Humblot; Tr. It. *Filosofia del denaro*, Torino, UTET, 2004.

Susca V. (2010), *Gioia tragica: le forme elementari della vita elettronica*, Torino, Lupetti.

Tarquini F. (2017), *L'esperienza dei media. Autori, teorie e metodi*, Maggioli, Rimini.

Tirino M., Tramontana A. (2018), *I riflessi di Black Mirror: glossario su immaginari, culture e media della società digitale*, Roma, Rogas Edizioni.

Wiener A. (2020), *Uncanny Valley*, United States, MCD Books; Tr. It. *La Valle oscura*, Milano, Adelphi, 2020.

Vagni T. (2017), *Abitare la TV. Teorie, immaginari, reality show*, Roma, Franco Angeli.

Zuboff S. (2019), *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York, Public Affairs; Tr. It. *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Roma, Luiss University Press, 2019.



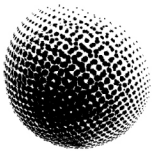


# L'immaginario del discorso pro-surrogacy. La volontà di potenza degli imprenditori di se stessi nella produzione globale di vite

Daniela Bandelli

d.bandelli@lumsa.it

Department of Human Studies | LUMSA University



## Abstract

*The imaginary of the pro-surrogacy discourse. Self-entrepreneurs' will to power in the global production of life.*

Gestational surrogacy is an emerging sector of bioeconomy, a reproductive option and a form of female labour which is increasingly accepted worldwide. It entails a deep rationalization of human processes, which are reduced to their mere biological aspects and managed through self-discipline and technology with the goal of producing high quality products (children). In this paper I discuss how the social practice of surrogacy is legitimized through a broader discourse of individual freedom and self-determination, typical of neoliberal capitalism, and how this frame is applied to two categories of "self-entrepreneurs": people who aspire to become parents and women with gestational capability that once placed on the reproductive market becomes source of economic empowerment. I argue that the pro-surrogacy discourse, which dips into the feminist rhetoric of women's autonomy and a culture of limitless technological manipulation, encourages the human will to power by activating the pleasure principle and the Great Mother archetype.

## Keywords

Assisted Reproduction Technology | Biocapitalism | Women's Autonomy | Mother Archetype | Rationalisation

*La felicità non è fare tutto ciò che si vuole, ma  
volere tutto ciò che si fa.*

Friedrich Nietzsche

**E**spressioni d'uso corrente come “avere un figlio” o “fare un bambino” oggi acquisiscono nuove sfumature: avere allude sempre più esplicitamente al possedere e fare sembra distanziarsi dal mistero della procreazione soggetta ai capricci e ai ritmi della natura all'interno dei corpi, per assumere i tratti ben più “immaginabili” della trasformazione della materia osservabile all'esterno nei processi di produzione degli oggetti. Le tecnologie biomediche, che a partire dal 1978 hanno consentito di mettere al mondo bambini concepiti in vitro, sono volano e risultato di questo processo (al contempo semantico e sostanziale) di cosificazione dell'umano. Dal momento in cui attorno alla procreazione artificiale si è creato un vero e proprio mercato - di gameti, servizi e donne - che determina il prezzo da pagare per avere o fare un figlio, alla cosificazione dell'umano si aggiunge la sua mercificazione monetaria: la produzione di vita in questi spazio tecnico-commerciali genera profitto e viene governata dalle modalità e dai fini del capitalismo.

Oggi il servizio di punta di questo mercato è la surrogazione gestazionale, meglio conosciuta nel dibattito pubblico come Gestazione per Altri (GPA) o “utero in affitto” (espressione usata dai suoi oppositori). Essa comporta l'impianto di embrioni, di solito più di uno, nel corpo di una donna che porta avanti per contratto la gravidanza; al momento del parto - spesso cesareo per poter pianificarne la data (Sama, 2012) - il bambino viene consegnato ai genitori di intenzione, di cui almeno uno è anche genitore biologico del feto.

Sebbene esistano dei casi in cui la surrogazione gestazionale e prima ancora quella tradizionale<sup>1</sup> vengono organizzate in modo solidaristico e/o informale tra sorelle, parenti e amici (Lonardi, 2020), la diffusione globale di questa pratica procreativa avviene nello spazio del mercato, e da questo è inestricabile: anche quando la donna non riceve un compenso, ma un solo rimborso per le spese sostenute durante la gravidanza, il servizio ricevuto dai genitori di intenzione resta comunque commerciale; altresì è sempre di natura commerciale l'attività svolta dalle agenzie che reclutano le donne e incrociano la domanda (di figli) e l'offerta (di gameti e gravidanze), nonché l'attività dei professionisti coinvolti (avvocati, medici, counsellors e brokers) (Stoicea-Deram, 2016).

Il mercato della GPA ha una conformazione transnazionale che lo mantiene in vita anche a fronte di divieti nazionali: “alcuni attori globali e alcune aziende facilitano lo spostamento dell'industria attraverso un patchwork di paesi, stringendo contatti molto rapidamente con personale medico locale e muovendo i clienti verso nuove



<sup>1</sup> Fino agli anni Novanta si praticava la maternità surrogata tradizionale in cui la partoriente era anche madre biologica, ma su questa modalità di surrogazione non si è sviluppato il fiorente mercato oggetto di discussione in queste pagine. Nella surrogazione gestazionale gli ovuli provengono da una donna fornitrice scelta dai committenti da catalogo oppure provengono dalla madre di intenzione.

destinazioni" (Rudrappa, 2021: 5, traduzione mia). I genitori di intenzione si rivolgono all'estero quando nel loro paese la surrogazione è vietata o quando è consentita solo in alcune circostanze, nelle quali essi non rientrano, ma anche con lo scopo di accedere a un servizio meno caro, a procedure burocratiche più semplici e a contratti più vantaggiosi (Jacobson, 2018; Saravanan, 2018). A spostarsi non sono soltanto gli aspiranti genitori, ma anche gameti ed embrioni, e in alcuni casi anche le surroganti, le quali possono essere invitate a svolgere una o più fasi del processo riproduttivo (per esempio l'impianto degli embrioni e il parto) in un altro paese (Corradi, 2019; Schurr, 2018; Shalev et al. 2017).<sup>2</sup>

Da quale discorso è sostenuta la partecipazione di aspiranti genitori e surroganti a questo mercato procreativo? O meglio, quali sono i temi del discorso di legittimazione di una pratica sociale che comporta la nascita di nuovi esseri umani attraverso un processo tecnico e commerciale e l'utilizzo di una donna per il tempo necessario affinché trasformi l'embrione in bambino? E infine, su quali meccanismi psichici, forze del profondo, emozioni, desideri o illusioni agisce questo discorso? Sono le domande di fondo che guidano il ragionamento di questo articolo, in cui inquadrerò la surrogazione gestazionale o GPA come un'espressione del capitalismo contemporaneo neoliberale,<sup>3</sup> come un fenomeno che sta contribuendo alla definizione dell'umano in un'entità totalmente auto-determinabile, progettabile e acquistabile.

La tesi che svilupperò è la seguente. Il discorso che d'ora in poi chiamerò "pro-surrogacy" fa leva sul desiderio umano di controllo del proprio destino, e la "volontà di potenza", concetto della filosofia di Nietzsche applicato dal sociologo Mauro Magatti nella sua teoria della società tecnica, soggiace alla legittimazione della partecipazione sia delle surroganti sia dei genitori di intenzione al mercato procreativo; questa volontà di potenza viene titillata dal discorso pro-surrogacy attraverso l'attivazione di alcuni elementi dell'immaginario, dove per immaginario si intende un "retropensiero, qualcosa di non detto che agisce però come potente orientatore" (Magatti, 2009: 42), un "sapere comune, che rende possibile le pratiche comuni e un senso di legittimità ampiamente condiviso" (Taylor, 2005: 34). Leggo il discorso pro-surrogacy come prodotto di una visione libertaria di tipo individualista tipica della cultura neoliberale che incoraggia il soggetto a farsi "imprenditore di se stesso" perseguendo la realizzazione di progettualità individuali volte al raggiungimento di qualche tipo di vantaggio o desiderio personale (Lange, 2014): questo messaggio si declina sia nella rivendicazione di origine femminista di una



<sup>2</sup> Questa agenzia ucraina offre un pacchetto nel quale la nascita del bambino avviene in Grecia: [https://maternita-surrogata-centro.it/maternita-surrogata-parto-ingrecia.html?fbclid=IwAR2clwO9l7w0YVXe-BXnzKPrUj0ec5HsLr\\_GEwFP65rXR-GYOsJCIE4](https://maternita-surrogata-centro.it/maternita-surrogata-parto-ingrecia.html?fbclid=IwAR2clwO9l7w0YVXe-BXnzKPrUj0ec5HsLr_GEwFP65rXR-GYOsJCIE4). Il New York Times ha documentato lo spostamento di surroganti ucraine a Cipro: <https://www.nytimes.com/2020/08/15/world/europe/ukraine-baby-surrogate.html>

<sup>3</sup> Il neoliberismo "predica il fatto che l'unico modo per spezzare le gabbie del potere burocratizzato e valorizzare la richiesta di autonomia che sale dalla società è tornare [...] all'idea secondo la quale il governo si deve limitare a creare le condizioni entro cui l'azione individuale può avere luogo" (Magatti, 2009: 62). In questo paradigma, "la libertà di scelta è il valore sul quale si deve trovare un accordo e l'interesse è l'unica idea di bene comune che può essere sottoscritta" (ivi: 63).

piena autonomia della donna nel fare ciò che crede con il suo corpo (inteso come risorsa sessuale e riproduttiva), sia nel presunto diritto di ognuno ad avere un figlio attraverso il ricorso alla tecnica e alla disponibilità biologica di gameti e servizi gestazionali. Propongo di scorgere il seguente legame tra discorso e immaginario: il discorso pro-surrogacy a mio parere fa breccia nel profondo della psiche nella volontà di potenza dell'essere umano, attivando il principio freudiano del piacere e l'archetipo della Grande Madre, forze che spingono surroganti e aspiranti genitori a prendere parte a una pratica che contribuisce all'estensione della logica capitalista alla generazione di vita.

A introduzione della mia tesi, nel primo paragrafo fornirò alcune informazioni sulla conformazione geografica del mercato della GPA, sulle tipologie di clienti e sullo status sociale delle fornitrici di servizi gestazionali, nonché sulla diffusione di questa pratica procreativa. Successivamente, metterò in evidenza la collocazione della GPA nel discorso pubblico e nell'elaborazione accademica come una pratica del capitalismo; dopodiché mi soffermerò sul processo di razionalizzazione della procreazione umana e sulla sensazione di empowerment espressa dalle surroganti. Solo nel paragrafo successivo passerò a descrivere il discorso pro-surrogacy,<sup>4</sup> individuando i concetti che vengono usati per legittimare la partecipazione dei due "imprenditori di se stessi": gli aspiranti genitori e le surroganti. Nell'ultimo paragrafo, legando la sociologia alla psicanalisi, individuerò alcune forze del profondo che da questo discorso vengono attivate.



## **1. La stratificazione procreativa in un mercato transnazionale sempre più normalizzato: paesi, motivazioni e prezzi**

Gli Stati Uniti sono i pionieri della surrogazione, paese dove questo modo "partecipativo" di far famiglia è più diffuso e accettato che altrove.<sup>5</sup> Le prime cliniche aprirono negli anni Settanta (quando si praticava la surrogata tradizionale) e tutt'ora gli Stati Uniti costituiscono il fulcro di questo mercato divenuto transnazionale, con agenzie private americane che operano anche all'estero (Rudrappa, 2021).

