

Don Quixote is not dead. Believe, Sancho. Believe!*

IOLE SCAMUZZI
MARIDA RIZZUTI
Università degli Studi di Torino

Riassunto

Il contributo analizza la drammaturgia e la musica di *Man of La Mancha* di Dale Wasserman, Joe Darion e Mitch Leigh (1965) per stabilire quale funzione la Spagna e Don Chisciotte assunsero nel contesto del musical integrato statunitense. Si conclude che Don Chisciotte veicola i concetti di nostalgia, idealismo e innocenza e che con quest'opera si contribuisce alla codificazione del *concept musical*.

Resumen

Esta contribución analiza la dramaturgia y la música de *Man of la Mancha* de Dale Wasserman, Joe Darion y Mitch Leigh (1965) con el fin de establecer qué función cumplían España y Don Quijote en el contexto del musical integrado estadounidense. Se propone que Don Quijote es vehículo de los conceptos de nostalgia, inocencia e idealismo y que esta obra contribuye a codificar el género del *concept musical*.



1. DALE WASSERMAN DA I, DON QUIXOTE A MAN OF LA MANCHA

Intorno a *Man of La Mancha*, forse la più riuscita e conosciuta fra le riscritture teatrali del Chisciotte, e alla sua versione cinematografica, diretta da Arthur Hiller nel 1972 (Herranz, 2016: 211-220), sono stati scritti fiumi d'inchiostro, di nature e tendenze fra loro molto diverse. Primo fra tutti, il suo autore, Dale Wasserman, dedica a questo, che sicuramente ritiene il suo capolavoro, due saggi brevi (1999; 2001) ed un intero volume (2003), dando luogo ad una vera e propria autonarrazione d'artista. Questo materiale risulta contemporaneamente estremamente utile ed estremamente rischioso per gli studi, in quanto, pur potendo contare su una chiarissima dichiarazione di volontà dell'autore, essa è influenzata dal senno di poi di chi, nel narrare attraverso la propria opera la propria vita, costruisce per gli eventi un senso ed una continuità più propri della narrazione che della cronaca. Cercheremo quindi di servirci di questo preziosissimo materiale con la massima prudenza.

Wasserman protesterebbe di fronte alla nostra primissima affermazione, ossia che *Man of La Mancha* sia una riscrittura del Chisciotte. Egli infatti afferma in molte occasioni che l'ispirazione del suo lavoro non fu tanto il Cavaliere errante, quanto il suo autore, Miguel de Cervantes, col quale sente fin dall'inizio una forte affinità umana ed artistica:

Almost immediately I discovered one fact that any student of Spain's Golden Age might have told me: the author of "the world's greatest novel" was not a novelist at all. Don Quixote was written in Cervantes' declining years in a desperate attempt to

* Pur nascendo da una stretta collaborazione scientifica, per la redazione di questo intervento le penne si sono alternate come segue: il capitolo 1 "Dale Wasserman da I, Don Quixote a Man of La Mancha", con i suoi sottoparagrafi, è piena responsabilità di Iole Scamuzzi; il secondo "Man of La Mancha come *concept musical*", si deve invece a Marida Rizzuti. Il terzo e ultimo capitolo, "Onward to glory we go!", è invece frutto di una scrittura congiunta, e quindi da ascrivere alla responsabilità di entrambe.

make some money he could leave to his debt-ridden family. The novel, in fact, was an aberration. Miguel de Cervantes actually was a man of the theatre, an actor, director, and playwright, passionately devoted to the making and production of plays. A bell rang, a curtain rose. No longer was I in alien territory, the province of scholars better educated than I. His vocation I understood very well, since I shared it. I'd discovered a bridge across the centuries, one I might conceivably cross to establish rapport with the man behind the legend. Miguel de Cervantes Saavedra... who was he? (2003: 27)

Si tratta, chiaramente, di una visione assai parziale della figura di Cervantes, ma parallela al mito autobiografico di Wasserman: dapprima attore di strada, poi, poco per volta e con la sola forza della sua penna, ricco ed influente imprenditore dello spettacolo, orgoglioso della sua eterodossia e indipendenza intellettuale. Wasserman ereditava la sua idea di Cervantes da una vasta messe di studi che, con maggiore o minore convinzione, davano voce alla visione romantica (Close, 1978) dello scrittore. In *The Impossible Musical* l'autore fornisce una lista accurata delle fonti della sua iniziale formazione da cervantista (2003: 37-38). Spicca in primo luogo l'immane *Vida de Don Quijote y Sancho* di Unamuno, di cui Wasserman coglie la filosofia volontarista, riassunta nella frase "Only he who attempts the absurd is capable of achieving the impossible" (1966: ix)¹. Fondamentale appare poi la celebre biografia romanzata di Bruno Frank (1934), in cui si narra la vita di Cervantes come un percorso di illusione e disillusione - *desengaño*- dall'iniziale entusiasmo del giovane soldato di Lepanto, al vecchio mutilato e respinto dal mondo del teatro che crea il suo capolavoro inconsapevolmente mentre trattenuto in prigione senza accuse precise. Interrogato dal Duca, il più cinico dei compagni di prigionia, dopo lo spavento dell'arrivo dell'Inquisizione a metà del suo racconto, il Cervantes di Wasserman difende così la priorità della fantasia sul principio di reale:

I have lived nearly fifty years, and I have seen life as it is. Pain, misery, hunger... cruelty beyond belief. I have heard the singing from taverns and the moans from bundles of filth on the streets. I have been a soldier and seen my comrades fall in battle, or die more slowly under the lash in Africa. I have held them in my arms at the final moment. These were men who saw life as it is, yet they died despairing. No glory, no gallant last words . . . only their eyes filled with confusion, whimpering the question: "Why?" I do not think they asked why they were dying, but why they had lived.

When life itself seems lunatic, who knows where madness lies? Perhaps to be too practical is madness. To surrender dreams - this maybe madness. To seek treasure where there is only trash. Too much sanity may be madness. And maddest of all, to see life as it is and not as it should be.

Meno rilevanti, anche se congruenti con la visione romantica, risultano le letture propriamente critiche, che consistono in due titoli: un'antologia a cura di Ángel Flores e Maír José Benardete, uscita nel 1947 e intitolata *Cervantes Across the Centuries*, che raccoglie in traduzione inglese una serie di importanti interventi negli studi cervantini. Wasserman fa tesoro degli studi sulla fortuna del *Chisciotte* ivi contenuti, giungendo al sintetico giudizio più volte pronunciato che tutti i rifacimenti teatrali del romanzo fecero fiasco, e perciò la sua opera parla dell'autore e non dell'opera. Prende coscienza della straordinaria fortuna di Don Chisciotte nell'opera lirica (Wasserman, 2003: 325-333), e si fa sedurre dall'idea di Américo Castro che, nel saggio *Incarnation in Don Quixote*, vede nel *Chisciotte* un principio vitalista da contrapporsi all'intimismo e al misticismo della spagna coeva.

¹ "Sólo el que ensaya lo absurdo es capaz de conquistar lo imposible" (Unamuno, 2011²: 206).

Presentata come propria, ma in realtà ereditata da Mark Van Doren (1958) è l'idea, già menzionata e più volte espressa da Wasserman, di Don Chisciotte come attore, che sceglie consapevolmente quale parte recitare fra le molte disponibili (pastore, poeta...) e la porta alle estreme conseguenze, diventando ciò che recita: "A mysterious region, this: if he did not, if he were nothing but a pretender, which is to say a poor actor, we should not be talking of him now. We are talking of him because we suspect that in the end he did become a knight" (Del Río, 1959: 98). Pirandellianamente, Van Doren sostiene che Don Chisciotte "is as many things as there are theories about him" (Del Río, 1959: 99) e perciò in lui vivono contemporaneamente la tragedia e la commedia, Pantagruel e Amleto, resi compatibili dall'umorismo cervantino, che sfugge ai seriosi sforzi analitici della critica. Figlia di questa visione è la scena assai cara a Wasserman dell'incontro del Cavaliere con le *Cortes de la Muerte*, scritta e rappresentata nel 1959 in *I, Don Quixote*, la prima uscita del suo lavoro in forma di *play* teatrale per la televisione², ma poi rimossa dal musical. Qui Don Quixote e Sancho incontrano una compagnia di attori che viaggiano con indosso i loro costumi, e appaiono dunque come il Demone, la Morte, l'Angelo, l'amore e il Clown. Don Chisciotte li interroga tutti, ricevendo risposte dapprima realistiche, poi, poco per volta, metafisiche, trasformando gli attori nelle allegorie che rappresentano: il Demone è il vizio, che schiavizza le persone, ma è anche cercato da queste; l'Angelo è la religione, che offre una pace eterna che sembra una minaccia d'inferno; l'amore non ha parole perché sono già state tutte dette. Infine, il Clown incarna l'umorismo, come declinato da Van Doren: "wise men call me the highest attribute of intelligence. Others that I am the only way to tell animal from man. And regardless, sir, if it weren't for me, how could you ever bear with them?" (Wasserman, 2003: 288). La scena si conclude con la Morte, nascosta dietro ognuna delle maschere. Don Chisciotte, spaventato e indignato, ritiene che siano tutti degni di passare al filo della sua spada, a meno che dimostrino di essere davvero attori; chiede dunque alla Morte di togliersi la maschera: "Death's hand goes to his mask. He removes it. Beneath it is an identical skull-face. The Clown's laughter burbles". Sancho sveglia il suo padrone dal delirio. La scena fu rimossa dal musical con dispiacere di Wasserman perché ritenuta troppo destabilizzante per il pubblico, ma rimane molto interessante per questo studio, in quanto contribuisce a chiarire il rapporto di Wasserman con il testo di Cervantes.

