

IL *DON CHISCIOTTE* DI MICHEL FOUCAULT, IL LIMITE FRA L'EPICA E IL ROMANZO*

Fabiana Cecamore
Università L'Orientale di Napoli

Giacomo Cuoco
Università degli Studi Roma tre

Gaia Sirchia
Università degli Studi Roma tre

RIASSUNTO: In *Les mots et les choses* Foucault presenta il personaggio di Don Chisciotte come limite epistemico tra Rinascimento e *Âge classique*. Nell'articolo proposto ci si incarica di descrivere in questi stessi termini l'evoluzione del genere epico nella forma romanzo, avvicinando la lettura foucaultiana a quella fornita dalla *Teoria del romanzo* di Lukács, dove il *Don Chisciotte* viene presentato come primo romanzo moderno. Si farà dunque richiamo alla descrizione del Seicento come momento di transizione epistemica e sociale, per individuare tanto nell'emergenza della forma romanzo, quanto nella follia di Don Chisciotte, il sintomo della crisi del sistema simbolico, sociale e politico che aveva giustificato il genere epico. Tale paradigma di lettura verrà applicato all'analisi dei frammenti del *Don Chisciotte* dedicati all'episodio del teatrino del Mastro Pedro (II, cap. XXV-XXVI).

PAROLE CHIAVE: Don Chisciotte, Foucault, romanzo, limite, epica

ABSTRACT: In *Les mots et les choses* Foucault claims the character of Don Quixote to be the epistemic boundary between Renaissance and *Âge classique*. In these same terms, we aim to describe the evolution of the epic genre into the novel form, bringing the Foucauldian interpretation closer to that provided by Lukács' *Die Theorie des Romans*, where *Don Quixote* is presented as the first modern novel. We will therefore refer to the 17th century as a moment of epistemic as much as social transi-

* L'idea del contributo, la prospettiva teorica e la progettazione dell'analisi sono frutto della collaborazione dei tre autori. I risultati si considerano pertanto condivisi in eguale misura. Sono invece responsabilità individuale le stesure dei singoli paragrafi: a Fabiana Cecamore è da attribuire la redazione del paragrafo 3. *Il teatrino del Maestro Pedro*; a Giacomo Cuoco quella del paragrafo 2. *Personaggi senza funzione: Don Chisciotte e i cambiamenti sociali del '600*; a Gaia Sirchia infine quella del paragrafo 1. *Le disavventure di Don Chisciotte fra le parole e le cose*.



tion, to identify both in the emergence of the novel form, and in the madness of Don Quixote, the symptom of the crisis of the symbolic, social and political system that had justified the epic genre. This understanding will be applied to the analysis of the fragments of *Don Quixote* dedicated to the episode of the Master Pedro puppet show (II, cap. XXV-XXVI).

KEYWORDS: Don Quixote, Foucault, novel, boundary, epics

In *Les mots et les choses* Foucault si sofferma sull'archeologia delle manifestazioni culturali di ogni epoca,¹ per analizzare «le champ épistémologique» in cui esse affondano le radici, e così osservare la storia delle loro «conditions de possibilité».² Tale metodologia guarda alla storia delle scienze umane tenendo conto del succedersi di momenti di continuità positiva, nel sistema di riferimento delle conoscenze, con improvvise «discontinuités»:³ eventi radicali, che si ripercuotono sulle manifestazioni superficiali del sapere, delineandosi come “tagli” nella sua continuità; come momenti di crisi epistemica che riconfigurano il rapporto tra il mondo e l'ordine discorsivo che è in grado di interrogarlo. Unica possibilità spettante all'archeologo è però seguire «pas à pas les signes, les secousses, les effets»⁴ esteriori di queste crisi. Il che basta tuttavia a Foucault per identificare le «deux grandes discontinuités dans l'épistémè de la culture occidentale».⁵ La prima, alla metà del XVII secolo, inaugurante l'Età classica; l'altra, agli inizi del XIX, come «seuil de notre modernité».⁶

¹ Secondo la metodologia oggetto di descrizione in FOUCAULT 1966.

² Ivi: 12.

³ Ivi: 13. L'archeologia di Foucault appare anzi come «une théorie générale de la discontinuité, des séries, des limites des unités, des ordres spécifiques des autonomies et des dépendances différenciées» (FABIANI 2004: 100). L'analisi archeologica trova infatti nelle discontinuità una funzione analizzabile attenendosi «a ridosso degli enunciati dispersi in differenti configurazioni di sapere e di registrarne gli smottamenti, senza postulare alcuna teleologia, né una funzione espressiva delle contraddizioni della totalità sociale» (MELEGARI 2012: 335).

⁴ FOUCAULT 1966: 210. Lo spazio della discontinuità «non è l'epoca, ma la regola di formazione, quell'a-priori storico, che non anticipa il testo, che non è enunciata dal testo, ma che emerge nel momento in cui qualsiasi discorso si costituisce in quanto *evento*» (IACOMINI 2008: 5).

⁵ FOUCAULT 1966: 13.

⁶ *Ibidem*.

Piena manifestazione della *discontinuité* tra episteme rinascimentale e classica è, secondo Foucault, *Don Chisciotte*. Nelle pagine dedicate all'introduzione di tale rivolgimento epistemico, Foucault pone un'attenzione specifica all'opera di Cervantes, attribuendo al suo protagonista il ruolo di rappresentare la profonda crisi delle possibilità e delle condizioni del sapere che sancisce il passaggio d'epoca. Tale lettura indica una prospettiva particolarmente calzante alle specificità storico-letterarie dell'opera, introducendo nel dialogo della critica cervantesiana una visione del *Don Chisciotte* come «limite»:⁷ una definizione che appare adeguata soprattutto a descrivere il ruolo dell'opera rispetto al rapporto fra genere epico e romanzo moderno, illuminando sulle condizioni epistemiche e sociali del transito da una forma letteraria all'altra. Per comprendere in che modo, occorre innanzitutto chiarire il nesso fra il concetto di *discontinuité* e la figura di Don Chisciotte. Sarà così possibile individuare, nel problema presentato da Foucault, un riflesso specifico delle condizioni sociali in cui nasce l'opera, e successivamente misurare le ipotesi avanzate con l'analisi testuale del brano sul teatrino del Maestro Pedro: definitivo riscontro delle tesi archeologiche sull'elemento di crisi caratterizzante *Don Chisciotte*.