La domanda di bambini arriva dal Nord Globale: gli aspiranti genitori appartengono alle classi medio-alte del Nordamerica, Israele, Australia, Cina, e da paesi europei come Italia, Francia e Spagna, solo per nominarne alcuni; gli aspiranti genitori fanno parte anche delle élite dei paesi poveri e sono emigrati abbienti di prima o seconda generazione che tornano nel paese di origine per avere un figlio da connazionali meno abbienti (Gerrits, 2016; Schurr, 2018; Twine, 2015; Whittaker e

<sup>4</sup> Non do collocazione geografica al discorso pro-surrogacy in quanto lo si può intendere come un discorso globale (coerentemente al fatto che il mercato fin da principio si è collocato come transnazionale), che ripropone nei fora internazionali e nelle varie sfere pubbliche nazionali, con le dovute ricontestualizzazioni, alcuni temi e concetti centrali ricorrenti, come il tema dell'autonomia riproduttiva della donna, del diritto al figlio, dell'altruismo e così via.

<sup>5</sup> Jacobson (2016) usa l'espressione "reproductive team" per riferirsi partecipazione della surrogante nel processo procreativo.

Speier 2010). Diventano genitori con la GPA coppie etero in cui la donna non può portare avanti una gravidanza per problemi all'apparato riproduttivo (assenza congenita dell'utero o perché rimosso, fibromi, epilessia, placenta accreta, o precedenti aborti) (Guseva e Lokshin 2019), ma anche coppie di due uomini omosessuali e in alcuni casi donne o uomini single (Johnson, 2017). Tra le star e tra le donne professioniste è crescente il fenomeno della "social surrogacy":<sup>6</sup> pur potendo avere una gravidanza queste donne decidono di delegarla per continuare a lavorare e non appesantire il proprio corpo (Saravanan, 2018). Inoltre, tra i clienti della GPA esistono anche i casi più eccezionali di gravidanza post-mortem, cioè voluta da genitori di figli deceduti.<sup>7</sup>

L'offerta di servizi gestazionali invece si trova principalmente nel Sud Globale, dove, come nota la sociologa Sheela Saravanan (2018), i paesi hanno più difficoltà a proteggersi dallo sviluppo incontrollato dei mercati riproduttivi. Tuttavia, sottolinea Saravanan, il movimento Nord-Sud non è sufficiente a spiegare la configurazione del mercato della surrogazione, che comprende anche flussi di aspiranti genitori dall'Europa occidentale all'Europa orientale, e l'utilizzo dei servizi di surrogazione da parte di cittadini abbienti e offerti da cittadine più povere, all'interno dello stesso paese. L'India è stata per decenni il paese più all'avanguardia nel mercato low cost della GPA, fino a quando il Governo ha iniziato a introdurre leggi restrittive a partire dal 2013, prima vietando la GPA agli stranieri, poi anche ai cittadini a meno che non venga fatta tra parenti stretti in forma gratuita (Nixon e Timms, 2017). Anche la Thailandia è stata - fino al divieto del 2015 - una meta particolarmente apprezzata. Il Messico è un mercato emergente, così come l'Argentina, il Laos, la Nigeria, il Ghana e il Kenya; l'Ucraina - che è una delle "nursery" favorite dagli italiani (Osservatorio sul turismo procreativo, 2012) - la Russia e la Georgia sono mercati europei in espansione (Rudrappa, 2021). Nei paesi dell'Unione Europea si sta aprendo il mercato internazionale in Grecia (Bobrzynska, 2018), dove è ragionevole pensare la crisi economica e l'aumento della disoccupazione siano fattori che favoriscono la cosiddetta "bioavailability": la disponibilità come risorsa in forma organica di un gruppo di persone per un altro gruppo (Cohen, 2007), disponibilità senza la quale il mercato della GPA non potrebbe esistere.

Svariati autori (Harrison, 2016; Pande, 2014; Rudrappa, 2015; Twine, 2015) leggono la GPA come una forma di "riproduzione stratificata" (Colen, 2009), ovvero il fenomeno per cui le persone svolgono azioni riproduttive diverse in base alla loro classe, etnia, genere e luogo dell'economia globale in cui vivono. Con la mercificazione del lavoro procreativo questa stratificazione si rinforza rendendo ancora più intense le disuguaglianze: ci sono gruppi di popolazione che vengono



<sup>6</sup> Fenomeno documentato nei seguenti reportage: <https://www.conceptualoptions.com/what-is-social-surrogacy/> <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/may/25/having-a-child-doesnt-fit-womens-schedule-the-future-of-surrogacy>.

<sup>7</sup> Una coppia di genitori indiani fa nascere un bambino con gli spermatozoi del figlio morto di tumore: [https://www.bionews.org.uk/page\\_96375](https://www.bionews.org.uk/page_96375). Una coppia inglese fa estrarre dal figlio morto in un incidente stradale spermatozoi con i quali fa concepire un erede, partorito da surrogante negli Stati Uniti: <https://europa.today.it/attualita/nipote-fecondazione-assistita.html>.

incoraggiati dalla loro posizione sociale e dalle politiche pubbliche a riprodursi, anche con l'accesso alle tecnologie biomediche, mentre altri gruppi aiutano i primi a riprodursi (Ginsburg e Rapp, 1995; Ryan, 2009). Un effetto della riproduzione stratificata è la situazione paradossale per cui donne con scarso accesso a servizi per la salute sessuale e riproduttiva, nello svolgere una gravidanza non per sé ma per altri accedono a cliniche di ultima generazione. La già citata Saravanan spiega il classismo del mercato transnazionale della surrogazione, che definisce di stampo post-coloniale, con la formula dell'un terzo di quelli che hanno (haves) verso i due terzi che non hanno (have nots) (Saravanan, 2018: 23): i primi acquistano un servizio, le seconde lo forniscono.

L'acquisizione di denaro costituisce un fattore centrale nella disponibilità delle donne a diventare surroganti. Tuttavia, va specificato che questo fattore ha bisogno, per generare l'azione, di essere corredato da altre motivazioni incoraggianti e dall'adesione a una narrazione della GPA quale azione moralmente accettabile (in quanto volta al dono della vita, senza necessità di contatti di tipo sessuale con estranei), nonché come azione utile per la propria famiglia, e soprattutto come azione altruistica (in quanto volta alla realizzazione della felicità altrui). Helene Ragoné (1994), Amrita Pande (2014) e April Hovav (2019), studiose che hanno condotto etnografie con surroganti rispettivamente negli Stati Uniti, in India e in Messico, mettono in relazione la tendenza delle intervistate a sminuire il ruolo del denaro con i messaggi utilizzati dalle agenzie per reclutarle: infatti le candidate al colloquio si devono dimostrare servili, animate da un sentimento nobile, non venali o intraprendenti nella negoziazione del compenso (Saravanan, 2018). Anche Sabrina Guerzoni (2020) nota che le surroganti da lei intervistate in California tendono a usare la retorica del dono e dell'altruismo, veicolata anche dal personale delle cliniche, specialmente alle prime interazioni con la ricercatrice, come strategia di rappresentazione di sé. Le surroganti americane intervistate da Jacobson (2016) riferiscono che il denaro costituisce per loro un extra importante per contribuire ai piani finanziari della famiglia, fare una vacanza o risparmiare qualcosa per la futura istruzione dei propri figli. Quest'ultimo è un dato comune alle etnografie condotte sia nel Nord che nel Sud del mondo: le donne impiegano il denaro guadagnato a beneficio della propria famiglia e per avviare piccole attività economiche.

La surrogante tipo, trasversalmente ai paesi, non è una donna abbiente, bensì vive una situazione economica precaria e/o di povertà. Può scegliere liberamente di intraprendere questa attività (Jacobson, 2016), altre volte è manipolata o spinta dalla famiglia, in alcuni casi è addirittura obbligata in quanto vittima di tratta (Saravanan, 2018). Negli Stati Uniti può essere una donna della classe medio bassa, con un lavoro instabile (Ziff, 2017) che vuole contribuire all'aumento del tenore di vita della sua famiglia (Jacobson, 2016). In Messico può essere una migrante oppure appartenere alle comunità di stranieri o alla popolazione indigena (Olavarría, 2019). In India può avere una pregressa esperienza nei biomercati come cavia per test farmaceutici e fornitrice di ovuli (Saravanan, 2018), oppure può essere un'operaia dell'industria tessile che vede nella surrogazione un lavoro, non solo più remunerativo, ma anche meno stancante e alienante, e più soddisfacente sul piano emotivo rispetto al suo



impiego (Rudrappa, 2014, 2015): per un salario settimanale di 100-150 \$, le operaie svolgono giornate di lavoro estenuanti, esposte a frequenti infortuni, sorvegliate e umiliate dal caposervizio, senza nemmeno la possibilità di urinare, se non nella pausa pranzo.

Secondo la sociologa Sharmila Rudrappa (2015) le donne poverissime degli strati sociali più emarginati non vengono reclutate, poiché più esposte ad ambienti insalubri e alla prostituzione. Un recente studio condotto sempre in India da Virgin Rozée e colleghe (Rozée et al., 2019) ha rivelato che la situazione sociale di 96 surroganti tende a essere migliore rispetto a quella della popolazione generale femminile dai 20 ai 34 anni, sia in termini di istruzione sia di occupazione e reddito familiare.

I prezzi per avere un bambino via GPA variano a seconda del paese in cui avviene la gravidanza e così la remunerazione alle surroganti: negli Stati Uniti si paga più di 100 mila dollari e le surroganti percepiscono tra i 20 e i 60 mila dollari, mentre nei paesi poveri i genitori di intenzione riescono a risparmiare anche fino al 70 per cento (Hernandez, 2018; Jacobson, 2016). In India, il prezzo può scendere a 20 mila euro e le surroganti percepiscono tra i 3.500 e i 6 mila euro, che con altre mansioni percepirebbero in 5-7 anni (Saravanan, 2018).

La GPA oggi non è più il fenomeno di nicchia che era negli anni Novanta negli Stati Uniti, ma un'opzione procreativa a disposizione delle persone con disponibilità economica in gran parte del mondo, durante il loro personale percorso di pianificazione della vita individuale o di coppia. Sebbene non ci siano dati ufficiali sul numero di bambini che ogni anno vengono al mondo da donne surroganti, è certo che da 10 anni questa pratica e l'annesso mercato sono in forte espansione: infatti, se fino al 1992 i bambini nati attraverso surrogazione erano 4 mila, oggi le stime (al ribasso) parlano di 3 mila sfornati in India, 2 mila negli Stati Uniti e 500 in Messico (Danna, 2017; Hernandez, 2018). L'organizzazione International Social Service stima che 20 mila bambini nascono ogni anno da surrogazione (De Aguirre, 2019).

La crescente diffusione della surrogacy si accompagna a una sua crescente visibilità nel dibattito pubblico, legata alle rivendicazioni dei movimenti sociali, a proposte di regolamentazione, alla cronaca di scandali,<sup>8</sup> a controversie per il riconoscimento legale della genitorialità, a celebrità che intraprendono questo metodo di filiazione<sup>9</sup> o a prodotti culturali come fiction e film.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Tra gli scandali più conosciuti (Saravanan, 2018; Whittaker, 2016) quello di Baby Gammy: nel 2014 una surrogante thailandese dà alla luce due gemelli, di cui uno affetto da sindrome di Down, per genitori committenti australiani che alla nascita ritirano solo il figlio sano. Sempre nello stesso anno, si scopre che un uomo giapponese aveva commissionato ben 16 bambini in Thailandia attraverso una decina di surroganti. Nel 2015, dopo il forte terremoto in Nepal, il governo israeliano vuole mettere in salvo una ventina di bambini appena nati da surroganti indiane per coppie israeliane dello stesso sesso, lasciando invece nel disastro altri bambini e donne incinte (Shalev et al., 2017). Più recente è la vicenda dei neonati nelle culle stipate all'Hotel Venice a Kiev durante il lockdown per l'emergenza COVID-19: i bambini attendevano che i genitori committenti potessero entrare nel paese per ritirarli.