1.1 A Portable Cervantes

Come lo stesso autore informa, e rivendica polemicamente quando afferma che il suo dramma riguarda non già Don Chisciotte ma Cervantes, il suo accesso al romanzo avviene attraverso l'edizione tradotta in inglese statunitense e "abridged", cioè non integrale a cura di Samuel Putnam, uscita nel 1956 e intitolata *The Portable Cervantes*. In questa pubblicazione, di taglio divulgativo, si trovano, oltre alla traduzione del *Chisciotte* intercalata da alcuni riassunti, una lunga introduzione sulla figura di Cervantes e sulle caratteristiche del romanzo, le novelle esemplari *Rinconete y Cortadillo* e *El licenciado vidriera*, e il prologo del *Persiles*. Wasserman dovette consumare il volume dal molto compulsarlo: ogni scena del *Chisciotte* presente in *I Don Quixote* prima, e in *Man of La Mancha* poi ha la sua origine in questa fonte, l'unica versione del testo di Cervantes che lesse mai.

Se si analizzano le tre principali redazioni del testo (furono molte di più, e tutte sofferte, ma ci atterremo alle tre che l'autore ha ritenuto presentabili al pubblico): la *play* del 1959, il musical del 1965 e il film del 1972, si può notare che nel tempo le scene direttamente tratte dal romanzo vanno diminuendo da otto a cinque:

² Andò in scena e in diretta per il network CBS il 9 novembre 1959, con una stima di 20 milioni di spettatori. Il ruolo di Cervantes/ Don Quixote fu interpretato da Lee J. Cobb, sul quale torneremo.

I, Don Quixote (1959)	
ATTO I	1. Rebaño
	2. Elmo di Mambrino
	3. Discorso sull'Età dell'Oro
	4. Andrés
ATTO II	5. Missiva
ATTO III	6. Carro de la muerte
	7. Mulini a vento
	8. Cavaliere degli Specchi

Musical (1968)	
ATTO UNICO	1. Mulini a vento
	2. Missiva
	3. Elmo di Mambrino
	4. Pestaggio
	5. Cavaliere degli Specchi

Film (1972)	
ATTO UNICO	1. Mulini a vento
	2. Missiva
	3. Elmo di Mambrino
	4. Durandarte
	5. Cavaliere degli Specchi

Poco per volta, scema anche l'influenza stilistica del Cervantes di Putnam: Wasserman ne mantiene le caratteristiche d'eloquenza e umorismo, ma senza mai ricorrere alla citazione letterale. La scena già menzionata del *Carro de la Muerte* illustra assai chiaramente come lavora sulla fonte. Si tratta di uno dei capitoli riassunti da Putnam, e Wasserman lo leggeva in questa forma:

At this point Don Quixote and Sancho encounter a cart filled with a company of strolling players in costume; the driver is garbed as a Demon, while another actor represents Death with a human countenance; among the other figures are an angel with wings, an emperor wearing a gold crown, a Cupid complete with bow, quiver, arrows, and a bandage over his eyes, a knight in full armor, etc. D. Q. stops the cart and demands an explanation. He is informed that the players are on their way to a nearby village to put on a piece called "The Parliament of Death". (Putnam, 465)

Com'è noto, la scena degenera in pochissime righe in una gragnuola di bastonate, a causa dell'asino di Sancho che si spaventa e scappa per i campanelli indossati da un attore. Wasserman rifiuta, ovviamente, l'evoluzione burattinesca della scena, e si concentra sul dialogo fra Cervantes / Don Quixote / attore che crede nella sua farsa e gli attori di professione in cui si vede riflesso come in uno specchio turbato. In assenza del testo-fonte, l'autore procede prendendo esempio da un altro, noto, capitolo del *Chisciotte*, che in questo caso Putnam gli restituiva per intero: l'incontro con i galeotti di I, 22. Il procedimento è simile: Don Quixote interroga uno per uno i personaggi, ricevendo risposte che non è sempre in grado di capire perché espresse in gergo, che in questo caso è quello del teatro (americano contemporaneo):

DEATH: I am the Director and General Understudy

DON QUIXOTE: General Understudy?

DEATH: A theatrical term. It means that it may change costume and play the roles of any of those others.

(Wasserman, 2003: 288)

La Morte rivela qui la sua sinistra presenza dietro ad ogni personaggio, e in breve Don Quixote si lancia a sfidarla, questa volta però non con la grottesca comicità dell'attacco ai mulini, ma con il tragico tentativo da parte dell'Uomo di sconfiggere la Morte, tanto vano quanto universale ed eroico, come ricordava Unamuno.

Altrettanto interessante per ricostruire il processo creativo di Wasserman e per definire la sua lettura di Don Chisciotte appare la scena, anch'essa rimossa dal musical e dal film, del discorso dell'età dell'oro, tratto da I, 11. Risulta utile affiancare la fonte (Putnam) con la *play*:

Putnam (1956: 134)

... those who lived in that time *did not know the meaning of the words "thine" and "mine"*: in that blessed era all things were held in common, and *to gain his daily sustenance no labor was required* of any man save to reach forth his hand and take it from the sturdy oaks that stood liberally inviting him with their sweet and seasoned fruit. The clear-running fountains and rivers in magnificent abundance offered him palatable and transparent water for his thirst; while in the clefts of the rocks and the hollows of the trees the wise and busy honey-makers set up their republic so than any hand whatever might avail itself, fully and freely, of the fertile harvest which their fragrant toil has produced. [...] All then was peace, all was concord and friendship [...] thoughts of love, also, in those days were set forth as simply as he simple hearts that conceived them, without any roundabout and artificial play of words by way of ornament...

Wasserman (2003: 232)

how this place puts me in mind of the Golden Age. Was there ever such a time? In those days there were not yet such words as "mine" and "thine", and no labor was required of man but to reach forth and take the nourishment which God so generously gave. There were clear-running rivers and springs, trees that bore fruit the year round, and men lived in harmony for no one had taught them to quarrel. There was love then, simple as the simple hearts from which it sprang. Deceit, hatred, and envy had not yet commingled with truth, and in all mankind there was delight in creation, a joyous embracing of life.

Il discorso, com'è noto, inanella una serie di *topoi* che, dalle *Bucoliche* di Virgilio in avanti, declinano il tema della nostalgia descrivendo un generico passato come luogo di pace ed innocenza. Si tratta di un discorso trito già ai tempi di Don Chisciotte, che però Wasserman estrapola dal suo contesto ridicolmente inopportuno (la platea di caprai) e tramuta in un monologo, in presenza di un Sancho addormentato, che culmina con perorazione della missione del Cavaliere errante di fronte alla corruzione del presente.

Then did it change. The pleasures of that life passed like the shadow of a dream, and out of the darkness crawled another kind. These were the enchanters, they of cold thought and shriveled spirit. They are among us now, Sancho, and their disguise is clever, for they look like other men. Yet you may know them, for their eyes are blind to beauty, their ears deaf to music, and where they walk the earth is blighted. These are the ones I fight. The men against life – the shepherds who are wolves – the spoilers of the dream! (*He rises to his feet, eyes burning with a vision of combat*). Come forth, ye magicians! Come forth, ye wizards and make ready for battle! Ye are many and strong and this is but one man who defies thee, but beware! For the sword of Don Quixote points to the stars! (Wasserman, 2003: 232)

A questo punto Sancho russa rumorosamente, e la fiamma dell'eroismo lascia spazio a un dialogo più casereccio sui baffi di Teresa Panza, ma l'effetto sul pubblico, la definizione del sogno -*dream* è parola chiave dell'opera in tutte le sue versioni- è ormai saldo.

Occorre qui notare che Wasserman, pur avendo a disposizione molti argomenti fra cui selezionare quelli da mettere in bocca a Don Quixote, sceglie di mantenere in prima posizione nientemeno che l'assenza della proprietà privata e dei mezzi di produzione: nell'età dell'oro il lavoro -*labour*, quindi anche la fatica- non era necessario per vivere, e la differenza fra mio e tuo non esisteva³. Importante anche l'idea della semplicità dell'amore, e dell'inesistenza dell'inganno e del tradimento. Entrambi questi temi si fanno più sensibili di quanto il luogo letterario lasci intendere se inserite nel contesto degli USA del 1959. La ferita lasciata dal maccartismo era ancora aperta; fresche le ferite dei "nominati" dai propri amici e compagni, arrestati o messi al bando nelle loro professioni perché sospettati di intrattenere idee "un-american", come comunismo, marxismo, anarchismo; l'esecuzione dei coniugi Rosenberg (19 giugno 1953) faceva ancora parlare tutto il mondo. L'uso dell'argomento "anarchico" da parte di Wasserman doveva quindi suonare all'epoca molto più forte di quanto la nutrita tradizione letteraria del discorso sull'età dell'oro consenta di percepire allo studioso europeo. Inoltre, tornare ad una generale presunzione d'innocenza, per la quale il proprio vicino non doveva essere per forza un informatore o un nemico della Patria, era urgente. Protagonista di una triste vicenda di delazione era stato proprio l'attore scritturato da Wasserman per interpretare Don Chisciotte in I, Don Quixote: si trattava di Lee J. Cobb, che in quegli anni bui era stato gravemente compromesso: sospettato di comunismo, dal 1951 era entrato nelle liste nere di attori da non impiegare in quanto nemici della nazione; nel 1953, probabilmente spinto dalla miseria, confessò facendo nomi e cognomi di altri venti colleghi, e poté tornare a lavorare (Navasky, 2005, cap. 5). Dopo le dimissioni di Mc Carthy, benché non più attanagliato dall'emergenza economica, Cobb patì l'estromissione dai circoli dei colleghi progressisti, perché considerato un traditore (Wasserman 2003: 51). Il discorso di Don Quixote, pronunciato proprio da quella voce, dovette suonare come una forte dichiarazione della necessità di rinnovamento della politica nordamericana e di riscatto morale della classe dirigente. Questo passo è chiave per intendere la declinazione valoriale che Wasserman volle dare a Don Chisciotte (e a Cervantes) nella sua opera; necessariamente, nel passaggio a musical e poi a cinema, lo spazio di espressione del drammaturgo si vede ridotto. Solo lo studio comparato delle tre versioni dell'opera può restituire l'intera volontà dell'autore, che è certamente laica e progressista, forse populista, ma non certamente reazionaria, come alcuni hanno argomentato (Sandoval-Sánchez, 2007). Se si paragona il discorso dell'età dell'Oro di Don Quixote con *Aquarius*, la celebre *song* del musical *Hair* (1967), indubitabile inno della controcultura, si può notare che, dal punto di vista della drammaturgia, il discorso più esplicito è certamente quello di Wasserman:

Harmony and understanding
Sympathy and trust abounding
No more falsehoods or derisions
Golden living dreams of visions
Mystic crystal revelation
And the mind's true liberation
Aquarius! Aquarius!