1. LE DISAVVENTURE DI DON CHISCIOTTE FRA LE PAROLE E LE COSE

Rappresentante per eccellenza della *discontinuité* inaugurale dell'Età classica, *Don Chisciotte* costituisce per Foucault la piena manifestazione letteraria delle conseguenze dell'affermazione della «pensée classique»,⁸ dei principi del cosiddetto razionalismo, sulla crisi dell'episteme rinascimentale. L'opera drammatizza l'emergenza del limite fra questi due momenti, mettendo in scena il disfacimento dell'inerenza reciproca di mondo e linguaggio alla base del “regime” della «Ressemblance», della Somiglianza, vigente nel Rinasci-

⁷ Per il concetto di “limite” in Foucault, cfr. FOUCAULT 1961. Basti qui ritenere l'idea di «ambivalenza del limite» che caratterizza il pensiero di Foucault, che considera tale idea sia in termini di «delimitazione» che di «apertura al fuori» (NUZZO 2018: 36). Per il concetto di «esperienza-limite» dell'opera letteraria si veda anche TROMBADORI 1999.

⁸ Foucault fa risalire la nascita di questo pensiero alla critica cartesiana del principio conoscitivo della somiglianza come esposta nella regola XIV delle *Regulae ad directionem ingenii* (cfr. FOUCAULT 1966: 65-73; e DESCARTES 2001: 168).

mento.⁹ Attraverso le gesta di Don Chisciotte, Foucault spiega come tale sistema epistemologico ceda nello sprofondamento di quella «couche uniforme où s'entrecroisaient indéfiniment le vu et le lu, le visible et l'énonçable» –¹⁰ la Somiglianza che lo reggeva – lasciando spazio all'istituzione del mondo della Rappresentazione. Il personaggio incarna in prima persona la *discontinuité*, scontrandosi direttamente con la disfunzione della conoscenza per analogie e similitudini, scalzata dai paradigmi «de mesure et d'ordre»¹¹ con cui il razionalismo sopperisce alla separazione fra «les choses et les mots». ¹² Don Chisciotte impersona la radicalità di tale crisi, mostrandosi profondamente compenetrato con il sistema epistemologico del XVI secolo, e, per converso, fortemente in contrasto con il mondo in cui vive.

Tale condizione, tale attaccamento al regime della Somiglianza ormai perduto, emerge chiaramente dal modo di agire di Don Chisciotte, le cui gesta appaiono sempre motivate da «congiunzioni analogiche» elementari.¹³ Egli continua ad affermare in ogni situazione una visione interamente permeata dalla Somiglianza, la quale costituisce, per lui, l'unico strumento adatto a conoscere e comprendere la realtà: il fondamento di una vera e propria fede. Secondo questa prospettiva, di stampo trascendentale, l'uniformità tra le parole e le cose continua ad esistere. 'Conoscere' significa perciò 'decifrare' la «prose du monde» a partire sempre dalle «marques visibles»¹⁴ della Somiglianza. Don Chisciotte afferma, così, un'inautentica sopravvivenza dell'antico nel nuovo, reiterando una fiducia inattuale in quella che si configura come la matrice privilegiata di tutte le sue Analogie: la letteratura cavalleresca.¹⁵ Essa costituisce il modello etico fondamentale di Don Chisciot-

⁹ Cfr. *ivi*: 31-59.

¹⁰ *Ivi*: 57.

¹¹ *Ivi*: 64.

¹² *Ivi*: 57.

¹³ Così mostrando un'attitudine primordiale all'«instauration d'un ordre parmi les choses» (*ivi*: 11): il pensiero è una forma di «sintesi», fondata sul «valore della *congiunzione*», che costituisce la funzione primaria della conoscenza, la «condizione di possibilità *dei* saperi [...] un'istanza di riunificazione del diverso, capace quindi di sfuggire alla frammentarietà dell'analisi». La visione dell'analogia come fondamento delle «operazioni attivo-genetiche» (FRANZINI 2008: 20), condivisa da Melandri in *La linea e il circolo* (MELANDRI 2004) è presentata dallo stesso Foucault con l'esempio degli afasici (FOUCAULT 1966: 11).

¹⁴ *Ivi*: 53.

¹⁵ «Insomma, tanto s'immerse nelle sue letture, che passava le nottate a leggere da un crepuscolo all'altro, e le giornate dalla prima all'ultima luce; e così, dal poco dormire e il molto leggere gli s'inaridì il cervello in maniera

te, che vaga alla ricerca di avventure, come un cavaliere errante, «persuaso di avere trovato in quei libri la verità»,¹⁶ per dimostrare che i libri «disent vrai».¹⁷

Tuttavia, le sue imprese si svolgono in un mondo che non può più accogliere la sua “narrazione epica”. La Spagna desertica in cui viaggia con Sancio è un universo attraversato da un ininterrotto «miroitement des ressemblances»,¹⁸ ma è solo lui che può vederle. Da ognuna di queste, ora che «l'écriture et les choses ne se ressemblent plus»,¹⁹ Don Chisciotte rimane puntualmente abbagliato, cadendo sempre vittima di fraintendimenti. Le sue sono perciò sempre e solo disavventure, incomprensioni, ironie, per le quali egli stesso si configura come «signe errant»:²⁰ errante, perché in viaggio; e perché, soprattutto, destinato a fallire nel suo tentativo di trasformare «la réalité en signe».²¹ Cionondimeno, è in queste vesti sognanti e deliranti²² che, secondo Foucault, Don Chisciotte può definirsi l'«*Héros du Même*».²³ Muovendosi sull'«interstizio epistemico»²⁴ tra Analogia come istinto conoscitivo e Ordine come istituzione del sapere rappresentativo,²⁵ il personaggio si presenta come un vero e proprio «négatif»²⁶ del Rinascimento nell'età della Rappresentazione: l'esteriorità da escludere, il limite che deve esser posto affinché possa fondarsi la nuova episteme.

Nell'Età classica, in cui il ruolo egemonico viene svolto dalla ragione, matrice primaria dell'organizzazione della Rappresentazione, la letteratura entra nel dominio dell'im-

che perdetta il giudizio. La fantasia gli si empì di tutto quello che leggeva nei libri, sia d'incantamenti che di contese, battaglie, sfide, ferite, dichiarazioni, amori, tempeste ed altre impossibili assurdità; e gli si ficcò in testa a tal punto che tutta quella macchina d'immaginarie invenzioni che leggeva, fossero verità, che per lui non c'era al mondo altra storia più certa» (CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXVI: 63).

¹⁶ Eco 2002: 114.

¹⁷ Foucault 1966: 59.

¹⁸ Ivi: 60.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Don Chisciotte, fuori dai cardini del proprio tempo, intrappolato in un'episteme non più attuale, è per Foucault il ritratto dell'«*aliéné dans l'analogie*» (ivi: 64).

²¹ Ivi: 60.

²² «Les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire» (ivi: 62).

²³ Ivi: 65.

²⁴ Iacomini 2008: 9.

²⁵ L'ordine del discorso è l'organizzazione di tutte le percezioni, di tutti gli atti di conoscenza, in termini di identità e differenze proprio dell'episteme classica (Cfr. Foucault 1966).