<sup>9</sup> Tra questi Cristiano Ronaldo, Elton John, Ricky Martin, Nicole Kidman, Kim Kardashian e Sarah Jessica Parker; in Italia ha fatto clamore il caso del politico e paladino della lotta alla violenza sulle donne e della causa LGBT Nichi Vendola che con il suo compagno ha avuto un figlio attraverso la GPA all'estero.





Nonostante le manifestazioni di dissenso si stiano moltiplicando in Europa, Stati Uniti e America Latina, sia su base nazionale che in campagne transnazionali,<sup>11</sup> l'orientamento regolamentativo prevale sull'orientamento abolizionista (de Aguirre, 2019; Torres et al., 2019): sebbene le sensibilità e le proposte dei policy-makers siano diverse per quanto riguarda chi e in quali circostanze possa accedere a questo modo di avere figli, l'introduzione di un totale divieto della surrogazione per tutti e in tutte le sue forme appare quasi impensabile. Ciò segnala che a essere normalizzata è proprio la possibilità di produrre vita a partire da un desiderio, volontà o intenzione di diventare genitori e passando inevitabilmente attraverso l'allontanamento del neonato dalla partoriente alla nascita.<sup>12</sup> Secondo una recente analisi (Rodríguez-Jaume et al., 2021) di 31 articoli scientifici sull'opinione pubblica sulla surrogazione in diversi paesi del mondo, esiste una tendenza storica verso crescenti livelli di accettazione della possibilità di regolamentazione: Canada, Giappone, Regno Unito, Iran, Australia e Spagna sono alcuni dei paesi in cui si registra un più alto livello di accettazione della surrogazione, quando questa viene presentata come un metodo procreativo per coppie infertili. Una ricerca sull'accettazione e l'immaginario sociali delle tecniche di procreazione assistita, condotta con 360 soggetti in tre Regioni italiane (Veneto, Emilia-Romagna e Campania) da Paola Di Nicola, Cristina Lonardi e Debora Viviani, rileva che queste tecniche, inclusa la surrogata, suscitano un minor disaccordo quando vengono usate per problemi di infertilità, maggiore invece quando le donne vi ricorrono per aver voluto privilegiare i propri obiettivi di carriera (Di Nicola, 2019b; Viviani, 2020).

## 2. Leggere la GPA come un'espressione del capitalismo contemporaneo

L'inquadramento della GPA come processo produttivo e commerciale, ovvero come espressione del capitalismo contemporaneo, viene proposto da svariati ambiti di produzione del discorso. Questa connotazione pervade la comunicazione degli imprenditori della fertilità: le agenzie che offrono agli aspiranti genitori il servizio di abbinamento con la surrogante più adatta, la stipula del contratto e la cura dei rapporti con le cliniche e i fornitori di gameti, promettono - come se fossero agenzie turistiche o immobiliari - procedure snelle, un'assistenza tarata sulle esigenze del cliente e un processo efficiente per ottenere il figlio dei propri sogni. La stessa

<sup>10</sup> Tra questi *When the Bough Breaks*, *The New Normal*, *Top of the Lake* e *China Girl*; tra le produzioni italiane: *Nove Lune e Mezza* e *Il Figlio Sospeso*.

<sup>11</sup> Le principali campagne internazionali: *Stop Surrogacy Now*, nata nel 2015 in California, e la *International Coalition for the Abolition of Surrogate Motherhood (ICASM)*, nata in Francia nel 2018. Nel 2020 un centinaio di gruppi femministi nel Centro e Sud America hanno firmato un manifesto per chiedere l'abolizione dello sfruttamento riproduttivo.

<sup>12</sup> Ciò detto, va precisato che alcuni paesi come l'India e la Thailandia, in cui il mercato si era diffuso a tal punto da uscire fuori controllo hanno fatto passi indietro introducendo delle leggi restrittive per limitare la vulnerabilità delle donne surroganti e dei bambini (per esempio proibendo l'accesso alle coppie straniere o a coppie senza evidenti problemi di infertilità, o imponendo che i contraenti siano parenti).

connotazione viene proposta dalla mobilitazione femminista per la messa al bando universale della GPA, la quale attinge dalla critica marxista al capitalismo (Bellioti, 1988): i temi dominanti in questa battaglia sono la mercificazione della donna, ridotta a macchina riproduttiva, e del bambino, trasformato in merce-prodotto, nonché il tema dello sfruttamento delle donne (lavoratrici) (Bandelli e Corradi, 2019; Lewis, 2016; Roman, 2012). La stessa espressione “utero in affitto” (wombs for rent, ventre de alquiler, utérus à louer) in voga tra i movimenti di opposizione ha una chiara connotazione economica. Inoltre, *Brave New World* di Aldous Huxley rientra di frequente nelle riflessioni sulle implicazioni etiche della GPA e della manipolazione della genetica umana, evocando uno scenario di produzione di massa di esseri umani (Hartouni, 1993). Lo stesso scenario viene anche evocato accostando alla GPA la trama di *Handmaid's Tale* di Margaret Atwood per sottolineare lo sfruttamento delle capacità riproduttive della donna da parte di una classe dominante (Lewis, 2019).

L'inquadramento della GPA come pratica capitalistica soggiace anche al dibattito sulla necessità di vietarla o regolarla, in cui uno dei punti salienti è se questa pratica debba intendersi come vendita di bambini, come prestazione di servizio (gravidanza), oppure possa essere intesa come un gesto altruistico di solidarietà umana al quale però va comunque previsto un rimborso alla surrogante per le spese insite alla gravidanza: in ciascuna di queste possibilità (anche nella terza in cui prevale il significato del dono) la GPA viene legata al valore economico della gravidanza o del suo prodotto, e perciò interpretata attraverso le categorie della produzione, del lavoro, della vendita e del profitto. Tale connotazione si evince per esempio nella raccomandazione della Special Rapporteur sulla vendita di bambini dell'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Diritti Umani, che è l'organismo internazionale che più di altri si è occupato della tematica: affinché la surrogazione non comporti vendita di bambini, secondo questo organismo, la surrogante deve ricevere il compenso prima della nascita, per il servizio prestato, e non dopo, per il trasferimento del neonato (OHCHR, 2018).

Veniamo ora alla letteratura scientifica. L'inquadramento della surrogazione come una delle molteplici forme di espansione delle logiche di mercato, della produzione e consumo di merci e del lavoro remunerato alla vita intima, sociale e biologica è una chiave di lettura sociologica ben consolidata. La GPA viene studiata come un servizio offerto dal mercato della salute riproduttiva (Markens, 2012) e dall'industria dell'infertilità (Inhorn, 2002; Schurr, 2018), come una forma di lavoro riproduttivo prettamente femminile (Pande, 2014) e come una forma di outsourcing dell'utero (Twine, 2015).

Rudrappa (2015) definisce la GPA come un “mercato nella vita” (market in life), termine coniato ispirandosi al concetto di bioeconomia quale frontiera tecnologica per la trasformazione di forme di vita con il fine di generare profitto, “un nuovo tipo di economia basato sulla biologia, che origina dal valore latente contenuto nei materiali organici” (Rudrappa, 2015: 8-9, traduzione mia). La sociologa della University of Texas (2014) evidenzia le similitudini tra il lavoro che le donne indiane svolgono nelle fabbriche tessili e la routinizzazione delle “linee d'assemblaggio dei



bebè”, scoprendo che ai loro occhi l'industria dei bambini è più allettante del lavoro nell'industria tessile in quanto si sentono più gratificate nel produrre bambini che indumenti; oltretutto, apprezzano la possibilità di stare insieme ad altre donne lontano dalla sorveglianza della famiglia, riposare da turni sfaticanti, evitare costrizioni fisiche, rischi di infortuni e malattie, nonché le frequenti umiliazioni da parte dei superiori.

Lo studio di riferimento nell'inquadramento della procreazione medicalmente assistita come forma del capitalismo contemporaneo (di tipo neoliberale e globale, come specificato dalle autrici) è *Biolavoro globale. Corpi e nuova manodopera* delle australiane Cooper e Waldby. Le autrici evidenziano come le surroganti, così come le fornitrici degli ovuli, svolgono un lavoro remunerato per compiere un processo produttivo all'interno del loro corpo. Cooper e Waldby evidenziano che le donne impiegate nell'industria della procreazione (e gli uomini, in quanto fornitori di seme) non vengono “assunti come forza-lavoro riproduttiva” ma vengono compensati come “fornitori di risorse genetiche da impiegare solo se necessario” (2015: 70). Firmando il contratto, le fornitrici di ovuli e di gravidanza accettano “di affittare il proprio eccesso di capacità riproduttiva, che non aveva molto valore nel villaggio d'origine, ma lo ha nel mercato globale” (Cooper e Waldby, 2015: 117). Il contratto indica il consenso della surrogante a riconoscere i committenti come gli unici proprietari del bambino e possono essere previsti dei risarcimenti in caso di violazione del contratto. Secondo le autrici australiane chi seleziona le componenti della riproduzione applica la logica industriale taylorista: il plusvalore viene generato attraverso la selezione, il reclutamento e il test, e in questo modo le qualità genetiche vengono trasformate in una risorsa che viene accumulata e commercializzata moltiplicando - per quanto riguarda il mercato degli ovuli - il numero di fecondazioni ottenute da ciascuna unità di produzione. Cooper e Waldby sottolineano che la logica dell'accumulazione del capitale genetico, attraverso strategie e criteri di reclutamento, persegue un processo di riproduzione di classe: le fornitrici di ovuli vengono selezionate secondo il fenotipo più richiesto, l'altezza, la massa corporea, l'assenza di patologie ereditarie e il grado di istruzione. Le surroganti invece vengono selezionate - non in base al fenotipo dato che non trasmettono il patrimonio genetico - ma in base allo stato di salute e alle gravidanze già portate a compimento.

Sulla relazione tra GPA e capitalismo è stata recentemente proposta dalla femminista americana Sophie Lewis una prospettiva capovolta rispetto a quelle menzionate fin qui: Lewis (2019) interpreta la GPA, non come espressione del capitalismo bensì come uno strumento per superarlo minando ciò che lo sostiene, ovvero l'istituzione famiglia, descritto dall'autrice come sito di abusi e costrizioni conformiste. Lewis auspica la diffusione della GPA poiché essa denaturalizza il legame madre-feto e fa sì che i bambini non appartengano più ai genitori ma siano fatti da più persone: in questo modo la GPA, secondo Lewis, permette di inaugurare un modello di parentela comunitario non più basato sulla biogenetica.



### 3. La razionalizzazione della procreazione e l'effetto empowerment

La procreazione, una volta esternalizzata dal corpo per essere gestita dalla tecnica medica e da soggetti economici che ricavano un profitto dallo scambio sul mercato di gameti e dalla combinazione di domanda e offerta di servizi, viene sottoposta al processo di razionalizzazione, che nel capitalismo contemporaneo pervade svariati aspetti della quotidianità. La "logica tecnica di organizzazione" (Magatti, 2009: 66-68) nata nell'industria si espande a tutte le attività umane, i codici tecnici invadono la socialità e l'idea stessa di persona umana - sempre più assimilata a una macchina scomponibile di organi e collegamenti neuronali - creando un sistema di scambi umani basato sul calcolo e l'efficienza, con l'effetto collaterale della spersonalizzazione e della reificazione dello stesso essere umano, del suo corpo, delle sue componenti biologiche e dei processi relazionali e affettivi.

