

I testi di Carlos Castaneda e
la ri-socializzazione del loro lettore.

Manuel Montemurro

Ringrazio per l'indispensabile aiuto fornitomi
nella stesura della tesi la luna, Elvira, Nicola, Dora,
Roberto, Rita, Francesco, i praticanti del gruppo di Roma,
ed in particolare Giada, Zoi, Eléne, Stefano, Clara e R., le praticanti del gruppo di Matera .

Indice:

cap.I – la vicenda e l'eredità di Castaneda,	p. 8
cap.II - inquadramento teorico-metodologico,	p. 32
cap.III - analisi del testo,	p. 81
III.1 – analisi narratologica,	p. 83
III.2 – analisi tematica,	p. 117
III.3 – strategie retoriche,	p. 148
cap.IV - discussione dei risultati,	p. 164
conclusioni,	p. 205
appendice,	p. 231

INTRODUZIONE

Con il presente lavoro si intende dimostrare la suscettibilità dei testi letterari di Carlos Castaneda a generare occasioni di ri-socializzazione.

Nell'insieme la produzione dello scrittore, in tutto dodici testi che coprono un arco di tempo di trent'anni, dal 1968 al 1998, si caratterizza per essere un resoconto dell'apprendistato conseguito dallo stesso Castaneda in Messico, prima in qualità di antropologo, poi in quella di affiliato, presso un gruppo di sedici sciamani appartenenti ad un'antica linea tradizionale.

I testi di Castaneda sono stati indagati in altre occasioni secondo tre tipi di approccio: polemico, volto a provare la loro presunta inautenticità; descrittivo, nel tentativo di ricostruire la visione del mondo di cui sono portatori; ermeneutico, con l'obiettivo di ricavarne delle interpretazioni e di istituire dei paragoni. Solo episodicamente, ed in maniera del tutto superficiale, per quello che si è riusciti ad appurare nel corso della ricerca bibliografica, i testi in questione sono stati oggetto di una valutazione da parte della critica letteraria.

Questi aspetti della ricezione critica del lavoro di Castaneda, assieme ad una succinta presentazione della sua produzione letteraria e ad alcune informazioni biografiche essenziali alla comprensione della vicenda esistenziale dell'individuo, formano l'argomento del cap. 1°.

Attorno alla produzione dello scrittore si è costituito nel corso dei decenni un pubblico del quale si possono rilevare tracce interessanti.

Tali tracce sono rappresentate dall'esistenza delle comunità web di appassionati del mondo letterario (e non solo letterario) collegato a Castaneda, e dai flussi comunicativi che vi circolano all'interno.

Da una indagine esplorativa informale delle comunità¹, consistita in una frequentazione quotidiana di dodici mesi², è emerso che i soggetti guardavano sé stessi ed il loro mondo attraverso le rappresentazioni, le descrizioni ed il lessico contenuti nella produzione letteraria di Castaneda ed appartenenti alla visione del mondo propria degli sciamani messicani. In quell'occasione emergeva che i membri delle comunità effettuavano un adattamento delle formulazioni sciamaniche alla vita quotidiana, rileggendo sé stessi ed il mondo attraverso una nuova interpretazione.

La trasposizione alla vita quotidiana di una visione antica ed aliena al contesto di appartenenza faceva sospettare un'operazione di traduzione e re-interpretazione. Emergeva una situazione in evoluzione ricca di tutta la contraddizione propria dell'esperienza vissuta.

Per completezza d'informazione va detto in questa sede che molti lettori si sono spinti così oltre la dimensione della sola pratica di lettura da diventare veri e propri apprendisti al seguito degli allievi che Castaneda ha direttamente istruito ed addestrato alle arti sciamaniche di cui era a conoscenza, tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta.

L'adesione ad una sorta di movimento da parte di questi apprendisti trova il suo momento di conferma e di convalida nella partecipazione ai seminari tenuti dagli allievi di Castaneda e nella frequentazione di gruppi di pratica, sorti numerosi negli ultimi anni in tutti i Paesi europei, nel Nord America, in America Latina, nell'Europa dell'Est ed in Giappone . La pratica si incentra fondamentalmente attorno a speciali tecniche corporee ed energetiche, antica risorsa del lignaggio di sciamani messicani di cui Castaneda è diventato erede.

¹ A cui si è aggiunta successivamente una frequentazione, tutt'ora in corso, di alcuni gruppi di pratica.

² Dal settembre 2001 al novembre 2002.

La versione moderna di queste tecniche è stata ribattezzata “Tensegrità”. Per una descrizione degli avvenimenti che hanno portato alla nascita del movimento si rimanda al cap. 1°.

La presa d’atto dell’esistenza delle comunità sul web e dei contenuti della comunicazione che in esse si verificava, unita alla constatazione che negli ultimi anni, attorno al Castaneda individuo reale, era sorto un movimento di pratica dell’insegnamento, faceva sorgere interessanti interrogativi.

Si è quindi ipotizzato che i testi avessero potuto stimolare ed innescare, in una parte del pubblico dei lettori, un processo di assimilazione degli elementi lessicali e cognitivi che essi generano come immaginario letterario.

Soprattutto una questione al riguardo si prestava ad un’analisi: quali aspetti degli scritti erano stati capaci di suscitare una adesione ed una pratica.

Infatti tra la lettura ed il risultato finale (di cui sono traccia le comunità web, quindi una realtà di fatto, data per acquisita) c’era un vuoto che corrispondeva al processo, più o meno graduale, che in qualche modo doveva essere avvenuto, di introiezione ed assimilazione delle componenti del mondo degli sciamani.

Ipotizzare i meccanismi che con qualche probabilità avevano agito dall’interno del testo indirizzando l’esecuzione del lettore verso un processo di ri-socializzazione avrebbe potuto allora colmare parzialmente questo vuoto.

Quindi, rispetto ai lavori esistenti svolti sui testi di Carlos Castaneda, questa indagine ha un scopo differente, che è appunto quello di individuare quali elementi interni al testo letterario hanno posto in essere nel lettore le condizioni per una trasformazione, innescando in lui il processo di adesione sul piano intellettuale e biografico ad una visione della vita e del mondo aliena al suo contesto di appartenenza. Ciò non toglie che gli scritti di

Castaneda agiscano e siano agiti anche in altre direzioni, anche se questi altri aspetti non interessano il presente lavoro.

L'inquadratura dell'ipotesi nella cornice teorica che assegna alla letteratura la capacità di influenzare il contesto sociale ed agire su di esso, la limitazione dell'oggetto di studio e la definizione dei criteri di analisi, infine la scelta degli strumenti metodologici sono discussi nel cap. 2° .

In questo capitolo si fornisce una rassegna degli autori che hanno trattato il problema della letteratura come luogo di costruzione sociale della realtà , ricostruendo così il quadro teorico della disciplina sociologico-letteraria. sull' argomento : esso è infatti tale da attraversare in maniera trasversale tutto il campo disciplinare della sociologia della letteratura, mentre in realtà sono pochi i lavori specifici che ne hanno approfondito le dimensioni reali .

Un'altra rassegna descrive brevemente le idee di quegli autori che hanno inteso il rapporto testo-lettore come un processo di interazione nel corso del quale vengono a costituirsi contemporaneamente e l'opera letteraria e il suo lettore .

Questo ennesimo richiamo teorico sostiene l' ipotesi che l'efficacia di un possibile risultato ri-socializzante da parte del testo trovi il suo compimento nel farsi dell'interazione testo-lettore.

Si definiscono inoltre i criteri di verifica e di confutazione dell'ipotesi, cioè i requisiti che i testi di Castaneda devono avere per essere detti suscettibili di generare occasioni di ri-socializzazione: si stabilisce che in un processo di ri-socializzazione siano argomenti sensibili ed importanti i temi narrativi della natura della realtà, del sé e dell'identità personale e sociale, l'argomento della morte etc.; si stabilisce inoltre la rilevanza sia degli stratagemmi stilistici e retorici messi in opera dall'autore che di quelle componenti narrative capaci di influire sulle dinamiche di identificazione - distanza . Quindi si istituisce

un riscontro tra i risultati a cui si è giunti e le dichiarazioni dell'autore sulla sua produzione contenute nei pochi documenti a disposizione, principalmente introduzioni ed interviste .

Quindi si sceglie di compiere un'analisi del testo con alcuni degli strumenti propri dell'analisi narratologica, un metodo di indagine che nell'ambito della sociologia della letteratura risulta legittimo anche se problematico, ed i cui risultati saranno ricondotti, nel cap. 4°, nell'ambito delle categorie di discorso e di riflessione proprie della sociologia della letteratura .

In questo capitolo si dichiarano anche i criteri e le motivazioni della decisione di selezionare *Journey to Ixtlan* quale testo-campione su cui condurre il lavoro di indagine .

Il cap. 3°, il cuore del presente lavoro, sviluppa l'analisi del testo che segue le indicazioni metodologiche illustrate nel cap. 2° e si orienta sulla base della griglia teorica precedentemente richiamata. Nel cap. 4° vengono infine discussi e messi in relazione reciproca i risultati ottenuti dallo studio testuale. Nel cap. 5° si recuperano e si integrano gli sviluppi dell'ipotesi iniziale, nel tentativo di costruire ed elaborare delle conclusioni e di indicare linee di sviluppo futuro dell'indagine. Ancora una volta vengono richiamate le linee di sviluppo della recente riflessione teorica sull'effettiva capacità della letteratura di influenzare il contesto sociale all'interno del quale avviene la ricezione. Il testo letterario ha la funzione sociale di produrre realtà e fornire all'attore sociale strumenti di comprensione/ interpretazione del mondo e di sperimentazione di nuove possibilità di azione.

In questa maniera la riflessione sociologica contemporanea articola gli effetti della lettura e della frequentazione del testo letterario nel cammino complessivo di socializzazione dell'individuo.

La parzialità del metodo di analisi utilizzato lascia aperta la strada ad ulteriori sviluppi dell'indagine, che potrebbero andare nella direzione di un confronto tra il testo letterario e testi che si occupano degli stessi ambiti tematici (lo sciamanismo) ma all'interno di altri ordini di discorso, al fine di fare emergere la specificità sociologica del discorso letterario.

Emerge in maniera evidente quanto la caratteristica plurivocità e polisemia del testo letterario, assieme alla sua ambiguità di realtà-finzione, permetta al soggetto l'incontro con l'alterità e la sperimentazione della diversità , lungo le linee di confine dello spazio, del tempo e della cultura, che la letteratura sembra in alcuni casi rendere meno rigide .

1 – LA VICENDA E L'EREDITA' DI CARLOS CASTANEDA.

Dalla ricerca condotta in sede bibliografica emerge che la letteratura critica sulla produzione letteraria di Carlos Castaneda è, al giorno d'oggi, assai scarsa, forse anche a causa della contemporaneità dell'autore, ma più verosimilmente per una sorta di rimozione della sua produzione da parte della critica³. Quel poco che c'è è spesso inutilizzabile a causa della faziosità dell'impostazione, volta a stroncare l'autore e la sua opera, a dimostrarne aprioristicamente l'inconsistenza⁴. Questo atteggiamento viene ricordato da Elémire Zolla:

(...) finchè sulla stampa cessò ogni menzione a Castaneda che non accettasse di unire al suo nome e cognome *hoax*, sostantivo-aggettivo-verbo insieme, che significa truffa, truffatore, truffare.⁵

Nel presente lavoro, interessato ad indagare un aspetto della produzione di questo autore, è stato necessario superare l'occultamento prodotto dall'anatema. Si segnala, comunque, la mancanza di un lavoro critico che prenda in considerazione l'insieme delle opere e le inserisca in un contesto più ampio; contesto nel quale possa emergere la specificità della produzione

³ Elémire Zolla, *I letterati e lo sciamano*, Marsilio Editori, Venezia, 1969 (nuova ed. 1989), p.365.

⁴ Si consultino al proposito i lavori di Mary Douglas, "Authenticity of Castaneda", sta in *Implicit Meanings: Essays on Anthropology*, Routledge & Kegan Paul, London, 1975; Jay Courtney Fikes, *Carlos Castaneda: Academic Opportunism and the Psychedelic Sixties*, Millenia Press, 1993.

⁵ Elémire Zolla, idem, p.388. Osserva R. Escarpit :“ Il problema del successo dell'opera letteraria è complesso. (...) La sola azione delle esigenze economiche elimina in un anno circa il 90 % delle opere pubblicate e ciò che resta subisce una seconda eliminazione del medesimo ordine da parte dei gruppi che dirigono l'opinione letteraria (essenzialmente la critica e l'Università). Vent'anno dopo la loro pubblicazione l'1% delle opere sono divenute "classici" e appartengono a un catalogo *ne varietur* che costituisce lo stereotipo della cultura letteraria, quella che presso l'Università viene definita " la letteratura". Il libero atto di lettura è confinato nel ristretto ambito di questa antologia la cui disponibilità è stata, a dire il vero, considerevolmente aumentata (...), ma la cui struttura rimane rigida e le frontiere strettamente sorvegliate. Siamo in presenza di un *kléros*, di un'eredità culturale iniziatica e gli universitari, successori diretti dei chierici, la proteggono attraverso i riti della dissertazione di laurea o dei concorsi.” Robert Escarpit, (éd. par.) *Le littéraire et le social*, Flammarion et Cie, Paris, 1970 ; *Letteratura e Società*, a cura di G. Pagliano Ungari, Il Mulino, Bologna, 1972, p. 35

letteraria di Castaneda ed essere valutato con serenità il valore del suo contributo. Va in questa direzione il recente saggio di M. Capaldi, il quale però, più che sull'aspetto letterario dei testi, si concentra sul loro contenuto antropologico e conoscitivo⁶.

La mancanza di una letteratura critica significativa non ha permesso l'utilizzo di precedenti inquadramenti teorico-interpretativi. Inoltre, preso atto della scarsità di notizie riguardo il percorso biografico di Castaneda, per ricostruire la sua storia si sono dovuti considerare come fonte di informazione anche i testi, in quanto resoconti di fatti accaduti.

A proposito della ricostruzione biografica, e della scelta di presentarla affiancandola alla presentazione della produzione letteraria, va fatta una precisazione. Per M. Foucault il nome dell'autore è una funzione di un testo o di un insieme di testi nei confronti dei quali agisce da mezzo di classificazione⁷.

Il nome dell'autore è funzionale al discorso che la società istituisce su un insieme di testi, per definirne lo statuto giuridico ed istituzionale, come nel caso del diritto d'autore o in quello della censura.

Gli aspetti che vengono selezionati come importanti per descrivere la biografia di un autore o la sua personalità dipendono da una scelta determinata storicamente dagli interessi e dai valori della critica. Lo stesso atto di accomunare sotto il nome d'autore opere che potrebbero differire notevolmente per stile o approccio può impedire alle differenti voci dei singoli testi di farsi ascoltare.

Le seguenti note sono state quindi realizzate seguendo un certo criterio di selezione guidato dall'interesse primario della ricerca.

⁶ Maria Capaldi, *Oltre i limiti del corpo*, Edizioni Il Punto di Incontro, Vicenza, 2001

⁷ Michel Foucault, *Qu'est-ce-qu' un auteur?*, in " *Bulletin de la Société française de Philosophie* ", lugl.-sett. 1969 ; *Che cos'è un autore ?*, in *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano, 1971.

Carlos Aranha nasce a Cajamarca, in Perù, nel 1925. Dopo dei tentativi di studiare arte, all'età di trenta anni si trasferisce negli Stati Uniti, dove intraprende gli studi di antropologia alla Università di California di Los Angeles, acquisendo il nome di Carlos Castaneda. Tra gli altri ha come professore Harold Garfinkel, il fautore dell'orientamento etnometodologico. Agli inizi degli anni sessanta, per compiere una ricerca di etnobotanica, Castaneda si spinge in Messico, dove incontra un anziano indio *Yaqui* in cui crede di aver trovato il suo informatore. Come ricorda lo stesso Castaneda:

Quando incontrai Don Juan ero uno studente di antropologia abbastanza dedito ai miei studi e volevo iniziare la mia carriera di antropologo professionista pubblicando la maggior quantità possibile di materiale. Ero deciso a scalare il mondo accademico e, secondo i miei calcoli, il primo passo avrebbe dovuto essere la raccolta di informazioni sull'uso delle piante medicinali da parte degli indiani della regione sud-occidentale degli Stati Uniti. (...). Mi proponevo di raccogliere piante medicinali, portare i campioni al Giardino Botanico dell'UCLA perché fossero identificati, descrivendo poi le modalità e i motivi per cui gli indiani del sud-est li utilizzavano. Immaginavo di raccogliere migliaia di voci e di pubblicare una vera e propria enciclopedia sull'argomento.⁸

In realtà l'indio, che si fa conoscere con il nome fittizio di don Juan Matus, è uno sciamano che porta il giovane studente di antropologia ad intraprendere un lungo apprendistato che dura, con delle interruzioni, più di dieci anni, dal 1961, data del loro primo incontro, al 1973.

⁸ Carlos Castaneda, *The Active Side of Infinity*, Laugan Productions Inc., USA, 1997 ; *Il lato attivo dell'infinito*, trad. di Alessandra De Vizzi e Maria Barbara Piccioli, RCS Libri S.p.a., Milano, 1998, (ed. Superbur Saggi 2000), pp. 39-40.

L'impostazione etnometodologica riveste un'importanza fondamentale in tutta la vicenda intellettuale di Castaneda, come egli stesso scrive nella nota per il trentesimo anniversario del suo primo libro :

Mentre accadeva tutto ciò, ebbi la fortuna di seguire le lezioni del professor Harold Garfinkel della facoltà di sociologia dell'UCLA. Egli mi fornì uno straordinario modello di metodologia etnologica, in base al quale le azioni pratiche della vita quotidiana sono un oggetto *bona fide* per la speculazione filosofica e ogni fenomeno analizzato deve essere esaminato per se stesso e in base a regole e concordanze proprie. Se c'erano leggi o prescrizioni da estrapolare, esse avrebbero dovuto essere adeguate al fenomeno stesso. Di conseguenza, le azioni pratiche degli sciamani, viste come sistema coerente dotato di regole e configurazioni proprie, costituivano un oggetto valido per un'indagine seria. Questa indagine non doveva essere soggetta a teorie costituite a priori o a confronti con i dati materiali ottenuti sotto gli auspici di un diverso assunto filosofico.⁹

Castaneda dà notizia delle vicende in cui è coinvolto solo a partire dal 1968, con la pubblicazione di un'opera che è diventata per più motivi storica, *The Teachings of Don Juan – A Yaqui Way of Knowledge*, edita inizialmente per i tipi della University of California Press, la casa editrice ufficiale dell'UCLA.

Il testo narra delle iniziazioni al *peyote*, alla datura ed alla mistura di funghi detta 'humito' che Castaneda riceve sotto la guida attenta ed il controllo del vecchio indio, che apparentemente vive isolato nel deserto di Sonora. Dando ampio spazio all'uso tradizionale delle piante psicotrope ed all'esperienza diretta dei viaggi da esse provocati, il libro diventa subito un *cult* della generazione del sessantotto, entrando a far parte dell'immaginario

⁹ Carlos Castaneda, *The Teachings of Don Juan. A Yaqui Way of Knowledge*, Baror International Inc., Armonk New York USA, 1968 (1998, with *Author Commentary*); *A scuola dallo stregone. Gli insegnamenti di don Juan*, RCS Libri S.p.a., Milano, 1999, trad. di Roberta Garbarini e Tea Pecunia Bassani, pp. 10-11

della contestazione e della rivolta di quegli anni. L'impatto che questa opera, assieme alle tre seguenti, ebbe sul pubblico, sugli intellettuali e sull'atmosfera del tempo fu notevole ¹⁰.

Viene introdotta da don Juan la figura del 'guerriero' e la celebre formulazione della 'via con un cuore':

Para mi solo recorrer los camminos que tienen
corazon, cualquier camino que tenga corazon.
Por ahi yo recorro, y la unica prueba que
vale es atravesar todo su largo. Y por ahi
yo recorro mirando, mirando, sin aliento.¹¹

Si inaugura così quel legame affettivo tra il mondo descritto da Castaneda ed i suoi lettori che durerà per più decenni coinvolgendo in un'avventura collettiva migliaia di persone in tutto il mondo. Da allora un pubblico attento segue la parabola letteraria che le successive undici opere dell'autore tracciano lungo l'arco di trent'anni¹².

Dopo le iniziali manifestazioni di apprezzamento, anche in ambito accademico, giungono le critiche su un'opera che tende a distanziarsi

¹⁰ Una raccolta articolata e discussa dei commenti del tempo di intellettuali, artisti e giornalisti alle opere di Carlos Castaneda è contenuta in Daniel C. Noel, *Seeing Castaneda : Reactions to the ' Don Juan' Writings of Carlos Castaneda* , Perigee Books, 1976

¹¹ Carlos Castaneda, *The Teachings of Don Juan* , op. cit., p. 23.

¹² Se è esatta la considerazione di R. Escarpit che la *recognition* di uno scrittore ha una sopravvivenza di una quindicina di anni circa, corrispondente all'arco di durata dell'influenza del pubblico che lo sostiene, dopo di che è necessario il sostegno di un nuovo pubblico più giovane, si può calcolare in via ipotetica la presenza di tre generazioni di lettori di Castaneda, la prima che ha esaurito il suo ciclo all'inizio degli anni ottanta, la seconda durata fino alla fine degli anni novanta e la terza che tuttora alimenta a livello commerciale la fortuna dello scrittore (in Italia, per esempio, la casa editrice Rizzoli ha avviato la ristampa di tutta la produzione dello scrittore, ad iniziare dai suoi primi tre scritti). Si veda *Letteratura e società*, a cura di R. Escarpit, op. cit., p. 133.

notevolmente per la forma, lo stile e soprattutto il contenuto dai precedenti lavori etnografici sullo sciamanesimo¹³.

Un autore in particolare, Richard De Mille¹⁴ si perita di provare l'inautenticità del lavoro del giovane antropologo. Nella cerchia dei suoi sostenitori Castaneda continua però a riscuotere successo, per esempio presso il professor Garfinkel, che trova nelle idee e nelle conoscenze sciamaniche la conferma della sua concezione della realtà come costruzione forgiata dalla società, tanto che la terza pubblicazione, *Journey to Ixtlan. The Lessons of Don Juan*¹⁵, del 1972, procura a Castaneda il titolo di PhD in antropologia presso l'Università di California.

Nell'opera, il cui testo verrà indagato nel presente lavoro, vengono presentate le componenti dell'insegnamento che attengono al 'giusto modo di vivere', il modo di vivere di un guerriero della conoscenza. Don Juan ed il suo compagno don Genaro inducono Castaneda, attraverso una serie di espedienti didattici, a 'fermare il mondo', ad interrompere cioè il flusso di interpretazioni ordinarie per consentire il dischiudersi in lui della percezione pura, non interpretata, cioè della percezione sciamanica così come viene intesa dai due maestri.

Tra la prima opera del 1968 e *Journey to Ixtlan* del 1972 Castaneda ha però già dato alle stampe nel 1971 un altro scritto, *A Separate Reality. Further Conversations with Don Juan*¹⁶. L'opera, divisa in due parti, "I preliminari del

¹³ Questa informazione e le seguenti sono state tratte da Nevill e Susan Drury, *Shamanism*, Element Books Ltd, Longmead, Shaftesbury, Dorset (GB), 1989; *Gli sciamani*, trad. di Aldo Troisi, Xenia Edizioni, Milano, 1995

¹⁴ Richard De Mille, *Castaneda's Journey: The Power and the Allegory*, Sphere Books, London, 1978; R. De Mille, *The Don Juan Papers: Further Castaneda Controversies*, Ross-Erikson, Santa Barbara, 1980.

¹⁵ C. Castaneda, *Journey to Ixtlan. The Lessons of don Juan*, Baror International Inc., Armonk New York USA, 1972 (6th print., Pocket Book edition, 1975); *Viaggio ad Ixtlan*, trad. di Giusi Signori, RCS Libri S. p. a., Milano, 2000

¹⁶ C. Castaneda, *A Separate Reality. Further conversations with don Juan*, Baron International Inc., Armonk New York USA, 1971; *Una Realtà Separata*, trad. di Marina Panatero e Tea Pecunia Bassani, RCS Libri S.p.a., Milano, 2000

vedere” e “Il compito di vedere”, anticipa molti degli argomenti che verranno approfonditi nelle successive produzioni, come appunto quello del vedere sciamanico.

In *A Separate Reality* continuano le lezioni con le piante psicotrope, mentre entra in scena per la prima volta l'altro protagonista a cui si è accennato, don Genaro, indio *Mazateco* e compagno sciamano di don Juan, immortalato nella celebre sequenza di salti sul baratro di una cascata, evento che ricorderà a Barbara Myerhoff, antropologa presso gli *Huicoles*, una simile esecuzione compiuta dallo sciamano Ramón Medina di cui era stata testimone oculare assieme a Peter Furst¹⁷.

Castaneda conduce durante gli anni settanta ed ottanta una vita elusiva, lontana dalle luci della ribalta mass-mediatica nonostante la notorietà dei suoi libri. Di lui non si sa quasi niente, non esistono in circolazione sue fotografie, rilascia soltanto poche interviste ad alcune radio e ad alcuni giornali¹⁸ in cui parla esclusivamente delle esperienze con don Juan.

Il silenzio che avvolge la sua figura e l'assenza di una immagine a cui far aderire una così vasta attenzione pubblica immediatamente alimentano il mito. La figura di Carlos Castaneda si moltiplica, si espande, si contrae, si sospetta che dietro tale nome si celi l'opera di più mani; in realtà egli è solo molto abile a non farsi intrappolare dalle aspettative suscitate dai suoi libri e dai suoi racconti, in un periodo storicamente caratterizzato dalla ricerca del *guru*¹⁹. Durante questi anni continua a lavorare in ambito accademico all'interno della UCLA, tenendo regolari lezioni da professore universitario a classi di studenti.

¹⁷ N. & S. Drury, op. cit., trad. it., p. 96

¹⁸ 1968 ElectroPrint Graphics; 1968 KPFA Radio; 1972 Psychology Today; 1973 Time Magazine; 1985 Magical Blend n.°14, n.°15. Queste interviste sono state raccolte e rese disponibili sul sito www.nagual.net

¹⁹ Si veda l'episodio del sosia raccontato da Castaneda a Keith Thompson in “Il sentiero del cuore”, intervista di Keith Thompson a Carlos Castaneda, 1993, sta in *Castaneda e le streghe del Nagual*, Stampa Alternativa, Roma, 1998

Sempre negli anni settanta, dopo che il sodalizio con il suo maestro è terminato, Castaneda attraversa una crisi che lo porta a mettere a confronto quello che don Juan gli ha trasmesso con gli insegnamenti di altri sistemi e di altre tradizioni. Si mette così alla ricerca di un maestro, ma il confronto con alcune alternative del panorama della spiritualità contemporanea lo convince definitivamente dell'importanza e dell'originalità dell'insegnamento che ha ricevuto²⁰.

In *Tales of Power*²¹ (1974) Castaneda fa introdurre a don Juan la distinzione, fondamentale per gli sciamani come lui, tra *tonal*, tutto ciò che si conosce, e *nagual*, tutto ciò che è al di là del conosciuto. Di conseguenza la struttura della narrazione si articola in base a questo dualismo percettivo; ne consegue che le lezioni e gli episodi sono dell'uno o dell'altro tipo, con un'evoluzione dal *tonal* al *nagual*.

Per tutto quello che l'apprendista ha sperimentato c'è una spiegazione, la spiegazione degli stregoni. Per arrivare ad essa c'è bisogno di accumulare potere sciamanico. La spiegazione può essere anche rivelata, ma se l'ascoltatore non ha potere a sufficienza per esso rimarrà una sequela di parole.

Le spiegazioni di don Juan circa il 'vedere' ed il semplice guardare sono che gli uomini adeguano la loro percezione del mondo alla loro descrizione del mondo, sostenuta da abitudini e pensieri circa gli oggetti che popolano questo mondo, e che il 'vedere' è possibile quando si interrompe il flusso interpretativo. L'antropologo della scuola di Garfinkel sente riecheggiare nelle parole dello sciamano i termini della filosofia fenomenologica:

²⁰ Queste informazioni sono tratte da "Misteri sfuggenti", intervista di Graciela Corvalan a Carlos Castaneda, sta in *Interviste a Carlos Castaneda. Si vive solo due volte.*, trad. di Roberto Fedeli e Matteo Guarnaccia, Stampa Alternativa, Roma, 1997, pp. 103-104

²¹ C. Castaneda, *Tales of Power*, Simon & Schuser, New York, USA, 1974 ; *L'isola del tonal*, RCS Rizzoli Libri S.p.a., Milano, 1975 (1997, 8ª ed., trad. di Furio Jesi)

Le sue parole mi gettarono in uno stato di grande eccitazione intellettuale. (...) Cercai di riformulare quanto egli aveva detto, e iniziai con lui una lunga discussione sulla natura riflessa del nostro mondo. Il mondo, secondo don Juan, doveva conformarsi alle descrizioni di esso; le descrizioni si riflettevano, ed era questo riflesso ciò che noi chiamiamo mondo. Don Juan spiegava, inoltre, che noi avevamo imparato ad entrare in rapporto con la nostra descrizione del mondo in termini di ciò che egli definiva “abitudini”. Gli sottoposi un altro vocabolo che mi sembrava più appropriato: intenzionalità, cioè la proprietà della coscienza umana grazie alla quale un oggetto è configurato o inteso.²²

Appare ancora una volta Don Genaro, insegnante di Castaneda per quanto attiene alle lezioni sullo sconosciuto. Con un accento lirico, il libro si chiude sul salto nel vuoto degli apprendisti in un *canyon*, salto che li scaraventa nella loro interezza nel dominio del *nagual*²³.

Nel frattempo un gruppo di altri apprendisti delle arti sciamaniche, composto in parte da indios messicani ed in parte da alcune donne americane iniziate anch'esse al mondo di Don Juan, affianca Castaneda.

Delle avventure del gruppo dopo la dipartita di don Juan parla *The Second Ring of Power*²⁴, del 1977, ma solo per quanto riguarda la componente indigena. L'antropologo peruviano ritorna in Messico per chiarire i suoi dubbi cresciuti dopo la partenza di don Juan, ma scopre che i maestri sono ormai irrintracciabili e che gli apprendisti, dopo averlo messo alla prova, riconoscono in lui la loro nuova guida, il *Nagual*. Attraverso i dialoghi e le

²² C. Castaneda, *idem*, p. 55. Per un approfondimento del rapporto Castaneda-fenomenologia si veda l'appendice 1 del presente lavoro

²³ La resa dell'istrionismo delle due figure di sciamani in queste pagine ha ricordato a Furio Jesi la figura del *trickster*, del buffone sacro. Cfr. l'introduzione di Furio Jesi a *L'isola del tonal*, *op. cit.*, p.5.

²⁴ C. Castaneda, *The Second Ring of Power*, Simon & Schuster, New York, USA, 1977; *Il secondo anello del potere*, RCS Rizzoli Libri S.p.a., Milano, 1978 (2000, 1ª ed. Superbur Saggi, trad. di Pier Francesco Paolini).

avventure vengono approfonditi molti aspetti dell'insegnamento, soprattutto quelli riguardanti l'arte di 'sognare'.

Si staglia sugli altri apprendisti il profilo del personaggio della Gorda, che, come don Juan e don Genaro, assurgerà a simbolo dell'immaginario prodotto dai testi castanediani, specialmente nella cerchia delle lettrici²⁵.

In *The Eagle's Gift* ²⁶ (1981) i fili dispersi nei precedenti libri vengono intrecciati in un unico, maestoso disegno grazie all'emergere dei particolari e delle memorie che Castaneda ha acquisito nello stato sciamanico detto 'consapevolezza intensa'. Come osserva Zolla:

Un fascio di luce a scatti cadenzati si è dilatato, illuminando a grado a grado ulteriori spazi di una volta immensa e, ancora incompiuto, ma già delineato nella sua maestosa complessità, il capolavoro s'inarca sopra di noi (...)²⁷.

Don Juan e don Genaro fanno parte di un gruppo composto da una quindicina di veggenti, eredi di una conoscenza tradizionale che affonda le sue radici nella storia più antica del Messico precolombiano, alla ricerca di quella che essi chiamano la libertà totale. Gli apprendisti guidati da Castaneda sono stati designati per essere i continuatori di questa tradizione. Le due attività fondamentali degli stregoni vengono definite l'arte dell'agguato e l'arte di sognare , e sono entrambe finalizzate ad ampliare e controllare le possibilità percettive dell'uomo.

Nella parte terminale dell'opera viene descritto il momento in cui il gruppo di don Juan trapassa definitivamente e intenzionalmente, bruciando con il

²⁵ M. Capaldi, *Oltre i limiti del corpo*, op. cit., p. 186

²⁶ C. Castaneda, *The Eagle's Gift*, Simon & Schuster, New York, USA, 1981; *Il dono dell'aquila*, RCS Rizzoli Libri S.p.a., Milano, 1983 (2000, 1^a ed. Superbur Saggi, trad. di Francesca Dragone Bandel)

²⁷ E. Zolla, *I letterati e lo sciamano*, op. cit., p.375

‘fuoco dal profondo’, cioè realizzando una finale consumazione mistica di fusione con il flusso di energia del cosmo.

The Fire from Within ²⁸ (1984) è la descrizione dettagliata della padronanza della forza chiamata ‘intento’ e della conoscenza connessa alla manipolazione del ‘punto di unione o punto di assemblaggio’, il luogo, secondo i veggenti messicani della linea di don Juan, responsabile della percezione negli esseri senzienti, posto nell’uomo ad un braccio di distanza dietro le scapole.

E’ probabilmente l’opera dell’autore nella quale la conoscenza degli sciamani si rivela più compiutamente come sistema di sapere organico e coerente, indipendente dall’apporto o dall’influenza di elementi esterni appartenenti ad altri sistemi di conoscenza, quali la religione o la filosofia.

Uno scrittore occidentale, a partire dalle risorse fornitegli dalla propria cultura di appartenenza, non avrebbe potuto elaborare le descrizioni contenute in *The Fire from Within* , perché esse esulano da qualcosa di paragonabile o di già conosciuto, anche dal contenuto dei generi paraletterari della fantascienza o del *fantasy* a cui una lettura molto superficiale potrebbe accostarle, o da quello dei romanzi del filone *New Age* . A differenza di questi ultimi, gli scritti di Castaneda non hanno niente di consolatorio, sono anzi spesso inquietanti, costruiscono un mondo in cui si alternano lo stupore allo sconcerto e la meraviglia alla ferocia. E’ interessante quanto dice l’autore stesso al riguardo nel seguente passaggio di un’intervista:

K.T.: “Il suo amico don Juan insegna ciò che è, come conoscere ciò che è, e come vivere in accordo con ciò che è: ontologia, epistemologia e etica. Troppo bravo per essere vero, dicono molti, stando ai quali lei ha creato uno strumento allegorico per impartire saggi insegnamenti.”

²⁸ C. Castaneda, *The Fire from Within*, Simon & Schuster Inc., New York, USA, 1984; *Il fuoco dal profondo*, RCS Rizzoli Libri S.p.a., Milano, 1985 (1999, 7^a ed. Superbur Saggi, trad. di Francesca Bandel Dragone).

C.C.:”L’idea che abbia inventato un personaggio come don Juan è ridicola. Io sono il prodotto della tradizione intellettuale europea, che non ha nulla a che vedere con un don Juan. Sono un reporter. I miei libri sono il resoconto di un fenomeno insolito che mi ha costretto a cambiare radicalmente la mia vita per andare incontro al fenomeno in quanto tale.”²⁹

Nel 1987 viene dato alle stampe *The Power of Silence*³⁰. Don Juan e Castaneda continuano a pellegrinare attraverso paesaggi messicani e stati di consapevolezza. Don Juan insegna al suo studente come una particolare attenzione venga data, dagli sciamani della sua linea, ai ‘racconti di potere’. Nella narrazione vengono affrontate le modalità di manifestazione, i cosiddetti ‘noccioli astratti’, della forza cosmica chiamata intento. Le storie di stregoneria sono dei modelli tipici e ricorrenti, veicoli attraverso i quali viene trasmessa la conoscenza dello spirito. Don Juan porta il suo apprendista a sperimentare personalmente le potenzialità di tale tipo di conoscenza, detta conoscenza silenziosa perché l’acquisizione di dati avviene senza l’uso della ragione.

Durante gli anni in cui appaiono le sue opere Castaneda resta un personaggio inaccessibile; a parte le interviste, le uniche occasioni in cui appare pubblicamente sono rare conferenze e letture davanti a piccoli pubblici riuniti per l’occasione in qualche libreria di Los Angeles³¹.

Con il senno di poi, oggi si può riconoscere in quel ventennio di silenzio ed inaccessibilità l’attesa del momento propizio per realizzare verso l’esterno

²⁹ “Il sentiero del cuore”, cit., pp.86-87

³⁰ C. Castaneda, *The Power of Silence*, Simon & Schuster Inc., New York, USA, 1987; *Il potere del silenzio*, RCS Rizzoli Libri S.p.a., Milano, 1988 (2001, 2ª ed. Superbur Saggi, trad. di Francesca Bandel Dragone)

³¹ Queste e le successive informazioni sono state tratte da Norbert Classen, *Castaneda und das Vermächtnis des Don Juan*, Hans-Nietsch-Verlag, 1998; *Castaneda e i guerrieri di don Juan*, Edizioni Il Punto di Incontro, Vicenza, 1998, trad. di M. Poriati.

un'apertura della tradizione sciamanica di cui Castaneda era diventato erede. Come scrive Norbert Classen:

Castaneda ed il suo gruppo vennero a trovarsi in una situazione completamente nuova per la storia della stregoneria, nella quale furono costretti a cercare nuove risposte.³²

In questo progetto di lunga durata trova senso l'attività di divulgazione né completamente antropologica né completamente romanzesca portata avanti da Castaneda attraverso i suoi libri. Castaneda stesso ha sottolineato che l'obbiettivo dei libri era la cattura intellettuale del lettore interessato, al fine di agganciarne l'attenzione all'intento degli sciamani dell'Antico Messico.³³ Durante una delle conferenze, al Phoenix Bookstore in Santa Monica nell'anno 1985, Castaneda incontra nuovamente Carol Tiggs, la sua controparte femminile, compagna di apprendistato e parimenti responsabile del nuovo gruppo di sciamani, tornata a farsi viva dopo una assenza durata dieci anni³⁴.

Il fatto che questo evento sia accaduto durante una conferenza pubblica viene letto da Castaneda come un suggerimento a diffondere le idee degli sciamani aprendo le porte dell'insegnamento a chiunque sia interessato:

Castaneda e compagni interpretarono un segno il fatto che Carol fosse riapparsa loro proprio in occasione di una conferenza e in presenza di pubblico. Ciò doveva significare che avrebbero dovuto aprire maggiormente il loro sapere al grande pubblico perché il loro destino potesse compiersi. Del resto

³² N. Classen, *ibidem*, p. 16

³³ Su questa progettualità dell'opera letteraria, e sulla verifica dell'ipotizzata potenzialità risocializzante dei testi di Castaneda che da essa deriva, verte, come si è detto nell'introduzione e come si vedrà più dettagliatamente nel successivo capitolo, il presente lavoro.

³⁴ N. Classen, *op. cit.*, p. 52

essi erano l'ultimo anello della catena e stava solo a loro decidere cosa ne sarebbe stato della tradizione dei loro predecessori.³⁵

Castaneda decide dunque di selezionare i cosiddetti 'passi magici' come elemento di trasmissione della conoscenza in quanto appaiono lo strumento più pragmatico a disposizione per dare la possibilità, a chi ne abbia voglia, di intraprendere questo percorso : verso il finire di quegli anni i movimenti sciamanici vengono insegnati ad una ristretta cerchia di interessati, in incontri informali guidati dallo stesso Castaneda³⁶.

Verso l'inizio degli anni novanta le compagne occidentali di Castaneda, sotto i nomi di Taisha Abelar, Carol Tiggs e Florinda Donner-Grau si presentano al pubblico attraverso la pubblicazione dei loro libri-testimonianza dell'istruzione ricevuta ed attraverso conferenze ed interviste.

Taisha Abelar, l'autrice de *The Sorcerer's Crossing* ³⁷, tiene letture a Pasadena nell'ottobre 1992 ed a Berkeley nel novembre 1993. L'ultimo dei tre libri di Florinda Donner-Grau, *Being in Dreaming* ³⁸, completa il quadro: tali pubblicazioni rientrano nel processo di apertura della tradizione, fornendo nuovi punti di vista, soprattutto un punto di vista femminile, sull'intera vicenda.

Vi sono narrati l'incontro delle autrici e protagoniste con don Juan e con il suo erede Carlos, quest'ultimo nel ruolo di nuova guida del nascente gruppo di apprendisti.

³⁵ ibidem.

³⁶ idem, p. 53

³⁷ Taisha Abelar, *The Sorcerer's Crossing*, Viking Penguin, USA, 1992; *Il passaggio degli stregoni. Viaggio di una donna*, Edizioni Il Punto d'Incontro, Vicenza, 1996, (1998, 2ª ristampa, trad. di Pietro Sanjust).

³⁸ Florinda Donner, *Being in Dreaming*, Harper Collins Publishers Inc., USA, 1991; *Essere nel sogno*, Edizioni Il Punto d'Incontro, Vicenza, 1996, (1998, 2ª ristampa, trad. di Laura Caraffa).

Nel 1993 la Harper Collins pubblica *The Art of Dreaming*³⁹. Questa ennesima raccolta di esperienze si concentra, come dice il titolo, su una delle due arti della stregoneria, quella appunto della padronanza dello stato chiamato ‘il sognare’.

Castaneda, sotto la guida attenta di don Juan, ripercorre le tappe del suo cammino iniziatico attraverso i mondi che il sognare gli dischiude, mondi reali come il nostro in cui il guerriero va a caccia di potere e conoscenza. Alcuni episodi forniscono ulteriori informazioni sugli sviluppi storici della linea di discendenza di don Juan. Inoltre, per la prima volta nei suoi libri, Castaneda fa riferimento alle sue compagne occidentali di apprendistato.

Intanto, verso il finire degli anni ottanta, alcune delle persone selezionate durante le letture, le conferenze ed i gruppi di pratica avevano intrapreso a loro volta un apprendistato con Castaneda e le sciamane. Questi individui saranno i futuri istruttori ed istruttrici dei seminari di tensescrità, il nome che viene dato alla pratica contemporanea degli antichi movimenti⁴⁰.

Sempre durante il 1993, Castaneda tiene quattro letture al Phoenix Bookstore di Santa Monica, a Los Angeles, in California, nei mesi di novembre/ dicembre. In quelle occasioni, Castaneda parla di energia, di ricapitolazione, di non-fare, del sognare e di molti altri temi contenuti nelle sue opere e correlati alla visione del mondo degli sciamani messicani, a cui egli si riferisce con il termine cognizione⁴¹.

³⁹ C. Castaneda, *The Art of Dreaming*, Harper Collins Publishers, Inc, New York, 1993; *L'arte di sognare*, RCS Libri & Grandi Opere S.p.a., Milano, 1993, (1997, 4ª ed. BUR Supersaggi, trad. di F. Bandel Dragone).

⁴⁰ Il termine tensescrità appartiene al vocabolario dell'architettura e dell'arte e designa la proprietà di strutture caratterizzate dall'alternanza di elementi discontinui in compressione tenuti insieme da un sistema di elementi continui ed elastici in tensione. Nei *passi magici* tale termine è stato adottato per designare la presentazione contemporanea degli antichi movimenti, che consistono di contrazioni e rilassamenti dei muscoli e dei tendini (tensione) e prendono in considerazione il corpo in quanto unità perfetta, completa ed integra (integrità). Lo stesso corpo umano è una struttura di tensescrità.

P. Forbes, "Tower of Strength", in "The Guardian", 5 set. 2002

⁴¹ Per quanto riguarda la definizione e le implicazioni della cognizione sciamanica contrapposta alla cognizione di senso comune, si veda il cap. 4° del presente lavoro .

Si può individuare nell'anno delle conferenze al Phoenix Bookstore la data di inizio dei seminari di insegnamento diretto dei passi magici:

Toltec Artists organizzò nel 1993 i primi seminari degli stregoni, che vennero tenuti con il titolo Toltec Dreaming da Florinda Donner-Grau, Taisha Abelar e Carol Tiggs, ed ebbero luogo complessivamente tre volte: nel RIM Institut in Arizona, nella Akahi-Farm nell'isola di Maui, Hawaii, e nel famoso Esalen-Institut in California. Insieme a nuovi particolari sugli insegnamenti di don Juan, vennero date le prime dimostrazioni della Tensegrità (...).⁴²

Durante il 1994 sembra che la spinta ad aprirsi trovi un momento di stanca, mentre si tratta di una pausa che precede i cicli di seminari che coinvolgono migliaia di individui in giro per gli Stati Uniti e, successivamente, anche all'estero :

Dopo la riuscitissima prova generale del 1993, il 1995 divenne l'anno di nascita ufficiale del movimento della tensegrità.⁴³

Nel 1997 Castaneda dà alle stampe la sua decima opera, che però questa volta non è un resoconto in bilico tra la letteratura e l'etnografia, ma un manuale pratico, *Tensegrity*⁴⁴, che alterna a brevi note sugli elementi più importanti del sistema cognitivo dei veggenti messicani descrizioni particolareggiate, corredate di fotografie, delle serie di movimenti chiamati passi magici.

⁴² N. Classen, op. cit., p. 58

⁴³ Idem, p. 59

⁴⁴ C. Castaneda, *Tensegrity*, Laugan Productions Inc., USA, 1997; *Tensegrità. I sette movimenti magici degli sciamani dell'antico Messico*, RCS Libri S.p.a., Milano, 1997, (1999, 2ª ed. Superbur Saggi, trad. di Alessandra De Vizzi)

I passi magici, scoperti nel sognare dagli stregoni dell'antico Messico, hanno lo scopo di ridistribuire l'energia all'interno del corpo dell'uomo allo scopo di raggiungere il benessere e l'ampliamento della percezione. In precedenza nei suoi libri Castaneda non aveva mai accennato in maniera esplicita ai passi magici.

Nello stesso anno, in un crescendo finale di produttività ed attività letteraria che preluderà alla sua scomparsa, Castaneda dà alle stampe *The Active Side of Infinity*⁴⁵, e l'anno successivo *The Wheel of Time*⁴⁶, silloge di tutto il suo percorso e testamento finale.

Nella prima delle due opere Castaneda ripercorre diversi episodi della sua vita seguendo la pratica degli sciamani di realizzare un album di eventi memorabili, al fine di scuotere l'energia connessa a questi eventi per prepararsi all'incontro con quella regione di esperienza cui va incontro chi varca la soglia dell' 'infinito'.

Gli episodi vengono selezionati seguendo un criterio di astrattezza: eventi apparentemente connessi al singolo ma che hanno la forza di significare aspetti della condizione generale dell'uomo. I ricordi di Castaneda hanno forma di figure grottesche, pezzi di letteratura dell'assurdo che rimandano ai più abituali elementi della quotidianità. La nota che prevale nelle righe di *The Active Side of the Infinity* è un' ironica spietatezza sulla trivialità della vita dell'uomo comune.

Gli episodi vengono alternati alle lezioni di don Juan, delle quali Castaneda, dopo trent'anni di affiliazione al mondo degli sciamani, sembra aver preso piena consapevolezza e padronanza. La trivialità e la morbosità del mondo di tutti i giorni risaltano al diapason per via dell'accostamento

⁴⁵ C. Castaneda, *The Active Side of Infinity*, op. cit.

⁴⁶ C. Castaneda, *The Wheel of Time*, Laugan Productions, USA, 1998; *La ruota del tempo*, RCS Libri S.p.a., Milano, 1999, trad. di Maria Barbara Piccioli

con le formulazioni degli sciamani, intrise di timore reverenziale nei confronti di un mondo che, al contrario, essi considerano meraviglioso ed insondabile. Il tenore è il seguente:

Ridemmo insieme dell'orrore che si nasconde nelle situazioni della vita quotidiana. Nel frattempo mi ero completamente perso nei meandri della morbosità e gli raccontai le vicende del mio carissimo amico Roy Goldpiss. In realtà il suo vero nome era di origine polacca (...) gli amici gli avevano attribuito quel soprannome, perché era un grande uomo d'affari (...). Il suo talento commerciale lo rendeva estremamente ambizioso, al punto che voleva essere l'uomo più ricco del mondo. Si rese però conto che la competizione era troppo dura. A sentire lui, lavorando da solo non poteva competere, per esempio, con il capo di una setta islamica che in quel periodo veniva retribuito ogni anno con una quantità d'oro pari al suo peso. E ogni volta che doveva essere pesato, quel tizio cercava di ingrassare il più possibile. Il mio amico Roy abbassò poi le sue pretese, accontentandosi di diventare l'uomo più ricco degli Stati Uniti, ma anche in quel caso la competizione era feroce. Scese ancora: forse avrebbe potuto raggiungere tale primato nell'ambito della California, ma era troppo tardi anche per quel risultato. Smise quindi di illudersi che la sua catena di pizzerie e gelaterie potesse consentirgli di innalzarsi fino a competere con le antiche famiglie che dominavano la California e si accontentò dell'eventuale supremazia a Woodland Hills, il sobborgo di Los Angeles in cui viveva. Per sua sfortuna, in fondo alla strada viveva un certo signor Marsh, proprietario delle fabbriche che producevano materassi di prima qualità in tutta l'America e ricco oltre ogni possibile immaginazione. La frustrazione di Roy non conobbe limiti e la sua brama di successo divenne così potente da provocargli gravi danni alla salute, fin che un giorno morì per un aneurisma al cervello." (...) " Sua moglie (...) decise di farlo seppellire con tutto lo sfarzo che secondo lei meritava. Gli aveva comperato una bara molto costosa, fatta appositamente per lui, a forma

di cabina telefonica. L'idea le era venuta vedendo un film. Roy sarebbe stato seppellito seduto, come se stesse facendo una telefonata di lavoro.⁴⁷

In questa atmosfera dichiaratamente grottesca sfilano una serie di figure, tra cui l'autore stesso in particolari episodi precedenti l'apprendistato, accomunate dal fallimento, dalla frustrazione, dalla brama di affermazione sociale e personale. Incombe su di esse, costante, la morte, che getta una luce di inutilità e follia sui tentativi umani.

Gli obbiettivi consentiti e promossi dall'ordine sociale sono delle vie senza uscita seguendo le quali gli uomini dimenticano il loro vero destino di esseri che vanno incontro alla morte e, secondo gli sciamani, all'infinito; da questa presa d'atto prendono le mosse i guerrieri, nella battaglia per affrancare la propria energia, la propria percezione ed il proprio essere dall'ordine sociale. *The Wheel of Time*, invece, è una collezione di citazioni che Castaneda ha tratto dai primi otto scritti, animata dall'intento di comunicare lo stato d'animo del guerriero.

Il criterio di selezione della silloge è quello di fornire una descrizione panoramica della cognizione degli sciamani dell'antico Messico, sulla base di una cernita degli elementi componenti il sistema. Castaneda recupera le definizioni precedentemente disperse all'interno delle sue opere, le astrae dal contesto narrativo che le contiene e le ripresenta, in forma di massime, nei loro reciproci nessi.

Si è detto dei seminari: contemporaneamente al loro affermarsi, nascono una serie di strutture organizzative e di mediazione tra il mondo inaccessibile della vita quotidiana di Castaneda e colleghi e quello dei praticanti sempre più numerosi ed interessati. Queste corporazioni sono la Toltec Artist, un'agenzia preposta a curare gli interessi letterari degli stregoni, alla cui

⁴⁷ C. Castaneda, *The Active Side etc.*, op. cit., pp. 27-28

direzione venne messo un noto produttore di Hollywood, T. Kramer; il Chacmool Center for Enhanced Perception, all'interno del quale lavorano le istruttrici Kylie Lundahl, Nyei Murez e Reni Murez all'adeguamento degli antichi movimenti alla pratica attuale ; infine la Cleargreen co., una casa editrice fondata dalla Toltec Artist , che ha prodotto le quattro videocassette tuttora in commercio di passi magici e si è definitivamente incaricata dell'organizzazione e della gestione dei workshop, tanto che al giorno d'oggi la Cleargreen è assunta a generale punto di riferimento di tutto il movimento dei praticanti a livello mondiale, soprattutto attraverso le news e le direttive emanate dal suo sito ufficiale sul web.

Solitamente chi conosce Castaneda dall'esterno non ha idea di simili sviluppi, e che al giorno d'oggi sono i giovani istruttori, dopo la scomparsa dell'antropologo-sciamano, avvenuta nel 1998, i rappresentanti , assieme alle donne sciamane, del mondo di cui Castaneda è stato il simbolo.

In questa maniera si è approfondita la distanza che separa chi conosce la saga letteraria e solo quella da chi ha intrapreso una pratica ed ha fatto propri gli orizzonti di senso di quei libri. Si è creata una comunità che condivide saperi (trasmessi oralmente) e pratiche (apprese direttamente) che sono del tutto o quasi del tutto sconosciuti a chi è esterno e non conosce che l'immagine pubblica dello scrittore discusso o dello sperimentatore di piante psicotrope.

Il cosiddetto movimento neo-sciamanico⁴⁸, fenomeno contemporaneo dai confini incerti, ha inglobato nelle proprie referenze Castaneda, ma non

⁴⁸ “ C'è una parte di pubblico, tuttavia, che sta crescendo rapidamente e attualmente ammonta a migliaia di persone negli Stati Uniti e all'estero, che ha accettato lo sciamanismo e ne ha fatto una parte della vita quotidiana.” Michael Harner, *The Way of the Shaman*, Harper & Row Publishers, San Francisco, USA, 1980; *La via dello sciamano*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1995, (1999, 2ª ed., trad. di Lorenza Menegoni), p. 17. Sul fenomeno neo-sciamanico si vedano: Gary Doore (comp. e curatore), *Shaman's Path : Healing, Personal Growth and Empowerment*, Shambhala Books, Boston, 1988; Neville & Susan Drury, op. cit.; Shirley Nicholson (compilatrice), *Shamanism: an Expanded View of Reality*, Theosophical Publishing House, Wheaton, Illinois, 1987; Joan B. Townsend, *Neo-Shamanism and the Modern Mystical Movement*, sta in Gary

partecipa degli sviluppi successivi della sua vicenda e nella maggior parte dei casi li ignora.

A Castaneda va il merito di aver resa pubblica la conoscenza di un modo diverso di vedere il mondo che è la diretta eredità delle più antiche figure di sciamani, guaritori e veggenti del Messico precolombiano.

La vicenda di Carlos Castaneda rimane, a livello di opinione pubblica, un episodio inquietante, che sembra sfuggire ai vari tentativi di chiarificazione e di classificazione. Per questo motivo è stata, come altre vicende critiche della storia contemporanea, rimossa dall'immaginario collettivo:

Se tuttavia si vuole conoscere minutamente ciò che è avvenuto, come tutta una cultura esoterica sia stata in apparenza assimilata e tuttavia in sostanza scartata, occorre riflettere sull'episodio più sconvolgente: l'eccezionale fortuna e quindi la disfatta di Castaneda dal 1968 al 1980. In questo caso la smottatura è stata occultata. Non credo che esista un ribaltamento più sgomentevole, dalla fama di cui Castaneda fu circondato fino al 1974, alla calcolata denigrazione che divenne inflessibile e massiccia negli anni successivi. L'opera sua si sviluppò linearmente e, quando toccò il vertice, fu maledetta in modo irato ed efficace.⁴⁹

La rimozione e la censura cui è stata sottoposta la testimonianza di vita e di pensiero di Castaneda ha motivazioni profonde:

(...) sia intellettualmente che esistenzialmente, la rivendicazione da parte di Castaneda di un'esperienza percettiva radicalmente diversa da quella

Doore, op. cit., pp. 73 – 83; Tom Cowan, *Sciamanism as a Spiritual Practice for Daily Life*, USA, 1996; *Sciamanismo. Una pratica spirituale per la vita quotidiana*, Edizioni Crisalide, Spigno Saturnia (LT), 2000, trad. di Lorenza Menegoni. Un documento di questo interesse all'adattamento ed alla rielaborazione delle tecniche sciamaniche, in Italia, è il testo di Maurizio Dina, *Iniziazione allo sciamanismo. La via della libertà*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1998.

⁴⁹ E. Zolla, op. cit., p.365

dell'Occidente moderno, rappresentava una sfida di prima grandezza alle forme americane del pensiero e dell'azione.⁵⁰

Nonostante ciò essa ha contaminato in più ambiti la cultura occidentale, nella scienza come nell'arte.

A titolo di esempio, in questa sede si ricordano i due casi più famosi, quello dello psicologo Charles Tart⁵¹ e quello del fisico Fritjof Capra⁵². Nonostante l'opera di Castaneda sia stata ignorata o rigettata dal mondo accademico, non sono mancate sue influenze sullo studio dello sciamanismo e sull'antropologia, come ricorda il caso di Michael Harner⁵³, anch'egli iniziato a tradizioni sciamaniche amerindie e divenuto, col tempo, praticante, conoscitore esperto e curatore.

In ambito artistico, bisogna menzionare l'attenzione riservata dal regista teatrale J. Grotowsky e dal suo team del "Workcenter of J. Grotowsky and T. Richard" di Pontedera al lavoro di Castaneda⁵⁴.

Il collegamento con il mondo del cinema è un tratto caratteristico della vicenda dell'antropologo-sciamano⁵⁵. Egli ha più volte ricevuto proposte di mettere su pellicola le avventure narrate nei suoi libri, dal già menzionato Kramer assieme allo sceneggiatore Bruce Wagner, da Juan Tovar, dal regista Federico Fellini.⁵⁶ Sembra inoltre che Doña Soledad, un' allieva di don Juan, sia attualmente impegnata nel campo del cinema.

⁵⁰ P. W. Williams, "Popular Religion in America", Englewood Cliffs 1980, p. 54, n. 25, sta in E. Zolla, "Il decennio 1970 – 1980 in America", in "Fondamenti", 4, 1986, pp. 184 - 185

⁵¹ Charles T. Tart, *States of Consciousness*, E. P. Dutton & Co. Inc., New York, USA, 1975; *Stati di coscienza*, Casa Editrice Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma, 1977, trad. di Alberto Sciaky.

⁵² Fritjof Capra, *The Tao of the Physics*, Flamingo, London, 1983; *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano, 1982, trad. G. Solio

⁵³ Michael Harner, *The way of the Shaman*, op. cit.

⁵⁴ Si vedano le trascrizioni delle conferenze tenute da J. Grotowsky a Pontedera e Firenze nel 1987, stanno in "Teatro e Storia", a. III, n.1, aprile 1988

⁵⁵ Le seguenti informazioni sono state tratte dall'opera di N. Classen.

⁵⁶ Per maggiori informazioni si veda l'intervista a Fellini accessibile all'indirizzo web www.brightlightsfilm.com/26/fellini1.html

Un altro regista influenzato dalle opere di Castaneda è stato Gorge Lucas. Oliver Stone è da sempre stato seguace di Castaneda, al punto da battezzare una sua casa di produzione 'Ixtlan', dal titolo del celebre racconto di avventure ed insegnamenti ⁵⁷.

Infine in letteratura, tra gli altri casi, si registrano l'incontro di Castaneda con lo scrittore e regista Alejandro Jodorowski⁵⁸, e le simpatie di Octavio Paz nei confronti dello scrittore peruviano. Paz ha anche curato la prefazione dell'edizione spagnola di *The Teachings of Don Juan* ⁵⁹.

⁵⁷ Nel film *The Doors* di Stone l'esperienza del cantante e poeta Jim Morrison e le intuizioni tratte dall'opera di Castaneda si mescolano in un inseparabile tutt'uno. Bruce Wagner ha lavorato, in alcune occasioni, con Stone. Per una discussione più ampia del rapporto Castaneda- cinema si rimanda all'opera di Classen.

⁵⁸ Alejandro Jodorowsky, *Psicomagia. Una terapia panica. Conversazioni con Gilles Farcet*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1995, (1997, 1^a ed. Universale Economica, trad. di Silvia Meucci, pp. 103-107)

⁵⁹ Graciela Corvalan, "Misteri sfuggenti", intervista a Carlos Castaneda, op. cit., pp. 110-111

2 – INQUADRAMENTO TEORICO E METODOLOGICO

Il contesto in cui si inserisce l'ipotesi del presente lavoro si rifà ad alcuni sviluppi della sociologia della letteratura nei quali si è preso atto della scarsa attenzione teorica prestata all'influenza del testo letterario sulla vita sociale. Le dinamiche e le dimensioni reali di questa influenza sarebbero state altrettanto scarsamente considerate ed esplorate⁶⁰.

Pur se nell'insieme delle riflessioni di quelli che possono essere detti i classici della sociologia della letteratura il tema del condizionamento sociale dell'arte è stato predominante⁶¹, non sono mancati, in via di principio, riconoscimenti teorici della possibilità inversa di un ruolo attivo dell'opera letteraria nei processi di produzione e trasformazione della società .

Per esempio per G. Lukàcs :

Il significato sociale dell'arte va valutato (...) in termini di interdipendenza, sia cercando di stabilire l'influenza dei condizionamenti sociali sulla genesi delle forme e dei contenuti della letteratura, sia cogliendo le modalità specifiche attraverso cui la letteratura influenza effettivamente la realtà sociale.⁶²

Anche L. Goldmann non esclude che esista una determinazione reciproca tra letteratura e società, aldilà di una unidirezionale influenza della seconda sulla prima. Egli riconduce tale possibilità alla struttura del testo, in quanto "l'influenza che il testo può avere sull'ambiente sociale e la sua capacità

⁶⁰ Franco Crespi, *Esperienza esistenziale e coinvolgimento nel testo letterario*, premessa a *Perché leggere*, a cura di Graziella Pagliano, Bonanno Editore, Catania, 1994, pp.9 –13.