²⁶ Ivi: 62.

maginazione. Le Analogie letterarie dell'*hidalgo* rivelano perciò una disfunzione, una *discontinuité*, che impedisce di riconoscere, al di fuori della Somiglianza, «la Différence»²⁷ che pervade il mondo. Egli è del tutto incapace di confrontarvisi, diventando perciò a sua volta, per paradosso, il «Differente», relegato alle «soglie dell'età classica», ai suoi «margini esterni».²⁸ Eroe del Medesimo, egli è destinato alla Differenza, alla liminarità e alla follia, a svolgere una “funzione ironica”²⁹ rispetto al mondo che lo esclude. Egli ne raffigura la “soglia”: la devianza, la «situation “à la limite”»;³⁰ qualcosa che non appartiene né alla Somiglianza né alla Rappresentazione, ma che attesta la loro discontinuità. Nella sua folle impresa, Don Chisciotte, che «rassemble tous les signes, et les comble d'une ressemblance qui ne cesse de proliférer»,³¹ dà corpo al lascito marginale di un mondo in mutamento. Il territorio che è riuscito a conquistarsi è quello della prima grande *discontinuité* del sapere occidentale che ha scisso definitivamente il linguaggio dal mondo in cui «la fiction déçue des épopées est devenue le pouvoir représentatif du langage».³² Come il folle o il poeta, egli ha perso il contatto col mondo e si è rinchiuso nelle parole del libro: il suo universo è il *Don Chisciotte* di Cervantes, la sua realtà «n'est pas dans le rapport des mots au monde, mais dans cette mince et constante relation que les marques verbales tissent d'elles-mêmes à elles-mêmes»;³³ nella finzione della sovranità epistemologica della letteratura.

Così descritto, il personaggio personifica la ricaduta sociale e l'evento della *discontinuité*, testimoniando il ruolo specifico della letteratura nel rappresentare tale tipologia di scossa epistemica: la stessa che, secondo Lukács, il mondo della modernità ha conosciuto come “perdita della totalità”, come fine dell'armonia trascendentale con il divino, e come inizio dell'era di un ordine terreno,³⁴ umano, fondato su linguaggi collettivi e su “rappresentazioni”. Il *Don Chisciotte* riletto da Foucault costituisce perciò un importante spunto

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ CELATI 2001: 17.

²⁹ Secondo Foucault «*Don Quichotte* est la première des œuvres modernes» perché, presentando il corso della rottura fra linguaggio e cose, si accede alla «souveraineté solitaire [...] de la déraison et de l'imagination» (FOUCAULT 1966: 61).

³⁰ Ivi: 62.

³¹ Ivi: 64.

³² Ivi: 63.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. LUKÁCS 1920.

per l'ipotesi di un'archeologia *tout-court* letteraria, la cui funzione appare comprensibile soprattutto alla luce delle tematiche socioculturali che il testo letterario, implicitamente, include.

2. PERSONAGGI SENZA FUNZIONE: DON CHISCIOTTE E I CAMBIAMENTI SOCIALI DEL '600

In *Les mots et les choses* Foucault non tratta il problema del potere all'interno delle scienze umane. La questione, nel 1966, è posta tutta all'interno delle positività e delle discontinuità epistemiche: Don Chisciotte è presentato come sintomo di una crisi dell'ordine del discorso, del rapporto tra le parole e le cose, e come personaggio-limite tra un sistema epistemico e l'altro. Eppure, solo dieci anni più tardi, Foucault noterà come in «*Le parole e le cose* [...] ciò che mancava al mio lavoro, era questo problema del “regime discorsivo”, degli effetti di potere propri al gioco enunciativo». ³⁵ Ritornando, alla fine degli anni '70, sull'impostazione teorica delle sue prime grandi opere, il filosofo francese riconosce che «al punto di confluenza de *La storia della follia* e de *Le parole e le cose* c'era, sotto due aspetti molto diversi, questo problema centrale del potere che avevo ancora assai male isolato». ³⁶ Se finora si è inteso ricostruire il personaggio di Don Chisciotte come sintomo della crisi del sistema simbolico rinascimentale e cavalleresco, queste affermazioni suggeriscono di portare più avanti l'analisi. Da una parte, per verificare se nello stesso Chisciotte vi siano i segni di una crisi politica e sociale; dall'altra, per scorgere se la forma romanzo cui il *Don Chisciotte*, primo nel suo genere, appartiene, possa genealogicamente discendere da questo doppio sconvolgimento dei regimi di sapere e dei regimi di potere: se, dunque, essa possa incarnare, come genere letterario della modernità, una risposta non solo alla nuova disposizione del rapporto fra parole e cose, ma anche alla nuova organizzazione sociale e politica dell'Europa occidentale.

Il Seicento è del resto l'epoca di una transizione politica e sociale tanto vasta e radicale da investire il ruolo stesso del politico. ³⁷ La differenza è ben segnalata dalle opere

³⁵ FOUCAULT 1977: 7.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Cfr. DE GIOVANNI 1981.

di Machiavelli e Bacone: se per il primo la questione si risolve nella figura del Principe, con le sue qualità intrinseche e i suoi aggettivi qualificativi, per il secondo il problema della gestione dello stato cambia completamente. Saranno di apicale importanza non tanto la misura morale del Principe, quanto la sua capacità di organizzare razionalmente le risorse e le potenze dello stato. La politica si fa scienza, si fa “ragione di governo”. La personalità del sovrano cessa di apparire “separata” dal resto del mondo, come per vocazione divina, e viene restituita alla terra e alla materialità dei rapporti economici e di consenso – di cui occorre ora precipuamente curarsi. Al tramonto di «un mondo interamente finalista, antropocentrico, pieno di prodigi, meraviglie e segni», che si rivela ormai solamente nelle forme di intellegibilità matematiche e classificatorie, anche nel politico si afferma «un altro tema», secondo il quale «la specificità del sovrano [...] non consiste soltanto nel prolungamento sulla terra di una sovranità divina», ma in «qualcosa di assolutamente specifico: l'azione del governare, per la quale non esistono modelli ricavabili da Dio o dalla natura». ³⁸ Il Principe non deve più rispondere a Dio, quanto agli uomini: alle loro esigenze, ai loro desideri, alle loro richieste esplicite. La sua arte di governo dovrà tenere in primissimo conto «il calcolo degli elementi nell'economia», ma anche e soprattutto «il calcolo dell'opinione», di ciò che «accade nella testa dei governati: economia e opinione». ³⁹ Il calcolo, figura tipica dell'Età classica, è la risposta del politico ai nuovi interessi portati avanti dai governati: su tutti il commercio e la difesa della proprietà privata. L'impossibilità di ricavare il modello del governo da una razionalità o da un ordine divino significa far fuori dalla giustificazione e dalla legittimazione del sovrano e del proprio operato i modelli cristiani – gli stessi che Don Chisciotte vede massimamente realizzarsi nell'etica cavalleresca. In presenza delle nuove esigenze, «l'etica cavalleresca» appare come una traccia obsoleta, e inadeguata a «fornire informazioni e linee orientative», visto l'«emergere delle aspirazioni, dei bisogni e delle domande di una nuova soggettività»: ⁴⁰ la borghesia. Quella che si va componendo è una nuova ragione di governo per una nuova classe sociale che si va affermando. Per la borghesia, il mondo della Rappresentazione è l'ambiente di naturale espressione. In questo contesto, ogni blasone di nobiltà decade a mera immagine morta; i

³⁸ FOUCAULT 2004: 173.