La razionalizzazione intrinseca alla GPA trasforma la gravidanza da momento costitutivo di una soggettività che si avvale di una relazione biologica ed emozionale bidirezionale con la madre (Garde, 2018; Nicolais, 2018), a una fase controllabile di un processo tecnico. Le già citate Cooper e Waldby osservano come l'utero viene tecnicamente e legalmente isolato dal sé della donna e riposizionato in una catena di produzione sotto il controllo della clinica e della coppia committente. Il processo procreativo, dalla produzione dei gameti alla nascita, viene sottoposto a una "scansione nel tempo di una serie di processi biologici e di autogestione del corpo, volti a garantire il controllo della qualità" (Cooper e Waldby, 2015: 70). In particolare, le fornitrici di ovuli devono somministrarsi iniezioni quotidiane alla stessa ora per indurre prima una menopausa e poi produrre un grande numero di ovuli che naturalmente senza questo trattamento le donne non possono produrre. Un processo razionalizzante viene vissuto anche dalle surroganti quando, per esempio, viene loro richiesto di seguire una dieta specifica, in base alle abitudini alimentari dei genitori che poi nutriranno il bambino, oppure di svolgere determinate attività fisiche, di astenersi dai rapporti sessuali e di essere filmate durante il parto.

Questo modello razionalizzato pare quasi ignorare che la gravidanza è un evento complesso in cui alterazioni fisiologiche corrispondono a cambiamenti emozionali che insieme sono funzionali allo sviluppo della relazione extra-uterina dei due soggetti nonché alle capacità del nascituro (Nicolais, 2018). Nella GPA questo evento umano viene immaginato come un mero periodo di tempo necessario per l'incubazione di materiale organico da trasformare in prodotto finito: è con questa concezione della gravidanza che viene richiesto alle surroganti - con la presunzione di riuscire ad annientare con la sola volontà i processi emozionali, neuronali ed endocrinologici generati dallo scambio cellulare (di DNA) e sensoriale tra i due corpi della madre e del feto - di contenere l'attaccamento al feto, di prepararlo alla relazione con i genitori biologici e tenere i comportamenti adatti a garantire la "qualità" del bambino in termini di salute (Teman, 2010).<sup>13</sup> Alle surroganti può essere

<sup>13</sup> Per esempio l'aumento di rilascio di oxitocina serve alla produzione del latte e per l'instaurarsi del legame tra la donna e il feto. Alla nascita il contatto della pelle tra il bambino e la madre migliora il battito



suggerito di smettere dopo un certo mese di gravidanza di accarezzarsi la pancia, convincersi fin dall'inizio che il figlio è di altri, far ascoltare al feto la voce registrata dei genitori biologici e seguire una dieta simile a quella della famiglia in cui verrà svezzato (Saravanan, 2018).

In queste pratiche possiamo scorgere il meccanismo di gestione delle emozioni a scopo professionale documentato nel famoso testo della sociologa Arlie Hochschild (1983) *The Managed Heart*: studiando il comportamento delle hostess sulla scorta della teoria Goffmaniana, Hochschild conia l'espressione "lavoro emozionale", per identificare quel processo messo in atto sul posto di lavoro (perciò venduto in cambio di uno stipendio) per cui queste figure vanno oltre alla recita di un ruolo per finire addirittura a "sentirsi" in un determinato modo in base alle aspettative di professionalità richieste. In un più recente lavoro, Hochschild (2015) ha osservato che lo stesso meccanismo è all'opera nelle surroganti che lei stessa ha intervistato in India: il lavoro emozionale delle surroganti è funzionale secondo Hochschild a prevenire un senso di dolore e lutto e proteggere il loro senso di sé come madri amorevoli in un mondo in cui tutto è in vendita. Tuttavia, nonostante questo lavoro volto al controllo delle emozioni, l'incidenza di depressione post-parto è più alta nelle gravidanze per altri che in quelle per se stesse (Ahmari et al., 2014): ciò a mio parere indica che esiste uno scarto tra immaginazione razionalizzante e realtà emotiva.

Il processo tecnico della GPA è reso possibile dalla disponibilità a mettere a disposizione di terzi, a scopo economico, anche le funzioni più intime dell'essere che in passato si consideravano inalienabili in quanto attributi fondativi dell'integrità della persona (Bellioti, 1988; Radin, 1995). Oggi la corporalità e i suoi processi biologici e psico-fisici sono percepiti attraverso un immaginario tecnico che riduce a quantità e dati numerici tutto ciò che è vita (Camorrino, 2018; Mori, 2017). Questo immaginario è all'opera anche nelle sfere sessuali e riproduttive, che le società occidentali – perlomeno fino agli anni Settanta - hanno tradizionalmente protetto dai mutamenti socio-culturali attribuendole alla sfera sacrale. Ne consegue che il "prodotto" della procreazione non è più il risultato di processi autoregolamentativi del mondo della natura protetto dalla volontà umana (Habermas, 2002), ma viene assoggettato alle scelte e alle selezioni operate razionalmente da committenti e tecnici, secondo criteri votati alla qualità e all'efficienza. Ciò implica che l'essere umano non necessariamente venga generato, ma possa essere fabbricato (Bandelli e Corradi, 2019), a partire da un desiderio genitoriale, attraverso processi tecnici extra-corporei, il contributo di gameti da terzi sconosciuti, accordi contrattuali, il pagamento di denaro e il trasferimento programmato del figlio-prodotto una volta completato il processo di produzione e lavoro di nove mesi.

La tesi proposta in questo paragrafo e in quello precedente, cioè che la GPA sia un fenomeno del capitalismo contemporaneo nel quale la procreazione diviene un processo razionalizzato volto alla produzione e commercializzazione di vita e servizi procreativi, è stata sostenuta da una rassegna sociologica e da brevi cenni alla

---

cardiaco, il respiro del bambino, e il suo sonno (Garde, 2018; Mendiri, 2018). L'allattamento al seno aiuta la donna a rimettersi dopo il parto e migliora il sistema immunitario del bambino (Bellieni, 2020; WHO, 2009).



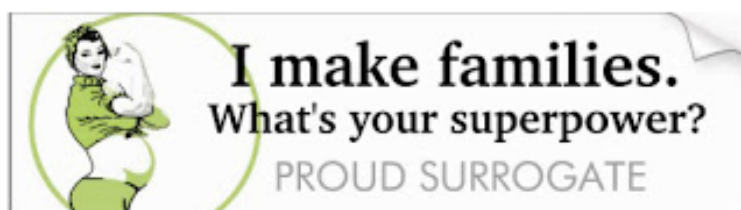


connotazione capitalistica della GPA nel dibattito e nella comunicazione commerciale. Va precisato che questa tesi è una lettura sociologica che prende in esame un fenomeno sociale nel suo insieme, considerandone valori, struttura e cambiamenti: la sua validità è indipendente dall'esperienza individuale condivisa dalle surroganti nei principali studi etnografici. Se nel dibattito pubblico la lettura della GPA come mercificazione viene svalutata attribuendole un'origine accademica o femminista lontana dall'esperienza soggettiva (Bromfield, 2016), questo tipo di dialettica è inopportuna in un ragionamento scientifico dove i due livelli di analisi, quello della struttura sociale e quello dell'esperienza personale, vanno considerati in relazione ma pur sempre distinti. Il fatto che svariati studi (Bromfield, 2016; Jacobson, 2016; Rudrappa, 2015; Teman 2010; Ziff, 2017, ecc.) rintraccino una diffusa sensazione di empowerment tra le surroganti (si sentono utili agli altri, alla propria famiglia e riconosciute nel loro ruolo), oppure il fatto che nell'immaginario sociale la surrogante sia una donna che "crede di poter porre se stessa al vertice del processo di creazione della vita umana", dotata di "un grande controllo emotivo" e di una capacità di dominare se stessa e la situazione (Viviani, 2020: 140), non escludono che la GPA possa comportare una razionalizzazione e una mercificazione della procreazione. Come argomenterò nel prossimo paragrafo, la connotazione della surrogante come donna che opera una scelta in libertà, considerandone costi e benefici, nonché emancipata rispetto alla concezione tradizionale di maternità corrispondente alla gravidanza, rientra nel discorso neoliberale in cui donne e uomini sono imprenditori di se stessi spinti ad ottenere benefici dalle proprie azioni (Lange, 2014). Vediamo più nel dettaglio come questa sensazione di emancipazione viene espressa in alcune delle etnografie disponibili.

Elizabeth Ziff (2017) ha studiato una particolare tipologia di surroganti, ovvero donne sposate con uomini che lavorano nell'esercito statunitense. Nelle narrazioni raccolte da Ziff, la scelta di diventare surroganti viene descritta attraverso i concetti di sacrificio e compito (duty) che caratterizzano il loro ruolo di mogli nella comunità militare: il senso della loro gravidanza è fare la differenza nella vita degli altri, contribuire al reddito della famiglia, sentirsi utili mentre il marito è in missione, ed ottenere un riconoscimento per il loro ruolo (Ziff 2017; Kessler 2009). Queste donne sono consapevoli che la gravidanza, con tutte le sue imprevedibilità, richiede di essere messa in cima alle priorità del nucleo familiare, abituato invece a plasmarsi sulle esigenze lavorative del capofamiglia maschio: se di solito è l'esercito a essere messo al primo posto, durante la surrogazione sono le esigenze della moglie a venir prima di tutto il resto (il principio "military first" viene aggiornato con "surrogacy first"). Emerge con chiarezza che attraverso la surrogazione queste donne hanno la sensazione di aver acquisito maggiore potere ed emancipazione rispetto alla ripartizione tradizionale dei ruoli.

Le surroganti israeliane intervistate da Elly Teman (2010) descrivono il momento della consegna del bambino come il loro momento di gloria più emozionante (trophy moment). Vedere i genitori commuoversi quando abbracciano il neonato è anche il desiderio ricorrente delle surroganti osservate da Zsuzsa Berend (2016) nelle loro interazioni nel più grande blog sulla surrogazione negli Stati Uniti: la consegna del

bambino è la fase finale della surrogazione, che queste donne intendono come “una serie di azioni orientate a un obiettivo che costituisce in molti aspetti la sua stessa ricompensa” (p.12, traduzione mia). La sensazione di empowerment è invocata da una moderatrice del blog con queste parole: “puoi fare qualsiasi cosa tu voglia, non ci sono limiti per le donne intelligenti e istruite” (p.12, traduzione mia). “Io faccio famiglie, qual è il tuo superpotere?” (I make families, what is your superpower?) è uno slogan molto popolare tra le surroganti americane sul web (Lance, 2017). Una di queste blogger usa l'immagine dell'icona del femminismo Rosie la Rivettatrice (Rosie the Riveter) nell'inedita versione di donna con il pancione (Bromfield, 2016). Le blogger osservate da Bromfield esprimono un senso di orgoglio e appagamento ricavato dal fare figli per chi non ne può avere, nonché un senso di miglioramento personale come moglie e come mamma, e un senso di appartenenza a una nuova comunità, quella delle mamme per altri.



**FIG. 1** – Screenshot del blog tenuto da una surrogante americana  
( <http://babystepsasurrogatestory.blogspot.com> )

#### **4. Gli imprenditori di se stessi nel discorso pro-surrogacy**

Una volta definita la GPA come fenomeno del capitalismo contemporaneo, dopo aver rintracciato questa collocazione sia nel piano del discorso pubblico sia nella letteratura sociologica, e dopo aver visto che esiste una narrazione veicolata dalle stesse surroganti che enfatizza il vantaggio personale in termini di riconoscimento e ruolo, passo ora a descrivere il discorso pro-surrogacy fatto da altri soggetti non protagonisti, per poi, solo nel paragrafo successivo, identificare alcune forze immaginali (ovvero dei concetti che fanno presa sul profondo dell'individuo) da esso attivati.