⁶¹ idem, *Manuale di sociologia della cultura*, Laterza, Roma-Bari, 1996 (4ª ed., 1998, p.186); di G. Lukàcs si vedano in particolare gli *Scritti di sociologia della letteratura*, Sugarco, Milano, 1963.

⁶² idem, p. 193

innovativa rispetto all'ordine sociale costituito viene anch'essa ricondotta alla funzione propria della struttura immanente al testo stesso.”⁶³

Altri autori hanno espresso pareri simili⁶⁴ sulla base della considerazione di cui è stato oggetto, nelle varie epoche, il potere modificatore delle arti nei confronti dell'ordine esistente, come nel caso dell'istituto della censura :

(...) l'importanza conferita all'istituto della censura nelle varie arti indica che queste ultime sono considerate in possesso di un certo potere e che la loro influenza può esercitarsi non soltanto a livello estetico quando viene accordata loro una completa libertà. Questa fede nel potere riformatore, educativo e trasformativo della cultura non sembra avere nulla a che fare con qualsiasi modello di base e sovrastruttura; semmai essa sembra ribaltarla.⁶⁵

Anche G. Pagliano individua nella censura un elemento che corrobora l'ipotesi dell'efficacia sociale della letteratura:

Lo studio di queste variazioni (dell'istituto della censura) nella considerazione di un determinato testo costituisce dunque un valido profilo sociologico della

⁶³ idem, p. 195. Per un approfondimento sull'argomento nella riflessione estetica di tradizione marxista e per una bibliografia si veda la nota 18 dell'articolo di Alfredo De Paz, *Alcune tendenze attuali nella sociologia della letteratura e nella critica sociologica*, " Il Mulino", Bologna, XI, n. 221, maggio-giugno 1972, pp.552-570

⁶⁴ Si veda per un approfondimento la rassegna panoramica curata da Franco Crespi nel suo *Manuale di sociologia della cultura*, pp. 183-191, dove l'autore osserva : "Sembra che il miglior modo di affrontare il problema, dal punto di vista sociologico, sia di tenere conto, al tempo stesso, dell'influenza che i condizionamenti sociali hanno sull'espressione artistica e della relativa autonomia dell'arte, ovvero della sua capacità anticipatrice e rivoluzionaria rispetto alle forme codificate della cultura costituita. (...) Pur conservando il potenziale contenuto nel suo rapporto privilegiato con la trascendenza del senso, cui prima si accennava, l'arte appare, in molte situazioni storiche, come la più alta espressione dell'immaginario collettivo, svolgendo funzioni di integrazione e di conferma dell'identità sociale. D'altro canto, l'arte appare, in molti casi, come ciò che rimette in discussione i modelli estetici della tradizione, in quanto elemento profondamente innovativo, che denuncia l'ordine costituito e apre a nuove interpretazioni della realtà e dell'esperienza individuale e collettiva." p. 184, e più avanti: "L'arte appare quindi, al tempo stesso, come *riflesso e sintomo* dell'esperienza sociale e come uno degli *elementi costitutivi* del processo di costruzione della realtà sociale stessa.", p. 186.

⁶⁵ Janet Wolff, *The Social Production of Art*, The MacMillan Press, London, 1981; *Sociologia delle arti*, Il Mulino, Bologna, 1983, trad. di R. De Romanis e M. A. Saracino, p. 109

sua ricezione, ma concerne anche il profilo della trasmissione , vietata o modificata, e la funzione della letteratura , considerata pericolosa ed efficace al massimo sul piano sociale.⁶⁶

ed oltre :

Occorre comunque ricordare che per motivi religiosi, morali e politici le produzioni poetiche, narrative e teatrali sono state sovente condannate dalla censura , il che dimostra, a prescindere dal significato contingente individuato nel testo (offesa ai governanti o norme vigenti), la considerazione di incidenza sulle convenzioni dei lettori e di pericolosità sociale che accompagna i testi.⁶⁷

Per H. Zalamansky lo studio del contenuto dei libri ci informa su ciò “che è destinato a permeare lo spirito dei nostri contemporanei, a creare il clima intellettuale nel quale essi vivranno”⁶⁸, per cui egli conclude che tale studio è il compito più urgente per la sociologia della letteratura.

Quelli citati sono solo alcuni degli autori⁶⁹ per i quali il rapporto letteratura-società va letto non solo nel senso della determinazione operata dalle strutture economiche, sociali, etc. , ambito di indagine che privilegia l’influenza dei rapporti di potere esistenti nel contesto della produzione sul testo che verrà prodotto, ma anche nella direzione di un’effettiva ricaduta sul

⁶⁶ Graziella Pagliano, *Profilo di sociologia della letteratura* , La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1993, (3^a ed., Carocci editore, 1998, p. 74).

⁶⁷ idem, p. 105

⁶⁸ Henri Zalamansky, L’analisi dei contenuti, tappa fondamentale di una sociologia della letteratura contemporanea, in *Le littéraire et le social*, a cura di Robert Escarpit, Flammarion et Cie, Paris, 1970 ; *Letteratura e Società*, a cura di G. Pagliano Ungari, Il Mulino, Bologna, 1972, pp. 104 – 105.

⁶⁹ Sulla relativa autonomia della letteratura e sul potere dell’arte di influenzare l’azione sociale si vedano anche: Fokkema, D. W., Kunne-Ibsch, E., *Theories of Literature in Twentieth Century*, C. Hurst & Company, London, 1977, p.155; Guerard, A., *Literature and Society*, Lee & Shepard, Boston, 1935 e Tomars, A. S., *Introduction to the Sociology of Art*, Ph. D. Thesis, Columbia University, Mexico City, 1940 , che approfondiscono l’idea di Sorokin della relativa autonomia dell’arte; Hohendahl, P. U., *Introduction to Reception Aesthetics*, in “New German Critique”, X, p. 53;

contesto sociale delle idee e dei significati che un testo letterario può generare nella sua attivazione da parte del lettore .

Quanto detto trova un interessante formulazione nella seguente considerazione di Crespi, per il quale la letteratura appare:

da un lato, come profondamente influenzata dalle condizioni e dalle strutture sociali e, dall'altro, come un insieme di interpretazioni che aiutano a comprendere il nostro rapporto sia con il nostro passato storico e la tradizione, sia con il presente: come tali, esse costituiscono anche un fattore attivo di costruzione e di trasformazione della realtà sociale stessa .⁷⁰

L'aspetto interessante di questa interpretazione del rapporto sta nel fatto che tale prospettiva permette di indagare il testo letterario e la pratica della lettura come *luoghi di costruzione sociale della realtà*⁷¹ .

Rispetto alla consapevolezza teorica, però, la produzione di ricerche concrete sull'argomento⁷² ha dato scarsi risultati, e questo a causa: 1) della difficoltà di interpellare il pubblico dei lettori⁷³ ; 2) perché le poche inchieste che hanno coinvolto i lettori hanno potuto verificare i livelli di comprensione o il tipo di interpretazione dei testi, ma nulla hanno potuto dire a proposito degli "effetti" della lettura⁷⁴ .

⁷⁰ F. Crespi, *Manuale di sociologia della cultura*, op. cit., p.193.

⁷¹ Si veda al proposito anche l'introduzione di G. Pagliano alla sua antologia *Sociologia della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 1972.

⁷² Si ricordano Lorang 1945, Purves 1973, Holland 1975, Leenhardt 1982. Si veda anche R. Escarpit, N. Robine, *Atlas de la lecture à Bordeaux*, Centre de Sociologie de faits littéraires, 1963.)

⁷³ G. Pagliano, *Profilo di sociologia della letteratura*, op. cit., p. 160; idem, *Perché leggere*, op. cit., p. 16

⁷⁴ idem, *Perché leggere*, op. cit., p. 21 . "Anche gli importanti orientamenti della teoria della ricezione e dell'ermeneutica gadameriana, in particolare con la scuola di Costanza e con i lavori di Jauss (1987 e 1988) e di Iser (1987), che hanno precisato operazioni e funzionamenti dell'incontro testo-lettore, come dal canto suo veniva operando Eco (1979), mancano di riscontri empirici fattuali (...)." idem, pp. 15-16

In Italia, un esempio di ricerca empirica qualitativa in questo campo è quella che un team di ricercatori ha condotto per verificare l'ipotesi che i testi letterari agiscano in profondità sul vissuto del lettore, con effetti sulla strutturazione dell'identità del soggetto⁷⁵.

Come ambito di indagine è stato prescelto quello della situazione psicanalitica, in quanto questa permette agli effetti profondi della lettura di essere espressi consapevolmente, di essere riconosciuti.

L. Gallino, in riferimento al più ampio ambito di studio della sociologia dell'arte, sintetizza così il problema:

In via di principio si afferma solitamente che codeste relazioni [tra i contenuti e le forme dei diversi generi e tipi di opere, le interpretazioni correnti dell'arte stessa, i modi di fruizione, la posizione sociale dell'artista da una parte e la stratificazione sociale, la struttura di classe, le forme di dominio, l'assetto politico, i fenomeni di mutamento sociale e culturale, l'ideologia dall'altra] sono relazioni di interdipendenza, visto che si imputa all'Arte la capacità di influire su dette variabili non meno che di subirne gli effetti; di fatto, la quasi totalità degli studi di sociologia dell'Arte si concentrano su quest'ultima come variabile *dipendente*, le cui modalità sono appunto ricondotte ai fattori indicati e spiegate con il variare della configurazione di quelli. ⁷⁶

La nuova sensibilità teorica permette di approfondire gli spunti che, negli autori del periodo precedente, più attenti all'influenza della società sull'opera letteraria, erano rimasti solo accenni di una riflessione; diventa necessario allora prendere in considerazione gli effetti sociali conseguenti all'interazione tra il testo letterario ed il lettore in quanto attore sociale. Formulando il problema diversamente, per tradurlo nella problematica in

⁷⁵ G. Pagliano, *Perché leggere*, op. cit., pp. 15 - 23

⁷⁶ Luciano Gallino, *Dizionario di sociologia*, UTET, Torino, 1978 (3^a ed. TEA, 1998, pp. 37-38).

oggetto, bisognerebbe provare a rispondere alla domanda: a quali esigenze sociali dell'individuo dà risposta la pratica di lettura⁷⁷?

La letteratura è a tutti gli effetti un'istituzione sociale capace di contribuire, attraverso il testo e la sua attivazione da parte del lettore, ai processi di produzione del significato e di costruzione e di mutamento della realtà sociale .

La letteratura opera sull'attore sociale ad un livello profondo, agendo sul suo immaginario e sulle sue rappresentazioni⁷⁸; ne media l'espressione delle emozioni⁷⁹; permette la sperimentazione dei ruoli sociali⁸⁰, contribuendo in questo modo ai processi di socializzazione e di costruzione dell'identità.

Infatti il testo letterario fornisce delle possibilità di mediazione simbolica che permettono al soggetto di dare una forma socialmente significativa al rapporto con il mondo e con gli altri, e, contemporaneamente, al rapporto con il proprio sé ⁸¹.

Dal punto di vista dell'attore sociale, il testo letterario diventa una tra le altre riserve di risorse simboliche e culturali a cui il soggetto può attingere per costruire l'azione secondo le strategie che si rivelano più adatte alle esigenze dei differenti contesti di vita. Si tornerà su questo punto nelle conclusioni del capitolo 5°.

⁷⁷ “ Si tratta di stabilire a sua volta , ciò che viene proposto alla società, ovvero quali risposte i libri della nostra epoca offrono ai nostri problemi; in quale universo intellettuale si situano le nostre letture e a quali pressioni siamo sottoposti in seguito ad esse. Una tale ricerca, che ci sembra non sia stata ancora intrapresa, dovrebbe consentirci di ottenere informazioni del massimo interesse sul mondo culturale nel quale viviamo, nonché di chiarire meglio il rapporto fra letteratura e società.” H. Zalamansky, *Le littéraire et le social* , op. cit., p. 110

⁷⁸ Franco Crespi, *Esperienza esistenziale e coinvolgimento nel testo letterario*, op. cit., pp.9 -13

⁷⁹ ibidem

⁸⁰ G. Pagliano, *Azione sociale e pluralità culturale*, in *Azione sociale e pluralità culturale*, a cura di F. Crespi, Franco Angeli, Milano, 1992, pp. 143-148.

⁸¹ F. Crespi, *Esperienza esistenziale e coinvolgimento nel testo letterario*, cit., p. 11; H. D. Duncan, *Language and Literature in Society. A Sociological Essay on Theory and Method in the Interpretation of Linguistic Symbols with a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 1953 (1961, Bedminster, New York), pp. 7; 10; 12-13; 17-18; 73-74;106-107.

Portando come esempio la ricerca di J. Demorgon sulla canzonetta d'amore, Zalamansky sottolinea l'importanza per la sociologia della letteratura di uno studio che si proponga di "analizzare il contenuto ideologico offerto agli uomini della nostra epoca, vedere come i libri trattano i nostri problemi e quali risoluzioni ci propongono."⁸²

L'ipotesi circa la suscettibilità dei testi di Carlos Castaneda a generare occasioni di ri-socializzazione, problema che interessa il presente lavoro, viene inserita nella considerazione teorica della funzione sociale della letteratura quale luogo di produzione e negoziazione delle rappresentazioni della realtà sociale e del sé. Di fatto, l'ipotesi che un testo possa produrre nel lettore una disposizione alla ristrutturazione dei contenuti della sua socializzazione rientra nella prospettiva sopra richiamata e trova in essa il suo argomento di validità teorica⁸³.

Questo lavoro si pone a metà strada tra l'ambito di studio esclusivamente testuale e l'esigenza di una verifica sul campo, in quanto non interpella il lettore reale dei testi di Castaneda, ma prende le mosse dal riconoscimento di un processo di influenza già avvenuto (cfr. introduzione, pp. 2-3; anche più sotto in questo capitolo), processo del quale va chiarita la genesi, da identificarsi in un percorso che procede dal testo alla pratica.

Di tale percorso avvenuto l'indagine vuole esplorare la parte che concerne l'interazione testo-lettore quale momento (di valore) euristico rispetto al fenomeno riscontrato.

⁸² H. Zalamansky, *Le littéraire et le social*, op. cit., p. 106.

⁸³ Jacques Dubois ritiene che il compito di una critica sociologica debba essere, più che la riduzione delle letterature a dei modelli astratti, quello di "riattivare i significati grazie ad un approccio inedito" cogliendo nell'opera le immagini del processo sociale o sue specifiche funzioni e dinamiche " (Dubois riporta l'esempio del conflitto). E' quello che in questo lavoro si è cercato di fare attraverso l'uso di alcuni concetti sensibili dell'analisi sociologica (*self*, senso comune, etc.) Jacques Dubois, Per una critica letteraria sociologica, in *Le littéraire et le social*, op. cit., pp. 51 – 67.

Si è detto della difficoltà di compiere verifiche degli effetti del testo letterario mediante inchieste che coinvolgono il lettore : da qui l'importanza di interrogare il testo in merito alla funzione che da questo punto di vista affida a se stesso⁸⁴ .

La difficoltà di indagare gli effetti del testo sul versante della ricezione è stata aumentata in questo caso specifico dalla reticenza dei praticanti di tensescrità a concedere informazioni di tipo biografico.

D'altro canto, non è stato possibile rintracciare ed identificare i componenti delle comunità virtuali, estremamente attenti a celare la loro identità, non è stato possibile quindi entrare in possesso dei dati circa il loro profilo sociologico e la loro biografia, né tanto meno quantificare le dimensioni del fenomeno .

Alla presente indagine delle comunità virtuali interessa solamente l'esistenza, in quanto prova della suscettibilità dei testi presi in esame a processi di ri-socializzazione avvenuti: il lavoro prende le mosse dalla presa d'atto che l'effetto del testo sulla realtà c'è già stato, è un dato di fatto con cui bisogna confrontarsi. Si tratta di comprendere i meccanismi che hanno suscitato un cambiamento a livello individuale durante e dopo l'esperienza di lettura, enucleando gli elementi interni al testo che hanno un qualche tipo di relazione con l'effetto riscontrato .

Quindi l'ambito di indagine verte sul versante del testo , escludendo il lettore, una procedura metodologicamente valida⁸⁵ anche se non completamente soddisfacente, come si vedrà in seguito.

⁸⁴ G. Pagliano, *Profilo di Sociologia della Letteratura*, op. cit., p. 117

⁸⁵ "E' questo un risultato che conferma la validità dell'attuale tendenza a cogliere l'influenza del testo nell'ambito dei processi di costruzione della realtà sociale " F. Crespi, *Esp. es.*, op. cit., p.13

Si tratta ora di passare in rassegna gli autori che, anche se in maniera implicita o all'interno di altri ordini di discorso, hanno considerato la possibilità che la letteratura, in determinate circostanze, possa divenire un luogo di costruzione sociale della realtà. L'obiettivo di questa rassegna è quello di selezionare tra le varie proposte quelle che rappresentano dei validi punti di riferimento per l'indagine.

A voler fare un breve *excursus* delle prime forme di riflessione sul rapporto letteratura-società, si può affermare che nel pensiero borghese romantico la credenza che l'arte più in generale, e la letteratura all'interno di questa, possa influire sulla società va di pari passo con il conferimento all'arte dell'ufficio civile e morale di elevare e civilizzare gli animi⁸⁶.

Questa ideologia della funzione sociale dell'arte e della letteratura mantiene il suo *telos* durante tutto il XIX° secolo, anche quando l'obiettivo cui l'arte deve tendere diventa ora la coscienza nazionale, ora quella proletaria, oppure la solidarietà delle parti nell'organismo sociale⁸⁷.

Bisogna sottolineare la distanza che corre tra questa concezione, si ripete, ideologica perché finalistica, dal riconoscimento valutativo dell'importanza dell'arte e della letteratura in quanto luogo di costruzione sociale della realtà, nei due sensi della riproduzione e della legittimazione dell'esistente e della critica dell'esistente e/ o del contributo al mutamento ed alla produzione di nuovi significati e nuove prospettive da cui guardare il mondo.

Di fatto, l'assegnazione di una funzione pedagogica da parte dell'ideologia borghese ha portato a produzioni letterarie effettivamente orientate verso tale compito, e quindi, proprio in virtù della forza socializzante di questo campo dell'arte, a contribuire all'adesione di certe fasce della popolazione a

⁸⁶ G. Pagliano, *Profilo di sociologia della letteratura*, op. cit., p. 14 ; Bosco, U., *Realismo romantico*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1959

⁸⁷ G. Pagliano, *idem*, p. 107-108

determinati orizzonti di valori; come ricorda Pagliano “il pensiero sansimoniano ebbe notevole influenza negli anni 1830-40 anche su scrittori come Hugo, Lamartine, Sand, a loro volta dotati di ampio raggio di incidenza”⁸⁸.

Anche se in questo tipo di pensiero, accomunato dal finalismo, l'arte deve perseguire un fine moralmente edificante o comunque socialmente positivo, c'è un abbozzo di riconoscimento, a volte implicito, altre volte dichiarato, come in Saint-Simon o in G. Tarde, del potere dell'arte di influenzare la realtà, il contesto sociale⁸⁹. Come si è visto, anche la censura rappresenta, nel pensiero morale, un simile implicito riconoscimento.

In ambito marxista, il tema viene affrontato in un'accezione rivoluzionaria, ancora una volta in prospettiva ideologica, come era accaduto nel caso della sociologia di stampo positivista. Si pensi ai dibattiti sulla capacità dell'arte di mobilitare le masse e più in generale sulla sua efficacia politica in Unione Sovietica prima e dopo il 1917⁹⁰.

Spesso intellettuali marxisti, durante il XX° secolo, hanno promosso dibattiti sul tema dell'efficacia politica dell'arte, articolando ampie riflessioni teoriche al riguardo: è questo il caso di Brecht, Lukacs, Adorno, Benjamin, protagonisti di una produzione i cui contenuti in questa sede è impossibile anche soltanto riassumere. La scuola di Francoforte, considerando i prodotti artistici della cultura di massa funzionali al sistema capitalistico, ha riconosciuto il ruolo socializzante dell'arte nella società contemporanea, la sua funzione di integrazione dell'individuo alla realtà sociale. Parte di tale riconoscimento è anche la consapevolezza delle potenzialità dell'arte

⁸⁸ ibidem.

⁸⁹ G. Pagliano, *Sociologia della letteratura*, op. cit., p. 14 e sgg., p. 26.

⁹⁰ J. Wolff, *The Social Production of Art*, op. cit. p. 109. Interessante è al riguardo il pensiero del russo Nicolas Roubakine, la cui 'psicologia bibliologica' si proponeva lo studio, con i metodi propri delle scienze naturali, degli effetti della lettura del libro sulla psiche degli individui, sulla società, sulla storia. Si veda l'appendice quarta di *Le littéraire et le social*, op. cit., pp. 243 – 251.

autentica di configurare la protesta nei confronti del reale, indicando così i suoi limiti e, indirettamente, la possibilità di intendere in maniera diversa le relazioni tra gli uomini e tra gli uomini ed il mondo ⁹¹ (questa convinzione è stata propria anche di vari settori delle avanguardie artistiche e, più di recente, parte integrante degli orizzonti di idee dei movimenti sociali degli anni sessanta e settanta).

Come osserva J. Wolff:

Dietro tutto questo necessariamente sta la convinzione che l'arte, almeno in certe condizioni, posseda questo potenziale potere di trasformazione e che la pratica culturale e la politica culturale abbiano un ruolo da giocare all'interno di un cambiamento sociale e politico.⁹²

Il tema dell'impegno politico nell'arte e quello delle politiche culturali sono i due modi in cui il conferimento ideologico di un obiettivo , che nel pensiero borghese era rappresentato dall' ufficio civile e sociale dell'arte, si riaffaccia in ambito marxista ⁹³ . L'arte può essere uno strumento al servizio della rivoluzione e della rivolta. In questo ambito si fa riferimento alle potenzialità dell'arte nei confronti dell'orizzonte sociale che la accoglie attraverso i concetti di “radicalità”, “critica”, “utopia”⁹⁴ .

⁹¹ G.E. Rusconi, *La scuola di Francoforte*, De Donato, Bari, 1972; Aa. Vv., *Teorie letterarie nella scuola di Francoforte*, Savelli, Roma, 1976; anche P. V. Zina, *Guida alla scuola di Francoforte*, Rizzoli, Milano, 1974 (1976).

⁹² J. Wolff, op. cit., p. 109.

⁹³ Il tema viene trattato, tra gli altri, nei seguenti autori e nelle seguenti opere: Baxandall, M., *Radical Perspectives in the Arts*, Harmondsworth, Penguin, 1972; Bloch, E. ed altri, *Aesthetics and Politics*, London, New Left Books, 1977; Ehrmann, J., (a cura di), *Literature and Revolution*, Boston, Beacon Press, 1967; Marcuse, H., *An Essay on Liberation*, Boston, Beacon Press, 1969; *Saggio sulla liberazione*, Einaudi, Torino, 1969; Mehlmann, J., *Revolution and Repetition: Marx, Hugo, Balzac*, Berkeley – London, University of California Press, 1977. C. Caudwell, nel suo *Illusion and Reality: a Study of Sources of Poetry* (MacMillan, London, 1937; *Illusione e Realtà*, Einaudi, torino, 1950) affronta l'argomento della funzione sociale della letteratura di strutturazione dell'identità da un punto di vista marxista.

⁹⁴ Per completezza, va detto che, quasi come prosecuzione di questa linea di pensiero in tempi in cui ogni “contestazione” sembra avere perso di senso, alcuni autori vedono, come caratteristica propria dell'arte

Eagleton, dal canto suo, afferma che è necessario prendere in considerazione le connessioni storiche tra il modo di produzione e l'ideologia di una società da un lato, e dall'altro il modo di produzione letterario e l'ideologia estetica del periodo, per individuare il grado di autonomia e di efficacia della letteratura sulla storia⁹⁵.

In tutt'altro campo di studi viene toccato il problema da U. Eco, che nel suo saggio "Del modo di formare come impegno sulla realtà"⁹⁶ individua nella sperimentazione e nell'innovazione formale lo strumento attraverso cui arte e letteratura possono incidere sugli schemi mentali e sociali di tutto un periodo storico.

Per esempio, l'autore sottolinea la fondamentale funzione di mediazione e di rifornimento di griglie interpretative svolta dalla letteratura rispetto alle nuove concezioni del cosmo che vengono elaborate dalla fisica contemporanea:

Ancora una volta la letteratura esprimerebbe il nostro rapporto con la conoscenza, la nostra inquietudine di fronte alla forma che abbiamo dato al mondo, o alla forma che non possiamo dargli; e lavorerebbe per provvedere alla nostra immaginazione schemi senza la mediazione dei quali tutta una zona dell'attività tecnica e scientifica forse ci sfuggirebbe, e diverrebbe veramente qualcosa di altro da noi, da cui al massimo lasciarci condurre.⁹⁷

contemporanea, l'incapacità di farsi portatrice di un qualche 'possibile realizzabile', divenendo la sua carica negatrice un gioco vuoto e gratuito. Si veda, per esempio, A. De Paz, *L'arte nell'epoca post-moderna*, in *Azione sociale e pluralità culturale*, a cura di F. Crespi, op. cit., pp. 99-109.

⁹⁵ J. Wolff, op. cit., p. 119.

⁹⁶ Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962 (3^a ed., 1971, pp. 229 – 284).

⁹⁷ Idem, p. 283

Anche Adorno, Marcuse e Brecht condividevano l'idea che il potenziale radicale delle arti è da ricercarsi nell'influenza e nell'efficacia dell'innovazione della forma artistica.⁹⁸

Nella critica del novecento esiste quindi una riflessione, che Eco compendia nel suo saggio, che individua il momento di efficacia sociale dell'arte e della letteratura nelle operazioni che l'artista compie a livello formale. Inoltre in Eco c'è un chiaro riconoscimento della funzione cognitiva della forma letteraria e della sua stretta corrispondenza ai processi di elaborazione delle visioni del mondo.

Un'altra proposta della riflessione semiotica interessante rispetto all'argomento trattato è quella della Kristeva. Per quest'ultima le attività artistiche sono pratiche significanti, dei processi durante i quali il senso viene prodotto. Quindi la produzione di realtà, ancor prima di essere ancorata agli orizzonti culturali e sociali che fanno da sfondo a qualsiasi testo letterario, diventerebbe il risultato stesso del testo in quanto apparato generatore e trasformatore del senso⁹⁹.

Nell'ambito della riflessione ermeneutica Paul Ricoeur ha ampiamente indagato il nesso esistente tra il testo e l'azione, rilevando una sorta di omologia tra i due ambiti, tanto che la nozione di testo sembra essere un buon paradigma per l'azione umana e l'azione sembra essere un riferimento valido per tutta una categoria di testi¹⁰⁰. Per Ricoeur l'esperienza umana ed il discorso narrativo sono entrambi accomunati dalla

⁹⁸ J. Wolff, op. cit., p. 125 e sgg.

⁹⁹ Chiara Giaccardi, *Senso interpretazione interazione. Per un approccio pragmatico al testo come azione*, Angeli, Milano, 1991, pp. 51 – 51. Di Julia Kristeva si vedano *Semeiotike: recherches pour une sémantologie*, Editions de Seuil, Paris, 1969; *Problemi della strutturazione del testo*, in *Nuova Corrente*, n. 54, 1971, pp. 3-19.

¹⁰⁰ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Editions du Seuil, Paris, 1986; *Dal testo all'azione*, Jaka Book, Milano, 1989, trad. G. Grampa., p. 168. Dell'autore si sono anche consultati *Temps et récit. Tome I*, Editions du Seuil, Paris, 1983; *Tempo e racconto*, Jaka Book, Milano, 1983, trad. G. Grampa; *Soi même comme un autre*, Editions de Seuil, Paris, 1990; *Sé come un altro*, Jaka Book, Milano, 1993, trad. D. Iannotta.

loro temporalità costitutiva, per cui il racconto diventa una sorta di forma *a priori* dell'azione stessa. Questa affinità ha una ricaduta sul soggetto, per il quale il testo scritto diventa una mediazione per mezzo della quale egli si comprende in un movimento di espansione, di apertura al significato attraverso l'interpretazione e di ritorno all'identità che viene in tal modo a costituirsi :

(...) ci chiederemo innanzitutto quale *estensione del campo pratico* susciti la funzione narrativa, se l'azione descritta deve potersi equiparare all'azione raccontata. Esamineremo, poi, in che modo il racconto, mai eticamente neutro, si riveli come il primo *laboratorio del giudizio morale*. Su questo duplice versante, pratico ed etico, della teoria narrativa, proseguirà la reciproca costituzione dell'azione e del sé.¹⁰¹

Quello che Ricoeur propone è un approccio contemporaneamente interpretativo e pragmatico al testo ; infatti, rispetto agli ambiti dell'atto creativo (« poiesis ») e di quello della ricezione (“aisthesis”), egli ne individua un terzo, la “catharsis” , nel quale :

(...) l'interpretazione realizza la sua funzione in modo pieno (...) .
Attingere il significato implica ricontestualizzare il testo, dargli il potere di liberare il destinatario consentendogli nuove valutazioni della realtà.
Al suo potere “affettivo” di distanziamento del lettore dalla propria emotività immediata si aggiunge quello cognitivo di chiarificazione, che consente nuove valutazioni della realtà e produce un effetto morale di ripensamento e trasformazione di convenzioni e norme.

¹⁰¹ Ricoeur, *Soi même comme un autre*, op. cit., p. 231.

Solo al livello della catarsi comunicabilità e referenzialità sono manifeste nelle loro reciproche implicazioni (...).¹⁰²

Per L. Goldmann, che si è citato in precedenza, il testo letterario dà forma ad una visione del mondo preesistente, appartenente ad un gruppo sociale¹⁰³. La struttura del testo è omologa a quella della visione del mondo cui il testo fa riferimento; quest'ultima viene definita da Goldmann struttura categoriale significativa o più semplicemente struttura mentale. Il testo letterario porta al suo livello più alto l'espressione di una determinata visione del mondo. In questo caso il testo non è più solo un riflesso dei valori o dell'ideologia di una società o della distribuzione di potere esistente all'interno di essa, ma una struttura di significato socialmente condivisa che contribuisce alla costituzione di diverse identità coesistenti in una stessa società, restituendo a questi insiemi sociali, attraverso la forma letteraria, una presentazione della loro visione del mondo altamente consapevole e coerente¹⁰⁴. Questo

¹⁰² Chiara Giaccardi, *Senso, interpretazione, interazione*, op. cit., p. 123

¹⁰³ Di L. Goldmann si è consultato *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano, 1967; si vedano anche *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1970; *Structure mentales et création culturelle*, Anthropos, Paris, 1970.

¹⁰⁴ Così De Paz riassume le premesse del metodo genetico-strutturalista di Goldmann: “ (i) la relazione essenziale fra vita sociale e creazione letteraria non concerne il contenuto di questi due settori della realtà umana, ma solamente le strutture mentali, come categorie che organizzano contemporaneamente la coscienza empirica di un gruppo sociale e l'universo immaginario creato dallo scrittore. “Si tratta – è stato osservato (Jacques Leenhardt, *Psicocritica e sociologia della letteratura*, in “Nuova Corrente”, n. 51, 1970, p. 10) – di una ricerca di strutture, cioè dei rapporti fra gli individui e fra questi e l'universo e non di una ricerca dei contenuti calati in tali forme essendo questi sovente del tutto contingenti e rappresentando la zona di libertà assoluta dello scrittore”;(ii) l'esperienza di un singolo individuo è assai troppo breve e troppo limitata per poter creare una simile struttura mentale; “essa non può essere che il risultato dell'attività congiunta di un considerevole numero d'individui che si trovano in una situazione analoga, costituenti, cioè, un gruppo sociale privilegiato, individui che hanno vissuto per lungo tempo in maniera intensiva un insieme di problemi e che si sono sforzati di trovare una soluzione significativa. Il che significa che le strutture, o per impiegare un termine più astratto, le strutture categoriali significative, non sono dei fenomeni individuali, ma dei fenomeni sociali.” (Lucien Goldmann, *Marxisme et sciences humaines*, pp. 57 – 58) ; (iii) la relazione fra la struttura della coscienza d'un gruppo sociale e quella che regge l'universo dell'opera “ costituisce, nei casi più favorevoli per il ricercatore, un'omologia più o meno rigorosa, ma il più delle volte anche una semplice relazione significativa “ (Goldmann, idem, p. 58).” A. De Paz, op. cit., p. 261.

autore, come si è precedentemente osservato, pur riconoscendo l'esistenza nel rapporto letteratura-società di un ruolo svolto da parte della prima nella genesi del significato e nella promozione del mutamento sociale, tralascia di indagarne le forme di manifestazione .

Si può dire che *Language and Literature in Society*¹⁰⁵ di H. D. Duncan è il lavoro nel quale, per la prima volta, il tema trattato viene messo al centro di una riflessione organica.

Duncan, rifacendosi alla riflessione teorica di K . Burke¹⁰⁶ , intende la letteratura costituita essenzialmente da atti simbolici (*symbolic actions*), insiemi di immagini e significati che hanno lo stesso valore dell'esperienza concreta e ne sono anzi l'indispensabile forma d'espressione socialmente convalidata .

Essendo l'esperienza sempre compresa attraverso forme di mediazione simbolica socialmente codificate, la letteratura, fornendo queste forme, permette la comprensione dell'azione. La letteratura, in altre parole, provvederebbe ad organizzare la fase simbolica dell'esperienza.

E' dagli atti simbolici, in quanto rappresentazioni complete di ruoli, e dalla loro azione sull'immaginazione e sulle emozioni, che il testo letterario deriva la sua efficacia:

Literary depiction of a role functions in somewhat the same way as play among children (...). Literary symbols (...) are presentations of roles which are given to individuals to use in imagining what it would be like to play such roles .¹⁰⁷

¹⁰⁵ H. D. Duncan, *Language and Literature in Society*, op. cit.

¹⁰⁶ Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form : Studies in Symbolic Action*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles – London, 1941 (third ed., 1973); *Language and Symbolic Action*, University of California Press, Berkeley, 1966 .

¹⁰⁷ H. D. Duncan, idem, p. 5

Ogni azione richiede che l'uso dell'immaginazione strutturi un modello di azione possibile, e nella letteratura l'immaginazione “is the specific means by which the symbolic phases of literary action help us to enact our roles in society. (...) Imagination is an exploratory phase.”¹⁰⁸

Per Duncan la letteratura gioca un ruolo rilevante, nelle società complesse, nella costituzione identitaria: rifacendosi all'interazionismo simbolico, egli a più riprese sottolinea come la letteratura, nella misura in cui permette l'immedesimazione nei diversi ruoli sociali che rappresenta e mette in scena, permette l'adozione di punti di vista e possibilità di comportamento differenti da quelli che sono alla base dell'identità personale del lettore. Nelle società complesse questa sperimentazione, data la natura virtuale delle situazioni di vita create dal testo letterario, permetterebbe l'arricchimento della personalità e la messa in atto, anche se temporanea e revocabile, di alternative possibili, operazione questa altrimenti difficilmente realizzabile a causa della estrema specializzazione dei ruoli e delle competenze propria di tali società:

If he is concerned with great art in democratic society, the writer must create forms which give us a means for achieving moments of profound integration of the many roles, as well as an intensification of the specialized roles, which we are required to play in modern urban society.¹⁰⁹

What we mean by “originality” is not that a writer is able to create great number of fantasies (...) but that he presents new actions, or phases of social actions, which give us, as we say, a new life. Our self-consciousness is raised to new intensity because we are able to enter into great understandings on a

¹⁰⁸ idem, p. 16

¹⁰⁹ idem, p.4

symbolic level among characters whom we would know nothing of in our ordinary life .¹¹⁰

Ed ancora :

Our heroes and villains in literature are significant others to us, like our mothers and fathers during childhood, although we use these fictive characters only in the symbolic phase of action. The range of these significant others has been increased enormously among the literate members of our society. Culture heroes distant in both time and space can now affect us because we are now able to enjoy an increasing number of perspectives upon ourselves.

Any self, to become a self in modern society, must use literary symbols, for in our society every important action is distributed among a number of individuals; and, as our society becomes more complex, there is a wider distribution of roles, as well as a greater specialization in roles. Literary communication, the fixing of a set of significant symbols which will have common meanings, is one of our most important ways of achieving consensus. ¹¹¹

Quindi la letteratura, per Duncan, presiede alla funzione, fondamentale nella elaborazione del senso d'identità personale, di assunzione del punto di vista dell'altro e permette , in tal modo, la comunicazione e l'interpretazione dei significati .

In quanto istituzione sociale, la letteratura è un potente strumento di consenso ed al limite anche di manipolazione, nel caso in cui il potere in una società si concentri tutto nelle mani di una élite o di una singola istituzione.

¹¹⁰ idem, p. 5

¹¹¹ idem, pp. 17-18

Duncan è il riferimento teorico della nuova interpretazione che assegna un ruolo alla letteratura nell'elaborazione ed innovazione degli orizzonti sociali di significato della società.

In sintonia con le considerazioni di Duncan, K. Stierle¹¹² vede nella pseudo-referenzialità di un certo tipo di testi letterari la radice della loro capacità di organizzare l'esperienza in schemi strutturati astratti ("structural matrix"), schemi di cui il lettore usufruisce nel momento in cui partecipa ad edificare l'illusione del racconto .

La libertà data dallo statuto di finzione del testo permette così al soggetto di sperimentare nuove possibilità concettuali e di azione al di fuori dell'abitudine e degli stereotipi della vita quotidiana.

Anche P. Maranda¹¹³ affronta il rapporto tra innovazione semantica apportata dalla letteratura e inerzia culturale . Egli istituisce un paragone tra l'antropologo ed il poeta (lo scrittore) : entrambi introducono elementi parzialmente estranei alle strutture semantiche di discorso cui sono abituati i loro ascoltatori . In questo caso si possono generare rigetto o accettazione, perché sono in gioco aspettative di accettabilità del discorso culturalmente determinate. Gli scrittori abituanò il loro pubblico a nuove connessioni semantiche. L'arte si propone come esplorazione di nuove risorse individuali , ma Maranda, dichiarato antropologo strutturalista, confina tale esplorazione all'ambito narcisistico di un *ego* che si difende ed ai processi di mantenimento dell'ordine di una cultura che si riafferma : le metafore poetiche servono ad organizzare lo sconosciuto nei termini del conosciuto . Le nuove connessioni semantiche cui abituanò gli scrittori, tra l'altro, avvengono sempre tra elementi già esistenti, cioè Maranda non prende in

¹¹² Karlheinz Stierle, *The Reading of Fictional Texts*, in S. R. Suleiman, I. Crosman, *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, pp. 83 – 105.

¹¹³ Pierre Maranda, *The Dialectic of Metaphor: an Anthropological Essay on Hermeneutics*, in S. R. Suleiman, I. Crosman, op. cit., pp. 183 - 204

considerazione la possibilità dell' apporto di elementi autenticamente innovativi, com'è nel caso dello scambio tra culture differenti .

M. Picard, partendo da un orizzonte teorico principalmente psicoanalitico, focalizza la sua riflessione sulla lettura, assimilandola al gioco. Infatti la lettura, oltre che consentire il libero svolgersi delle proiezioni e delle sublimazioni da parte del lettore, alla stessa stregua del gioco infantile permetterebbe al soggetto di sperimentare la propria creatività, la fiducia nella propria capacità di ristrutturare il rapporto per qualche motivo compromesso con il mondo, infine di ristrutturarsi¹¹⁴ :

Ainsi le lecteur, le joueur, passent-ils de l'Immaginaire, de la solitude, de la détresse d'une durée répétitive ou morcelée, au Symbolique, aux totalités, à la temporalité. Dans l'espace étrange où il se meut, il édifie à tâtons, interminablement, avec gravité ou jubilation, une bien curieuse forme, qui est peut-être aussi l'image de son propre corps. C'est bien de lui *qu'il est question*.
(...)

Le lecteur aussi peut manipuler l'objet de sa lecture, et sa lecture elle – même, qui le manipulait. Cependant, l'acquisition de cette maîtresse est en étroite relation avec le renforcement, grâce à tout cet exercice, de ce que les psychologues appellent les défenses psychiques.¹¹⁵

La lettura richiede un temporaneo allontanamento dal contesto in cui il soggetto è abitualmente immerso, un disinvestimento del mondo esteriore al testo. Quest'oblio prende le forme di una momentanea messa tra parentesi della quotidianità e permette una insostituibile occasione di sperimentazione:

¹¹⁴ Picard, M., *La lecture comme jeu*, Ed. de Minuit, Paris, 1986, p. 56.

¹¹⁵ idem, pp. 52 - 53

Le péripéties de l'histoire, les mises à l'épreuve du héros, les situations de crise auxquelles nous nous sommes identifiés, la progression vers le réel et la découverte conjointe de l'altérité (...) tout donc nous offre une sorte d'apprentissage particulier et, comme tal, irremplaçable.¹¹⁶

La letteratura, proprio come il gioco a vari stadi della vita, serve all'integrazione ("intégration") psicologica e sociologica dell'individuo.

L'argomento, nella sua complessità, tocca anche il problema di quanto peso effettivo abbia la letteratura nell'influenzare l'attore sociale e nei processi di costruzione di realtà rispetto alle altre tecnologie comunicative oggi diffuse nella società; ma tale aspetto del problema esula dagli obiettivi di questo lavoro.

Il problema veniva preso in considerazione già nel 1970 da R. Escarpit:

Dopo l'avvento dei mezzi di comunicazione di massa audiovisivi, questa situazione tende un po' a modificarsi e la lettura partecipa a un consumo culturale globale la cui dinamica interna non è ancora ben conosciuta. Gli adattamenti cinematografici, radiofonici e soprattutto televisivi, hanno influenzato profondamente la visione della letteratura. Il fumetto attualizza le opere del passato, *réportage* e pubblicità popolarizzano lo scrittore e la sua opera al pari di ogni altra etichetta di marca. Più che una vita letteraria, che in fondo non è che una parte della sua attualità, il consumatore culturale possiede la visione di un immenso menù offerto al suo appetito di svaghi.¹¹⁷

¹¹⁶ idem, p. 161

¹¹⁷ R. Escarpit, Il letterario e il sociale, in *Le littéraire et le social*, op. cit., pp. 35 - 36

E' nella lettura, quale momento di interazione tra testo letterario e lettore, che avviene il processo di costruzione della realtà attraverso la creazione di nuovi significati o la negoziazione dei precedenti.

A partire dagli anni sessanta del novecento vari studi di critica letteraria, di ermeneutica, di estetica della ricezione e di semiologia hanno messo al centro della loro riflessione l'atto del leggere, ponendo l'accento sul ruolo del lettore nel lavoro di decifrazione del testo ed attribuendo sempre maggiore rilevanza "ai processi di ri-lettura e di ri-creazione del testo da parte dei lettori, a seconda delle loro aspettative specifiche, nei diversi contesti storico-sociali nei quali la lettura viene effettuata"¹¹⁸.

L'opera letteraria non viene più considerata come una entità indipendente, con una vita propria, ma come una possibilità latente nel testo che viene ricondotta all'esistenza solo nella misura in cui esiste un lettore disponibile a riattivarla secondo sempre nuove ri-letture.

Essendo questa consapevolezza lo sfondo teorico che accoglie la possibilità di una ri-socializzazione letteraria, anche in questo caso si è sentita la necessità di passare in rassegna i più importanti contributi sull'argomento. Infatti, essendo l'ipotetico evento ri-socializzante il derivato di una pratica di lettura, bisogna individuare il momento costitutivo di tale possibilità nell'*esecuzione*¹¹⁹ del testo da parte del lettore, il quale, mentre ri-costruisce il testo portandolo a nuova vita, viene ri-costruito a sua volta dal testo rilegendosi attraverso di esso.

¹¹⁸ F. Crespi, *Manuale di sociologia della cultura*, op. cit., p. 195

¹¹⁹ Scrive Federico Bertoni: " (la lettura) Somiglia, per un'analogia musicale, all'esecuzione di una partitura: leggere equivale infatti a realizzare il testo, a trarre in luce le sue possibilità semantiche, trasportandolo nella realtà attuale di un mondo e di un soggetto (...)." La metafora dell'esecuzione di una partitura viene utilizzata da Pareyson, Jauss, Rifaterre, Eco. Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, pp. 84 – 85.

Questo movimento di ritorno dell'attività interpretativa messa in campo dal lettore rientra in quella più generale dinamica di circolarità ermeneutica ampiamente indagata da H. G. Gadamer¹²⁰.

Non essendo possibile uscire dal linguaggio, per Gadamer l'attività conoscitiva non può attingere all'esterno di un orizzonte già costituito, ad un momento di neutralità priva di concezioni date; i presupposti intellettuali e culturali sono anzi ciò che consente di instaurare il dialogo tra due orizzonti storici di significato. Ma questi stessi presupposti vengono a loro volta trasformati dal dialogo, permettendo l'attività interpretativa attraverso una parziale fusione di orizzonti¹²¹.

Da un punto di vista ermeneutico, la lettura è un mezzo a disposizione dell'interpretazione per varcare la distanza che separa storicamente e culturalmente l'opera dal suo interprete ed attivare il dialogo.

Gadamer osserva come il concetto stesso di lettura implichi necessariamente un rapporto con il fruitore del testo letto¹²²; la partecipazione di un soggetto fruitore alla riattivazione del testo scritto è quindi fondamentale:

Come abbiamo potuto mettere in chiaro che l'essere dell'opera d'arte è gioco che si compie solo con la fruizione da parte dello spettatore, così si mette in luce qui, per i testi scritti in generale, che solo nella comprensione si verifica la riconversione di una morta traccia di significato in senso vivo e concreto.¹²³

Si è già accennato alla riflessione ermeneutica di P. Ricoeur. Anche per quest'ultimo testo e lettore sono implicati nei rispettivi orizzonti, che la

¹²⁰ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und methode*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1965 (II^a ed.) ; *Verità e metodo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1972; Di Gadamer si è consultata anche la raccolta di interventi intitolata *Persuasività della letteratura*, Transeuropa, Ancona, 1988.

¹²¹ Cfr. *Verità e metodo*, cap. II, pp. 313 - 437

¹²² idem, p. 199

¹²³ idem, p. 202

lettura provvede a mettere in contatto e a fare interagire . Il contributo alla costruzione del senso avviene da entrambe le parti :

Da un lato, i paradigmi recepiti strutturano le attese del lettore (...). Essi forniscono linee direttrici per l'incontro tra il testo ed il suo lettore. (...) Da un altro lato, è l'atto del leggere che accompagna la configurazione del racconto e attualizza la sua capacità d'essere seguita. Seguire una storia vuol dire attualizzarla nella sua lettura.¹²⁴

Il contributo specifico di H. R. Jauss al dibattito sulla relazione di reciprocità che intercorre tra il testo ed il lettore sta nell'aver sottolineato, dal versante di un'estetica della ricezione, come l'orizzonte delle possibili letture interpretative che completano la struttura aperta e (apparentemente) indeterminata del testo rientri sempre nelle condizioni storiche e sociali di appartenenza del lettore. :

La teoria della ricezione estetica deve considerare un'opera letteraria nel suo contesto di esperienza letteraria, in modo che una particolare lettura possa essere compresa. Essa deve anche porre l'opera in rapporto con la storia generale.¹²⁵

Assume quindi un particolare interesse lo studio nel tempo della catena dialogica delle ricezioni di un testo, più che l'analisi di un presunto immutabile significato interno ad esso. Infatti, nell'interazione prodotta dalle

¹²⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I*, op. cit., p. 151.

¹²⁵ J. Wolff, op. cit., p. 160. Di Jauss si vedano : *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Univ.- Druckerei GmbH, Konstanz, 1967 ; *Perchè la storia della letteratura?*, Guida, Napoli, 1969; *Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation, in Auf den Weg gebracht*, H. Sund, M. Timmermann (hrsg.), Konstanz, 1979; *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli, 1988; *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1982; *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1987-88, 2 voll.

domande che i lettori gli rivolgono, un testo manifesta le sue potenzialità latenti, rispondendo in maniera diversa ai differenti contesti nei quali le interrogazioni si caricano di senso. Jauss intende il pubblico dei lettori come un “ composto dinamico, un campo di reazioni che si modifica ad ogni nuova lettura (...).”¹²⁶

Anche nell’approccio fenomenologico di W. Iser¹²⁷ il testo, preso a sé, è solo un insieme di pagine scritte senza significato né vita; per esistere come opera letteraria, esso deve venire concretizzato da una coscienza (quella del lettore) che, utilizzando gli schemi di riferimento presentati dal testo e riempiendone i vuoti (“blanks”), si attiva nella produzione e riproduzione del significato . La lettura non coincide né con una funzione precostituita nel testo, né con le procedure soggettive messe in atto dal lettore; semmai è una realizzazione che si situa nell’incontro di un atto con una forma.

L’attività del lettore è una vera e propria seconda creazione, o ri-creazione dell’opera letteraria, nella quale questi mette in opera tutta una serie di attività: strategie combinatorie, protensioni e ritensioni, anticipazioni, smentite di congetture etc. Il cammino del lettore trascorre tra questi giochi di aspettative fino a formare un’impressione di realtà nella quale il soggetto si apre all’interazione tra le nuove prospettive dischiusegli dalla narrazione e quegli elementi del passato personale e sociale, a cui egli ha attinto per colmare le lacune del testo.

Non esiste una corrispondenza tra testo e mondo reale né tra testo ed un solo significato, quindi non esiste una sola interpretazione valida. Il testo è una struttura polisemantica ed indeterminata. Il significato viene fissato dal

¹²⁶ F. Bertoni, op. cit., p. 95 .

¹²⁷ Di Wolfgang Iser si vedano *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Johns Hopkins University Press, Baltimore,1974; *The Act of Reading : a Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978; *L’atto della lettura : una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987. Nel presente lavoro si è tenuto conto in particolare di quest’ultimo testo .

lettore, che però non può inventare qualsiasi cosa perché la sua attività interpretativa viene comunque in qualche modo indirizzata dalla struttura testuale. Il grado di convergenza di testo e lettore determina la produzione del significato.

(...) Iser contrappone fin dal principio il modello di una relazione bivalente, per cui il processo scorre sempre nei due sensi come interazione dialettica, facendo del testo una guida e del lettore un produttore attivo di significato. L'opera, secondo questo approccio fenomenologico, sorge alla vita per la fusione di due intenzioni (o poli) che si trovano a convergere nella lettura: quando il “polo artistico”, come testo dell'autore, incontra il “polo estetico” della realizzazione del lettore, si scava a mezzo tra i due un oggetto dinamico e virtuale, che non può combaciare con la realtà del testo né con la soggettività del singolo individuo: è l'opera letteraria.¹²⁸

Il binario sul quale il testo incanala in maniera flessibile l'attività del lettore è, per Iser, un modello preconstituito di lettore interno al testo stesso : *il lettore implicito*. Il lettore implicito è quella “rete di strutture di risposta-invito che offre ad ogni lettore concreto un ruolo prestrutturato che lo conduce ad afferrare il testo, per un'interazione necessitante”¹²⁹ .

Anche Eco¹³⁰ crede che il testo preveda per il lettore una serie di competenze, che egli riassume nella figura del lettore modello, tali da permettere la piena fruibilità del significato nel momento in cui vengono soddisfatte . Il lettore modello, nell'interazione testo-lettore, guida lungo i tragitti presupposti di specifiche competenze enciclopediche le possibilità interpretative del lettore reale.

¹²⁸ F. Bertoni, op. cit., p. 76

¹²⁹ idem, pp. 76-77 .

¹³⁰ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979

Eco distingue le operazioni che il lettore compie in intensionali ed estensionali¹³¹: le prime si realizzano sui vari livelli delle strutture discorsive, narrative ed attanziali e ideologiche, le seconde riguardano primi riferimenti non impegnativi alla realtà (le “estensioni parentetizzate”), quindi il riferimento ai mondi rappresentati e le previsioni sul corso degli eventi, oltre che le inferenze che il lettore compie per riempire i vuoti del testo (le “passeggiate inferenziali”); le classi di azioni estensionali, combinandosi ed interagendo con le elaborazioni avvenute sul piano attanziale ed ideologico, sfociano nell’attualizzazione del contenuto del testo e nella costruzione del *mondo possibile* generato a partire dalla narrazione.

Per J. Culler¹³² il lettore deve essere dotato di adeguate e complesse competenze letterarie che, sole, lo mettono nella condizione di convertire in significati le sequenze verbali. Il lettore, dovendo recuperare il testo ai modelli di coerenza previsti da una data cultura per renderlo verosimile , si impegna in tutta una serie di operazioni testuali di selezione, di identificazione , di dominazione etc. La riflessione di Culler mette in risalto il ruolo performativo della cultura a tutti i livelli dell’incontro tra un testo ed il suo lettore.

Il ruolo attivo del lettore viene ulteriormente enfatizzato nelle riflessioni teoriche di Holland, Bleich, Fish . Se per Rosenblatt la dinamica della lettura conserva una modalità transazionale, per i tre autori si può parlare di una vera e propria psicologia della lettura¹³³.

¹³¹ Cfr. lo schema riassuntivo contenuto alla p. 72 di *Lector in fabula* .

¹³² Jhonatan Culler, Prolegomena to a Theory of Reading, in Suleiman, R. S., Crosman, I. , *The Reader in the Text*, op. cit., p. 53 e sgg.

¹³³ F. Bertoni, op. cit., p. 107 e sgg.

Per Holland¹³⁴, che si rifà alla teoria psicanalitica, il lettore proietta durante la lettura delle fantasie inconscie nel testo, il cui contributo si riduce alla funzione di convalida delle dinamiche di difesa dell'identità dell'io ed a quelli che Holland chiama temi d'identità. Evidentemente questa prospettiva non potrebbe essere utile nel caso di uno studio testuale, come il presente, che volesse mettere in connessione gli effetti del testo con la socialità costitutiva del soggetto se Holland non riconoscesse che l'identità è data da sistemi di *feedback* tra l'io ed il mondo, *feedback* che si attivano, alla fine, anche nel rapporto di lettura.

Per Bleich, invece, la lettura è un'attività esclusivamente soggettiva, nella quale sono centrali i processi cognitivi del soggetto e non c'è contributo da parte del testo. I testi non esistono se non come oggetti simbolici nella mente del lettore, il quale attiva una serie di processi di comprensione interiori che non sono in alcun modo controllati dal testo. Anche per Fish l'esperienza della lettura si concentra sul polo del soggetto e quindi l'analisi di essa dovrebbe riguardare le modalità dell'esperienza e gli effetti che ne derivano. Le strategie interpretative messe in campo dal lettore vengono attribuite a delle proprietà del testo che, in realtà, non esistono se non nella mente del lettore. Fish, come Bleich, crede che le strategie interpretative si generino a livello di gruppo, e non individuale: sono le comunità che sanciscono la correttezza della lettura di un testo.

Per R. Escarpit quello che si viene a creare nell'interazione lettore-testo è una sorta di "gioco dei quattro cantoni" tra coscienza ed inconscio del soggetto e significante e significato della scrittura, con l'apparentemente infinita possibilità dialettica combinatoria che ne deriva, ed il cui risultato è sempre

¹³⁴ N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1968; *La dinamica della risposta letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1963; *Five Readers Reading*, Yale University Press, New Haven-London, 1975.

un “ equilibrio – adeguamento o opposizione – fra la predisposizione (del lettore, par. agg.), e la proposta di questo prodotto sociale che è il libro.”¹³⁵

A. De Paz così sintetizza le osservazioni di Escarpit:

Per quanto riguarda la *démarche du lecteur* il critico francese osserva che l’atto di lettura riproduce nelle sue grandi linee l’atto della scrittura, anche se nel caso del lettore non si può parlare di progetto bensì di predisposizione che gli deriva dalla sua formazione scolastica, dalle proprie esperienze di lettura anteriori, dalla sua informazione e soprattutto dalla sua problematica personale. L’elemento psicologico risulta qui intimamente legato a quello sociale. Per Escarpit la problematica secondo la quale il lettore decodifica il libro realizzando l’opera in ciò che la concerne, è conscia o subconscia, formulata o informata, ma è tuttavia sempre individuale. La *démarche* del lettore si dispiegherebbe , così, su due piani: da un lato quello del pensiero concettuale e dell’immaginazione obiettiva, entrambe socializzate, dall’altro quello del sogno, dell’ossessione, della frustrazione, le une e le altre traducendo la sua libertà in una situazione che il libro ricondurrebbe a un’esperienza particolare. Proseguendo nella sua argomentazione Escarpit rileva che la grande differenza fra il lettore e lo scrittore è che per quest’ultimo l’elemento psicologico si situa prima della formulazione dell’opera e si trova quasi interamente fuori del processo mentre per il primo è uno degli elementi essenziali della sua predisposizione quando affronta l’opera e fa parte del processo. ¹³⁶

Per inquadrare le proposte presentate, si può utilizzare lo schema utilizzato da F. Bertoni nel suo lavoro sulle teorie della lettura, testo a cui ci si è ampiamente rifatti nelle pagine precedenti¹³⁷.

¹³⁵ Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, op. cit., p. 31

¹³⁶ Alfredo De Paz, *Alcune tendenze attuali etc.*, op. cit., pp.552-570 (pp. 554-555)

¹³⁷ L’altro testo a cui si è fatto riferimento è stato il cap. 3° del già citato saggio di Chiara Giaccardi, *Senso, interpretazione, interazione*.

Egli raggruppa gli autori attorno ai poli della relazione duale testo letterario-lettore, in base all'enfasi posta sull'uno o sull'altro termine del binomio : ai due estremi si trovano, da un lato, le teorie semiotiche del testo, che riducono il lettore ad una funzione testuale e, così facendo, lo incollano al significato dell'opera, e dall'altro le pratiche decostruzioniste, che assegnano al lettore il compito infinito di spostare, disfare, differire un significato per altro inattuabile, e quindi negano qualsiasi interpretazione corretta¹³⁸; nel mezzo ci sono le gradazioni possibili dell'interazione e della reciprocità , che fanno ruotare l'evento della lettura contemporaneamente sui cardini delle strutture precostituite del testo e su quelli dei meccanismi di interpretazione e decodifica interni al lettore.

J. Wolff, dopo aver confrontato il pensiero di Hirsch, Gadamer, Iser e Jauss, così inquadra il problema da un punto di vista sociologico:

Il lettore è guidato dalla struttura del testo, il che significa che l'arco delle possibili letture non è infinito. Ma, cosa ancora più importante, il modo in cui il lettore o la lettrice impegna se stesso/a nei confronti del testo e costituisce il significato, è in funzione del posto che questi occupa all'interno della ideologia e della società. In altre parole, il ruolo del lettore è creativo ed al tempo stesso situato.¹³⁹

In conclusione, oltre le differenze di posizione tra le varie teorie della lettura sembrerebbero esistere dei comuni denominatori.

La lettura è un'attività collaborativa. E' simile ad un contratto che viene stipulato implicitamente nel momento in cui il lettore, aprendo un libro, crede al mondo fittizio che si appresta a costruire, come se fosse vero,

¹³⁸ In realtà Bertoni sottolinea come il decostruzionismo, decentrando anche il soggetto, apra un campo di estesa "intertestualità" che supera la dicotomia testo-lettore riassorbendola nel problema del linguaggio.

¹³⁹ J. Wolff, op. cit., p. 162

calandosi, con le proprie competenze interpretative, in un ruolo sdoppiato che può anche ricordare le regole di un gioco.

La prassi di lettura che non tradisce il testo non è quella che si attiene ad una presunta interpretazione valida (che in realtà non esiste né all'interno del testo né fuori), ma una pratica capace di sintonizzarsi sulle esigenze autentiche e vitali del presente le domande poste dall'opera letteraria, in modo tale da produrre una sempre nuova ed inesauribile consonanza piena di significato ¹⁴⁰.

¹⁴⁰ “ *Traduttore, traditore* non è una formula vana, bensì l'affermazione di una realtà necessaria. Ogni traduzione è un tradimento, ma un tradimento che può essere creatore quando consente al significante di significare qualcosa anche se il significato originale è divenuto insignificabile. Ora, ogni lettura al di fuori del contesto (...) è in una qualche misura una traduzione. In altri termini l'eterna *querelle* degli adattamenti non ha alcun senso. L'adattamento non è che un caso particolare della lettura. Proiettando sulla coppia Ettore-Andromaca la mitologia del reduce e della vedova di guerra, Giraudoux ha certamente tradito Omero, ma lo ha fatto rivivere in modo autentico per dei nuovi lettori. Può accadere anche che si elimini quanto l'autore ha ritenuto essenziale e che si conservi quanto invece è secondario. E' questo il caso di Robinson Crusoe dei Viaggi di Gulliver dei quali è stato conservato soltanto l'aspetto spettacolare marittimo ed esotico ad uso della letteratura infantile, dimenticando in quanto appariva difficilmente comunicabile, il loro significato implicito profondo. Ma il cinema sovietico non ha avuto difficoltà ad inventare un Gulliver impegnato nella lotta di classe e la robinsonata è stata utilizzata per tre secoli per illustrare tutti i tipi di ideologie alle quali Defoe è in apparenza estraneo. Ma in apparenza soltanto, in quanto si può tradire qualsiasi opera , si può imporre a un'opera qualsiasi interpretazione. Ogni testo informativo può essere l'oggetto di un controsenso ma in tal caso l'informazione è distrutta. Solo da un'opera letteraria si possono trarre nuovi sensi senza distruggerne l'identità. Vediamo qui un quarto criterio di definizione della specificità letteraria: è letteraria un'opera suscettibile di venir “tradita”, ovvero un'opera che possiede una disponibilità tale che è possibile, senza che essa perda la sua identità, ricavarne in un'altra situazione storica un diverso significato da quello apparentemente visibile nella sua situazione storica originale. Questa disponibilità, ovviamente, non è inesauribile. Quelle che noi definiamo opere eterne sono opere il cui contenuto latente non è stato ancora esaurito. Si può dire soltanto che un'opera è tanto più letteraria – ovvero letterariamente “valida” – quanto più la sua disponibilità e dunque la sua capacità di comunicazione è più durevole e più estesa.” R. Escarpit, *Le littéraire et le social*, op. cit., pp. 28 - 29

La restante parte di questo capitolo si occupa di definire i criteri di verifica dell'ipotesi ed i suoi limiti e di argomentare la scelta dei metodi utilizzati per verificare attraverso l'analisi del testo la presenza dei requisiti selezionati.