³⁹ Ivi: 199.

⁴⁰ CERRATO 2012: 6.

simboli che suggerivano a ogni angolo le prestabilite gerarchie terrene e celesti perdono di valore. Ovunque si afferma la materialità di una realtà quotidiana popolata dai successi e dagli insuccessi dell'individuo privato. I nuovi nessi sociali passano per la proprietà privata e il commercio, per l'impresa, per il lavoro e l'impegno.

Eppure, la Spagna di Don Chisciotte e di Cervantes non ha ancora completato un simile trapasso: essa appare in ritardo nella formazione del ceto borghese, dello sviluppo delle attività imprenditoriali che già si affermano in Inghilterra, in Olanda e nelle regioni riformate.⁴¹ Qui – ed è ciò che caratterizza la posizione liminare di Don Chisciotte – le nuove formazioni economiche e sociali non si sono ancora sviluppate tanto da sostituire la vecchia nobiltà, i cavalieri e le dame che ancora fino al Rinascimento popolavano l'immaginario collettivo. Come vittime di un interregno gramsciano,⁴² alla soglia tra la morale cavalleresca già morta e l'etica borghese che stenta a nascere, tra un'epopea perduta e una laboriosità ancora da sviluppare, Don Chisciotte e la borghesia a venire sono chiamati a uno stesso compito: sopravvivere alla discontinuità. La via tracciata dal cavaliere è ben chiara: egli

è la vittima di un ordinamento sociale entro cui egli appartiene a un ceto senza funzione; fa parte di questo ceto, non può liberarsene, ma non ha, in quanto soltanto membro di esso, senza ricchezze e senza relazioni altolocate, nessun'attività o compito; e sente trascorrere la sua vita senza senso, come se fosse paralizzato. Soltanto su di un uomo come lui che vive quasi come un contadino, ma che possiede una cultura, e non può e non deve lavorare come un contadino, i romanzi di corte poterono esercitare un influsso così sconcertante.⁴³

L'epica fuori tempo massimo di Chisciotte diventa così la metabolizzazione di un lutto: ripercorrere per intero l'epopea cavalleresca, confermare a se stesso e agli altri la presenza dei segni nel mondo, è per lui un'attività involontaria e consolatoria, il tentativo di preservare un luogo conosciuto nella totale dispersione del proprio presente. I suoi tentativi sono destinati a fallire «perché il presente prosaico non può corrispondere al mondo del

⁴¹ Cfr. *ivi*.

⁴² «La crisi consiste appunto nel fatto che il vecchio muore e il nuovo non può nascere: in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati» (GRAMSCI 2001: 311).

⁴³ AUERBACH 1946: 146.

romance», e «la rete delle similitudini cui il *romance* apparteneva non esiste più». ⁴⁴ Di segno opposto la risposta vincente della futura borghesia. Questa, disposta ad accogliere lo sviluppo della letteratura d'intrattenimento, ⁴⁵ accetta il mutamento della realtà, e in esso fonda il proprio stile di vita. Il grande intrattenimento e la follia, il trionfo della rappresentazione e il ristabilimento posticcio dell'analogia: ognuno dei due movimenti si compone come tentativo consolatorio, finalizzato a sopportare la perdita di un'armonia che non tornerà più nella storia occidentale. I due gesti disegnano le traiettorie opposte e complementari dell'Età classica tratteggiate da Foucault. Da una parte l'accettazione della rottura radicale e definitiva, della distanza incolmabile tra uomo e mondo, tra scrittura e realtà, tra parole e cose; dall'altra l'*héros du Même*, che tenta per un'ultima volta di riunire tutto ciò, preso da una follia «per identificazione romanzesca» che «va messa assieme alle altre forme di follia che crescono allo stato brado sulle soglie dell'epoca classica, sui margini estremi d'un terreno che poco dopo sarà quello del grande internamento». ⁴⁶

Risulta perciò evidente come il genere epico si sia potuto ben sposare tanto con il mondo della similitudine presentato da Foucault, quanto con la moralità che ha tenuto assieme, in misura certo altalenante, i nessi sociali dall'antichità fino alle soglie del XVII secolo. La rottura di questo cosmo armonico, ricoperto di segni, significa perciò l'inservibilità dell'*epos*, la sua obsolescenza epistemica e morale, il necessario trapasso della letteratura verso nuove forme di espressione. L'idea lukácsiana di “perdita della totalità”, presentata in *Die Theorie des Romans*, mostra in maniera chiara questo passaggio, offrendo interessanti risonanze con il discorso presentato in *Les mots et les choses*. Vi appare, *in nuce*, l'idea goldmanniana dell'«homologie» ⁴⁷ fra la struttura romanzesca classica e quella dello scambio dell'economia liberale, secondo la quale i mutamenti formali nell'arte costituiscono il «rispecchiamento» ⁴⁸ delle trasformazioni materiali e sociali della storia umana. I grandi sconvolgimenti del Seicento si manifestano perciò nella “perdita” della totalità che aveva per secoli caratterizzato l'appercezione e l'agire umani, determinando quella condizione

⁴⁴ GINSBURG - NANDREA 2003: 95.

⁴⁵ LUKÁCS 1920: 93.

⁴⁶ CELATI 2001: 17.

⁴⁷ GOLDMANN 1964: 22.

⁴⁸ LUKÁCS 1948: 16.

per la quale «lo spirito» accetta «in modo insieme passivo e visionario un senso preesistente»; in cui dunque «il mondo del senso è palpabile e perspicuo»; e in cui dunque occorre soltanto «rinvenire [...] il luogo adatto all'Uno». ⁴⁹ È proprio il luogo dell'Uno, quel tropo disseminato su tutta la superficie del cosmo che assicurava l'omologia tra uomo e mondo, tra cose e parole, ⁵⁰ che viene qui perduto.

Di fronte a Don Chisciotte, «le figure epiche corrispondono ad una fauna scomparsa, la cui caratteristica è appunto l'indifferenza tra il dio e l'uomo, o quantomeno la contiguità tra le due specie». ⁵¹ Nell'opera di Cervantes, la prima nel suo genere, tra l'*bidalgo* e il mondo l'armonia si è già spezzata: le disavventure del cavaliere testimoniano una frattura insanabile tra i segni e la realtà prosaica e materiale del mondo; la totalità del cosmo è perduta; il luogo precipuo dell'umano, il suo rapporto privilegiato con il divino, viene messo in discussione per sempre. In questo panorama disarticolato, l'epica ha perso la facoltà «di radicarsi nell'essere trascendente», ⁵² ormai priva della propria funzione originaria, e appannaggio di una letteratura d'intrattenimento. Proprio qui «prende dimora» il «soggetto autonomo»: colui che «attraverso l'azione, cercava di conoscere se stesso e di conquistare un ruolo sociale in un mondo privo di certezze». ⁵³ Tale soggetto, prima ancora di diventare il protagonista problematico del romanzo, diventa l'eroe «demonico» ⁵⁴ del *Don Chisciotte*: l'attore della «dialettica» ⁵⁵ che origina il romanzo, e che inizia nell'opera di Cervantes.