Il discorso “pro-surrogacy”, ovvero quello che legittima la diffusione e l'accettazione sociale della GPA, viene alimentato da professionisti della fertilità, attivisti per l'omogenitorialità, associazioni per i diritti delle persone infertili, una parte del femminismo e l'informazione mainstream. Questo discorso raffigura la surrogazione come una pratica a-problematica che consente il mutuo benessere



delle parti contrattuali (win-win), e minimizza i rischi sia sul piano medico<sup>14</sup> sia etico-sociale (Klein, 2018; Markens, 2012). Altra caratteristica di questo discorso è la sua adulto-centricità (Bandelli, 2019a): esso tratta la GPA come una questione di adulti, in cui si giocano bisogni e diritti di due principali categorie di soggetti - i genitori di intenzione e le surroganti - facendo perdere di vista l'esperienza del bambino, ridotto a mero obiettivo della relazione sociale (o transazione). Entrambi i soggetti protagonisti sono descritti come titolari di un diritto implicito a determinare in piena libertà i propri progetti di vita, i primi attraverso l'ottenimento di un figlio biologico e perciò acquisendo l'identità di genitori, le seconde attraverso un'attività più o meno gratificante sul piano morale che consente di migliorare lo status economico proprio e della propria famiglia nonché di emanciparsi da un sistema di valori che protegge e valorizza la maternità come esperienza umana della donna (Bandelli, 2019a, b). Quello che io chiamo discorso pro-surrogacy viene definito da Laura Lange (2014) come un "discorso neoliberale" in cui "ciascun attore della GPA è visto come un individuo autonomo che, come tutti gli individui autonomi, cerca di superare ostacoli e guadagnare qualche tipo di vantaggio, quale principio e obiettivo alla base di ogni azione umana" (Lange, 2014: 2, traduzione mia). Entrambi i soggetti sono definiti da questo discorso come "imprenditori di se stessi" invitati a massimizzare il proprio capitale umano; le donne sono invitate a farlo a partire proprio dalle loro potenzialità biologiche legate all'essere donne (Lange, 2014).

Alla base dell'accettazione e dell'incoraggiamento della GPA come possibile modo di avere dei figli troviamo un quadro culturale così composto: il paradigma volontaristico alla filiazione per il quale a determinare la genitorialità oggi è l'intenzione di avere un figlio, più che avergli dato il proprio patrimonio genetico o averlo partorito (Nicolussi, 2018); la filiazione non è più considerata un compito sociale come lo era in passato, bensì la realizzazione di un desiderio individuale che si realizza per scelta (Di Nicola, 2019; Segalen, 2021); il desiderio di un figlio e di una famiglia oggi viene rivendicato come se fosse un diritto, e impedirne la soddisfazione, quando comporta l'utilizzo di tecnologie biomediche, gameti e corpi di terzi, viene visto come una forma di discriminazione (De Koninck, 2020); ci si è abituati a pensare l'applicazione del processo tecnico alla procreazione (inaugurato con la medicalizzazione della gravidanza e con le tecniche di controllo delle nascite) come

---

<sup>14</sup> La GPA comporta maggiori rischi per la donna e per il bambino rispetto a una gravidanza tradizionale. Essa implica l'inseminazione in vitro, l'impianto di embrioni con DNA diverso della donna, trattamenti farmacologici sia per la fornitrice di ovuli sia per la gestante, spesso comporta l'impianto di più embrioni contemporaneamente, la loro riduzione selettiva e parto cesareo. La fornitrice di ovuli, specialmente se trattata più volte, ha un alto rischio di contrarre la sindrome di iperstimolazione ovarica che può anche risultare in problemi di infertilità (Cooper & Waldby, 2015; Corradi, 2019). La letteratura medica dimostra abbondantemente che queste procedure hanno un più alto rischio di complicazioni, come aborti spontanei, nati morti, diabete gestazionale, preeclampsia, placenta previa, restrizione della crescita fetale, basso peso alla nascita, nascite premature, nonché una maggiore incidenza di anomalie strutturali congenite nel neonato (per esempio ai sistemi urogenitale, gastrointestinale e muscolo-scheletrico), ipertensione e problemi cardiovascolari, pressione intracranica, ritardi nello sviluppo delle ossa, e una più alta probabilità che il bambino sviluppi leucemia e tumori al fegato (Allen, 2018; Corradi, 2017, 2019; Darnovsky & Beeson, 2014; Meister, 2018; Sama, 2012; Weinrauch et al., 2018).

strumento necessario a realizzare il desiderio genitoriale (Donati, 1999; Le Breton, 1999), in nome di una legittimazione di fondo della manipolazione tecnica di qualsivoglia componente della natura o dell'Uomo quando esse costituiscono dei limiti all'azione e al desiderio (Magatti, 2018).

Fornirò ora tre esempi di come questi presupposti concettuali vengono propagati da alcuni attori del discorso in favore della GPA. L'associazione americana delle persone infertili RESOLVE applaude alla legalizzazione della GPA nello Stato di New York perché tale provvedimento solleva gli aspiranti genitori dal "fardello" (burden) dei viaggi ai quali erano "costretti" (forced) a causa del divieto prima in vigore.<sup>15</sup> L'associazione per la libertà di ricerca scientifica Luca Coscioni usa come testimonial nella causa per la legalizzazione della GPA in Italia, le cosiddette "ragazze Roki", donne affette dalla sindrome di Rokitansky, ovvero nate senza un utero. In un comunicato dell'associazione si legge: "La scienza ha consentito a persone con diverse patologie, o impossibilitate ad avere una gravidanza, ma fertili, di poter accedere a questa tecnica, e una legge è l'unico modo per evitare illegalità, sfruttamento e abusi".<sup>16</sup> In Messico, il discorso a sostegno della legalizzazione della GPA si colloca nel processo di modernizzazione della nazione: una recente proposta di legge auspica la possibilità di perseguire il desiderio genitoriale attraverso l'accesso alle tecniche di procreazione assistita quale adeguamento necessario in uno Stato moderno che garantisca il benessere dei suoi cittadini (Bandelli, 2019c).

Vediamo ora come il discorso pro-surrogacy legittima la partecipazione del secondo "imprenditore di se stesso", ovvero la donna con capacità gestazionale a disposizione. La surrogante è rappresentata dalla stampa americana come il ritratto di una donna capace di operare le scelte più opportune per la sua vita, selezionata dalle agenzie perché forte fisicamente e in salute, diligente e responsabile, con una vita familiare stabile e portatrice di bene (Bandelli, 2019b). Un'agenzia di reclutamento negli Stati Uniti ha reso in modo molto efficace questo ideale di donna scegliendo di rivolgersi alle potenziali surroganti (in particolare alla popolazione di origine latinoamericana) con l'immagine di Wonder Woman: un'eroina con i super poteri, orgogliosa di ciò che fa ("proud surrogate" si legge nell'immagine). Implicito in questa immagine è che la forza della donna sia data proprio dalla sua capacità di mettere al mondo per altri: entrando in un programma di surrogazione la donna ha l'opportunità di esprimere questa sua potenzialità.

L'immagine proposta da questa agenzia (FIG. 2), così come l'immagine che abbiamo incontrato nel blog di una surrogante americana (FIG. 1), hanno una forte connotazione femminista: la donna si emancipa, dimostra tutta la sua forza e la sua grandezza proprio mettendo a disposizione la capacità riproduttiva tipica ed esclusiva del suo essere donna, senza però piegarsi al destino di maternità. Se nel femminismo la maternità è stata teorizzata principalmente come un ostacolo



<sup>15</sup> <https://resolve.org/about-us/news-and-press-releases/resolve-applauds-new-york-child-parent-security-act/>

<sup>16</sup> <https://www.associazionelucacoscioni.it/notizie/comunicati/le-ragazze-roki-incontrano-giorgia-meloni-uniti-contro-lo-sfruttamento-ma-una-legge-tutela-piu-di-un-divieto>

all'emancipazione femminile (Corradi, 2021), in questo contesto dove la gravidanza non comporta maternità, la prima viene concepita come una fonte di emancipazione. Questa trasformazione di senso, che abbiamo visto essere proposta sia dalla comunicazione commerciale sia dalle surroganti blogger, è avallata anche da una parte del movimento femminista, in particolare dalla corrente liberale o neoliberale (Munro, 2001; Rushing e Onorato, 2003). Nel femminismo neoliberale l'attivista "è impegnata a convertire la disuguaglianza di genere da problema strutturale in un affare individuale", senza offrire "alcuna critica al sistema neoliberista stesso" (Rottemberg, 2014: 419-420, traduzione mia).



**Renta Tu Vientre con Bundles of Joy**

leri alle 20:18 · 🌐

Se busca MUJER MARAVILLA que sea mama y que quiera ganar entre \$30,000 y \$40,000 mil dolares rentando su vientre. Llamanos al 954 394 1604 para mayor informacion.

Todo es legal, con contratos y sin scams.

**FIG. 2** – Screenshot di un post Facebook dell'agenzia Bundles of Joy

Il discorso femminista pro-surrogacy ha come argomentazione principale la rivendicazione dell'autonomia della donna (woman's autonomy) sul suo corpo, in campo sessuale, riproduttivo ed economico (Bandelli, 2019c; Munro, 2001; Radin, 1995). Lo slogan degli anni Sessanta "l'utero è mio e me lo gestisco io", con il quale le donne rivendicarono il diritto di scegliere in autonomia in merito a contraccezione e aborto, oggi riassume le rivendicazioni di questa parte del femminismo sul diritto delle donne a decidere se utilizzare il corpo sul mercato riproduttivo, che vorrebbero regolato dallo Stato a sufficienza per tutelarle (ma non tanto da limitare la loro sfida al patriarcato attraverso l'empowerment economico e sociale). Vietare la GPA,

secondo il femminismo neoliberale, vuol dire negare alle donne la possibilità di usare come meglio credono la loro capacità gestazionale, mettendola a disposizione di terzi, per puro altruismo o per guadagnare dei soldi necessari a migliorare la loro disponibilità economica, e perciò avviare un processo di empowerment.

L'autonomia della donna è intesa nel discorso pro-surrogacy anche rispetto a concezioni tradizionali e sacrali del sesso, della procreazione e della maternità: si ritiene che dare per scontato che la donna si affezioni al feto durante la gravidanza sia un atteggiamento conservatore e patriarcale (Bandelli, 2019c). Secondo la femminista francese Elisabeth Badinter alcune donne provano piacere anche soltanto dall'essere incinte, senza per questo voler avere la responsabilità dell'educazione di un figlio.<sup>17</sup> Ancora, l'associazione italiana delle Famiglie Arcobaleno scrive:

“Promuoviamo con forza la libertà delle donne di scegliere cosa fare del proprio corpo e del proprio utero senza controlli né paternalistici, né tantomeno maternalistici. Lo promuoviamo con determinazione, perché abbiamo sentito le parole di queste donne che si organizzano sempre di più, che raccontano in blog e siti la loro esperienza, e che lo fanno da donne immensamente libere da schemi e da miti ancora profondamente radicati nelle donne europee (specie quelle mediterranee, che hanno a volte una visione idilliaca della maternità). Troppe madonne nell'immaginario collettivo, e ancora troppo poche donne che osano davvero liberare il loro corpo e la loro mente dalla maternità-mito idealizzata, da immagini ideologiche che cambiano a secondo delle necessità storiche, del luogo, delle necessità economiche.”<sup>18</sup>



Non sempre però la legittimazione della surrogazione avviene in chiave laica. Al contrario, la potenza della surrogante è talvolta anche connotata di sacralità. Pande (2014) osserva che le caposala dei dormitori in India insegnano alle surroganti a considerare la surrogazione un dono divino: la GPA viene chiamata da queste donne “surro-dev”, intendendola come una nuova possibilità divina di cambiare la loro vita per il meglio, un processo mistico per il quale nutrire riverenza e di cui non è necessario capire le implicazioni. Infine, una delle argomentazioni religiose che spesso vengono portate dai sostenitori della GPA è che questa pratica non sia altro che una evoluzione in chiave tecnologica della storia biblica di Agar, la serva di Abramo e Sara, che concepisce per i suoi padroni un figlio (Vitale, 2017).