³ Mazzocchi (2003) fa notare che Cervantes non disegna un'età dell'oro totalmente priva di lavoro in quanto, benché la natura offra sostentamento agli uomini, essi non vivono all'addiaccio in una perpetua estate, bensì in capanne costruite dalle loro braccia, e le donne sono vestite di stoffa intessuta dalla mano umana. Se potessimo supporre in Wasserman una consapevolezza così profonda delle sfumature del suo testo-fonte - che non possiamo però dare per scontata - l'accento posto sull'assenza di *labour* diventerebbe ancora più significativo.

1.2 Una visione idealista

Occorre soffermarsi ancora un attimo sul *Portable Cervantes* di Putnam che, come si è detto, è l'unica via d'accesso di Wasserman alle opere dell'alcalaíno. Oltre al Chisciotte, Wasserman vi leggeva, e con grande interesse, *Rinconete y Cortadillo*, novella, com'è noto, appartenente al genere picaresco, la cui traccia filtra chiara sia nella *play* sia nel musical. Wasserman fu sedotto dall'idea di picaro, alla quale però accede senza il filtro di un approccio critico che gli permetta prendere le distanze dall'apparente realismo del genere. Finisce quindi per riversarne i personaggi nel suo lavoro in modo diretto, come elemento di folklore spagnolo, in continuità con una visione primitivista della Spagna di cui daremo conto in breve. Putnam autorizzava questo approccio "ingenuo" nella su ampia introduzione, spiegando che Cervantes doveva aver conosciuto la malavita sivigliana di persona (*firsthand*) nel periodo in cui lavorava come esattore delle tasse per la *Armada invencible* (Putnam, 1956: 10):

The territory assigned him was Andalusia, and it was while roaming the countryside as a government commissary that he became familiar with the folklore of that colorful province, an influence clearly to be discerned in *Don Quixote*. [...] One thing that Cervantes the writer acquired from his prison experiences was the *firsthand* knowledge of underworld types, of which he was to make good use in his plays and stories.

Non sorprende affatto dunque leggere le parole di Wasserman (2003: 37), quando millanta una certa conoscenza delle opere di Cervantes:

The *Exemplary Novels* in particular, a wonderful canvas of Madrid's underworld equal to the best of London's Hogarth. *Rinconete and Cortadillo*, portraying Madrid's criminals, their specialties and their crook-lingo in cracking detail, was fascinating. These were portrayals that could only have been gained *firsthand* by Cervantes in the deepest of depths.

Il ritratto romantico dell'*ingenio lego* che si ispira al mondo reale per creare i suoi personaggi e le sue trame è completo. I *pícaros* della corte di Monipodio filtrano in *Man of La Mancha* come pezzi di Spagna idealizzata: il Monipodio di *I, Don Quijote*, diventa il Governor del musical; Cervantes, scrittore randagio, in *I, don Quixote* appare come (Wasserman, 2003: 196)

in age about 50. Tall, thin, with a short greying beard. Manner courtly, voice courteous and leavened with gentle humor. Face life-worn. Eyes remarkable - a child's eyes, grave and curious, endlessly interested.

Ed evolve nel musical (Wasserman, 1966: 4):

is tall and thin, a man of gentle courtliness leavened by humor. He is in his late forties but his dominant qualities are childlike-ingenuousness, a grave and endless curiosity about human behavior, candor which is nearly self-destructive. He has, too, the child's delight in play-acting, but since he is in actuality a trained actor, when called upon to perform he translates his delight into stylish verve and gusto.

Questo ritratto -tutto contenuto nelle note di scena, e c'è da chiedersi quanto potesse essere reso dalla sola espressione negli occhi dell'interprete- consente a Wasserman una doppia identificazione: di Cervantes con Don Chisciotte e di Cervantes e Don Chisciotte con sé stesso, non solo attraverso il teatro.

The New York writers were born to family nurture and to formal education, whereas my life as an improvisation that allowed no schooling whatsoever. My entire adolescence was spent on the road [...] I'd ridden the high iron: crack passenger trains and every place possible on rocketing, racketing freights [...] I learned to sleep riding the bumpers between cars, stood stop runways rolling through the High Sierras, yelling myself hoarse with jubilation, drunk on the wine of life. I worked the harvests and the lumber camps, did time at a couple of detention camps, in fact, did a bit of everything one does to stay alive on the road.

Uno scrittore errante, *ingenio lego*, entusiasta della durezza della vita, che piomba di colpo nell'età dell'oro... della televisione Americana: "I'd lucked in the television Golden Age" e diventa famoso nel mondo grazie all'Uomo della Mancha.

L'idea insieme romantica e selvaggia su Cervantes e sul suo mondo che ritrovava in Putnam si innesta, come si è accennato, con una visione della Spagna ad essa coerente, che aggiorna al XX secolo la leggenda nera (Wasserman, 2003: 22-23). L'Andalucía e la Costa del Sol, prima delle colate di cemento degli anni Novanta, erano affascinanti perché "untainted by progress and far more primitive than it was a millennium ago when the Andaluz culture was surpassed by none", perché dalle mura di Gibilterra si possono scorgere "on rare occasions [...] the snowy tips of the High Atlas across the water in Africa, there and not there, illusive as a mirage". Perché la festa nazionale, la Corrida, ha a che fare con la morte eppure è celebrata da uomini giovanissimi, vestiti di colori sgargianti e dai nomi altisonanti come "Terremoto". Per coronare la leggenda nera, non può mancare l'oscurantismo: Franco, ora come allora, logico prolungamento di Torquemada: "In those days Spain was very poor. Francisco Franco reigned; all was wrong with the world. Political discussion was taboo. Spain was totally El Caudillo's turf. His spies were everywhere, and the miasma of his presence was nearly palpable". Splendidamente romantica è anche l'idea di Wasserman di studiare Cervantes e Don Chisciotte ripercorrendone il cammino nella penisola iberica, senza dubbio per la gioia delle tasche di qualche picaro, che lo portò, novello Hartzendbush, a sedersi alla scrivania di Esquivias sulla quale il vate avrebbe vergato capolavori:

I decided to retrace his travels, to follow in his footsteps, hoping, in some vague fashion, to encounter an illumination. One by one, I'd visit the places that he - and his Don Quixote - had visited. [...] There [a Esquivias] I climbed a flight of stairs and sat at the desk where Cervantes had worked. (Wasserman, 2003: 33)

Questo giudizio estetico è però smascherato da una lucida visione della situazione quando viene il momento di parlare di affari. Il suo sguardo ambivalente si fa forte dell'antico cliché della campagna in opposizione alla città: se la Costa del Sol era l'Oriente dell'Occidente, il parente povero e primitivo, "the throbbing life of Madrid was another matter", e addirittura "seemed to be Hollivood East" grazie agli incentivi governativi per la produzione cinematografica. Nella capitale "cheerless, poor and hot" si lavora di notte, consumando "serious alcohol", si incontrano "men of genius", come Joaquín Rodrigo (Wasserman, 2003: 22), ma è possibile anche scontrarsi con uno *showbusiness* autonomo e ostile, come nel caso della traduzione⁴, infedele, di *Man of La Mancha* cui Wasserman assiste impietrito il 30 settembre del 1966:

⁴ *El hombre de la Mancha* andò in scena a Madrid al teatro della Zarzuela il 2 ottobre 1966. La parte di Aldonza fu interpretata da Nati Mistral, che fece di "El sueño imposible" un proprio successo. Lo show fu sospeso dopo meno di tre settimane proprio a causa di una malattia della stella, per riprendere un mese e mezzo più tardi (8 dicembre 1966) al teatro Lope de Vega. Tornò sulle scene madrilene il 19 novembre del 1997, di nuovo al teatro Lope de Vega ma in una nuova produzione di Luis Ramírez, con José Sacristán nei panni di Cervantes/Quijote e Paloma San

... an Iberian cocktail that mixed the novel and play according to some recipe I couldn't fathom. I grew increasingly bewildered, but nearly flipped out when it came to the singing of "The Impossible Dream", which was sung not by Don Quixote, but by Aldonza [...] Finally I asked: "Why, when The Impossible Dream is Don Quixote's statement of his mission, is it being sung by Aldonza?" "because - said López Rubio- Nati Mistral is a star". I was struck dumb. (Wasserman, 2003: 152)

In Wasserman, il mito "buonselvaggista" della Spagna si attenua dopo questo scontro d'autorità alle spese della sua opera, che gli spagnoli non accettano come dono dello straniero illuminato che ha saputo finalmente portare in scena Don Chisciotte, ma sul quale invece si sentono in diritto di intervenire in nome di una propria autorità superiore (Wasserman, 2003: 154)⁵.

