

I sensi del testo

Percorsi interpretativi tra la superficie e il profondo

a cura di

Guido Ferraro
Antonio Santangelo

Contributi di

Daniele Barbieri

Nicola Dusi

Guido Ferraro

Tarcisio Lancioni

Federica Martini

Tiziana Migliore

Antonio Santangelo





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 4551463

ISBN 978-88-255-0060-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2017

Indice

- 9 Introduzione
Guido Ferraro, Antonio Santangelo
- 17 Il senso e il percorso, tra semiotica ed estetica
Daniele Barbieri
- 41 Fuori dal testo c'è salvezza. Il senso del film *La vita di Adèle*
Antonio Santangelo
- 69 Via dallo spazio profondo. Per un nuovo modello della
generazione dei testi
Guido Ferraro
- 99 Cavalcate intermediali dell'inafferrabile Don Q.
Nicola Dusi
- 129 *L'acqua verde*. Sensibilità e figurazione in un racconto di
Beppe Fenoglio
Tarcisio Lancioni
- 151 Mediazioni tra testo e senso. Il *parergon*
Tiziana Migliore
- 175 Processi nudi: arte ai tempi della serie televisiva
Federica Martini
- 189 Bibliografia
- 201 Gli autori

Cavalcate intermediali dell'inafferrabile Don Q.

di NICOLA DUSI*

1. Filiere intermediali¹

Quando si lavora sugli *eroi transmediali* come Pinocchio, Zorro, o Alice, D'Artagnan, Sherlock Holmes, oppure don Chisciotte, ci si trova davanti non solo una relazione unilaterale tra “ipotesto” e “ipertesto”, come direbbe Genette (1982)², ma a relazioni multidirezionali nelle quali “pezzi” di un testo sembrano trasmigrare in un altro, divenire matrici intermediali che danno vita a filiere di remake e sequel.

Nelle filiere di *trasformazioni intermediali*, il caso del “cavaliere dalla triste figura” creato da Cervantes è complicato da un romanzo che si riapre in un sequel letterario, scritto dieci anni dopo dallo stesso autore, e si deve anche confrontare con un sequel apocrifo scritto nel frattempo per sfruttare il successo del personaggio. Il romanzo di Cervantes è inoltre fitto di invenzioni metadiscorsive e di momenti potenzialmente intermediali, in cui si leggono avventure, si fa teatro, si canta o si balla, oppure dove la narrazione si inceppa, fino al ritrovamento e alla traduzione di alcuni “scartafacci” scritti in arabo, arricchiti da illustrazioni grazie alle quali veniamo a conoscenza di Sancho Panza³.

Per analizzare le traduzioni nei media di questi meccanismi testuali complessi, ci affidiamo innanzitutto a una rete di “isotopie transtestuali”, fili rossi che passano e proseguono (idealmente) da un testo all'altro, permettendoci di comparare tra loro testualità anche molto

* Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia.

¹ Questo saggio è una nuova versione, rielaborata e ridotta, di un lungo capitolo del mio *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano, Mimesis, 2015.

² G. GENETTE, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (trad. it., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).

³ Si veda C. SEGRE, *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel Don Chisciotte*, in *Le strutture e il tempo*, Milano, Einaudi, 1974.

distanti nei termini dei contesti di ricezione, sulla scorta del pensiero differenziale di Saussure già applicato da Lévi–Strauss allo studio dei miti e delle loro varianti⁴. Si tratta però anche di riaprire le ipotesi sul figurativo, pensando che le traduzioni intersemiotiche e intermediali non vivono solo di invarianti strutturali riprese come piattaforme di continuità tra i testi, ma anche di una loro «forza di determinazione che agisce in senso inverso, a partire da caratteristiche tipicamente superficiali» (Ferraro 2006: 53)⁵. Ragionare allora su Cervantes e il suo *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, vuol dire per noi tentare un percorso a due vie: non solo partire dalle ipotesi su una base di invarianti astratte per verificare le loro possibili traduzioni, bensì ricostruire le differenze delle scelte di rappresentazione e discorsive, confrontandosi cioè con le inevitabili variazioni “locali” e contestuali dei processi traduttivi, per ragionare sui meccanismi di ripetizione e di riuso intermediale.