## 5. L'immaginario del Super Uomo e della Grande Madre a servizio del biocapitalismo

<sup>17</sup> [https://www.lepoint.fr/societe/le-plaidoyer-d-elisabeth-badinter-pour-les-meres-porteuses-19-12-2012-1604001\\_23.php](https://www.lepoint.fr/societe/le-plaidoyer-d-elisabeth-badinter-pour-les-meres-porteuses-19-12-2012-1604001_23.php).

<sup>18</sup> <http://www.famigliearcobaleno.org/userfiles/file/Posizioni%20FA%20su%20temi%20eticamente%20sensibili.pdf>.

Il discorso pro-surrogacy legittima la partecipazione al mercato riproduttivo dei due "imprenditori di se stessi" secondo una particolare concezione della libertà, ovvero quella in chiave individualista con cui la libertà viene intesa come mero ampliamento dello spazio d'azione del soggetto. Il già citato Magatti osserva che questa concezione libertaria è diventata dominante a partire dagli anni Sessanta, producendo una progressiva estensione dei "diritti - di cui l'individuo è il solo titolare - con riferimento ai quali ciascuno è autorizzato ad avanzare rivendicazioni nei confronti del contesto circostante" (Magatti, 2009: 18); in questa interpretazione viene perso di vista il carattere relazionale della libertà e viene penalizzata la "libertà di essere" a favore di una "libertà di agire" (Magatti, 2009: 20). Magatti sostiene che questo tipo di "immaginario di libertà" è la base su cui si è costituito il capitalismo tecno-nichilista, ovvero "una nuova fase della lunga vicenda moderna" e "una logica di strutturazione dei rapporti sociali che ha contribuito a plasmare l'intera configurazione storico-sociale" dell'Occidente (2009: 42-43). In questa configurazione, la "volontà di potenza", ovvero l'inclinazione dell'essere umano ad affermare la sua esistenza e a realizzare "ciò che si può far essere" (Magatti, 2018: 28), viene stuzzicata soprattutto nelle "piccole e grandi soddisfazioni che la vita quotidiana può offrire", "nei rapporti affettivi, nelle vicende professionali, nelle aspirazioni esistenziali", per sostenere un incessante processo di sviluppo o progresso (Magatti, 2009: 108).

Attraverso la tecnica che permette di "produrre effetti che la natura da sola non avrebbe potuto determinare" (Magatti, 2009: 105), l'uomo si autoafferma pretendendo di trasformare la realtà in base ai suoi progetti. Oggi, questa pretesa riguarda addirittura la nascita e la morte, tant'è che la volontà di potenza vuole essere "meta-fisica", applicandosi con la sola mediazione della tecnica (Magatti, 2009: 125). Parafrasando Yuval Noah Harari (2015) si potrebbe dire che in questa fase storico-sociale l'homo sapiens sapiens si fa Homo Deus: l'uomo gareggia con gli dei non più dotandosi di oggetti migliori ma creando superuomini, perciò esprime la volontà di potenza auto-attribuendosi poteri divini di creazione e distruzione, mosso dall'incessante ricerca di salute, felicità e potere. L'Homo Deus sembra vivere sotto l'influenza del mito di Prometeo, dimenticando però la brutta fine del titano portatore di progresso, sprofondato negli abissi e torturato da un'aquila che gli mangiò il fegato.

La volontà di potenza descritta da Magatti può essere accostata al processo che Bauman (2001) e Beck (2000) hanno chiamato individualizzazione: l'uomo postmoderno è chiamato ad adempiere al compito di ricerca di senso dell'esistenza mettendo al centro di questo compito la costruzione e la ridefinizione continua della sua identità; se un tempo l'identità era intesa come qualcosa di dato oggi è invece il risultato di innumerevoli scelte (homo optionis); così facendo si assume le responsabilità dell'insuccesso e si raffigura come un soggetto autonomo, ossia indipendente dalle esigenze degli altri, per ritrovarsi però incatenato dal costante esercizio di dimostrazione di valere e di riuscire a governare il suo destino di felicità. Tuttavia, Bauman nota che la felicità è uno stato d'animo che si allontana all'innalzarsi delle aspettative; gli obiettivi che l'individuo raggiunge, influenzato da imperativi performativi, non costituiscono quasi mai un traguardo in cui la sete di



potenza è appagata, ma una tappa dalla quale riprende subito la corsa verso nuove mete. Infatti, la potenza, come precisa lo stesso Magatti, è una “dinamica”, “una forza proiettiva” che “sfugge sempre dalle mani di pensa di averla agguantata” (Magatti, 2018: 19). Questa corsa verso nuove possibilità è la norma di vita del capitalismo contemporaneo: se i desideri si interrompono l'economia crolla.

In questa ciclicità senza traguardo possiamo scorgere il meccanismo della psiche teorizzato da Sigmund Freud come “principio del piacere”, volto successivamente in chiave sociologica da Herbert Marcuse (1964) in *Eros e Civiltà*:<sup>19</sup> la ricerca del piacere è una forza istintuale per far rivivere quello stato di appagamento tipico della fase pre-natale che in vita, scontrandosi con la realtà, diventa utopico. La forza si incanala perciò nella soddisfazione differita e in questo modo modifica la forma del piacere stesso, convogliando l'energia psichica nell'Eros, costruttore della cultura intesa come civiltà: il soggetto, attraverso questa negoziazione con il principio di realtà, “lotta per ciò che è utile, per ciò che può ottenere senza causare danno a se stesso e al proprio ambiente vitale”, attraverso la ragione e il discernimento tra “bene e male, vero e falso, utile e dannoso” (Marcuse, 1964: 61).

Marcuse mette esplicitamente in relazione questo meccanismo psichico al capitalismo: “la direzione scientifica dei bisogni istintuali è da tempo divenuta un fattore di vitale importanza per la riproduzione del sistema: le merci che debbono essere comprate e consumate sono trasformate in oggetti di libido” (Marcuse, 1964: 34). I messaggi di emancipazione o diventa “liberazione propagandati con le rivoluzioni degli anni Sessanta e Settanta spingono l'individuo verso la ricerca del piacere, allontanandolo dalla realtà, autorizzandolo al narcisismo (Lasch, 1981), e non aiutandolo a rinunciare alla soddisfazione integrale dei bisogni per trasformare i valori che governano il raggiungimento delle mete. La libertà promessa - che come si diceva prima è una libertà individualista - si esprime con la manifestazione della potenza di dominare eventi e ambiente, mentre a essere sacrificata è la libertà che Bauman definisce come la situazione in cui “l'immaginazione non supera i desideri reali e nessuno dei due oltrepassa la capacità di agire” (Bauman, 2000: 4).

Il discorso pro-surrogacy che legittima il ricorso alla GPA da parte degli aspiranti genitori rientra nel novero dei messaggi emancipativi che spingono verso un'espressione della potenza intesa come dominio, in quanto amplifica l'immaginazione oltre all'esperienza del corpo - impossibilitato per svariati motivi a portare avanti una gravidanza - ed edulcora la realtà che consegue dall'agire potenziato - glissando sui rischi e i danni agli altri, inclusi quelli al figlio stesso -. Questo discorso fa credere di poter ottenere un figlio attraverso il controllo del corpo, proprio e di altri, e alimenta un desiderio che, in assenza della tecnica e della



<sup>19</sup> Vorrei notare le affinità e le differenze del quadro teorico del mio ragionamento con quello di Viviani. Entrambe utilizziamo la stessa opera di Marcuse: Viviani (2018) legge la GPA come il risultato del principio di prestazione, che deriva dalla razionalizzazione e dal rigido controllo dell'industrializzazione. Il controllo del proprio corpo è funzionale all'individuo contemporaneo chiamato a far fronte al rischio e a dimostrare di “riuscire”. Nel mio ragionamento la legittimazione della GPA è proposta come il risultato della supremazia del principio del piacere su quello della realtà.

disponibilità di "manodopera" riproduttiva, avrebbe meno possibilità di divampare e spingere all'azione.

La volontà di potenza viene incoraggiata dal discorso pro-surrogacy non solo come base dell'azione dei potenziali genitori ma anche delle potenziali surroganti: abbiamo visto nel paragrafo precedente che il discorso pro-surrogacy attiva un immaginario in cui la potenza della maternità quale prerogativa femminile viene combinata a quella della donna emancipata che si fa soggetto neoliberale mettendo sul mercato le sue funzioni riproduttive. La sete di potenza in chiave femminista e capitalista viene attivata incoraggiando le potenziali surroganti a svolgere un'attività remunerativa imbellettata - oltre che da una rappresentazione semplicistica senza rischi per la salute e intoppi legali - anche con la retorica dell'altruismo o della solidarietà: infatti, sebbene sia il denaro il movente indispensabile che spinge le donne a fare le surroganti, a rendere questa possibilità di guadagno moralmente accettabile (Hovav, 2019), sia ai loro stessi occhi sia agli occhi degli altri (Guerzoni, 2020), è innanzitutto la rappresentazione dei genitori di intenzione come soggetti dotati di un surplus d'amore da dedicare a dei figli che la natura o leggi retrograde impedisce loro di avere. Abbiamo visto che nel discorso pro-surrogacy la surrogante è una portatrice di bene che incarna la volontà divina di dare un figlio a chi lo desidera, oppure, senza passare dal Regno dei Cieli e assumendo sembianze più laiche, facendosi eroina, per esempio in versione Wonder Woman (sprovvista però del lazo della verità, dato che il figlio che partorisce mai conoscerà colei che l'ha partorito, e vincolata da un contratto o da strategie di gestione delle sue emozioni).

L'osservazione che propongo a questo punto è che questo discorso, imbevuto al contempo di femminismo, neoliberismo e sacralità materna, sembra attivare dall'inconscio collettivo l'archetipo della Grande Madre, che secondo la psicologia analitica di tradizione junghiana include due facce: Madre Buona e Madre Terribile. La prima rimanda a creatività, fertilità e accoglienza, è la madre che nutre e protegge il bambino; la seconda può diventare fredda e maltrattante, tende ad annientare il figlio nel momento in cui inizia a sgomitare per uscire per quello che è (Neumann, 1978). Il percorso di individuazione prefigurato da Jung (ovvero di comprensione e manifestazione della propria identità di base) avviene negli adulti che lo scelgono attraverso lo smantellamento della Grande Madre (oltre al Grande Padre, di cui però non tratterò in questa sede); solo dopo questo passaggio si può intraprendere quello che viene definito come il cammino dell'eroe, che si conclude con l'abbattimento del Drago (ovvero eliminando le copie e le censure apprese da padre e madre) (Neumann, 1978).

E' lampante che secondo la prospettiva junghiana, eroi ed eroine - ovvero uomini e donne liberi che si auto-determinano all'esterno - non si diventa necessariamente con una gravidanza, né per sé né per altri, e sicuramente non attraverso il perseguimento di obiettivi incoerenti con la propria identità o sottoponendosi a un'auto-oggettivazione a servizio del desiderio altrui o delle proprie necessità economiche, come invece avviene nella GPA. Sembra che il discorso pro-surrogacy faccia leva proprio sulla smodata presunzione di potere dell'individuo contemporaneo, che alleato alla tecnica rinnega a livello cosciente la dimensione



sacrale del corpo: l'individuo viene incoraggiato ad affermare se stesso senza soffermarsi troppo sulle implicazioni delle sue azioni, senza applicare perciò quel principio di responsabilità verso l'umanità teorizzato da Hans Jonas (1979) quale limite all'azione dell'essere umano detentore di un potente sapere tecnologico.