1.3 It aims to go somewhere, to say something.

Il meccanismo creativo di Wasserman, per quello che ha a che fare con i testi ed i contesti di partenza, risulta, dopo quest'analisi, abbastanza chiaro, ma è evidente che, per raggiungere il suo successo planetario, *Man of La Mancha* doveva offrire più di una coerente e condivisa visione del *Chisciotte* e della Spagna, più di un intelligente uso della strumentazione del drammaturgo. "It's got an opinion. A point of view. An approach. It aims to go somewhere, to say something" (Wasserman, 2003: 51), diceva Lee J. Cobb a Wasserman la sera prima dell'uscita *live* di *I, Don Quixote*, ed è questo il punto che l'autore va affermando in seguito, senza mai però voler definire, sviluppare la natura di quel punto di vista, di quell'approccio, di quel qualcosa che l'opera avrebbe da dire. Proprio la vaghezza di questo messaggio, insieme al sentimento profondo che un messaggio ci sia, costituiscono al meno una delle ragioni del successo di *Man of La Mancha*. Questa ambiguità di fondo lo rende infatti fungibile da molte direzioni, disponibile a varie forme di umanità che vogliono sentirsi interpellate da quel sogno impossibile, da quella sete di innocenza, dalla struggente nostalgia che Don Quixote porta con sé. Quale sogno, innocenza da quale peccato originale, nostalgia di quale età dell'oro, il musical non lo indica, ed è quindi interpretabile a proprio consumo da qualunque interlocutore. James Iffland, in un intelligente studio del 1987, si serve del concetto althusseriano di interpellanza per definire questa forza centripeta esercitata da Don Chisciotte, e da *Man of La Mancha* attraverso di lui, nei confronti del pubblico. Secondo Althusser (1970), la società democratica occidentale è formata da individui in grado di riconoscersi in varie ideologie, non necessariamente ordinate fra loro in modo gerarchico. Ideologia, nell'esemplificazione del filosofo, è quella religiosa cristiana, ma anche quella laica e progressista; è ideologia il capitalismo e lo sono il comunismo e l'anarchismo. Le ideologie non sono fra loro escludenti e non devono per forza essere coerenti, né all'interno della società, né all'interno dell'individuo che se ne sente attratto o coinvolto. Non sono nemmeno una serie fissa e finita: variano nel tempo, con una tendenza ad accordarsi, nell'evolvere della loro natura, con i rapporti di forza (economica) intercorrenti fra le classi che le adottano. Gli individui sono attratti dalle ideologie nella misura in cui esse rappresentano e legittimano la loro collocazione all'interno del contesto sociale e culturale, che Althusser, essendo marxista, fa coincidere con i rapporti di produzione e con la coscienza dell'appartenenza di classe. Gli individui quindi contribuiscono

Basilio in quelli di Aldonza. Ci occuperemo in altra sede di analizzare la traduzione e la fortuna spagnola ed europea del musical.

⁵ Interessante paragonare le parole di Wasserman alla valutazione della traduzione che leggiamo su *Marca* (Madrid) a tre giorni dal debutto: "... la versión española de López Rubio, que ha repatriado la prosa original a la jurisdicción de Cervantes [...] Dale Wasserman, el autor del libro, ha realizado una labor con toda la fidelidad al espíritu cervantino (aún manejando arbitrariamente sus elementos) que pueda caber en una comedia musical" (5 de octubre de 1966, p. 14).

a definire le ideologie con la loro reciproca posizione nei rapporti di produzione, e ne sono definiti in quanto vi si sentono rappresentati. Facendo un passo più avanti di Althusser, e seguendo alcune posizioni della recente sociologia marxista (Martuccelli, 2014), l'insieme delle ideologie esercita sugli individui un'ulteriore influenza: quella di definire ciò che è reale ed è quindi possibile distinguendolo da ciò che è irreali, fantasia, follia, e quindi impossibile. Gli individui che sono in grado (come Don Chisciotte) di sottrarsi al principio di reale e porre in essere qualcosa di nuovo (Dulcinea, per esempio), sono i soggetti che permettono l'evoluzione dialettica dell'insieme delle ideologie. È evidente che, in questa prospettiva, Don Chisciotte ed il *Chisciotte* possono esercitare la loro interpellanza su diverse classi di individui.

All'interno dell'opera di Wasserman, Don Quixote e gli altri personaggi rivolgono al pubblico tre interpellanze fondamentali e fra loro interconnesse: la nostalgia, l'innocenza, il sogno. La nostalgia, in quanto tale, può essere riferita a qualunque età dell'oro: dai tempi del Maccartismo, a quelli più recenti della presidenza Kennedy, o a quelli remoti dei Padri Pellegrini. L'innocenza, tratto tipico nell'autorappresentazione dell'identità statunitense (Niebuhr, 2008: cap. II), può essere quella 'perduta' con il delitto Kennedy, o con la guerra in VietNam o ancora quella corrotta dal cancro del comunismo. Il sogno impossibile può essere, come segnalava già Iffland, qualunque sogno non disponibile ad una data classe sociale, ma perfettamente possibile per un'altra, e quindi coincidere con il sogno americano (l'agio materiale di Desmond e Molly Jones⁶), oppure appartenere alla sfera della controcultura (la fine della segregazione o, come ipotizzava Wasserman in *I Don Quixote*, l'anarchia). L'interpellanza di Don Chisciotte è quindi universalmente disponibile: alla classe media come ai primi nuclei di *counterculture*. Lo stesso Wasserman nota la forza trascendentale della sua opera la notte stessa del debutto all'Anta Theatre, che coincideva con il secondo anniversario del delitto Kennedy: "All found elements of aggressive idealism during an opening night that had, coincidentally, occurred on that second anniversary of the loss of American innocence" (Wasserman, 2003: 136). Il potere interpellante del musical fu quindi chiaro subito, sotto l'aspetto di un generico "idealismo", che come è noto è una delle più fortunate visioni del Chisciotte a partire dal XVIII secolo tedesco (Rivero Iglesias, 2011). Ma occorre ora analizzare come questo si articoli nelle tre interpellanze già descritte, così rilevanti per la cultura statunitense, e come esse siano presenti e rintracciabili nel testo. Questa volta, è necessario attenersi al solo musical, poi quasi interamente trasposto nella versione cinematografica, perché è questo l'unico testo davvero rilevante per lo studio della ricezione dell'opera.

L'innocenza, come si è già osservato, si trova nello stesso protagonista. Lo sguardo *childlike* di Cervantes, l'esigenza di Don Quixote di curare le ferite dei mulattieri che l'hanno appena picchiato ma che lui ha sconfitto, l'onestà con cui accetta la sfida offensiva del Cavaliere Degli Specchi, concorrono tutte a farne quasi l'allegoria



FIGURA 1: JULIE GREGG, IAN RICHARDSON E ROSALIE CRUTCHLEY NEL FILM DEL 1972

della verginità. In particolare, è il Curato a dare voce esplicita a questa idea: "there is either the wisest madman, or the maddest wise man in the world" (Wasserman, 1966: 45) e gli fa eco l'oste, quando osserva "madmen are the children of God" (Wasserman, 1966: 22). All'innocenza del protagonista fa da contraltare l'ipocrisia della sua famiglia, che persino nel momento

⁶ Mi riferisco alla famiglia modello descritta nella canzone *Obladi Oblada* dei Beatles, 1968.

della confessione nasconde (in modo poco convincente) le vere motivazioni dell'agire. Splendidamente comica, ma assai significativa nel creare l'interpellanza d'innocenza, è la scena che presenta i numeri musicali 5 e 6 "I'm only thinking of him" e relativa ripresa, in cui il Curato siede nel confessionale in mezzo ad Antonia e alla Governante, solo apparentemente altruiste: la governante è preoccupata che il suo padrone, nella sua ritrovata giovinezza, voglia corteggiarla; la nipote teme che Carrasco, qui suo promesso sposo, non la voglia più se nella sua follia Quixote dilapidasse la fortuna di famiglia. Allo stesso ambito rimandano i frequenti proverbi di Sancho, già sua caratteristica nel romanzo di Cervantes, accuratamente conservati, tradotti e commentati da Putnam, ed apprezzati da Wasserman al punto da farne i titoli dei capitoli del suo libro-biografia *The Impossible Musical* (2003). Essi, oltre a conferire a Sancho un senso di domestica familiarità, contribuiscono a connotare un'età passata dai saperi semplici e chiari, dai valori netti e comprensibili, facilmente opponibile alla confusione dell'attualità (quale che sia l'attualità in questione) ed uniscono quindi in sé l'interpellanza dell'innocenza e quella della nostalgia.

Più prominente è l'interpellanza al sogno: esso prende, all'interno del musical, la forma cavalleresca della *quête*, declinata in senso esistenziale, ossia come ricerca in quanto tale, del puro *spleen* senza speranza di riuscita. Proprio per questo, Wasserman argomenta, in conclusione al volume *The Impossible Musical* (Wasserman, 2003: 194), che la parola operativa nella sua opera non è *dream*, ma *impossible*:

... "impossible" is exactly what I meant: the dream, to be valid, must be impossible. Not just difficult. *Impossible*. Which implies an ideal never attainable but nevertheless stubbornly to be pursued. A striving for what cannot be achieved but still is worth the effort. As, for instance, peace on Earth.

Il luogo in cui viene declinato il tema della *quête* è anche il cuore del dramma, la *song* con la quale Don Quixote rivela la sua nobile natura: *The quest*. Il discorso, non a caso, si rivolge ad Aldonza, discepolo di questo Don Quixote / Gesù Cristo di unamuniana memoria. Seguendo l'esempio di Miguel de Unamuno, Wasserman -questa volta con l'aiuto del paroliere Joe Darion, ma mettendoci molto di proprio⁷- fa pronunciare al protagonista un vero manifesto idealista, che è quello di trasformare il mondo con la propria nobiltà d'animo, trovando ed esaltando in esso ogni traccia di bontà.

The Quest, n. 13:

DON QUIXOTE: The mission of each true knight...his duty -nay, his privilege! (*He sings*)

To dream the impossible dream,
To fight the unbeatable foe,
To bear with unbearable sorrow,
To run where the brave dare not go.

To right the unrightable wrong,
To love, pure and chaste, from afar,
To try, when your arms are too weary,
To reach the unreachable star!

This is my Quest, to follow that star,
No matter how hopeless, no matter how far,
To fight for the right without question or pause,
To be willing to march into hell for a heavenly cause!

⁷ Questo il testo di *I, Don Quixote*, su cui Darion lavorò: "To dream the impossible dream. / To fight the unbeatable foe. / And never stop dreaming or fighting. / This is a man's privilege and the only life worth living" (Wasserman, 2003: 270).

And I know, if I'll only be true to this glorious quest,
That my heart will lie peaceful and calm when I'm laid to my rest.
And the world will be better for this,
That one man, scorned and covered with scars,
Still strove, with his last ounce of courage,
To reach the unreachable stars!