⁴⁹ LUKÁCS 1920: 26.

⁵⁰ «Sapere, infatti, significa soltanto togliere i veli che offuscano lo sguardo; creare è disegnare entità ad un tempo visibili ed eterne; la virtù è cognizione compiuta delle vie da percorrere, e l'estraneità del senso dipende solo dall'eccessiva distanza del senso. È un mondo omogeneo, e anche la frattura tra l'uomo e il mondo, tra l'io e il tuo, non può turbarne la compattezza» (*ibidem*).

⁵¹ ORTEGA Y GASSET 1914: 84.

⁵² LUKÁCS 1920: 95.

⁵³ RESINA 2013: 168.

⁵⁴ Cfr. LUKÁCS 1920.

⁵⁵ GOLDMANN 1964: 24.

3. IL TEATRINO DEL MASTRO PEDRO

L'episodio del teatrino del Mastro Pedro⁵⁶ rappresenta nell'opera l'esempio di come, venuto meno il regime della Somiglianza rinascimentale, anche una forma di finzione esibita e autoevidente come quella dello spettacolo dei burattini possa costituire per Don Chisciotte l'«occasion de l'erreur».⁵⁷ Il tema si delinea attraverso una fra le numerose scene in cui l'incapacità di distinguere fra il piano della realtà e quello della finzione induce Don Chisciotte all'equivoco.⁵⁸ Il contesto, stavolta, è lo spettacolo di burattini *La liberazione di Melisendra*; una storia che Don Chisciotte ha già letto nei suoi libri, e che dunque considera veritiera.

Centrale, nell'episodio, è la funzione giocata dal teatrino: correlato oggettivo del «limite» foucaultiano, in quanto «frontiera»⁵⁹ fra razionalità e immaginazione, esso appare nell'episodio come un'ipostasi della “rappresentazione”.⁶⁰ Intorno al teatrino prendono forma tutte le ambiguità costitutive della relazione fra letteratura e conoscenza configurate dalla coscienza di Don Chisciotte, incapace di comprendere il *frame* finzionale, appunto di rappresentazione, dello spettacolo. Tale incapacità si mostra non appena Don Chisciotte prende posto nel pubblico, laddove, reputando scorretta la restituzione della storia, egli interrompe il burattinaio e lo rimprovera:

Questo poi no! [...] Mastro Pietro è completamente fuori strada, perché non usano campane fra i mori, ma tamburi e un tipo di dolcemele che rassomiglia alle nostre ciaramelle; questo suonar di campane a Sansueña è una grande corbelleria, non c'è dubbio.⁶¹

⁵⁶ CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXV-XXVI: 771-787.

⁵⁷ FOUCAULT 1966: 62.

⁵⁸ Ivi: 65.

⁵⁹ Secondo Ortega y Gasset «l'intelaiatura del teatro mostrata da maestro Pedro è la frontiera di due continenti spirituali. Verso l'interno, il teatro racchiude un universo fantastico, articolato dal genio dell'impossibile: è l'ambito dell'avventura, dell'immaginazione, del mito. Verso l'esterno, si fa spazio una stanza dove si raggruppano alcuni uomini ingenui [...]» (ORTEGA Y GASSET 1914: 96).

⁶⁰ Nella sua forma più ostentata, come dimostra anche il suo aspetto: «tutto da ogni parte circondato da candeline di cera accese, che lo rendevano vistoso e splendente» (CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXVI: 779).

⁶¹ Ivi: 782.

Don Chisciotte mostra così di non cogliere l'essenza finzionale del racconto,⁶² né dello sdoppiamento di livello causato dalla rappresentazione. "Ferito", anzi, dall'utilizzo inaccurato di ciò che sostanzia la sua «mystique»,⁶³ egli interviene per correggere lo spettacolo, infrangendone i codici, e sconfessando le facoltà immaginative della letteratura, simboleggiate appunto dal teatrino.

Il rapporto con la finzione apre un terreno di scontro, facendo subito emergere il ruolo di Don Chisciotte come "differenza" del mondo in cui vive. A rivelare la contrapposizione è l'utilizzo dell'epica come intrattenimento per un pubblico di «uomini ingenui, di quelli che vediamo occupati ad ogni momento nel povero affanno di vivere»:⁶⁴ il pubblico "protoborghese", alla cui «norme» di stampo razionalista Don Chisciotte oppone la propria «exception».⁶⁵ Nel suo scagliarsi contro le deformazioni del burattinaio, appare infatti leggibile un rifiuto dell'uso marionettistico delle storie cavalleresche, un'idiosincrasia verso i sintomi di quello svuotamento dell'epica che Lukács delega alla «progressiva prosaicizzazione del mondo».⁶⁶ Don Chisciotte avverte «una trivialità di fondo»,⁶⁷ individuando l'utilizzo blasfemo di ciò che per lui è sacro, scoprendo che l'epica, per il senso comune, si presenta in forme «atrofiche e astratte».⁶⁸ Egli si scontra con la visione di un'avventura che non proviene più «dal capriccio di un dio», ma che è finzionale, e priva di quel fondamento morale su cui Don Chisciotte edifica la propria vocazione di eroe. Il suo gesto appare perciò come un tentativo di riaffermare, contro il «tempo privo di profondità e di estensione» della rappresentazione, «il tempo dell'azione morale».⁶⁹

Poco dopo, Don Chisciotte dà un'ulteriore prova di incapacità di lettura, mutandone tuttavia il segno. Di fronte alla scena in cui Melisendra e Don Gaiferos fuggono dai Mori, Don Chisciotte mostra una disposizione opposta a quella appena manifestata:

⁶² «Giovanotto, giovanotto [...] continuate la vostra storia in linea retta, e non cacciatevi in curve o trasversali, perché per potere attingere la verità su di un fatto occorrono molte prove e controprove» (ivi: 780).

⁶³ Per lui «L'existence chevaleresque est l'imitation d'Amadis au sens où l'existence du chrétien est l'imitation de Jésus-Christ» (GIRARD 1961: 7-8), e i cavalieri sono «ministri di Dio in terra» (CITATI 2013: 41).

⁶⁴ ORTEGA Y GASSET 1914: 96.

⁶⁵ GIRARD 1961: 113.

⁶⁶ LUKÁCS 1920: 97.