Quali requisiti devono avere i testi di Castaneda per essere detti suscettibili di generare occasioni di ri-socializzazione¹⁴¹ ? Bisogna dire a che condizioni un testo si fa suscettibile di generare occasioni di ri-socializzazione, definire in maniera univoca tali condizioni e poi verificare se queste condizioni vengono date nelle opere di C., attraverso una ri-lettura dei suoi scritti guidata dai criteri operativi in precedenza definiti con l'intento di rinvenirvi prove di convalida della tesi che si vuole dimostrare.

Le condizioni di verifica esplicitate devono corrispondere agli elementi effettivamente presenti nel testo. Se si riscontra la presenza di questi elementi, bisogna individuare in che grado per mezzo di essi la narrazione si presta ad innescare la ristrutturazione del soggetto nel lettore.

Non esistendo una letteratura sul tema a cui attingere note metodologiche, si sono dovuti adottare dei punti di partenza mantenendo aperta la possibilità di riadattare nel corso dell'esplorazione del testo i criteri alle esigenze di attendibilità e verifica dell'indagine¹⁴².

¹⁴¹ Per ri-socializzazione qui si intende ciò che P. Berger e T. Luckmann hanno preferito indicare con il termine ristrutturazione. Cfr. P. L. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, Doubleday and Co., Garden City, New York, 1966; *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969 (1999, trad. di M. Sofri Innocenti e A. Sofri Peretti, p. 214 e sgg.). Le condizioni di verifica dell'ipotesi sono state costruite a partire dagli elementi che questi due autori hanno selezionato come rilevanti all'interno del loro modello di ristrutturazione – ri-socializzazione.

¹⁴² Il lavoro che più si avvicina a questo progetto è quello che Gorge Just ha condotto su "Il tamburo di latta" di Günter Grass. Sfortunatamente, non esistendo la traduzione inglese di questo testo, si è potuto solamente prendere atto della sua esistenza alle pagine 175-177 di *Theories of Literature in the Twentieth Century*, di D. W. Fokkema e E. Kunne-Ibsch, op. cit. : " (Just) mette in primo piano la questione centrale : se l'opera di Grass favorisca il sorgere di una 'coscienza critica' nel lettore. L'aggettivo 'critica' significa (...) la capacità di superare gli orizzonti di aspettative del lettore e di rifiutare di sottoscrivere lo *status quo* politico e sociale." Georg Just, *Darstellung und Appell in der "Blechtrummel" von Günter Grass : Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*, Athenäum, Frankfurt, 1972.

La complessità dell'argomento richiede di prendere in considerazione un insieme di fattori¹⁴³.

Condizioni alle quali un testo rientra nella definizione dell'ipotesi:

1) si stabilisce che un processo di ri-socializzazione è sensibile a temi correlati al *self*¹⁴⁴, al consenso sulla realtà, alla prescrizione di atteggiamenti ed al confronto di regole comportamentali e/ o modelli di vita tra loro diversi, a discorsi sull'*altro* variamente inteso, per es. il prossimo, ciò che non è umano (mondo animale e vegetale, realtà naturali), la morte .

Il testo in questo caso si confronta con le pietre angolari della socializzazione e con i contenuti che fanno da base all'accordo intersoggettivo sulla realtà, rendono possibile la comprensione e fondano la certezza di vivere in uno stesso mondo. La messa in discussione di questi temi all'interno dell'opera potrebbe comportare la messa in discussione degli stessi all'interno del lettore, vera la simbiosi che viene a costituirsi durante l'attivazione e l'esecuzione del testo nella pratica di lettura.

Se tali temi fanno parte del discorso narrativo, questo è un elemento a favore della possibilità che il testo a cui il discorso appartiene sia un testo suscettibile di generare occasioni di ri-socializzazione.

La presenza di particolari temi da sola non è una condizione bastevole. Bisogna valutare anche il modo in cui il discorso narrativo, attraverso i personaggi, gli ambienti e gli eventi, si fa carico di questi temi.

¹⁴³ “Secondo Memmi uno studio sociologico dell'opera letteraria può essere svolto in alcune direzioni di ricerca che sono soprattutto: a) sociologia dei generi e delle forme; b) sociologia dei temi; c) sociologia dei caratteri e dei personaggi; d) sociologia degli stili. “ (sott. agg.). A. De Paz, *Alcune tendenze attuali nella sociologia della letteratura etc.*, op. cit., p. 569 nota 20

¹⁴⁴ Ci si sta ovviamente riferendo al *self* così come è stato descritto e concepito prima da G.H. Mead e successivamente dagli interazionisti simbolici. Si veda la nota al riguardo nel capitolo 4°.

2) infatti possono darsi una serie di condizioni che logicamente favoriscono l'affermarsi del processo ri-socializzante se : - nel testo si riconosce un conflitto od uno scontro tra due o più visioni del mondo¹⁴⁵; - i personaggi (compreso il protagonista) incarnano in vari modi questo conflitto; - uno o più personaggi sono portatori positivi / non problematici di un orizzonte di valori diverso da quello del lettore; - la stessa visione del mondo del lettore viene condivisa da uno o più personaggi problematici diversi dai precedenti.

Se questi casi sono compresenti, allora , nella misura in cui nella narrazione il personaggio-punto di vista estraneo al lettore si affermerà positivamente davanti alla vita ed alle situazioni date rispetto al personaggio cognitivamente ed assiologicamente vicino al lettore, si avrà la possibilità , attraverso meccanismi di identificazione e di distanza da mettere in luce ed analizzare , che il testo produca nel lettore una crisi delle certezze del *self* ed una ristrutturazione dei suoi contenuti secondo le coordinate più o meno esplicitamente suggerite dal discorso narrativo¹⁴⁶ .

3) si stabilisce che su di un processo di ri-socializzazione possano influire gli stratagemmi retorici intenzionalmente messi in opera dall'autore.

In questo caso si tratta di dimostrare che l'uso di certe strategie persuasive può favorire, a seconda dei casi concreti, una partecipazione emotiva e

¹⁴⁵ Nell'accezione goldmanniana del termine, di cui si sono viste a grandi linee le caratteristiche nelle pagine precedenti e che verrà ripresa ed articolata nelle conclusioni.

¹⁴⁶ La critica che potrebbe essere mossa a questo tipo di argomentazione è la stessa a cui ha risposto H. Zalamansky : “ Potremmo sentirci dire , ad esempio, che un autore non scrive a fini propagandistici per un mercato ideologico, ma il suo scopo è essenzialmente la creazione di un universo estetico. Ora, in considerazione di ciò, un libro non dovrebbe trasmettere alcuna informazione, poiché non è un documento e dunque non può essere interrogato per conoscere un problema o un avvenimento.

E' vero, rispondiamo noi, (...) uno scrittore non si propone essenzialmente di prender partito nella sua opera e a volte non ci pensa affatto. Ciò non di meno, egli si accosta alla realtà in un certo modo, fa agire dei personaggi, segue un 'discorso' che possiede un contenuto. (...)” L'analisi dei contenuti etc., in *Le littéraire et le social*, op. cit., p. 107. Anche Just crede che un motivo di efficacia nella formazione della 'coscienza critica' nel lettore sia dato dalla contrarietà delle disposizioni *a priori* di quest'ultimo rispetto all'orientamento narrativo del testo. D. W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch, op. cit., p. 176. Si vedano anche le considerazioni della nota successiva.

cognitiva profonda da parte del lettore. Si deve indagare il grado di intenzionalità da parte dell'autore nel mettere in opera certe strutture di discorso, perché queste potrebbero essere un indizio di una progettualità (e nel caso di Castaneda il sospetto è forte, visto il contesto che ha generato la sua produzione letteraria e le motivazioni che sono dietro di essa , intimamente legate a quel contesto, come si è spiegato nel cap.1°) avente per obiettivo la messa in discussione delle certezze di cui il lettore è portatore in quanto individuo socializzato.

Quindi , riarticolarlo i precedenti passaggi e problematizzando le affermazioni fin qui fatte, si dirà che un testo genera occasioni di ri-socializzazione :

- se propone idee, valori e discorsi sulla realtà che: 1) esulano dalle idee, dai valori, dai discorsi sulla realtà di cui è portatore il lettore in quanto individuo socializzato (altrimenti non farebbero altro che confermare e rafforzare l'identità precedente); ed 2) entrano in conflitto , nel tessuto narrativo, con gli stessi .

Da sola questa condizione non sembra sufficiente a fare di un testo letterario il terreno di una ri-socializzazione , in quanto il lettore potrebbe rifiutare le idee contenute nel testo, o accettarle con quel grado di tolleranza con cui viene spesso disinnescata la carica sovversiva della diversità. In questo caso le componenti di partecipazione e d' identificazione proprie del gioco narrativo non porterebbero il lettore a vivere una autentica crisi delle sue certezze¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Si potrebbe criticare la premessa che un testo *proponga* idee o valori o che *contenga* delle idee, per il motivo che, ancora una volta, un testo letterario non può essere ridotto a strumento di diffusione di un'ideologia. Per il momento basterà rispondere che un testo, se non altro, è *anche* questo, cioè è, tra le altre cose, il prodotto di una determinata visione del mondo che riproduce secondo modalità ovviamente complesse e da mettere in luce e con la quale instaura un certo tipo di dialogo. Si rimanda, per ulteriori considerazioni, alle conclusioni.

- se esso genera una forte identificazione tra il lettore e quelle figure narrative che si fanno carico delle medesime idee, valori, discorsi di realtà del lettore. Anche in questo caso la sola identificazione non può bastare, perché il lettore potrebbe identificarsi profondamente con un personaggio ma poi decidere di circoscrivere l'esperienza sperimentata alla virtualità di un mondo solamente immaginario.

- se è capace / ha la portata di mettere in questione o in crisi le certezze del lettore perché le stesse certezze, sul piano della narrazione, sono incarnate da un personaggio che sperimenta / va incontro ad una crisi e perché l'oggetto del conflitto sono in particolare quei temi¹⁴⁸ che al punto 1 si sono individuati come assunti base di ogni socializzazione, corde profonde che, toccate, coinvolgono nella loro totalità le credenze, le aspirazioni, le paure inconsce, i cardini del vissuto individuale in quanto prodotto di una socializzazione.

Questo terzo elemento diventa discriminante: un testo nel quale prende la parola una visione del mondo aliena, se provoca nel lettore un qualche tipo di identificazione e produce una crepa nelle sue credenze e/o nella concezione che egli ha di sé stesso, sarà più atto di un altro testo privo delle precedenti caratteristiche a generare un'assimilazione del nuovo modo di vedere le cose ed il mondo proposto dal testo stesso.

- se si individuano nel testo elementi che permettono di asserire l'esistenza di una intenzione esplicita dell'autore di sovvertire, nel lettore, l'ordine delle priorità e la concezione del mondo, per fare posto ad un nuovo ordine di cose che viene presentato come intrinsecamente migliore rispetto al

¹⁴⁸ A proposito dell'analisi dei temi, bisogna considerare i singoli elementi nelle loro relazioni reciproche, e non come le diverse voci di un elenco casuale; quindi bisognerà tenere a mente l'avvertenza di Zalamansky, il quale ricorda che "un libro inoltre è un fenomeno globale: dedicarsi all'analisi del contenuto significa isolare una certa parte dell'insieme che ha un'unità estetica, frammentarla artificiosamente." L'analisi dei contenuti etc., in *Le littéraire et le social*, op. cit., p. 109

precedente. In questo caso deve esistere qualche nuova possibilità latente nel testo stesso e disponibile ad un recupero da parte del lettore.

Compresenti le precedenti quattro condizioni (diversità dell'orizzonte culturale, presenza di forti meccanismi di identificazione, capacità di mettere in crisi le precedenti certezze e progettualità mirante ad una qualche forma di conversione), un testo può dirsi suscettibile di generare occasioni di ri-socializzazione nel lettore.

Da un punto di vista operativo, si procede quindi:

1) alla ricostruzione della storia e del discorso narrativo attraverso gli strumenti dell' analisi narratologica, al fine di mettere in evidenza all'interno del testo le visioni del mondo di cui si fanno portatori i personaggi e le dinamiche di identificazione/ distanza che possono scaturirne .

Riprendendo lo schema illustrato da Marchese¹⁴⁹, la narrazione può essere scomposta nel seguente modo:



¹⁴⁹ Che a sua volta illustra uno schema di S. Chatman. Angelo Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narrazività*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.a, Milano, 1983 (9ª ris. Oscar Saggi, 2000).

Se la storia è il contenuto della narrazione, il discorso è il modo in cui il testo presenta, tessendoli tra loro, gli eventi e gli esistenti, la forma che viene data a questo contenuto.

Nella categoria degli eventi Chatman¹⁵⁰ distingue tra *azioni* ed *avvenimenti*; in quella degli esistenti tra *personaggi* ed *ambienti*. Nel susseguirsi degli eventi e degli avvenimenti avviene una *trasformazione*, il cambiamento di una situazione precedente attraverso delle rotture e/ o una evoluzione. Questo cambiamento, nella categoria dei processi, può essere un *fare* dei personaggi o qualcosa che accade mosso da cause esterne ai personaggi, cioè un *avvenire*. Nella modalità della stasi del discorso rientrano gli enunciati di *essere*.

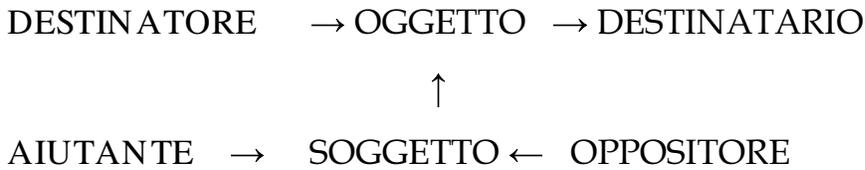
E' evidente che, dal punto di vista dell'analisi testuale rispetto ai problemi posti dall'ipotesi di fondo, risulta di estremo interesse portare alla luce le dinamiche di trasformazione che coinvolgono i personaggi e l'azione, perché è nell'azione che i personaggi manifestano l'orientamento di valore di cui sono portatori.

Per quanto riguarda i personaggi, si ritiene utile indagarne anche il loro statuto attanziale, utilizzando il modello paradigmatico di Greimas¹⁵¹ :

¹⁵⁰ "Tanto il personaggio quanto l'evento sono necessari alla narrativa dal punto di vista logico (...). Le storie esistono soltanto dove si presentano sia eventi che esistenti, e non vi possono essere eventi senza esistenti." S. Chatman, *Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, 1978; *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma, 1981, p.117. Per l'analisi della narrazione da un punto di vista formale si è fatto ampio riferimento anche al lavoro di Claude Bremond, *La logique du récit*, Seuil, Paris, 1973 ; *La logica del racconto*, Bompiani, Milano, 1977.

¹⁵¹ Per l'utilizzazione della proposta narratologica greimasiana ci si è rifatti principalmente al testo *Les Actants, les Acteurs et les Figures*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, édité par Chabrol, C., Coquet, J. C., Larousse, Paris, 1973, p. 161 sgg. ; *Gli attanti, gli attori e le figure*, in *Del senso II*, Bompiani, Milano, 1984 (ed. or. *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Editions du Seuil, Paris, 1983) , ed a J. Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Librairie Hachette, Paris, 1976.

"Secondo Greimas esistono tre livelli del racconto che bisogna individuare nell'analisi semiotica del testo: 1) un livello profondo delle istanze fondamentali che strutturano il senso, definibile in un *modello costituzionale* (o struttura elementare della significazione) di carattere logico (è il quadrato semiotico, par. agg.); 2) un livello superficiale intermedio dove le istanze profonde sono investite dalla antropomorfizzazione narrativa regolata *dal modello attanziale*; 3) un livello di manifestazione dei significanti testuali del racconto. Quest'ultimo livello, che potremmo definire linguistico-stilistico (con riferimento al racconto scritto), non interessa in modo specifico lo studioso e comunque non è il luogo decisivo della costruzione del senso." A. Marchese, op. cit., p. 37



Dove il rapporto tra Destinatore e Destinatario istituisce nella narrazione l'asse del sapere, quello tra Soggetto ed Oggetto desiderato l'asse del volere ed infine quello tra Aiutante ed Oppositore l'asse del potere¹⁵².

Lo studio degli enunciati narrativi riguardanti un Soggetto-eroe che muove verso un Oggetto di valore per conquistarlo è necessario alla comprensione degli elementi che la narrazione ritiene essere significativi, per esempio per quanto concerne le dimensioni della competenza o del mandato .

Bisogna a questo punto chiedersi se è legittimo adoperare un modello di analisi del racconto applicandolo a dei testi che, com'è nel caso di Castaneda, sono dei resoconti autobiografici. Nel caso specifico in questione, però, si tratta di autobiografie romanzate, nelle quali si può sempre riconoscere una struttura narrativa con un eroe-soggetto che riceve un compito-missione ed attraverso delle prove ed una acquisizione di competenza si appropria, sempre parzialmente ed in maniera non-definitiva, dell'oggetto del desiderio. Bisogna sottolineare la necessità, anche in un lavoro sociologico sulla letteratura, di questo tipo di "delicata analisi formale di tipo semantico-

Per una rassegna critica degli approcci al problema del personaggio si veda G. Marrone, *Sei autori in cerca di personaggio*, CST, Torino, 1986.

¹⁵² J. Courtés, op. cit., p. 62 e sgg.

linguistico , che sola può dar conto della specificità della produzione letteraria”¹⁵³. Ancora sulla bontà di un’ analisi narratologica in sociologia della letteratura, vale la pena citare per esteso i seguenti brani :

La lettura del testo letterario è stata tradizionalmente affrontata secondo tre prospettive. L’una tende ad evidenziare secondo teorie e metodi relativi al testo, le sue caratteristiche (di tipo linguistico, stilistico, semantico, etc.), la sua specificità, la riconducibilità di genere, e da ciò fa discendere delle ipotesi di leggibilità, che possono essere considerate anche attuazioni di un programma costituito dal testo. Le altre, trascurando qualsiasi ipotesi relative al testo, hanno affrontato l’evento del leggere utilizzando metodi di osservazione e rilevazione psicologici o sociologici. (...)

Queste prospettive (...) non si sono incontrate, non facendosi carico generalmente la ricerca psicologica e sociologica delle specificità proposte dai linguisti, semiologi, teorici della letteratura e restando la teoria letteraria dall’altro lato priva di riscontri empirici (...).¹⁵⁴

Il punto è che i codici estetici operano come influenze che mediano tra l’ideologia e particolari opere artistiche frapponendo se stessi come insiemi di regole e di convenzioni che modellano i prodotti culturali e che devono essere usati dagli artisti e dai produttori culturali. (...) Le forme della produzione artistica a disposizione dell’artista esercitano una parte attiva nella costruzione dell’opera d’arte. In questo senso le idee e i valori dell’artista, essi stessi formati socialmente, sono mediati da convenzioni letterarie e culturali di stile, di linguaggio, di genere e di vocabolario estetico. (...) Ciò comporta che nel leggere i prodotti culturali dobbiamo comprendere la loro logica di costruzione e i particolari codici estetici impegnati nella formazione di questi prodotti. Nell’opera l’ideologia non è espressa nella sua forma pura e l’opera stessa non agisce come veicolo passivo.

¹⁵³ G. Pagliano, La lezione di Goldmann, in *Il Mulino*, Bologna, XIX, n. 212, nov.-dic. 1970

¹⁵⁴ G. Pagliano, *Perché leggere*, op. cit., pp. 15-16

ed ancora, poco oltre:

Questa ripresa di interesse per l'analisi semiotica in particolare ha favorito lo sviluppo di una estetica sociologica che è in grado di inglobare l'estetica come uno dei livelli determinanti per suo proprio diritto, specificando le strutture letterarie ed artistiche attraverso le quali viene formulata. Nel caso della produzione letteraria l'analisi formalista ci consente di analizzare la struttura dell'intreccio, i vari artifici letterari impiegati e gli usi specifici del linguaggio e ci consente anche di individuare il modo in cui questi elementi letterari influenzano l'ideologia e la trasformano.¹⁵⁵

Anche K. Burke propone di interessarsi alla forma che il testo letterario dà al conflitto ("agon") : "First : We should watch for the dramatic alignment. What is vs. what."¹⁵⁶

Per Duncan la comprensione delle motivazioni che sostengono l'azione deve procedere dalla soddisfazione di alcune domande fondamentali : " (...) who is involved in the act we are considering, what he is doing, by what means, where, or under what conditions, and, finally, for what purpose." ¹⁵⁷

Entrambi gli autori quindi sottolineano la rilevanza sociologica di un indagine sui personaggi e sull'azione.

¹⁵⁵ Janet Wolff, op. cit., 117.

¹⁵⁶ K. Burke, *The Philosophy of Literary Form* , op. cit., p. 69

¹⁵⁷ Duncan, op. cit., p. 86

Si interroga inoltre il testo cercando di individuarne i temi ricorrenti ¹⁵⁸. Nella narrazione i temi possono essere recuperati, secondo la metodologia proposta da Burke e ripresa da Duncan, dallo studio delle immagini e del loro uso. In questo metodo gli atti simbolici (tra i quali rientrano anche quelli linguistici) vengono considerati completamente efficaci sul piano del comportamento . I nomi che designano una situazione non sono solo un veicolo di comunicazione, ma forniscono anche una attitudine strutturata nei confronti di quella situazione (sono *verbal gesture for the inducement of corresponding attitudes*¹⁵⁹) attraverso una gamma di direttive implicite, di predisposizioni, di aspettative, di strategie di azione previste e raccomandate. Quindi lo studio dei temi, più che essere uno sterile esercizio di riesumazione del contenuto, rappresenta un importante strumento di analisi sociologica: “ A sociology of literature must codify the various strategies which artist have developed for naming situations.”¹⁶⁰. I brani che seguono chiariscono questa proposta operativa :

Many metaphors for social action are possible. For operational purposes it is enough to state clearly which metaphor (...) is to be used; collect and order data in terms of it; and state a conclusion which can be validated through reference to the data.

Literature as Equipment for Action, cap. VI di *Language and Literature in society*, p. 86

¹⁵⁸ “ Vi è una ‘pratica’ primitiva della quale dobbiamo occuparci in primo luogo e che consiste nella composizione di un repertorio, nell’osservazione delle analogie e delle induzioni congruenti. “ Charles Bouazis, La teoria delle strutture delle opere, in *Letteratura e società*, a cura di R, Escarpit, op. cit., p.91

¹⁵⁹ H. D. Duncan, op. cit., p. 87

¹⁶⁰ idem, p. 85

Without such ways of pointing at certain elements common to both audience and speaker, there can be no communication at all. But in this naming process the artist seeks to affect human action, for, as we use such names, we evoke attitudes in others, and hence in ourselves. Idem, p. 90

Burke's technique of symbolic analysis consists of codifying the "associational clusters" in the work of a writer or speaker. The basic unit for such analysis is the image, not the word, sentence, paragraph, or other lexical units as such. He contends that the work of every writer contains a set of implicit equations which are manifest in certain kinds of acts, images, personalities, and situations which express the writer's notions of heroism, villainy, consolation, despair, etc. The interrelationships among these clusters of imagery will lead to an understanding of the writer's motives. (...) These clusters of images and the interrelationship among them are both private and public. (...) We must specify the image or images which we consider to be representative of the symbolic work; key images which we classify in terms of frequency, intensity, relational linkages, or other categories. (...)

Selecting representative images, classifying associational clusters, and charting their interrelationships constitute essentially a structural approach. (...).

idem, pp. 90 -91

Meaning in expressive language occurs in images which are related to one another within the structure of a given work in terms of the ideas or values of the author. (...) Within any symbolic work there are depictions of actions, the expression of attitudes as incipient acts, the declaration of ideas, and the

development of images. That is, images are about something, they are not simply patterns or ornaments. What they are about will be determined by the phase of action in which they are invoked in the work under consideration. *Persuasion and Identification in Rhetoric*, cap. VIII, p. 110

But, while this may be the “idea” in his work, it is not expressed as an idea but in terms of images, and it is with these that we must begin our hard, concrete analysis. If we ask, for example, what kinds of images a writer uses to characterize his heroes, what actions he honors, what events he considers sacred, we are on the way to a codification of honorific images and, finally, of the value system of the writer. Once we have indicated enough of these, we can begin to classify them. The assumption basic to this method is that language is a phase of action, that we act in terms of how we name things as much as how things (...) affect us through instincts, drives, etc. Even if we assume that language symbols are merely “signs” or referents to some kind of reality which must be explained by extra-symbolic factors, we still must develop specific sociological categories for these. (...) For sociologists, like psychoanalysts, must be able to demonstrate what they mean by the specific sociological component in symbolic usage (...). pp. 112-113

The search for these image , their relationship to ideational images (security as linked with the mother, for example) and the recognition of the relationship between image and idea (with the development of specific techniques for analysing such relationships) are the bases for Burke’s analysis of all symbolic material. Note, n. 28, p. 235

Infine si valuta l’intenzionalità progettuale dell’autore attraverso l’analisi delle strategie retoriche all’opera nel testo ¹⁶¹.

La sociologia della letteratura cerca di ponderare nella maniera più oggettiva il peso effettivo che ha il progetto poetico nello strutturare la dinamica della ricezione. Senza necessariamente cadere nella concezione mistificante dello scrittore-creatore, è legittimo tenere conto del significato intenzionale dell’autore, ricostruibile anche dalla lettura di diari, lettere, interviste etc. ¹⁶² :

L’autore inteso come fonte creativa fissa, uniforme e non-costituita è effettivamente morto. Anche il concetto del dominio dell’autore nel testo è

¹⁶¹ Per prendere familiarità con il campo della retorica quanto potesse bastare agli obiettivi del lavoro si è consultato il *Manuale di retorica* di A. Plebe, Laterza, Roma, 1988.

¹⁶² J. Wolff, op. cit., pp. 139 – 148.

rimasto aperto a domande. Ma l'autore, ora inteso come costituito nel linguaggio, nell'ideologia e nei rapporti sociali, conserva una importanza centrale, sia in rapporto al significato del testo (...) che nel contesto della comprensione sociologica della letteratura. ¹⁶³

Per Goldman la sociologia della letteratura deve valutare le reali intenzioni dell'autore "come un indice fra gli altri, una sorta di riflessione sull'opera, che gli apporta delle suggestioni come qualsiasi altra opera critica, ma che deve giudicare alla luce del testo senza accordargli nessun privilegio"¹⁶⁴.

Si può anche richiamare in questa sede la riflessione di W. Booth, per il quale la letteratura è procedimento retorico, forma inscindibile dai contenuti umani, attitudine preconstituita a comunicare ed imporre un sistema di norme e giudizi di valore ¹⁶⁵ :

Le intenzioni, per quanto oscure e anticonvenzionali possano essere (...) sprigionano un'energia retorica che induce comunque il lettore ad inferirle e a dividerne i valori (...).¹⁶⁶

Nel suo saggio Duncan riassume le idee di Burke sull'uso della retorica come categoria di analisi sociologica :

A proportional type of analysis (...) considers other elements. These are the hortatory or persuasive functions of symbols in the production of co-operative and nonco-operative attitudes (...) and the way in which symbols are used to "name" or chart experience (as in the proverb or aw), so that we can act effectively.

¹⁶³ idem, p. 190.

¹⁶⁴ A. De Paz, op. cit., p. 562.

¹⁶⁵ W. Booth, *The Rethoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1961 & 1983; *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1996.

¹⁶⁶ F. Bertoni, op. cit., p. 11.

Literature as Equipment for Action, cap. VI, p. 87

Burke holds that, once we consider the symbolic work as a communication to an audience, we cannot analyze it without making use of theories of rhetoric (which he conceives of as the study of efficient verbal means for affecting a given audience). (...) The importance of Burke's analysis of rhetoric (and his review of theories of rhetoric) lies in his analysis of how the speaker makes his appeals. (...)

There is no scheme of symbolic analysis which does not assume (implicitly or explicitly) that the symbolic work is addressed to another. p. 88

Rhetoric is the use of language as an inducement to action (...). Such inducement always takes the form of address in a situation where there are three element - speaker, speech, and "spoken to" (or audience). (...)

Rhetoric, then, "is the study of the persuasive aspect of language, the function of language *as addressed*, as direct or roundabout appeal to real or ideal audiences , without or within". The simplest kind of persuasion takes place when the speaker "talks our language." But in analysis this turns out to be far from simple, for it involves the proper use by the speaker of words, gesture, tonality, order , image, attitude, and ideas before we identify with him. In this sense rhetorical device (enthymemes, Aristotele's "places", etc.) are not ornaments but functions in the act of persuasion, for the purpose of these devices is to move us to express ourselves in specific ways. (...)

The relation within the triad of speaker, speech and audience must, however, be analysed in terms of the symbolic action itself. For, while we may know a great deal about the nature of the occasion on which the rhetoric is used, the character of the speakers, or the ends which the speaker and audience must to achieve, we still must explain how all these are manifest in the symbolic material.

Rhetoric appeal is emotional, imaginative, and hortatory, while philosophical or scientific discourse is rational, ideational, and conceptual. The best example of the imaginative use of words is to be found in poetry. The distinction between conceptual and poetic descriptions of an object, such as a house, is that , while the conceptual house is a dwelling of a certain shape, material dimensions, etc., the poetic house is made up of identification.

Persuasion and Identification in Rhetoric, cap. VII, p.109

In rhetoric , on the other hand, the "other" is not an heretic who must be destroyed, exorcised, interdicted, or excommunicated but a very necessary communicant, without whom, indeed, no rhetorical search for agreement would be possible. (...) The study of rhetoric

shows us how we accept the divisiveness of the “I” and the “Me”, the “I” and the “You”, and the “I” and the “They” and finally overcome it by various symbolic identifications.(...) Burke insists that, if we are to talk about modern societies , we must accept competition as basic in communication and make use of acceptance and rejection as polar constructs. Certainly, this fits the facts of modern communicative experience far better than does the heavy emphasis on conformity in noncompetitive situations.

Note, n. 17, pp. 233, 234

Problemi di criterio circa la scelta dell’oggetto su cui compiere l’analisi

Il problema del criterio di delimitazione dell’ambito dell’analisi riguarda, oltre che le condizioni di verifica dell’ipotesi, anche il restringimento del

campo d'indagine, e quindi la scelta di un testo nell'ambito della vasta produzione letteraria di Castaneda.

I risultati ottenuti su questo testo devono in qualche modo essere estendibili alle altre opere dell'autore, senza che questo implichi un allargamento dei confini della ricerca all'intera produzione con un lavoro di approfondita comparazione intertestuale .

Si è proceduto in via preliminare ad una prima lettura di tutte le opere e ad un approfondimento della conoscenza dei singoli testi, per entrare in confidenza con ognuno di essi¹⁶⁷; questi due *tour* di ricognizione sono stati effettuati sulle traduzioni italiane dell'autore.

Per poter adoperare un criterio di scelta, si è dovuta effettuare una preliminare riduzione di complessità, in qualche modo arbitraria come qualsiasi riduzione di complessità.

Nella produzione letteraria di Castaneda si possono distinguere tre diverse isotopie: 1) un resoconto nell'insieme cronologicamente ordinato e coerente delle tappe dell'apprendistato e della storia del gruppo di sciamani; 2) una descrizione del sistema di conoscenza degli sciamani; infine 3) una descrizione del modo di vita degli sciamani detta la 'via del guerriero'.

¹⁶⁷ Tutto il lavoro compiuto sui testi di Castaneda è stato caratterizzato dallo sforzo di saper ascoltare la diversità lasciandola parlare e di deformare il meno possibile le componenti del sistema cognitivo degli sciamani messicani forzandole nelle griglie di qualche *a priori* sociologico. Si concorda con P. Jedlowski quando egli si riferisce ad una sorta di implicazione etica che deve caratterizzare la sociologia della pluralità culturale: “ Essa dovrebbe consistere nel rifiuto di ridurre o normalizzare la complessità delle differenze e nel tentativo invece di ascoltarle e interpretarle.

Ciò è assai meno semplice di quanto sembri a prima vista, specialmente per una corporazione professionale che fino a poco tempo fa cercava più di dar voce all'altro che di ascoltarla, perché significa rendersi conto che qualsiasi fenomeno si studi è incapsulato in una specifica forma di vita che occorre prima comprendere e poi tradurre con la massima fedeltà possibile. E questo richiede delicatezza, umiltà e paziente esercizio, tutte cose più facili ad enunciare programmaticamente che a fare.”

Paolo Jedlowski, *Pluralismo, Pregiudizio e comunicazione*, in *Azione sociale e pluralità culturale*, op. cit., p. 235 .

Si vedano anche al proposito: F. Crespi, *Ermeneutica e ricerca sociale*, in G. Bechelloni (a cura di), *Il mutamento sociale in Italia*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 29 – 45; F. Cassano, *Approssimazione*, Bologna, Il Mulino, 1989.

La ‘via del guerriero’ è il sentiero fatto di scelte e cambiamenti che gli sciamani devono percorrere lungo il corso della loro vita se vogliono diventare ‘uomini di conoscenza’.

Per ciò stesso, essendo incentrato sul cambiamento e sulla trasformazione personale, il tema del guerriero ricade in pieno nell’ambito di un discorso sulla suscettibilità del testo letterario a stimolare occasioni di ri-socializzazione.

Per il suo pragmatismo, il tema rimanda con più forza degli altri due ad un fare effettivo, ad un ambito operativo extra-narrativo, sebbene anche la componente conoscitiva possa avere un’importanza notevole come tema di ri-socializzazione.

Buona la precedente tripartizione tematica, si è scelto *Journey to Ixtlan*¹⁶⁸, il terzo scritto di Castaneda del 1972, in quanto esso è risultato il testo più impregnato del motivo del ‘guerriero’, nel quale cioè vengono passate in rassegna in maniera più esaustiva le unità di azione che producono il cambiamento nel comportamento dell’apprendista.

Considerando un caso a parte il testo “A Scuola dallo Stregone”, per l’ampiezza che in esso assumono le descrizioni degli stati di consapevolezza indotti dalle piante psicotrope, le altre opere sono più orientate verso la componente conoscitiva (“Una Realtà Separata”, “L’Isola del Tonal”, “Il Fuoco dal Profondo”, “L’Arte di Sognare”) o verso il racconto della storia del gruppo (“Il Secondo Anello del Potere”, “Il Dono dell’Aquila”).

In JtI è fortemente presente anche la componente conoscitiva. Ciò che è invece meno centrale nella narrazione è la storia del gruppo di sciamani, dei tre aspetti quello che meno ha a che fare con l’ipotesi di risocializzazione.

¹⁶⁸ Da ora in poi ci si riferirà al testo con la sigla JtI

Non che il tema del 'guerriero' manchi nelle altre opere, dato l'inestricabile intreccio, nei testi di Castaneda, dei tre aspetti su menzionati (pragmatico, conoscitivo, inerente alla storia del gruppo e del lignaggio tradizionale) del mondo degli sciamani: infatti le avventure sono il pretesto per le lezioni e viceversa; e le une e le altre si inseguono senza sosta. Ricordando che la distinzione effettuata è solamente strumentale all'analisi in atto, si può affermare che JtI si presta meglio degli altri testi alla verifica dell'ipotesi d'indagine . Rimane aperto il problema del grado con cui le conclusioni ottenute dallo studio di un singolo testo possono essere rappresentative di un'intera produzione letteraria.

Infine bisogna ricordare che, anche se riconosciuto come procedimento fruttuoso, lo studio sociologico del testo letterario deve essere completato da un lavoro di tipo comparativo volto a far emergere la specificità sociale della funzione letteraria rispetto a quelle di altri tipi di testo scritto appartenenti ad altri ordini di discorso. Da questo punto di vista, il presente lavoro si propone come propedeutico rispetto ad ulteriori sviluppi e suscettibile di vari approfondimenti. L' ambito extratestuale è il luogo deputato quindi ad una definitiva convalida o smentita dei risultati ottenuti .

3 – ANALISI

*Journey to Ixtlan – The Lessons of Don Juan*¹⁶⁹ è diviso in una introduzione¹⁷⁰, in una prima parte, intitolata *Stopping the World*, che consta di diciassette capitoli, ed in una parte seconda, omonima del titolo principale, di soli tre capitoli.

JtI è, come il resto della produzione letteraria di Castaneda, un resoconto autobiografico romanzato, dove agli eventi ed agli avvenimenti di ogni capitolo il contratto di lettura prevede che corrispondano le relative pagine di appunti di un ipotetico taccuino da campo, rielaborate in forma narrativa. Per questo, subito dopo il titolo di ogni capitolo, appare la data degli accadimenti comprensiva di giorno della settimana, mese ed anno.

Prima di tutto si procederà ad una parafrasi diegetica, nella quale verrà dato spazio ad un approccio fenomenologico operando contemporaneamente sul versante degli eventi (azioni più avvenimenti) e su quello degli esistenti (principalmente personaggi).

Quindi, tenendo presente la riduzione effettuata, si isoleranno le sequenze narrative che corrispondono alle unità fondamentali o funzioni della *fabula*¹⁷¹, orientate sull'asse del loro sviluppo logico e cronologico.

Dalla ricostruzione della *fabula* si deriveranno i programmi narrativi che si avvicendano nella narrazione.

Il modello paradigmatico che di seguito sarà adottato per mettere in luce le relazioni di tipo attanziale, corrisponde come si è detto a quello di un Soggetto che si adopera al conseguimento di un Oggetto desiderato.

Infine, si dedicherà un momento dell'analisi all'intreccio narrativo, al fine di valutare quale contributo le catalisi del racconto possono dare al chiarimento degli obiettivi d'indagine.

¹⁶⁹ Da ora in poi ci si riferirà al testo in questione con la sigla JtI. Le pagine tra parentesi si riferiscono all'edizione americana che si è utilizzata per l'analisi, riportata in bibliografia.

¹⁷⁰ Per quanto riguarda l'introduzione si vedano le riflessioni del capitolo successivo.

¹⁷¹ "Il concetto di *fabula* o "schema compositivo" diventa pertinente quando evidenzia il paradigma delle unità funzionali nella loro successione logico-cronologica. Si tratta pertanto di un'astrazione del critico-lettore che non va confusa con la diegesi del racconto, sempre concreta e specifica, mentre la *fabula* è già un modello o, se si vuole, un dispositivo di unità semantico-sintattiche virtuali. " A. Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narritività*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1983 (9ª rist., Oscar Saggi, 2000, p. 88).

Il secondo paragrafo del capitolo si occupa dell'analisi tematica del testo, mentre il terzo passa in rassegna le sue strategie retoriche in quanto potenziali spie indicatrici delle intenzioni dell'autore implicito.

Le sequenze in cui si è disarticolata la narrazione per consentire l'analisi sono state individuate soltanto in base all'azione, comprendendo in questo ambito anche le azioni di tipo verbale (i dialoghi). Infatti non sempre lo sviluppo di una sequenza di azione corrisponde ai limiti che potrebbero essere fissati in base ad altri principi selettivi, quale per esempio quello cronologico:

Lo smontaggio in sequenze può essere spesso agevolato dalla scansione del racconto in unità temporali (anni, mesi, giorni ...). Va però detto che la sequenza è un'unità di contenuto e non cronologica, per cui è più che probabile una sfasatura tra l'ordine delle azioni e quello temporale (nello stesso giorno possono accadere fatti strutturalmente diversi oppure un evento può durare più giorni).¹⁷²

3.1 - Analisi narratologica

La narrazione incomincia con Castaneda che, nell'intento di fare chiarezza sugli aspetti del suo apprendistato che gli sembrano rimasti in ombra nei due precedenti libri, torna su ciò che gli è accaduto a cominciare dal principio, quando, studente di antropologia, si attiva alla ricerca di informazioni per la

¹⁷² A. Marchese, op. cit., p. 89

sua tesi di laurea sull'uso che gli indiani del sud-est degli Stati Uniti fanno delle piante medicinali e psicotrope.

Corre l'anno 1960. Un amico presenta a Carlos un vecchio indiano *Yaqui* in una stazione di autobus sul confine messicano, indicandolo come un esperto conoscitore del *peyote*. L'indio, che dice di chiamarsi don Juan Matus, invita Carlos a fargli visita a casa sua.

Carlos, dopo sei mesi, rintraccia l'abitazione dell'uomo e gli propone di diventare il suo informatore. Don Juan accetta di collaborare, ma dalla prima passeggiata assieme nel deserto Carlos si rende conto che l'individuo che ha affianco ha qualcosa di speciale e che le informazioni che da esso riceve non corrispondono a ciò che si aspettava.

Don Juan è un personaggio brillante, acuto nelle sue osservazioni; ha prontezza di spirito, è dotato di *verve* e di umorismo, è sempre padrone di ciò che dice e di ciò che fa. Non perde mai l'equilibrio, l'unica cosa a cui sembra abbandonarsi in maniera incontrollata sono le sue sincere esplosioni di ilarità.

Nel secondo incontro con don Juan Carlos viene ulteriormente depistato rispetto agli obiettivi della sua ricerca dalle affermazioni del suo collaboratore che, invece di fornire informazioni etnografiche, sembra interessato ad un cambiamento nelle abitudini e nel comportamento di Carlos.

Così nei successivi incontri, vagabondando attraverso il deserto di Sonora, don Juan insegna a Carlos che per imparare dalle piante è necessario perdere la propria importanza personale, assumere la morte come consigliera e diventare responsabili delle proprie azioni, anche le più insignificanti.

Emergono altre caratteristiche del personaggio: è capace di alternare momenti di intensità lirica a momenti di comicità farsesca ; la serietà e la pregnanza con cui affronta temi fondamentali dell'esistenza (quale quello

della morte) sono accompagnate da una certa propensione al gioco (le canzoncine popolari messicane, le battute, i gesti osceni con cui ridimensiona le reazioni di collera di Castaneda).

Carlos, se da un lato è costantemente spiazzato dai modi e dalle idee di don Juan, e vuole sapere perché don Juan è così interessato al suo cambiamento, dall'altro è affascinato dalla forza che promana dal personaggio e dagli eventi non-ordinari che sembra in grado di produrre .

Carlos ama la comprensione intellettuale, agisce su basi razionali, cerca di giudicare la diversità di don Juan, ridurla alle categorie del conosciuto per meglio gestirla; appare spesso succube dell' orgoglio e della dignità ferita, disorientato, costretto a subire accadimenti di cui non sa spiegarsi il perché. Il mistero e l'austera bellezza del mondo in cui vive il suo compagno allo stesso tempo lo terrorizzano e lo intrigano.

Durante questa prima fase della loro associazione accadono due cose importanti: in primo luogo, don Juan, a seguito del superamento positivo di una prova percettiva da parte di Carlos, decide di concedergli l'iniziazione al *peyote*; quindi, nello stesso giorno, ribalta le basi del loro precedente accordo, annunciando che reindirizzerà i suoi sforzi nel tentativo di insegnare a Carlos come diventare un cacciatore.

Nelle successive scorazzate per il deserto don Juan e Carlos danno la caccia ad un serpente a sonagli, a delle quaglie e a delle marmotte. Carlos apprende da don Juan che un cacciatore, per sopravvivere ed agire efficacemente, deve imparare a nascondersi e mostrarsi deliberatamente e deve perdere le proprie abitudini acquisendo un comportamento fluido ed imprevedibile. Inoltre deve vivere nella consapevolezza che ogni suo atto è la sua ultima battaglia sulla terra, perché la morte potrebbe mettere fine alla sua vita in qualsiasi

momento, proprio come accade al coniglio che Carlos involontariamente uccide.

In seguito alla buona riuscita di un avvenimento significativo (l'incontro di Carlos con lo spirito del *peyote*, che gioca con lui tutta la notte nelle vesti di un cane) don Juan decide di introdurre quello che è ormai il suo apprendista al cammino del 'guerriero' ("to became a warrior"), il modo di vita di chi dà la caccia al 'potere' . Ciò che distingue un cacciatore da un 'guerriero' è infatti la ricerca deliberata del potere sciamanico (" a warrior seeks power").

Le attitudini del personaggio di don Juan sono inestricabilmente collegate a quelle del guerriero, forma di comportamento di cui egli è l'esempio vivente . Bisogna precisare che i cambiamenti apportati da don Juan al rapporto con Carlos sono sempre cambiamenti di atteggiamento, riguardanti la sfera del fare. Di contro, i cambiamenti cui va incontro Castaneda sono relativi al carattere ed al "modo di essere". I primi sono espliciti e dichiarati, i secondi, impliciti, avvengono prevalentemente nei sentimenti più intimi di Carlos.

Inoltre i cambiamenti apportati da don Juan sono sempre in rapporto a degli avvenimenti esterni (i presagi), come se il maestro fosse solo un tramite attraverso le cui azioni si compie la volontà di un progetto più grande. In questo senso, i cambiamenti apportati da don Juan sono dei cambiamenti di necessità, legati alle leggi di causa ed effetto, mentre l'evoluzione di Carlos è legata al tempo, al lento mutamento che avviene per successione ed accumulo nello scorrere dei mesi e, infine, degli anni.

Tornando alla narrazione, una volta presa la decisione di comunicare il modo di procedere del guerriero, don Juan incita Carlos ad acquisire il controllo sulle scene dei suoi sogni, controllo che chiama 'sognare' ("tackling dreaming"). Da ora, le camminate non saranno più vagabondaggi nel deserto, ma visite a 'luoghi di potere'.

Lo scenario degli eventi cambia: non più il deserto, ma le catene montuose che lo sovrastano. Don Juan e Carlos cercano così di richiamare l'attenzione dello spirito di una pozza d'acqua e lo incontrano sotto le sembianze di un animale terrificante; frequentano un antico luogo di potere dove Carlos si seppellisce e prende consapevolezza dell'inautenticità che deriva dalla sua condotta di vita; attirano in una trappola un leone delle montagne per il solo scopo di far entrare Carlos nel giusto stato d'animo, lo stesso stato d'animo che caratterizza la condotta del guerriero.

In realtà il profilo emotivo di Carlos in queste pagine è, nella media, agli antipodi dello stato d'animo del guerriero: egli è succube delle proprie emozioni (risentimento, paura, ansia, sfiducia) che lo travolgono come forze incontrollate. Sta al gioco di don Juan, ma non tollera l'idea di oltrepassare i propri limiti . D'altro canto si è affezionato allo 'strano vecchio indiano' ("the strange old Indian"). Il progressivo manifestarsi del cambiamento lo apre ad un grado sempre maggiore di accettazione emotiva delle esperienze .

In un'altra occasione, sempre tra le forre rocciose delle montagne, ciò che don Juan chiama 'il potere' si fa incontro a Carlos che riesce, sotto la guida attenta del suo maestro, a mettere insieme la percezione di un ponte nella nebbia e di un sentiero tra alte conifere che menano ad altri domini di realtà: ma Carlos non vi accede, non possedendo ancora abbastanza 'potere personale'.

La successiva scorazzata sulle montagne viene interpretata da don Juan come l'attesa di un presagio da cui potrà dipendere il prosieguo dell'apprendistato di Carlos. Ma il sole dell'alba mattutina non 'bagna', come dovrebbe, quest'ultimo, che invece, incomprensibilmente, viene investito dalla luce infuocata del tramonto. Don Juan riconduce la stranezza di questo presagio alla profonda differenza che secondo lui esiste tra di loro.

La spedizione si conclude con don Juan che consegna alla responsabilità di Carlos un'intera collina con tutto ciò che ci vive sopra e attorno, e spiega al suo studente che quel luogo accoglierà l'ultima danza del guerriero, il racconto delle sue battaglie di potere, una sequenza di movimenti capace di sedurre, sospendendola temporaneamente, perfino la morte.

A questo punto sarà diventata evidente l'importanza che riveste, in JtI, nella classe degli esistenti il paesaggio naturale, che per il peso che assume assurge a vero e proprio personaggio capace di agire ed interagire per proprio conto ed in risposta agli stimoli di don Juan e Carlos: i corvi, le foglie, il vento, il sole etc., tutti questi elementi instaurano con i due un incessante dialogo.

Mentre l'abitazione di don Juan, pur essendo isolata da qualsiasi contesto urbano, è ancora uno spazio umano (esclusivamente destinato ad accogliere le conversazioni o a fare da base di partenza per le spedizioni), il vero scenario dell'azione è indubbiamente prima il *chaparral* desertico, poi le aspre montagne rocciose messicane.

L'ambiente selvaggio, a cui vengono dedicate ampie panoramiche, non è mai identificato geograficamente con precisione (il che contribuisce al senso di straniamento e di perdita delle coordinate: si è nel mondo magico di don Juan, non in qualche luogo del Messico reale, dato che il riferimento a Sonora è troppo generico); nell'insieme è un ambiente caratterizzato, dotato di sue proprietà specifiche che lo distinguono, per esempio, dal deserto stereotipato dei *film western*; infine è un ambiente disarmonico, dove predominano disequilibri e forti contrasti.

Più in generale, in JtI la realtà è un principio proteiforme, perennemente in procinto di subire una deformazione nelle linee e nei contorni degli oggetti e delle cose, di contenere oggetti negli oggetti, di generare nuove

configurazioni a partire dagli elementi apparentemente più banali, quali l'ombra dei ciottoli, i movimenti di una mano, l'incontro di uno sguardo .

Con un brusco salto temporale , il racconto riprende con don Juan e Carlos immersi nella discussione di alcuni aspetti della conoscenza emersi negli avvenimenti di alcuni mesi prima. Come si è detto, l'insegnamento orale è riservato all'ambiente domestico della casa di don Juan, mentre le corrispondenti concretizzazioni pragmatiche hanno come scenario l'esterno: i due quindi, alla fine della conversazione, si dirigono ancora verso i monti della Sierra Madre occidentale.

Don Juan continua a descrivere gli elementi che caratterizzano il potere personale. Ancora una volta spinge Carlos a superare i suoi limiti, e per insegnargli una speciale corsa che definisce 'l'andatura di potere' lo lascia solo a confrontarsi con la sua paura ed alcune non meglio specificate 'entità della notte e delle montagne'. Le sue drammatizzazioni ottengono, come risultato, l'effetto voluto; Carlos si ritrova a correre nell'oscurità senza cadere o inciampare nei cespugli e nelle rocce, senza sapere come.

Nei giorni seguenti, durante una escursione, don Juan riprende l'argomento in precedenza solamente accennato del 'non-fare' ("not-doing"), articolando sulla salva di domande di Carlos le possibili specificazioni di questa unità di azione della stregoneria, specificazioni che hanno il loro corollario nelle esperienze concrete di Carlos tra le balze basaltiche delle montagne.

Ciò a cui conduce il 'non-fare', dice don Juan, è la meta di tutte le attività del guerriero, e cioè la temporanea sospensione del mondo come normalmente lo conosciamo: nel lessico dell'insegnamento, questa meta è definita 'fermare il mondo' ("stopping the world").

Sul loro cammino di ritorno, i due, dopo una sessione di ‘non-fare’ tra i picchi assolati della Sierra, si imbattono in quattro giovani, che don Juan riconosce come apprendisti di un altro stregone, alla ricerca di cristalli di quarzo.

Davanti ai giovani ed allo stupefatto Carlos, il maestro sciamano inscena, con l’aiuto dell’oscurità e di un fuoco di bivacco, un pezzo di magia, aparendo a ciascuno dei suoi spettatori contemporaneamente con quattro differenti travestimenti. La spiegazione che questa volta don Juan adduce a Carlos, in un ristorante sul confine tra Messico e Stati Uniti il mattino seguente, è il pretesto per illustrare nuove definizioni e nuovi concetti della stregoneria. Per quest’ultima, percezione e realtà sono un tutt’uno inestricabile, per cui non è inesatto dire che chi sta costruendo la stanza del ristorante, in quel momento, sono loro due; ma se questo vale per un uomo di sapere, è anche vero che il terreno di caccia del guerriero principiante non è posto in qualche altra dimensione o nella natura più selvaggia, ma nel mondo di tutti i giorni, tra la gente che Carlos vede camminare nella strada oltre i vetri del locale.

Parecchi mesi dopo, Carlos e don Juan sono a caccia insieme nel deserto, quando don Juan si accorge che qualcosa sta intralciando l’andamento della battuta; il temibile avversario di Carlos, “la Catalina”, è tornata a molestarlo impedendo il buon esito della sua attività. Più di un mese prima don Juan aveva spinto il suo apprendista ad inimicarsi questa potente strega per fornirgli un degno avversario che lo spingesse ad applicare i principi appresi sul modo di vivere di un guerriero.

“La Catalina” appare a Carlos una donna bella, dalla carnagione scura, dal corpo forte e muscoloso, apparentemente giovane.

Dopo aver subito un attacco nel cuore della notte nei pressi di una comunità Yaqui in festa per la Vergine di Guadalupe, a Carlos non resta altro da fare che accettare il consiglio di don Juan, che lo esorta a non temporeggiare più

sul cambiamento del suo comportamento, perché ora è in gioco la sua stessa sopravvivenza. E qui si chiude, in maniera drammatica, la prima parte di JtI. Nel 1971 Castaneda torna a far visita a don Juan; il narratore informa che questa visita segnerà la conclusione dell'apprendistato. Il maestro è in compagnia di un altro stregone, don Genaro, che Carlos ha avuto modo di conoscere in precedenza, quando il compagno di don Juan lo ha investito con una manifestazione del suo potere personale che ha ulteriormente incrinato la fiducia nell'intrinseco ordine razionale del mondo del giovane antropologo. La scena si ripete. Don Genaro e don Juan spingono Carlos in una sorta di sogno ad occhi aperti, nel quale fanno sparire misteriosamente la macchina con cui egli aveva raggiunto l'abitazione di don Juan ed inscenano un divertente *cabaret* magico che mina le restanti certezze dell'apprendista. Alla fine fanno ricomparire la macchina in un luogo diverso da quello in cui era parcheggiata, ma Carlos non riesce lo stesso ad usare la *trickery* dei due sciamani per 'fermare il mondo'.

Don Genaro è un indio Mazateco. Castaneda lo descrive attraverso le sue incredibili smorfie, acrobazie, imitazioni grottesche e parodie: don Genaro è il perfetto *trickster* sciamanico. E' la controparte di don Juan, tanto l'uno è comprensivo quanto l'altro è immediato in tutto ciò che compie.

La sequenza comica che lo vede, assieme a don Juan, alla ricerca della vettura scomparsa rimane un pezzo memorabile di letteratura dell'assurdo. Forse per questa sua forte caratterizzazione don Genaro, che pure è parte importante dell'insieme della narrazione (se non altro è dal suo racconto finale che trae origine il titolo del libro), risulta un personaggio più piatto ed unidimensionale di don Juan e di Carlos.

Per riuscire a 'fermare il mondo' Carlos viene mandato solo a vagare sulle montagne lontane. Alla fine la repentina presa di consapevolezza della

giustizia del modo di procedere suggeritogli da don Juan (cambiamento individuale esplicito nel “modo di essere”), unita alla strepitosa natura selvaggia del paesaggio messicano rendono possibile l’insperato: dopo aver avuto un dialogo con un *coyote* magico, Carlos vive un’esperienza estatica in cui abbatte i confini abituali che lo avevano fino a quel momento illuso di essere un io diviso dal resto del mondo e si fonde nella contemplazione dell’energia che fluendo prorompe da ogni cosa che lo circonda.

Il commento di don Juan alla realizzazione di Carlos, il giorno seguente, è che egli è riuscito a ‘fermare il mondo’ ed a guardare ad esso come fanno gli stregoni, ma che il vero obiettivo è quello di superare tutte le possibili descrizioni della realtà e di ‘vedere’ (“what I want you to learn is seeing”, p. 254). Per fare questo Carlos deve incontrare il suo ‘alleato’ (“the ally”) al limitare di una pianura, dove verrà accompagnato da don Juan e da don Genaro.

Così i tre raggiungono per l’ultima volta le montagne. Prima di lasciare Carlos al suo destino , don Genaro racconta l’incontro con il proprio ‘alleato’, avvenuto molti anni prima. L’alleato, dopo una lotta breve e feroce, scaraventa lo stregone, allora giovane, in un mondo solo apparentemente simile a quello quotidiano, dove oramai i punti di riferimento non erano più gli stessi e l’ uomo della strada rappresentava poco più di un’ombra fugace, un fantasma sempre desideroso di sedurre don Genaro all’idea di un ritorno impossibile alla sua precedente condizione di uomo comune.

Don Juan commenta che per il suo compagno, come per ogni individuo sulla strada del sapere, gli affetti di un tempo sono lasciati per sempre alle proprie spalle ed il viaggio di ritorno, che per don Genaro aveva la direzione della sua natia Ixtlan, non potrà mai trovare conclusione.

Mentre i suoi tutori si allontanano, Castaneda sente che il momento dell'incontro con l'alleato non è ancora arrivato, e, tornato alla vettura, abbandona l'arena del suo apprendistato sciamanico.

Alcune considerazioni conclusive sul carattere dei due personaggi principali. Nonostante la sua stabilità e costanza, don Juan non è affatto un personaggio piatto. La sua persona è resa da Castaneda nella sua profonda umanità, per nulla irrigidita nella veste di insegnante. Don Juan non è moralista, sta agli antipodi della pedanteria, la sua aura picaresca disperde la potenziale morbosità generata dalla stranezza del mondo in cui vive.

Nell'azione don Juan si dimostra efficace, fluido ed imprevedibile; la sua forza ed agilità non corrispondono in alcun modo alla sua età, e Castaneda ne rimane ripetutamente sconcertato: il corpo di don Juan è, alla prova dei fatti, più giovane del suo.

Il suo comportamento ed atteggiamento quasi mai è messo in riferimento ad una tipicità indiana, a qualche caratteristica di comportamento propria degli *Yaqui* o degli Indios messicani più in generale.

Infine non vanno dimenticate le manifestazioni di capacità non-ordinarie, che fanno della persona di don Juan un individuo ambiguo, sulla linea di confine tra l'umano e ciò che è ritenuto umanamente impossibile.

Per quanto riguarda Carlos, bisogna innanzitutto ricordare che Castaneda è al contempo autore, narratore che torna sugli eventi occorsigli nel passato e personaggio protagonista di quegli accadimenti; la disposizione con cui torna ai fatti del passato è quella derivata da una maturazione nel frattempo avvenuta, maturazione che influenza la presentazione e la messa in scena del sé del tempo e la sua particolare coloritura.

Anche Carlos è un personaggio complesso, non più di don Juan quanto in maniera diversa da lui, perché, a differenza della linearità di quest'ultimo, è

una figura contrastata, instabile e contraddittoria. Inoltre è un personaggio dinamico, a motivo del suo andare incontro ad un'evoluzione.

Mentre l'evoluzione di don Juan è una sorta di manifestazione (dall'indiano taciturno della stazione degli autobus all'insegnante potente e poliedrico degli ultimi capitoli, in cui i tratti indii si sono stemperati fino ad annullarsi sopraffatti dalla intensità delle altre caratteristiche), l'evoluzione di Carlos è un mutamento di carattere, una conversione.

Il comportamento di don Juan è intenzionale, cosciente e transitivo, nella misura in cui le sue azioni si riverberano su quelle di Carlos; plurimo e ripetitivo, in quanto parte di una generale strategia di lungo periodo.

Il comportamento di Carlos è spesso involontario, incosciente e intransitivo, soprattutto quando non riesce a compiere ciò che don Juan gli suggerisce di fare . I suoi gesti sono sovente delle reazioni.

Dalla riduzione parafrastica della vicenda, che ha permesso di ricostruire i tratti individuali dei personaggi ed il loro comportamento, bisogna passare al livello formale della *fabula*.

Questa operazione critica risulta nel contesto dell'ipotesi di estremo interesse, perché, individuando la rete di relazioni che esiste tra i personaggi e tra i personaggi e l'azione, definisce questi ultimi nel loro status di ruoli funzionali e consente quindi l'individuazione dei sistemi di valore di cui sono rappresentanti e portatori.

La privazione che fornisce la mancanza iniziale e dà l'avvio alla vicenda è data dal bisogno di Castaneda di procurarsi informazioni sull'uso che gli Indiani del Sud-Est degli Stati Uniti fanno delle piante medicinali e psicotrope.

Il miglioramento da ottenere costringe Castaneda, dopo l'incontro con don Juan, all'allontanamento (ripetuto) dal suo luogo di residenza (che non viene nominato) per raggiungere l'abitazione del suo informatore.

L'allontanamento dà l'avvio alla funzione narrativa 'viaggio'. Il viaggio in macchina che Castaneda compie in più occasioni per raggiungere il Messico

è la macro-cornice in cui vanno ad inserirsi tutta la serie di successivi spostamenti minori, sia i trasferimenti fisici (le escursioni in natura) attinenti all'esterno, sia i tragitti interiori (i sentieri psicologici che il protagonista si trova a dover percorrere) .

Nessuno di essi, alla prova dei fatti, è funzionale al conseguimento dell'oggetto di privazione: la ricerca di Castaneda (il 'lavoro sul campo') viene frustrata fin dall'inizio da don Juan.