ALDONZA: (*Is quite still after the song. Then pleading suddenly*) Once -just once- would you look at me as I really am?

DON QUIXOTE: (*Lowering his eyes to gaze into hers*) I see beauty. Purity. I see the woman each man holds secret within him. Dulcinea.

Il brano si sviluppa per scale cromatiche, che illustrano nella loro tortuosa salita la complessità del cammino; si scioglie poi in cadenze perfette, che coronano il sogno, lasciando nell'ascoltatore un senso di soddisfazione e di compimento anche se il testo ha affermato il contrario: il sogno impossibile risulta quindi compiuto nella fusione di musica e parole, nella sua contraddittoria natura. Il ritmo di bolero, sostenuto dalle percussioni a partire dalla terza ripetizione della strofa (*and the world will be better for this...*) conferisce alla canzone un aspetto marziale, tipico delle arie di Don Chisciotte fin dai tempi delle prime apparizioni nel melodramma barocco italiano (Scamuzzi, 2007); ma se allora queste sonorità riconducevano ad un sentimento comico, ricordando il *miles gloriosus* e il soldato fanfarone, negli Stati Uniti del 1965, con la guerra in VietNam in pieno corso, risuonano minacciose e gravi: accrescono la dignità del protagonista, e conferiscono nobile credibilità alla sua missione.

Questo discorso programmatico è pronunciato proprio di fronte ad Aldonza, la Maritornes, la sguattera, la "alley-cat" dell'osteria, che agli occhi di Don Quixote non è altro se non Dulcinea, incarnazione della gloria, massimo premio per la virtù dell'uomo. In lei si trovano intrecciate tutte le interpellanze del testo, ed è proprio questa che, alla fine del dramma, raccoglie il testimone dell'idealismo di Don Quixote, continuando la sua *quête* ed incoraggiando Sancho a continuare a credere: "Don Quixote is not dead. Believe, Sancho. Believe!". Wasserman la definisce essenziale per lo sviluppo dell'opera (Wasserman, 2003: 43):

But I'm pleased in my invention of the character Aldonza, whom I describe as "a savage alley-cat, veteran if not only victor of many back-fence tussels". She's the catalyst who may make the play "work". It's she who'll make possible the climax and catharsis. Without her, there can be no play.

Principale personaggio femminile del dramma, mette insieme, come si è detto, molte figure: Aldonza, Dulcinea, Maritornes, e le prostitute dell'osteria dove Don Chisciotte viene armato cavaliere. Non è una soluzione innovativa giacché si trovano situazioni simili in molte riscritture teatrali del romanzo (Mancing, 2005). L'incontro però fra Don Quixote e Aldonza sembra risentire in particolare della lettura di Unamuno, come afferma l'autore: "If there was a guiding precept for the whole endeavor it lay in a quotation I found long ago in Unamuno: "Only he who attempts the absurd is capable of achieving the impossible"" (Wasserman, 1966: ix):

4. DULCINEA

DON QUIXOTE: Dear God ... it is she! (ALDONZA *stares. He averts his eyes worshipfully*) Sweet Lady. Fair virgin. I dare not gaze full upon thy countenance lest I be blinded by beauty. But I implore thee: speak once thy name.

ALDONZA: (*A growl*) Aldonza.

DON QUIXOTE: My lady jests.

ALDONZA: Aldonza!

DON QUIXOTE: (*Approaching her*) The name of a kitchen scullion... or mayhap my lady's serving-maid?

ALDONZA: I told you my name! Now get out of the way

DON QUIXOTE: (*Smiling*) Did my lady think to put me to a test? Ah, sweet sovereign of my captive heart, I shall not fail thee, for I know. (*Singing*)

I have dreamed thee too long,

Never seen thee or touched thee, but known thee with all of my heart,

Half prayer, half a song,

Thou hast always been with me, though we have been always apart.

Dulcinea... Dulcinea...

I see heaven when I see thee, Dulcinea,

And thy name is like a prayer an angel whispers

Dulcinea... Dulcinea!

If I reach out to thee,

Do not tremble and shrink from the touch of my hand on thy hair.

Let my fingers but see

Thou art warm and alive, and no phantom to fade in the air.

Dulcinea... Dulcinea...

I have sought thee, sung thee, dreamed thee, Dulcinea!

Now I've found thee, and the world shall know thy glory

Dulcinea... Dulcinea!



Lo sguardo di Don Quixote cambia il modo che la donna ha di vedere sé stessa ed il mondo, in modo molto simile a come proponeva il filosofo nella sua *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), dove le prostitute si trasformano in figura della Maddalena:

¡Oh poder redentor de la locura! A los ojos de héroe, las mozas de partido aparecieron como hermosas doncellas; su castidad se proyecta a ellas y les castiga y depura. ¡La limpieza de Dulcinea las cubre y limpia a los ojos de Don Quijote! [...] Recordad a María de Mágdala lavando y ungiendo los pies del Señor, y enjugándoselos con su cabellera acariciada tantas veces en el pecado.

Ad Aldonza viene quindi restituita l'innocenza, non solo in forma di verginità, ma come prolungamento dello sguardo purificante e creatore di realtà alternative di Don Quixote. Essa, sua discepola, Maddalena di questo malconcio Gesù Cristo, saprà portare avanti anche il sogno. "Believe, Sancho, believe". Attraverso di lei, Alonso Quijano morente abbandona la strada segnata da Cervantes, e per un breve momento, prima di cadere morto fra le braccia di scudiero e amata, proclama:

I am I Don Quixote,

The lord of La Mancha.

Our destiny calls and we go!

And the wild winds of fortune shall carry us onward

O withersoever... (DON QUIXOTE *falters*)

(Wasserman, 1966: 61)

La morte sopraggiunge inevitabile, ma Aldonza, ormai, si fa chiamare Dulcinea⁸.

⁸ Si noti che anche l'eternamente incompiuto film di Terry Gilliam *The Man who Killed Don Quixote*, che Wasserman conosceva ma non riuscì a vedere concluso, si serve del medesimo finale: il Sancho e la Dulcinea della situazione, dopo la morte del Cavaliere, portano avanti il suo messaggio, sentendo svegliarsi in loro l'anima di Don Quixote nel momento in cui essa spira nel corpo di Alonso Quijana.



FIGURA 2: JAMES COCO, PETER O'TOOLE E SOFIA LOREN NEL FILM DEL 1972

2. MAN OF LA MANCHA COME CONCEPT MUSICAL

Le considerazioni fin qui illustrate obbligano a riflettere su come si collochi *Man of La Mancha* nel contesto del musical contemporaneo. Fin dalla prima rappresentazione si è reso evidente quanto inedito, originale fosse non soltanto il tema –il mito di Don Quixote, ma anche la sua realizzazione nel mondo di Broadway, soprattutto in seno al sotto-genere del *Concept musical*. Nel corso della Guerra del Vietnam, l'anno 1965 segna l'inizio della fase definita "escalation", che vede l'incremento sistematico e continuo dello sforzo militare da parte degli Stati Uniti nel conflitto indocinese. Come si è detto, sono trascorsi appena due anni dall'omicidio di John Kennedy e inizia a definirsi la stagione della controcultura: prendono corpo i gruppi di cultura alternativa, quali gli hippy, la New Left e l'American Civil Rights Movement. All'epoca il panorama di Broadway è variegato: da una parte si apre la stagione dei *Musical Revivals*: i musical più famosi negli anni Cinquanta escono a Hollywood in versione cinematografica (1964 *My Fair Lady*, 1965 *The Sound of Music*), dall'altra il *concept musical* inizia ad affermarsi (1964 *Fiddler on the Roof*, 1966 *Cabaret*, 1968 *Hair*). Il passaggio dal *musical integrato* dell'età dell'oro (1940 - 1960, *Oklahoma!*, *Brigadoon*, *The King and I*) a nuove forme di sperimentazione è argomento scivoloso, perché nella storia del musical non vi è stato un cambiamento netto nelle forme di rappresentazione, piuttosto si è assistito a una coesistenza di più voci. La voce di maggiore sperimentazione e di rottura del paradigma è proprio il *concept musical*, perché esso cambia simultaneamente la maggior parte delle componenti del *musical integrato*; la sperimentazione incide sul tipo di trama, sulla drammaturgia, sui personaggi. La stessa definizione di *concept musical* può apparire sfuggente, per cui in questa sede si fa riferimento a John Bush Jones che parla di "issue-driven musical", definendolo come

An "issue-driven musical" is not just one whose authors began with a theme, issue, or polemical point of view instead of with a story and characters. "Issue-driven" also describes any musical in which a social or political agenda shares center stage with plot and is absolutely inseparable from the story (or, in a revue, its songs and sketches). If things were quiet in the early 1960s, by the time *Man of La Mancha* opened in 1965 the discontent of America's youth and (mostly urban) blacks was much more visible to main-stream America. From the New Left to the hippies, Freedom Riders to urban rioters, Women's Rights advocates to Vietnam protesters, the nation was both energized and challenged by voices of dissent seeking to change government, public institutions, and social reality. Throughout this period, several important issue-driven musicals elaborated upon those troubled and exciting times. (Jones, 2003: 237)

Wasserman sembra autorizzare la catalogazione della sua opera nel nuovo genere del Concept Musical nel momento in cui afferma “but, *au fond*, what is more subjective than a play that argues a specific philosophy?” (Wasserman, 2003: 17), pur senza avallare mai, come si è visto, una collocazione ideologicamente univoca del suo musical all’interno del dibattito statunitense contemporaneo.