⁶⁷ Ivi: 95.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ MANGUEL 2023: 71.

dal distacco “critico” approda all’immedesimazione, recependo tutto il *pathos* della narrazione, e finendo per credere di poter «dare una mano ai fuggitivi». Egli si alza in piedi e attacca il burattinaio, ritenendolo colpevole delle gesta dei Mori:

Io non potrò permettere che in vita mia, e al mio cospetto, si faccia un torto a un così famoso cavaliere e ardimentoso amante come don Gaiferos. Fermatevi, malnata canaglia, guardatevi dal seguirlo e dal perseguitarlo, o dovrete battervi con me.⁷⁰

Don Chisciotte considera le vicende narrate non solo reali, ma anche in corso davanti ai propri occhi. La sua esperienza di fruizione appare ora fondata su quella stessa condizione di sospensione dell’incredulità che egli vive nel quotidiano, ma applicata in una forma tanto radicale – poiché mediata dalle analogie con cui egli guarda al mondo – da indurlo ad istituire una doppia “congiunzione”: fra la figura del burattinaio, *deus ex machina* della finzione, e quella di un *deus ex machina* della realtà; fra la temporalità fittizia, in cui si svolge la rappresentazione, ed il presente. Si genera così un importante paradosso, per il quale l’annullamento della frontiera fra realtà e finzione, di fronte al teatrino, procede in direzione contraria al modo in cui essa procede quotidianamente per Don Chisciotte. Se solitamente è la realtà a piegarsi alle leggi della finzione, stavolta è la finzione a dover essere riportata all’«*homosémantisme*»:⁷¹ alla coerenza e alla somiglianza con la «verità» letteraria. Un simile capovolgimento,⁷² nel certificare la pervasività dell’analogia nel modo di vedere di Don Chisciotte, invero, soprattutto, il suo radicale rifiuto del «principio di realtà».⁷³ Ma diventa, al contempo, il motivo della rivelazione del «danger»⁷⁴ connesso alle operazioni analogiche, della componente di follia che esso sostanzia.

⁷⁰ CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXVI: 783.

⁷¹ Valore proprio del Rinascimento che diventa disvalore nell’Età classica, in quanto retaggio del «fou», il cui ruolo è giustappunto assicurarsi l’«omosemantismo»: che «tous les signes» siano ricondotti alla somiglianza, alla coincidenza analogica (FOUCAULT 1966: 63).

⁷² Per il quale «les marionnettes de Maître Pierre remplacent les moulins à vent» (GIRARD 1961: 8).

⁷³ Quello di Don Chisciotte è esattamente un «rifiuto di accettare quello che Freud chiamava “esame di realtà”, ossia il principio di realtà» (BLOOM 1994: 143). È infatti proprio di Don Chisciotte «non amare le realtà»: «Non la ama perché non la conosce o riconosce: non riesce letteralmente a vederla [...]. Capisce la realtà solo se riesce a ricondurla ai grandi modelli che abitano la sua mente: essi soltanto veri e reali. Altrimenti è del tutto impenetrabile all’esperienza» (CITATI 2013: 43).

⁷⁴ FOUCAULT 1966: 65.

Interagendo con il movimento dei burattini come se fosse la realtà, guardando alle marionette come se «Melisendra fosse Melisendra; don Gaiferos, don Gaiferos»,⁷⁵ Don Chisciotte, avverte il pericolo corso dai protagonisti, e sguaina la spada per difendere i personaggi in fuga. In questo modo, egli porta a termine, in forma non solo metaforica, la rottura della quarta parete della finzione teatrale. Prendendo a bersaglio «il moresco burattinante» e le sue marionette, «buttando giù questo, decapitando quello, storpianandone uno, schiacciandone altri»,⁷⁶ Don Chisciotte monta in un «dissennato furore»⁷⁷ che finisce per scardinare la rappresentazione, “uccidendo” la macchina teatrale.⁷⁸

L'attacco sancisce un ulteriore stadio della distorsione del rapporto fra realtà e finzione ritratta dalla scena, per il quale le analogie compiute da Don Chisciotte producono ora effetti anche sulla realtà. Spinto dal dovere cavalleresco⁷⁹ egli «abbatte» davvero le marionette, e suscita davvero il terrore degli astanti; dà veramente corpo ad una «strage». ⁸⁰ Così facendo, egli porta a termine anche dal punto di vista materiale la de-realizzazione del teatro e delle marionette che era avvenuta nella sua percezione, e la rivela agli occhi del Mastro Pedro, che per un breve istante vede, al posto dei suoi burattini, «il re Marsilio [...] ferito a morte», e «il re Carlomagno» con «testa e corona spaccati in due». ⁸¹

Proprio il Mastro Pedro, però, riporta i «re» e gli «imperatori», i «cavalli» e le «ricche vesti»⁸² del suo teatrino alla loro dimensione reale: quella della “proprietà”, valore per eccellenza dell'Età classica, ridotta in miseria dai gesti di Don Chisciotte.⁸³

⁷⁵ CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXVI: 784.

⁷⁶ Ivi: 783.

⁷⁷ Ivi: 784.

⁷⁸ Don Chisciotte non cessava di «dar stoccate, colpi a due mani, tagli e traversoni più fitti d'una grandine. Insomma, in minor tempo di quanto ce ne vuole per due credi, buttò tutto il teatrino a terra, con tutti gli attrezzi e le marionette rotte e fatte a pezzettini» (ivi: 783).

⁷⁹ «Se non mi fossi trovato io qui presente, che ne sarebbe stato del buon don Gaiferos e della bella Melisendra; a quest'ora sicuramente quei cani li avrebbero raggiunti, e chissà che ingiurie gli avrebbero fatto. Viva, perciò, la cavalleria errante sopra quant'altre cose ci sono oggi al mondo!» (ivi: 784).

⁸⁰ «Portata a termine la strage completa del teatrino, don Chisciotte si calmò un poco» (*ibidem*).

⁸¹ Ivi: 783.

⁸² «Neanche mezz'ora fa [...] mi vedevo padrone di re e imperatori, le mie stalle, i miei bauli eran pieni d'innumerevoli cavalli e ricche vesti, e ora mi vedo desolato e affranto, povero e mendico» (ivi: 784).

⁸³ «e muoia io, poiché son così disgraziato che posso dire col re don Rodrigo: / Ieri ero re di Spagna..., / e oggi non ho una tegola / che possa dire che è mia!» (ivi: 785).