Infatti quest'ultimo impone a Carlos di svolgere delle operazioni su se stesso¹⁷³ se vuole 'imparare sulle piante' (funzione narrativa dell'obbligo, che assume le vesti di un insieme di compiti da eseguire); ma non fornisce neanche un'informazione del tipo di cui lo studente di antropologia ha bisogno.

Il protagonista non adempie in maniera soddisfacente ai compiti da svolgere ed il miglioramento non viene ottenuto; anzi, rispetto alla mancanza iniziale, l'agire di don Juan rappresenta nell'ottica del protagonista un processo di peggioramento, perché lo svia dalla sua ricerca.

Ma qui il processo della *fabula* si inverte, Carlos sperimenta una scissione interiore (che si ripercuote su tutto il successivo sviluppo della narrazione), e diviene man mano chiaro che il processo di apparente peggioramento portato avanti da don Juan altro non è che un inaspettato (né tanto meno desiderato) nuovo processo di miglioramento di cui il protagonista è beneficiario.

Sul suo percorso il personaggio di Carlos sperimenta anche un doppio inganno che prende le vesti del tranello : prima don Juan cattura la sua attenzione con la scusa di insegnarli qualcosa sulle piante, poi, una volta

¹⁷³ I compiti assegnati da don Juan a Carlos sono: cancellare la storia personale, perdere l'importanza personale, prendere la morte come consigliera, assumersi la responsabilità delle proprie azioni.

esauritosi l'impulso della prima ricerca di miglioramento, si ripete la topica con l'insegnamento sulla caccia.

Nella veste di agente-aiutante, don Juan sta in realtà trasmettendo al protagonista, sotto le apparenze dell'inganno, il nuovo compito, ancora non enunciato, e gli strumenti per il conseguimento dell'oggetto mancante connesso a tale compito¹⁷⁴. Per questo, ad un certo livello, tra i due c'è, rispetto all'inganno, una necessaria connivenza.

Carlos si trova davanti ad una nuova mancanza: non possiede la capacità di 'fermare il mondo', di bloccare la descrizione della realtà all'interno della quale vive, mentre 'fermare il mondo' è tutto ciò che gli viene richiesto dalla sua nuova condizione di apprendista. Per raggiungere tale oggetto narrativo gli viene assegnato un nuovo compito da eseguire: è suo dovere di adottare il modo di procedere del 'guerriero'.

A questo punto si può osservare che la struttura della narrazione è resa eccentrica dall'esistenza di più di un paradosso: l'oggetto della mancanza ('fermare il mondo') non è sottratto a Carlos, perché egli in precedenza non ne era il possessore; la mancanza all'inizio non è sentita tale dal soggetto, ed anzi quest'ultimo non la sente tale per lunga parte del racconto , quasi fino al momento della appropriazione finale.

La mancanza iniziale, inoltre, viene per così dire decisa dall'aiutante del protagonista, in contemporanea all'assegnazione del compito, e questo particolare segnala come don Juan sia un alleato-complice (non aiuta Carlos come contropartita ad una sua precedente prestazione o come riconoscimento di un servizio passato, ma perché ha bisogno di trasferire la sua conoscenza

¹⁷⁴ Il fare di don Juan è cumulativo, non si disperde nell'attraversamento delle diverse tappe della vicenda, perchè fin dall'inizio egli ha perseguito il suo obiettivo di fondo, spingere il protagonista a 'fermare il mondo'.

ad un apprendista, quindi il suo agire si situa nella cornice di un beneficio comune).

A questo punto nella *fabula* c'è la presenza di una serie di prove di tipo preliminare, volte al conseguimento del mezzo (il 'potere personale') atto a rafforzare Carlos in vista della prova finale: così è per l'incontro con lo spirito della pozza d'acqua, per la trappola tesa al leone di montagna, per il ponte magico e per il sentiero tra le conifere che conducono ad altre realtà e per la fuga dalle 'entità della notte e delle montagne' . Don Juan, in queste sequenze narrative, riveste il ruolo di aiutante di Castaneda.

Un altro paradosso rispetto ad un ipotetico modello tipico di narrazione è dato dal fatto che l'ostacolo che si frappone tra Carlos e l'oggetto mancante, impedendone l'ottenimento, è il protagonista stesso, o meglio, quella parte del suo sé, a cui d'ora in poi ci si riferirà con l'etichetta di "vecchio sé", che fa resistenza al processo di miglioramento inaugurato dall'aiutante e si configura, in quanto personaggio 'in carne ed ossa', come vero e proprio agente-antagonista. Gli ostacoli che il protagonista deve superare sono la descrizione di realtà, le resistenze al cambiamento , la paura dell'ignoto di cui è portatore il 'vecchio sé'.

Il processo di miglioramento si traduce allora nel processo di eliminazione dell'antagonista (il vecchio sé) attraverso i mezzi (il modo di procedere di un guerriero) messi a disposizione dall'aiutante (don Juan). L'eliminazione avverrà attraverso un misto di ostilità e negoziazione.

Tale processo, nell'alternativa che si prospetta, non approda all'ottenimento del miglioramento . Il vecchio sé, aggredito, avvia un processo di protezione che risulta parzialmente positivo: comunque Carlos non riesce da solo ad eliminare l'ostacolo, cioè non accumula abbastanza 'potere personale' per

mettere anche solo temporaneamente tra parentesi la precedente descrizione di realtà (il vecchio sé) e ‘fermare il mondo’.

Questa carenza del mezzo (il potere) apre una fase di peggioramento, nella quale avviene lo scontro tra Carlos e “la Catalina”. Ancora una volta bisogna evidenziare la particolarità delle funzioni narrative tipiche: “la Catalina” è un falso antagonista che nasconde un aiutante, in quanto è un avversario intenzionalmente fornito a Carlos da don Juan con l’ennesimo inganno-tranello, per affrettare i tempi di maturazione del suo apprendista (a livello della narrazione, per accelerare il processo di miglioramento generale)¹⁷⁵.

Con un salto temporale di quasi dieci anni si arriva alla prova definitiva, quella che consente al personaggio di affrontare e superare la causa della mancanza (il vecchio sé).

Il momento che apre il processo è dato questa volta dalle esibizioni picaresche ed istrioniche di un nuovo aiutante, don Genaro, che si affianca al precedente per condurre una diretta aggressione al vecchio sé di Castaneda. Il vecchio sé questa volta fallisce nella protezione ed il protagonista, solo sulle montagne, può finalmente liberarsi della privazione sofferta comprendendo, in un momento di intuizione intellettuale e ‘fisica’, l’intrinseca esattezza della visione di don Juan e così reintegrando (ma sarebbe più corretto dire *integrando*) l’oggetto mancante: Carlos è capace per la prima volta di fermare il mondo e vedere le linee di energia sprigionate dal suo corpo e dalle cose intorno a lui.

¹⁷⁵ Il processo di (falso) peggioramento dello scontro con “la Catalina” non si conclude, ma rimane aperto, pendente sulla testa di Castaneda come una spada di Damocle. Qui si introduce nella vicenda quel senso di in-finitezza, di in-conclusione che si sublima nel racconto finale di don Genaro ed è uno dei possibili sensi del libro (la strada dello spirito è un processo senza fine, il suo valore sta nell’essere percorsa, non nel mettere capo ad un risultato) favorito tra gli altri dalla presenza nel titolo del libro del “viaggio”. Per quanto suggestiva, questa ipotesi-interpretazione non viene presa in considerazione nel presente lavoro, che si concentra, in vista degli obiettivi dell’ipotesi, di più sugli aspetti contrattuali e conflittuali della narrazione. Si vedano al riguardo, più sotto, le considerazioni sulle strutture attanziali che innervano il testo.

Questa vittoria del ‘nuovo sé’ di Castaneda non è un momento conclusivo, perché la *fabula* si sviluppa immediatamente dopo in una nuova privazione (Carlos ha conquistato la descrizione di realtà della stregoneria, ora si tratta di abbandonare anche questa e qualsiasi altro tipo di descrizione per ‘vedere’ senza mediazioni il mondo) ed in un nuovo compito (appropriarsi di un ‘alleato’, di una entità il cui potere consente di ‘vedere’).

Ma davanti alla prova che gli deve consentire, una volta superata, la definitiva trasfigurazione e celebrazione, il protagonista sceglie l’alternativa dell’evasione dal dovere, e va via dal Messico con un ritorno al suo luogo di provenienza che sembra più che altro un nuovo abbandono: ormai la vera vita di Castaneda è lì, tra il deserto e la montagna messicani.

Riassumendo, in tutto lo schema della *fabula* si compone di tredici funzioni fondamentali (mancanza iniziale → viaggio → primo inganno → mancato miglioramento → secondo inganno → nuovo compito → prove → mancato miglioramento → terzo inganno → nuova prova → miglioramento ottenuto → nuova mancanza → evasione).

In conclusione, si possono enunciare alcuni tratti che caratterizzano i ruoli dei due personaggi principali: don Juan è un personaggio attivo, da cui l’azione promana; principalmente influenzatore, nella misura in cui fa eseguire al suo apprendista tutta la serie di attività necessarie alla realizzazione della sua strategia; modificatore delle situazioni in senso positivo. Carlos appare invece subire l’azione di don Juan (personaggio passivo); è autonomo, perché compie direttamente le azioni richieste nelle varie prove ; quando incarna il ‘vecchio sé’ si comporta da conservatore della situazione, protettore del suo precedente ‘equilibrio’ interiore e frustratore delle iniziative sia di don Juan che del ‘nuovo sé’ che in Castaneda sta lentamente emergendo.

Un' ultima annotazione sul personaggio di don Juan: esso, essendo privo di incertezze, è una figura integra, portatrice di un'assiologia definitiva che non va incontro a trasformazioni; eppure, ciò non lo priva di concretezza, di complessità, in una parola di effetto di realtà. Non si tratta dell' "eroe buono" di uno schema narrativo manicheo . Come si è detto, egli è un personaggio ambiguo, che sta sul confine: non esita a sopprimere il coniglio caduto nella trappola, anche di fronte alla compassione del suo allievo, se questo è richiesto dalla lezione in corso, come non esita ad ingannare ripetutamente Carlos, pur di raggiungere il suo scopo; d'altra parte, una quantità di tratti quotidiani ne fanno un vero e proprio compagno, impedendo che il suo profilo spietato si appiattisca su quello di un grottesco ed irrealistico super-uomo . Da ciò deriva un effetto antischematico sull'intera narrazione.

Qual è l'orientamento del racconto? Il racconto quale programma predilige? Solitamente il fare del protagonista sostiene l'orientamento del racconto, ma in questo caso esso è contrario. Il progetto portato avanti dalla narrazione è chiaramente quello di don Juan, non quello del 'vecchio sé' di Castaneda.

Al livello della struttura semantica profonda che organizza JtI, abbiamo da un lato la storia del Soggetto (il percorso narrativo che conduce Castaneda a

sperimentare una conversione), dall' altro quella dell'Antisoggetto (sempre Castaneda, quando veste i panni del 'vecchio sé').

I due percorsi, incontrandosi, danno luogo ad un confronto che prende la forma di un conflitto, di una lotta interiore (Castaneda deve lottare con se stesso per cambiare)¹⁷⁶.

Ma quando si cerca di definire le transizioni che subisce l'Oggetto del contendere, ci si trova di fronte alle anomalie già riscontrate ad altri livelli dell'analisi : il Soggetto non è in principio possessore dell'Oggetto né lo desidera; l'Antisoggetto, di conseguenza, non può provocare alcuna successiva disgiunzione dell'Oggetto del desiderio dal Soggetto, né tanto meno entrarne in possesso (il 'vecchio sé' per definizione è incapace di 'fermare il mondo', l'unica cosa che può fare è impedirne il raggiungimento). Emerge allora la vera 'natura' del percorso narrativo del Soggetto : si tratta di una *performance* costantemente orientata dall'abile ed attenta regia di un terzo agente performatore (don Juan) che è il vero possessore dell'Oggetto (è capace di 'fermare il mondo') e dei mezzi per conseguirlo (il modo di procedere di un guerriero); tanto che si può parlare, infine, di due programmi: quello di don Juan Matus e quello del controprogetto messo in atto dal 'vecchio sé' .

Le variazioni che il Soggetto vive sono tutte riconducibili, allora, al tradimento che egli attua nei confronti del proprio percorso narrativo, paradossalmente corrispondente a quello dell' oppositore ed all' adeguamento ai principi ed alle regole istituite dal suo aiutante.

¹⁷⁶ "Le constat de ce dédoublement nous oblige à considérer le schéma narratif comme constitué de deux *parcours narratifs* propres à chacun des sujets (sujet et anti-sujet) installés dans le récit. Ces parcours peuvent se dérouler séparément (...) : il est nécessaire cependant qu'ils se rejoignent et se superposent un moment pour donner lieu à une *confrontation* des sujets, qui constitue dès lors un des *pivots* du schéma narratif. « A. J. Greimas, Les acquis et les projets, prefazione a Courtés, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, op. cit., p. 11.

Nel preciso momento in cui Castaneda le fa proprie con una repentina presa di consapevolezza complessiva, *ipso facto* entra finalmente, dopo più di dieci anni, in congiunzione con l'Oggetto desiderato ('ferma il mondo') e la transazione di quest'ultimo da don Juan al suo apprendista può dirsi compiuta, a discapito del controprogetto dell'oppositore.

Come si vede, si è passati dall'asse del desiderio a quello della comunicazione tra un destinatario, che definisce l'Oggetto da raggiungere, e un destinatario, che esegue un mandato. Questo spostamento di prospettiva è importante ai fini della ricerca, perché il rapporto tra destinatario e destinatario secondo Greimas semantizza, come si è avuto modo di ricordare, la dimensione del sapere . Da qui il notevole spazio narrativo riservato alla dimensione della competenza, agli insegnamenti, alle lezioni, alle applicazioni sperimentali , ai sentimenti di adeguatezza/ inadeguatezza, in una parola ad un fare di tipo cognitivo.

E se la dialettica all'interno dello spirito di Carlos tra Soggetto ed Antisoggetto può dirsi una lotta, la relazione che regola gli scambi tra l'apprendista ed il suo maestro assume ripetutamente le forme del contratto. Si amplieranno queste prime osservazioni dopo aver recuperato quei passaggi nella narrazione in cui emergono conferme interessanti di questo ipotetico modello.

Il progetto di cui è portatore il personaggio di Carlos è quello di una ricerca di etnobotanica; in questo progetto lo stesso Carlos figura come destinatario, in quanto egli si è assegnato da sé il compito che va ad eseguire.

Dopo l'incontro tra don Juan e Carlos, avviene la stipula del contratto: don Juan accetta di insegnare quello che sa sulle piante a Carlos. In questo momento don Juan è, rispetto alla ricerca di Castaneda, l' oggetto strumentale che può consentire a quest'ultimo di ottenere ciò che veramente desidera, e cioè le informazioni sulle

piante e sul loro uso, vero oggetto finale dell' azione intrapresa dal giovane antropologo.

A Carlos quindi, in questa fase iniziale, non interessa direttamente don Juan, e da qui derivano tutta la serie di spiazzamenti delle aspettative che egli subisce nel prosieguo del loro rapporto, quando don Juan emerge in tutta la sua forza come figura carismatica :

It was obvious to me that he was not a man I could easily contend with. In spite of his age, he was ebullient and unbelievably strong. I had had the idea that, being so old, he could have been the perfect "informant" for me. Old people, I had been led to believe, made the best informants because they were too feeble to do anything else except talk. (p. 27)

Inoltre, per i ruoli previsti dal contratto stipulato, Carlos non prende neanche lontanamente in considerazione la possibilità, cui in realtà sta andando incontro, di un profondo coinvolgimento personale, per cui insiste nel mantenere il rapporto nei canoni etnografici del tempo:

I told him that I wanted very seriously to work with him. I said that I needed information, any kind of information, on the uses of medicinal herbs, and that I was willing to pay him for his time and effort.

"You'll be working for me," I said. "And I'll pay you wages." (...)

"Pay me for my time ... with your time," he said.

I thought he was a most peculiar fellow. I told him I did not understand what he meant. He replied that there was nothing to say about plants, thus to take my money would be unthinkable for him. (...)

I wanted very much to learn about plants, especially peyote. I pleaded with him to become my informant in exchange for some sort of monetary reward. (pp. 5-6)

Ed oltre:

My explanation was that I wanted bona fide information about the uses of plants, thus I had asked him to be my informant, I have even offered to pay him for his time and trouble.

“You should take the money,” I said. “This way we both would feel better. I could then ask you anything I want to because you would be working for me and I would pay you for it. What do you think of that?” (p. 27)

Ancora da riferirsi al malinteso iniziale è la disposizione d’animo arrogante e presuntuosa di Castaneda, fondata sulla presupposizione di un’implicita asimmetria tra lui e don Juan che tradisce un sostanziale etnocentrismo :

I wanted to discuss my feelings with him, but I kept myself in check; something was terribly incongruous in the situation at hand. I felt ridiculous try to get into a philosophical argument with an old Indian who obviously did not have the “sophistication” of a university student. (p. 13)

In realtà, fin dall’inizio dei loro rapporti il fraintendimento tra Castaneda e don Juan è più sostanziale di un semplice malinteso e su di esso si basa la dinamica della prima parte della narrazione ed i relativi processi di trasformazione. Spia di questo *misunderstanding* strutturale sono le affermazioni sibilline di don Juan a proposito del fatto che sulle piante non c’è, in realtà, niente da dire:

Then he added a cryptic statement: "Perhaps there is nothing to learn about plants, because there is nothing to say about them."

"What did you say?" I asked.

He repeated the statement three times and then the whole area was shaken by the roar of an Air Force jet flying low.

"There! The world has just agreed with me," he said, putting his left hand to his ear. (p. 6)

Mentre Castaneda crede di aver trovato il suo informatore, don Juan si è reso disponibile ad insegnare a Carlos ben altro che ciò che conosce sull'uso medicinale delle piante. Solo come conseguenza secondaria di un tipo di conoscenza generale del mondo e della realtà si impara a 'sapere' sulle piante.

Non si tratta quindi di un qualche tipo di conoscenza botanica specifica o di tipo tradizionale ma di un modo di procedere generale che porta a quel tipo di conoscenza diretta del mondo che viene raggiunta dagli sciamani con il 'vedere'.

Il *dire* ("to say") in questo caso rinvia fin dall'inizio alla struttura generativa profonda del testo ed al suo livello ideologico, in quanto si riferisce al codice della conoscenza intellettuale (che si trasmette per mezzo delle parole, scritte o parlate) contrapposto a quello della conoscenza sciamanica, e rimanda allo scontro che percorre tutto il testo tra questi due diversi sistemi: appunto quello intellettuale (rappresentato dalla *parola*) e quello magico (sostenuto dal *potere personale*)¹⁷⁷.

Per questo motivo, per don Juan è sensata l'affermazione, altrimenti incomprensibile, che 'non c'è nulla da dire' sulle piante.

¹⁷⁷ Si vedano più oltre le riflessioni sul motivo strutturale del sapere.

Emerge quindi il progetto narrativo di cui è portatore il personaggio di don Juan: egli è alla ricerca di un apprendista a cui trasmettere il suo sapere, e credendo di averlo trovato in Castaneda, procede nell'ottenere un cambiamento nel comportamento dal suo punto di vista inefficace di Carlos, che, ignaro delle manovre di don Juan, subisce il fare ingannatore e persuasore.

Inoltre don Juan è inizialmente, dal punto di vista del Soggetto, Oppositore, nella misura in cui lo devia dal proposito iniziale e gli impedisce di ricongiungersi all'Oggetto del suo desiderio (le informazioni etnografiche utili alla ricerca sul campo).

L'agire influenzatore dello stregone è , dal punto di vista del discorso narrativo, orientante, mentre Castaneda oscilla tra diverse chiavi di lettura degli eventi :

I confessed that although I understood what he had said I was incapable of accepting his premise. I brought up the point that in a civilized world there were score of people who had delusions and could not distinguish what took place in the real world from what took place in their fantasies. I said that such persons were undoubtedly mentally ill, and my uneasiness increased every time he would recommended I should act like a crazy man. (p. 99)

Il fare ingannatore si compie per mezzo del malinteso generatosi sulle informazioni etnobotaniche. Se Castaneda vuole ottenere le informazioni di cui necessita, allora deve applicare alla sua vita un cambiamento comportamentale e cognitivo :

“You said that you wanted to learn about plants,” he said calmly. “Do you want to get something for nothing? What do you think this is ? (...)

“Let’s put it this way then,” he went on. “If you want to learn about plants, since there is really nothing to say about them, you must, among other things, erase your personal history.” (p. 15)

He then recapitulated, as if to refresh my memory, all he had said before on the topic of “learning about plants.” He stressed emphatically that if I really wanted to learn, I had to remodel most of my behavior. (p. 21)

Dopo un primo momento di transizione, la narrazione prende a ruotare definitivamente attorno al progetto di don Juan, mentre quello di Carlos si trasforma in un controprogetto che ostacola l’azione. Le sequenze che segnano il passaggio sono le seguenti : don Juan pesca una memoria sepolta di Carlos, nella quale egli dava la caccia nella fattoria del nonno agli animali selvatici ed in particolare ad un falco albino (pp. 28-33), e lo persuade che il modo migliore di trasmettergli le sue conoscenze non è quello di insegnarli ciò che sa sulle piante, compito che si dilegua sullo sfondo fino a scomparire, ma delucidarlo sui segreti della caccia, argomento più consono alla sua natura (pp. 47 - 58).

Si tratta di un ulteriore stratagemma di don Juan per catturare l’attenzione del suo apprendista e mantenerla viva, facendo di un argomento concreto, ma meno implicato con le aspettative mondane (accademiche) del protagonista, l’occasione di azioni ed avvenimenti ed una nuova metafora del giusto modo di procedere verso la conoscenza.

A questo punto avviene una prima ristipula del contratto, che ridefinisce gli obiettivi e ridistribuisce i ruoli: Carlos rimane il Soggetto implicato negli eventi, ma ora appare come il destinatario del compito di diventare un cacciatore assegnatoli da don Juan, che diventa a sua volta destinatario e mandatario .

Il processo di istruzione/addestramento si configura così come un trucco: don Juan , con il pretesto di insegnare a cacciare, sta trasmettendo a Carlos le tecniche per ‘fermare il mondo’; più tardi rivelerà al suo apprendista che l’insegnamento della caccia era stato un trucco per ottenere la sua attenzione:

“Let me tell you something,” he had finally said on that occasion. “If we wouldn’t be tricked, we would never learn. The same thing happened to me , and it’ll happen to anyone. The art of a benefactor is to take us to the brink. A benefactor can only point the way and trick. I tricked you before. You remember the way I recaptured your hunter’s spirit, don’t you? You yourself told me that hunting made you forget about plants. You were willing to do a lot of things in order to be a hunter, things you wouldn’t have done in order to learn about plants.” (pp. 215 – 216)

Quando si incontrano la prima volta, come si è detto, per Carlos don Juan è solamente Oggetto strumentale, perché il suo vero scopo è legato all’ obiettivo accademico . Dopo le trasformazioni che don Juan fa subire ai loro rapporti, l’Oggetto finale diviene ‘fermare il mondo’, mentre l’Oggetto strumentale è l’insegnamento. Per cui tutta la serie di prove con modalità qualificante che Carlos mette in atto con le sue *performance* sono volte, tramite l’applicazione di ciò che ha imparato, al conseguimento del mezzo (il potere sciamanico) per raggiungere quello stato.

Come si è detto, Carlos ha d’ora in poi il suo oppositore in quella parte di sé che fa resistenza al cambiamento. Egli in altre parole, essendo antagonista di se stesso, vive un conflitto interiore.

Lo si vede lottare contro le precedenti abitudini, credenze e certezze sulla realtà. Anche quando appare la figura del degno avversario (“the worthy opponent ”), “la Catalina”, si è detto che essa paradossalmente è un’aiutante, in quanto non si frappone fra Carlos e l’Oggetto desiderato (la conoscenza), bensì lo aiuta a raggiungerlo, obbligandolo a mettere in pratica gli insegnamenti ricevuti se vuole sopravvivere ai suoi agguati :

“Of course, you know that from now on you must be on the lookout,” he said in a tone of great urgency. “She will try to tap you on your left shoulder during a moment when you are unaware and weak.” “What should I do?” I asked. “It is meaningless to complain,” he said. “What’s important from this point on is the strategy of your life.” (p. 226)

“He put a finger to his mouth in a gesture of silence and whispered in my ear that it was meaningless to say anything, and that in order to survive “la Catalina’s” onslaughts I had to make use of everything he had taught me.”
p. (230)

Seguono le ulteriori lezioni di don Juan, incentrate ora sul nuovo argomento, fino alla seconda decisiva ristipula del contratto: in seguito al felice esito dell’incontro di Carlos con Mescalito, il potere contenuto nel peyote, don Juan decide di instradare senza ulteriori mediazioni il suo beniamino sul sentiero del guerriero, colui che dà la caccia al potere.

Si assiste ad una moltiplicazione delle prove che ricorda il procedere di una fiaba. Le performance di Carlos sono ora dirette a superare una serie di incontri con ciò che don Juan chiama ‘il potere’. Queste prove hanno modalità qualificante, perché servono all’acquisizione della competenza adeguata richiesta al Soggetto per affrontare il compito che gli è stato assegnato; sono cioè un pretesto per portarlo a superare i suoi limiti e ad attingere a riserve insospettite presenti nella sua natura umana, nel suo essere.

La riformulazione del contratto iniziale prevede un compito laterale, sviluppare la capacità di ‘sognare’, ed un compito principale che mette Carlos in una situazione di nuova mancanza, dato che non è neanche capace di concepire cosa possa significare ‘fermare il mondo’:

He said that properly I should have sustained the sight of the live monster for a while longer. In a controlled fashion, without losing my mind or becoming deranged with excitement or fear, I should have striven to “stop the world”. He pointed out that after I had run up the hill for dear life I was in a perfect state for “stopping the world”. Combined in that state were fear, awe, power and death; he said that such state would be pretty hard to repeat.

I whispered in his ear, “What do you mean by ‘stopping the world’?”

He gave me a ferocious look before he answered that it was a technique practiced by those who were hunting for power, a technique by virtue of which the world as we know it was made to collapse. (p. 104)

A questo punto occorre fermarsi per tornare alle precedenti osservazioni e considerare con più attenzione la struttura narrativa del contratto, così

evidente e iterata nel racconto, di cui l'inganno è solo una variante (il contratto frodato).

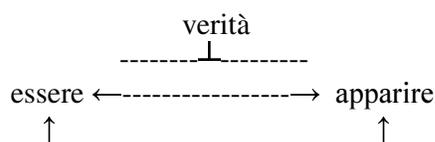
Scrive A. Marchese:

Come è noto, secondo Greimas il contratto è uno dei sintagmi narrativi essenziali e consiste nel rapporto fra un Destinatore e un Destinatario, mediato da un Oggetto che può essere anche una proposta, un progetto, un impegno, insomma un voler-fare trasmesso dal primo al secondo, in tal modo istituito come soggetto che desidera realizzare il programma o la ricerca.¹⁷⁸

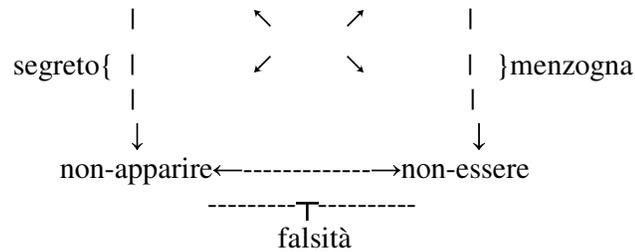
Ricordiamo che per Greimas l'azione può svilupparsi secondo tre coppie attanziali, sui differenti assi del sapere, nel qual caso si parlerà di un rapporto tra un Destinatore ed un Destinatario, del voler-far (Soggetto→Oggetto), e del potere (Aiutante→Oppositore).

Quindi il contratto prevede il trasferimento di un sapere e di un saper-fare da un polo all'altro della narrazione. A tale proposito va ricordato che:

Una modalità particolarmente importante è quella della veridizione ("veridiction"), concernente il sapere, tipica dei racconti incentrati sul gioco della verità e dell'inganno, dell'essere e dell'apparire. Greimas propone il seguente modello :



¹⁷⁸ A. Marchese, *L'officina del racconto*, op. cit., p. 91



Qui il fare trasformatore è più propriamente un *fare cognitivo* di due tipi: un *fare persuasivo* (da parte del destinatore) e un *fare interpretativo* (da parte del destinatario).” ¹⁷⁹

L'accostamento all'ipotesi di veridizione risulta illuminante. Se il fare di don Juan è di tipo chiaramente persuasivo, da parte sua Castaneda si trova coinvolto per il resto del racconto (ed il lettore con lui) a decrittare dietro l'apparenza le reali intenzioni del suo tutore, qual è il punto di arrivo a cui lo stregone lo sta conducendo .

Non solo, ma egli è anche coinvolto in un processo di rivelazione circa la natura della realtà, per cui è impegnato in una seconda investigazione, deve scoprire, cioè, se ciò che dice don Juan della realtà corrisponda o meno a verità; in altre parole, conduce un' investigazione sulla realtà stessa, per svelare, dietro le apparenze della descrizione in cui crede, l'essenza che gli è sempre stata celata.

Sarebbe interessante approfondire il livello della semiosi di base del testo attraverso l'uso del quadrato semiotico del metodo narratologico qui seguito , ma non si ritiene necessario in questa sede affrontare tale tipo di analisi, in quanto risulta soddisfacente agli obiettivi del presente lavoro l'indagine su quel livello più superficiale dei modelli attanziali che Greimas concepisce come intermedio tra le strutture profonde della significazione e la loro manifestazione lessicale¹⁸⁰ .

¹⁷⁹ A. Marchese, op. cit., pp. 40-41 . “Si l'on se situe ainsi à ce plan (...) qu'est la modalisation selon le savoir, on peut non seulement prendre en compte les quatre *états* ci-dessus proposés (vrai, faux, secret, mensonge), mais introduire également entre eux un faire transformateur qui se définira ici comme *faire cognitif*. » J. Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, op. cit., p. 78

¹⁸⁰ Cfr. J. Courtés, op. cit., p. 81 e sgg.

Tornando agli enunciati della narrazione, vale la pena soffermarsi sulla conquista dell'oggetto. Dopo anni dal primo incontro con l'uomo che gli ha cambiato l'esistenza, Carlos riesce a vedere le 'linee del mondo' (" the lines of the world"). Ha fermato il mondo. Come si è accennato, durante la prova con modalità principale che prelude al successo di Carlos, durante l'ultimo solitario vagabondaggio sulle montagne, non appena avviene l'adesione del Soggetto all'orientamento generale del racconto, c'è la sanzione - ricompensa : alleato, *coyote* magico e 'linee del mondo':

The next day I ventured farther east into the high mountains . By late afternoon I came to another even higher plateau. (...) After carefully selecting a suitable place I sat down to rest at the edge of a barren rocky area. I felt very warm and peaceful there. (...) I looked down at the ground and caught sight of a large black beetle. It came out from behind a small rock, pushing a ball of dung twice its size. (...) For all I knew, the beetle was not aware that I was there. The thought occurred to me that I could not possibly be sure that the insect was not aware of me; that thought triggered a series of rational evaluations about the nature of the insect's world as opposed to mine. The beetle and I were in the same world and obviously the world was not the same for both of us. (...) I observed the insect for a long time and then I became aware of the silence around me. Only the wind hissed between the branches and leaves of the chaparral. I looked up, turned to my left in a quick and involuntary fashion, and caught a glimpse of a faint shadow or a flicker on a rock a few feet away. (pp. 248 – 249)

Castaneda si rende conto che l'ombra è apparsa alla sua sinistra, il punto da dove don Juan aveva detto che la morte osserva la sua preda fino all'istante finale, ed un pensiero gli attraversa la mente: la morte sta osservando lui e lo scarabeo. Questo pensiero innesca in lui un effetto a catena:

The beetle emerged from a deep hole and stopped a few inches away from my face. It seemed to look at me and for a moment I felt that it became aware of my presence, perhaps as I was aware of the presence of my death. I experienced a shiver. The beetle and I were not that different after all. Death, like a shadow, was stalking both of us from behind the boulder. I had an extraordinary moment of elation. The beetle and I were on a par. Neither of us was better than the other. Our death made us equal. My elation and joy were so overwhelming that I began to weep. Don Juan was right. He had always been right. I was living in a most mysterious world and, like everyone else, I was a most mysterious being, and yet I was no more important than a beetle. (pp. 249 – 250)

Appena prende coscienza della sua condizione, in un crescendo dal ritmo serrato che prelude alla ricompensa finale appaiono, davanti agli occhi di Carlos, la sagoma antropomorfica di un 'alleato', annunciata da una rumorosa vibrazione, e subito dopo un coyote con cui instaura "the weirdest conversation I had ever had" (p. 251) . La tensione viene rotta solo per un istante dal commento ironico di Castaneda sul bilinguismo del *coyote*, per poi raggiungere l'apice con la descrizione dell'esperienza estatica. Il *coyote* si trasforma in una massa di luce iridescente:

The luminous being touched me in some undefined part of myself and my body experienced such an exquisite indescribable warmth and well-being that it was as if the touch had made me explode. I became transfixed. I could not feel my feet, or my legs, or any part of my body, yet something was sustaining me erect. I have no idea how long I stayed in that position. In the meantime, the luminous coyote and the hilltop where I stood melted away. I had no thoughts or feelings. Everything had been turned off and I was floating freely.

Suddenly I felt that my body had been struck and then it became enveloped by something that kindled me. I could vaguely distinguish a distant range of mountains towards the west. The sun was almost over the horizon. I was looking directly into it and then I saw the "lines of the world". I actually perceived the most extraordinary profusion of fluorescent white lines which crisscrossed everything around me. For a moment I thought that I was perhaps experiencing sunlight as it was being refracted by my eyelashes. I blinked and looked again the lines were constant and were superimposed on or were coming through everything in the surroundings. I turned around and examined an extraordinarily new world. The lines were visible and steady even if I looked away from the sun.

I stayed on the hilltop in a state of ecstasy for what appeared to be an endless time, yet the whole event may have lasted only a few minutes, perhaps only as long as the sun shone before it reached the horizon, but to me it seemed an endless time. I felt something warm and soothing oozing out of the world and out of my own body. I knew I had discovered a secret. It was so simple. I experienced an unknown flood of feelings. Never in my life had I had such a divine euphoria, such peace, such an encompassing grasp, and yet I could not put the discovered secret into words, or even into thoughts, but my body knew it. (pp. 252-253)

Interessante è infine notare che la diegesi del racconto non si interrompe con l'esperienza di Castaneda, mettendo così capo alla sua fine, né con il riconoscimento da parte del destinatore di ciò che ha compiuto, riconoscimento che pure ha luogo, ma prosegue in un finale tronco con una conclusione che in realtà non conclude nulla.

Infatti don Juan, dopo aver interpretato positivamente l'evento, assegna a Carlos un nuovo compito, incontrare l'alleato e soggiogarlo. A questo punto la possibilità di una nuova prova principale e definitivamente glorificante si risolve in un fallimento e, quindi, nel mancato raggiungimento del nuovo Oggetto:

Don Juan walked away without looking at me, but don Genaro turned a couple of times and urged me with a wink and a movement of his head to go forward. I looked at them until they disappeared in the distance and then I walked to my car and drove away. I knew that it was not my time, yet. (p. 268)

Nella conclusione manca risuona come l'eco del precedente racconto di don Genaro, il suo viaggio di ritorno ad Ixtlan che non potrà avere mai più compimento. Si è già osservato il significato possibile di questa enfasi finale sul processo più che sul risultato.

L'intreccio, che nello schema di Chatman a cui si è fatto riferimento corrisponde al racconto¹⁸¹, segue in questo caso sostanzialmente la *fabula* nella disposizione delle unità narrative funzionali, ma si arricchisce di varie stasi,

¹⁸¹ L'intreccio è qui inteso come quella procedura critica che individua la disposizione delle unità funzionali della diegesi e delle sequenze non diegetiche secondo l'ordine estetico effettivo della narrazione, ovvero come il testo modula e ricompona le unità della *fabula* arricchendole di elementi (le catalisi del racconto) non strettamente funzionali all'ordine logico di causazione e disponendo infine entrambi secondo una cronologia non necessariamente lineare (possibilità di *feed-back*, prolessi etc.).

principalmente momenti descrittivi del paesaggio, memorie dei personaggi e qualche racconto narrato da don Juan.

Notevoli per la forza evocativa che procurano alla narrazione sono l'analessi del falco albino, che riporta Carlos ad un evento particolarmente importante della sua infanzia e si situa tra il primo mancato miglioramento ed il secondo inganno della caccia (pp. 28 – 35), il racconto dell' episodio collegato al padre di Castaneda, memoria immediatamente successiva a quella del falco (pp. 40 – 44), la favola pedagogica narrata da don Juan del dono del cervo magico anch'essa prossima alla svolta del secondo inganno (pp. 44 – 47) e la memoria narrata da don Juan del suo colloquio giovanile con un cervo, situata tra l'assegnazione del nuovo compito e le varie prove (pp. 76 – 77) e premonitrice del colloquio che questa volta vedrà coinvolti Carlos ed un *coyote*.

Confrontando il tempo della storia ed il tempo del racconto, si ha una generale corrispondenza del primo con il secondo all'interno dei singoli capitoli, che forniscono senza soluzioni di continuità il resoconto solitamente di una o due giornate, mentre bruschi salti temporali anche di mesi si hanno tra un capitolo e l'altro . Questi vuoti cronologici lasciano intendere una precisa selezione avvenuta sull'insieme del materiale scritto raccolto sul campo da Castaneda. Di conseguenza si inferisce che il criterio orientante della selezione è stata l'intenzione di fornire esclusivamente quegli elementi che potessero risultare decisivi nella trasmissione della conoscenza ricevuta. Tra la prima parte del libro (“Stopping the World”) e la seconda (“Journey to Ixtlan”) c'è poi l'accelerazione massima, per cui il passaggio dal capitolo precedente a quello successivo copre l'arco di tempo di un decennio.

Quest'ultima enorme ellissi nel racconto obbliga a presupporre che non devono aver avuto alcuna importanza, ai fini del processo di

miglioramento, gli eventi nel frattempo capitati al protagonista, se non nella misura in cui essi sono stati affrontati applicando pragmaticamente l'insieme di suggerimenti comportamentali astratti del modo di procedere del guerriero come parte di un generale periodo di maturazione e cambiamento .

Di fatti, il nuovo avvio dell'azione non è conseguenza di qualche evento precedente, ma promana da motivazioni connesse ad un fare cognitivo che il narratore si trova obbligato ad enunciare per spiegare la ripresa della narrazione : “I went to see him on that occasion in the same spirit I had gone to see him during the ten years of our association; that is to say, I was once again seeking the amenity of his company.” (p. 231)

3.2 - Analisi tematica

L'analisi prosegue con la verifica dell'esistenza e della ricorrenza dei temi individuati nell'inquadramento metodologico come elementi narrativi che possono consentire una valutazione del testo alla luce dell'ipotesi su di esso

formulata . L'individuazione procederà anche attraverso l'individuazione di parole-chiave e campi semantici ruotanti nell'orbita di tali temi .

Il tema della realtà

E' davvero impresa ardua affrontare il tema "realtà" in JtI, data la sua onnipresenza nei dialoghi, nelle riflessioni e nell'azione, e la molteplicità dei livelli a cui viene affrontato.

Per incominciare andrà fatta una distinzione tra le discussioni e le argomentazioni esplicite sulle definizioni della realtà e le sequenze dell'azione che ricadono per uno o più aspetti in tale ambito di significato.

Per quanto riguarda le prime, va detto che la riflessione di don Juan segue una progressione, che nelle prime pagine orienta i dialoghi al tema attraverso brevi cenni, sfiorando l'argomento, girandoci intorno:

“You see,” he went on, “we only have two alternatives; we either take everything for sure and real, or we don't. If we follow the first, we end up bored to death with ourselves and with the world. If we follow the second (...), we create a fog around us, a very exciting and mysterious state in which nobody knows where the rabbit will pop out, not even ourselves.” (p. 17)

In più occasioni don Juan asserisce che il mondo è un mistero (p.22, p.25, varie volte nel capitolo 9).

Ciò che viene rimesso in discussione dallo stregone sono i confini stabiliti dal senso comune tra illusione e realtà, tra serietà ed inganno, tra percezione e rappresentazione:

“I never know when you are talking seriously,” I said.

He made a gesture of feigned impatience and smacked his lips.

“You have a weird notion of what it means to talk seriously,” he said. “I laugh a great deal because I like to laugh, yet everything I say is deadly serious, even if you don’t understand it. Why should the world be only as you think it is? Who gave you the authority to say so?”

“There is no proof that the world is otherwise,” I said. (p. 60)

e poco oltre:

I wanted to humor him, but he seemed to be trying so hard to make his point that I did not dare. He looked at me for a moment and I moved my eyes away.

“To believe that the world is only as you think it is, is stupid,” he said. “ The world is a mysterious place. Especially in the twilight.” (p. 64)

Carlos è l’indispensabile controparte polemica della dialettica che apre la scatola chiusa del concetto di realtà, ne scompone il significato cristallizzato e monolitico .

La discussione si approfondisce man mano che si va avanti nella lettura, finendo per diventare un vero e proprio scontro tra due visioni del mondo apparentemente inconciliabili:

“Damn it,” he said. “The wind is looking for you.”

“I can’t buy that, don Juan,” I said, laughing. “I really can’t.”

I was not being stubborn, I just found it impossible to endorse the idea that the wind had its own volition and was looking for me, or that it had actually spotted us and rushed to us on top of the hill. I said that the idea of a “wilful wind” was a view of the world that was rather simplistic.

“What is the wind then?” he asked in a challenging tone.

I patiently explained to him that masses of hot and cold air produced different pressures and that pressure made the masses of air move vertically and horizontally. It took me a long while to explain all the details of basic meteorology.

“You mean that all there is to the wind is hot and cold air?” he asked in a tone of bafflement.

“I’m afraid so,” I said and silently enjoyed my triumph. (...)

“Your opinions are final opinions,” he said with a note of sarcasm. “They are the last word, aren’t they? For a hunter, however, your opinions are pure crap. It makes no difference whether the pressure is one or two or ten; if you would live out here in the wilderness you would know that during the twilight the wind becomes power. (pp. 64 - 65)

Il capitolo 9 è un concentrato di botta e risposta sull’argomento, che si infittisce di intrecci con altre componenti dell’insegnamento di don Juan e, soprattutto, con il tema del cambiamento personale :

“One must assume responsibility for being in a weird world,” he said. “We are in a weird world, you know.”

I nodded my head affirmatively.

“We are not talking about the same thing,” he said. “ For you the world is weird because if you’re not bored with it you’re at odds with it. For me the world is weird because it is stupendous, awesome, mysterious, unfathomable; my interest has been to convince you that you must assume responsibility for being here, in this marvelous world, in this marvelous desert, in this marvelous time. I wanted to convince you that you must learn to make every act count, since you are going to be here for only a short time, in fact, too short for witnessing all the marvels of it.”

La conclusione di questo segmento di conversazione è particolarmente interessante:

I insisted that to be bored with the world or to be at odds with it was the human condition.

“So, change it,” he replied dryly. “ If you do not respond to that challenge you are as good as dead.” (pp. 80 – 81)

Messo alle strette, Carlos invoca un argomento esistenziale (“the human condition”). Il consiglio di don Juan è allora di andare oltre i parametri stabiliti per la condizione umana, quale che sia il loro ambito culturale di elaborazione.

Il fatto è che l’acquisizione di una nuova descrizione di realtà implica una metamorfosi dell’essere nella sua interezza che, sola, può permettere di corroborare e sostenere la nuova concezione della realtà :

“I agree, don Juan, but – “

“Don’t just agree with me,” he snapped. “You must, instead of agreeing so easily, act upon it. Take the challenge . Change.”

“Just like that?”

“That’s right. The change I’m talking about never takes place by degrees; it happens suddenly. And you are not preparing yourself for that sudden act that will bring a total change.” (p. 82)

Tra le dicotomie più comuni che accompagnano la definizione del principio di realtà, probabilmente la più tipica è quella tra sogno e reale. Il processo di ridefinizione dei confini semantici del concetto di realtà non poteva, naturalmente, non toccare questo punto :

“What do you propose I should do?” I asked.

“Become accessible to power; tackle your dreams,” he replied. “You call them dreams because you have no power. A warrior, being a man who seeks power, doesn’t call them dreams, he call them real.”

“You mean he takes his dream as being reality?”

“He doesn’t take anything as being anything else. What you calls dreams are real for a warrior. (...)

Dreaming is real for a warrior because in it he can act deliberately, he can choose and reject, he can select from a variety of items those which lead to power, and then he can manipulate them and use them, while in an ordinary dream he cannot act deliberately.”

“Do you mean then, don Juan, that dreaming is real?”

“Of course it is real.”

“As real as what we are doing now?”

“If you want to compare things, I can say that it is perhaps more real. In dreaming you have power; you can change things; you may find out countless concealed facts; you can control whatever you want.” (pp. 91 – 92)

A questo punto, poche pagine oltre, Carlos definisce un simile modo di intendere la realtà ed il sogno come follia, rispondendo pienamente alle aspettative di senso comune . Ancora una volta la risposta del suo interlocutore conclude su una posizione orientata alla prassi :

“Leave your civilized world alone,” he said. “Let it be! Nobody is asking you to behave like a madman. I’ve already told you , a warrior has to be perfect in order to deal with the power he hunts; how can you conceive that a warrior would not be able to tell things a part?”

“On the other hand, you, my friend, who know what the real world is , would fumble and die in no time at all if you would have to depend on your ability for telling what is real and what is not.” (p. 99)

Probabilmente ci si può fermare a questi esempi, anche se i momenti dedicati alla messa in discussione del principio di realtà ed alla descrizione di ‘altre realtà’ abbondano ancora nel testo fino alla conclusione della vicenda narrata, come testimonia questo passaggio :

“This is all crazy,” I said. “We are rational beings.”

“You’re rational,” he retorted. “I am not.”

“Of course you are,” I insisted. “You are one of the most rational men I have ever met.”

“All right” he exclaimed. “Let us not argue. I am rational, so what?”

I involved him in the argument of why it was necessary for two rational beings to proceed in such an insane way, as we had proceeded with the lady witch.

“You’re rational, all right,” he said fiercely. “And that means you believe that you know a lot about the world, but do you? Do you really? You have only seen the acts of people. Your experiences are limited only to what people have done to you or to others. You know nothing about this mysterious unknown world.”

(p. 216)

Per quanto riguarda le sequenze dell’azione che implicano un riferimento alla definizione della realtà, anche in questo caso ci si dovrà accontentare degli esempi più rappresentativi, essendo letteralmente costellato l’universo del discorso narrativo da simili occasioni.

Nel mondo di don Juan i corvi sono presagi, il mondo dona conferme, le piante hanno la stessa importanza degli uomini e parlano, non tutti i luoghi si equivalgono tra di loro, i vecchi sono più agili dei giovani. Si sta entrando in un’altra descrizione di realtà, il che per don Juan vuol dire entrare *tout court* in un’altra realtà.

Si prenda il caso dell’episodio dell’esposizione dell’apprendista al vento del deserto, che sembra reagire al comportamento di Carlos (pp. 59 – 64), o quello del ponte della nebbia, che appare davanti agli occhi di Castaneda in una regione selvaggia e priva di vie di comunicazione (pp. 121 – 139).

Come si è precedentemente osservato, la realtà che la narrazione costruisce segue solo apparentemente le leggi della fisica del cosmo newtoniano; segue tali leggi solo fino al momento in cui il maestro, dopo aver rintracciato la strada che conduce al ‘potere’, trova il modo di aprire varchi su prospettive

terrene ma non oltre sottostanti alle più elementari aspettative umane sul corso del mondo ed introdurvi il suo discepolo.

Un episodio al riguardo risulta particolarmente significativo se lo si rapporta al tema delle diverse descrizioni della realtà, ed è quello del cabaret magico di don Juan davanti ad alcuni colleghi di apprendistato di Carlos. Don Juan veste i panni di almeno tre personaggi contemporaneamente (pp. 207 – 210), mandando in frantumi davanti agli occhi esterrefatti di Castaneda il principio aristotelico di non contraddizione.

La successiva discussione che avviene nel ristorante di confine il giorno dopo, come si è visto, è la spiegazione di quanto è accaduto : ogni essere umano ‘mantiene’ il mondo attraverso la propria percezione di esso, per cui uno stregone ha la possibilità di agganciarsi a quella percezione e, nella misura in cui riesce a modificarla, anche il mondo si modificherà assieme ad essa (pp. 210 – 214). Per cui è legittimo dire, dal punto di vista della stregoneria che don Juan rappresenta, che di uno stesso oggetto esistono tante concretizzazioni quanti sono i punti di vista da cui lo si osserva .

Ma certamente il momento che più di tutti rimette in gioco il principio di realtà e la fiducia nell’ordine stabilito delle cose è rappresentato dalla sparizione della macchina di Castaneda ad opera di don Genaro :

For a moment I let go and had a belly laugh . But then my mind entered into a new state of apprehension, confusion, and annoyance. I thought that whatever was taking place there was impossible; in fact, it was inconceivable according to the logical order by which I am accustomed to judge the world at hand .Yet, as the perceiver, I perceived that my car was not there. (pp. 238-239)

Senza elevarla necessariamente a metafora dell’intero racconto, si può infine notare l’ampio spazio riservato nella narrazione alla percezione visiva ed a ciò che gravita nel suo ambito semantico .

Tale attenzione si giustifica riconducendone la ragione d'essere alla più generale affermazione contenuta nel testo che la realtà è un'indissolubile unità di mondo e *punto di vista*.

Non a caso l'incipit del sodalizio tra don Juan e Castaneda è costituito da uno sguardo :

It was at that moment that he lifted his head and looked me squarely in the eyes. It was a formidable look. Yet it was not menacing or awesome in any way. It was a look that went through me. I became tongue-tied at once and could not continue with the harangues about myself. That was the end of our meeting. Yet he left on a note of hope. He said that perhaps I could visit him at his house someday . (p. 2)

L'importanza della visuale, del punto di vista e più in generale della percezione visiva in Jtl è ribadita dalla continua descrizione degli sguardi di don Juan, ora indagatori, ora ironici, capaci di 'vedere' nell'intimità del suo interlocutore, fin dentro a recessi della sua memoria che neanche lo stesso Castaneda è capace di raggiungere.

Quest'ultimo tipo di sguardo è quello proprio dello stregone e sciamano, che per definizione è capace di 'vedere' ciò che all'uomo della strada è precluso :

He began humming a Mexican folk song and then lifted his head abruptly and looked at me. His eyes were fierce and burning. I wanted to look away or close my eyes, but to my utter amazement I could not break away from his gaze.

(...)

He locked his gaze on me again and commanded me to remember . He said with an extraordinary conviction that he "knew" I had seen that look before.

Don Juan ha 'visto' nel passato di Carlos che, dopo un inutile tentativo di resistenza , ritrova nella fierezza di quello sguardo una memoria dimenticata :

"I'm trying to make you remember."

“What? For heaven’s sakes!”

“A falcon swift as light,” he said, looking at me in the eyes. I felt my heart had stopped.

“Now look at me,” he said.

But I did not. I heard his voice as a faint sound. Some stupendous recollection had taken me wholly. The white falcon! (pp. 28 – 31)

Si concluderà questa riflessione sull’importanza della vista e dell’atto di vedere con due episodi di *non-fare* ambientati tra le montagne vulcaniche.

Nel primo (pp. 196 –197), in non più di 26 righe si ripetono 15 volte verbi relativi alla vista (“ crossing my eyes “, “ perceiving their individual shadows”, “ the act of looking without convergine the images”, “ I stared”, “my eyes were focused”, “I did not want to blink” etc.) mentre nel secondo (pp. 201 – 202) i riferimenti alla percezione visiva sono 19 in una cinquantina di righe e l’azione del guardare è rafforzata dall’uso degli avverbi (“look there fixedly”, “look intently”) o di forme rafforzative (“I kept a very close watch over the area”), mentre altre azioni ruotano attorno alle aree del corpo che hanno a che fare con la visione (“I half closed my eyes; they were itching and I rubbed them”, “ the sweat made my eyes sting”, etc.).

Il tema del *self*

Tutta una serie di descrizioni degli stati d’animo del protagonista , tutto un succedersi di panoramiche introspettive costellano e punteggiano il discorso narrativo.

Il tratto comune di queste registrazioni del flusso di coscienza è dato proprio dalla centralità di un *self* (quello di Carlos) che reagisce a delle provocazioni (quelle di don Juan).

Il primo colpo alla continuità del suo senso d'identità Castaneda lo subisce durante il primo incontro, quello alla stazione degli autobus :

It would be difficult to assess the impact of don Juan's look if my inventory of experience is not somehow brought to bear on the uniqueness of that event. When I began to study anthropology and thus met don Juan, I was already an expert in "getting around". I had left my home years before and that meant in my evaluation that I was capable of taking care of myself. Whenever I was rebuffed I could usually cajole my way in or make concessions, argue, get angry, or if nothing succeeded I would whine or complain; in others words, there was always something I knew I could do under the circumstances, and never in my life had any human being stopped my momentum so swiftly and so definitely as don Juan did that afternoon. (p. 2)

Nei resoconti introspettivi si trova spesso questo riferimento al sé, in questo caso concepito come somma e risultato delle esperienze accumulate durante l'interazione quotidiana con gli altri ("the inventory of experience").

In altre situazioni le reazioni del protagonista al fare dissacratorio di don Juan circoscrivono nuovamente un'area della narrazione che può essere ricondotta alla dimensione del sé ed alle sue dinamiche difensive . Le manovre istrioniche di uno dei partecipanti all'interazione mettono in gioco i sentimenti di dignità personale, di orgoglio, di rispettabilità, di stabilità, identità e coerenza del *self* dell'altro :

He laughed. Obviously, there was something in my statement which was funny to him. He was laughing at me and I felt a bit confused and offended. (p. 3)

He was making fun of me in a very subtle and artistic manner. (p. 4)

“ I know, I know ” he said. “ You are who you are, from whenever you are, as I am a Yaqui from Sonora. ”

His eyes were very shiny and his laughter was strangely unsettling. He made me feel as if he had caught me in a lie. I experienced a peculiar sensation of guilt. I had the feeling he knew something I did not know or did not want to tell.

My strange embarrassment grew. (...)

Walking back to his home and then driving into town made me feel better, but I was not quite relaxed. I somehow felt threatened, although I could not pinpoint the reason. (p. 7)

Nella maggior parte dei casi le delucidazioni che don Juan fornisce delle sue affermazioni e consigli toccano in maniera esplicita le dimensioni costitutive del senso di identità del *self*, tanto che sarebbe impresa vana cercare di darne conto in maniera puntuale.

Si possono però fornire esempi significativi e rappresentativi al riguardo, com'è nel caso del suggerimento di cancellare la propria storia personale. Castaneda vorrebbe compilare una scheda etnografica dei rapporti di parentela ed interroga al proposito il suo 'informatore':

I tried to make him understand the idea of a genealogy and personal history.

“What were the names of your father and mother?” I asked.

He looked at me with clear kind eyes.

“Don't waste your time with that crap,” he said softly but with unsuspected force.

I did not know what to say; it was as if someone else had uttered those words.(...)

“I don’t have any personal history,” he said after a long pause. (...)

“I don’t have any personal history any more”, he said, and looked at me probingly. “I dropped it one day when I felt it was no longer necessary.”

I stared at him, trying to detect the hidden meanings of his words.

“How can one drop one’s personal history?” I asked in an argumentative mood.

“One must first have the desire to drop it,” he said. “And then one must proceed harmoniously to chop it off, little by little.”

“Why should anyone have such a desire?” I exclaimed .

I had a terribly strong attachment to my personal history. My family roots were deep. I honestly felt that without them my life had no continuity or purpose.

(pp. 10 – 11)

Il punto di vista di don Juan è comprensibile solo se inserito nel contesto della più generale impresa strategica tentata da ogni guerriero durante la sua vita per allentare i legami che lo tengono avvinto all’ordine sociale, impresa che investe in maniera diretta il *self* in quanto luogo di mantenimento e riproduzione di tali legami:

“Take yourself, for instance,” he went on saying. “Right now you don’t know whether you are coming or going. And that is so, because I have erased my personal history. I have, little by little, created a fog around me and my life. And now nobody knows for sure who I am or what I do.” (...)

“But, you yourself know who you are, don’t you?” I interjected.

“You bet I ... don’t,” he exclaimed and rolled on the floor, laughing at my surprised look. (p. 14)

In questi passaggi del testo è lo stesso senso d’identità personale che viene messo in questione ed espanso fino a superare i confini dell’individuo .

In realtà gran parte degli interventi di don Juan si configurano come robusti attacchi all’idea che Carlos ha di se stesso :

“You take yourself too seriously,” he said slowly. “ You are too damn important in your own mind. That must be changed! You are so goddamn important that you feel justified to be annoyed with everything. You’re so damn important that you can afford to leave if things don’t go your way. I suppose

you think that shows you have character. That's nonsense! You 're weak, and conceited!" (p. 21)

"What was wrong with you when I *saw* you , and what is wrong with you now, is that you don't like to take responsibility for what you do," he said slowly, as if to give me time to understand what he was saying. "When you were telling me all those things in the bus depot you were aware that they were lies. Why were you lying?" (p. 39)

Bisogna a questo punto ricordare che nelle prime pagine del testo gli aggettivi e gli attributi con cui viene etichettato don Juan sono quasi tutti peggiorativi : "silly old fogy", "preposterous old man", "old nuts Indian" (p. 18), "contemptuous man" (p. 21), "eccentric", "out of his mind" , "histrionic" (p. 24), "strange old Indian" (p. 25), "crazy"; la sua insistenza è idiota ("idiotic", p. 26), egli è un soggetto "miserable ", "unmanageable and dangerous" (p. 26), ed inoltre : "eccentric old Indian" , "crazy" (p. 26), "preposterous fellow" (p. 29) ed altri ancora.

Ognuno di questi giudizi è un argine dietro cui Carlos cerca disperatamente di proteggere il suo sé¹⁸² dall'offensiva di don Juan . A ben vedere, però, Carlos si trova sin dal primo momento implicato in una difficile contraddizione interiore:

¹⁸² Inoltre in queste prime pagine Castaneda mette a nudo quel sostrato di sottaciuto etnocentrismo che è spesso parte integrante dell'evento etnografico, ma censurata probabilmente già a livello subliminale nell'inconscio del ricercatore; quel rumore di fondo, tanto significativo quanto irrintracciabile nel risultato accademico, che il Diario di Malinowsky testimonia mirabilmente.

I sincerely felt that his criticism about my personality had seriously undermined my liking him. Yet I had to admit that they always been apropos, sharply delineated, and true to the letter. (p. 18)

Il fatto è che, mentre per Carlos conoscenza e psicologia personale sono due cose scisse , per il modo di procedere di don Juan non c'è distinzione:

He stressed emphatically that if I really wanted to learn, I had to remodel most of my behavior. (p. 21)

“Well, let's say that I know all kinds of things because I don't have a personal history, and because I don't feel more important than anything else, and because my death is sitting with me right here.” (p. 37)

Gli attacchi di don Juan, come risultato di una precisa strategia volta a penetrare le difese dell'ego di Carlos, raggiungono sistematicamente il loro scopo:

There was such a devastating force in his words that they echoed in my mind. He brought all my defenses down. I could not argue with him. I took refuge in writing my notes. (pp. 42 – 43)

L'enfasi sulla dimensione del sé segue un crescendo addirittura drammatico nella narrazione, nella misura in cui questo sé (che si era definito nelle pagine precedenti il 'vecchio sé') deve abdicare per consentire al protagonista di superare l' *impasse* in cui si è venuto trovare:

His weird logic was overwhelming. His words created visions of myself succumbing to something awesome and unknown, something which I had not bargained for, and which I had not conceived existed, even in my wildest fantasies. (p. 91)

Strettamente connesso al tema del *self* è quello del cambiamento . Si è visto il posto che occupa l'enunciato narrativo della trasformazione nella struttura del racconto, enunciato che al livello dei personaggi coinvolge il protagonista in un cambiamento che si configura come una conversione interiore di stati d'animo, atteggiamenti, schemi cognitivi ed orientamenti di valore.

Spesso il cambiamento viene tematizzato in maniera esplicita, come nel seguente brano :

As soon as we sat down he began talking. He said that I had learned a great deal about hunting, but I had not changed as much as he had wished.

“ (...) Unfortunately, changes are difficult and happen very slowly; sometimes it takes years for a man to become convinced of the need of change. It took me years, but maybe I didn't have a knack for hunting. I think for me the most difficult thing was to really want to change. (pp. 78 – 79)

I vehemently asserted that his insistence about changing my way of life was frightening and arbitrary. I said that I really agreed with him, at a certain level, but the fact that he was always the master that called the shots made the situation untenable for me. (p. 82)

Indicazioni di comportamento

Strettamente affine al tema del sé è quello riguardante il comportamento .

Le due categorie sono in questa sede distinte nel senso che, mentre la prima riguarda quelle parti del racconto che fanno riferimento alle dimensioni ed alle dinamiche dell'identità personale, la seconda include tutte le possibili indicazioni esplicite di comportamento presenti nei dialoghi .

Le indicazioni di comportamento in JtI sono sempre definite come modi di agire o di non agire, di fare o di non fare ritenuti intrinsecamente più validi di altri orientamenti all'azione, orientamenti con cui viene spesso instaurato un confronto.

Anche in questo caso il testo è segnato per tutta la sua lunghezza da momenti di questo tipo, per cui se ne potranno fornire solo degli esempi rappresentativi.