Oltretutto, la separazione del neonato dalla partoriente, che è azione fondativa e imprescindibile di ogni GPA (sia essa gratuita o a pagamento) sembra negare la forma trasformatrice della gravidanza. Come spiega Neumann (1978: 41), la gravidanza è il secondo dei tre<sup>20</sup> misteri della trasformazione femminile (trasformazione di sé e del bambino):

Già la crescita del feto viene esperita attraverso il corrispondente mutamento della personalità femminile. Ma quando, con la nascita, si conclude la trasformazione della donna in madre, si pone in movimento anche una nuova costellazione archetipica, che trasforma la vita del femminile nelle radici più profonde. Nutrire, proteggere, riscaldare e mantenere sicuro sono le funzioni in cui il carattere elementare del femminile esercita un influsso nei confronti del bambino; anche in questo caso, quindi, la relazione è la premessa della propria trasformazione.

Vista da questa prospettiva, la GPA interrompe brutalmente il processo di trasformazione della donna, precludendole quindi di fare nuove esperienze di sé. Eppure, nel discorso pro-surrogacy la GPA viene raffigurata come un processo di empowerment, evidentemente allontanando questo concetto dalle sue origini: sviluppato a partire dalla pedagogia della liberazione di Paolo Freire questo termine si riferisce a un processo sociale multidimensionale attraverso il quale le persone acquisiscono consapevolezza di sé e maggiore capacità di agire, per il bene delle proprie vite e per la loro comunità, sulle questioni che loro stessi definiscono come importanti (Page e Czuba, 1999). E' indubbio che attraverso la surrogazione la donna guadagna del denaro e perciò accresca il suo potere economico. Tuttavia, la GPA non innesca un percorso di evoluzione personale e il guadagno monetario non innesca un processo migliorativo della società in cui la donna vive, ma si riduce a un miglioramento della sua capacità economica individuale e spesso in modo soltanto temporaneo (Rudrappa, 2021).

## 6. Conclusione (dell'umano)

In questo saggio ho proposto di leggere la GPA innanzitutto come un'espressione del capitalismo contemporaneo in cui l'umanità, composta da imprenditori e

---

<sup>20</sup> Il primo mistero della trasformazione del femminile è la mestruazione e il terzo l'allattamento. Tutti e tre sono legati al sangue.



imprenditrici di se stessi/e, ricerca il senso dell'esistenza nel perseguimento di progetti di autorealizzazione e autodeterminazione, e il senso dell'azione nella logica (razionalizzante) della tecnica. Il perseguimento di questi progetti identitari (che nella GPA comportano l'emancipazione rispetto al limite naturale della procreazione) viene spinto dalla volontà di potenza insita nell'essere umano, forza del profondo che in una società individualistica e votata alla supremazia della tecnica sulla natura (umana e non) viene ampliata e incoraggiata. Sempre guardando al livello profondo dell'immaginario e delle forze psichiche, ho ipotizzato che la diffusione di questa pratica possa essere sostenuta da un discorso che va ad attivare l'archetipo della Grande Madre (attraverso immagini di eroine, divinità, e una retorica della solidarietà) e il principio freudiano del piacere, che mantiene l'individuo in una ciclicità senza conclusione di soddisfazione e rincorsa del desiderio. Da questa lettura emerge un'ulteriore osservazione che lo studio della realtà sociale può aiutarci ad approfondire e analizzare in futuro: esiste uno scarto tra promesse veicolate dal discorso e stati effettivamente raggiunti dagli individui che mettono in atto azioni in linea con esso (in termini di libertà, emancipazione, empowerment, benessere/salute ed emozioni).

Va anche sottolineato che la diffusione stessa di questa pratica, e non solo il discorso che la sostiene, ridefinisce la concezione di uomo in chiave capitalista: con la legittimazione della GPA e l'espansione del suo mercato ci si sta abituando al fatto che l'essere umano possa essere fabbricabile, acquistabile, ma soprattutto che un individuo possa appartenere a chi l'ha voluto e pagato. Le già citate Cooper e Waldby (2015) ricordano che nel passato le schiave erano utilizzate per generare altri schiavi. Oggi le surroganti non sono schiave, bensì soggetti neoliberali che firmano un consenso informato, e i bambini non sono schiavi ma vengono prodotti per un ritorno di tipo affettivo. Tuttavia, sotto l'influenza di questa de-umanizzazione o mercificazione dell'umano, potrebbe essere breve il passo per accettare che non sia solo il desiderio genitoriale a dare diritto all'acquisto del prodotto: ci si potrebbe trovare presto ad ammettere che a ordinare un certo numero di esseri umani con determinate caratteristiche siano soggetti a loro estranei anche biologicamente e con progetti di più vasta scala rispetto al desiderio di mettere su famiglia. Va anche considerato che in un prossimo futuro, quando gli esperimenti in atto sull'utero artificiale saranno portati a termine con successo (Perucchiotti, 2016), la disponibilità della donna a esercitare la sua autonomia attraverso la messa a frutto del suo utero sarà superflua. Inoltre, la selezione pre-impianto e la riduzione selettiva degli embrioni che oggi sono praticate per influire sul sesso del nascituro e per evitare malattie genetiche potrebbero successivamente essere usate per ottenere figli con caratteristiche eccezionali e così "truccare la lotteria" della riproduzione sessuale (Harari, 2015: 71). Queste considerazioni aprono all'ipotesi che la retorica libertaria dell'attuale discorso pro-surrogacy contribuisca ad avallare la diffusione su ampia scala della fabbricazione di esseri umani - che oggi viene svolta attraverso una donna e nel quadro della realizzazione affettiva e familiare (in nome di presunti diritti alla felicità e al figlio) - ma che domani potrebbe declinarsi in nuove forme. Un discorso che mantiene gli individui fermi alla fase evolutiva della Grande Madre e al principio



Daniela Bandelli  
*L'immaginario del discorso pro-surrogancy*

del piacere potrebbe perciò contribuire al compimento del progetto totale del capitalismo per il quale ogni "cosa" (incluso l'uomo) si fa merce.



## Bibliography

Agnafors M. (2014), "The harm argument against surrogacy revisited: Two versions not to forget", *Medicine, Health Care and Philosophy*, 17: 357-363.

Ahmari T.H., Tashi S., Mehran N., Eskandari N., Dadkhah T.T. (2014), "Emotional experiences in surrogate mothers: A qualitative study", *Iranian Journal of Reproductive Medicine*, 12: 471-480.

Allen A. A. (2018), "Surrogacy and limitations to freedom of contract: Toward being more fully human", *Harvard Journal of Law & Public Policy*, 41: 753-811.

Bandelli D. (2019a), "Feminism and gestational surrogacy. Theoretical reconsiderations in the name of the child and the woman", *Italian Sociological Review*, 3: 345-361.

Bandelli D. (2019b), "La società del narcisismo. Un'applicazione della teoria di Christopher Lasch alla Gestazione per Altri", *La Critica Sociologica*, 210: 83-100.

Bandelli D. (2019c), "Gestational surrogacy in Mexico. The social vision of progress and autonomy underlying the regulatory policy making and discourse". *Rivista Trimestrale di Scienza dell'Amministrazione*, 18: 9-25.

Bandelli, D., Corradi, C. (2019), "Abolishing or regulating surrogacy. The meanings of freedom according to Italian feminism", *Salute e Società*, 1: 9-25.

Bauman Z. (2000), *Modernità Liquida*, Bari, Laterza.

Bauman Z. (2001), *The Individualized Society*, Cambridge, Polity Press.

Beck U. (2000), *I Rischi della Libertà. L'Individuo nell'Epoca della Globalizzazione*, Bologna, Il Mulino.

Bellieni C. (2020). "Rischi per la salute dei figli nati da fecondazione in vitro", In Corradi, L. (ed) *Odissea Embrionale*. Milano: Mimesis [Ebook edition].

Belliotti R. A. (1988), "Marxism, feminism, and surrogate motherhood", *Social Theory and Practice*, 3: 389-417.

Berend Z. (2016), *The Online World of Surrogacy*, New York, Berghahn Books.



Bobrzynska O. (2019), "Surrogate motherhood: Current trends and the comparative perspective", in Mostowik, P. (ed). *Fundamental Legal Problems of Surrogate Motherhood: Global Perspective*. Warsaw, Wydawnictwo Instytutu Wymiaru Sprawiedliwosci, 645- 658.

Bromfield N. (2016), "Surrogacy has been one of the most rewarding experiences in my life. A content analysis of blogs by U.S. Commercial gestational surrogates", *International Journal of Feminist Approaches to Bioethics*, 9: 192-217.

Camorrino A. (2018), "La notte dell'umanesimo. L'immagine dell'uomo nella società contemporanea", *Im@go*, 12: 39-62.

Cohen L. (2007). "Operability, bioavailability, and exception", in Ong A. Collier S.J. (eds), *Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems*. Oxford, Blackwell, 79-90.

Colen S. (2009), "Like a mother to them: Stratified reproduction and West Indian childcare workers and employers in New York," in Lewin E. (ed), *Feminist Anthropology: a reader*, Malden, Blackwell, 380-396.

Cooper M., Waldby C. (2015), *Biolavoro Globale. Corpi e Nuova Manodopera*. Roma, Derive e Approdi.

Corradi C. (2021), "Motherhood and the contradictions of feminism: Appraising claims towards emancipation in the perspective of surrogacy." *Current Sociology Monographs*, 69: 158-175.

Corradi L. (2017), *Nel Ventre di un'Altra*, Castelvecchi, Roma.

Corradi L. (2019). "Fecondazione eterologa e surroga di gravidanza", in Corradi L. (ed.) *Odissea embrionale*. Milano:Mimesis [ebook edition].

Danna D. (2017), *Maternità. Surrogata?*, Trieste, Asterios.

Darnovsky M., Beeson D. (2014). Global Surrogacy Practices. Working paper N. 601. Thematic Area 5 International Forum on Intercountry Adoption and Global Surrogacy. Available at: <https://ideas.repec.org/p/ems/euriss/77402.htm>.

de Aguirre C.M. (2019). "International surrogacy arrangements: A global Handmaid's Tale?", in Mostowik P. (ed.) *Fundamental Legal Problems of Surrogate Motherhood: Global Perspective*. Warsaw, Wydawnictwo Instytutu Wymiaru Sprawiedliwosci, 449-485.



Daniela Bandelli  
*L'immaginario del discorso pro-surrogacy*

De Koninck M. (2020), *Stolen Motherhood*, Baraka Books, Kindle edition.

Di Nicola P. (2019), "La maternità nei nuovi immaginari sociali: teorie, conoscenze, pratiche e nuovi modelli riproduttivi", in Di Nicola P, Lonardi C., Viviani D. (eds.), *Forzare la Mano. Natura e Cultura nella Procreazione Medicalmente Assistita*, Milano, Franco Angeli, 15-27.

Di Nicola P. (2019b), "La procreazione medicalmente assistita: primi risultati", in Di Nicola P, Lonardi C., Viviani D. (eds.), *Forzare la Mano. Natura e Cultura nella Procreazione Medicalmente Assistita*, Milano, Franco Angeli, 29-51.

Donati P. (1999), "Bioetica e morfogenesi della famiglia: il caso della procreazione assistita", in Scabini E., Rossi G. (eds.), *Famiglia Generativa o Famiglia Riproduttiva*, Milano, Vita e Pensiero, 85-125.