Tale richiamo dovrebbe causare il crollo dell'architettura di illusioni di Don Chisciotte, e ristabilire il principio di realtà. Invece, esso viene prontamente riconvertito in un'altra occasione per rivendicare la "verità" cavalleresca. Don Chisciotte ricorre ad un'altra funzione dell'epistemologia rinascimentale, grazie alla quale tutti gli indizi della «non-similitude»,⁸⁴ tutti i segni che mostrano che ciò che vede il protagonista è una finzione, possono essere ricondotti ancora una volta alla somiglianza letteraria. Foucault parla della «*métamorphose des enchanteurs*»,⁸⁵ la quale, archetipo proprio dell'epica cavalleresca – popolata da maghi, stregoni e da incantesimi –, costituisce una forma cruciale del "sapere magico" rinascimentale. Essa rappresenta un *exemplum* operativo per Don Chisciotte, che la utilizza come «similitude enchantée»:⁸⁶ come analogia che riconduce ciò che corrompe il suo sistema epico all'omosemantismo, e che dunque preserva l'illusione, permettendo di continuare a credere che ciò che è scritto nei libri sia la verità.

A tale strategia Don Chisciotte ricorre ogni volta che si fa necessario prendere atto del proprio fraintendimento, per non vedere irrompere la «triste realtà della vita quotidiana»,⁸⁷ e per rubricare tale fraintendimento fra gli effetti degli incantesimi di un mago antagonista:

Ve lo dico in verità e in realtà, signori che mi udite, che tutto quanto qui è avvenuto a me è parso che effettivamente avvenisse: [...] per questo fui turbato dall'ira e per fare il mio dovere di cavaliere errante volli dare aiuto e protezione ai fuggitivi, ed è con questa lodevole intenzione che feci ciò che avete visto; se mi è andato tutto a rovescio, non è colpa mia, ma dei cattivi che mi perseguitano.⁸⁸

Tale procedimento, che consentirà di rinviare il momento dell'agnizione, della fuoriuscita dall'alienazione nell'analogia, fino alla fine dell'opera, esprime la vocazione totalizzante della fede di Don Chisciotte nella letteratura.⁸⁹ L'apposizione del sigillo della *similitude*

⁸⁴ FOUCAULT 1966: 61.

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ In cui «figurine di cartapesta possono essere fatte a pezzi, e dove il padrone presenta il conto dei danni causati dall'intrusione dei nostri sogni nel mondo reale» (SCHUTZ 1954: 30-31).

⁸⁸ CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXVI: 784-785.

⁸⁹ «Ce jeu de l'ensorcellement qui introduit par ruse la différence dans l'indubitable de la similitude. Et

enchantée, la quale appare dunque come il massimo tentativo di recupero di quella totalità perduta con la frattura del rapporto fra parole e cose, con la dispersione dell'unità nella proliferazione, conclude dunque il percorso gnoseologico scandito dal teatrino. L'episodio costituisce in tutti questi sensi un esempio esaustivo, oltre che del ruolo determinante dell'analogia nell'archeologia del personaggio di Don Chisciotte, anche dell'omologia dell'opera rispetto alla discontinuità di cui parla Foucault, della sua funzione di limite fra epica e romanzo. Una funzione ampiamente rispecchiata dal teatrino, il quale, come "frontiera", costituisce il supporto fisico attraverso il quale Don Chisciotte rompe i confini fra il passato e il presente, fra l'immaginario epico e la realtà razionalistica, generando l'«intersezione tra due mondi».⁹⁰

Il teatrino simboleggia per Don Chisciotte l'occasione per l'incontro con quella degradazione delle forme epiche, con il loro "fallimento". Esso è il supporto attraverso cui Don Chisciotte trasforma quella degradazione in un fatto reale: distruggendo il teatrino, egli distrugge anche quel poco che rimane dell'epica nel suo mondo,⁹¹ e, così facendo, contravviene al suo stesso «*désir métaphysique*».⁹² In queste vesti, Don Chisciotte non può davvero incarnare l'eroe epico che egli aspira a diventare; le sue azioni sono limitate ad una «*recherche dégradée*»,⁹³ ad una soggettiva «volontà di avventure»⁹⁴ dettata da valori inautentici. Tuttavia, è questa inclinazione a fornirgli una reale possibilità di realizzazione eroica. Suo ruolo cruciale è rivelare con le sue gesta, come "in negativo", che «le vecchie leggi dell'epica non funzionano più», perché «una realtà cambiata e brutale»,⁹⁵ insieme al

puisque cette magie a été prouvée et décrite dans les livres, la différence illusoire qu'elle introduit ne sera jamais qu'une similitude enchantée. Donc un signe supplémentaire que les signes ressemblent bien à la vérité» (FOUCAULT 1966: 61).

⁹⁰ SAVIGNANO 2017: 119.

⁹¹ Se «secondo un'interpretazione vulgata, il capolavoro di Cervantes inscenerebbe la morte del *romance*, divorato dalla prosa del mondo», tale interpretazione poggia sul fondamento di una lettura del *Don Chisciotte* come «*romance comico*» (MAZZONI 2011: 81), cioè come un «*inverted romance*» (WATT 1959: 19): un capovolgimento dei veri e propri *romances* (categoria di cui fa parte il romanzo cavalleresco; *ibidem*).

⁹² «Chez Cervantès l'exception désire métaphysiquement et la multitude désire spontanément» (GIRARD 1961: 113).

⁹³ GOLDMANN 1964: 24.

⁹⁴ ORTEGA Y GASSET 1914: 98.

⁹⁵ KERMODE 1966: 145.

«conformisme» e alla «convention»⁹⁶ dominanti, le hanno distrutte. Quello di Don Chisciotte è un eroismo “del fallimento”, il quale, destinato ad esprimersi nel «personnage *problématique*»⁹⁷ del romanzo moderno,⁹⁸ si manifesta già nel suo istinto alla preservazione dell’«aliénation», della propria visione delle cose. Così egli rivela «la propria “realtà” di eroe irreali, di antieroe»:⁹⁹ di personaggio «demonico»;¹⁰⁰ non più epico, né ancora pienamente romanzesco, ma rappresentativo dell’«incoscienza»¹⁰¹ dell’uomo moderno.¹⁰² Il suo è l’eroismo del «fou», di una figura che «non educa, certo»,¹⁰³ ma che trova nella sua sottrazione dal mondo un autentico valore da affermare. Con la sua vicenda, viene annunciata l’apertura di quello che, nella letteratura, diventerà lo spazio del soggettivo e dell’immaginazione, l’“asilo” per eccellenza di tutto ciò che «resta singolare»:¹⁰⁴ cioè quel nuovo genere letterario, originato «dans la société individualiste»,¹⁰⁵ e chiamato romanzo.

Per attualizzare tutto questo, Don Chisciotte deve però attraversare la frontiera: deve superare la propria condizione liminare e prendere coscienza della fine del suo mondo. Fuori dal limite, Don Chisciotte non può vivere; ed è però grazie alla sua morte che egli realizza il proprio ruolo di “soglia”, di strumento di transito fra un’episteme e l’altra. Con Don Chisciotte, protagonista di un vero e proprio «canto del cigno»¹⁰⁶ muoiono anche le «ultime illusioni feudali»;¹⁰⁷ muore «il vecchio uomo»; e muore definitivamente l’epica. Don Chisciotte si qualifica perciò come la vera e propria cartina tornasole dei rapporti alla base della costituzione archeologica dell’era di Cervantes.