Nuovamente John Bush Jones rileva come

in writing both the play and the musical, Wasserman was more intrigued by the life of the lonely idealist Miguel de Cervantes than by his fictional alter ego, the lone knight Don Quixote de la Mancha. This fascination with both the author and his “mad knight” in part accounts for the two stories in the show running parallel: Cervantes in prison awaiting trial by the Inquisition, and the tale of Don Quixote and Sancho Panza as enacted by Cervantes and the other prisoners. (Jones, 2003: 238)

L’espedito drammaturgico di una narrazione parallela è uno degli elementi più originali in *Man of La Mancha*⁹; “the metaphor in *Man of La Mancha* for those unforgiving realities is harsh indeed: all the players, including Cervantes, are in the common room of a Spanish prison, many of them waiting to appear before the Inquisition” (Knapp, 2009: 181). Il musical è un atto unico e si svolge in una scena unica: la sala comune (*the common room*) della prigione. Cervantes con il suo assistente sono imprigionati in attesa di comparire di fronte all’Inquisizione. Prima dell’audizione, Cervantes è sottoposto a un primo processo da parte degli altri detenuti, i quali, oltre a deprenderli dei propri averi, intendono bruciare il manoscritto custodito gelosamente dal poeta; questo è il pretesto per Cervantes di articolare la propria difesa sotto forma di rappresentazione teatrale:

CERVANTES: Your Excellency, if you’ve no objection I should like to present it in the manner I know best ... in the form of a charade.

THE GOVERNOR: Charade?

CERVANTES: An Entertainment, if you will.

THE DUKE: Entertainment!

CERVANTES: At worst it may beguile your time. (*To the PRISONERS*) And if any of you should care to enter in... [...] (*General acquiescence from the PRISONERS*)

CERVANTES: Then ... may I set the stage?

(THE GOVERNOR waves assent. The PRISONERS shift position to become audience as CERVANTES gestures to his MANSERVANT who scurries, like a well-trained stage-manager, to assist as required. MUSIC BEGINS, softly, under, as CERVANTES, seated center, begins a make up transformation through the following speech).

(Wasserman, 1966³: 8)

La frase “may I set the stage?” rafforzata dalla didascalia sui movimenti di scena è l’avvio dell’azione drammatica; i protagonisti, Alonso Quijana che si trasforma in scena in Don Quixote, il suo scudiero, Sancho Panza, si presentano attraverso la canzone *I am I, Don Quixote*, cantata in egual misura da Don Quixote e Sancho Panza; Aldonza si presenta in un secondo momento, con *It’s all the same*, introdotta dalle esclamazioni dei mulattieri.

⁹L’innovazione nella costruzione della forma drammatica, che caratterizza *Man of La Mancha*, costituisce un *unicum* nella storia del musical. È introdotta in un momento storico di forte innovazione nelle forme del narrare ed è da correlare con la coeva diffusione di impiegare un narratore (da non intendersi come il narratore brechtiano) che diviene latore dell’enunciato drammatico.

Forniamo di seguito una tabella riassuntiva dei numeri musicali presenti in *Man of La Mancha*, nella quale è indicata, oltre al personaggio, anche la funzione del numero musicale nella drammaturgia: canzone oppure *underscore*, intendendo con questo la funzione di accompagnamento musicale al pari di ciò che succede nel linguaggio filmico. Sia le canzoni, sia i numeri di accompagnamento musicale svolgono una funzione duplice: rappresentazione degli affetti opposta ad accompagnamento dell'azione. Infatti, successiva alla *Overture* e alla scena della prigione caratterizzata dalla breve performance di una voce sola con accompagnamento della chitarra flamenco, si apre la narrazione musicale con la canzone *I, Don Quixote*: la prima nella quale si presenta il protagonista, Cervantes, che attraverso un monologo veste il costume di Alonso Quijana, che crede di essere Don Quixote. Questa canzone svolge contemporaneamente la funzione di presentazione dei protagonisti e di rappresentazione degli affetti: Don Quixote si presenta come cavaliere errante, Sancho come suo fedele scudiero e amico; segue un blocco di tre *underscores*, musica di accompagnamento strumentale sotto dialoghi parlati. Questi numeri, invece di essere preposti alla rappresentazione degli affetti, portano avanti il dramma, ossia l'azione: la proiezione da parte di Don Quixote di un nemico, *The Enchanter*, la lotta contro di esso, che nella realtà sono i mulini a vento e la ripresa del motivo *I, Don Quixote*. Tutti e tre i brani sono soltanto strumentali, senza testo cantato. Si crea in questo modo una divisione netta tra canzoni, in cui sono rappresentati gli affetti e gli stati d'animo dei personaggi, e i momenti definiti "underscore", di natura meramente strumentale, in cui risiede l'avanzamento del dramma.

Tabella 1. Numeri musicali di *Man of La Mancha*

Overture	Personaggi	Funzione
1. Scena della Prigione	Voce e chitarra flamenco	underscore
1a. <i>I, Don Quixote</i>	Don Quixote e Sancho Panza	Canzone
2. <i>The Enchanter</i>	Orchestra / strumentale	Underscore
2a. <i>Fight of The Windmills</i>	Orchestra /strumentale	Underscore
2b. <i>Man of La Mancha + 3 Man of La Mancha</i>	Orchestra /strumentale	Underscore
3a. <i>It's All the Same</i>	Aldonza e i mulattieri	Canzone
4. <i>Dulcinea</i>	Don Quixote, coda ironica dei Mulattieri	Canzone
5. <i>I'm Only Thinking of Him</i>	Antonia, Padre, Governante	Canzone
6. <i>We're Only Thinking of Him</i>	Dr. Carrasco, Padre, Antonia e la Governante	Canzone
6a. <i>Dulcinea</i>	Orchestra /strumentale	Underscore
6b. <i>The Missive</i>	Orchestra / strumentale	Underscore con recitazione
7. <i>I really Like Him</i>	Sancho	Canzone
8. <i>What Does He Want of Me?</i>	Aldonza	Canzone
8a. <i>Little Bird, Little Bird</i>	Cervantes, Anselmo, Pedro e i mulattieri	Canzone e numero di danza
9. <i>Barber's Song</i>	Barbiere	Canzone
10. <i>Golden Helmet of Mambrino</i>	Don Quixote, Sancho, Barbiere e i mulattieri	Canzone

11. To Each His Dulcinea	Padre	Canzone
12. The Impossible Dream (The Quest)	Orchestra/strumentale	Underscore
13. The impossible Dream	Don Quixote	Canzone
14. The Combat	orchestra/strumentale	Underscore
15. The Dubbing	Orchestra / strumentale	Underscore con recitazione
15b. Knight of the Woeful Countenance	Innkeeper e Don Quixote	Canzone
16. The Abduction	Innkeeper e coro, Anselmo, Pedro e Fermina	Underscore con recitazione
17. The Impossible Dream (reprise)	Don Quixote	Canzone
17a. I, Don Quixote, Reprise	Don Quixote	Canzone
18. Moorish Dance	Coro dei Moorish	Underscore
18a. The Dubbing	Orchestra/strumentale	Underscore
19. Aldonza	Aldonza	Canzone
20. Knight of The Mirrors	Orchestra/strumentale	underscore
21. Fight Sequence	Orchestra/strumentale	Underscore
22. I'm Only Thinking of Him	Orchestra/strumentale	Underscore
23. A Little Gossip	Sancho	Canzone
24. Aldonza	Aldonza	Underscore
25. Dulcinea (reprise)	Don Quixote	Canzone
26. The Impossible Dream (reprise)	Don Quixote, Sancho e Aldonza	underscore
27. Man of La Mancha (reprise)	Don Quixote	Canzone
28. The Psalm	Padre	Canzone
29. Finale	Intera Compagnia	Canzone
30. Bows	orchestra/strumentale	Underscore
31. Exit Music	Orchestra / strumentale	Underscore

Man of La Mancha riscosse un notevole successo fin dall'apertura: nella stagione 1965/1966 a Broadway vinse cinque Tony Award: miglior musical, migliore compositore (Mitch Leigh) e migliore paroliere (Joe Darion), miglior attore protagonista (Richard Kiley), miglior direttore musicale (Albert Marre) e migliore scenografia (Howard Bay). Per avere contezza dell'impatto del musical nel mondo del musical newyorkese, oltre i premi e i riconoscimenti ottenuti, è interessante leggere le recensioni, i commenti e le notizie inerenti la produzione sul *New York Times* fra il 1965 e il 1972, anno in cui esce la versione cinematografica. Da uno sguardo panoramico, emerge un interesse crescente nei confronti dell'opera, già a partire dal 1959 quando usciva *I, Don Quixote*. Gli articoli riguardano gli aspetti più vari, dalla crescita del costo dei biglietti in base all'orario di rappresentazione alla decisione dei produttori di assumere la gestione del teatro dove va in scena il musical, al caso di furto degli incassi da parte del responsabile di biglietteria, alle varie traduzioni del musical per i palcoscenici europei, con attenzione anche alla tournée in Israele e Giappone.

Di particolare interesse appaiono due recensioni, perché si addentrano maggiormente nella struttura del Musical: la prima è di Howard Taubman "Catching Up on the Musicals" apparsa il 12 dicembre 1965; la seconda di John S. Wilson "A Magnificent Man", pubblicata il 1° settembre 1966, è una recensione sulla uscita discografica di *Man of La Mancha*.

Taubman rileva come l'allestimento (la scena unica e i cambi di scena a vista) sia ingegnoso: "they (Albert Marre, the director, and Howard Bay, the designer) have raised it and framed it ingeniously with nothing more than light and shade. They have added a great stairway that is lowered from on high to create a true storyteller's illusion". Così come apprezza le abilità del protagonista, Richard Kiley nel caratterizzare il personaggio di Don Quixote:

Mr. Kiley's (Cervantes/Don Quixote) ability to differentiate each one so clearly becomes the musical's firmest pillar. As Cervantes Mr. Kiley is quizzical and keen, a man of intelligence humor and tolerance. He becomes Quixote under our very eyes as the pastes on mustache, pointed beard and thick eyebrows, put on a worn cuirass and seizes a lance. The change is not merely in the accouterments. The very nature of the man alters. He becomes gaunt, foolish gallant, tenderly humble. (Taubman, 1965)

Nella conclusione della recensione, Taubman riserva le critiche più aspre al Musical, intitolando la parte "Lack of Courage":

The lyrics and music of "Man of La Mancha" do not rise much above the ordinary, and the dialogue tends to stray far from the quality of the original. But Mr. Kiley Quixote does not, nor do some of his adventures. The Don's final scene is touching, marred only by an operetta-like reprise of his "Quest" song. Too bad that "Man of La Mancha" lacked the courage of its convictions. It need not have stooped to vulgarity and banality. Why, for example, a belly dance in its gypsy scene? Was it inserted to provide something for customers of cheap taste? Is it necessary to pander to the lowest common denominator to insure a smash hit? I don't believe it. "Man of La Mancha" is thriving in spite of its tasteless infirmities. What commends it and wins its public are the elements closest to the charm, gallantry and delicacy of Cervantes' spirit. (Taubman, 1965)

Emergono con chiarezza le perplessità sui risultati del musical: per ottenere un grande successo di pubblico, per essere un musical 'smash-hit' bisogna tendere verso il comun denominatore più basso e inseguire i gusti economici del pubblico. Gli elementi che rendono gradevole e apprezzabile il musical sono quei tratti di *charme*, cavalleria e delicatezza insiti nello spirito del testo di Cervantes.

