

Premessa

Don 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"¹. 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

¹ 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 occidentale². 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 posture³.

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



² 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).

³ 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 variegiate 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 Moderno⁴. La sua

⁴ 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* essere⁵.

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 cavalleria⁶ – 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 potenti⁷ 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.

⁵ 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).

⁶ 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).

⁷ 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 *bacylelmo*, 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 quotidiana⁸. 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

⁸ 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 fargli 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*⁹. 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

⁹ *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



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).¹⁰

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



¹⁰ 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"¹¹,

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.

¹¹ 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 messinscena 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 sogni¹².

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



¹² 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 rischino 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 inviarlo 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 nacquero 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.