Intanto è interessante, nella prima parte del racconto, la constatazione del protagonista sui suggerimenti ricevuti :

His interest in changing my way of life, I felt, was akin to an impersonal suggestion, or perhaps it was akin to an authoritative commentary on my failures. He had made me very aware of my failings, yet I could not see how his ways would remedy anything in me. (...) However, I had learned to respect his mastery, which had always been expressed in terms of beauty and precision.
(p. 79)

Castaneda attribuisce precisione alle indicazioni fornitegli da don Juan ; in effetti una delle caratteristiche di queste indicazioni di comportamento è la loro essenzialità, da un lato, e dall'altro la loro connotazione generica che ne fa una sorta di massime di comportamento in un certo modo svincolate dal contesto della loro formulazione (si rimanda al paragrafo 3.3 di questo capitolo per un approfondimento del carattere didascalico delle indicazioni di comportamento) :

“A good hunter changes his ways as often as he needs,” he replied. (p. 79)

“A hunter must not only know about the habits of his prey, he also must know that there are powers on this earth that guide man and animals and everything that is living.” (ibidem)

In altre occasioni le indicazioni di don Juan si fanno più contestuali, riferendosi al suo assistito, ma fanno sempre e comunque riferimento a precedenti formulazioni enunciate in modo astratto ed impersonale:

“ You always feel compelled to explain your acts, as if you were the only man on earth who's wrong,” he said. “It's your old feeling of importance. You have too much of it; you also have too much personal history. On the other hand, you don't assume responsibility for your acts; you are not using your death as an adviser, and above all, you are too accessible. In other words, your life is as messy as it was before I met you.” (p. 80)

“Acts have power,” he said. “Especially when the person acting knows that those acts are his last battle . There is a strange consuming happiness with acting with the full knowledge that whatever one is doing may very well be one’s last act on earth. I recommended that you reconsider your life and bring your acts into that light.” (sott. agg.) (p. 83)

“What am I supposed to do then?”

“Use it. Focus your attention on the link between you and your death, without remorse or sadness or worrying. Focus your attention on the fact you don’t have time and let your acts flow accordingly. Let each of your acts be your last battle on earth. Only under those conditions will your acts have the rightful power. Otherwise they will be, for as long as you live, the acts of a timid man.” (p. 84 – 85)

Probabilmente il più significativo, quello che riassume tutto un modo di procedere dell’intera narrazione e restituisce così il senso di una continua valutazione dell’azione, dei suoi presupposti e dei suoi risultati è il seguente:

“Everything you did that night was clumsy,” he said.

“First of all, you went to the party to kill time. That weakened you.”

“You mean I shouldn’t go to parties?”

“No, I don’t mean that. You may go any place you wish, but if you do, you must assume the full responsibility for that act. A warrior lives his life strategically. He would attend a party or a reunion like that only if his strategy calls for it. That means, of course, that he would be in total control and would perform all the acts that he deems necessary.” (p. 226-227)

Il tema della morte

L'argomento della morte rientra nella dimensione tematica dell'alterità.

In JtI la morte è una presenza sfuggente eppure quasi onnipresente, si affaccia nei dialoghi, si fonde con i paesaggi, interviene nell'azione come un personaggio tra gli altri, un personaggio nondimeno molto speciale:

“Your death gave you a little warning,” he said with a mysterious tone. “It always comes as a chill.”

“What are you talking about?” I said nervously.

He really made me nervous with his spooky talk. (...)

He told me to turn around casually and look at a boulder to my left. He said that my death was there staring at me and if I turned when he signaled me I might be capable of seeing it. (...)

“Death is our eternal companion,” don Juan said with a most serious air. “It is always to our left, at an arm’s length. It was watching you when you were watching the white falcon; it whispered in your ear and you felt its chill, as you felt it today. It has always been watching you. It always will until the day it taps you.” (...)

“How can anyone feel so important when we know that death is stalking us ?” he asked. (...)

“The thing to do when you’re impatient,” he proceeded, “ is to turn to your left and ask advice from your death. An immense amount of pettiness is dropped if your death makes a gesture to you, or if you catch a glimpse of it, or if you just have the feeling that your companion is there watching you.” (...)

He replied that the issue of our death was never pressed far enough. And I argued that it would be meaningless for me to dwell upon my death, since such a thought would only bring discomfort and fear.

“You’re full of crap!” he exclaimed. “Death is the only wise adviser that we have, Whenever you feel, as you always do, that everything is going wrong and

you're about to be annihilated, turn to your death and ask if that is so. Your death will tell you that you're wrong; that nothing really matters outside its touch. Your death will tell you, 'I haven't touched you yet'." (...)

"Yes," he said softly after a long pause. "One of us here has to change, and fast. One of us here has to learn again that death is the hunter, and that it is always to one's left. One of us here has to ask death's advice and drop the cursed pettiness that belongs to men that live their lives as if death will never tap them." (pp. 33 – 35)

Non è sbagliato dire che la conversione interiore del protagonista incomincia allorchè don Juan introduce l'insegnamento della morte come consigliera (anche se sarebbe più appropriato dire che introduce Carlos alla propria morte) :

He shook his head and seemed to be waiting for my reply. I had none. My thoughts were running rampant. He had delivered a staggering blow to my egotism. The pettiness of being annoyed with him was monstrous in the light of my death.

I had the feeling he was fully aware of my change of mood. He had turned the tide in his favor. (pp. 34-35)

E poco oltre:

He began to laugh and for some unknown reason his laughter was no long offensive and insidious, as it had been in the past. I did not think that it was different, from the point of view of his pitch, or its loudness, or the spirit of it; the new element was my mood. In view of my impending death my fears and annoyance were nonsense. (p. 35)

Qualche altro esempio aiuterà a rendere la consistenza dell'attenzione e dell'ampio spazio narrativo riservati a questa sorta di 'ospite necessario' del racconto.

Quando per Carlos la stranezza del mondo di don Juan diventa eccessiva, o quando egli ricade in stati di sconforto, ecco prontamente emergere il richiamo alla morte :

"Think of your death now," don Juan said suddenly. "It is at arm's length. It may tap you any moment, so really you have no time for crappy thoughts and moods. None of us have time for that." (p. 39)

"Look at me," he said. "I have no doubts or remorse. Everything I do is my decision and my responsibility. The simplest thing I do, to take you for a walk in the desert, for instance, may very well mean my death. Death is stalking me. Therefore, I have no room for doubts or remorse. If I have to die as a result of taking you for a walk, then I must die.

"You, on the other hand, feel that you are immortal, and the decisions of an immortal man can be regretted or doubted. In a world where death is the hunter, my friend, there is no time for regrets or doubts. There is only time for decisions." (p. 40)

Il tema della morte viene presentato attraverso l'accostamento di diversi registri e toni, caratteristica questa propria dell'insieme del testo, per cui si passa con disinvoltura dagli accenti lirici alla parlata colloquiale e poi di nuovo a quelli:

"This is the place where you will die," he said in a soft voice.

I fidgeted nervously, changing sitting position, and he smiled.

"I will have to come with you over and over to this hilltop," he said. "And then you will have to come by yourself until you're saturated, until the hilltop is oozing you. You will know the time when you are filled with it. This hilltop, as it is now, will then be the place of your last dance."

"What do you mean by my last dance, don Juan?"

"This is the site of your last stand," he said. "You will die here no matter where you are. Every warrior has a place to die. A place of his predilection which is

soaked with unforgettable memories, where powerful events left their mark, a place where he has witnessed marvels, where secrets have been revealed to him, a place where he has stored his personal power.

(...)

“And finally, one day when his time on earth is up and he feels the tap of his death on his left shoulder, his spirit which is always ready, flies to the place of his predilection and there the warrior dance to his death.

(...)

“If a dying warrior has limited power, his dance is short; if his power is grandiose, his dance is magnificent. But, regardless of whether his power is small or magnificent, death must stop to witness his last stand on earth. Death cannot overtake the warrior who is recounting the toil of his life for the last time until he has finished his dance.”

Don Juan 's words made me shiver. The quietness, the twilight, the magnificent scenery, all seemed to have been placed there as props for the image of a warrior's last dance of power.

(...)

I experienced an overwhelming anxiety and I talked just to alleviate it. I asked him if he had known warriors that had died, and in what way their last dance had affected their dying.

“Cut it out,” he said dryly. “Dying is a monumental affair. It is more than kicking your legs and becoming stiff.” (pp. 153-154)

I dialoghi non solo chiamano frequentemente in causa la prospettiva finale della morte, ma ruotano anche attorno ai tratti della sua descrizione. Per esempio per don Juan la morte, nella realtà quotidiana, occupa uno spazio specifico, alla sinistra di un essere umano. Ma sarà meglio lasciare lo spazio ad uno di questi passaggi :

“Is death a personage, don Juan?” I asked as I sat down on the porch.

There was an air of bewilderment in don Juan's look. He was holding a bag of groceries I had brought him. He carefully placed them on the ground and sat

down in front of me. I felt encouraged and explained that I wanted to know if death was a person, or like a person, when it watched a warrior's last dance.

(...)

“Was your death like a person ?”

“You're a funny bird. You think you are going to understand by asking questions. I don't think you will, but who am I to say?”

“Death is not like a person. It is rather a presence. etc. (...)” (pp. 155 – 156)

Ancora una volta la dimensione del cambiamento è strettamente implicata, non tanto perché esso viene presentato come una morte simbolica (anche se poi in realtà lo è) quanto perché l'idea dell'impermanenza è, secondo il maestro, l'unico deterrente valido per combattere la tendenza ad indulgere propria della condizione umana :

“I'm doing all I can.”

“ You're wrong again. You can do better. There is one single thing wrong with you – you think you have plenty of time.

He paused and looked at me as if waiting for my reaction.

“You think you have plenty of time,” he repeated.

“Plenty of time for what, don Juan?”

“You think your life is going to last forever.”

“No, I don't.”

“Then, if you don't think your life is going to last forever, what are you waiting for? Why the hesitation to change?” (p. 81)

Altri temi riguardanti l'alterità

Una riflessione, che purtroppo in questo contesto non potrà che essere breve, va fatta sull'alterità culturale . Il confronto che si instaura tra i due personaggi della storia non si sviluppa sull'asse dell'opposizione indiano/ occidentale, ma su quello della distinzione stregone/ uomo comune. Don Juan non viene presentato con una qualche tipicità culturale propria degli indios *Yaqui*, né di altri gruppi etnici messicani o latinoamericani ; i suoi tratti sono da relazionarsi invece con il modo di vita del guerriero, la cui origine culturale non viene specificata in JtI .

Questo dato non diminuisce la distanza culturale, anzi la amplifica : un guerriero-stregone vive secondo parametri che non condivide né con i 'bianchi' né con gli indiani ; d'altro canto, può diventare guerriero chiunque, a prescindere dalla connotazione etnica o razziale:

I asked him if the manner in which a warrior saw his death depended on the way he had been brought up. I used the Yuma and Yaqui Indians as examples. My own idea was that culture determined the way in which one would envision death.

“It doesn't matter how one was brought up,” he said. “What determines the way one does anything is personal power. A man is only the sum of his power, and that sum determines how he lives and how he dies.” (p. 157)

Altri luoghi dell'alterità nel racconto sono quelli in cui compaiono animali e piante .

La linea di demarcazione che regola i confini tra mondo umano e mondo animale e vegetale viene ripetutamente manipolata : lo sguardo di don Juan sembra spesso quello di un uccello; don Juan – tratto tipico dello sciamano,

come ricorda M. Eliade nel suo celebre saggio¹⁸³ - comprende il linguaggio degli uccelli, delle piante e più in generale è capace di instaurare un dialogo con ogni elemento del paesaggio naturale (vento, montagne etc.); don Genaro ulula come un *coyote*; per arrivare infine ad un vero e proprio annullamento della differenza con la sequenza del dialogo tra Carlos ed il *coyote* (sequenza come si è detto anticipata alcuni capitoli prima dal racconto di don Juan che evoca un suo colloquio con un cervo magico).

Il secondo esistente non-umano del racconto che si prenderà in considerazione in questa analisi è ciò che don Juan chiama 'l'alleato' : l'alleato è un elemento della narrazione che si pone chiaramente fuori dalla descrizione di realtà del senso comune. Cos'è? Il racconto non lo dice: non è un essere umano, ma appare agli esseri umani che vanno a caccia di potere. Gli elementi che vengono forniti per descriverlo sono pochi : la sua presenza è segnalata da un rombo (p. 202, p. 250) ; può essere una entità delle montagne (p. 202) ; un guerriero deve sfidarlo a duello e vincerlo, allora 'l'alleato' lo porterà con sé in visita ad altri mondi (p. 265) .

Il simbolo del taccuino

Infine si indagherà un elemento del testo che per la posizione che occupa rispetto alle dimensioni tematiche fin qui analizzate assurge a vero e proprio simbolo di conflitto ideologico.

Si tratta dello scrivere e della scrittura etnografica, rappresentata dall'oggetto letterario del taccuino, e della sua controparte parlata, l'indagine attraverso la loquela dell'interrogatorio, dell'intervista dialogata.

ItI è una storia tenuta assieme dall'artificio delle 'note sul campo'. Ogni episodio, come si è detto, è introdotto dalla data per esteso (per esempio: "Thursday, June 29, 1961") in basso a sinistra del titolo, data che dovrebbe rimandare, nell'immaginazione del lettore, alla data della stesura delle note prese durante o immediatamente dopo gli avvenimenti su un taccuino da cui

¹⁸³ M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Editions Payot, Paris, 1951 ; *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1974, trad. J. Evola, riv. e agg. da F. Pintore.

l'episodio è stato successivamente selezionato ed estratto ed infine elaborato in forma narrativa.

Il riferimento all'operazione di scrittura sul taccuino è frequente e sta a delineare il ruolo di Castaneda all'interno dei suoi testi in quanto figura che si appropria dell'insegnamento con i mezzi culturali di cui dispone (la scrittura, che è anche la tecnologia comunicativa con cui storna l'insegnamento reindirizzandolo verso i lettori). Eppure questi mezzi non sembrano adatti alla natura dell'insegnamento.

Don Juan all'inizio del sodalizio accetta l'attività di registrazione scritta degli eventi e di ciò che dice, ma dal suo primo ingresso nella narrazione questa componente si accompagna a situazioni ironiche se non propriamente grottesche:

He looked at me piercingly.

“What are you doing in you pocket?” he asked, frowning. “Are you playing with your whanger?”

He was referring to my taking notes on a minute pad inside the enormous pockets of my windbreaker.

When I told him what I was doing he laughed heartily. I said that I did not want to disturb him by writing in front of him.

“If you want to write, write,” he said. “You don't disturb me.” (p. 5)

Il taccuino (la scrittura) è in stretta relazione con la conoscenza intellettuale, quella conoscenza a cui Castaneda si aggrappa tenacemente (lui ed il taccuino sono inseparabili) ma che, nel mondo di azione della dimensione sciamanica in cui Don Juan lo introduce, non serve più, anzi diventa d'ingombro, goffa e un tantino ridicola. Si notino in questa sequenza l'ironia

di don Juan, il momento in cui il taccuino (la scrittura) diventa d'intralcio e l'immagine grottesca che ne deriva :

“Where’s your writing gear?” don Juan asked as I sat down on the porch.

I had left my notebooks in my car. Don Juan walked back to the car and carefully pulled out my briefcase and brought it to my side.

He asked if I usually carried my briefcase when he walked. I said I did.

“ That ‘s madness,” he said. “I ‘ve told you never to carry anything in your hands when you walk. Get a knapsack.”

I laughed. The idea of carrying my notes in a knapsack was ludicrous. I told him that ordinarily I wore a suit and a knapsack over a three-piece suit would be a preposterous sight.

“Put your coat on over the knapsack,” he said. “It is better that people think you’re a hunchback than to ruin your body carrying all this around.”

He urged me to get out my notebook and write. He seemed to be making a deliberate effort to put me at ease. (p. 89)

Nelle ultime righe del brano emerge anche un altro motivo ricorrente legato al quello della scrittura : per Carlos lo scrivere ha spesso una funzione eminentemente difensiva. Si veda quest’altro esempio:

“You’re the boy who stalked game and waited patiently, as death waits; you know very well that death is to our left, the same way you were to the left of the white falcon.”

His words had the strange power to plunge me into an unwarranted terror; my only defense was my compulsion to commit to writing everything he said.

(p. 34)

Il taccuino da campo è l’unica protezione di cui Castaneda dispone; dietro l’attività di prendere appunti egli si trincerava ed attraverso la scrittura riesce a tenere sotto controllo l’ansia generatagli dagli incontri con il potere. Don

Juan dimostra di saperlo, ed è per questo che, se da un lato prende in giro l'abitudine del suo apprendista (la figura di Carlos che si ostina a scrivere nel mezzo dei paesaggi del deserto di Sonora, al buio o nelle condizioni più impensabili è alquanto grottesca), dall'altro sovente invita il suo apprendista a prendere appunti in prossimità di momenti di particolare tensione.

E' interessante notare che l'altro mezzo di difesa di Castaneda è la parola parlata (il dire), l'interrogazione (il fare domande):

“I know that the spirit is out there lurking,” he said in a very low voice.

“Where?”

“Out there in the bushes.”

“What kind of spirit is it?”

He looked at me with a quizzical expression and retorted, “How many kinds are there?”

We both laughed. I was asking questions out of nervousness. (p. 96)

Voler comprendere a tutti i costi attraverso la parola parlata, il dialogo, è un altro aspetto di quella conoscenza intellettuale che Castaneda come personaggio incarna nel racconto in quanto uomo accademico.

Entrambe le manifestazioni del 'potere' della conoscenza intellettuale (la scrittura, la parola) vengono infine sbaragliate nel decisivo attacco concentrico di don Juan e don Genaro alla razionalità di Carlos, attacco che non a caso prelude al successo di quest'ultimo nel 'fermare il mondo':

“What do you mean by that, don Juan?” don Genaro asked, imitating my voice, mocking my habit of asking don Juan questions.

Don Juan said some absurd things like : “When the world is upside down we are right side up, but when the world is right side up we are upside down. Now when the world and we are right side up, we think we are upside down ... “ He went on and on, talking gibberish while don Genaro mimicked my tacking notes. He wrote on an invisible pad, enlarging is nostrils as he moved his hand, keeping is eyes wide open and fixed on don Juan.

Don Genaro had caught on to my efforts to write without looking at my pad in order to avoid altering the natural flow of conversation. His portrayal was genuinely hilarious. (p. 238)

Concludendo questa rassegna, sarà utile sottolineare come essa non abbia alcuna pretesa di esaustività : in JtI esistono certamente altri luoghi tematici importanti (basti pensare al peso ed al ruolo che assumono la risata e l’inganno), ma qui ci si è limitati alla selezione ed alla classificazione di quelle parti del testo che corrispondevano alle caratteristiche esplicitate nelle condizioni di verifica dell’ipotesi , e non altro.

3.3 – Strategie retoriche

Durante la frequentazione del testo sono state infine selezionate le caratteristiche narrative che possono essere messe in connessione con quella dimensione comprendente strategie retoriche e dinamiche di persuasione individuata come elemento di rilievo nella verifica dell’ipotesi.

Tali caratteristiche sono : 1) lo stile

- 2) la parziale modularità del testo
- 3) i titoli dei capitoli
- 4) gli effetti di ridondanza e l’uso della didascalia
- 5) il carattere referenziale del resoconto *versus* la bassa verosimiglianza
- 6) i meccanismi di identificazione e di distanza (i dialoghi, la fusione delle prospettive)
- 7) le ellissi e gli operatori d’eccezione

Prima di verificarle, possono risultare utili alla comprensione alcune notazioni descrittive generali . In JtI il narratore è, come si è detto, autodiegetico ed alterna alla prima persona, che descrive “ dall’interno “ le azioni e le reazioni del protagonista, la terza persona delle descrizioni paesaggistiche e della descrizione delle azioni e reazioni di don Juan oppure la seconda persona plurale della descrizione di azioni compiute in comune .

I due personaggi principali e don Genaro, quando non vengono narrati in terza persona (per esempio spesso il narratore riassume i discorsi di don Juan), parlano in prima persona attraverso il frequente discorso diretto dei dialoghi.

La narrazione procede quindi alternando il discorso mimetico dei personaggi al discorso trasposto in stile indiretto libero. Lo stile di discorso riferito o diretto e quello di discorso indiretto libero sono le forme di discorso narrativo che creano meno distanza tra il racconto ed il lettore e coinvolgono maggiormente quest’ultimo in processi d’identificazione ¹⁸⁴.

Stile

Lo stile di Castaneda è sempre caratterizzato da un’esposizione piana, lineare, priva di sperimentazioni linguistiche e di tecnicismi, ed esente da velleità letterarie.

Esso è uno stile divulgativo, chiaramente volto a rendere accessibile al maggior numero possibile di persone il contenuto di cui è la forma.

¹⁸⁴ A. Marchese, op. cit., pp. 164 - 165

Parziale modularità del testo

La composizione di JtI è data da una partitura in episodi compresi all'interno di singoli capitoli, senza che per questo ne derivi una struttura frammentaria, quale potrebbe essere quella di un diario. Infatti, come si è visto, gli eventi sono connessi gli uni agli altri in un insieme di senso che presenta un'alta coerenza interna : le singole parti (gli episodi) si rimandano le une alle altre nella trama organica di una diegesi che sviluppa una precisa evoluzione di eventi concatenati a livello logico, cronologico, strutturale e semantico.

Allo stesso tempo, i singoli episodi nella maggior parte dei casi hanno un certo grado di indipendenza, caratterizzato da una struttura elementare composta da un'apertura, uno sviluppo dell'azione ed una conclusione che ne fanno - parzialmente - delle storie a sé .

Questa particolarità rientra in una sorta di modularità del testo, che ricorda quella delle proposizioni astratte dell'insegnamento di don Juan enunciate nel corpo dell'azione narrativa (si veda più sotto) .

Tale modularità suggerisce, accanto alla lettura progressiva del testo, rispettosa dei principi di precedenza e successione , una fruizione puntuale e disarticolata , quale potrebbe essere quella di un breviario o di una silloge.

Titoli

In JtI, i capitoli sono introdotti da un titolo per esteso. Tali titoli sono un altro elemento di estremo interesse . Infatti, osservando il loro elenco, è possibile notare in particolare due tratti che li accomunano tra loro :

“Reaffirmations from the world around us”;

“Erasing personal history”;

“Losing self-importance”:

“Death is an adviser”;
“Assuming responsibility”;
“Becoming a hunter”;
“Being inaccessible”;
“Disrupting the routines of life”;
“The last battle on earth”;
“Being accessible to power”;
Etc.

La prima caratteristica che si evince riguarda l’ambito della forma e del significato : infatti, la maggior parte dei titoli sono dati dalla forma in *ing* di verbi che esprimono azione.

Il secondo aspetto che va rilevato riguarda il loro nesso strutturale : l’azione o il tema indicati dal titolo riassumono in modo icastico il corrispondente argomento dell’insegnamento attorno a cui ruotano le avventure del capitolo in questione.

La forza assertiva e dichiarativa dell’uso dei verbi in *ing* è il segnale di un più ampio progetto comunicativo . L’elemento con cui il testo modula la propria scansione interna (il titolo del capitolo) si trasforma nello strumento di una strategia che punta oltre i confini della ricezione .

Il terreno di lettura è così provvisto di una sorta di schema orientato di riferimento mnestico, privilegiato (legittimato) dall’autorità testuale rispetto ad altri che il lettore potrebbe usare . A che pro fornire infatti un memorandum?

L’effetto dei titoli di JtI è quello di richiamare alla mente le strategie di comportamento che innervano il codice proairetico della narrazione . Tale funzione rivela una proposta di fruizione del testo da parte del testo stesso estremamente pragmatica .

Effetti di ridondanza ed uso della didascalia

Volendo trovare un corrispettivo figurato del modo di procedere del testo, si potrebbe proporre la forma di una spirale; la narrazione presenta un elemento, se ne allontana temporaneamente solo per recuperarlo poi ad un livello di maggiore complessità ed articolazione. La continua ripresa e ripetizione delle stesse componenti narrative suggerisce una loro lettura come temi che il pretesto dell'azione e dell'intreccio permette di argomentare, illustrare da diverse prospettive, approfondire, enfatizzare, scandire, mettere in relazione reciproca.

La ridondanza del messaggio, la sua funzione illustrativa ed il recupero dei concetti-chiave avviene anche ad un altro livello, di cui la sequenza di dialogo in basso è un esempio:

(don Juan) “Yesterday you did all that simply because something had stopped in you.”

(Carlos) “ What was the thing that stopped in me ?”

(don Juan) “ What stopped inside you yesterday was etc. “ (pp. 253 – 254)

Questa sorta di *spelling*, di ripetizione iterata dei vocaboli, di scansione delle parole ridotte alla loro veste meno elaborata (“you did all that”; “the thing”) è da ricondursi alla funzione illustrativa dei dialoghi contenuti nel testo, volti ad esplicitare tutto un sistema di conoscenza in un'esposizione il più possibile piana e lineare .

La dimostrazione di questa funzione è data proprio dall' assiduo, costante recupero dei concetti-chiave all'interno di uno stesso dialogo, oltre che tra due dialoghi distanziati da una sequenza di eventi . Il procedimento è il seguente : don Juan in prima battuta, *en passant*, accenna all'argomento in questione nelle sue affermazioni; prontamente, nella interrogazione successiva, Carlos riprende l'argomento, mettendo così il suo maestro, durante lo spazio della risposta, nella condizione di allontanarsi temporaneamente dalla contestualità del discorso dialogico e di formulare,

come si era già constatato analizzando le indicazioni esplicite di comportamento, delle definizioni di carattere universale¹⁸⁵.

La ridondanza dei dialoghi, verificabile in lungo e in largo per tutta l'estensione del testo, ha uno scopo chiaramente divulgativo. I due tornano ancora ed ancora sugli stessi temi all'interno di una singola discussione affrontando di ogni formulazione possibili implicazioni, eccezioni, critiche, *misunderstandings* . Le domande di Carlos hanno quindi lo scopo di permettere a don Juan di enunciare gli argomenti dell'insegnamento.

Queste formulazioni sono caratterizzate da assertività ed essenzialità:

A hunter uses his world sparingly and with tenderness, regardless of whether the world might be things, or plants, or animal, or people, or power. A hunter deals intimately with his world and yet he is inaccessible to that same world. (p. 70)

A warrior is an immaculate hunter who hunts power (...). (p. 91)

What determines the way one does anything is personal power. A man is only the sum of his personal power, and that sum determines how he lives and how he dies. (p.157)

A man of knowledge is one who has followed truthfully the hardships of learning – he said. – A man who has, without rushing

¹⁸⁵ "First we must inquire into the relationship between experience and concept (...). Concepts are instruments for organizing and communicating our experience. In phenomenological terms they are aspects under which experience appears and can be ordered into classes of experience. Such concepts constituted in

language can be removed from their referential context in order to be considered for their own sake. (..) Under this condition, which is the condition of systematic texts, concepts serve to structure the organizing schemes for experience." K. Stierle, op. cit., p. 90 .

or faltering, gone as far as he can in unraveling the secrets of personal power. (p. 158)

Tali descrizioni sono come tante didascalie in margine agli avvenimenti e danno nella loro sommatoria complessiva, come risultato, l'esposizione organica delle componenti cognitive e pragmatiche della visione del mondo degli sciamani messicani¹⁸⁶.

Carattere referenziale ostensivo *versus* bassa verosimiglianza¹⁸⁷

Carattere referenziale ostensivo del resoconto : il testo dice che 1) esiste un'altra possibilità di vedere il mondo, quella appunto della stregoneria, e che 2) questa possibilità è reale (cioè non è soltanto una metafora letteraria) ed è stata realmente sperimentata dall'autore

Bassa verosimiglianza : gran parte degli elementi della narrazione o non evocano corrispettivi nel mondo di tutti i giorni o presentano tratti di decisa distorsione della verosimiglianza (p. es. le piante che parlano), cioè esiste un alto grado di improbabilità rispetto alle aspettative di senso comune.

Ogni testo letterario crea un mondo di finzione, regolato da proprie regole interne; allo stesso tempo, produce sempre un grado più o meno alto di illusione di tipo referenziale ad oggetti 'reali' o del mondo reale; quando lo fa in maniera estremamente marcata si parla genericamente di realismo, che comunque non è altro che un diverso tipo di finzione letteraria e di gioco linguistico .

¹⁸⁶ Questa constatazione viene rafforzata dall'assenza di episodi di quotidianità (scene meramente descrittive della vita dei personaggi) ridotti al minimo se non inesistenti per lunghissime sequenze. Non c'è niente di "inutile" nella narrazione, niente che non si possa ricondurre all'obiettivo principale di esplicitare un certo sistema di conoscenza e di azione.

¹⁸⁷ Per questa parte del lavoro si sono consultati in particolare i paragrafi "Intensità dell'illusione realistica", " Il romanzo come realtà non mediata", "Diversi tipi di realismo" e "La graduazione dell'intensità" dell'opera di W. Booth *The Rethoric of Fiction* , op. cit., pp. 41 – 63

Nel testo realista l'enfasi sull'adesione della scrittura alla realtà va di pari passo con un'alta verosimiglianza degli eventi e degli esistenti.

Ma cosa succede quando la pretesa referenziale è molto forte, come può accadere nei resoconti di fatti realmente accaduti (si pensi alle memorie di un prigioniero dei campi di concentramento), ma è accompagnata da una descrizione di realtà che produce un mondo sostanzialmente privo di tratti in comune con quello abitualmente conosciuto ?

Scartata l'ipotesi semplicistica dell'inganno, bisogna innanzitutto chiarire che anche il mondo del resoconto di fatti realmente accaduti, una volta trasposto nell'ambito letterario, si trasforma in un universo fittizio governato da proprie regole e propri principi che non sono quelli della riproduzione del mondo esterno ma le regole ed i principi della verosimiglianza e della finzione narrativa.

E nonostante ciò, non si può nel caso specifico sopprimere del tutto il riferimento ad una collezione di fatti anteriore alla creazione del racconto e da cui esso ha preso ispirazione, non almeno nel caso dei resoconti autobiografici. E se questa collezione di fatti ha delle caratteristiche lontane da quelle della vita quotidiana, ciò non è un motivo sufficiente per rinnegarne l'autenticità.

Il rapporto che si instaura in questo caso tra *fiction* e realtà è certamente più problematico di quello di un romanzo¹⁸⁸ e difficilmente ricostruibile per via indiziaria; comunque l'aspetto referenziale del segno non può più risolversi esclusivamente nell'ambito del gioco d'illusione letterario.

¹⁸⁸ Per un approfondimento del problema si rimanda al paragrafo 3 del capitolo III° di *Temps et récit* di P. Ricoeur, op. cit., ed alle pp. 173 – 181 di Bertoni, op. cit. ; si vedano anche le conclusioni del già citato saggio di C. Giaccardi, l'articolo di C. Kerbrat-Orecchioni, *Le texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence*, sta in *Texte*, 1, 1982, p.28 e l'intervento di Karlheinz Stierle *The Reading of Fictional Texts*, contenuto in S. R. Suleiman e I. Crosman (eds.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, pp. 83 –105.

JtI impone fin dal principio un mondo diverso con la pretesa di stare parlando del mondo reale , con una pretesa in altri termini “realista”. La pretesa è giustificata dalle ‘note sul campo’, il nesso referenziale su cui ruota la persuasione di prendere parte ad eventi effettivamente accaduti.

Viene affermato che quelle note sono il risultato di una vera ricerca, non sono un pretesto letterario (tipo “scartafaccio” manzoniano) . Ma ciò a cui esse danno accesso è un mondo sconosciuto, che nessun lettore ha mai incontrato nella sua vita reale.

L’aspetto non-ordinario della descrizione della realtà fornita da Castaneda in JtI non vuole essere ricondotto solamente alla natura letteraria di tale realtà : in altre parole il testo allude esplicitamente ed in continuazione ad una effettiva possibilità extratestuale.

Ciò non toglie che quella stessa pretesa sia – dal punto di vista strettamente narrativo - un ennesimo gioco di illusione generato dal testo letterario, e quindi un potente stratagemma retorico di persuasione.

Infatti, l’adesione che può suscitare un testo che pretende esplicitamente di parlare della ‘realtà reale’ e non di una realtà di finzione sarà notevolmente più forte di quella generata da un racconto che si lascia assegnare in anticipo dal lettore ad un genere puramente fantastico.

Volendo fare un paragone , quando un lettore apre *Alice’s Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll il patto di lettura stabilisce (implicitamente) che : “bisogna credere che è vero”, che per la forza proposizionale dell’enunciato letterario diventa: “è vero”¹⁸⁹; ma quando lo stesso lettore apre JtI, quello che il testo gli dice è: “devi credere che è vero che è vero”, che diventa : “è vero che è vero”.

Questo rinforzo della funzione referenziale del segno suscita nel lettore delle aspettative che il basso grado di verosimiglianza e l’alta improbabilità degli eventi e degli esistenti provvedono a spiazzare in maniera consistente, ed è da riferirsi ad un’ intenzione testuale di tipo perlocutorio .

A complicare le cose, va ricordato che un’operazione di traduzione di un discorso generatosi in ambito orale (quale può essere quello del dialogo etnografico sul campo) in scrittura implica una serie di problematiche che in questa sede non ha senso trattare, se non per segnalare che la trasposizione dei dialoghi negli appunti del taccuino e la rielaborazione di questi ultimi in fiction genererà inevitabilmente un altro testo rispetto a quello effettivo originale dei dialoghi, andato perduto per sempre .

¹⁸⁹ “(...) la particolare relazione tra lettore e testo letterario, regolata dal contratto fiduciario e dai processi di simulazione, ha un potere ulteriore nell’esorcizzare ogni meccanismo polemico e nel trasformare qualunque supposizione in una certezza acquisita, con un semplice atto posizionale che introduce nel campo della “realtà” gli oggetti generati in un dominio alternativo (il linguaggio). Il potere *presupposizionale* degli enunciati diventa insomma un potere *posizionale*, per cui gli elementi vengono posti nel discorso come dati evidenti e incontestabili.” F. Bertoni, op. cit., p. 216

Dialoghi

L'articolazione complessa dei dialoghi e delle risposte di don Juan non è sostenuta solamente da una necessità narrativa, visto che l'ambito perlocutorio di ricaduta delle argomentazioni di quest'ultimo, specie sui temi della realtà e del cambiamento, supera i limiti della sola funzione persuasiva connessa ai processi evolutivi del racconto.

La conversazione che si instaura tra i due personaggi è anche un tipo di azione letteraria strategicamente indirizzata a favorire meccanismi di proiezione ed identificazione.

A differenza del monologo, che avrebbe potuto ugualmente consentire a don Juan di enunciare il suo punto di vista sul mondo, il dialogo prevede nel testo uno spazio per il lettore, creando una figura (quella dell'interlocutore) che riserva al destinatario del racconto un'apparenza di partecipazione diretta alla conversazione che sta avvenendo nello spazio-tempo illusorio degli eventi narrati . Il lettore diventa così il terminale dello scambio di informazione intradiegetico .

Non a caso il linguaggio dei dialoghi riproduce la conversazione colloquiale, presuppone lo stesso grado di informalità e lo stesso tipo di aspettative e di ellissi del linguaggio ; il *turn taking* ed i vari processi di negoziazione .

L'impressione di una situazione comunicativa interpersonale non mediata, attraverso l'uso dei personaggi calati in una situazione di conversazione quotidiana, è un modo per personalizzare e testualizzare il lettore implicito e per creare uno scambio "interpersonale" : il personaggio a cui è rivolta la comunicazione è collocato in un ambiente colloquiale simile a quello del lettore modello; così il lettore entra nello spazio del destinatario della

conversazione e dialoga direttamente con il personaggio che è fonte della comunicazione ¹⁹⁰.

In generale in JtI si possono riconoscere due movimenti che coinvolgono la distanza nei processi di identificazione, collegati in maniera diretta ai momenti della veridizione .

In un primo tempo don Juan veste i panni del persuasore e Castaneda quelli dello scettico. Dal punto di vista del lettore, don Juan detiene un codice estraneo (quello della stregoneria) per cui il normale processo di identificazione con questo personaggio che la lettura dovrebbe produrre è ostacolato e conflittuale e generatore di disagio. Il lettore invece si riconosce facilmente nel codice familiare di senso comune del personaggio di Carlos .

Allora l'incredulità (= la delusione delle aspettative di senso comune) generata nel lettore dalle affermazioni di don Juan, ma anche dagli eventi della diegesi (p. es. dalle esperienze percettive di Castaneda) viene gestita dal testo che la prevede e la integra al suo interno, istituzionalizzandola a livello narrativo nello scetticismo del protagonista, di cui già si sono incontrate varie testimonianze (pp. 10-11, pp. 64-65, p. 91, p. 99, p. 171, p. 216, pp. 238-239).

In questo modo le possibili resistenze del lettore vengono assorbite nelle strategie di rappresentazione attraverso il processo di identificazione con Castaneda, con il quale egli (lettore) condivide il disagio generato dall'incontro con l'alterità radicale di don Juan. In qualche modo le riserve sullo statuto di verità e sul grado di probabilità sono così ridimensionate rispetto ad un ipotetico universo di discorso dal quale sia stato esiliato qualsiasi elemento riconoscibile e familiare (un simile testo sarebbe del resto illeggibile).

Nel processo di identificazione con i personaggi la dissonanza che gli atti e le parole di don Juan aprono nel lettore viene ricomposta dalla figura di Carlos, figura del testo che ha la funzione di vivere il medesimo contrasto e di risolverlo negli ingranaggi narrativi di trasformazione, rassicurando così il lettore e consentendogli : a) il prosieguo sereno dell'immersione in un mondo per altro strano e sconcertante; b) l'abbandono graduale del conflitto che si instaura tra gli elementi cognitivi e pragmatici della via del guerriero e quelli che presiedono alla stabilità, alla continuità, all'ordine ed all'identità del *self* e della realtà quotidiana.

Infatti (e qui sta il punto di interesse) in una seconda fase il protagonista vive la propria persuasione ("Don Juan was right. He had always been right."), ed in tal modo fornisce al lettore

¹⁹⁰ Queste righe sono debitorie delle riflessioni formulate da Giovanna Petrillo nel suo saggio sul dialogismo (Comunicazioni sociali e comunicazioni di massa nella prospettiva dialogica, in *Le dimensioni della psicologia sociale*, a cura di B. Zani, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995, pp. 201- 231, si vedano anche i brani di questo saggio riportati in Appendice) e di quelle di C. Giaccardi a proposito dei processi di identificazione innescati dall'uso della conversazione colloquiale nella pubblicità dei mass-media. C. Giaccardi, op. cit., pp. 54 – 55, in cui si rimanda al lavoro di Allen R.C., (ed.), *Channels of Discourse*, Methuen, London, 1987. Per il *turn taking* come categoria di analisi si veda Coultard M., Montgomery M., *Studies in Discourse Analysis*, Rkp, London, 1981. Per *l'ethnography of speaking* si veda Hymes, D., *Foundations in Sociolinguistics*, University of Pennsylvani press, 1974.

che con lui si era precedentemente identificato la possibilità di sperimentare una revisione di presupposti, stati d'animo, giudizi etc.

Il personaggio di Carlos è il luogo della narrazione indispensabile per permettere al lettore la trasformazione di una facile adesione nella sperimentazione problematica di un codice estraneo; i processi in cui è implicata la figura del protagonista sono i "binari" testuali su cui far scorrere tale passaggio .

Il costrutto descritto nelle righe precedenti è un impianto narrativo non pertinente esclusivamente a JtI, ma tipico e ricorrente in tutta la produzione dello scrittore.

Una prova dell'orientamento della narrazione a fare convergere i due punti di vista inizialmente antitetici avvicinandoli tra di loro è data dalla "fusione delle prospettive", un meccanismo che agisce all'interno dei dialoghi mediante la migrazione dei vocaboli dall'uno all'altro dei due poli della conversazione.

Ad esempio : Castaneda, da narratore intradiegetico, riconosce la meschinità della sua irritazione ("the pettiness of being annoyed", p. 35) di fronte alla realtà della propria morte. Alcuni capoversi precedenti don Juan aveva usato lo stesso lemma per riferirsi alle piccolezze che la consapevolezza della morte disperde ("an immense amount of pettiness is dropped if your death makes a gesture to you", p. 34). Quindi, dopo poche righe dal commento di Carlos, don Juan parla in prima persona della necessità di abbandonare le meschinità tipiche degli uomini, che vivono ignorando il loro inalterabile legame con la morte, utilizzando ancora il sostantivo ("drop the cursed pettiness", p. 35). Le due prospettive, quella di senso comune dietro cui Carlos si è trincerato (la morte è un argomento tetro) e quella di don Juan (la morte è l'unica consigliera veritiera), antitetiche e in conflitto, convergono (la seconda affermandosi sulla prima) nel prestito del vocabolo "meschinità" (pettiness), che, come una staffetta, indifferentemente passa dall'uno all'altro personaggio come se fosse parte di un solo discorso.

Il lettore, che si era inizialmente identificato con Carlos e non avrebbe potuto fare altrimenti di fronte all'alterità radicale del punto di vista di don Juan (quale lettore è solito chiedere

consigli alla propria morte sul da farsi, voltandosi a sinistra?), viene guidato dal vocabolo a trasferirsi, assieme ad esso, dentro il punto di vista estraneo.

Un altro esempio, nel seguente frammento di conversazione, è dato dall'uso dell'aggettivo "magnificent" :

"If a dying warrior has limited power, his dance is short; if his power is grandiose, his dance is magnificent . But regardless of whether his power is small or magnificent, death must stop to witness his last stand on earth. Death cannot overtake the warrior who is recounting the toil of his life for the last time until he has finished his dance."

Don Juan's words made me shiver. The quietness, the twilight, the magnificent scenery, all seemed to have been placed there as props for the image of a warrior's last dance. (p. 154)

Questo tipo di tattiche linguistiche rientrano nel più generale spostamento di punto di vista del protagonista, per cui Castaneda a partire dal proprio assume man mano quello estraneo, mentre la distanza critica del personaggio, pur non scomparendo mai del tutto, si va via via affievolendo.

Ellissi

Che ruolo hanno i vuoti, gli elementi della storia lasciati in sospeso o non spiegati? Spesso don Juan è in procinto di dire qualcosa che poi non dice più, o non fornisce le dovute spiegazioni degli eventi, o fornisce spiegazioni sibilline (come nel caso delle affermazioni sulle piante) che non spiegano nulla .

Affianca le ellissi del discorso in JtI un'abbondanza di *operatori d'eccezione*¹⁹¹ che il testo può solo nominare, senza spiegare il loro operato o la loro logica narrativa: si prenda l'esempio dei 'poteri' che guidano gli esseri viventi, che don Juan non riesce a descrivere ma che hanno una influenza decisiva nell'orientare i suoi atteggiamenti nei confronti di Carlos :

"I've told you, this is a weird world," he said. "The forces that guide man are unpredictable, awesome, yet their splendor is something to witness."

He stopped talking and looked at me again. He seemed to be on the verge of revealing something to me, but he checked himself and smiled.

"Is there something that guides us?" I asked.

¹⁹¹ Per la definizione di operatore d'eccezione cfr. U. Eco, *Lector in Fabula*, op. cit.

“Certainly. There are powers that guide us.”

“Can you describe them?”

“Not really, except to call them forces, spirits, airs, winds, or anything like that.”

I wanted to probe him further, but before I could ask anything else he stood up. (pp. 85
–86)

Allo stesso modo la morte, che si è visto essere onnipresente, non ha alcuna caratteristica specifica
:

“Death is not like a person. It is rather a presence. But one may also choose to say that it is nothing and yet it is everything. One will be right on every count. Death is whatever one wishes. (...)

(...) It could be anything – a bird, a light, a person, a bush, a pebble, a piece of fog, or an unknown presence.” (pp. 156 –157)

Un altro operatore d’eccezione lo si può individuare nell’allegato e più in generale nelle varie entità della natura. Ora, queste figure, come le ellissi, contribuiscono con la loro indeterminatezza ad aprire delle aree di dissonanza nella lettura, dissonanza che predispone il lettore, disorientandolo, ad abbassare le difese razionali ed a lasciare passare, nella ricerca di una reintegrazione della completezza del senso, anche quelle componenti in contrasto con il suo codice di senso comune.

4 - DISCUSSIONE DEI RISULTATI

E' arrivato il momento di recuperare i risultati dell'analisi compiuta sul testo alle condizioni di verifica.

1^a condizione

La prima di tali condizioni prevedeva che il testo fornisse idee, valori e discorsi sulla realtà differenti rispetto a quelli del lettore ed in conflitto con essi all'interno del tessuto narrativo.

Si è constatato che *JtI* è un testo che possiede effettivamente, al suo interno, un codice di riferimento¹⁹² alieno, che per ora si può genericamente denominare stregoneria o sciamanismo (poi si approfondirà questa prima definizione).

Il codice della stregoneria messicana non può che essere estraneo al lettore, almeno che questo lettore non sia egli stesso un membro iniziato di questa particolare realtà culturale (un caso alquanto improbabile, perlomeno al di fuori del Messico).

Si è altresì constatato a più livelli dell'analisi che *JtI* è attraversato per esteso da uno scontro ideologico, scontro che fa capo da un lato alla stregoneria e dall'altro al codice antitetico del protagonista¹⁹³.

Il problema allora diventa il seguente : corrispondono i codici del lettore e del protagonista?

I due risultati effettivamente conseguiti (codice alieno; presenza di conflitto tra codici diversi) presi a sé non permettono infatti di asserire alcunché di significativo riguardo alla prima condizione di verifica, visto che questa, logicamente, implicherebbe la conoscenza degli orientamenti cognitivi e di valore dei lettori reali del testo.

Al contrario, la verifica degli orizzonti di riferimento dei due poli ideologici della narrazione ha dimostrato che ciò che si contrappone nelle vesti del

¹⁹² Si usa il concetto di codice in questo contesto in un'accezione semiotico-antropologica. Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, pp. 76-77. Scrive Chatman : "In breve, la caratterizzazione dell'intreccio in macrostrutture e tipologie dipende da una comprensione dei codici culturali e dal loro intersecarsi con i codici letterari ed artistici e con i codici della vita quotidiana. (...) Le unità si materializzano soltanto quando un pubblico entra in un patto con l'autore sulla base di convenzioni conosciute o apprendibili (sott. agg.)." S. Chatman, *Story and Discourse*, op. cit., pp. 97 - 98

¹⁹³ " (...) una struttura ideologica si manifesta quando connotazioni assiologiche vengono associate a poli attanziali iscritti nel testo. E' quando una impalcatura attanziale viene investita di giudizi di valore, e i ruoli veicolano opposizioni assiologiche (...) che il testo esibisce in filigrana la sua ideologia." Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 176

protagonista all'insegnamento di don Juan e ciò che questo insegnamento aggredisce e verso cui indirizza il suo confronto polemico non è uno specifico insieme ideologico o teorico, ma quella disposizione di livello sottostante, quella *doxa*, quella opinione comune diffusa e precedente qualsiasi orientamento cognitivo determinato che è rappresentata dal senso comune .

Il protagonista non si rifà mai (o quasi mai, si veda oltre) ad un sistema di spiegazioni definito e coerente, quale potrebbe essere una specifica teoria scientifica o un pensiero filosofico, ma attinge i suoi argomenti di disputa a quel sostrato di premesse implicite, concezioni convenzionali, luoghi comuni, aspettative date per scontate, apparenti ovvietà, atteggiamenti 'naturali' che lasciano intravedere quel tacito consenso sulla realtà che è il nocciolo del senso comune.

Ora è nell'ambito del senso comune, quel senso comune che lo compenetra da parte a parte in quanto individuo socializzato, che il lettore ritrova nel testo le proprie idee, i propri valori ed il proprio discorso sulla realtà, e li scopre in conflitto con un'altra visione del mondo la cui diversità origina alle radici stesse della cognizione di senso comune¹⁹⁴.

Da cosa viene individuato nel testo il senso comune? Come viene presentato e descritto ?

¹⁹⁴ Così L. Gallino definisce il concetto di senso comune: "Complesso variamente sistematico e coerente di rappresentazioni della realtà dell'uomo, della società, della natura e della sovra-natura, di giudizi morali ed affettivi sulle loro azioni e condizioni, di credenze sulla concatenazione di cause ed effetti tra eventi umani, naturali e sovranaturali, di SCHEMI INTERPRETATIVI utili ad orientare ed a conferire ordine e significato alla VITA QUOTIDIANA , che ciascun essere umano si forma naturalmente e inconsapevolmente nel corso della SOCIALIZZAZIONE primaria e secondaria e che costituisce il presupposto basilare delle sue AZIONI SOCIALI , cioè di tutte le azioni intenzionalmente dirette verso altri soggetti; concezione elementare del mondo e dell'esistenza comune alla maggior parte dei membri di una SOCIETA', e utilizzata da quasi tutti loro con un grado minimo o nullo di consapevolezza, tale da permettere di predicare come "ovvi" e "dati" i più diversi stati e variazioni di oggetti, fenomeni, accadimenti naturali, sociali e culturali. Il S.c. è sempre un costrutto, o insieme di costrutti cognitivi e valutativi, fortemente selettivo e astratto, in quanto presceglie e coordina tra loro una serie limitata di "fatti" dalla congerie sterminata che costituiscono il mondo della vita. (...)

Il S.c. è un fattore operante in ogni tipo di pratica individuale e collettiva, per quanto tecnicamente sofisticata e razionale essa sia.

Il S.c. possiede in misura altissima e peculiare l'apparenza di ovvietà, oggettività, coerenza, costrittività esteriore che il sociologo attribuisce alla realtà sociale, e che ogni individuo esperisce in proprio sin dalla nascita. Della sua ovvietà e costrittività "naturali" la sociologia deve perciò fare un fondamentale problema di indagine. Inoltre il S.c. contiene, implicita o esplicita che sia, una concezione "radicale" o "elementare" del mondo, nel senso assolutamente letterale dei due termini, condivisa anche da individui che professano IDEOLOGIE opposte (sott. agg.), la quale, per il fatto di servire per tutta la vita da fuoco d'orientamento primario di quasi tutti i membri d'una società, e di stabilire in tal modo il confine tra il mero organismo e l'essere umanizzato, è oggetto di attaccamenti morali e affettivi che debordano con frequenza nel *senso del sacro*."

L. Gallino, *Dizionario di sociologia*, op. cit., p. 581 – 582. Sarebbe interessante, ma esula dagli obiettivi di questo lavoro, approfondire l'incidenza sulla produzione letteraria di Castaneda della formazione accademica dello scrittore nell'ambito della sociologia fenomenologica e comprendente .

Il senso comune può essere rintracciato nella narrazione seguendo due strade: esso si manifesta o nelle azioni e nelle reazioni (anche verbali) del protagonista, o in maniera per così dire indiretta, per quello che non è .

Un rimando ai brani già utilizzati nell'analisi del testo, se da un lato sembra sufficiente a soddisfare il primo procedimento, dall'altro lascia emergere una contraddizione nei risultati dell'analisi, che approdano a due esiti apparentemente contrastanti.

Infatti, se Carlos non è portatore di alcuna ideologia definita, e le sue posizioni sono da riferirsi al senso comune, in merito alla sua figura nel testo si è però constatato anche un preciso riferimento, nei simboli del taccuino e dell' intervista orale, alla conoscenza intellettuale, come gnoseologia della parola (parlata e scritta) contrapposta alla conoscenza sciamanica, fondata principalmente sull'azione e sul 'potere' .

Si sono volute vedere prove di questo ulteriore confronto nelle affermazioni sibilline di don Juan a proposito delle piante, nel tratto grottesco che accompagna l'entrata in scena del taccuino, nella discussione 'metereologica' tra i due personaggi etc.

In realtà in questo caso la distinzione tra Castaneda e don Juan è più sottile di quanto possa sembrare : infatti don Juan non rifiuta in via di principio la parola parlata (e come si è visto non rifiuta *a priori* neanche quella scritta, visto che consente a Carlos di prendere appunti, mentre gli nega il permesso di fare fotografie o registrazioni su nastro) , ma ne fa un uso per così dire strumentale, in vista della vera conoscenza (quella sciamanica) che è azione : alla prova dei fatti il taccuino (= la conoscenza intellettuale) diventa d'ingombro.

Invece Carlos vede nella parola il fine in sé, crede di poter cogliere la verità esclusivamente attraverso il processo del pensiero e della dialettica (delle domande, delle riflessioni, dei paragoni etc.). In maniera ironica, l'autore implicito rivela la motivazione sottostante al costante bisogno di razionalizzare del protagonista : il prendere appunti viene investito di una funzione difensiva, cioè la conoscenza intellettuale viene ridotta ad un mezzo per ridimensionare e gestire l'alterità dell'ignoto e dello sconosciuto; il voler inquadrare a tutti i costi la realtà in uno schema logico o perlomeno ragionevole è principalmente un modo per calmare l'ansia .

Se si assume che anche questa disposizione cognitiva rientra nella sfera del senso comune , ci si accorge che il vero confronto avviene tra quest'ultimo ed il sistema della stregoneria.

Qui allora si seguirà la seconda strada, suggerita dal testo stesso quando, instaurando un confronto tra i due codici, definisce il senso comune per opposizione e differenza .

Si perdonerà lo stile più discorsivo di questa parte dell'argomentazione.

Innanzitutto, quale lettore (fatta eccezione per la famosa eccezione) non considera importante la propria storia personale ? Per don Juan al contrario questo è uno dei primi passi che un uomo deve compiere per istradarsi sul cammino di ciò che lui chiama il potere. A seguire (vale l'inciso per tutte le successive domande) quale lettore non considera la morte un argomento tetro? Mentre per don Juan essa deve essere una presenza costante nella vita

di un uomo, la sola che saprà dare ai suoi atti la dovuta pregnanza e la necessaria intensità. Quale lettore è solito chiedere ed ottenere informazioni dalle piante parlandovi apertamente ? Quale lettore è solito considerare i propri sogni più reali del proprio stato di veglia? Per don Juan il sogno viene trasformato dall'intenzione del guerriero in *sognare* , un campo di azione uguale se non superiore in fatto di possibilità pragmatiche a quello diurno. Quale lettore considera il vento dotato di coscienza e volontà? Quale lettore, più in generale (e qui ci si fermerà per non appesantire il discorso, ma si potrebbe andare avanti ancora) , non è solito considerare la realtà come un insieme di oggetti dotati di una loro concretezza fisica piuttosto che come il prodotto di una descrizione percettiva sottoposta ad una virtualità e ad una plasticità infinite ?

In altri termini, volendo formalizzare la riflessione, ciascun elemento introdotto nella narrazione per mezzo del personaggio di don Juan trova un suo corrispettivo uguale (dal punto di vista tematico) e contrario (per quanto riguarda l'attitudine, la disposizione) in uno di quegli 'atteggiamenti naturali' che rappresentano l'ossatura della vita quotidiana e che a grandi linee non vengono mai messi in discussione¹⁹⁵ dagli orientamenti particolari, di cui sono anzi il comune fondamento.

In questo senso JtI si rivela un testo peculiare, che meriterebbe una particolare attenzione anche a livello letterario perché, pur non essendo il risultato di una ricerca formale, conduce una propria corrosiva battaglia contro la citazione volgare e la parola anonima¹⁹⁶.

¹⁹⁵ "Quando gli individui sono costretti a mettere in dubbio la natura data per scontata dei significati convenzionali, si turbano : intuitivamente si rendono conto che se si inizia a riconoscere l'arbitrarietà delle cose, non ci si ferma più. Tutto si sgretola se rifiutiamo di accettare le interpretazioni convenzionali. La realtà sociale è inconsistente. Paradossalmente, la sua forza discende principalmente dalla sua inconsistenza. Le persone sono fondamentalmente conservatrici, non in senso politico ma in senso cognitivo, perché intuiscono che il mondo sociale è un insieme di costruzioni arbitrarie edificate su un abisso. Queste costruzioni restano in piedi perché non le mettiamo in discussione e ci rifiutiamo di farlo per paura che l'intero edificio crolli." Randall Collins, *Four Sociological Traditions*, Oxford University Press, 1985; *Quattro tradizioni sociologiche*, Zanichelli Editore, Bologna, 1996, p. 199

¹⁹⁶ "Ogni testo infatti, oltre che a una serie di convenzioni letterarie, rimanda a una visione del mondo che rappresenta il verisimile di una società, la sua opinione corrente e il suo sistema di valori, condensati nelle massime di un'ideologia implicita. E' un cumulo di sciocchezze cucite insieme dalla forza della citazione volgare, dalla ripetizione estenuante di una parola anonima." F. Bertoni, op. cit., p. 223

2^a condizione

La seconda delle condizioni di verifica prevedeva una forte identificazione tra le figure che all'interno della narrazione si fanno carico delle medesime idee, valori, discorsi sulla realtà del lettore, e quest'ultimo.

La possibilità di identificazioni importanti all'interno dei testi letterari non è affatto una possibilità remota, come ricorda anche Picard:

L'édification du Moi n'est jamais achevée une fois pour toutes : si le jeu est une fonction du Moi et le Moi un lieu d'identifications successives, il est logique d'accepter l'hypothèse d' "identifications" intervenant dans le jeu de la lecture selon les modalités comparables à celle de l'existence réelle.¹⁹⁷

Per completezza va detto, però, che per Picard l'identificazione ha una durata che difficilmente oltrepassa l'evento della lettura, e non avviene direttamente con i personaggi, ma attraverso di essi con le situazioni: « Poussons donc un peu plus loin l'idée selon la quelle on s'identifie non à des personnages, *simples pôles relationnels*, mais à des situations, ou même à des schèmes, à des structures. »¹⁹⁸ Ciò nonostante Picard deve riconoscere, evocando un orizzonte propriamente interazionista-simbolico, che:

(...) l'objection opposant des personnes réelles à de simplex signifiants, elle perd de sa force si l'on s'avise qu'il s'agit en fait de représentations, d'*images*,

¹⁹⁷ M. Picard, *La lecture comme jeu*, op. cit., p. 93

¹⁹⁸ idem, p. 95

plus ou moins lacunaires, partielles, « interprétées », dans les deux cas, dans la vie comme dans les romans ou les films.¹⁹⁹

Ora, tornando al testo, si è detto che il protagonista condivide con il lettore, in contrasto con il personaggio di don Juan, un codice di senso comune (1° elemento di identificazione), e quindi tutto ciò che ne consegue: resistenze davanti a ciò che è diverso, dubbi ed incomprensioni, paure, sorpresa generata dallo spiazzamento delle aspettative etc. Si è visto che il particolare impianto della narrazione conduce il lettore ad un'identificazione 'difensiva' che ha lo scopo di proteggerlo e rassicurarlo dalle caratteristiche anomale del mondo di don Juan, portandolo a rifugiarsi nel comportamento più familiare del protagonista (2° elemento). Inoltre il genere del resoconto autobiografico, non lasciandosi assegnare al genere fantastico e reclamando per sé un alto grado di referenzialità, suscita un maggior grado di adesione²⁰⁰, perché si appella all'autenticità dei fatti realmente accaduti per legittimare il proprio discorso. (3°). Ancora, lo stile discorsivo (discorso riferito o diretto e discorso indiretto libero) è quello che crea meno distanza in assoluto tra sé ed il lettore (4°). Di norma in una narrazione ci si identifica con il punto di vista del soggetto principale dell'azione, che in questo caso è anche voce narrante (si è visto che la narrazione pone enfasi sulla percezione visiva come concretizzazione dell'assunzione di uno specifico punto di vista sulla realtà) (5°). Infine nell'analisi delle strategie retoriche è stata rilevata l'importanza dei dialoghi in quanto accesso privilegiato, attraverso la figura

¹⁹⁹ idem, p. 92

²⁰⁰ "The reading of fiction in terms of mimetic illusion is an elementary form of reception that has a relative right of its own. Depending on the vividness of the illusion, the reader may be compelled to identify with fictional roles." Karlheinz Stierle, *The Reading of Fictional Texts*, in S. R. Suleiman, I. Crosman, *The Reader in the Text*, op. cit., p. 84

partecipante dell'interlocutore, alla conversazione ed allo scambio dell'informazione intratestuale (6°).

Si può aggiungere una considerazione sul gradiente di emotività della narrazione. Si è visto che il protagonista va incontro ad un alternarsi di forti stati emotivi (ansia, paura, euforia, meraviglia etc.) spesso preceduti da un clima di acuta tensione ed aspettativa . Ora , per Stierle (che in questo caso si riferisce a testi che presentano una realtà stereotipa) :

the emotional tension of the text takes the reader outside the text itself and puts him into an illusory state of expectations and fulfilments. The expectations resulting from still unfulfilled illusions are conditioned by hope and fear, emotions that one could call the vectors of the illusory tension.²⁰¹

Cosa accade al lettore di JtI, che si trova di fronte ad una realtà non stereotipa? Molto probabilmente, come si è detto, egli sarà indotto a rafforzare la sua adesione al personaggio che più sente vicino, che più facilmente può rassicurarlo attraverso una facile identificazione, che reagisce all'inaspettato ed all'ignoto con gli stessi comportamenti che avrebbe messo in opera il lettore se fosse stato posto in una simile situazione ²⁰². Quindi le grandi emozioni evocate durante la narrazione possono a ragione essere incluse in questo elenco . (7° elemento di identificazione)

Tutte queste caratteristiche, che singolarmente sono validi indizi di una tendenza del testo a promuovere dinamiche di identificazione, presi nel loro insieme sembrano verificare ad un grado accettabile la seconda condizione dell'ipotesi.