La critica più dura a mio avviso è riguardo il finale del musical: "The Don's final scene is touching, marred only by an operetta-like reprise of his "Quest" song", soprattutto nell'individuare la ripresa delle canzoni tipica del genere dell'operetta come un elemento di banalità e una assenza di coraggio in ciò che si stava realizzando. In realtà, la ripresa delle canzoni non è caratteristica soltanto dell'operetta, quanto anche dei Revival Musical, una tradizione che prende piede a partire dagli anni Sessanta in parallelo allo svilupparsi del *concept musical* e delle forme di sperimentazione nel genere. Ad esempio, *My Fair Lady* non è un Revival Musical, né una operetta, eppure il secondo atto è basato sulla ripresa dei numeri musicali del primo atto. Gli autori, forse consapevoli di questo limite dell'opera, hanno operato altre scelte, soprattutto nel finale, quando hanno lavorato alla versione cinematografica del 1972; oltre ad alcuni tagli e la nuova scena d'apertura, il finale è differente nell'orchestrazione, che si contraddistingue per un tono maggiormente eroico e retorico.

La recensione "A Magnificent Man" di John Wilson, non più sullo spettacolo dal vivo, ma sulla registrazione discografica, ha toni più entusiastici:

“Man of La Mancha” is a departure from the musicals lately on Broadway. [...] Mitch Leigh and Joe Darion have written a score of bristling broadness and thrust. Quixote’s songs capture the glowing splendor of his vision while his romantic concept of Dulcinea is expressed in soaring melody. It is music that more from operetta than Broadway. But much of it transcends traditional operetta, particularly when Richard Kiley is applying his robust voice to it. (Wilson, 1966)

Comune alla recensione di Taubman da parte di Wilson, ma questa volta con caratterizzazione positiva, l’associazione della musica di *Man of La Mancha* allo stile dell’operetta, più che allo stile di Broadway.

Grazie a queste due recensioni si giunge al nucleo della questione su come valutare l’impatto del testo di Wasserman su Don Chisciotte: perché nel 1965 un musical basato sull’idealismo ha avuto notevole successo e quali tecniche espressive sono state adoperate. Si è già detto come il tema idealista rispondesse a una esigenza, non soltanto propria della cultura giovanile, sempre più crescente nella società statunitense. Il team creativo di *Man of La Mancha* è stato in grado di intercettare differenti pulsioni e ricombinarle in un testo complesso e inedito per l’epoca.

Quello che è definito dai critici come “lo stile da operetta” è la risposta originale da parte del compositore ai clichés musicali e alla caratterizzazione stereotipata della Spagna. L’uso di riferimenti stilistici alla musica spagnola, dall’orchestrazione all’organizzazione del metro e del ritmo, è stata quindi interpretata dai critici quale scontato e piatto esotismo. A ben vedere, però, l’uso dei diversi riferimenti del mondo musicale spagnolo è strettamente collegato alla costruzione drammaturgica e non è banale o “da operetta” –intendendo con esso, come facevano i critici del New York Times dell’epoca, un basso livello di artigianato musicale grazie all’uso semplicistico dell’esotismo spagnoleggiante. In *Man of La Mancha* la rappresentazione della Spagna prende forma attraverso un organico non convenzionale, che vede la predominanza della chitarra, delle castagnette e l’assenza degli strumenti ad arco, l’uso, anzi la ri-mediazione di alcuni stili di danza tradizionali (in particolare la *seguidilla* e il tango), un impiego differenziato fra ritmi veloci e ritmi lenti (3/4 e 6/8) attraverso l’alternanza e la sovrapposizione di moduli metrici ternari e binari (3+3+2)¹⁰.

La complessità metrica assume un ruolo drammaturgico, stabilendo fra i personaggi legami e opposizioni, ad esempio l’alternanza dei metri 3/4 e 6/8 introduce nelle canzoni un carattere di danza, soprattutto creando, fin da subito, un legame fra Don Quijote e Aldonza (*I, Don Quixote* e *It’s All the Same*). Nell’esempio 1, che riproduce l’antecedente del tema di Don Quijote, possiamo notare che la linea vocale del tema, sebbene sia inquadrata in una struttura metrica costante di 3/4, si struttura sulla base di una continua alternanza tra una battuta a suddivisione binaria e una ternaria: 3/8, 3/8 | 2/8, 2/8, 2/8 | |. Nel tema di Aldonza l’alternanza nei metri è resa esplicita dall’organizzazione delle battute: l’antecedente del tema (riprodotto nell’Es. 2) è composto da due proposizioni, ciascuna delle quali prevede una alternanza di 3/4 (anacrusi, ternaria), 6/8 (binaria), 3/4 (ternaria). La struttura metrica e ritmica dei due temi è fortemente imparentata, stabilendo fin dall’inizio un legame sotterraneo fra i due personaggi.

¹⁰ Per ulteriori approfondimenti rinvio a Carrillo Guzmán, 2010.

Es. 1. N°1a *Man of La Mancha* (I, *Don Quixote*), Don Quijote. Spartito¹¹, batt. 6-14, antecedente del tema I, *Don Quixote*.

DON QUIXOTE: (sings) **A**
Hear me now, oh—thou bleak and un - bear - a - ble world, Thou art
base and de - bauched as can be; And a

Cl., Bsn.
W. W.
Br.

etc.

mf

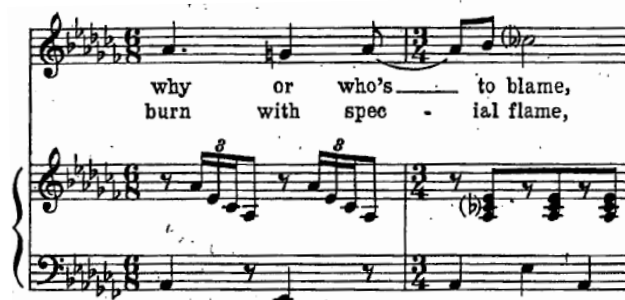
Es. 2. N° 3a *It's All The Same*, Aldonza. Spartito, batt. 18-23, antecedente del tema *It's All The Same*.

MULETEERS: "Palmas" (handclapping)
2nd time etc.

ALDONZA: **A** A tempo (Poco meno)
One pair of arms is like a - noth - er, I don't know
learned: that when the light's out, No man will

(1st time Gtr. on stage)
colla parte
p
(2nd time add Rhythm)
Bs., S.D.

¹¹ Tutti gli esempi musicali sono tratti da Leigh, 1965.



L'idealismo di Don Quijote prende forma musicalmente in ogni sua canzone attraverso l'uso di forme di danza, quali ad esempio il *paso doble* in *I, Don Quixote*, il tempo di bolero in *The Impossible Dream (The Quest)*. Nel musical l'opposizione fra la 'realtà altra' / il sogno di Don Quijote e la realtà di Carrasco si manifesta, sempre dal punto di vista metrico e ritmico, attraverso l'uso di stili di danze diverse; se nel n° 1a, *I, Don Quixote* sopra un tempo di *paso doble* si dispiega una melodia che come si è mostrato rinvia a uno schema complesso di *seguidilla*, nella canzone n° 6, *We're Only Thinking of Him*, nella quale Carrasco, antagonista di Don Quixote, presenta la propria idea per ricondurre alla realtà l'*Hidalgo* Quijana, la stabilità metrica è data dal 4/4. La struttura interna della battuta vede una suddivisione sincopata in 3+3+2 ottavi, che si ripete ogni battuta sia nella linea vocale, che nell'accompagnamento strumentale. Il metro è quadrato, più semplice ed è reso più interessante grazie al ricorso alla sincopazione, in particolare al *tresillo*, cellula ritmica ampiamente adoperata nella musica cubana e latinoamericana. Il compositore nel caratterizzare Don Quixote, personaggio alto, e il mondo del sogno occhieggia alla tradizione della *seguidilla*, danza originaria de La Mancha, di antica e nobile tradizione, menzionata peraltro già nel *Don Quixote* di Cervantes. Al contrario Carrasco, parimenti nobile come Don Quixote, ma impermeabile al suo mondo del sogno, anzi fortemente ancorato alla realtà, è caratterizzato attraverso il *tresillo* ostinato, una forma di danza più comune e meno nobile, che ha contraddistinto altre forme di danza, come l'*habanera* e il tango.

Es. 3. N°6 *We're Only Thinking of Him*, Carrasco. Spartito, batt. 10-12, testa del tema *We're Only Thinking of Him*.



Il rango dei personaggi trova espressione non soltanto nel linguaggio, quanto attraverso lo stile del canto; il rango di appartenenza di Don Quixote è quello più alto e lo stile è ricercato, la lingua talora arcaica; Aldonza ha uno stile basso, perché la sua estrazione sociale è molto bassa, però essa, Dulcinea per Don Quixote, nella canzone *What Does He Want Of Me?* sa assumere alcuni tratti musicali dalla canzone *Dulcinea*, elevando il suo rango.