⁹⁶ GOLDMANN 1964: 24.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ «Né la filosofia, né lo Stato sono tanto votati al fallimento quanto il romanzo» (ZAMBRANO 1937: 88).

⁹⁹ BERARDINELLI 2013: 343.

¹⁰⁰ Cfr. LUKÁCS 1920.

¹⁰¹ CELATI 2001: 31.

¹⁰² Come nota Girard, Don Chisciotte è l’uomo moderno che «néglige ses devoirs», che non assolve, cioè, ai compiti della protoborghesia di cui pure fa parte. In questo senso, Don Chisciotte sarebbe anzi «le moins fou des héros de roman» (GIRARD 1961: 152).

¹⁰³ CELATI 2001: 31.

¹⁰⁴ *Ivi*: 48-49.

¹⁰⁵ GOLDMANN 1964: 24.

¹⁰⁶ GRAMSCI 1975: 67.

¹⁰⁷ LUKÁCS 1945: 67.

Tale inquadratura di Don Chisciotte come “esteriorità” del mondo epistemico con cui si confronta, come soglia “protoromanzesca” della modernità, permette di ricomprendere il discorso foucaultiano come lente efficace per l'osservazione dei principali valori letterari di *Don Chisciotte* – così restituendo l'importanza delle pagine di *Les mots et les choses* per il dibattito critico sull'opera.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

CERVANTES *Don Chisciotte* [Bodini] = Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Man-
cia*, edizione commentata a cura di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 2015.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

AUERBACH 1946 = Eric Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlän-
dischen Literatur*, Bern, Francke, 1946 [trad. it. *Mimésis. Il realismo nella lette-
ratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000].

BERARDINELLI 2003 = Alfonso Berardinelli, *L'incontro con la realtà*, in *Il romanzo*, a
cura di Franco Moretti, vol. II. *Le forme*, Torino, Einaudi, 2003, 342-381.

BLOOM 1994 = Harold Bloom, *The Western Canon*, New York, Harcourt Brace, 1994
[trad. it. *Il canone occidentale*, Milano, Rizzoli, 2018].

CELATI 2001 = Gianni Celati, *Finzioni Occidentali*, Torino, Einaudi, 2001 [I ed. 1975].

CERRATO 2012 = Francesco Cerrato, *Un secolo di passioni e politica. Hobbes, Descartes,
Spinoza*, Roma, DeriveApprodi, 2012.

CITATI 2013 = Pietro Citati, *Don Chisciotte*, Milano, Mondadori, 2013.

DE GIOVANNI 1981 = Biagio de Giovanni, "Politica" dopo Cartesio, in *La crisi del politico.
Antologia de "il Centauro"*, a cura di Dario Gentili, Napoli, Guida, 2007, 73-100.

DESCARTES 2001 = René Descartes, *Regole per la guida dell'intelligenza*, a cura di Lucia
Urbani Ulivi, Milano, Bompiani, 2001 [ed. or. Id., *Regulae ad directionem inge-
nii*, in Id., *Opuscula posthuma, physica et mathematica*, Amstelodami, ex typo-
graphia P. & J. Blaev, 1701].

ECO 2002 = Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

FABIANI 2004 = Jean-Louis Fabiani, *La sociologie historique face à l'archéologie du savoir*,
in «Le Portique», 13-14 (2004), 93-107.

FRANZINI 2008 = Elio Franzini, *I simboli e l'invisibile*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

- FOUCAULT 1961 = Michel Foucault, *Préface*, in Id., *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Parigi, Plon, 1961, I-XI.
- FOUCAULT 1966 = Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT 1977 = Michel Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di Alessandro Fontana, Pasquale Pasquino, Torino, Einaudi, 1977.
- FOUCAULT 2004 = Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Seuil, 2004 [trad. it. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Feltrinelli, 2017].
- GINSBURG - NANDREA 2003 = Peled Ginsburg - Lorri G. Nandrea, *La prosa del mondo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. IV. *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, 85-110.
- GIRARD 1961 = René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GOLDMANN 1964 = Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GRAMSCI 1975 = Antonio Gramsci, *Marxismo e letteratura*, a cura di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1975.
- GRAMSCI 2001 = Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, vol. I, Torino, Einaudi, 2001.
- IACOMINI 2008 = Miriam Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, Macerata, Quodlibet, 2008.
- KERMODE 1966 = Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1966 [trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972].
- LUKÁCS 1945 = György Lukács, *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realista*k Budapest, Hungaria, 1945 [trad. it. *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950].
- LUKÁCS 1920 = György Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlin, Cassirer, 1920 [trad. it. *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Milano, SE, 1999].

- LUKÁCS 1948 = György Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1948 [trad. it. *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964].
- MANGUEL 2023 = Alberto Manguel, *Chisciotte e i suoi fantasmi*, trad. it. Maria Nicola, Palermo, Sellerio 2023 [ed. or. *Don Quijote y sus fantasmas*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019].
- MAZZONI 2011 = Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MELANDRI 2004 = Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- MELEGARI 2012 = Diego Melegari, *Lampi di possibili tempeste. Arte e letteratura nel Foucault degli anni Settanta*, in «Enthymema», VII (2012), 335-359.
- NUZZO 2018 = Luciano Nuzzo, *Il mostro di Foucault. Limite, legge, eccedenza*, Milano, Meltemi, 2018.
- ORTEGA Y GASSET 1914 = José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* [1914], in Id. *Obras completas*, vol. I, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 2004, 747-825 [trad. it. *Meditazioni sul Chisciotte*, Milano - Udine, Mimesis, 2014].
- RESINA 2013 = Joan Ramon Resina, *Breve vita felice del romanzo in Spagna*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. III. *Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2003, 163-183.
- SAVIGNANO 2017 = Miguel de Unamuno, *Vita di Don Chisciotte e Sancio e altri scritti sul "Don Chisciotte"*, a cura di Armando Savignano, Milano, Bompiani, 2017 [ed. or. *Vida de Don Quixote y Sancho*, Madrid, Espasa - Calpe, 1966; I ed. 1905].
- SCHUTZ 1954 = Alfred Schutz, *Don Quixote and the problem of reality*, in *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, a cura di Arvid Boldersen, L'Aja, Nijhoff, 1954 [trad. it. *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma, Armando Editore, 1996].
- TROMBADORI 1999 = Duccio Trombadori, *Colloqui con Foucault*, Roma, Castelvecchi, 1999.
- WATT 1959 = Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Berkeley - Los Angeles, California University Press, 1959.

ZAMBRANO 1937 = Maria Zambrano, *La reforma del entendimiento español*, in «Hora de España», IX (1937), 100-116 [trad. it. in Ead., *Gli intellettuali nel dramma della Spagna*, a cura di Andrea Bresadola, Caserta, Saletta dell'Uva, 2012].