²⁰¹ Idem, p. 86. Anche Chatman, commentando Tomaševskij, riconosce che " dal momento che la narrativa ricorre alle emozioni e al sentimento morale, essa richiede al pubblico di condividere interessi e antagonismi dei personaggi. Di qui nasce la situazione della storia con le sue tensioni, i suoi conflitti e le sue soluzioni." S. Chatman, op. cit., p. 115

²⁰² "This system of affirmations gives a clear orientation to the reader, filling all the gaps for him while he transforms fiction into illusion (the illusion of the "real"). This type of quasi-pragmatic reading tends to dissolve the distinct contours of the text into an illusory continuum." Stierle, op. cit., p. 86

Jauss ha proposto una tipologia dei meccanismi identificativi, che così viene riassunta e commentata da Bertoni :

E' rilevante , in questa equazione tra esperienza estetica e azione comunicativa, la riflessione che Jauss dedica alle identificazioni primarie dell'atto di lettura: l'ammirazione, la commozione, il riso, il pianto: reazioni emotive (...) che trovano nel processo di identificazione con l'eroe la loro manifestazione più appariscente. Nel modello di interazione del lettore con l'eroe letterario, lo schema di Jauss riflette – sul fronte delle modalità di ricezione cinque fasi elaborate per le forme predicative da Northrop Frye. *L'identificazione associativa* equivale all'assunzione ludica di un ruolo nel mondo immaginario , oltre ogni barriera convenzionale tra attori e spettatori (sacre rappresentazioni, *living theatre*); *l'identificazione ammirativa* è l'atteggiamento estetico che si prova rispetto alla perfezione di un modello (eroi, santi), mentre *l'identificazione simpatetica* porta ad immedesimarsi in un eroe imperfetto; con il distacco dai coinvolgimenti della vita quotidiana, si realizza un'aristotelica liberazione dell'animo mediante *l'identificazione catartica*, infine , sul piano dell'*identificazione ironica*, l'attesa emotiva del lettore viene appena stimolata per essere subito frustrata da una negazione , che trasforma l'illusione in una riflessione autocosciente.

Come eccesso di distanza, questo ritorno ironico alla riflessione non fa che rilevare lo sbilanciamento di un tipico "equilibrio instabile". Nell'alternanza dei suoi atteggiamenti il lettore (o lo spettatore) oscilla infatti tra l'esperienza estetica primaria e la riflessione estetica secondaria, tra la comprensione e l'interpretazione, in un va-e-vieni che attraversa il rapporto sottile e problematico tra la finzione e la realtà. Il pregio indiscusso dell'esperienza estetica , il fascino che ne fa un aspetto essenziale della vita umana, è allora di dischiudere nella funzione comunicativa del fittivo l'orizzonte di un mondo mai visto. Come nei giochi, la distanza dal ruolo trasporta il lettore in un'atmosfera di lontananza sospesa, oltre le miserie delle sue esperienze quotidiane, non per affossarlo in una regressione consolatoria ma per fondare

nella sua lettura il piacere inaudito di una liberazione. Poter essere un altro e godere nello stesso tempo del proprio Sé : la lettura può essere anche questo. ²⁰³

Volendo utilizzare questo schema tipologico, l'identificazione del lettore con la figura di Carlos all'interno di JtI sarà definita di tipo simpatetico, e questo conduce direttamente alla terza delle condizioni di verifica.

3^a condizione

La terza condizione stabiliva che, se il vincolo tra il lettore e la figura con cui quest'ultimo si identifica fosse stato abbastanza forte (seconda condizione), il testo avrebbe potuto generare una crisi nelle certezze del lettore a patto che le medesime certezze fossero state incarnate sul piano della narrazione da una figura (quella d'identificazione) che sperimenta un qualche tipo di crisi.

Inoltre la terza condizione richiedeva che l'oggetto del conflitto generatore di questa crisi dovessero essere quei contenuti che rientrano tra i temi di base della socializzazione (principio di realtà, rapporto con l'alterità, procedure di adeguato comportamento etc.).

Come è emerso dall'analisi del testo, il *self*²⁰⁴ del protagonista va incontro, nel corso della narrazione, ad una vera e propria scissione, tanto da

²⁰³ F. Bertoni, op. cit., pp. 101 –102,

²⁰⁴ Ci si sta ovviamente riferendo al *self* così come è stato descritto e concepito prima da G.H. Mead e successivamente dagli interazionisti simbolici (si scuserà la lunghezza delle seguenti citazioni, necessarie perché riassuntive di alcuni aspetti del concetto particolarmente *sensibili* alla riflessione in corso) : “Si può dire che l'acquisizione dell'identità personale si esprime nella capacità di rispondere alla domanda : chi sono? Le risposte a questa domanda variano nel tempo e infatti il processo di socializzazione può essere visto come una successione di fasi nelle quali il soggetto sviluppa un'identità sempre più articolata e complessa. La prima fase di questo processo corrisponde all'acquisizione della capacità di riconoscere l'esistenza di un mondo esterno, di delimitare i confini, sia pure in modo grossolano ma comunque efficace, tra ciò che sta dentro di sé e ciò che sta fuori di sé. (...)

La formazione dell'identità personale, pertanto, corre parallela alla scoperta e all'elaborazione cognitiva del mondo i cui confini si allargano per cerchi successivi (...) e che appare sempre più elaborato e complesso. (...) Questo processo, però, non si svolge in modo lineare e cumulativo e ad ogni svolta l'individuo deve ridefinire la propria identità in relazione alla ristrutturazione della mappa cognitiva del mondo esterno. (...) In ognuno di questi momenti , il soggetto è posto di fronte alla necessità di 'socializzarsi' alla nuova situazione, di definirla e strutturarla sia dal punto di vista cognitivo, sia dal punto di vista emotivo; in altre parole, è necessario che l'individuo cambi e nello stesso tempo mantenga stabile la propria identità. Si tratta sempre di momenti di inevitabile crisi dell'identità personale che comportano sempre difficoltà, pericoli di regressione e richiedono un investimento notevole di energia, sia da parte del soggetto stesso, sia da parte delle agenzie di socializzazione.” A. Bagnasco, M. Barbagli, A. Cavalli, *Corso di sociologia*, Il Mulino, Bologna, 1997, pp. 156 - 157

diventare a livello attanziale il luogo del confronto tra Soggetto ed Antisoggetto, confronto che prende la forma di un conflitto.

La crisi si genera come conseguenza della richiesta di adesione, da parte dell'aiutante, ad un cambiamento personale .

Da una parte c'è ciò che si è definito 'il vecchio sé', operatore di resistenza e frustratore del cambiamento, quindi vero e proprio agente-antagonista, le cui attitudini e credenze subiscono però un assedio continuato ed efficace da parte dell'aiutante²⁰⁵; dall'altra c'è quell' insospettata riserva di risorse interiori che Castaneda ignora e che don Juan maieuticamente provvede a far emergere, a tirare fuori dalle rovine del Soggetto .

Gli ostacoli che il protagonista deve superare sono la descrizione di realtà, la precedente identità individuale e la paura dell'ignoto di cui è portatore il vecchio sé, mentre parallelamente avviene la rivelazione di un 'nuovo sé' attraverso un graduale e complicato cammino di abbandono delle precedenti certezze, tutte per la maggior parte riconducibili al codice di senso comune che si è detto condiviso anche dal lettore. Questo cammino potrebbe

"Il sé sociale è un punto di vista. Non possiamo mai vedere il nostro corpo interamente, neppure allo specchio. In questo caso l'individuo sperimenta se stesso non mediante l'osservazione diretta, ma solo in modo indiretto, attraverso il punto di vista degli altri. (...)

Questo sé, che può essere oggetto di fronte a se stesso, scaturisce soltanto dall'esperienza sociale. E' solo dopo che l'individuo ha acquisito questo punto di vista sociale che può ritirarsi in solitudine e sviluppare i propri pensieri, non prima. Il pensiero è una forma di conversazione che un individuo fa con il proprio sé. Ma anche la conversazione con gli altri presenta la caratteristica di riferirsi al sé. Riusciamo a pensare quali parole siamo sul punto di dire perché assumiamo il punto di vista dell'altro e perché valutiamo la reazione dell'altro rispetto a ciò che abbiamo detto fino a quel momento. La stessa cosa vale per quella conversazione interiorizzata che è il pensiero: dobbiamo badare continuamente al nostro sé come voce interiore assumendo il punto di vista dell'ascoltatore interiore, in modo da riuscire a dirigere il fluire delle parti seguenti dei nostri pensieri. (...)

Dato che abbiamo rapporti diversi con individui diversi e che rappresentiamo qualcosa agli occhi di una persona e qualcosa di diverso agli occhi di un'altra, esistono sé diversi a seconda dei diversi tipi di rapporti sociali, mentre certe parti del sé esistono solo soggettivamente in relazione all'individuo stesso."

Randall Collins, *Four Sociological Traditions*, op. cit., p. 187

²⁰⁵ Don Juan può permettersi di osservare con spirito critico la fallacità della vita quotidiana perché ne è sostanzialmente estraneo, non vi partecipa, caratteristica che rientra appieno nei tratti picareschi del personaggio: "In queste manifestazioni non ufficiali si evidenziano le figure del *furfante*, del *buffone* e dello *sciocco*, che hanno la stessa peculiarità di essere estranei al mondo, di poter ridere di tutto (...), smascherando le false convenzioni della vita." A. Marchese, op. cit., p. 74. La forza radicale a cui attinge don Juan non è però riducibile in ultima istanza ad un modello preconstituito, perché promana da una visione del mondo completamente estranea alla tradizione letteraria europea.

essere inteso, per il fatto di coinvolgere al livello più profondo tutti i campi d'esperienza del soggetto, come una morte simbolica ed una contemporanea rinascita alla nuova vita del guerriero . Morti e rinascite simboliche rappresentano la capacità di un testo letterario di influenzare la sperimentazione di e l'adesione a nuovi punti di vista :

When we seek to analyze the dynamic function of imagery (as it affects role-taking), we must watch for changes in role, for abandonments of the old self in symbolic deaths, rebirths, (...).

(...)

There are various degrees of symbolic rebirth. A total rebirth would require a change of substance, for no rebirth is complete until the old self has been destroyed and a new self created. The higher the social value of the group into which the new enters, the greater the value of the rebirth of the self. ²⁰⁶

Il tema del cambiamento percorre in maniera trasversale differenti ambiti del discorso narrativo e lo si ritrova a vari livelli d'analisi : come ingranaggio delle trasformazioni strutturali ; implicato nella morte, nell'adozione di esplicite direttive di comportamento, etc. Sembra seguire un andamento cumulativo fino ad un punto critico, superato il quale sopraggiunge come repentina metánoia che investe al livello più profondo l'identità ed il rapporto con il mondo (episodio delle 'linee del mondo'), senza per questo approdare ad alcunchè di compiuto.

La crisi del protagonista si manifesta anche a livello di progetti narrativi : Castaneda fallisce nel suo intento di raccogliere informazioni etnobotaniche per la sua ricerca ; il compito assegnatoli da don Juan di fermare il mondo lo trova completamente impreparato e lo mette in una condizione di disagio ; tale compito lo porta ad una lotta interiore con se stesso²⁰⁷, lotta che

²⁰⁶ H. D. Duncan, op. cit., pp. 91 - 92

²⁰⁷ Il processo di miglioramento prevede l'eliminazione - attraverso un misto di ostilità e negoziazione - dell'antagonista (il vecchio sé), grazie all'acquisizione di uno modo complessivo di stare al mondo fornito dall'aiutante magico; tale processo, avvenendo principalmente nello spazio intimo di un soggetto, non può

nonostante gli sforzi del suo benefattore non lo vede vincitore che per brevi attimi (tanto che Carlos si ritrova per gran parte della narrazione in una sorta di terra di nessuno, dove le precedenti certezze non valgono più a tutelarlo e le nuove acquisizioni sono ancora di là da venire) . Più in generale la crisi si genera nell'ambito dell' orientamento complessivo della narrazione, chiaramente contrario all'orientamento del protagonista (o meglio, del suo vecchio sé) .

Anche risalendo ad un livello per così dire più superficiale del racconto, i tratti che contraddistinguono il comportamento del personaggio delineano la sua condizione di difficoltà: involontarietà, incoscienza, intransitività, incertezza, passività, caratteristiche che risaltano al diapason per via dell'accostamento all'agire di don Juan, sempre marcato da intenzionalità, consapevolezza, transitività e fermezza di spirito.

La crisi del protagonista trascina con sé inevitabilmente anche l'assiologia di cui egli è portatore, anzi ribaltando i termini essa non è che la manifestazione epidermica dell'inefficacia di tutto un modo di pensare il mondo e di agire in esso per come viene considerata dalla narrazione .

Dall'analisi tematica del testo giungono conferme all'enfasi posta sulla dimensione del *self* come luogo di contraddizione e di conflitto interiore. Si è visto come il *self* sia un *topos* della narrazione, il punto di convergenza di differenti livelli (quello strutturale legato ai processi narrativi, quello ideologico legato allo scontro tra diverse visioni del mondo, quello fenomenologico del cambiamento etc.).

Altro modo di leggere la crisi di certezze che vive il protagonista è andare a rilevare le difese che il suo sé produce per schivare, parare o ridimensionare la portata degli spietati attacchi cui è sottoposto. Un esempio di questo tipo

che prendere le forme di una crisi dei valori di quest'ultimo e di un agone interiore tra differenti possibilità di *guardare al mondo* .

di manovre sono le razionalizzazioni delle esperienze percettive non-ordinarie :

“Why do you call it a mistake?” he asked.

“Obviously the bus his not there,” I said.

“But you saw it, didn’t you?”

“I thought I did.”

“What do you see in the place now?”

“Nothing.”

There was absolutely no vegetation on the spot where I thought I had seen the plant. I attempted to explain what I had seen as a visual distortion, a sort of mirage. I had really been exhausted, and because of my exhaustion I may have easily believed I was seeing something that I expected to be there but which was not there at all. (p. 145)

Strettamente collegati sono, da questo punto di vista, *self* e descrizione di realtà di cui questo *self* è portatore, come ricordano P. Berger e T. Luckman :

In effetti l’identità viene oggettivamente definita come collocazione in un certo mondo e può essere fatta propria soggettivamente solo *insieme* a quel mondo. (...)

L’appropriazione soggettiva dell’identità e l’appropriazione soggettiva del mondo sociale sono semplicemente due diversi aspetti dello *stesso* processo di interiorizzazione, mediato dalle *stesse* persone per me importanti. ²⁰⁸

²⁰⁸ P. L. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, op. cit., pp. 183 – 184 .

Ora si è visto che anche per don Juan i due termini della relazione (realtà-sua rappresentazione da parte di un determinato soggetto) si rimandano l'uno all'altro e sono in un inestricabile nesso reciproco (si veda l'episodio della lezione nel ristorante di frontiera).

Per don Juan l'insieme di spiegazioni che il soggetto si dà del mondo e le credenze che ha su di esso costruiscono sia il mondo in cui il soggetto vive che il soggetto stesso. Per cui la crisi del soggetto comporta inevitabilmente il collasso della realtà che lo circonda (*stopping the world*) e lo stesso accade se si inverte l'ordine di causazione e ad entrare in crisi è per prima la descrizione della realtà (in questi casi Carlos è preda della confusione e dello smarrimento). Si può dire che in JtI il percorso viene compiuto in entrambe le direzioni.

Don Juan, indicando la natura consensuale della descrizione di realtà di senso comune, ne rimette in discussione la legittimità (“Why should the world be only as you think it is? Who gave you the authority to say so?”).

La sua domanda apre una riflessione epistemologica (di cui Carlos è la controparte dialettica) all'interno della narrazione perché chiama in causa i fondamenti taciti e convenzionali del modo socialmente convalidato di vedere il mondo.

La posizione di don Juan ricorda davvero quella di un interazionista simbolico : “ You have only seen the acts of people. Your experiences are limited to what people have done to you or to others.” D'altro canto, l'acquisizione di una nuova descrizione della realtà per le concezioni di don Juan non rappresenta solo un fatto simbolico, semantico o cognitivo, ma corrisponde invece all'entrata *tout court* in una nuova realtà. Qui, volendo continuare il paragone, la spiegazione della stregoneria si distanzia da quella dell'interazionismo simbolico, che invece cala i suoi individui in un

cosmo la cui fisicità newtoniana è attribuita alle cose e non ad una teoria scientifica tra le altre²⁰⁹ .

Viceversa, il cosmo costruito dal testo (e si ricorda che il testo reclama a sé un indice di referenza completa nei confronti del mondo esterno) è una realtà che si è definita proteiforme, mutevole, multidimensionale.

Il principio di realtà salta in aria, e gli oggetti possono essere contemporaneamente due cose (il ramo secco che diventa un animale), entrare ed uscire dai sogni a piacere (la macchina di Carlitos), contenere mondi nei mondi (il paesaggio lunare su cui Carlos sente di atterrare contemplando l'ombra di un ciottolo) e via di seguito.

Alla descrizione di realtà della stregoneria si accompagna un senso di euforica meraviglia e di timore reverenziale per il senso di imponenza e di grandiosità che genera il mondo; al rispetto, la realtà del senso comune è qualcosa di umano, troppo umano.

Parallelamente alla realtà, il senso d'identità subisce una sorta di diluizione, o se si vuole di 'alleggerimento' che espande i confini del soggetto dilatandoli molto oltre quelli del singolo individuo, lasciando intuire un'esperienza di comunione con il cosmo circostante :

“That is the little secret I am going to give you today,” he said in a low voice.

“Nobody knows my personal history. Nobody knows who I am or what I do.

Not even I.” (...)

“How can I know who I am, when I am all this?” he said, sweeping the surroundings with a gesture of his head.” (sott. agg.)

(p. 14)

Per raggiungere questo stato di *panousia* il soggetto deve precedentemente aver diminuito le dimensioni del suo senso di importanza personale fino a stemperare lo stesso senso d'identità (“How can I know who I am, when I am all this?”), il che spiega l'accanimento da parte di don Juan nei confronti del *self* di Castaneda ed in particolare del suo ancoraggio sociale, da cui (direbbe E. Goffman) dipendono la rispettabilità, la dignità, la maschera (la *persona* nel suo etimo originario) ed il dispendio di forze che servono per mantenerle in piedi .

Anche per la sociologia il soggetto si riconosce come individuo (quindi come elemento della realtà *individuato*, cioè separato da ciò che lo circonda da precisi confini) nella misura in cui fa proprie le immagini che di lui hanno gli altri significativi del suo gruppo di riferimento. Per la stregoneria, però, la distanza che ne deriva, il senso di autonomia e separatezza dal cosmo circostante è soltanto un'illusione.

Non si intende in questa sede instaurare un confronto di tipo filosofico, che risulterebbe fuori luogo ed inopportuno, quanto riconoscere la profonda connessione esistente tra le certezze di senso comune che entrano in crisi all'interno del testo castanediano e le dimensioni costitutive

²⁰⁹ “Generalmente, la trasformazione viene soggettivamente percepita come totale; questo, però, è un po' inesatto: dato che la realtà soggettiva non è mai totalmente socializzata, non può essere totalmente trasformata da processi sociali. L'individuo trasformato continuerà come minimo ad avere lo stesso corpo e a vivere nello stesso universo fisico.” P. Berger, T. Lukman, *The Social Construction of Reality*, p. 214.

del processo di socializzazione, perché interamente su questa connessione ruota lo scontro tra vecchio e nuovo sé ed il coinvolgimento *importante* (dal punto di vista sociologico) del lettore . Possiamo dire che tutti gli altri temi rilevanti dal punto di vista dei processi di socializzazione, che pure sono stati censiti in JtI, sono collegati in maniera diretta o indiretta a questo processo di erosione .

Per esempio, il continuo confronto con la morte, che per la sua posizione nel racconto è stata definita ‘ospite necessario’, ha come risultato la diluizione delle linee divisorie tra ciò che è umano e ciò che non lo è, stemperando questi confini generati dalla cultura per ridurre ad un grado prossimo allo zero l’ antropocentrismo del *Dasein* del protagonista che così può trovarsi affratellato in una primordiale comunione con le altre specie (per esempio nell’episodio del dialogo con il *coyote*).

Se l’alterità è necessaria all’identità, in quanto la definisce per contrasto, e se uno dei cardini della socializzazione è l’introiezione del confine simbolico culturalmente determinato che distingue l’uomo dagli altri viventi e gli assegna un posto ed un valore speciale nell’ordine ‘naturale’ del mondo, allora la morte, essendo l’esperienza più radicale cui l’uomo va incontro nella sua vita, viene evocata così intensamente dalla narrazione allo scopo di annichilire tutti gli altri tipi di differenza e differire il confine stabilito tra uomo, piante, animali, montagne,etc : davanti alla morte gli uni non sono né più né meno importanti degli altri, sono finalmente sullo stesso piano²¹⁰.

Questa ri-negoziazione dell’identità fondamentale, quella tra simili, ha particolare spazio in JtI perché dirige l’attacco direttamente al nocciolo antropocentrico della descrizione della realtà del senso comune, all’interno della quale all’uomo viene assegnato un posto a sé. Non è un caso se il catalizzatore della rivoluzione interiore che prelude all’esperienza estatica di

²¹⁰ Si è già constatato analizzando i temi dell’alterità in JtI come tali linee di demarcazione vengano ripetutamente manipolate, e si è riconosciuto in questo procedimento un tratto caratteristico dello sciamanismo. Cfr. M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l’extase*, op. cit.

Carlos è rappresentato da uno scarabeo coprofago (si veda il brano delle pp. 249 – 250 riportato nel 3° capitolo).

Una riflessione che in questa sede non potrà che essere breve (per un approfondimento si rimanda al capitolo 5°) va compiuta sull' alterità culturale. Il confronto che si instaura tra i due personaggi della storia non si sviluppa sull'asse dell'opposizione indiano/ occidentale, come ci si potrebbe aspettare da un resoconto etnografico quale in fondo è JtI , ma su quello della distinzione stregone/ uomo comune. Don Juan non viene presentato con una qualche tipicità culturale propria degli indios *Yaqui*, né di altri gruppi etnici messicani o latinoamericani (lo stesso vale per don Genaro). I suoi tratti sono da relazionarsi invece con il modo di vita del guerriero, la cui origine culturale non viene specificata in questo testo .

Il dato, invece di diminuire la distanza culturale, la amplifica : un guerriero-stregone vive secondo parametri che non condivide né con i bianchi né con gli indiani né con i meticci ; d'altronde, può diventare guerriero sia un indiano *Yaqui*, sia un *Mazateco*, sia un americano d'adozione ricercatore della *University of California*.

Per completezza rispetto ai requisiti richiesti dalla verifica bisogna aggiungere infine che l'azione, come si è visto durante l'analisi, è sistematicamente posta al centro di un'attenta valutazione; vengono passati al vaglio i suoi presupposti ed i suoi risultati; vengono prescritti dei principi orientativi astratti (il modo di vita di un guerriero) e viene instaurato un confronto serrato tra questi ed i modelli di vita e di comportamento dell'uomo della strada.

In conclusione, si ritiene che JtI corrisponda sufficientemente alla terza condizione, sia perché il personaggio che condivide il codice del lettore effettivamente sperimenta una crisi che sfocia in una conversione esistenziale, sia perché l'oggetto del conflitto che genera tale crisi sono il consenso sulla realtà, le definizioni che strutturano l'identità del *self*, le linee di demarcazione che percorrono il confine tra natura e cultura ed esplicite argomentazioni volte a mettere in discussione o a suggerire determinati orientamenti all'azione. Le immagini che si fanno carico a

livello linguistico di tali temi sono da considerarsi azioni incipienti influenzatrici nel lettore delle corrispondenti attitudini²¹¹, soprattutto se il lettore ha sperimentato assieme al suo eroe il più o meno momentaneo scacco di queste attitudini prese come un tutto (la descrizione di realtà, il modo di vita) rispetto ad un'alternativa presentata come seriamente possibile : l'alternativa della stregoneria.

Questi dati confermano che la struttura narrativa del testo porta il lettore ad identificarsi con un eroe con cui si può facilmente riconoscere, ma che non viene premiato dalla vicenda se non nel momento in cui abbandona il progetto e la relativa assiologia di cui è portatore (e che il lettore aveva momentaneamente condiviso) .

4^a condizione

L'ultimo punto da discutere riguarda un esplicito intento di manipolazione della ricezione da parte dell'autore nella direzione di favorire un processo di adozione degli orientamenti cognitivi e comportamentali 'suggeriti' dal testo. L'ovvia clausola di questa condizione è che effettivamente nel testo debba esserci un insieme più o meno coerente e più o meno strutturato di simili suggerimenti.

In via preliminare si può dire che a questa condizione possono essere in parte riferiti tutti gli elementi fin qui presi in considerazione, in quanto disposti da un intelligenza creatrice secondo un progetto narrativo complessivo ed in esposizione di un codice alieno che finora si è chiamato stregoneria ed a cui la narrazione, come si è constatato, riconosce palesemente il suo favore²¹².

Leggendo JtI si assiste infatti alla costruzione di repertori che accompagnano la narrazione ampliandosi progressivamente fino a condurre in un universo di discorso dove tutto si spiega ormai secondo le regole, i principi e le interpretazioni contenute nei repertori stessi.

²¹¹ « Mais ces signifiants, d'autre part, isolés ou regroupés en séquences plus ou moins longues et même d'ailleurs plus ou moins pertinentes au regard du contexte, renvoient *en même temps* le lecteur à son histoire personnelle. Par le jeu des connotations et des glissements paradigmatiques, les signifiés sont *aussi* ceux des préoccupations les plus secrètes, le moins conscientes : cela est couramment admis. (...) la lecture joue dans l'histoire et dans mon histoire. » Picard, op. cit, p. 51

²¹² La narrazione premia il cambiamento, rivelando così palesemente il suo orientamento generale. Essa fornisce delle istruzioni di lettura e progressivamente mette in luce la prospettiva dalla quale organizza il proprio discorso. Se l'orientamento della narrazione promuove il progetto di don Juan, allora bisogna andare a rintracciare nel suo punto di vista l'orientamento dell'autore implicito.

Ora si tratta di vedere in quale intelaiatura retorica (retorico va qui inteso come ambito di applicazione di determinate strategie persuasive, quindi in un'accezione pragmatica del termine) vanno ad inserirsi gli elementi di tali repertori e qual'è il fine ultimo, se di fine ultimo si potrà parlare, dell'atto di persuasione. Basterà sistematizzare quanto già emerso in sede di analisi.

Innanzitutto il genere. Si è detto che JtI è un resoconto autobiografico romanzato elaborato a partire dagli appunti presi sul campo; si tratta quindi di memorie di eventi accaduti in passato al protagonista e raccontati dal suo sé nel frattempo maturato. Come ricorda G. Pagliano citando P. Lejeune :

L'autobiografia, come peraltro le memorie, il diario, le lettere, presenta la coincidenza fra autore (nome in copertina) e locatore o narratore nel testo; nel senso che il patto implicito con il lettore è appunto quello di tale coincidenza e della ulteriore coincidenza con il personaggio narrato. (...)

L'autobiografia, poi, si caratterizza per il racconto retrospettivo che la persona reale fa della propria esistenza. Implicito in tale operazione, ma ben presente, è il valore attribuito alla propria esperienza, generalmente rappresentativa della propria generazione o del proprio gruppo sociale. Starobinski conferma come sia l'importanza culturale della propria esperienza personale ad autorizzare la scrittura autobiografica, ma egli ritiene che lo scarto temporale fra esperienza e scrittura sottenda uno scarto d'identità e che l'io attuale che scrive si distacchi dall'io precedente. La motivazione del racconto autobiografico sarebbe allora il cambiamento, la conversione, la trasformazione radicale.

L'autobiografia si collocherebbe dunque fra scoperta e costruzione di sé, o meglio autointerpretazione di una genesi.²¹³

La coincidenza di autore-scrittore, narratore e personaggio protagonista; il valore di testimonianza culturale; l'espressione di un cambiamento (il passaggio da un vecchio ad un nuovo sé). Tutte e tre queste caratteristiche sono presenti in JtI ed assumono un particolare rilievo se rapportate alle aspettative del lettore .

Si è visto che il discorso mimetico e quello trasposto in stile indiretto libero tendono a ridurre la distanza tra il racconto ed il lettore; a questo si deve aggiungere lo stile divulgativo di JtI, in cui non c'è traccia di ricerca poetica o stilistica, di metadiscorso sulla letteratura, di problematizzazione del discorso letterario. Non è questo ciò che interessa a Castaneda. Non si tratta in questo caso di una mancanza di sensibilità rispetto all'efficacia dell'operare della forma artistica sugli schemi cognitivi del fruitore dell'artefatto letterario, quanto più probabilmente di una scelta strategica per raggiungere il maggior numero possibile di fasce di lettori e non solo una cerchia ristretta. J. Wolff cita un caso rappresentativo di questa strategia di comunicazione :

Il commediografo Trevor Griffiths ha introdotto il concetto di *penetrazione strategica* per motivare il proprio uso di tecniche tradizionali, naturalistiche, nello scrivere per la televisione. Egli afferma che la cosa più importante per lui è

²¹³ G. Pagliano, *Profilo di sociologia della letteratura*, op. cit., pp. 134-135 P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Colm, Paris, 1971; *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986. J. Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, in *Poétique*, 3, pp. 257- 265 ; si veda anche *Montaigne en mouvement*, Gallimard, Paris, 1982 Anche M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino, 1977.

che le commedie possano essere accessibili ad un vasto pubblico, verso il quale può convogliare le proprie idee, e che al momento attuale il naturalismo, o realismo, è il modo dominante in cui la gente vede e comprende le commedie televisive.²¹⁴

Si è detto anche che la modularità degli episodi e delle proposizioni ricorda qualcosa del breviario o della silloge. La compresenza dei titoli didascalici che formano una sorta di schema di riferimento fa viceversa pensare ad un manuale che, dovendo essere disponibile ad una consultazione veloce, è rifornito di una segnaletica interna che permette l'accesso facilitato a quelle informazioni che servono al momento. L'autorità testuale privilegia uno schema di orientamento sugli altri, quindi suggerisce esplicitamente una lettura ed un tipo di fruizione²¹⁵.

La suddivisione del testo in capitoli introdotti da titoli didascalici evoca un indice, un elenco di applicazioni operative. L'atto linguistico che i titoli compiono, così diretto e fuor di metafora, tradisce un'attitudine dell'artefatto letterario a suggerire, ad indicare, a proporre applicazioni di comportamento. La forma in *ing* sta per : “come fare per ...”.

Un indice ‘tecnico’, quale appunto quello di un manuale, mentre la struttura del discorso è di tipo narrativo : il titolo del capitolo, infatti, con il suo modo assertivo non prelude ad una dissertazione manualistica ma alla corrispondente narrazione in cui sono coinvolti don Juan e Carlos nell'accadere dell'apprendistato, narrazione che è l'*exemplum* che articola in forma quasi di parabola l'argomento tematico riassunto nello '*slogan*' del

²¹⁴ J. Wolff, op. cit., p. 130. T. Griffiths, Trevor and Bill: on putting Politics before News at ten, interview, in *The Leveller*, n.1

²¹⁵ L'indice dei capitoli ottiene come risultato di “stimolare lo sviluppo dei concetti attraverso una distribuzione strategica delle idee che si vanno sviluppando.” Questa retorica della *partitio* è orientata a fornire un repertorio. Cfr. A. Plebe, *Manuale di retorica*, op. cit., p. 71

testo. Il non scade mai nel manuale : Castaneda avrebbe potuto scrivere un “manuale per diventare sciamano”, ma così facendo avrebbe rinunciato al potere affabulatorio dell’istanza narrativa.

In base alle considerazioni fin qui svolte, altre stranezze del testo risultano ora più comprensibili, come l’uso enfaticamente corsivo per i temi del repertorio, un uso che in un normale romanzo sarebbe risultato volgare, o le numerose ellissi temporali, vuoti cronologici che lasciano intendere una precisa scelta avvenuta sull’insieme delle “note sul campo” guidata dall’intenzione di selezionare esclusivamente gli elementi decisivi alla trasmissione della conoscenza ricevuta.

A proposito dei dialoghi, in via preliminare si può dire che la narrazione anticipa lo scetticismo del lettore prevedendo per esso un posto prestabilito nella sua struttura ed inglobandolo nel suo movimento dialettico, poiché il dialogo ritaglia nel testo uno spazio per il lettore nella figura dell’interlocutore che riserva al destinatario del racconto un’apparenza di partecipazione diretta alla conversazione che sta avendo luogo.

La ridondanza²¹⁶ dei dialoghi ha uno scopo chiaramente divulgativo. I dialoghi sono volti ad esplicitare il sistema di conoscenza della stregoneria secondo la consueta esposizione piana e lineare (si è parlato di una sorta di *spelling*). I due tornano ancora ed ancora sugli stessi temi all’interno di una singola discussione affrontando di ogni formulazione possibili implicazioni, eccezioni, critiche, *misunderstandings* . L’articolazione complessa

²¹⁶ « Esiste una *ripetizione creativa*, che è ben diversa dal puro e semplice ripresentarsi di elementi identici, e questa ripetizione creativa incide in maniera essenziale sul ritmo di una composizione. » A. Plebe, op. cit., p. 70 . Per Picard la ripetizione è il modo dell’apprendimento che accomuna la lettura al gioco (pp. 104 – 105 de *La lecture comme jeu*, op. cit.) ; “A cet égard, la lecture littéraire diffère fortement de la lecture scientifique ou même d’information, dont la forme idéale est le décodage d’un message linéaire univoque, enchaînant, selon des principes rigoureux, les données les plus formalisées possibles : ici, la répétition est nécessaire à une complexe maîtrise où s’associent à l’aveuglette la reconstitution d’objets symboliques, (...) et la codification toujours nouvelle d’informations mal déterminées en voie de symbolisation. » idem, pp. 106 – 107.

dei dialoghi e delle risposte non è sostenuta solamente da una necessità narrativa, perché l'ambito perlocutorio di ricaduta delle argomentazioni di don Juan supera i limiti della sola funzione persuasiva connessa ai processi evolutivi del racconto²¹⁷. La ridondanza va quindi relazionata con la funzione illustrativa delle sequenze : la narrazione, il cui movimento può essere paragonato ad una spirale, ritorna sugli stessi argomenti approfondendoli e suggerendo una loro lettura come concetti chiave che il pretesto dell'intreccio permette di esporre, osservare da diverse prospettive, scandire, enfatizzare, mettere in relazione reciproca. Le domande di Carlos hanno quindi lo scopo di permettere a don Juan di enunciare gli argomenti dell'insegnamento²¹⁸ .

²¹⁷ Per Plebe il senso gerarchico dei temi e delle soluzioni, la tendenza a considerare temi e soluzioni nella loro globalità, e quindi nella loro presentazione prospettica, l'aggressività polemica per cui ogni tema ed ogni soluzione sono considerati come competitivi rispetto ad altri temi e soluzioni contrapposti sono i tratti che caratterizzano uno stile retorico. A. Plebe, op. cit., p. 28

²¹⁸ I dialoghi tra i due personaggi sono caratterizzati da un'asimmetria di fondo : uno alla fine recede, mentre l'altro non modifica quasi mai le proprie posizioni. L'asimmetria è una dimensione estremamente significativa dell'interazione dialogica : “ Inevitabilmente, l'a. nel dialogo rinvia alla dimensione del potere e alla dinamica dell'influenza sociale. Esistono a. per così dire a monte del dialogo : tali a. extradiscorsive rinviano a dimensioni sociali, quali il ruolo, lo *status*, l'appartenenza di gruppo e le relazioni intra e intergruppi che generano diversità nel sistema di atteggiamenti, di credenze, opinioni e rappresentazioni, facendo sì che i partecipanti al dialogo aderiscano a prospettive separate. (...) chi parla ha il privilegio di esporre la propria comprensione dell'evento di comunicazione (tanto più chi parla per primo dando l'inizio al dialogo) e segna la dinamica del dialogo strutturando il campo rappresentazionale in modo particolarmente conforme al proprio punto di vista. (...) Esistono almeno quattro diverse dimensioni implicate nella dominanza dell'interazione : la quantità globale del discorso (è dominante chi parla di più) ; il predominio semantico (è dominante chi introduce argomenti particolari o prospettive particolari su argomenti) ; il predominio interazionale (è dominante ad esempio chi effettua azioni di direzione, cioè chi compie più azioni per cominciare il discorso e per condurlo; oppure chi compie azioni di controllo/ regolazione e di inibizione dei contributi dell'altro) ; il predominio in termini di azioni o “mosse” strategiche, volte alla sua instaurazione e al suo mantenimento. “ Giovanna Petrillo, Comunicazioni sociali e comunicazioni di massa nella prospettiva dialogica, in *Le dimensioni della psicologia sociale*, a cura di B. Zani, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995, pp. 201- 231 (pp. 210-211). Sarà facile ritrovare le condizioni accennate nei dialoghi di JI i quali tendono però ad assorbire l'asimmetria iniziale, una caratteristica che sembra propria dell'interazione pedagogica : “Se dunque (...) l'asimmetria è una proprietà costitutiva della comunicazione, si può tuttavia anche dire che scopo generale della comunicazione è di ridurre l'asimmetria, facendo sì che si realizzino processi di influenza reciproca e che i margini della conoscenza diventino sempre più elevati.” (sott. agg.), p. 212 ; “Le *asimmetrie della conoscenza* possono essere di diverso tipo : ad esempio, possono riguardare la responsabilità epistemica, derivante dalle disuguaglianze nei diritti di sviluppare un argomento e di sfruttare le conoscenze; oppure possono riguardare le conoscenze reciproche degli interlocutori o, ancora, l'accesso differenziato a determinati argomenti e disuguaglianze nel mantenere il controllo di prospettive particolari. Quest'ultimo è il caso più frequentemente ricorrente nelle interazioni comunicative in ambito istituzionale, (...) particolarmente nelle interazioni esperto/ profano. (...) l'acquisizione di determinate conoscenze da parte del profano, che sono possedute solo dall'esperto all'inizio

Tali indicazioni di comportamento e descrizioni del mondo sono, come si è detto, tante didascalie in margine agli avvenimenti e danno nella loro sommatoria complessiva, come risultato, l'esposizione organica delle componenti cognitive e pragmatiche della visione del mondo degli sciamani ²¹⁹. Da questa funzione dipendono l'essenzialità, la connotazione generica, l'astrattezza che le caratterizzano.

Non è un caso che Castaneda abbia selezionato, nel suo ultimo lavoro di silloge di citazioni – *The Wheel of Time* - proprio queste parti del tessuto letterario delle sue precedenti produzioni, senza sentire la necessità di dovervi apportare sostanziali modifiche: le descrizioni della cognizione sciamanica erano già là, pronte per essere trasferite ad un altro contesto, manipolate, riarticolate in un nuovo insieme di senso, perché la loro natura astratta e fondamentalmente didattica che le caratterizza poteva permettere fin dal principio un simile *bricolage*²²⁰.

Per quanto riguarda quello che si è voluto definire il carattere referenziale ostensivo del testo, bisogna ripetere che il rinforzo referenziale del segno, se da un lato suscita delle aspettative che il basso grado di verosimiglianza e l'alta improbabilità degli eventi e degli esistenti provvedono a spiazzare in maniera consistente, dall'altro, reclamando uno statuto di veridicità dei

dello scambio comunicativo, si presenta come una sorta di problem solve, alla cui soluzione sono chiamati a contribuire attivamente entrambi i partecipanti. (...) resta il fatto che lo scambio comunicativo è finalizzato al raggiungimento di uno scopo comune, che è quello di rendere determinate conoscenze condivise." p. 213 .

²¹⁹ La nozione di codice va quindi integrata con quella di visione del mondo, a cui il codice specifico va ricondotto. Per cui da ora si parlerà di visione degli sciamani messicani, una definizione che si fonda sull'attento studio di tutta la produzione di Carlos Castaneda che, molto più di una ricognizione puntuale o di un evento letterario episodico , è strutturata da un coerente ed organico sistema di conoscenza e di azione di tipo *tradizionale* .

²²⁰ Come non è un caso se oggi, nella home page di Internet del sito ufficiale di *ClearGreen*, l'istituzione che si incarica di coordinare i seminari della tensegrità e di emanare le linee guida seguite dai gruppi di pratica in tutto il mondo, le stesse citazioni vengono utilizzate come sorta di *jingle* pubblicitari (anche se pubblicitari può essere in questo caso un termine improprio).

protocolli delle esperienze raccontate, rivela un'intenzione testuale di tipo perlocutorio (il testo cerca di persuadere circa l'effettiva storicità degli eventi narrati) .

Lo straniamento generato dallo spiazzamento delle aspettative crea una dissonanza nel lettore : ora è noto che uno dei modi per fare breccia nelle credenze e negli atteggiamenti individuali è l'uso della dissonanza²²¹ . L'apertura di una dissonanza cognitiva richiede una successiva compensazione che può ristrutturare le credenze originarie . Si può quindi parlare di una gestione testuale della dissonanza cognitiva :

l'azione del testo si esplica attraverso la dissonanza cognitiva : la partecipazione emotiva porterebbe il lettore ad un orientamento comportamentale che nella vita reale potrebbe rifiutare a causa di alcuni pregiudizi, ed in tal modo si realizzerebbe il principio dialogico e l'interazione che è alla base della costruzione personale del mondo. ²²²

Tocca alla figura di Carlos gestire la delusione delle aspettative ed integrarla in un percorso di ri-significazione che si apre alla possibilità di un'esperienza (anche 'soltanto' letteraria) di cambiamento .

Infine va notata la completa assenza di sequenze riempitive o di scene legate alla quotidianità dei personaggi : essi non vengono quasi mai seguiti dalla narrazione nelle loro faccende domestiche o più in generale in atteggiamenti di ' zeppa' dell'intreccio, se non nella misura in cui queste sequenze (per esempio quelle di tipo colloquiale) non sono significative dal punto di vista dell'illustrazione ed esplorazione dell'insegnamento. Anche quando don Juan va dietro la sua abitazione per preparare da mangiare (pp. 92 - 93),

²²¹ Gary Cronkhite, *Persuasion. Speech and Behavioral Change*, The Bobbs-Merril Company Inc., New York, 1969; *La persuasione. Comunicazione e mutamento del comportamento*, Franco Angeli Editore, Milano (3^a ed., 1989, pp. 68 – 73) .

²²² G. Pagliano, *Perchè leggere*, op. cit., p. 20

questa semplice azione quotidiana diventa l'arena dove prolungare la discussione sulle differenti definizioni di cosa è reale e cosa non lo è. Tutto è sottomesso al principio regolativo dell'illustrazione.

Il gioco linguistico che mette in comunicazione le diverse prospettive conduce il lettore ad assumere le concezioni che non rientrano nel suo sistema di aspettative : il testo gli propone, per la durata della narrazione, di farle proprie, così come accade al personaggio-Carlos .

Si può dire che rientrano nella condizione di verifica anche i seguenti elementi di valore metanarrativo .

Strutture del testo che hanno valore metanarrativo :

- 1) Si è visto come il cambiamento percorra in maniera trasversale vari ambiti di discorso e si ritrovi a vari livelli narrativi. La sua tematizzazione esplicita comporta una suggestione forte, quella della possibilità di un cambiamento nel lettore. E' vero che la richiesta esplicita di cambiamento è indirizzata al protagonista e non direttamente al lettore, ma fa appello (come si è avuto modo di constatare) ad una serie di considerazioni di tipo universale/ generale sul comportamento umano, valide anche fuori dal contesto delle vicende narrate;
- 2) l'inganno iterato è uno specchio dell'attitudine persuasiva del testo, del suo impianto perlocutorio; lo stesso fare persuasivo di don Juan può essere uno specchio del fare persuasivo dell'autore, che mette in agenda vari temi e cerca di sedurre il lettore attraverso il potere affabulatorio della narrazione ;
- 3) accanto ad una struttura contrattuale periferica, di cui l'inganno fa parte in quanto contratto frodato, c'è una struttura polemica centrale :

sono i due modi della persuasione²²³, la negoziazione, che apre lo spazio del confronto e del dialogo ed attraverso la quale il testo ricontratta con il lettore i criteri definitivi della realtà e quelli orientativi dell' *ethos*, e lo scontro dialettico, per mezzo del quale il testo attacca le certezze non negoziabili del lettore, apre delle aree di crisi, propone le dovute sostituzioni etc. In questo senso le prove qualificanti, se intese nel senso euristico del termine e cioè come verifiche 'empiriche' dell'esattezza delle concezioni di don Juan sia agli occhi del protagonista ("There is no proof that the world is otherwise", p. 60) che a quelli del lettore, ricongiungono la struttura contrattuale che le ha generate a quella polemica. La veridizione ha a che fare con l'acquisizione di un sapere che permette di riconoscere l'essere dietro l'inganno (il non -essere), e si sviluppa tra i due poli di un fare persuasivo (quello del destinatario) e di un fare interpretativo (quello del destinatario). Si è già detto che Castaneda è coinvolto in una doppia indagine investigativa, nei confronti delle reali intenzioni di don Juan e nei confronti della realtà che fino a quel momento aveva data per scontata. Nel momento in cui la sua indagine convalida le concezioni del maestro si esaurisce la carica dialettica dello scontro, che si risolve a favore di una delle due parti: la struttura polemica viene riassorbita in quella contrattuale . Se si duplica ora l' indagine sul versante del lettore, dove il fare persuasivo è quello dell'autore implicito ed il fare interpretativo quello del lettore, avremo ancora una volta un suggerimento metanarrativo: infatti il lettore per rendere significativa la lettura di JtI deve a sua volta svolgere

²²³ "La confrontation , à son tour, peut être soit *polémique*, soit *transactionnelle*, se manifestant tantôt par un combat, tantôt par un échange, distinction que permet de reconnaître deux conceptions des relations interhumanes (...). » J. Courtés, op. cit., p. 11

un'indagine sulle reali intenzioni dell'autore implicito ; ed al di là di questa prima indagine viene sobillato a compierne un'altra sulla realtà che lo circonda . Il contratto di lettura è il patto che ha stretto con il testo quando ne ha aperto le pagine impegnandosi a sospendere il giudizio; il confronto polemico ha impegnato corde profonde del suo essere sociale; ora JtI cerca di persuaderlo dell'esistenza di un mondo che esiste parallelamente a quello di tutti i giorni, in un altrove che, come un misterioso oggetto che è stato nascosto per una caccia al tesoro, egli deve scoprire indagando personalmente dentro la propria realtà quotidiana, con gli stessi strumenti che hanno aiutato il protagonista;

- 4) l'incitamento all'applicazione diretta delle suggestioni e delle possibilità fornite dal testo è dato anche dal frequente ripiegare nelle discussioni su argomenti di prassi. L'argomento pragmatico con cui don Juan mette fine alle dispute verbali tra lui ed il suo apprendista può suggerire al lettore il passaggio dal livello puramente intellettuale della lettura, mantenuta dentro rigidi confini di separatezza dal mondo extratestuale, a quello pragmatico dell'adozione/ introiezione ;
- 5) alcune contraddizioni strutturali del testo possono rappresentare la forza propulsiva che innesca il processo risocializzante, ed in particolare quelle legate alla scrittura . Si è visto come Castaneda si trincerò dietro difese di tipo razionale inesorabilmente messe in crisi dall'insegnamento di don Juan. Ad un livello più astratto si può dire che le aggressioni di don Juan mirano alla stessa conoscenza intellettuale, o meglio all'assolutizzazione di questa, che in fondo è solo una forma tra le altre, a prototipo di ogni conoscenza. La scrittura rappresenta i processi di razionalizzazione che il soggetto applica a ciò

che sta vivendo e quindi ancora rappresenta la sicurezza e la serenità che la conoscenza intellettuale fornisce quando si irrigidisce in una forma di difesa. Ma la scrittura è anche il *medium* con cui Castaneda comunica la sua esperienza. La contraddizione nasce quando il lettore prende consapevolezza che quel tipo di conoscenza di cui è uno strumento ed un momento la scrittura dell'etnografo e che è stata ridimensionata al ruolo di difesa psicologica, è la stessa che lui lettore sta usando per decifrare e comprendere l'esperienza che gli viene narrata. Se il messaggio a livello metanarrativo è che la conoscenza intellettuale (rappresentata dalla scrittura) non basta ad indagare il mondo, allora il lettore dovrà dedurre che la lettura dei testi di Castaneda non basta ad indagare in prima persona lo sciamanismo, perché, come si è detto, la conoscenza di don Juan non è soltanto un atto dell'intelletto ma coinvolge l'essere nella sua interezza, è una metanoia. Queste contraddizioni (uso della scrittura anche se si rivela in ultima istanza inadeguata/ inadatta al particolare tipo di conoscenza veicolata, mezzo che il lettore sta usando ed allo stesso tempo oggetto della contestazione letta) e la deduzione che ne deriva aprono, a ben guardare, l'opzione di una pratica;

- 6) la percezione visiva è il luogo in cui avviene l'incontro tra i due mondi. Nella stazione degli autobus lo sguardo dello stregone si incrocia con quello dell'antropologo e due visioni del mondo entrano in comunicazione, ma questo avviene in realtà all'interno dello sguardo letterario dell'autore che, in maniera non meno potente, cattura quello del suo lettore : il gioco di rimandi tra fonte conoscitiva, fonte letteraria e soggetto ricevente si instaura all'interno di uno sguardo.

Se si vanno ora a vedere le poche dichiarazioni rintracciabili dell'autore sulla sua produzione, si troveranno interessanti conferme ai risultati fin qui discussi. Castaneda fa esplicitamente riferimento ad una strategia più ampia nella quale va situato il suo progetto comunicativo :

Non voglio niente da nessuno, solo consenso. Noi vorremmo consenso riguardo al fatto che ci sono altri mondi oltre al nostro. (...)

Col consenso si forma la massa, con la massa ci sarà il movimento. ²²⁴

Castaneda ha agito in maniera consapevole e deliberata, anche se non poteva prevedere i risultati del suo operato : sapeva però, e per l'apprendistato conseguito e per la sua formazione intellettuale accademica, che toccare certi temi attraverso il lavoro artistico-letterario poteva potenziare, se l'operazione fosse riuscita con successo, la suscettibilità dei testi in questione a generare occasioni di ri-socializzazione, come dimostra soprattutto nel secondo brano, tratto dalla prefazione ad uno dei libri della compagnia di avventura Florinda Donner :

Le nostre normali aspettative circa la realtà sono create dal consenso sociale. Ci hanno insegnato a vedere e capire il mondo in un certo modo; il trucco della socializzazione è convincerci che le descrizioni

²²⁴ "Si vive solo due volte", intervista di Bruce Wagner a Carlos Castaneda, in *Interviste a Carlos Castaneda*, Stampa Alternativa, Roma, 1997, trad. di Roberto Fedeli e Matteo Guarnaccia, p. 17

su cui concordiamo traggono i limiti del mondo reale. Ciò che chiamiamo realtà è solo un modo di vedere il mondo, un modo sorretto dal consenso sociale.²²⁵

E' stato chiesto a Florinda Donner per quale ragione ha scritto questo libro e lei ha risposto che le era indispensabile raccontare le sue esperienze, nel processo di affrontare e sviluppare l'attenzione di *sogno*, al fine di tentare di acuire la curiosità o almeno di incitare intellettualmente coloro che sarebbero stati disposti a prendere sul serio le affermazioni di don Juan Matus sulle illimitate possibilità della percezione.²²⁶

Anche se in questo caso l'intenzione viene attribuita da Castaneda alla Donner, può serenamente essere riferita anche a lui medesimo .

Alla fine di questo lungo percorso è lecito e produttivo affrontare l'introduzione di JtI. Essa è il luogo narrativo delle enunciazioni di principio, di rinvenimento delle intenzioni autoriali, di chiarificazione, di polemica, di difesa. Fornisce una mappa al lettore per orientarsi nella storia e, in quanto tale, è importante nel discernimento delle intenzioni esplicite dell'autore.

Il lettore viene messo al corrente del tipo di patto che sta sottoscrivendo impegnandosi a leggere il testo che ha tra le mani e di quale forma di collaborazione e grado di partecipazione gli verranno richiesti dal racconto .

Nell'introduzione si è trovata conferma, a giudicare dalle dichiarazioni dello scrittore, di quanto fin qui rivelato, cioè della validità dell'interpretazione

²²⁵ L'incontro con il vecchio Nagual, intervista di Sam Keen a C. Castaneda, in *Castaneda e le streghe del Nagual*, a cura di Giovanni Feo, Stampa Alternativa, Roma, 1998, trad. di Roberto Fedeli, pp. 60 – 61

²²⁶ Prefazione di C. Castaneda a *Being in Dreaming*, di Florinda Donner , Harper Collins Publishers Inc., USA, 1991; *Essere nel sogno*, Edizioni Il Punto d'Incontro, Vicenza, 1996, (1998, 2ª ristampa, trad. di Laura Caraffa , pp. 8-9).

degli elementi emersi in sede di analisi ; insomma, un riscontro complessivo alle conclusioni cui si è giunti ed una convalida della loro esattezza .

“ On Saturday, May 22, 1971, I went to Sonora “ Castaneda accoglie il lettore con questa anticipazione di eventi narrati solo nella seconda parte del testo, e cioè gli eventi che apparentemente concludono l'apprendistato - che in realtà riprende terminando solo nel 1973 – argomento di *Tales of Power*.

Quindi c'è un *incipit* a partire dalla fine cronologica degli eventi – ma poi c'è subito dopo un'analessi che conduce ai prodromi dell'apprendistato (“ with whom I had been associated since 1961”) . In tre righe l'autore compendia cronologicamente l'intero arco di sviluppo della storia che si appresta a raccontare , il suo inizio e la sua fine. Parla al passato, torna sugli eventi accaduti, si richiama ai precedenti due resoconti ; un richiamo, questo, che caratterizza la produzione complessivamente come racconto-resoconto a puntate , ciascuna puntata corrispondente ad un libro, anche se le singole puntate non seguono esclusivamente un ordine cronologico lineare. Infatti un altro criterio di ordinamento, non meno importante di quello temporale, è rappresentato dal contenuto (piante psicotrope, altri aspetti dell'insegnamento), il che autorizza il ritorno del narratore ad eventi già cronologicamente superati dai precedenti libri per esplorarli da altre angolazioni, metterne in luce elementi precedentemente ignorati o arricchirli con nuove sequenze in precedenza elise .

Ma soprattutto nell'introduzione Castaneda dichiara la natura del suo scritto e mette in chiaro alcuni punti per lui particolarmente importanti :

For the purpose of avoiding any misunderstandings about my work with don Juan I would like to clarify the following issues at this point.

So far I have made no attempt whatsoever to place don Juan in a cultural milieu. The fact that he considers himself to be a Yaqui Indian does not mean that his knowledge of sorcery is known to or practiced by the Yaqui Indians in general.

All the conversations that don Juan and I have had throughout the apprenticeship were conducted in Spanish, and only because of his thorough command of the language was I capable of obtaining complex explanations of his system of beliefs.

I have maintained the practice of referring to that system as sorcery and I have also maintained the practice of referring to don Juan as a sorcerer, because these were categories he himself used.

Since I was capable of writing down most of what he said in the beginning of the apprenticeship, and everything that was said in the later phases of it I gathered voluminous field notes. In order to render those notes readable and still preserve the dramatic unity of don Juan's teachings, I have had to edit them, but what I have deleted is, I believe, immaterial to the points I want to raise.

In the case of my work with don Juan I have limited my efforts solely to viewing him as a sorcerer and to acquiring *membership* in his knowledge.

(pp. vii, viii)

E qui Castaneda fornisce una descrizione teorica generale ("the basic premise") della visione del mondo che don Juan gli ha trasmesso : per la

stregoneria la realtà è solo una descrizione ; don Juan ha indirizzato i suoi sforzi a convincere l' apprendista che ciò che questi chiama mondo non è altro che una tra le possibili descrizioni; che questa descrizione socialmente convalidata viene introiettata nella prima infanzia e trasforma un bambino in un membro; le percezioni ("the perceptual interpretation"), da quel momento in poi, vanno a convalidare la descrizione data. Per don Juan, quindi, "the reality of our day-to-day life consists of an endless flow of perceptual interpretations which we, the individuals who share a specific *member-ship*, have learned to make in common." (ix)

Lo scopo del maestro è stato quello di insegnare al suo allievo " how to 'see' as opposed to merely 'looking' " (ix), e fermare il mondo è il primo passo per 'vedere'. Castaneda quindi fa riferimento all'evento che viene narrato verso la fine del libro, quando lo scopo astratto della stregoneria si concretizza in una euforica esperienza estatica, perché quell'evento ha rappresentato un punto di svolta nella stessa comprensione dell'autore degli insegnamenti ricevuti :

That monumental event in my life compelled me to reexamine in detail my work of ten years. It became evident to me that my original assumption about the role of psychotropic plants was erroneous. They were not the essential feature of the sorcerer's description of the world (...).

In reviewing the totality of my field notes I became aware that don Juan had given me the bulk of the new descriptions at the very beginning of our association in what he called 'techniques for stopping the world'. He had discarded those parts of my field notes in my earlier works because they did not pertain to the use of psychotropic plants. I have now rightfully reinstated them in the total scope of don Juan's teachings and they comprise the first seventeen chapters of this work. The last three chapters are the field notes covering the events that culminated in my 'stopping the world'. " (xiii)

Castaneda a questo punto giunge al cuore del suo apprendistato e nello stesso tempo fornisce al lettore una possibilità di interpretazione del testo :

(...) in other words, one had to learn the new description in a total sense , for the purpose of pitting it against the old one, and in that way break the dogmatic certainty, which we all share, that the validity of our perception's, or our reality of the world, is not to be questioned. (xiv)

Castaneda conclude, dopo aver riconosciuto che l'autenticità del mondo (= della descrizione di realtà) in cui è stato introdotto deriva dall'acquisizione di una differente *membership* (l'affiliazione alla stregoneria), che :

(...) all this steps can only be understood in terms of the description to which they belong; and since it was a description that he endeavored to give me from the beginning, I must then let his teachings be the only source of entrance into it. Thus, I have left don Juan's words to speak for themselves.
(xiv)

Queste righe mettono al corrente il lettore di JtI che egli si trova di fronte ad un documento, e che questo documento può diventare un accesso ad un diverso sistema di conoscenza . Anche se assemblando elementi lessicali preesistenti, Castaneda è stato un produttore di linguaggio in quanto ha introdotto formulazioni che prima della pubblicazione dei suoi libri semplicemente non esistevano. Per esempio, nel caso di JtI, si possono ricordare 'not-doing', 'lines of the world',

‘stopping the world’ , ‘dreaming’ ‘seeing’ e ‘warrior’ nella loro particolare accezione (per questi ultimi tre lemmi, di cui due erano già stati introdotti da Castaneda nei precedenti libri *The Teachings of don Juan* ed *A Separate Reality*, si può parlare di pratiche risignificanti attuate dal testo) .

La complessa riflessione sulla realtà che attraversa il racconto dimostra una notevole consistenza intellettuale . Ma quello che è importante riconoscere è che Castaneda ha solamente avuto il ruolo di ricettore di una conoscenza preesistente che ha rielaborato in una proposta letteraria artistica .

Questo non vuol dire che i testi di Carlos Castaneda siano propaganda. Al contrario, si è portati a pensare che l’effetto sul lettore sia potenziato proprio dal fatto che su quest’ ultimo agisce la mediazione dei codici estetici, piuttosto che il fare direttamente esortativo di un testo di propaganda.

Cioè, i testi di Castaneda sono suscettibili di generare occasioni di ri-socializzazione nella misura in cui inseriscono un preciso discorso sul mondo che ha lo statuto di una visione del mondo nel cuore dell’ambiguità letteraria, per definizione radicale, di un mondo possibile, di una *fiction* letteraria, che per quanto possa aver attinto a fatti realmente accaduti resta una *fiction* ed in questo suo statuto trova la forza di una capacità di influenza.

CONCLUSIONI

Forse è possibile a questo punto dire qualcosa di più sul percorso sconosciuto che ha portato un numero imprecisato di individui dalla lettura dei testi di Castaneda alla condivisione dell'immaginario e del vocabolario delle comunità virtuali ed alla pratica della tensescrità.

Attraverso la rete mobile di protensioni e ritensioni, l'attività di selezione degli elementi e quella di combinazione di questi in connessioni salienti, il riempimento dei *blanks*, la produzione di inferenze, spiegazioni, estensioni extratestuali e tutto quell'insieme variegato di operazioni che principalmente la fenomenologia della risposta estetica ha riconosciuto come proprie del suo lavoro²²⁷, il lettore ha enfatizzato degli aspetti, ridotto o ignorato altri, modulato tra loro in un insieme di senso le componenti messeglie a disposizione dalla narrazione .

Ha insomma compiuto la propria esecuzione del testo ma, nel farlo, si è reso allo stesso tempo disponibile ad un processo di ri-creazione di sé stesso, perché ha seguito le linee-guida suggerite dal testo mettendo così in gioco istanze profonde della sua esperienza passata e intraprendendo una reinterpretazione dei principali elementi familiari del suo mondo quotidiano:

Attraverso l'esperienza del testo, quindi, accade qualcosa alla nostra riserva di esperienza. Questa non può rimanere indenne, perché la nostra presenza nel testo non avviene soltanto attraverso il riconoscimento di ciò che abbiamo già conosciuto. Ovviamente, il testo contiene una gran quantità di materiale

²²⁷ L'altro contributo fondamentale è quello di Eco, per il quale il lettore compie operazioni estensionali, fa riferimento a codici e sottocodici raggruppati in dizionari di base, fa riferimento a regole di coreferenza, opera selezioni contestuali e circostanziali, opera inferenze da sceneggiature comuni ed intertestuali, opera ipercodifiche, identifica i *topic* e le isotopie della narrazione, si prefigura mondi possibili, compie passeggiate inferenziali e più in generale cerca di disambiguare il significato e porre argini alla potenziale semiosi illimitata del testo. Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit.

familiare, ma questo serve di solito non come una conferma, ma come una base al di fuori della quale si devono forgiare le nuove esperienze. Il familiare è solo momentaneamente tale, e la sua significazione va cambiata nel corso della nostra lettura.²²⁸

Il lettore, essendo attivamente coinvolto nella costruzione e ri-creazione del testo letterario, nel farsi di questo processo di interazione ha ristrutturato anche se stesso, acquisendo risorse culturali ed integrandole al proprio percorso di socializzazione. Questo è potuto avvenire perché, come si è verificato, il testo ha dimostrato di essere effettivamente suscettibile a generare occasioni di ri-socializzazione .