Questo processo è ancora più evidente nel finale *The Death of Alonso Quijana*, in cui Aldonza si presenta all'hidalgo morente come Dulcinea, cantandone la melodia; dopo la ripresa musicale di *The Impossibile Dream* e di *I, Don Quixote*, una volta morto Alonso Quijana/Don Quixote, Aldonza/Dulcinea conforta Sancho affermando "Don Quixote is not dead. Believe, Sancho, Believe!" sul *De Profundis* recitato dal curato e lo stile espressivo di Aldonza/Dulcinea si caratterizza come appartenente al rango alto, nobile simile a quello di Don Quijote e non più come la prostituta della taverna, perché Aldonza nel rendere l'ultimo saluto all'hidalgo sposa le illusioni di Don Quixote, quindi canta nel suo medesimo registro espressivo - sovrapponendo inoltre un metro vocale differente rispetto al metro strumentale, come faceva Don Quixote.

Questa differenza fra personaggi alti e bassi è immediatamente palese in due canzoni, la n° 9, *Barber's Song* e n° 10 *Golden Helmet of Mambrino*; dal punto di vista di sviluppo drammaturgico svolge una funzione di preparazione al climax, che si raggiunge due canzoni dopo, con *The Impossibile Dream (The Quest)*, attraverso il ricorso al momento ironico, infatti a metà di *Golden Helmet of Mambrino* nella partitura si trova l'indicazione "pantomima", -da parte degli autori è un omaggio alle consuetudine dei musical dell'Età dell'Oro: il momento buffo di pantomima, che ha assunto la forma della barber's song. Dal punto di vista musicale il tema che apre il n°10, *Golden Helmet of Mambrino*, cantato da Don Quixote (es. 4) presenta un pattern basato su un continuo scivolamento metrico, dunque una struttura ritmica complessa, pur se sempre echeggiante di forme di danza spagnola. Il pattern è composto da $3/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8$; al contrario il tema fondamentale del n° 9 *Barber's Song* (es. 5), poi ripreso come tema contrastante del barbiere e di Sancho a metà del n°10, ha un ritmo regolare, elementare e quadrato, per giunta eseguito in una *texture* omoritmica.

Es. 4. N° 10 *Golden Helmet of Mambrino*, Don Quixote. Spartito, batt. 3-5, testa del tema *Golden Helmet of Mambrino*

The image shows a musical score for the song "Golden Helmet of Mambrino" from Don Quixote. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line has the lyrics: "Gold - en Hel - met of Mam - bri - no, With so il - lus - tri - ous a - past, Too le". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, characteristic of Spanish dance music. The bass line provides a steady, rhythmic foundation. The score is marked with dynamics like *p* and *En.1*.

Es. 5. N°10 *Golden Helmet of Mambrino*, *Barbiere*. Spartito, batt. 19-22, inizio del tema del *Barbiere*.



In *Man of La Mancha* lo scontro fra realismo e idealismo è espresso nei quattro personaggi: Il duca/Carrasco e Cervantes/Don Quixote; lo scontro di visioni trova espressione nelle canzoni e attraverso lo stile musicale. Raymond Knapp a proposito nota come le canzoni siano un importante mezzo per negoziare fra mondo interno ed esterno (Knapp 2009, p. 189), facendo riferimento sia al doppio livello della rappresentazione in *Man of La Mancha*, sia al contesto storico-sociale nel quale il musical ha origine.

3. ONWARD TO GLORY WE GO!

Tirando le fila del discorso fin qui sviluppato su drammaturgia e musica, si può affermare che la fortuna di *Man of La Mancha* nel mondo del musical sia dovuta alla sua capacità di interpellare, oltre alla classe media frequentatrice dei teatri fino agli anni Sessanta, anche gli ambienti della controcultura, negli stili di vita alternativa, cassa di risonanza del *concept musical* dopo l'esplosione della contestazione. Tuttavia il musical di Wasserman non è mai stato assorbito come vessillo di alcuni ideali in opposizione ad altri. *Man of La Mancha* nasce come un prodotto potenzialmente di massa; vince il Tony Award come miglior musical nella stagione 1965/1966 e poi si avvia verso numerose tournée con traduzioni in molte lingue, con sempre chiaro l'unico obiettivo: non la contestazione, ma il *sold out* al botteghino. Opere come *Hair* (1968) invece nascevano come espressione della controcultura, del movimento hippy e di fervente opposizione alla guerra in Vietnam, alla guerra *tout court*, mentre *Man of La Mancha*, con le sue interpellanze (la nostalgia, l'innocenza, il sogno) rimaneva fungibile prima e dopo il Vietnam, negli Stati Uniti di Kennedy, di Nixon o di Obama.

È stato sostenuto (Scamuzzi, 2017) che la capacità interpellante di Don Chisciotte e del *Chisciotte*, la sua intrinseca liminarietà –fra reale e immaginario, fra presente, passato e futuro– permette di forzare le barriere del genere musicale in cui viene a trovarsi, dando talvolta vita a forme nuove o innovate. Lo stesso si può sostenere nell'ambito del musical: l'esistenza delle interpellanze, da subito percepite come "aggressive idealism", permette all'opera, pur redatta secondo gli schemi del *musical integrato* e con un occhio rivolto all'operetta, di protendersi verso il genere del *concept musical*, che andava definendosi proprio in quegli anni. *Man of La Mancha* si può considerare un raffinato *concept musical* grazie anche alla specificità del suo linguaggio musicale: il trattamento, inedito per l'epoca, dell'organico (l'assenza *in toto* degli archi), e la duttilità dello stile musicale dei personaggi, resi capaci di evolvere nel corso della

composizione, sovvertendo le gerarchie iniziali¹². Don Chisciotte, ancora una volta, segna un punto d'arrivo ed insieme un punto di partenza: "Onward to glory we go!"

Bibliografia

- ALTHUSSER, Louis (1970) "Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)", *La Pensée*, 151, juin, pp. 67-125.
- (1976) "Reply to John Lewis", in *Essays in Self Criticism*, London Atlantic Highlands, N.J., NLB Humanities Press, pp. 35-78.
- CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen (2010) "Dramaturgia musical de *Man of La Mancha*", in *Visiones del Quijote en la Música del Siglo XX*, a cura di Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 547-563.
- CLOSE, Anthony (1978), *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DEL RÍO, Ángel (1959) *La profesión de Don Quijote*, review, in "Revista Hispánica moderna", 25 (1/2), 1959, pp. 97-99.
- FLORES, Ángel e Maír José BERNARDETE, eds. (1947) *Cervantes Across the Centuries. A Quadricentennial Volume*, New York, The Dryden Press.
- FRANK, Bruno (1934) *A Man Called Cervantes*, trad. Helen Tracy Porter-Lowe, London, Cassell.
- HERRANZ, Ferrán (2016) *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra.
- IFFLAND, James (1987a) "On the Social Destiny of Don Quixote: Literature and Ideological Interpellation: part I", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 20.1 (spring), pp. 17-36.
- (1987b) "On the social destiny of Don Quixote: Literature and Ideological Interpellation: part II", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 20.2 (autumn), pp. 9-27.
- JONES, John B. (2003) *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*, Lebanon (NH), The Brandeis University Press.
- KNAPP, Raymond (2009) *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton, Princeton University Press.
- LEIGH, Mitch, Joe DARION, Dale WASSERMAN (1986) *Man of La Mancha, vocal score*, piano red. M. G. Frank, ed. L. Flato, Port Chester, NY, Cherry Lane Music co.
- Man of La Mancha* (1972) film, dir. Arthur Hiller, con Peter O' Toole, Sofia Loren, James Coco, Napoli/Roma, Produzioni Europee Associati (PEA), Film.
- MARTUCELLI, Danilo (2014) *Les sociétés et l'Impossible: les limites imaginaires de la réalité*, Paris, Armand Colin.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2003) "Dichosa edad y siglos dichosos: Don Chisciotte e l'età dell'oro", in *Millenarismo ed Età dell'Oro nel Rinascimento*, atti del XIII convegno internazionale

¹² Per ulteriori approfondimenti si veda Iffland (1987b).

- (Chianciano – Montepulciano – Pienza 16-19 luglio 2001), Firenze, Fanco Cesati, pp. 371-388.
- NAVASKY, Victor S. (2003) *Naming Names*, New York, Hill & Wang.
- NIEBUHR, Reinhold (2008) *The Irony of American History*, Introduction by Andrew J. Bacevich, Chicago University Press.
- PUTNAM, Samuel (1956) *The Portable Cervantes*, New York, Penguin.
- RIVERO IGLESIAS, Carmen (2011) “La interpretación idealista del Quijote”, in *ead.* (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 381-396.
- SANDOVAL-SÁNCHEZ, Alberto (2007) “Cervantes Takes Some Detours to End up in Broadway: Re-imagining Don Quijote in *Man of La Mancha*”, in *Cervantes and / on / in the New World*, eds. J. Vélez Sanz e N. Romero Díaz, Juan de la Cuesta, Newark, pp. 179-212.
- SCAMUZZI, Iole (2007) *Encantamiento y transfiguración, Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- (2017) “Don Chisciotte fra opera barocca e opera buffa”, in *23 Aprile 1616: Cervantes e Shakespeare diventano immortali*, ed. F. Marengo e A. Ruffinatto, Il Mulino, Milano.
- TAUBMAN, Howard (12.12.1965) “Catching Up the Musicals”, in *The New York Times*.
- UNAMUNO, Miguel de (2011²) *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. A. Navarro, Madrid, Catedra.
- VAN DOREN, Mark (1958) *Don Quixote's Profession*, New York, Columbia University Press.
- WASSERMAN, Dale (1966²) *Man of la Mancha*, New York, Random House, 1966.
- (1966³) *Man of la Mancha – Script*, New York, Sam Fox Publishing Company, Inc.
- (1999) “Don Quixote as Theatre”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.1, pp. 125-130;
- (2001) “A Diary for I, *Don Quixote*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 21.2, pp. 117-123.
- (2003) *The Impossible Musical*, New York, Applause.
- WILSON, John S. (01.09.1966) “A Magnificent Man”, *The New York Times*.