Garde M. B. (2018), "Gestación subrogada: Aspectos emocionales y psicológicos en la mujer gestante", *Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, 28: 41-49.

Gerrits T. (2016), "Assisted reproductive technologies in Ghana: transnational undertakings, local practices and 'more affordable' IVF." *Reproductive biomedicine & society online*, 2: 32-38.

Ginsburg F.D, Rapp R. (eds.) (1995), *Conceiving the New World Order*, Berkeley, University of California Press.

Gueronzi C. S. (2020), "Gift narratives of US Surrogates", *Italian Sociological Review*, 10: 561-577.

Guseva A., Lokshin, V. (2019), "Medical conceptions of control in the field of commercial surrogacy in Kazakhstan", *Salute e Società* 18: 26-43.

Habermas J. (2002), *Il Futuro della Vita Umana. I Rischi di una Genetica Liberale*, Torino, Einaudi.

Harari Y.N., (2015), *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*, London, Harvill Secker.

Harrison L. (2016), *Brown Bodies, White Babies. The Politics of Cross-racial Surrogacy*, New York, New York University Press.

Hartouni V. (1993), "Brave New World in the discourses of reproductive and genetic technologies", in Bennett J., Chaloupka W. (eds.), *In the Nature of Things: Language, Politics, and the Environment*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 85-100.



Daniela Bandelli  
*L'immaginario del discorso pro-surrogacy*

Hernandez Y. P. (2018), "Gestación subrogada: una revisión etnográfica para contribuir al debate en México", *Debate Feminista*, 56: 85.

Hochschild A. R. (1983), *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, The Regents of the University of California.

Hochschild A. R. (2015), "The surrogate's womb." *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, 16: 42-52.

Hovav A. (2019), "Producing moral palatability in the Mexican surrogacy market", *Gender & Society*, 20: 1-23.

Inhorn M. C. (2002), *Infertility around the Globe: New Thinking on Childlessness, Gender, and Reproductive Technologies*, Berkeley: University of California Press.

Jacobson H. (2016), *Labor of Love. Gestational Surrogacy and the Work of Making Babies*. New Brunswick, Rutgers University Press.

Jacobson H (2018), "A limited market: The recruitment of gay men as surrogacy clients by the infertility industry in the USA", *Reproductive Biomedicine and Society Online*, 7: 14-23.

Johnson K. (2017), "Single, straight, wants kids: media framing of single, heterosexual fatherhood via assisted reproduction", *Journal of Gender Studies*, 26: 387-401.

Jonas H. (1979). *Il Principio di Responsabilità. Un'Etica per la Civiltà Tecnologica*, Torino, Einaudi.

Kessler B. (2009), "Recruiting wombs: Surrogates as the new security moms", *Women's Studies Quarterly*, 37: 167-182.

Klein R. (2018), *Surrogacy. A Human Rights violation*, North Geelong, Spinifex Press.

Lance, D. (2017), Mettre a distance la maternité. La gestation pour autrui en Ukraine et aux Etats-Unis. *Ethnologie française*, 167: 409-420.

Lange, L. (2014), "Surrogacy: What representations of the body and will are there?", *Études*, 2 : 43-54.

Lasch C. (1981), *La Cultura del Narcisismo*, Milano, Bompiani.

Le Breton D. (1999), *L'Adieu au Corps*, Paris, Métailié.



Daniela Bandelli  
*L'immaginario del discorso pro-surrogacy*

Lewis S. (2016), "Defending intimacy against what?: Limits of antisurrogacy feminisms", *Signs*, 43: 97-125.

Lewis S. (2019), *Full Surrogacy Now. Feminism Against Family*, New York, Verso.

Lonardi C. (2020), "Intrafamilial surrogacy: Motivations, imaginary and current reality", *Italian Sociological Review*, 20: 605-630.

Magatti M. (2009), *Libertà Immaginarica. Le Illusioni del Capitalismo Tecno-nichilista*, Milano, Feltrinelli.

Magatti M. (2018), *Oltre l'Infinito. Storia Della Potenza Dal Sacro Alla Tecnica*, Milano, Feltrinelli.

Marcuse H. (1964), *Eros e Civiltà*, Torino, Einaudi.

Markens S. (2007), *Surrogate Motherhood and the Politics of Reproduction*, Berkeley: University of California Press.

Markens S. (2012), "The global reproductive health market: U.S. media framings and public discourses about transnational surrogacy", *Social Science & Medicine*, 11: 1745-1753.

Mendiri M.A.A. (2018), "Gestación subrogada desde una perspectiva biomédica: Lo que el debate científico puede añadir a la discusión ética", *Revista Internacional de Eticas Aplicadas*, 28: 13-19.

Mori L. (2017), "I numeri dell'lo. Immaginario neoliberale e quantificazione del sé", *Im@go*, 10: 62-84.

Neumann E. (1978), *La Grande Madre. Fenomenologia delle Configurazioni Femminili dell'Inconscio*, Roma, Astrolabio.

Nicolais G. (2018), *Il Bambino Capovolto. Per una Psicologia dello Sviluppo Umano*. Milano, Feltrinelli.

Nicolussi A. (2018), *Famiglia e Biodiritto Civile, le Parole del Diritto. Scritti in Onore di Carlo Castronovo*, Napoli, Jovene.

Meister T. A. (2018), "Association of Assisted Reproductive Technologies with arterial hypertension during adolescence", *Journal of the American College of Cardiology*, 11: 1267-1274.



Munro V. E. (2001), "Surrogacy and the construction of the maternal-foetal relationship: The feminist dilemma examined", *Res Publica*, 7: 13-37.

Nixon J., Timms, O. (2017), "The legal and moral debate leading to the ban of commercial surrogacy in India", *Medicina e Morale*, 4: 513-531.

OHCHR Special Rapporteur on the sale and sexual exploitation of children (2018), *Report to the General Assembly. Human Rights Council. A/HRC/37/60*. Retrieved on 2<sup>nd</sup> of May 2019 from [https://www.un.org/en/ga/search/view\\_doc.asp?symbol=A/HRC/37/60](https://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/HRC/37/60)

Olavarría M. E. (2019), *La Gestación Para Otros en México. Parentesco, Tecnología y Poder*, Mexico City, Gedisa.

Osservatorio sul turismo procreativo (2012), *Turismo procreativo: la fuga continua, anche senza indicazione medica*. Available at: <https://docplayer.it/1120903-Turismo-procreativo-la-fuga-continua-anche-senza-indicazione-medica.html>

Page N., Czuba C. E. (1999), "Empowerment: What is it?", *Journal of Extension*, 37, 24-32.

Pande A. (2014), *Wombs in Labor*, New York: Columbia University Press.

Perucchietti E. (2016), *Utero in Affitto*, Marene, Rivoluzione.

Radin M.J. (1995), "What, if anything, is wrong with baby selling", *McGeorge Law Review*, 26: 135-145.

Ragoné, H. (1994), *Surrogate Motherhood. Conception in the Heart*, Oxford, Westview press.

Rodríguez-Jaume M.J., Gonzalez-Río M.J., Jareño-Ruiz D. (2021), "Cross-border reproductive care: Opinions and attitudes of society towards surrogate pregnancy", *Current Sociology*, 69: 266-285.

Roman D. (2012), "La gestation pour autrui, un débat féministe?", *Travail, Genre et Société*, 28: 191-197.

Rottemberg C. (2014), "The rise of neoliberal feminism", *Cultural Studies*, 28: 418-437.

Rozeée V., Unisa S., de La Rochebrochard E. (2019,) "Sociodemographic characteristics of 96 Indian surrogates: Are they disadvantaged compared with the general population?" *PLoS ONE*, 14: e0214097.



Daniela Bandelli  
*L'immaginario del discorso pro-surrogacy*

Rudrappa S. (2014), "Des ateliers de confection aux lignes d'assemblage des bébés", *Cahiers du Genre*, 56: 59-84.

Rudrappa S. (2015), *Discounted Life: The Price of Global Surrogacy in India*, New York, New York University Press.

Rudrappa S. (2021), "The impossibility of gendered justice through surrogacy bans", *Current Sociology*, 69: 286-299.

Rushing B., Onorato S. (2003), "Controlling the means of reproduction: Feminist theories and reproductive technologies", *Humanity & Society*, 27: 393-413.

Ryan M. A. (2009), "The introduction of assisted reproductive technologies in the «Developing World»: A test case for evolving methodologies in feminist bioethics", *Signs*, 34: 805-825.

Sama-Resource Group for Women and Health (2012), *Birthing a Market. A Study on Commercial Surrogacy*, New Delhi: Sama.

Saravanan S. (2018), *A Transnational Feminist View on Surrogacy*, Springer, Berlin.

Shalev C., Eyal H., Samama E. (2017), "Transnational surrogacy and the earthquake in Nepal: A case study from Israel", in Davies M. (ed). *Babies for Sale?. Transnational Surrogacy, Human Rights and the Politics of Reproduction*, London, Zed books, 49-64.

Schurr C. (2018), "The baby business booms: Economic geographies of assisted reproduction", *Geography Compass*, e12395: 1-15.

Segalen M. (2021), "Deconstructing social anthropology discourses in their support of surrogacy: The case of France", *Current Sociology*, 69: 176-192.

Stoicea-Deram A. (2016), "Introduction: What is surrogacy for (East-European) feminism?", *Analyze - Journal of Gender and Feminist Studies*, 6: 3-11.

Taylor C. (2005), *Gli Immaginari Sociali Moderni*, Roma, Meltemi.

Teman E. (2010), *Birthing a Mother. The Surrogate Body and the Pregnant Self*, Berkley, University of California Press.

Torres G., Shapiro A., Mackey T. K. (2019), "A review of surrogate motherhood regulation in south American countries: Pointing to a need for an international legal framework", *BMC Pregnancy and Childbirth*, 19-46.



Twine F.W. (2015), *Outsourcing the Womb. Race, Class and Gestational Surrogacy in a Global Market*, New York, Routledge.

Vitale A. R. (2017), "Unified opposition to surrogacy. Comparing feminist and Catholic views", *The National Catholic Bioethics Quarterly*, 4: 623–629.

Viviani D. (2018), "Performance e predeterminazione, artificialità e supremazia del codice", in Di Nicola P, Lonardi C., Viviani D. (eds.), *Forzare la Mano. Natura e Cultura nella Procreazione Medicalmente Assistita*, Milano, Franco Angeli, 1–17.

Viviani D. (2020), "Procreazione medicalmente assistita e maternità surrogata: le emozioni in gioco", *Studi di Sociologia*, 2: 119-142.

Weinrauch L.A., Gerhard-Herman M.D., Mendelson M.M. (2018), "Epigenetics: Is the mode of conception a marker for future cardiovascular risk?", *Journal of the American College of Cardiology*, 72: 1275-1277.

Whittaker A. (2016), "From «Mung Ming» to «Baby Gammy»: A local history of assisted reproduction in Thailand", *Reproductive Biomedicine and Society Online*, 2: 71–78.

Whittaker A., Speier A. (2010), "Cycling Overseas: Care, commodification, and stratification in cross-border reproductive travel", *Medical Anthropology*, 4: 363-383.

WHO (2009), *Infant and Young Child Feeding: Model Chapter for Textbooks for Medical Students and Allied Health Professionals*. Geneva: World Health Organization; SESSION 2, The physiological basis of breastfeeding. Available at: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK148970/>

Ziff E. (2017), "The Mommy deployment: Military spouses and surrogacy in the United States", *Sociological Forum*, 32: 406–425.







**IM@GO**  
A JOURNAL OF THE  
SOCIAL IMAGINARY