Se si è trovata quindi una conferma all'approccio teorico che vuole la letteratura luogo di costruzione sociale della realtà ed agenzia che risponde ai bisogni di socializzazione dell'individuo contribuendo alla costruzione della sua identità, d'altro canto è evidente che non tutte le letture sono capaci di innescare una trasformazione che va ad operare sugli elementi della socializzazione .

Si tratta del caso portato all'estremo di una regolare funzione sociale svolta dalla letteratura . Esistono delle peculiarità dei testi di Castaneda che innescano nel lettore – in un certo tipo di lettore – l'avvio di un processo di ri-socializzazione. L'impianto del testo-campione di JtI, secondo i risultati emersi dall'analisi , si è dimostrato idoneo a favorire questo tipo di operazione e ad innescare un processo di interiorizzazione di valori e componenti cognitive afferenti al mondo degli sciamani messicani attraverso un percorso che, a partire dalla pratica di lettura ed attraverso di essa, può sfociare in un nuovo modo di stare al mondo e di vedere il mondo.

²²⁸ W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, op. cit., p. 202.

La natura pseudo-referenziale della narrazione ed il suo suggerimento quasi-pragmatico²²⁹, l'uso didascalico dei dialoghi, il rifornimento di schemi strutturati di concetti astratti che suggeriscono modalità concrete di azione e le altre caratteristiche del testo emerse in sede di analisi e discusse nel capitolo successivo ne fanno un racconto volto ad alfabetizzare il suo pubblico circa lo sciamanismo per mezzo di un vocabolario e di un immaginario .

A questo punto, prima di procedere, sarà bene chiarire i limiti di applicazione dei modelli di testo e di esperienza ad esso corrispondente che si sono ricostruiti, e per far questo bisogna tornare momentaneamente sul rapporto testo-lettore . I risultati a cui si è giunti con la presente indagine non portano a concludere che il testo letterario prestrutturi deterministicamente l'interpretazione e l'esperienza del lettore .

Intanto va detto che solo un certo lettore andrà incontro al tipo di esperienza radicale qui ricostruita , cioè un lettore maturo, pronto a – e soprattutto – capace di mettersi in questione, di sperimentare la barthesiana messa in stato di perdita del soggetto, più o meno momentanea, più o meno duratura :

Vorremmo qui ricordare l'ipotesi da noi segnalata (...) che la lettura, e quella letteraria in particolare, abbia luogo quando gli individui sono in grado di affrontare progetti di cambiamento, sociale e/ o culturale, disponibili ad impegnarsi in un lavoro che può mettere in discussione le proprie certezze.²³⁰

²²⁹ “ There is a form of reception with regard to fictional texts that one could call quasi-pragmatic. In quasi pragmatic reception the boundaries of the fictional text are transcended through an illusion created by the reader himself. This illusion may be compared to pragmatic reception, which is always overstepping the boundaries of the text in an attempt to fill the gap between word and world. (...) there are specific forms of fiction that count on an exclusively quasi-pragmatic reception. In such cases the verbal structure of narration is veiled in order to make the passage from fiction to referential illusion as easy as possible. “ K. Stierle, *The Reading of Fictional Texts*, in S. R. Suleiman e I. Crosman (eds.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, op. cit., pp. 84 – 85.

²³⁰ G. Pagliano, *Perché Leggere*, op. cit., p. 135

Il lettore deve in qualche modo prestarsi al pericoloso gioco a cui lo invita il testo ed essere predisposto ad intraprendere una lettura qualitativamente impegnativa. Si può facilmente immaginare che l'assimilazione non sia avvenuta in chiunque abbia letto un libro di Castaneda, per cui bisogna fare una distinzione tra lettore occasionale e lettore che ha profondamente integrato l'esperienza della lettura, e ciò che ne è potuto derivare, nella sua vita.

Inoltre va detto che questi risultati valgono esclusivamente per il testo in questione che, come si è detto, rivela una specifica predisposizione interna, una peculiare tendenza a "suggerire" un uso prima ancora che una lettura, tendenza che a sua volta si comprende e diventa significativa solo risalendo al livello ideologico e culturale del contesto di produzione del testo ed al progetto comunicativo più ampio del quale è strumento, e non può essere messa in relazione con caratteristiche generali del testo letterario in quanto tale se non nel senso di aver portato all'estremo certe possibilità latenti in ogni struttura narrativa.

Si è in altri termini toccato il complesso problema dell'interpretazione del testo, del peso che in essa interpretazione hanno le operazioni del lettore e della sua libertà nel compierle e, dall'altro versante della lettura, della capacità che hanno i testi di orientare queste operazioni e questa libertà ermeneutica verso un traguardo – in parte – prestabilito dai binari testuali del lettore modello o implicito, della presupposizione di adeguate competenze, delle conoscenze enciclopediche etc.

Il rapporto non può che essere compreso attraverso un modello di interazione, di reciprocità e di vera collaborazione. E' banale ripetere che senza un lettore che lo legga, un libro esiste solo come virtualità e, alla prova

dei fatti, è come se non esistesse. Anzi si è detto che l'attività del lettore, oltre che essere connessa alla ri-costruzione ed attualizzazione del testo, si allarga anche ad operazioni pragmatiche di individuazione e selezione delle risorse simboliche e culturali messe a disposizione dal testo, e di integrazione alle proprie strategie di azione di queste risorse (si veda oltre per l'approfondimento di questo punto), il che pare il riconoscimento completo del ruolo attivo e partecipativo del lettore, che diventa un esperto *bricoleur* capace di scegliere, smontare, riassemblare secondo la propria rilettura e secondo le necessità e le sfide postegli innanzi dalla situazione sociale in cui egli vive ²³¹.

Ma d'altro canto negare la forza performativa del testo – anche quando non è così evidente come in JtI – significa appiattare la relazione su uno dei due poli della lettura e , soprattutto, perdere di vista la possibilità che un testo – e più in generale la letteratura – sia qualcosa di più di un passatempo, e cioè abbia la forza di partecipare ai processi di socializzazione attivando un dialogo profondo con il soggetto a livello di idee, valori, comportamenti, rappresentazioni ed interpretazioni della realtà²³² ed indirizzando l'attività di assemblaggio delle risorse culturali messe a disposizione del lettore-stratega-*bricoleur* secondo particolari orientamenti all'azione ed alla cognizione:

²³¹ Senza per questo cadere nell'idealizzazione del lettore come attore sociale perfettamente razionale, che sa sempre adeguare i mezzi ad i fini e che conosce sempre in maniera trasparente gli stessi fini. L'agire dell'attore sociale va qui inteso attraverso una razionalità limitata, le cui scelte sono valide solo all'interno di un dato contesto e solo sulla base di una conoscenza e di una definizione della situazione bastante all'efficacia dell'azione fino alla prossima smentita. Per quanto riguarda i limiti culturali e strutturali di una simile possibilità nella società contemporanea si veda oltre.

²³² Sembra che la fatica del leggere che emerge in alcune ricerche sociologiche e la difficoltà di rammentare le informazioni della lettura relative al testo siano un indizio di questo impegno che la lettura comporta per il sé e le sue credenze e del livello profondo sul quale agisce . Sempre nello stesso lavoro, Pagliano cita alcuni risultati di una ricerca di Lorang dai quali risultava che il 53 % degli intervistati asseriva di aver cercato di imitare un personaggio letterario ed il 42% di aver agito in relazione a quanto letto. Cfr. *Perché leggere*, op. cit., p. 21.

(...) è vero che un testo narrativo è una serie di atti linguistici che “fingono” di essere asserzioni senza chieder peraltro di essere credute, né pretendere di essere provate: ma fa ciò per quel che riguarda l’esistenza dei personaggi immaginari che mette in gioco, mentre non esclude che intorno alla serie di asserzioni fittizie che dipana altre se ne allineino, che fittizie non sono, e anzi trovano le loro condizioni di felicità nell’impegno con cui l’autore le sostiene e nelle prove che (sotto il velame della parabola narrativa), intende portare a sostegno di quanto asserisce sulla società, la psicologia umana, le leggi della storia. ²³³

Vale qui anche quanto osserva G. Bettetini:

E’ chiaro che ogni tipo di testo ha al proprio interno una particolare predisposizione verso il comportamento presunto del suo fruitore. Ogni testo (...) si attiva a contatto con il fruitore perché l’attività di quest’ultimo è già stata in qualche modo preordinata. Naturalmente tutto ciò dà insieme libertà e costrittività: libertà perché un lettore, per esempio, può dirsi a pieno titolo un coautore della propria interpretazione dell’opera; costrittività perché il suo processo interpretativo è in qualche modo predisposto dal testo e dal suo autore, e a volte sotto l’apparente apertura dei testi si nasconde una strategia molto rigida e astuta. ²³⁴

²³³ Eco, *Lector in Fabula*, op. cit., pp. 48 - 49.

²³⁴ Gianfranco Bettetini, Comunicazione del pluralismo e pluralità delle comunicazioni, in *Azione sociale e pluralità culturale*, op. cit., pp. 217-226, p. 223.

Come ricorda Eco nella sua definizione del concetto di opera aperta , “ ogni opera d’arte (...), è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l’opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una esecuzione personale. (...)”²³⁵; bisogna d’altro canto osservare che un’opera incanala e fa ruotare sempre le letture che se ne possono fare attorno a dei cardini, centri nodali della sua organizzazione interna, della sua struttura in quanto forma compiuta, ed in questo senso la collaborazione del fruitore all’interminabile processo di completamento dell’opera non può diventare mai uno stravolgimento della stessa:

L’autore offre insomma al fruitore un’opera *da finire*: non sa esattamente in qual modo l’opera potrà essere portata a termine, ma sa che l’opera portata a termine sarà pur sempre la *sua* opera, non un’altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è la *sua* forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli in sostanza aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo.”²³⁶

Le “esigenze organiche di sviluppo” corrispondono alla poetica, al progetto, all’intenzionalità dell’autore. Rintracciare in Castaneda la sua poetica, a

²³⁵ U. Eco, *Opera Aperta*, op. cit., p.52. E ancora: “ (...) un’opera d’arte, cioè, è un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere (attraverso il gioco di risposte alla configurazione di effetti sentita come stimolo dalla sensibilità e dall’intelligenza) l’opera stessa, la forma originaria immaginata dall’autore. In tal senso l’autore produce una forma in sé conclusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita così come egli l’ ha prodotta; tuttavia nell’atto di reazione alla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale. Infondo la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere sé stessa.” *ibidem*, p. 26

²³⁶ *idem*, pp. 50-51

questo punto, è corrisposto all'individuazione di un modello narrativo di tipo didascalico, volto ad alfabetizzare il suo pubblico circa lo sciamanismo . La ri-socializzazione è il percorso che conduce il lettore attento di Castaneda ad una affiliazione al mondo cognitivo degli stregoni messicani. Le singole unità componenti questo processo corrispondono all'adozione delle parti costitutive della *via del guerriero* , il modo di vita degli stregoni descritto da Castaneda nei suoi testi, e della *spiegazione degli stregoni*, la concezione che essi hanno del cosmo.

I testi di Castaneda hanno infatti rivelato una visione del mondo prima della loro pubblicazione e diffusione praticamente sconosciuta²³⁷, quella di uno specifico filone di discendenza tradizionale risalente a sciamani vissuti centinaia di anni fa nell'antico Messico .

La visione sciamanica del mondo, pur essendo disseminata nei testi in inestricabile unione di forma e contenuto con le strutture narrative della produzione di Castaneda, si manifesta come un organico sistema di conoscenza intrinsecamente coerente.

Infatti, tale visione degli sciamani dell'antico Messico ha un proprio linguaggio con il quale descrive il cosmo (la realtà) ed una propria epistemologia che fonda una conoscenza a sé stante.

Non si è entrati nei dettagli di questo sistema di conoscenza se non a seguito della necessità di delucidare ambiti strettamente connessi all'obbiettivo dell'indagine.

I testi di Castaneda sono quindi il terreno di scontro tra due diverse prospettive sul mondo, scontro che si esplica *all'interno* del protagonista (1° ambito di conflitto) ed all'esterno, tra i due personaggi principali (2° ambito di conflitto) . Il confronto è affiancato molto spesso dalla

²³⁷ E. Zolla passa in rassegna, in alcune righe di estremo interesse, i pochi e sporadici contatti avvenuti in precedenza tra profani e nagualismo . Si veda Zolla, Elémire, *I letterati e lo sciamano*, op. cit., pp. 390 – 392.

negoziabile del contratto, tanto che si è detto che esso si manifesta attraverso un misto di ostilità e negoziazione.

Se ci fosse stata solo ostilità il lettore avrebbe vissuto con maggiore difficoltà la propria persuasione ; la negoziazione riduce la distanza culturale, rende più familiare il mondo a tutta prima strano e sconcertante costruito dal testo. Il conflitto ideologico sembra una caratteristica propria della letteratura contemporanea in generale, come ricorda Wolff:

A meno che le regole e le convenzioni della produzione artistica e letteraria non siano molto strettamente definite e circoscritte – cosa che non si verifica nel caso delle società industriali contemporanee – allora i testi diverranno il terreno di scontro delle dinamiche di diverse voci e ideologie, forse anche in conflitto tra loro. Ciò può essere riconosciuto esplicitamente attribuendo voci diverse a personaggi diversi, oppure attraverso qualche altro modo di rinunciare al dominio dell'autore espresso attraverso una voce uniforme.²³⁸

Sembra che la visione sciamanica della realtà vada di pari passo, nella proposta di Castaneda, con uno stile di vita, qualcosa di simile ad una strategia, che permette il passaggio da un sistema di conoscenza ad un altro: si tratta del “warrior’s path”, del cammino con un cuore elegantemente illustrato da don Juan nel primo dei libri di Castaneda, *The Teachings of Don Juan*.

A chi riferire il *modus vivendi* del guerriero? Anch'esso è parte integrante della suddetta visione del mondo, e quindi anch'esso corrisponde al gruppo sociale di riferimento rappresentato dal lignaggio di Don Juan, dalla catena

²³⁸ J. Wolff, op. cit., p. 173

tradizionale di iniziati, le cui radici affondano nell'epoca del Messico precolombiano.

La produzione letteraria di Castaneda, a buona ragione, è quindi espressione di tale visione, se è vero che “ ciò che l'autore o l'artista esprime attraverso l'opera d'arte è effettivamente (o forse si dovrebbe dire *anche*) l'espressione di un gruppo sociale e della sua visione del mondo.”²³⁹

Ora appaiono molto interessanti in questo contesto le considerazioni di Pagliano :

Secondo la teoria di Goldmann, già ricordata , il soggetto creatore dell'opera letteraria è il gruppo sociale che elabori una visione del mondo adeguata rispetto alla propria situazione reale: il testo sarà strutturato in modo omologo a tale visione del mondo. In tal modo il genere letterario diviene portatore non solo di convenzioni ed abitudini sociali ma di una visione della realtà, e la sua ricezione può essere attivata quando, e solo quando, i lettori siano alla ricerca di una tale strutturazione del reale.²⁴⁰

Ad un livello più astratto di comprensione, si dirà allora che questa attivazione di possibilità di ri-socializzazione (o meglio questa attivazione di un processo tutt'ora in corso, a constatare dall'esistenza di un movimento di pratica) deve essere avvenuta come risultato interpretativo del circolo ermeneutico venutosi a creare tra l'orizzonte storico-culturale del lettore e quello del testo .

Questi testi hanno forzato, per la loro specificità, il lettore al dialogo ed all'attivazione di un profondo processo interpretativo, che, nel caso di quei lettori che poi sono diventati membri e praticanti, ha scalzato il soggetto

²³⁹ Wolff, op. cit., p. 172

²⁴⁰ G. Pagliano, *Profilo di sociologia della letteratura*, op. cit., p. 126 .

dalle proprie pre-condizioni, dai propri presupposti, sulla base delle quali aveva intrapreso il cammino ermeneutico, per condurlo ad integrare parte o l'insieme della visione del mondo degli sciamani. Come osserva P. Jedlowski :

D'altro canto, è tutta la lezione dell'ermeneutica a ricordarci come non si possa conoscere se non sulla base delle proprie tradizioni, che ogni processo conoscitivo è fondato su presupposti (...). Ma questi meccanismi sono anche possibili di superamento. Questo superamento non è abolizione dei pregiudizi con un colpo di spugna, ma ricorrente assunzione della posizione del *dialogo*, come messa in discussione dei propri presupposti nel confronto con quelli dell'altro. (...) Il dialogo è l'assunzione di responsabilità dei presupposti sui quali si basa il nostro pensiero, e contemporaneamente l'apertura alla messa in forse di questi presupposti, che la presenza dell'altro comporta. ²⁴¹

Questo consente ora di affrontare alcuni dubbi che il lavoro avrebbe potuto sollevare. L'atto di costituzione del sé e del mondo che si produce attraverso la pratica di lettura avviene sempre entro un orizzonte di socialità , e non è da ricondursi , né sul versante dello scrittore, né su quello del lettore, ad un improbabile operato solipsistico : sul versante dello scrittore perché non si tratta della sua creatività o della sua fantasia, ma della solida espressione di una realtà culturale; su quello del lettore perché il processo di ristrutturazione non avviene tra egli ed il testo, ma tra il suo vissuto di individuo appartenente ad un determinato mondo sociale, passato in cui ha introiettato modi socialmente determinati di vivere e pensare quel mondo , ed il passato culturale che *attraverso* il testo parla e si esprime e si

²⁴¹ P. Jedlowski, Pluralismo, pregiudizio e comunicazione, in *Azione sociale e pluralità culturale*, op. cit., pp. 236-237.

presenta al soggetto come riserva di risorse simboliche e di azione spendibili nel presente.

Ora il lettore, indirizzato in questo dalla stessa struttura narrativa con cui si è dovuto confrontare, ha assegnato alla sua attività di ri-creazione e di interpretazione la veste di un rapporto strumentale con il testo che ne ha enfatizzato gli aspetti pragmaticamente applicabili alla vita reale. Si deve a D. Waples l'elaborazione di cinque diverse modalità di lettura (strumentale, di prestigio, di consolidamento, estetica, di distrazione)²⁴². La modalità strumentale, volta ad ottenere informazioni per compiere azioni pratiche, dovrebbe corrispondere all'approccio che il testo di Castaneda indirettamente ha suggerito e che un certo tipo di lettore ha adottato.

Può risultare al riguardo interessante evidenziare che i membri delle comunità virtuali, prima di identificarsi come lettori ed appassionati, si autodefiniscono "praticanti". Un praticante intrattiene principalmente, nei confronti di un testo che viene visto come fonte di conoscenza rispetto alla pratica, un rapporto di tipo strumentale.

Il testo, come si accennava, è diventato riserva di risorse culturali pragmaticamente fruibili e spendibili da parte dell'attore sociale nella costruzione delle sue strategie di azione, quali un nuovo modo di vedere il mondo ed un nuovo modo di essere nel mondo.

Ci si richiama qui all'idea di strategia d'azione proposta da Anne Swidler, per la quale la cultura viene concepita come una "cassetta degli attrezzi" (*tool kit*), un insieme di risorse tra le quali ogni attore sociale seleziona delle componenti con cui costruire le proprie linee di azione²⁴³.

²⁴² Waples, D., Berelson, B., Bradman, F. R., *What Reading Does to People. A Summary of Evidence on the Social Effects of Reading and a Statement of Problems of Research*, Chicago University Press, Chicago.

²⁴³ A. Swidler, *Culture in Action: Symbols and Strategies*, in "American Sociological Review", 51, pp. 273-286.

In questa maniera, senza cadere nell'individualismo di un lettore che a proprio piacimento acquisisce da un testo letterario modi di comportamento o visioni del mondo diverse dalla propria in un vuoto sociale, diventa accettabile l'idea di un soggetto che, nell'articolarsi del proprio rapporto con il contesto sociale che lo circonda, laddove non trovi efficaci gli strumenti culturali che la sua socializzazione gli ha fornito, possa attingere in maniera attiva e più o meno consapevole ad una serie di risorse, tra cui anche quelle fornite dalla letteratura, per trovare risposta ai problemi di azione che quel contesto sociale gli pone ed arricchire così il proprio *tool kit*.

Similmente K. Burke aveva inteso la letteratura come sorta di *problem solving* (in realtà egli parlava di "equipments for living", equipaggiamenti/ attrezzature per vivere) : "Critical and imaginative works are answers to questions posed by the situation in which they arose. They are not merely answers, they are strategic answers (...). " ²⁴⁴

La letteratura offre strategie ed attitudini per risolvere situazioni. Essa provvede ad organizzare i pensieri e le immagini in modo tale da preparare l'individuo ad affrontare le manovre e le operazioni della vita quotidiana:

What would such sociological categories be like? They would consider works of art, I think, as strategies for selecting enemies and allies, for socializing losses, for warding off evil eye, for purification, propitiation, and desanctification, consolation and vengeance, admonition and exhortation, implicit command or instructions of one sort or another. ²⁴⁵

²⁴⁴ K. Burke , *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, op. cit., p. 1 .

²⁴⁵ idem, p. 304.

E' più che probabile che il soggetto-lettore percepisca , selezioni ed utilizzi in misura maggiore quelle componenti strategicamente valide per il suo contesto ed il suo vissuto, rispetto ad un'assimilazione *tout court* della visione sciamanica. In questo il lettore viene guidato dalle proprie esperienze precedenti, dalle proprie particolari esigenze, da interessi, da resistenze o consonanze specifiche: un adolescente individuerà ed enfatizzerà , nei testi di Castaneda, temi e motivi diversi da quelli che cattureranno l'attenzione di un uomo adulto di cinquant'anni, la cui lettura selettiva sarà a sua volta diversa da quella di una donna della stessa età etc. Ciò che conta è che a ciascuno di questi individui il testo di Castaneda, almeno che non generi un rifiuto o una condanna, fornirà una *chance* di ri-negoziazione dell'identità e del consenso sulla realtà, secondo gradi, modalità e tempi di volta in volta differenti.

Se da un lato si ha questa attività interpretativa e creativa del lettore, che resuscita l'opera in vista della sua situazione esistenziale, dall'altro bisogna fare i conti con l'intenzionalità a monte più o meno consapevole dell'autore, che, nel caso specifico, ha messo in opera una precisa strategia affinché il processo si orientasse in una particolare direzione ²⁴⁶.

Riguardo al primo aspetto, bisogna ora inquadrare il contesto storico-sociale all'interno del quale avviene o può avvenire una lettura dagli effetti ri-socializzanti: infatti un processo simile può essere facilitato in una società, come quella contemporanea, nella quale l'identità non è mai conquistata una volta per tutte ma è un continuo processo di aggiustamento e revisione :

²⁴⁶ Quanto ha giocato in tutto questo una possibile intenzione autoriale a monte lo si è constatato attraverso il riconoscimento e l'enucleazione degli stratagemmi retorici e stilistici individuati quali spie di una proposta di fruizione implicita al testo stesso che si è cercata di ricostruire.

“Negli anni '80 si è messo bene in luce la centralità della ricerca dell'identità che il soggetto, come attore sociale, gestisce con un uso strategico delle risorse che l'ambiente gli offre.”²⁴⁷

Qualcuno ha parlato, al riguardo di questa provvisorietà del percorso di socializzazione, di identità *proteiforme*²⁴⁸. Senza voler entrare nel merito di una discussione estremamente complessa (la traversata che l'individuo compie del vasto campo di possibilità simboliche e culturali nella società contemporanea è stata interpretata sia come rischio che come *chance* ²⁴⁹), andrà qui sottolineato che caratteristica dell' identità proteiforme è l'apertura necessaria a continui aggiustamenti e revisioni, in risposta ai tratti strutturali della società contemporanea :

Sinteticamente, dunque si può parlare di differenza e diversità nell'ambito dei processi di socializzazione in relazione ad una *pluralità di soggetti* che interagiscono all'interno di un processo strutturato in base a *criteri di valore* definiti, che possono essere o meno gerarchizzanti, con un obiettivo che può essere di *omogeneità* o di *differenziazione*. A queste tre variabili bisognerebbe aggiungere una quarta dimensione della diversità, quella temporale che si

²⁴⁷ Silvio Scanagatta, *Pluralità e territori soggettivi*, in *Azione sociale e pluralità culturale*, op. cit., pp. 239-246, p. 240 . Si vedano anche M. Livolsi, *Identità e progetto. L'attore sociale nella società contemporanea*, La Nuova Italia, Firenze, 1987; A. Melucci, *L'invenzione del presente. Movimenti, identità, bisogni collettivi*, Il Mulino, Bologna, 1982; F. Bimbi, *Strutture e strategie della vita quotidiana*, Angeli, Milano, 1986; Cesareo, 1989; L. Gallino, *Identità, identificazione*, in “Laboratorio politico”, n.1, Einaudi, torino, 1982; A. Polmonari, F. Carugati, P. E. Ricci Bitti e G. Sarchiello, *Identità imperfette*, Il Mulino, Bologna, 1979; L. Sciolla, *Identità*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1983-84; F. Crespi, *Mondi vitali e frammentazione del senso*, in *Consenso e conflitto nella società contemporanea*, Angeli, Milano, 1982-3; Aa. Vv., *Complessità sociale e identità*, Angeli, Milano, 1983.

²⁴⁸ Luisa Ribolzi, *Azione sociale e pluralità culturale*, in *Azione sociale e pluralità culturale*, op. cit., p. 290; si veda anche A. Kennedy, *The Protean Self, Dramatic Action in Contemp. Fiction*, MacMillan, London, 1974.

²⁴⁹ L. Sciolla, *Identità*, op. cit., p. 48. T. Luckmann e P. Berger, dei quali sono riportati alcuni testi nell'antologia di Sciolla, osservano criticamente che nella società contemporanea le identità diventano uno tra gli altri oggetti di consumo a disposizione su quello che loro chiamano “il mercato delle identità”. Berger e Luckmann hanno affrontato il tema principalmente nei loro lavori *The Invisibile Religion*, (T. Luckmann), MacMillan Co., New York, 1963; *The Sacred Canopy*, (P. Berger), 1967 (Doubleday, New York, 1990); *The Homeless Mind*, (P. Berger, B. Berger, H. Kellner), Harmondsworth, Penguin Books, 1973; *Pyramids of Sacrifice*, (P. Berger), Basic Books, New York, 1974 ; *The Heretical Imperative*, (P. Berger), Anchor Press/ Doubleday, New York, 1979.

esprime nel binomio “*permanenza/provisorietà*”, dal momento in cui non solo si ha a che fare con una società più eterogenea, ma i singoli oggetti sociali sono instabili, e possono facilmente modificarsi nel tempo, o essere sostituiti da altri. Oggi tutte le relazioni sociali sono vissute sul breve periodo, e tutte le scelte di fondo, un tempo considerate immutabili, sono anch’esse soggette a quel *rifiuto della irreversibilità* che caratterizza questa fase storica e che ha portato alcuni a parlare di “nomadismo tecnologico” per indicare fenomeni di provvisorietà, prevalenza del contingente e del quotidiano, pluralità dei centri di riferimento. A questo consegue in termini di processo non più la prevalenza della socializzazione secondaria su quella primaria, che aveva caratterizzato la società industriale, ma una successione di “risocializzazioni” in grado di favorire questo continuo adattamento. ²⁵⁰

Il soggetto quindi è, in un certo senso, costretto ad un continuo aggiustamento/ verifica sui suoi bisogni di quanto gli offre l’ambiente: l’autoreferenzialità del sistema soggettivo non chiude la comunicazione e l’azione con l’esterno, ma piuttosto commisura sé rispetto ad un territorio di risorse.

L’informazione quindi e la sua gestione diventano oggetto fondamentale per gestire la quotidianità , l’identità e la soggettività; e questo vale sia nel senso della numerosità, che dei contenuti. (...)

Dal punto di vista della socializzazione è evidente che ci stiamo muovendo verso un’ulteriore offerta di consumo di oggetti comunicativi; questo favorirà le già articolate presenze di agenzie formative: addirittura potrà incrementare la capacità autoformativa che i soggetti hanno di fronte ai mezzi comunicativi. ²⁵¹

²⁵⁰L. Ribolzi, op. cit., p. 289.

²⁵¹ Silvio Scanagatta, op. cit. , pp. 241 – 242.

Il soggetto contemporaneo declina percorsi di senso provvisori, mutevoli, con maggiore capacità e possibilità di scelta. Il *self* proteiforme è stato capace di attingere ai testi di Castaneda elementi che poi ha riadattato alla propria vita. Un simile processo probabilmente è stato caratterizzato da momenti fortemente conflittuali - come la frequentazione del flusso comunicativo delle comunità web lascia intuire - ; inoltre si può immaginare che esso sia tuttora in corso e dagli esiti incerti. Si dovrebbe quindi rettificare il richiamo alla ri-socializzazione, articolandolo e problematizzandolo in un *percorso* di ri-socializzazione, che, in quanto tale, non va immaginato come una conversione totale (del tipo prodotto in seguito ad uno *choc* biografico), ma come un fenomeno che ha coinvolto maggiormente alcuni aspetti - per esempio quello dell'orientamento all'azione più di quello del linguaggio - e che va inteso come una questione di gradi lungo un *continuum* di possibilità di concretizzazione e manifestazione.

In questo caso, comunque, la letteratura, al pari di altre agenzie informali di socializzazione, può divenire il luogo di reperimento di quelle risorse culturali che altri ambiti, magari istituzionalmente deputati a questo compito, non forniscono all'attore sociale.

Per quanto attiene al secondo aspetto, quello dell'intenzionalità, bisogna andare ad indagare le motivazioni a monte dell'atto di scrittura, che si rintracciano comprendendo il contesto al quale lo scrittore appartiene.

Nonostante la scarsezza di notizie di prima mano sulla vicenda di Castaneda, qualcosa sul contesto di produzione si può comunque dire (si veda anche quanto già riportato al proposito nel cap. 2) : con Castaneda ha termine il lignaggio di sciamani ; per questo motivo, a lui viene assegnato il compito di chiudere la centenaria vicenda con un gesto finale, qualcosa all'altezza della

ricerca compiuta in Messico da uomini e donne nel corso dei secoli sulla realtà e la percezione .

La “fibbia d’oro” – per usare l’espressione di don Juan - con cui Castaneda chiude la linea di trasmissione ereditaria diventa allora l’apertura della tradizione ad un più vasto numero di individui per mezzo di un’operazione letteraria.

L’ avvicinamento del pubblico occidentale al mondo degli sciamani viene intenzionato dall’autore come un adescaggio intellettuale compiuto dalla sua opera scritta. Per raggiungere questo obiettivo Castaneda produce, grazie a determinate strategie narrative e stilistiche, una narrativa suscettibile di occasioni di risocializzazione .

In questo modo la fine del lignaggio si trasforma nella diffusione delle pratiche e della visione del mondo di cui lo stesso era custode e trasmettitore e la nascita di un corpo di praticanti le arti degli sciamani dell’antico Messico, di cui sono prova le comunità web e la frequentazione dei seminari di insegnamento dei cosiddetti passi magici.

Se attraverso l’analisi delle strategie retoriche si è rintracciata l’intenzione dell’ autore implicito, andando ora ad analizzare le circostanze di enunciazione del testo si verifica un’effettiva corrispondenza tra la prima intenzione e quella dell’autore empirico²⁵², implicato nel problema della gestione di un eredità tradizionale.

Quindi la produzione di Castaneda non è indirizzata al gruppo di riferimento dello scrittore , a quel gruppo la cui struttura mentale è omologa all’orizzonte di significati del testo e da cui in ultima istanza provengono il

²⁵² Cfr. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 64 – 65. Per autore implicito si intende qui :“ un’entità effettiva, un’istanza che stabilisce le norme della narrativa e che vi acclude (in via più o meno esplicita) un orientamento ideologico, sul quale il lettore modella una reazione che fonda così la sua risposta estetica.” Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., , p. 7

sistema di conoscenza e di azione alieno, ma è stata intenzionalmente prodotta per i non-membri come testimonianza ed atto di apertura di una tradizione esoterica verso l'esterno:

Un'altra possibilità generalmente ignorata all'interno di un modello semplice di determinazione culturale è quella dell'influenza degli interscambi culturali. Idee culturali ed artistiche si sono spesso diffuse da una società all'altra senza l'intervento di alcuna particolare colonizzazione e senza alcuna convergenza o trasformazione politica o economica. (...)

Enfatizzare eccessivamente una concezione della cultura intesa come prodotto di una particolare 'base' socioeconomica, rischia di oscurare questo tipo di sviluppo e di cambiamento culturale che sopraggiunge, per così dire, dall'esterno di tale base.²⁵³

Questo implica una serie di problemi : una visione del mondo non occidentale che è alle spalle della produzione di uno scrittore appartenente alla tradizione intellettuale europea trasforma i testi di quest' ultimo non solo in un terreno di scontro e di conflitto , ma anche in un luogo di traduzione e di risignificazione (un aspetto la cui complessità meriterebbe ben altro approfondimento).

Tutta l'opera di Castaneda è attraversata da questo travaglio, da questa dialettica, e si è visto come la pluralità dei punti di vista in contrasto contribuisca anche al gioco di identificazione – distanza, e conseguentemente alla peculiare capacità di mettere in crisi le certezze di cui è portatore il lettore.

Questo specifico aspetto della produzione castanedianiana è suscettibile di almeno due ulteriori tipi di connessione teorica, da un lato con caratteri

²⁵³ J. Wolff, op. cit., p. 107

generali propri della forma d'arte letteraria, e dall'altro ancora una volta con il contesto sociale contemporaneo .

Per la sua caratteristica di gioco e di *fiction* e le conseguenze che ne derivano (contemporaneità di identificazione e di distanza, virtualità della situazioni che permette la revocabilità della partecipazione del lettore, sperimentabilità di una pluralità di punti di vista e significati in ambiente protetto, assenza del discorso normativo proprio di altri tipi di testo ed ordini di discorso quali quello politico, religioso, filosofico, giuridico, scientifico) la letteratura si predispone ad essere il luogo dell' incontro con la diversità culturale e con elementi (simboli, significati, descrizioni di comportamento etc.) lontani dal contesto di appartenenza.

La riflessione di G. Pagliano si è in più occasioni confrontata con questi motivi, giungendo infine ad una loro connessione reciproca:

Ora è opportuno chiedersi come tali immedesimazioni, distanziazioni e sperimentazioni siano possibili mediante il testo letterario, mentre verrebbero rifiutate nella comunicazione quotidiana o restando all'interno del discorso ideologico. In proposito possiamo ricordare che lo statuto del testo viene opportunamente denominato "di finzione". Come il gioco, il testo letterario non è né vero né non vero, mentre si presenta come non vincolante rispetto alle normative politiche, etiche, religiose, giuridiche. Questo statuto permetterebbe dunque una libertà di adesione o di rifiuto non immediatamente pericolosa per l'identità sociale e di gruppo, ed estremamente utile per la sperimentazione dei ruoli sociali. In chiave più prossima al punto di vista psicanalitico possiamo ricordare che la letteratura disegna dinamiche relazionali all'interno di un preciso quadro formale, ed è questa "forma", costituita dalla struttura del testo, poetico o narrativo, che ritma inizi ed esiti delle tensioni al livello profondo della "fabula" o a livello stilistico e linguistico, che riduce la sensazione di pericolo della esposizione all'altro e , incanalando in certo modo le pulsioni aggressive e distruttive ne permette la trasformazione, favorendo il passaggio

da meccanismi di difesa a meccanismi di adattamento, in grado di accettare la diversità.²⁵⁴

Il testo permette quindi di “affrontare l’alterità radicale, attraverso la messa in discussione delle proprie certezze, proprio in quanto esso si presenta come fittizio e non vero, come un gioco che può appunto essere sospeso, che il soggetto può mantenere nei limiti del gioco.”²⁵⁵

La polifonia del testo letterario bene si presta, quindi, ad accogliere la pluralità di ‘voci’ dell’attuale società. La potenzialità della letteratura di divenire, in quanto forma di mediazione simbolica, luogo di destrutturazione e/ o di costruzione sociale della realtà appare esaltata dalla pluralità culturale della società contemporanea, dove coesistono molteplici ordini di discorso senza che, apparentemente, uno in particolare prevalga sugli altri²⁵⁶. Sarà bene definire cosa si intende qui per pluralità culturale. Paolo Jedlowski fornisce la seguente definizione problematica :

²⁵⁴ Pagliano, *Azione sociale e pluralità culturale*, cit., pp. 146-147.

²⁵⁵ G. Pagliano, *Profilo di sociologia della letteratura*, op. cit., pp. 115 – 116. “Già Duncan, sulle tracce di H. G. Mead, individuava la funzione della letteratura nell’offerta che essa compie di situazioni e personaggi – nell’accezione di ruoli – che il lettore può sperimentare al livello dell’immaginario, costruendo in tal modo (e cioè decostruendo e ricostruendo) i propri atteggiamenti e la propria personalità. (...) Tale discorso può essere confrontato e integrato con quanto si afferma relativamente alla struttura dialogica dell’incontro tra testo letterario e lettore e all’esperienza di sé nell’esperienza dell’altro che il testo permette.” G. Pagliano, *Azione sociale e pluralità culturale*, in *Azione sociale e pluralità culturale*, op. cit., p. 146.

“L’ipotesi probabile è che si tratti di una funzione di sperimentazione a livello dell’immaginario di un nostro inserimento (del soggetto lettore) nel mondo inventato dal testo: sperimentazione di ruoli, azioni, situazioni (così Duncan 1953). Tale sperimentazione sarebbe resa possibile, nonostante pregiudizi e convinzioni del soggetto, dallo statuto non normativo e non legato alla veridicità del testo letterario. Mediante tale sperimentazione si potrebbero operare modifiche della visione del mondo, delle convinzioni e dei riferimenti di valori, non operabili a livello razionale a causa delle barriere fraposte dalle convinzioni già esistenti (...).” idem, *Perché leggere*, cit. pp. 18 – 20.

²⁵⁶ “We need to know how the individual accepts one and not the other tradition in society where there are many usable pasts being invoked by competing groups within the same institution, by institutions within the society, and, finally, by cultures within civilizations. When we eliminate choice in the acceptance of the tradition, we really beg the question.” Duncan, cit., nota 14, p. 232.

Io direi che la nozione di *pluralismo* esprime il *problema della compresenza di una pluralità di orizzonti culturali diversi in un mondo comune*. Con questa definizione si evidenzia l'aspetto di *problema* del pluralismo, ma soprattutto si pone l'accento sul fatto che la pluralità di orizzonti culturali si eserciti su di *un mondo in comune*.

Se il mondo in questione non fosse comune, non vi sarebbe problema: vi sarebbero gruppi diversi, diverse identità, diverse culture, ma tutto ciò non inter-agirebbe, e dunque la pluralità non costituirebbe nulla, non sarebbe neppure avvertita.

Il problema nasce dunque dal fatto che su di un mondo in comune esistono rappresentazioni diverse. Lo stesso mondo viene descritto in termini diversi, con altre parole, da punti di vista differenti, che possono essere antagonisti. Questi punti di vista diversi non si ignorano reciprocamente. E qui sta il punto. Perché se la visione del mondo di un gruppo sociale viene a confrontarsi con quella diversa, ma incidente sul medesimo mondo, di un altro gruppo, l'effetto è quello di una delegittimazione dell'ordinamento cognitivo su cui quella visione si basava: la "naturalità" – "l'ovvietà" – di quella visione si sgretola. L'ordine diviene problematico.²⁵⁷ (sott. agg.)

Nel mondo in comune della società contemporanea emergono la revocabilità delle scelte tra diverse realtà, la molteplicità delle appartenenze, la normalità del transito tra diverse province di significato, la costruzione situata e contestuale delle identità²⁵⁸.

²⁵⁷ P. Jedlowski, *Pluralismo, Pregiudizio e comunicazione*, cit., p. 235. Gli autori che hanno presentato la cultura delle società contemporanee come una molteplicità di sistemi di significato, di "mondi" simbolici, tra di loro interrelati e in competizione reciproca sono principalmente, sulla scia di Schutz, P. Berger e T. Luckmann, ai cui lavori citati nella nota 20 del presente capitolo si rimanda per un approccio critico al problema. Si veda inoltre L. Sciolla, *Il pluralismo culturale nelle società complesse*, in *Azione sociale e pluralità culturale*, op. cit., pp. 26-38). L'altro filone che si è occupato del pluralismo culturale mettendolo al centro della propria riflessione è quello filosofico della "postmodernità", di cui viene fornita ampia rassegna bibliografica in M. Ferrarsi, *Tracce. Nichilismo, moderno e postmoderno*, Angeli, Milano, 1983.

²⁵⁸ Pier Paolo Giglioli, *Sociologia e differenza. Appunti sul pluralismo cognitivo e normativo*, in *Azione sociale e pluralità culturale*, op. cit., p. 19

L. Sciolla parla al proposito di molteplicità ed incommensurabilità delle alternative e delle possibilità, di conseguente problema e necessità della scelta, di acentralità del sistema sociale contemporaneo, di differenziazione simbolica, di pluralizzazione dei modelli culturali etc., finendo per evidenziare come, affianco alle conseguenze di tipo negativo, per l'individuo si apra un orizzonte di possibilità di risposte attive basate sul principio di reversibilità delle scelte.²⁵⁹

Rispetto alle dimensioni di differenziazione e complessità, nel presente lavoro risulta più interessante porre attenzione all'aspetto culturale della pluralità. Scrive dunque Pagliano :

Una volta superati i rapporti di conquista e di dipendenza, la convivenza del molteplice non si delinea allora quale compresenza separata, ma quale rete di reciproche costruzioni di soggettività, individuali e di gruppo. Le interazioni istituiscono le identità in un processo di dinamica culturale e interrelata. (...)

La compatibilità e l'arricchimento culturale risultano in questa prospettiva non solo necessari ma anche acquisibili, soprattutto partendo dal riconoscimento che siamo tutti in transito culturale.²⁶⁰

²⁵⁹ Differenziazione simbolica e identità, in "Rassegna italiana di sociologia", 24, 1983, pp.41-77. Si vedano anche Dal Lago, A., *Il politeismo moderno*, Unicopoli, Milano, 1985; idem, *Oltre il metodo*, Unicopoli, Milano, 1989; Giglioli, P.P., *Teorie dell'azione*, in A. Panebianco (a cura di), *L'analisi della politica*, Il Mulino, Bologna, 1989, pp. 107-33 .

²⁶⁰ G. Pagliano, *Azione sociale e pluralità culturale*, cit., pp. 143-148

A proposito della diversità culturale nella società contemporanea è stato notato, però, che la pluralità coesiste fianco a fianco con vistosi fenomeni e processi di omologazione culturale.

Senza avere la minima pretesa di entrare in un dibattito così complesso, si ricorda che è stato risposto a queste osservazioni che, se la pluralità di offerta culturale sembra coesistere, al livello macro, con l'omologazione culturale, a livello di soggetto/ i essa sembra fornire un'effettiva opportunità di diversificazione .

Di conseguenza, “la soggettività è sempre più elemento di differenziazione intrinseco rispetto alla generalità dei fenomeni; (...) vi è una necessità sempre maggiore di attenzione alla diversificazione dei fenomeni prodotta dal soggetto”²⁶¹.

Ci si riallaccia a questo punto a quanto detto a proposito dell'identità proteiforme :

La crescente instabilità e precarietà dei modelli di riferimento culturale ha reso problematica la formazione delle identità sociali, che anziché essere *date* per nascita, in base a rapporti oggettivi legati alla famiglia, alla comunità di appartenenza e alle unità territoriali locali, sono sempre più spesso il risultato di *scelte*, attraverso continui processi di *socializzazione* e di *ri-socializzazione*, nonché di *ri-negoziazione* di rapporti. ²⁶²

Preso atto di quanto detto, appare ora più verosimile e probabile la possibilità dell'innescare di una ri-socializzazione per via letteraria ad un orizzonte culturale anche radicalmente estraneo a quello del contesto sociale di appartenenza del lettore .

²⁶¹ Silvio Scanagatto, Pluralità e territori soggettivi, in *Azione sociale e pluralità culturale*, op. cit., p. 240

²⁶² F. Crespi, *Manuale di sociologia della cultura*, op. cit., p. 201

Il testo letterario è infatti lo strumento che permette la traduzione e l'interpretazione culturale, anche se parziale, incompleta o distorta; o perlomeno, è l'agente che predispone la sensibilità degli individui, alimentandola con la curiosità *circa* la diversità culturale ed alimentando, quindi, il desiderio di avvicinarla.

Il testo letterario, contemporaneamente, può fornire nuove lenti attraverso cui guardare agli oggetti della vita quotidiana; e la diversa angolazione può mettere il lettore nella condizione di sperimentare i limiti e la convenzionalità di ciò che prima dava per scontato, naturale o familiare.

La *fiction* è caratterizzata da una particolare abilità ad “articolare un sistema di prospettive, che fornisce un'esperienza radicalmente differente dall'esperienza della vita quotidiana.”²⁶³

The world of fiction is a competitive world of new views and new ways of presenting them. We may thus think of fiction as shaping the horizon of our everyday life by providing us with new models for the organization of our experience. (...)

Fictional texts ask the reader to construct experimental schematised views that exceed the horizon of his everyday life, and that open new experiences to him.²⁶⁴

Per Ricoeur nella letteratura lo spazio di varianza sperimentabile dall'identità è molto maggiore di quello offerto dall'esperienza quotidiana. Il testo

²⁶³ K. Stierle, *The Reading of Fictional Texts*, in S. R. Suleiman e I. Crosman (eds.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, op. cit., p. 100.

²⁶⁴ Idem, pp. 101 – 103.

letterario metterebbe in comunicazione l'altro esterno al sé con l'alterità interna del soggetto²⁶⁵.

Per Escarpit l'atto della lettura “ è dunque insieme socievole ed asociale. Sopprime provvisoriamente le relazioni dell'individuo col suo universo per costruirne di nuove con l'universo dell'opera. Perciò la sua motivazione consiste quasi sempre in una insoddisfazione, in uno squilibrio tra il lettore e il suo ambiente (...).”²⁶⁶

Tornando alla riflessione iniziale, la letteratura, come l'arte più in generale, in quanto forma di mediazione simbolica , è un luogo privilegiato di negoziazione e ri-negoziazione dei significati.

Nella eterogenea offerta di orientamenti e risorse culturali caratteristica della società contemporanea, dove l'individuo si trova a vivere simultaneamente in più ambiti senza identificarsi completamente con nessuno di essi, diventa possibile più che in passato adottare stili di vita e strategie da contesti diversi da quello di appartenenza²⁶⁷ . La socializzazione , come si è detto, diventa un processo in fieri che non trova mai compimento. La perdita di un sistema di valori dominante e la compresenza di diversi punti di vista contrastanti nella società, tutti parimenti legittimi, costringe l'individuo a rimettere periodicamente in discussione i risultati raggiunti della sua socializzazione. Ecco allora che l'attore sociale si rivolge anche alla letteratura

²⁶⁵ P. Ricouer, *Soi même comme un autre*, p. 231 e sgg.

²⁶⁶ Alfredo De Paz, *Alcune tendenze attuali nella sociologia della letteratura e nella critica sociologica*, op. cit., p. 556

²⁶⁷ La costituzione delle identità attraverso reti di relazione dislocate lontano nel tempo e nello spazio e l'accesso facilitato a forme di esperienza e di vita lontane dal contesto culturale di appartenenza – o forse bisognerebbe dire l'ampliamento del proprio contesto culturale fino alle dimensioni di reti globali di scambio ed appartenenza - genera nuove forme di autenticità dell'esperienza, al di là del *clivage* tradizione/innovazione : le identità si fanno mobili, il soggetto è decentrato ed in transito culturale.

Cfr. James Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard Univ. Press, Cambridge-London, 1988; *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (1ª ed. “Gli Archi” 1999) .

per il reperimento di quelle risorse e competenze con cui costruire un'identità ed una concezione del mondo.

Quindi, se è vero che un'opera dialoga con il suo tempo, allora le condizioni della accettabilità del testo castanediano affondano le loro radici nell'indeterminatezza strutturale dell'identità contemporanea.

(...) Tutti siamo presi nella verità dei linguaggi, cioè nella loro regionalità, travolti nella formidabile rivalità che regola il loro vicinato. Giacchè ogni parlata (ogni finzione) combatte per l'egemonia; se ha il potere si estende dappertutto nel corrente e nel quotidiano della vita sociale, diventa *doxa*, natura (...). Una *topica* spietata regola la vita del linguaggio: il linguaggio viene sempre da qualche parte, è *tópos* guerriero.²⁶⁸

²⁶⁸ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973 ; *Variazioni sulla scrittura, seguite da Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 1999, p. 95

L'antropologa M. Capaldi è tra i pochi che si sono accorti del filo che unisce fenomenologia e spiegazione degli stregoni nella vicenda di Castaneda : “ (...) Tuttavia a parte le differenze che dipendono dalla sensibilità individuale di uno sguardo, esiste, come diceva don Juan, un *tonal del tempo* che noi condividiamo con la società, qualcosa che noi chiameremmo socializzazione, quella socializzazione che sottraendoci alla natura fa di noi degli esseri culturali. Diventare un essere culturale vuol dire far proprie le modalità di interpretazione caratteristiche di quella determinata cultura. Sebbene ogni cultura abbia le proprie modalità, tutte le culture educano i loro bambini a interpretare il mondo che li circonda. Da quando siamo piccolissimi siamo indotti a credere che la spiegazione del mondo da noi ricevuta sia quella giusta, ma che tale spiegazione sia vera o no, non ha realmente importanza, ciò che importa è che esiste una spiegazione. Questo vuol dire che noi non smettiamo mai, neppure per un istante, di dare a noi stessi delle spiegazioni che interpretano tutto ciò che ci circonda, queste interpretazioni sono impresse nella nostra percezione attraverso gli inventari che la nostra mente fa continuamente. Se smettessimo per un attimo di fare riferimento ai nostri inventari potremmo sperimentare quello che Castaneda chiama la *sospensione del giudizio*. (...). Questo è anche quanto si prefigge, in un altro ambito, la fenomenologia secondo E. G. Husserl, “una filosofia trascendentale che trattava solamente del residuo che rimane dopo che viene eseguita una riduzione. Chiamava questa riduzione *epochè*, cioè mettere da parte il significato, o sospendere il giudizio.”

M. Capaldi, “Oltre i limiti del corpo”, Ed.ni Il Punto d’Incontro, 2001 Vicenza, p. 72.

Anche lo studioso di filosofia N. Classen ha colto l’affinità esistente tra le due linee di pensiero: “ Questo (l’atto di interpretare la percezione di una cosa colorata di forma sferica e dire che si tratta di un pomodoro, che si può cucinare in certi modi, che proviene da un certo angolo del mondo) non è più un atto della percezione, ma un atto della interpretazione, l’atto di assegnare un significato che il filosofo tedesco e fenomenologo Edmund Husserl aveva chiamato *intenzionalità*. Gli stregoni della linea di don Juan hanno un proprio termine paragonabile a questo, *l’evocazione dell’intento*. “

N. Classen, “Castaneda und das Vermächtnis des Don Juan”, Hans-Nietsch-Verlag, 1998, trad. it. “ Castaneda e i guerrieri di Don Juan“, a cura di M. Poriati, Edizioni Il Punto di Incontro, 1998 Vicenza pp. 92-93.

Sono invece da ritenersi impropri gli accostamenti formulati da Furio Jesi a determinate correnti intellettuali ed artistiche contemporanee nella sua introduzione dell’edizione italiana di “Tales of Power”, perché non storicamente accertati, a differenza del retroterra fenomenologico della formazione accademica di Castaneda.

In una nota a margine del suo saggio “Del modo di formare come impegno sulla realtà”, Eco, toccando di sfuggita il tema trattato in questa sede all’interno di una più generale riflessione sul rapporto tra struttura sociale e forma artistica, offre un simpatico e penetrante esempio di come le strutture e gli ordini narrativi possano, filtrando nel quotidiano, trasformarsi in ordini di realtà, griglie interpretative del mondo ed orizzonti all’interno dei quali si situa e si orienta il comportamento “ Un esempio: sarà accaduto al lettore di trovarsi in una delle situazioni più squallide che possano darsi, il trovarsi cioè solo, in un momento di *cafard*, possibilmente in un luogo sconosciuto, in un Paese straniero, a bere in un bar per ammazzare il tempo, nell’attesa inconsapevole, regolarmente frustrata, di qualcosa che intervenga a interrompere il corso della solitudine. Non credo vi sia situazione meno sopportabile, e tuttavia chi vi sia incorso quasi sempre è riuscito a sopportarla trovandola, in fondo, molto ‘letteraria’. Perché? Perché tutta una letteratura ci ha abituato alla convenzione che quando un individuo si trova solo a bere in un bar, ecco che gli accade qualcosa: nel romanzo giallo sarà l’apparizione di una bionda platinata, in Hemingway un incontro meno vistoso, un dialogo, una rivelazione del ‘nada’. Dunque un certo ordine narrativo prevede, ormai istituzionalmente, che quando uno beve solo in un bar debba accadere qualcosa. Ecco così come un atto tra i meno significativi (...) *prende ordine* e diventa a torto accettabile; si fa significante (...) con l’applicazione di strutture narrative che esigono comunque la soluzione di una premessa, la conclusione ordinata, la fine di un inizio, e non consentono un inizio senza fine (...).”

La letteratura “ci abitua alle convenzioni”; crea “ordini narrativi che prevedono il modo socialmente codificato e legittimato di comportarsi” che diventano, in virtù della forza poetica della letteratura, e dell’arte più in generale, nei confronti della realtà sociale, ordini di realtà ‘naturale’, di realtà *tout court*.

U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962 (3^a ed., 1971 , p. 263, nota 11).

Pragmatica della comunicazione umana, costruzionismo interpretativo ed interazionismo.

“ I presupposti pragmatici dell’interazione comunicativa si possono riassumere in alcuni punti .

1 – I fenomeni comunicativi e interattivi sono entrambi *forme della socialità umana*, che si esprime così in diversi tipi di comportamento; è proprio nella pragmatica della comunicazione che i discorsi vengono concettualizzati come veri e propri *atti*, tra cui spiccano particolarmente quelli allocutori e quelli dotati di una valenza perlocutoria, per la loro peculiarità di indurre (o avere intenzione di indurre) degli effetti sul comportamento dell’interlocutore.

(...)

2 – I fenomeni comunicativi ed interattivi implicano anche *un diverso modo di intendere la realtà* e il rapporto con questa, sia essa una realtà esterna o interna all’individuo ; mettendo in discussione un ontologismo di fondo (...), la realtà viene svelata come essa stessa costruzione dell’uomo, al pari del concetto di individualità e di identità.

(...)

4 – (...) Proprio perché la logica naturale che sostiene questi processi di produzione di senso è impregnata di dimensione etica, comprensibilmente poiché risponde ad una ragione pratica, il consenso non è quasi mai il risultato di un’adesione acritica e immediata : il più delle volte il senso prodotto è conteso in dispute anche molto accese e sempre negoziato.”

Petrillo, G., Comunicazioni sociali e comunicazioni di massa nella prospettiva dialogica, in *Le dimensioni della psicologia sociale*, a cura di B. Zani, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995, pp. 201- 231 (pp. 203 – 204) .

Seguono sei interviste a lettori-praticanti (cinque donne, un maschio) realizzate all'interno del gruppo di pratica di tensesgrità di Roma. Le domande sono state selezionate in collaborazione con alcuni membri del gruppo sulla base di una lista di quesiti ruotanti attorno ai seguenti argomenti:

L'incontro con Castaneda

- come, quando
- commenti sull'opera ed il mondo in essa narrato
- come si arriva alla *via del guerriero*
- come si arriva alla tensesgrità

Lo sciamanismo e Castaneda

- cosa sa dello sciamanismo (di ciò che in Occidente intendiamo per s.) chi legge Castaneda o chi pratica Tensesgrità
- dialettica tra la conoscenza sciamanica e la conoscenza moderna

che rapporto ha chi legge Castaneda o pratica tensesgrità con altri sentieri spirituali, con le terapie olistiche e con la salute

Elène è una pittrice. Vive tra l'Italia e la Francia, suo luogo d'origine. Attualmente risiede ad alcuni chilometri da Roma.

I.: "Come hai conosciuto Castaneda?"

E.: "E' stato un amico che mi ha presentato i libri, quando gli ho chiesto qualcosa per cambiare."

I.: "Quali opere hai letto? In quale ordine?"

E.: "Ne ho lette sei: quando avevo venticinque anni ho letto "L'erbe du diable et la petit fumè", "Voir", "Voyage a Ixtlan", "Històire de poivour" (sono i titoli francesi rispettivamente di "A scuola dallo stregone"; "Una realtà separata"; "Viaggio ad Ixtlan"; "L'isola del Tonal"), adesso (Elene ha ora una quarantina d'anni) ho letto "Il Fuoco dal Profondo" e "Il Potere del Silenzio".

I.: "Quali motivi ti hanno spinto a leggere e quali aspettative provavi nei confronti di quella lettura?"

E.: "Avevo voglia di cambiare vita, non avevo motivi precisi."

I.: "Che effetto ti ha fatto la prima lettura di Castaneda?"

E.: "Ho capito che c'erano diversi livelli di lettura: c'era la gioia del romanzo, c'era un livello di lettura sociale, con la descrizione di un uomo con tutte le sue debolezze, ed il livello stregonesco, irraggiungibile però...appetibile!"

I.: "Individui un percorso preferenziale, i testi cioè andrebbero letti in una certa sequenza?"

E.: "No, ognuno mi ha portato qualcosa."

I.: "Cosa distingue i libri di Castaneda da altri racconti di incontro con Maestri?"

E.: "Si entra nella *Seconda Attenzione*."

I.: "Quale personaggio ti ha affascinato di più? Perché?"

E.: "Don Genaro, perché ha gioia ed umorismo."

I.: "Quanto di letterario e quanto di reale c'è nei personaggi dei racconti?"

E.: "Sono reali, non ho problema ad ammettere la stregoneria."

I.: "Parliamo del "guerriero". Hai fatto entrare nella tua vita una parte o l'insieme di questo modo di stare al mondo? "

E.: "L'ho fatto entrare sia a livello di comportamento umano che per prendere la forza degli stregoni."

I.: “Trovi difficoltà a seguire un sentiero di cui non possiedi un esempio vivente, ma delle righe scritte?”

E.: “No, nessuna difficoltà.”

I.: “Il guerriero non ha ego, la società in cui viviamo si basa sul culto della persona. Quale sentimento ti genera questa contraddizione?”

E.: “Ci sono diversi tipi di realtà, c'è chi sceglie l'ego e chi l'opposto...non c'è nessun conflitto, è una questione di scelta.”

I.: “Parliamo del *vedere*. Ti andrebbe di raccontarmi qualche esperienza?”

E.: “Il mio kinesiterapista mi aveva suggerito, per la mia attività artistica, di aprire il centro di energia alla base della colonna vertebrale, per affinare la mia percezione. Passato del tempo, stavo giocando in campagna con le mie nipotine quando, passando tra due macigni di granito, ho poggiato la mano su di essi e ... potevo sentire l'intera massa della roccia da parte a parte, la sua struttura energetica...mi sono spaventata, ma poi mi sono lasciata coinvolgere nell'esperienza.”

I.: “Il tuo *sognare* è sporadico, frequente o sei una *sognatrice*?”

E.: “E' sporadico. Non è collegato a qualcosa in particolare.”

I.: “Esistono altre dimensioni oltre quella in cui viviamo? Le hai sperimentate? Secondo te, potrebbero essere accessibili a chiunque?”

E.: “E' quando uno *sogna* che si rende conto che sì, esistono queste altre dimensioni e possiamo esplorarle.”

I.: “Come hai iniziato a praticare?”

E.: “Dal libro (‘Tensegrità I sette movimenti magici degli sciamani dell'antico Messico’). Poi sempre lo stesso amico mi ha ‘regalato’ il numero di telefono di Z. (una praticante del gruppo di Roma).”

I.: “Cosa ti ha spinto, se hai iniziato dai libri, a passare da un coinvolgimento letterario ai passi magici?”

E.: “Avevo il desiderio di introdurre in modo più ‘materiale’ gli insegnamenti nella mia vita.”

I.: “Hai seguito dei seminari? Perché tanta enfasi da parte dei praticanti sui seminari?”

E.: “Ne ho seguiti due. A Berlino l'anno scorso e ad Hannover questo anno. L'enfasi c'è perché gli istruttori riescono a fare scendere la realtà di Castaneda dentro la realtà

quotidiana, e quello che si crea è un momento ... magico. La magia nella vita è bella. E' come partecipare ad un'opera d'arte."

I.: "L'esecuzione dei passi ha influito sul tuo modo di leggere i libri? Hai trovato conferme, cose che prima avevi ignorato?"

E.: "Rispetto alla prima domanda no, per me è uguale. Rispetto alla seconda sì, nel *sognare* è più chiaro (?)."

I.: "Puoi aiutarmi a ricostruire la storia di Tensegrità nel nostro Paese? O perlomeno la storia del tuo gruppo?"

E.: "Non so niente. Non faccio molte domande quando sono lì. Non mi interessa, neanche le dinamiche che si creano per via della storia del gruppo mi interessano."

I.: "Cosa pensi del diffuso interesse presente nelle nostre società verso lo sciamanesimo?"

E.: "Me ne sono resa conto da poco."

I.: "Cos'è per te lo sciamanesimo?"

E.: "Può essere una cosa pericolosa, se presa in modo superficiale. Però è anche una occasione."

I.: "Conosci altre opere di autori del mondo moderno che narrano del loro incontro con sciamani?"

E.: " 'Le sette piume dell'Aquila' (un testo francese che non è stato possibile identificare): in fondo racconta le stesse cose in modo molto superficiale, come un romanzo, mentre Castaneda è per lavorare."

I.: " *Vedere* è un modo di conoscere lontano da ciò che nelle nostre società si intende per conoscenza. Cosa provi a vivere tra due paradigmi?"

E.: "Per me *vedere* non lo è, perché attraverso l'arte io comunque vivo fuori."

I.: "Credi che l'attuale società sia preparata o disposta ad accettare al suo interno componenti sciamaniche? Inoltre, pensi che la visione proposta da Castaneda possa entrare a far parte della cultura della società in cui viviamo?"

E.: " Sì, credo che l'attuale società sia disposta ad accettare lo sciamanesimo, purchè trasferisca nella realtà queste altre percezioni. Sì, le due visioni possono convivere."

I.: "E' secondo te possibile, oggi, nel complesso e veloce mondo contemporaneo, percorrere 'strade con un cuore'?"

E.: "E' auspicabile ..."

I.: "Cosa pensi del 'New Age'?"

E.: “Non mi tocca. So che esiste ma non so quello che c'è dentro.”

I.: “Molti individui appartenenti alle nostre società passano attraverso una varietà di esperienze tanto che qualcuno li ha definiti ‘nomadi spirituali’ (Cecilia Gatto-Trocchi, nell’omonimo libro degli Oscar Mondadori²⁶⁹). Ti senti vicina a questa definizione? Cosa pensi di questo tipo di esperienza?”

E.: “Ogni mezzo è buono rispetto al fine. Io stessa faccio i balli dei Dervisci e meditazione. Ho bisogno di non chiudermi, ma di sentire cosa accade negli altri sistemi. Anche se so che dove vado per i balli dei Dervisci, nei gruppi di Osho, forse non è una cosa proprio autentica, sento che l'importante è che il mio intento sia puro. Quindi va bene. Al mio corpo piace.”

Prima di salutare Elene, discorrendo di vari argomenti viene fuori un aspetto della tensescrità che era già emerso durante la frequentazione dei gruppi di pratica e sul web. Elene afferma che può accadere, a chi pratica i passi magici, di *sognare* di essere in compagnia di altri praticanti assieme ai quali si eseguono delle forme di passi all'interno di una specie di *sogno* comune, passi sconosciuti che poi trovano corrispondenza nella realtà.

int. n.° 2

²⁶⁹ Cecilia Gatto-Trocchi, *Nomadi spirituali. Mappe dei culti del nuovo millennio*, Arnoldo Mondadori, Cles (Tn) 1998.

Giada lavora all'interno di una università di Roma. Il suo lavoro la porta a contatto col mondo delle piante, la sua grande passione. Ha seguito un seminario con Victor Sanchez (un emulo di Castaneda) che le è parso : “farmi cambiare di livello e farmi entrare definitivamente”.

I: “Come hai conosciuto Castaneda?”

G.: “Dal primo libro ("A scuola dallo stregone").”

I: “Quali opere hai letto? In quale ordine?”

G.: “Tutte le opere, in ordine cronologico.”

I: “Quali motivi ti hanno spinto a leggere e quali aspettative provavi nei confronti di quella lettura?”

G.: “All' inizio, quindici-venti anni fa, mi attirava il fascino delle piante di potere collegato al fascino ed al mistero che provavo per il mondo delle piante in generale. Mi attirava l'idea di provare le piante stesse.”

I: “Che effetto ti ha fatto la prima lettura di Castaneda?”

G.: “Per primo fascino, quindi un senso di appartenenza a quel mondo.”

I: “Individui un percorso preferenziale, cioè i testi andrebbero letti in una certa sequenza?”

G.: “La sequenza dovrebbe, secondo me, essere quella cronologica, perché ripercorre le tappe dell'apprendistato di Carlos Castaneda. Posso dire di aver vissuto accanto a lui tredici anni di apprendistato!”

I: “Preferisci alcuni testi in particolare?”

G.: “Sì, "Viaggio ad Ixtlan", "Il fuoco dal profondo" e l'ultimo ("Il lato attivo dell'infinito"). Tutti i libri delle streghe (le compagne di apprendistato di Castaneda, Carol Tiggs, Taisha Abelar e Florinda Donner-Grau; solo le ultime due hanno pubblicato dei resoconti delle loro esperienze, rispettivamente "Il passaggio degli stregoni" la Abelar e "Il sogno della strega", "Shabono" e "Essere nel sogno" la Donner-Grau, tutti pubblicati dall'editore Il Punto di Incontro), soprattutto "Shabono", ero lì ... mi è stato difficilissimo rientrare... il mio cuore era a pezzi perché dovevo rientrare nella realtà di ogni giorno.”

I: “Hai avuto l'occasione di leggere altri racconti che narrano di incontri con Maestri? Se sì, cosa distingue l' opera di Castaneda rispetto alle altre narrazioni ?”

G.: “Sì, ho letto di altri incontri, e quello che distingue i testi di Castaneda è l’operatività. C’è anche in "Donne che corrono coi lupi", non ricordo il nome dell’autrice (Clarissa Pinkola Estés)... lei cita Castaneda nel suo libro. Usa miti e racconti per rafforzare la psiche, per conoscerla e trasformarla.”

I.: “Quale personaggio ti ha affascinato di più? Perché proprio quel personaggio?”

G.: “... Juan, Carlos stesso, Taisha, Carol, Florinda; uno mi colpiva, Emilito, perché raccoglieva con pazienza le foglie , forse perché sono poco paziente.”

I.: “Quanto di letterario e quanto di reale c’è nei personaggi dei racconti?”

G.: “Ho vissuto tutto come reale.”

I.: “Il *guerriero*. Hai fatto entrare nella tua vita una parte o l’insieme di questo modo di stare al mondo? La tua vita è migliorata? In cosa?”

G.: “Sì, certo, anche se certe volte è dura, perché rimane il conflitto fra l’ego che non vuole cambiare e l’aspirazione ad essere impeccabile e raggiungere il silenzio (l’impeccabilità ed il silenzio interno sono due elementi della condotta del *guerriero*).”

I.: “Trovi difficoltà a seguire un sentiero di cui non possiedi un esempio vivente, ma delle righe scritte?”

G.: “Certe volte sì ...lo chiamo, don Juan, nei sogni! ... questo forse è un modo di concretizzare il Maestro.”

I.: “Il *guerriero* no ha ego, la società in cui viviamo si basa sul culto della personalità. Quale sentimento ti genera questa contraddizione?”

G.: “Mi genera conflitto... giudizio sugli altri, pesantezza. Però anche un’opportunità, vedere nelle storie personali degli altri la propria!”

I.: “Parliamo del *vedere*. Ti andrebbe di raccontarmi qualche esperienza?”

G.: “Per ora vedo come una nebbiolina di energia.”

I.: “Il tuo *sognare* è sporadico, frequente o sei una sognatrice?”

G.: “Ci sono dei periodi in cui sono una sognatrice, poi ci sono dei blocchi, poi ricomincio il ciclo.”

I.: “Esistono altre dimensioni oltre quella in cui viviamo? Le hai sperimentate? Secondo te, potrebbero essere accessibili a chiunque?”

G.: “Sì, esistono altre dimensioni. Le ho sperimentate nel *sognare*, qualche piccola cosa durante la ricapitolazione, nel silenzio interiore o quando sono nei boschi, nella natura. Sì, possono essere accessibili a chiunque.”

I.: “Come hai iniziato a praticare la Tensegrità?”

G.: “Ho iniziato eseguendo i passi magici della prima videocassetta e, quasi in contemporanea, del libro ("Tensegrity vol. uno. Dodici movimenti base per raccogliere l'energia e promuovere il benessere"; "Tensegrità. I sette movimenti magici degli sciamani dell'antico Messico"). Quindi ho continuato in un piccolo gruppo di sette/ otto persone cercando di imparare dal libro, qui dove siamo ora (nel gruppo di pratica di Roma) e poi in casa perché ti accorgi che è più difficile farlo fuori.”

I.: “Cosa ti ha spinto, se hai iniziato dai libri, a passare da un coinvolgimento letterario ai passi magici?”

G.: “Ti risponderai che il salto c'è stato nel seminario con V. Sanchez (V. Sanchez ha rielaborato gli insegnamenti e le tecniche contenute nei lavori di Castaneda, integrandoli con la sua esperienza presso i Wírrarika; il suo lavoro, disponibile nei libri "Gli insegnamenti di Don Carlos" per le edizioni Il Punto di Incontro e "Toltechi del nuovo millennio" per le edizioni Amrita, non è stato convalidato da ClearGreen, voce del gruppo di apprendisti di Castaneda.) Dopo il corpo ne ha sentito l'esigenza.”

I.: “ Hai seguito dei seminari tenuti da ClearGreen? Perché c'è tanta enfasi da parte dei praticanti sui seminari?”

G.: “No, non li ho seguiti, però comprendo benissimo l'enfasi, perché sono sferzate d'energia, non solo, andare al seminario è andare alla fonte, come l'acqua di una fonte che non ha ancora preso il suo corso nel ruscello ed è completamente limpida.”

I.: “L'esecuzione dei passi ha influito sul tuo modo di leggere i libri? Hai trovato conferme, cose che prima avevi ignorato?”

G.: “Sì, sicuramente. Ho riconosciuto il vedere.”

I.: “Puoi aiutarmi a ricostruire la storia di tensegrità nel nostro Paese, o almeno nel tuo gruppo?”

G.: “Avevo un contatto tre anni fa, forse c'era Z. (attuale punto di riferimento organizzativo del gruppo di Roma). Era una palestra vicino Corso Francia, ma mi sentii respinta. Questa volta invece ho *intento* di unirmi agli altri, ma la storia di questo gruppo non la conosco.”

I.: “Cosa pensi del diffuso interesse presente nelle nostre società verso lo sciamanesimo?”

G.: “Penso che sia una ricerca autentica dell'uomo, non una moda ... magari per alcuni gruppi lo è anche. E' un tentativo di rimettersi in contatto col mistero e con le proprie

potenzialità, cosa che la vita quotidiana distrugge. Sono in contatto più con lo sciamanesimo dell'America del Sud, questa è la mia affinità, piuttosto che con le vie orientali, perché nello sciamanesimo c'è questo contatto con le forze cosmiche piuttosto che con delle entità. Lo sciamanesimo è un modo molto pratico per stare a contatto.”

I.: “In parte hai già risposto a questa domanda. Cos'è, per te, lo sciamanesimo?”

G.: “E' un modo per accedere alla Conoscenza, una Conoscenza non di tipo mentale.”

I.: “Conosci altre opere di autori del mondo moderno che narrano del loro incontro con sciamani?”

G.: “Sì, "La sciamana" (di Olga Kharitidi, edito negli Oscar Mondadori). Mi ha stimolato molto il sognare.”

I.: “*Vedere* è un modo di conoscere lontano da ciò che nelle nostre società si intende per conoscenza. Cosa provi a vivere tra due paradigmi?”

G.: “Ehh... è proprio dura! Però a volte è anche molto affascinante... raramente trovo delle sintesi, però ci sono. Il lavoro che faccio (G. lavora in ambito accademico) credo mi faciliti da questo punto di vista.”

I.: “Credi che l'attuale società sia preparata o disposta ad accettare al suo interno componenti sciamaniche? Inoltre, pensi che la visione proposta da Castaneda possa entrare a far parte della cultura delle società in cui viviamo?”

G.: “A me sembra di sì... ci sono stati due convegni in cui sono stati radunati sciamani a confronto con medici occidentali. Sì, penso che ci siano dei canali aperti in questa società. Per quanto riguarda Castaneda, la diffusione di Tensegrità in soli cinque anni mi sembra un segnale molto preciso.”

I.: “E' secondo te possibile oggi, nel veloce e complesso mondo contemporaneo, percorrere *strade con un cuore*?”

G.: “Ah sì, penso proprio di sì. Perché si formano dei varchi, ci sono spinte energetiche che muovono alcuni attraverso questa complessità che è il mondo di oggi. E' dura, però è possibile.”

I.: “Cosa pensi del New Age?”

G.: “Non ho avuto un buon contatto. Conferenze su altre forme di vita sulle stelle, mi è sembrata una recita di autoimportanza, ripresentavano le stesse cose con diverse modalità...sai, il potere di chi crede di possedere la verità e la porge agli altri, un modo anche poco profondo di relazionarsi.”

I.: “Molti individui appartenenti alle nostre società passano attraverso una varietà di esperienze, tanto che qualcuno li ha definiti nomadi spirituali. Ti senti vicina a questa definizione? Cosa pensi di questo tipo di esperienza?”

G.: “Sì è vero, pure io ho preso diverse strade, però ad un certo punto averne imboccata con consapevolezza una in particolare è molto importante per la consapevolezza di sé ed il lavoro sull’energia.”

Ritengo sia interessante riportare alcuni autori e concetti che, in una successiva discussione informale, Giada ha individuato come “aperture” della razionalità moderna al mondo dell’energia: “la rete della vita”, Bateson, “i sistemi”, Heisenberg; inoltre, in altro ambito, il titolo “L’Avventura della Coscienza” di Aurobindo e Mer, i resoconti di quest’ultima sulla vita all’interno dell’*ashram*.

int. n.° 3

Zoì è una giovane donna che vive a Roma. E’ una figura di riferimento del gruppo di pratica della città. Il suo campo di studi è quello antropologico, nel quale ha conseguito una laurea .

I.: “Come hai conosciuto Castaneda ?”

Z.: “Me ne ha parlato un amico, una persona solitamente schiva; invece mi vide e mi parlò di Castaneda. Rimasi molto impressionata dalla trasformazione in corvo che Castaneda subisce. La cosa mi terrorizzava perché da piccola sentivo di queste storie in cui alcune persone si trasformavano in animali e succhiavano il sangue. Poi ho rimosso Castaneda, solo dopo del tempo il mio ragazzo venne a casa e mi portò ‘Il Dono dell’Aquila’ ed allora io ricollegai le due cose. Mi misi a leggere e mi resi subito conto che dovevo andare a fondo. Ho iniziato a leggerli (i libri) e non mi sono più fermata. Mi mettevo a letto nella posizione che lui suggeriva, forse è descritta in ‘Essere nel Sogno’.”

I.: “Quali aspettative provavi nei confronti di quella lettura?”

Z.: “Aspettative nessuna, forse la speranza di capire cose che non mi erano mai state chiarite...capisci che c’è sempre qualcos’altro. In realtà siamo ancora a quel punto.”

I.: “Individui un percorso preferenziale, i testi andrebbero letti in una certa sequenza?”

Z.: “Condivido il consiglio di Castaneda dato negli ultimi seminari di lasciar perdere i primi libri e di leggersi gli ultimi a partire dall’ ‘Arte di Sognare’, di leggersi le interviste, i libri delle streghe, perché sono molto più consapevoli. Sui primi inoltre c’era lo zampino di Florinda che glieli porgeva in *Seconda Attenzione* (la Seconda Attenzione è il lemma con cui gli stregoni si riferiscono allo stato di consapevolezza che dischiude i regni di percezione sciamanici; la Florinda a cui si riferisce Zoì non è la Donner-Grau ma la sua ‘madrina’, compagna nel gruppo del vecchio Nagual don Juan Matus). E’ stata lei che ha assistito Castaneda dopo la scomparsa di don Juan. ‘L’Arte di Sognare ‘ era troppo duro, venne così buttato nella *Seconda Attenzione*, poi insieme hanno deciso di riprenderlo ma ormai era completamente trasformato. Infatti se osservi lo stile è completamente diverso.”

I.: “Preferisci alcuni testi in particolare?”

Z.: “ ‘La Ruota del Tempo’. Perché lo apri e trovi le risposte che ti servono in quel preciso momento.”

I.: “Cosa distingue i testi di Castaneda da altri racconti di incontro con Maestri?”

Z.: “Non ne ho letti. Nonostante studiassi antropologia, non è che lo sciamanesimo mi appassionasse alla follia.”

I.: “Quale personaggio ti ha affascinato di più? Perché?”

Z.: “Lo *sfidante della morte* (una figura che ha rivestito un ruolo importante nella storia della linea di discendenza di don Juan). Questo essere vivo da diecimila anni.”

I.: “Quanto di letterario e quanto di reale c’è nei personaggi dei racconti?”

Z.: “Secondo me sono estremamente reali, perché non penso che si possano inventare personaggi di questo tipo.”

I.: “Parliamo del *guerriero*. Hai fatto entrare nella tua vita una parte o l’insieme di questo modo di stare al mondo? La tua vita è migliorata?”

Z.: “Sicuramente sì. Ora mi sembra che anche prima fosse sempre stato così, invece prima non ero consapevole. Questa cosa ha dato un significato al senso di estraneità che sentivo con tutti.”

I.: “Trovi difficoltà a seguire un sentiero di cui non possiedi un esempio vivente, ma delle righe scritte?”

Z.: “Ma possiedo degli esempi viventi !...Taisha, Florinda, lo Scout Blu, Kylie, Miles, Gevin, Brandon (tutti individui coinvolti in prima persona nei seminari). Prima magari no. Leggendo i libri pensavo che non si poteva fare. Mi ero detta: ‘ O incontri don Juan o niente...’.

I.: “Il *guerriero* non ha ego, la società in cui viviamo si basa sul culto della personalità. Quale sentimento ti genera questa contraddizione?”

Z.: “Solitudine.”

I.: “Parliamo del *vedere*. Ti andrebbe di raccontarmi qualche esperienza?”

Z.: “La prima volta che ho *visto* le mani in *sogno* erano verdi. Questa è stata la prima esperienza.”

I.: “Esistono altre dimensioni oltre quella in cui viviamo? Le hai sperimentate? Secondo te, potrebbero essere accessibili a chiunque?”

Z.: “Esistono sicuramente. Sono accessibili a chi riesce a spostare il *punto di assemblaggio*. Dipende dal livello di energia.”

I.: “Come hai iniziato a praticare i passi magici?”

Z.: “Mi hanno contattato perché stavo facendo una tesi su Castaneda; mi proposero di mettere insieme un gruppo. Non ho cercato niente , è tutto arrivato da fuori.”

I.: “Hai seguito dei seminari organizzati da ClearGreen? Perché tanta enfasi da parte dei praticanti sulla partecipazione ai seminari?”

Z.: “Sì. L’enfasi c’è perché quando tu vai lì, il *punto di assemblaggio* va dove è il loro. Sei lì, fai i passi, sei felice.”

I.: “L’esecuzione dei passi ha influito sul tuo modo di leggere i libri? Hai trovato conferme, cose che prima avevi ignorato?”

Z.: “No, non mi va nemmeno di leggerli.”

I.: “Puoi aiutarmi a ricostruire la storia di Tensegrità nel nostro Paese? O almeno la storia del tuo gruppo?”

Z.: “Sì, ma sarebbe troppo lungo parlarne ora.”

I.: “Cosa pensi del diffuso interesse presente nelle nostre società verso lo sciamanesimo?”

Z.: “E’ una moda, la New Age. Penso che questo rientri nel *tonal* del tempo. Ci sono molte persone che si sono aperte. Si era parlato di Era dell’Acquario. Personalmente la sento come una moda, è diventato un grosso business che ha spostato l’attenzione sugli aspetti esteriori...questi che predicano non hanno l’energia per sostenere quello che dicono.”

I.: “Cos’è, per te, sciamanesimo?”

Z.: “Per me uno sciamano è uno che è capace di andare e venire da un mondo all’altro.”

I.: “Conosci altre opere di autori del mondo moderno che narrano del loro incontro con sciamani?”

Z.: “C’era Jeanne Favret – Saada, un’antropologa che aveva fatto una ricerca sulla guarigione nel sud della Francia per una curiosità intellettuale e teorica ed è diventata una guaritrice a sua volta²⁷⁰. Non si può fare altrimenti! O tocchi con mano o non puoi capire. Don Juan diceva: - Non si può parlare di potere se chi ti ascolta non ha il potere di ascoltarti -. Questo diceva don Juan a Castaneda, per cui di potere non si può parlare. Inoltre ho letto ‘La via del Wyrd’, di Brian Bates²⁷¹. Ci sono pochissime differenze con Castaneda. Con la caratteristica di essere diventati discepoli a loro volta, solo questi due. C’è poi Mamani²⁷².”

²⁷⁰ Favret-Saada, J., *Les mots, la mort, les sorts*, Gallimard, Paris, 1977 (rééd. coll. Folio Essais, 1985) ; Favret-Saada, J.; Contreras, J., *Corps pour Corps. Enquête sur la Sorcellerie dans de Bocage*, Gallimard, 1981.

Favret-Saada (Jeanne) : etnologa francese d’origine tunisina, maestra di ricerca al CNRS, principalmente conosciuta per il suo eccellente *Les mots. La mort, les sorts*, descrive la sua ricerca sulla stregoneria nel Bocage dell’Ovest. Ella dimostra, con grande finezza d’osservazione, il meccanismo della stregoneria, che associa con legami sottili colui che stregonizza, la vittima e chi la circonda e colui che cerca di liberarla magicamente.

²⁷¹ Brian Bates, *La via del Wyrd*, coll. Saggi Stranieri Rizzoli, Milano, 1988, trad. B. Lotti.

²⁷² Hernani Huarache Mamani, *Negli occhi dello sciamano*, ed.ni Piemme, 1998 ; idem, *La profezia della curandera*, ed. Piemme, 2001. H.H. Mamani è uno sciamano peruviano che ha riscoperto il sentiero della tradizione dopo aver vissuto l’esperienza dello sradicamento e dell’alienazione della metropoli e della vita

I.: “*Vedere* è un modo di conoscere lontano da ciò che nelle nostre società si intende per conoscenza. Cosa provi a vivere tra due paradigmi?”

Z.: “Può essere divertente, come faceva Castaneda che praticava i *non-fare* della lettura e dei libri, per esempio quando andava a dormire.”

I.: “Credi che l’attuale società sia preparata o disposta ad accettare al suo interno componenti sciamaniche? Inoltre, pensi che la visione proposta da Castaneda possa entrare a far parte della cultura della società in cui viviamo?”

Z.: “Sì. La società attuale è fatta di tante cose, perché è vero che c’è una cultura dominante e c’è poi la cultura subalterna... e c’è qualcosa di serpeggiante ... “

I.: “E’ secondo te possibile, oggi, nel complesso e veloce mondo contemporaneo, percorrere ‘*strade con un cuore*’?”

Z.: “Penso purtroppo che questa cosa non fa più parte del *tonal* del nostro tempo. Presuppone provare un tipo di affetto che, così come sono adesso, gli esseri umani non sanno provare. E’ molto dura tornare da un seminario con un po’ di momentanea consapevolezza in più ed accorgersi che chi ti circonda quotidianamente in realtà pensa prima di tutto a sé stesso. ”

I.: “Molti individui appartenenti alle nostre società passano attraverso una varietà di esperienze, tanto che qualcuno li ha definiti nomadi spirituali. Ti senti vicina a questa definizione? Cosa pensi di questo tipo di esperienza?”

Z.: “Non mi sento “nomade spirituale”. Forse è una ricerca anche questa, un bisogno di risposte, però alla fine uno deve decidere. Don Juan lo diceva, le strade sono tutte uguali, non portano da nessuna parte.”

int. n.° 4

Clara è una praticante di Roma.

I.: “Come hai conosciuto Castaneda?”

C.: “ Dai libri”

urbana. Secondo la tradizione andina il pianeta sta vivendo una fase di crisi e di cambiamento radicale; questo mutamento viene chiamato in lingua *quechua Pacha-cutiq*, e porterà al risveglio di molte potenzialità latenti nell’essere umano.

I: “Quali opere hai letto? In quale ordine?”

C.: “Tutte, cominciando dalle prime e poi in ordine, a seguire”

I: “Quali motivi ti hanno spinto a leggere e quali aspettative provavi nei confronti di quella lettura?”

C.: “E’ stato un entrare in un mondo diverso, e non riuscivo più a smettere”

I: “Che effetto ti ha fatto la prima lettura di Castaneda?”

C.: “Non l’ ho capita, era talmente lontano dalla mia vita, mi intrigava, mi affascinava”

I: “Individui un percorso preferenziale, cioè i testi andrebbero letti in una certa sequenza ?”

C.: “No”

I: “Preferisci alcuni testi in particolare?”

C.: “Si, alcuni, “L’arte di sognare”, “Il dono dell’Aquila”, l’ultimo (“Il lato attivo dell’Infinito”). Secondo me è la summa”

I: “ Cosa distingue i libri di Castaneda da altri racconti di incontro con maestri?”

C.: “Sono totalmente diversi. C’è un prenderti e farti entrare nella sua realtà e c’è un divenire, tu partecipi al processo, entri in profondità”

I: “Quale personaggio ti ha affascinato di più? Perché?”

C.: “Don Juan, un grosso fascino per La Gorda, e Silvio Manuel”

I: “Quanto di letterario e quanto di reale c’è nei personaggi dei racconti?”

C.: “Non me lo sono posto, sono entrata e basta”

I: “Il ‘guerriero’. Hai fatto entrare nella tua vita una parte o l’insieme di questo modo di stare al mondo ? La tua vita è migliorata? In cosa?”

C.: “Tento di farlo ogni giorno, è la mia lotta”

I: Trovi difficoltà a seguire un sentiero di cui non possiedi un esempio vivente, ma delle righe scritte?”

C.: “No”

I.: “ Il guerriero non ha ego, la società in cui viviamo si basa sul culto della personalità. Quale sentimento ti genera questa contraddizione?”

C.: “ Un sentimento di scissione”

I.: Parliamo del ‘vedere’. Ti andrebbe di raccontarmi qualche esperienza?”

C.: “Credo che quello che io interpreto come vedere mi sia capitato molto raramente in sogno. ‘Vedere’ in quel sogno era percepire la mia casa da un altro punto di vista, come se fosse in un’altra realtà, diversa”

I.: “Il tuo ‘sognare’ è sporadico, frequente o sei una sognatrice?”

C.: “Sogno molto poco, soprattutto dopo che ho iniziato tensesgrità (ride). Per essere più specifici, sogno molto anche adesso, ma un certo tipo di sogni è molto raro.”

I.: “Esistono altre dimensioni oltre quella in cui viviamo? Le hai sperimentate? Secondo te potrebbero essere accessibili a chiunque?”

C.: “Secondo me esistono. Credo qualche volta di esserci arrivata molto vicino, forse l’ho anche toccata, ma non ho energia sufficiente a comprendere o a fissare. Rimane però tutto nell’ambito del ‘non so’, di essere come un bambino che non sa”

I.: “Come hai iniziato a praticare?”

C.: Ho cominciato freneticamente su Internet, Castaneda, tutto quello che c’era, ho trovato l’indicazione del gruppo di Roma.”

I.: “Cosa ti ha spinto, se hai iniziato dai libri, a passare da un coinvolgimento letterario ai passi magici?”

C.: “Quando leggevo Castaneda, nonostante fossi incredibilmente coinvolta e affascinata, sentivo che mancava un anello, il passaggio dall’elaborazione alla pratica, alla

realizzazione, e i passi per me potevano essere l’anello mancante. “

I.: “Hai seguito dei seminari? Perché tanta enfasi da parte dei praticanti sui seminari?”

C.: “Si, ho seguito seminari. Quello che cambia è il livello energetico, è uno spostamento su un altro piano. Va sperimentato. Gli istruttori sono stati a contatto con loro (gli stregoni) per molto tempo ed hanno un imprinting energetico particolare che va sentito. “

I.: “L’esecuzione dei passi ha influito sul tuo modo di leggere i libri? Hai trovato conferme, cose che prima avevi ignorato?”

C.: “Si, diciamo che mi ha fatto venire voglia di tornare sui libri, ha cambiato il punto di vista e ho potuto leggere i libri ad un altro livello... singoli episodi, più che altro.”

I.: “Puoi aiutarmi a ricostruire la storia di tensescrità nel nostro Paese? O almeno la storia del tuo gruppo?”

C.: “Si, ti posso parlare degli ultimi due anni. C’è stato un avvicendamento di persone, poi come storia non c’è molto da dire, la tensescrità e i gruppi seguono una corrente energetica, un continuo cambiamento, per cui ci sono momenti alterni di stanchezza o vitalità.”

I.: “Cosa pensi del diffuso interesse presente nelle nostre società verso lo sciamanesimo?”

C.: “Fa parte, forse, di un’apertura verso il mistero”

I.: “Cos’è per te ‘sciamanesimo’?”

C.: “E’ una via di unione dell’essere, dell’individuo con l’universale.”

I.: “Conosci altre opere di autori del mondo moderno che narrano del loro incontro con sciamani?”

C.: “Si, M. Eliade, anche se è un saggio, ed altre cose.”

I.: “ ‘ Vedere’ è un modo di conoscere lontano da ciò che nelle nostre società si intende per conoscenza. Cosa provi a vivere tra due paradigmi?”

C.: “ Un senso di euforia (ride) quando riesco a vedere che le due cose non si soffocano a vicenda.”

I.: “ Credi che l’attuale società sia preparata o disposta ad accettare al suo interno componenti sciamaniche? Inoltre, pensi che la visione proposta da Castaneda possa entrare a far parte della cultura della società in cui viviamo?”

C.: “Forse no, vedo che questa cosa... è come se non avessimo scelta, anche se ci opponiamo ci si arriverà, è l’unica maniera di salvezza.”

I.: “E’ secondo te possibile oggi, nel complesso e veloce mondo contemporaneo, percorrere ‘strade con un cuore’?”

C.: “ E’ un mondo difficile, ma un’intento inflessibile lo può realizzare.”

I.: “Che cosa pensi del New Age?”

C.: “Penso che sia una strumentalizzazione pazzesca, un’ulteriore velo sulla consapevolezza”

I.: “Molti individui appartenenti alle nostre società passano attraverso una varietà di esperienze, tanto che qualcuno li ha definiti ‘nomadi spirituali’. Ti senti vicina a questa definizione? Cosa pensi di questo tipo di esperienza?”

C.: “Penso che sia estremamente connaturato all’essere di oggi, un riflesso della nostra testa.”

R. è una giovane donna del Nord Italia trasferitasi a Roma.

I.: “Come hai conosciuto Castaneda?”

R.: “Leggendo”

I.: “Quali opere hai letto? In quale ordine?”

R.: “Non c’è un ordine. Da giovane quelli vecchi e poi l’Arte di Sognare e poi i libri delle streghe più i libri con le interviste. In realtà leggo a pezzi. E’ un po’ come se fossero vivi e ci interagisco.”

I.: “Quali motivi ti hanno spinto a leggere e quali aspettative provavi nei confronti di quella lettura?”

R.: “All’inizio non avevo aspettative. Leggevo e non capivo.”

I.: “Che effetto ti ha fatto la prima lettura di Castaneda?”

R.: “Qualcuno che mi raccontava cose incredibili !”

I.: “Individui un percorso preferenziale, cioè i testi andrebbero letti in una certa sequenza?”

R.: “No”

I.: “Preferisci alcuni testi in particolare?”

R.: “Preferisco alcune frasi, a seconda dei momenti. A volte ti parla di più una parte dell’opera, a volte un’altra.”

I.: “Cosa distingue i libri di Castaneda da altri racconti di incontro con Maestri?”

R.: “Secondo me sono interattivi. Si negano, si aprono.”

I.: “Quale personaggio ti ha affascinato di più? Perché?”

R.: “Don Juan, ovviamente, adoro la sua ironia, il suo sorriso.”

I.: “Quanto di letterario e quanto di reale c’è nei personaggi dei racconti?”

R.: “Veramente non mi sono mai posta il problema.”

I.: “Il ‘guerriero’. Hai fatto entrare nella tua vita una parte o l’insieme di questo modo di stare al mondo? La tua vita è migliorata? In cosa?”

R.: “Sì, è entrato; mi ha migliorato; sì, hai un altro punto di vista sulla vita se pensi che puoi usare quello che arriva invece di subirlo.”

I.: “Trovi difficoltà a seguire un sentiero di cui non possiedi un esempio vivente, ma delle righe scritte?”

R.: “E’ difficile, il fatto di non avere un esempio è un’apertura.”

I.: “Il guerriero non ha ego, la società in cui viviamo si basa sul culto della personalità. Quale sentimento ti genera questa contraddizione?”

R.: “ Nessuno in particolare”

I.: “ Parliamo del ‘vedere’. Ti andrebbe di raccontarmi qualche esperienza?”

R.: “ E’ vedere tutto quello che arriva in termini di energia durante le interazioni, in termini di dinamiche di energia, di dialogo; però decidiamo di seguire una strada nonostante il dialogo (?)”

I.: “Il tuo ‘sognare’ è sporadico, frequente o sei una sognatrice?”

R.: “ Il ‘sognare’ sta tornando ora. Nel passato è stato legato ad un luogo, andavo lì e sognavo. Era la casa dei miei nonni.”

I.: “Esistono altre dimensioni oltre quella in cui viviamo? Le hai sperimentate? Secondo te, potrebbero essere accessibili a chiunque?”

R.: “ Penso di sì, dirlo vuol dire già spostare il proprio punto di unione.”

I.: “Come hai iniziato a praticare?”

R.: “ Ho iniziato con il gruppo di Roma “

I.: “ Cosa ti ha spinto, se hai iniziato dai libri, a passare da un coinvolgimento letterario ai passi magici? “

R.: “ E’ successo. “

I.: “ Hai seguito dei seminari? Perché tanta enfasi da parte dei praticanti sui seminari? “

R.: “ Ho seguito dei seminari e penso che forse c’è tanta enfasi perché c’è il culmine dell’intento di tutti i gruppi di pratica. “

I.: “ L’esecuzione dei passi ha influito sul tuo modo di leggere i libri? Hai trovato conferme, cose che prima avevi ignorato? “

R.: “ La pratica aumenta silenzio e consapevolezza, e quindi cambia il punto di vista.”

I.: “ Puoi aiutarmi a ricostruire la storia di tensescrità nel nostro Paese o almeno la storia del tuo gruppo? “

R.: “ No, non conosco la storia del mio gruppo. “

I.: “ Cosa pensi del diffuso interesse presente nelle nostre società verso lo sciamanismo? “

R.: “ La possibilità di uscire dalla nostra gabbia di esseri mortali “

I.: “ Cos’è, per te, ‘sciamanismo’ ? “

R.: “ Spegnerne il dialogo “

I.: “ Conosci altre opere di autori del mondo moderno che narrano del loro incontro con sciamani? “

R.: “ No “

I.: “ ‘Vedere’ è un modo di conoscere lontano da ciò che nelle nostre società si intende per conoscenza. Cosa provi a vivere tra due paradigmi ? “

R.: “ Niente. Sono due paradigmi, e uno dà valore all’altro. “

I.: “ Credi che l’attuale società sia preparata o disposta ad accettare al suo interno componenti sciamaniche? Inoltre, pensi che la visione proposta da Castaneda possa entrare a far parte della cultura della società in cui viviamo? “

R.: “ Qualcuno ha iniziato. Questo non significa che ad un livello più ampio siamo pronti. “

I.: “ E’ secondo te possibile, oggi, nel complesso e veloce mondo contemporaneo, percorrere ‘strade con un cuore’ ?”

R.: “ Si “

I.: “ Cosa pensi del ‘New Age’ ? “

R.: “ No, non ha a che fare con me. “

I.: “ Molti individui appartenenti alle nostre società passano attraverso una varietà di esperienze tanto che qualcuno li ha definiti ‘nomadi spirituali’. Ti senti vicina a questa definizione? Cosa pensi di questo tipo di esperienza? “

R.: “ Il punto è diventare consapevoli, quindi ... “

Stefano è un giovane uomo del Nord che si è trasferito da poco nella capitale. La sua grande passione è il teatro, che spera di trasformare nel lavoro di domani. Stefano sta raccogliendo il materiale a disposizione su Internet sui passi magici per renderlo disponibile a chiunque sulla Rete.

I.: “Come hai conosciuto Castaneda?”

S.: “Dal libro “L’arte di sognare”. In precedenza sì, ne avevo sentito parlare, ma in quel momento particolare mi interessavo ai sogni ed il libro mi ha attratto per questo motivo. Castaneda rientrava in una conoscenza generica come autore famoso.”

I.: “Quali opere hai letto? In quale ordine?”

S.: “Non ho letto i primi tre libri (“A scuola dallo stregone”; “Una realtà separata”; “Viaggio ad Ixtlan”) e “La ruota del tempo”. Gli altri li ho letti non ricordo in che ordine ... dai più recenti ai più vecchi fino ad arrivare a “Il lato attivo dell’Infinito”.”

I.: “Quali motivi ti hanno spinto a leggere e quali aspettative provavi nei confronti di quella lettura?”

S.: “Te l’ho detto, all’inizio la curiosità sulle tecniche del sogno, durante la lettura ho poi trovato un riscontro con alcune cose che mi erano già successe nei sogni. Castaneda è il primo che mi ha descritto *l’emissario del sogno*, cioè questa voce disincarnata che avevo sentito durante un sogno. Quindi l’interesse è nato sulla base di una cosa molto concreta. Lui (Castaneda) diceva che le cose bisogna sperimentarle, piuttosto che crederle.”

I.: “Individui un percorso preferenziale, cioè i testi andrebbero letti secondo te in una certa sequenza?”

S.: “Gli ultimi sono molto più consapevoli. All’inizio lui (Castaneda) è nella nebbia, e solo successivamente si spiega molti interrogativi. Il tipo di scrittura è diverso, è questione di consapevolezza. All’inizio ci sono cose che non sa spiegarsi, la confusione con la Gorda eccetera (sono gli episodi descritti ne “ Il secondo anello del potere”e ne “ Il dono dell’ Aquila”). E’ da “L’arte di sognare” che è cambiata la scrittura ... o forse è cambiata la traduzione !”²⁷³

I.: “Preferisci alcuni testi in particolare?”

²⁷³Ecco una lista dei traduttori. Francesca Bandel Dragone ha tradotto per la BUR : “Il dono dell’aquila”; “Il fuoco dal profondo”; “Il potere del silenzio” e “L’arte di sognare”. “L’isola del Tonal” è stato tradotto per la BUR dal mitologo Furio Jesi. Pier Francesco Paolini ha tradotto “Il secondo anello del potere” per la BUR. Maria Barbara Piccioli ha tradotto “La ruota del tempo” e, in collaborazione con Alessandra De Vizzi, “Il lato attivo dell’Infinito” per le edizioni BUR.

S.: “L’arte di sognare” e “Il lato attivo dell’Infinito”; poi c’è “Tensegrità”, che è un po’ diverso.”

I.: “Cosa distingue i libri di Castaneda da altri racconti di incontro con Maestri?”

S.: “Le altre opere sono più astratte.”

I.: “Quale personaggio ti ha affascinato di più? Perché?”

S.: “Don Juan; Julian, perché era un attore (Stefano lavora nel teatro); Silvio Manuel, perché è il più sfuggente di tutti; quelle due indiane enormi che lo fanno passare tra di loro, ti ricordi?²⁷⁴”

I.: “Quanto di letterario e quanto di reale c’è nei personaggi dei racconti?”

S.: “O tutto o niente. O sono tutti di pura invenzione, e allora lui si è inventato tutto, o niente è invenzione. Pare che Jodorowski, il regista cileno che ha scritto “Psicomagia”, dicesse che Castaneda parlava di Don Juan in privato come di una persona reale.”

I.: “Parliamo del *guerriero*. Hai fatto entrare nella tua vita una parte o l’insieme di questo modo di stare al mondo? La tua vita è migliorata? In cosa?”

S.: “Sì, la mia vita è migliorata. Una delle cose principali è diventare indipendenti, la ricerca della libertà è ciò che conta, non le gerarchie, i dogmi, le religioni ma la ricerca dell’energia. La cosa più importante è capire che conquistarsi pezzi di energia è conquistarsi la libertà. Un’altra cosa importante di questo modo di vita è pagare i propri

²⁷⁴ Ecco il passo in cui è contenuto l’episodio a cui si riferisce Stefano, contenuto ne “Il dono dell’Aquila” : “La sua interpretazione fu che per me sarebbe stato pericolosissimo richiamare l’altrui attenzione, e concluse che il mio doveva essere un mondo di grande semplicità e candore – i rituali elaborati e pomposi non mi si confacevano. Tuttavia ammise che s’imponesse un minimo d’osservanza dei modelli ritualistici quando avrei conosciuto i suoi guerrieri. Dovevo iniziare ad avvicinarli da sud, poiché è quella la direzione seguita dal potere nel suo flusso incessante. La forza vitale scorre verso di noi da sud, e ci lascia scorrendo verso nord. Disse che l’unico accesso al mondo di un Nagual era situato a sud, e che la porta era formata da due guerrieri che mi avrebbero accolto e mi avrebbero lasciato passare, se l’avessero deciso. Mi condusse in una città del Messico centrale, in una casa di campagna. Mentre ci avvicinavamo a piedi provenendo da sud, vidi due indie massicce ritte l’una di fronte all’altra, distanti circa un metro tra loro. Erano a dieci o dodici metri dal portone, in una zona in cui il terreno era duro e compatto. Le due donne erano straordinariamente forti e muscolose. Entrambe avevano capelli lunghi e neri come l’ebano avvolti in un’unica e grossa treccia. Sembravano sorelle. Avevano più o meno la stessa altezza e lo stesso peso – secondo me, dovevano essere alte all’incirca un metro e sessanta, e pesare settanta chili. Una era scurissima di pelle, quasi negra, l’altra molto più chiara. Erano vestite nel tipico costume indio del Messico centrale – abito lungo e ampio, scialle, sandali fatti a mano. Don Juan mi fece fermare a un metro da loro. Si volse verso la donna sulla sinistra e si mise di fronte a lei. Disse che si chiamava Cecilia e che era una *sognatrice*. Poi si girò di colpo, senza darmi tempo di dire nulla e mi mise di fronte alla donna più scura, alla nostra destra. Disse che si chiamava Delia ed era una *cacciatrice*. Le donne mi fecero un cenno con il capo. Non sorrisero, né si mossero per stringermi la mano, o per fare alcun gesto di benvenuto. Don Juan passò fra di loro, come se fossero due colonne indicanti una porta. Fece un paio di passi, poi si girò quasi in attesa che le donne mi invitassero a entrare. Le donne mi fissarono con calma per un po’. Poi Cecilia mi invitò ad entrare, come se fossi sulla soglia di una porta vera.” pp. 190 – 191.

debiti, con gli altri, con il passato, per me che tendo ad essere avaro è importante. Non è facile, è una lotta continua.”

I.: “Trovi difficoltà a seguire un sentiero di cui non possiedi un esempio vivente, ma delle righe scritte?”

S.: “No. Non avere il maestro non è un problema fondamentale.”

I.: “Il guerriero non ha ego, la società in cui viviamo si basa sul culto della personalità. Quale sentimento ti genera questa contraddizione?”

S.: “E’ un bel casino. Tutto qua. Non è impossibile, ma...: “Surrender your ego, be free, be free”...si, il senso di quella canzone dei Queen è esattamente quello. Quella è la sfida.”

I.: “Parliamo del *vedere*. Ti andrebbe di raccontarmi qualche esperienza che hai avuto?”

S.: “Per quanto mi riguarda sono sensazioni dell’energia in cui non sono coinvolti gli occhi. Per esempio con H. Lee la sento proprio (H. Lee è stato maestro di Kung-Fu di Castaneda; attualmente conduce attività terapeutiche e seminariali di induzione dell’energia in America ed Europa). Sento calore alle mani etc.”

I.: “Il tuo *sognare* è sporadico, frequente o sei un *sognatore*?”

S.: “E’ sporadico, soprattutto perché sono stressato...quando sono tranquillo è più frequente.”

I.: “Secondo te, esistono altre dimensioni oltre quella in cui viviamo? Le hai sperimentate? Secondo te, potrebbero essere accessibili a chiunque?”

S.: “Boh?! Non le ho sperimentate. Ci sono i sogni, che magari ti danno dei mondi un po’ diversi, però è poco.”

I.: “Come hai iniziato a praticare la Tensegrità?”

S.: “Con la prima videocassetta”.

I.: “Hai seguito seminari? Perché tanta enfasi da parte dei praticanti sui seminari?”

S.: “No, non ne ho seguiti. Credo che i seminari siano importanti per il discorso della *massa umana* , trecento-quattrocento persone energeticamente connesse nel compito di aumentare il proprio livello di consapevolezza è qualcosa che non si trova altrove. Spendere due milioni per due giorni mi sembra eccessivo. Anche perché credo che, non avendo ancora fatto le cose più semplici, non potrei poi ricordarmi i movimenti complessi che si fanno lì.”

I.: “L’esecuzione dei passi ha influito sul tuo modo di leggere i libri? Hai trovato conferme, cose che prima avevi ignorato?”

S.: “No, nel senso che i passi sono qualcosa di finale rispetto ai libri. All’inizio lui (Castaneda) eseguiva i passi senza consapevolezza, per cui nei primi libri non ne parla proprio. Quello che hanno cambiato in me è la percezione diretta dell’energia.”

I.: “Cosa pensi del diffuso interesse presente nelle nostre società verso lo sciamanesimo?”

S.: “Si vede che ci sarà qualcosa di vero!”

I.: “Cos’è, per te, lo sciamanismo?”

S.: “Per me è esattamente Castaneda, il quale ha avuto il tempo e la costanza per proporre un sistema. Per esempio, ho letto un altro libro, sullo sciamanismo celtico, che dava consigli sull’animale guida, però non l’ho mai seguito. Era un’edizione de “Il Punto di Incontro”, però non mi ha mai colpito.”

I.: “*Vedere* è un modo di conoscere lontano da ciò che, nelle nostre società, si intende per conoscenza. Cosa provi a vivere tra due paradigmi?”

S.: “La realtà è che questi due paradigmi non sono lontani. C’è un passo in cui lui (Castaneda) dice che vede contemporaneamente uova luminose e persone. Spesso ci si dimentica che ci sono più cose in ciò che ci circonda e semplifichiamo. Vivere secondo l’energia è così lontano dal vivere secondo il buon senso.!”

I.: “Credi che l’attuale società sia preparata o disposta ad accettare al suo interno componenti sciamaniche? Pensi che la visione proposta da Castaneda possa entrare a far parte della cultura della società in cui viviamo?”

S.: “Non lo so. Sono cose un po’ elitarie, riguardano persone che hanno la capacità di leggere, di viaggiare. Potrebbero essere per tutti, ma per il momento è un po’ difficile.”

I.: “E’ secondo te possibile oggi, nel veloce e complicato mondo contemporaneo, vivere percorrendo “strade con un cuore”?”

S.: “Forse è l’unica vera alternativa, se no finisci nel vortice.”

I.: “Ancora due domande. Cosa pensi del movimento *New Age*?”

S.: “Non lo conosco. Per esempio nella “Profezia di Celestino” ci sono cose che sono presenti in Castaneda, però ad un certo livello di astrazione le cose coincidono. Lo stesso Cristo aveva un *intento* da paura!”

I.: “Molti individui appartenenti alle nostre società passano attraverso una varietà di esperienze, tanto che qualcuno li ha definiti “nomadi spirituali”. Ti senti vicino a questa definizione? Cosa pensi di questo tipo di esperienza?”

S.: “Nomade ... mi da l’idea di uno che spizzica un po’ di qua e un po’ di là...non mi sento un nomade, mi sento un esploratore.”

BIBLIOGRAFIA

Abelar, T., *The Sorcerer's Crossing*, Viking Penguin, USA, 1992; *Il passaggio degli stregoni. Viaggio di una donna*, Edizioni Il Punto d'Incontro, Vicenza, 1996, (1998, 2ª ristampa, trad. di Pietro Sanjust).

Bagnasco, A., Barbagli, M., Cavalli, A., *Corso di sociologia*, Il Mulino, Bologna, 1997.

Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973 ; *Variazioni sulla scrittura, seguite da Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 1999.

Berger, P. L., Luckmann, T., *The Social Construction of Reality*, Doubleday and Co., Garden City, New York, 1966; *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969 (1999, trad. di M. Sofri Innocenti e A. Sofri Peretti)

Bertoni, F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze, 1996

Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955 ; *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1975.

Booth, W., *The Rethoric of Fiction* , The University of Chicago Press, Chicago, 1961 & 1983; *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1996.

Bremond, H., *La logique du récit*, Seuil, Paris, 1973 ; *La logica del racconto*, Bompiani, Milano, 1977.

Burke, K., *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles – London, 1941 (third ed., 1973).

Capaldi, Maria, *Oltre i limiti del corpo*, Edizioni Il Punto di Incontro, Vicenza, 2001

Castaneda, C., *The Teachings of Don Juan. A Yaqui Way of Knowledge*, Baror International Inc., Armonk New York USA, 1968 (1998, with *Author Commentary*); *A scuola dallo stregone. Gli insegnamenti di don Juan*, RCS Libri S.p.a., Milano, 1999, trad. di Roberta Garbarini e Tea Pecunia Bassani.

idem , *A Separate Reality. Further conversations with don Juan*, Baron International Inc., Armonk New York USA, 1971; *Una Realtà Separata*, RCS Libri S.p.a., Milano, 2000, trad. di Marina Panatero e Tea Pecunia Bassani

idem , *Journey to Ixtlan. The Lessons of don Juan*, Simon & Schuster Inc., New York USA, 1972 (1975, 6th print., Pocket books ed.); *Viaggio ad Ixtlan* , RCS Libri S. p. a., Milano, 2000, trad. di Giusi Signori

idem, *Tales of Power*, Simon & Schuser, New York, USA, 1974 ; *L'isola del tonal*, RCS Rizzoli Libri S.p.a., Milano, 1975 (1997, 8ª ed., trad. di Furio Jesi)

idem , *The Second Ring of Power*, Simon & Schuster, New York, USA, 1977; *Il secondo anello del potere*, RCS Rizzoli Libri S.p.a., Milano, 1978 (2000, 1^a ed. Superbur Saggi, trad. di Pier Francesco Paolini).

idem , *The Eagle's Gift*, Simon & Schuster, New York, USA, 1981; *Il dono dell'aquila*, RCS Rizzoli Libri S.p.a., Milano, 1983 (2000, 1^a ed. Superbur Saggi, trad. di Francesca Dragone Bandel)

idem, *The Fire from Within*, Simon & Schuster Inc., New York, USA, 1984; *Il fuoco dal profondo*, RCS Rizzoli Libri S.p.a., Milano, 1985 (1999, 7^a ed. Superbur Saggi, trad. di Francesca Bandel Dragone).

idem, *The Power of Silence*, Simon & Schuster Inc., New York, USA, 1987; *Il potere del silenzio*, RCS Rizzoli Libri S.p.a., Milano, 1988 (2001, 2^a ed. Superbur Saggi, trad. di Francesca Bandel Dragone)

idem, *The Art of Dreaming*, Harper Collins Publishers, Inc, New York, 1993; *L'arte di sognare*, RCS Libri & Grandi Opere S.p.a., Milano, 1993, (1997, 4^a ed. BUR Supersaggi, trad. di F. Bandel Dragone).

idem , *Tensegrity*, Laugan Productions Inc., USA, 1997; *Tensegrità. I sette movimenti magici degli sciamani dell'antico Messico*, RCS Libri S.p.a., Milano, 1997, (1999, 2^a ed. Superbur Saggi, trad. di Alessandra De Vizzi

idem , *The Active Side of Infinity*, Laugan Productions Inc., USA , 1997 ; *Il lato attivo dell'infinito*, trad. di Alessandra De Vizzi e Maria Barbara Piccioli, RCS Libri S.p.a. , Milano, 1998, (ed. Superbur Saggi 2000).

idem, *The Wheel of Time*, Laugan Productions, USA, 1998; *La ruota del tempo*, RCS Libri S.p.a., Milano, 1999, trad. di Maria Barbara Piccioli

Ceserani, R., *Raccontare la letteratura*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1990.

Chatman, S., *Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, 1978; *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma, 1981.

Classen, N., *Castaneda und das Vermächtnis des Don Juan*, Hans-Nietsch-Verlag, 1998; *Castaneda e i guerrieri di don Juan*, Edizioni Il Punto di Incontro, Vicenza, 1998, trad. di M. Poriati.

Clifford, J., *The Predicament of Culture. Twentieth – Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1988; *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (1^a ed. “Gli Archi” 1999) .

Collins, R., *Four Sociological Traditions*, Oxford University Press, 1985; *Quattro tradizioni sociologiche*, Zanichelli Editore, Bologna, 1996.

Corti, M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, 1976.

Corvalan, G., “Misteri sfuggenti”, intervista a Carlos Castaneda, sta in *Interviste a Carlos Castaneda. Si vive solo due volte.*, trad. di Roberto Fedeli e Matteo Guarnaccia, Stampa Alternativa, Roma, 1997, pp. 103-104

Courtés, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Librairie Hachette, Paris, 1976.

Cowan, T., *Sciamanism as a Spiritual Practice for Daily Life*, USA, 1996; *Sciamanismo. Una pratica spirituale per la vita quotidiana*, Edizioni Crisalide, Spigno Saturnia (LT), 2000, trad. di Lorenza Menegoni.

Crespi, F. (a cura di), *Azione sociale e pluralità culturale*, Angeli, Milano, 1992 .

idem, *Manuale di sociologia della cultura*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 1996 (4^a ed., 1998).

Cronkhite, G., *Persuasion. Speech and Behavioral Change*, The Bobbs-Merril Company Inc., New York, 1969; *La persuasione. Comunicazione e mutamento del comportamento*, Franco Angeli Editore, Milano.

De Paz, A., *Alcune tendenze attuali nella sociologia della letteratura e nella critica sociologica*, “ Il Mulino”, Bologna, XI, n. 221, maggio-giugno 1972, pp.552-570 .

Dina, Maurizio, *Iniziazione allo sciamanismo. La via della libertà*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1998.

Donner, Florinda, *Being in Dreaming*, Harper Collins Publishers Inc., USA, 1991; *Essere nel sogno*, Edizioni Il Punto d’Incontro, Vicenza, 1996, (1998, 2^a ristampa, trad. di Laura Caraffa).

Drury , Nevill & Susan, *Shamanism*, Element Books Ltd, Longmead, Shaftesbury, Dorset (GB), 1989; *Gli sciamani*, trad. di Aldo Troisi, Xenia Edizioni, Milano, 1995.

Duncan, H. D., *Language and Literature in Society. A Sociological Essay on Theory and Method in the Interpretation of Linguistic Symbols with a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 1953 (1961, Bedminster, New York).

Eco, U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979 .

idem, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962 (3^a ed., 1971).

Eliade, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Editions Payot, Paris, 1951 ; *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1974, trad. J. Evola, riv. e agg. da F. Pintore.

Escarpit, R., (éd. par.) *Le littéraire et le social*, Flammarion et Cie, Paris, 1970 ; *Letteratura e Società*, a cura di G. Pagliano Ungari, Il Mulino, Bologna, 1972.

Feo, G., (a cura di) *Castaneda e le streghe del Nagual*, Stampa Alternativa, Roma, 1998, trad. di Roberto Fedeli.

Fokkema, D. W., Kunne-Ibsch, E., *Theories of Literature in Twentieth Century*, C. Hurst & Company, London, 1977; *Teorie della letteratura del XX secolo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1981, trad. Gloria Beltrani

Forbes, P., "Tower of Strength", in "The Guardian", 5 set. 2002

Foucault, M., Qu'est -ce-qu' un auteur?, in " *Bulletin de la Société française de Philosophie* " , lugl.-sett. 1969 ; Che cos'è un autore ?, in *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano, 1971.

Gadamer, H. G., *Wahrheit und methode* , J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1965 (II^a ed.) ; *Verità e metodo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1972.

Idem, *Persuasività della letteratura*, Transeuropa, Ancona, 1988.

Gallino, L., *Dizionario di sociologia*, UTET, Torino, 1978 (3^a ed. TEA, 1998, pp. 37-38).

Geertz, C., *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, Stanford, 1988 ; *Opere e vite*, Il Mulino, Bologna, 1990.

Giaccardi, C., *Senso interpretazione interazione. Per un approccio pragmatico al testo come azione*, Angeli, Milano, 1991.

Giglioli, P. P., *Sociologia e differenza. Appunti sul pluralismo cognitivo e normativo*, in *Azione sociale e pluralità culturale*, op. cit., pp. 13-25 .

Goldmann, L., *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964; *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano, 1967 (1^a ed. "Studi Bompiani", 1981).

Greimas, A. J., *Les Actants, les Acteurs et les Figures*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, édit par Chabrol, C., Coquet, J. C., Larousse, Paris, 1973, p. 161 sgg. ; *Gli attanti, gli attori e le figure*, in *Del senso II*, Bompiani, Milano, 1984 (ed. or. *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Editions du Seuil, Paris, 1983) .

Grotowsky, J., conferenze a Pontedera e Firenze nel 1987, stanno in "Teatro e Storia", a. III, n.1, aprile 1988.

Harner, M., *The Way of the Shaman*, Harper & Row Publishers, San Francisco, USA, 1980; *La via dello sciamano*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1995, (1999, 2^a ed., trad. di Lorenza Menegoni).

Holland, N. H., *The Dynamics of Literary Response*, Oxford University Press, New York, 1968; *La dinamica della risposta letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Interviste a Carlos Castaneda, Stampa Alternativa, Roma, 1997, trad. di Roberto Fedeli e Matteo Guarnaccia.

Iser, W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978; *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987.

Jauss, H. R., , *Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation, in Auf den Weg gebracht*, H. Sund, M. Timmermann (hrsg.), Konstanz, 1979; *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli, 1988.

Jodorowsky, Alejandro, *Psicomagia. Una terapia panica. Conversazioni con Gilles Farcet*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1995, (1997, 1^a ed. Universale Economica, trad. di Silvia Meucci, pp. 103-107)

Kennedy, A., *The Protean Self. Dramatic Action in Contemporary Fiction*, Macmillan, London, 1974.

Koelb, C., *The Incredulous Reader. Literature and the Function of Disbelief*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1984.

Livolsi, M., *Identità e progetto. L'attore sociale nella società contemporanea*, La Nuova Italia, Scandicci, 1987.

Lotman, Jurij M., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, raccolta di saggi a cura di Simonetta Salvestroni, Laterza, Roma-Bari, 1980

Marchese, A., *L'officina del racconto. Semiotica della narritività*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.a, Milano, 1983 (9^a ris. Oscar Saggi, 2000).

Mukařovsky, J., *La funzione, la norma e il valore estetici come fatti sociali*, Einaudi, Torino, 1971 (3^a ed. , 1974).

Pagliano, G., *La lezione di Goldmann*, in *Il Mulino*, Bologna, XIX, n. 212, nov.-dic. 1970.

idem, *Sociologia della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 1972 .

idem, *Il leggibile e il sociale*, in *Sociologia e cultura : nuovi paradigmi teorici e metodi di ricerca nello studio dei processi culturali*, a cura di F. Crespi, Franco Angeli, Milano, 1989, pp. 243 - 254.

idem, *Profilo di sociologia della letteratura*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1993, (3^a ed., Carocci editore, 1998).

idem (a cura di), *Perché leggere*, Bonanno editore, Catania, 1994.

Perrotta, R., *Pensiero sociologico e immagini della realtà. Interazionismo simbolico, Proust, Pirandello*, Prisma, Catania, 1988.

Petrillo, G., Comunicazioni sociali e comunicazioni di massa nella prospettiva dialogica, in *Le dimensioni della psicologia sociale*, a cura di B. Zani, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995, pp. 201- 231.

Picard, M., *La lecture comme jeu*, Ed. de Minuit, Paris, 1986.

Plebe, A., *Manuale di retorica*, Laterza, Roma, 1988.

Ragone, G., *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Liguori Editore, Napoli, 1996.

Ricoeur, P., *Temps et récit. Tome I*, Editions du Seuil, Paris, 1983: *Tempo e racconto*, Jaka Book, Milano, 1983, trad. G. Grampa.

Idem, *Du texte à l'action*, Editions du Seuil, Paris, 1986 ; *Dal testo all'azione*, Jaka Book, Milano, 1989, trad. G. Grampa.

Idem, *Soi même comme un autre*, Editions de Seuil, Paris, 1990 ; *Sé come un altro*, Jaka Book, Milano, 1993, trad. D. Iannotta.

Sartre, J. P., Qu'est ce-que la littérature?, in *Situations I, II, III*, Librairie Gallimard, Parigi, 1947 ; *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano, 1960, trad. D. e G. Tarizzo, A. Mattioli, G. Monicelli, M. Mauri, L. Arano Cogliati.

Sciolla, L., *Identità . Percorsi di analisi in sociologia*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1983.

Suleiman, R. S., Crosman, I. (eds.), *The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton, 1980.

Swidler, A., *Culture in Action: Symbols and Strategies*, in "American Sociological Review", 51, pp. 273-286.

Thompson, K., "Il sentiero del cuore", intervista a Carlos Castaneda, sta in *Castaneda e le streghe del Nagual*, Stampa Alternativa, Roma, 1998.

Zolla, E., *I letterati e lo sciamano*, Marsilio Editori, Venezia, 1969, (nuova ed. 1989).

idem, "Il decennio 1970-1980 in America", sta in *Fondamenti*, 4, 1986, pp. 184-185.

Waples, D., Berelson, B., Bradsman, F. R., *What Reading Does to People. A Summary of Evidence on the Social Effects of Reading and a Statement of Problems of Research*, Chicago University Press, Chicago.

Wolff, J., *The Social Production of Art*, The MacMillan Press, London, 1981; *Sociologia delle arti*, Il Mulino, Bologna, 1983, trad. di R. De Romanis e M. A. Saracino.