Come ricorda Riley, *Don Quixote* «dev'essere uno dei libri più ampiamente pubblicati, tradotti e commentati di tutti i tempi. Ma anche uno dei meno letti» (Riley 1988: 104)⁶. A partire dai primordi della storia del cinema i film tratti dal romanzo di Cervantes sono più di cinquanta, se contiamo anche gli episodi girati dalle prime case di produzione in Francia e in Spagna fin dal 1898, tra cui *Don Quijote* (Prod. Gaumont, Fr., 1898); *Don Quichotte* di Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca (Fr., 1903); *Monsieur Don Quichotte* di Paul Gavault (Fr., 1909). In Italia esce un *Don Chisciotte* di produzione Cines nel 1910, e qualche anno dopo Amleto Palermi dirige *Il sogno di Don Chisciotte* (Italia, 1915). Nel 1915, negli Stati Uniti, Eddie Dillon dirige un *Don Quixote* con la supervisione di E.W. Griffith. Cosa si traspone, cosa passa del romanzo prima nelle sue illustrazioni e nella pittura, poi nel teatro e infine nel cinema? Il libro di Cervantes narra delle avventure di una coppia di personaggi, Don Chisciotte e Sancho Panza: una coppia “mitica”, nel senso antropologico di “portatori di mitismo” (Fabbri

⁴ Rinviamo a G. FERRARO, *Il linguaggio del mito*, Roma, Meltemi, 2000; N. DUSI, L. SPAZIANTE (a cura di), *Remix–Remake: pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi, 2006.

⁵ G. FERRARO, *La doppia generazione delle componenti figurative*, Carte Semiotiche, (n. monografico: *Il figurativo*), 2006, nn. 9–10.

⁶ E.C. RILEY, *Don Quixote from text to icon*, Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, Special Issue, 1988: 103–116.

2002)⁷. Non a caso, i due personaggi si innestano nella tradizione popolare e carnevalesca fin dal 1605, anno di pubblicazione del primo libro di Cervantes.

Come vedremo, c'è del *mitismo* nei personaggi di Don Chisciotte e il suo scudiero, poiché creano un insieme di qualità che si oppongono fra di loro ma che risolvono, sul piano immaginario, le contraddizioni della vita reale (Lévi–Strauss 1958)⁸. Alto e basso, secco e grasso, filiforme e tondeggiante, sono categorie usate nel romanzo per descrivere i due eroi sulle loro cavalcature così diverse, il cavallo e il ciuco, uno armato e l'altro innocuo, e un famoso disegno di Picasso (1955) le coglie perfettamente.

2. Descrizioni e illustrazioni del romanzo

Se c'è una prima traduzione visiva del romanzo nelle illustrazioni che lo accompagnano, le “istruzioni” di base sono contenute all'interno del romanzo, ad esempio nelle descrizioni della fisionomia dei personaggi. Nella prima parte del romanzo, Cervantes descrive l'aspetto fisico di Don Chisciotte con queste parole: «l'età del nostro nobiluomo sfiorava i cinquant'anni, di costituzione robusta, asciutto, scarno di viso»⁹. Evidenziamo la sua “costituzione robusta”, perché è solo nella seconda parte del romanzo che la descrizione si avvicinerà a come rappresentiamo oggi Don Chisciotte, e cioè: «asciutto, alto, lungo e con le mascelle che si baciavano l'un l'altra per di dentro»¹⁰.

Invece la descrizione di Sancho avviene nel romanzo solo nel capitolo IX, quando, dopo aver lasciato in sospeso il racconto del combattimento con il biscaglino, il narratore–Cervantes racconta di aver ritrovato il seguito comprando da un venditore ambulante “certi scartafacci e carte vecchie” scritti in arabo, con delle illustrazioni, che subi-

⁷ P. FABBRI, 2002, *Dal burattino al cyborg. varianti, variazioni, varietà*, in I. Pezzini, P. Fabbri, a cura di, *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002.

⁸ C. LÉVI–STRAUSS, *Antropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 (trad. it., *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1996).

⁹ «Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro» (Cervantes, *El ingenoso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cap. I, *passim*).

¹⁰ «Seco, alto, tendido, con las quijadas, que por dentro se besaba la una con la otra» (Cervantes, *El ingenoso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cap. IX, *passim*).

to si fa tradurre da un “moro cristiano”. Torneremo su questa invenzione del romanzo, che assume da qui in avanti una doppia voce narrante: quella dello storico arabo (Cide Hamete Benegeli) che descrive (a suo modo) le vicende di Don Chisciotte, e quella del narratore–Cervantes che commenta il racconto e, a volte, insulta il traduttore per aver probabilmente tralasciato dei particolari o perlomeno delle lodi al prode cavaliere.

Nel primo scartafaccio si trova raffigurata, dice il narratore, «molto al naturale, la battaglia di Don Chisciotte col biscaglino», e si trova anche un'immagine di Sancho che tiene l'asino per le redini, con una didascalia che recita “Sancio Zanche”. Il narratore spiega: «stando a quello che mostrava la figura, doveva avere la pancia grande, corto di statura e con le gambe lunghe»¹¹.

Nello stesso paragrafo, troviamo anche una descrizione della illustrazione del cavallo di Don Chisciotte: «Ronzinante era raffigurato meravigliosamente, così lungo e teso, così assottigliato e spolpo, col fil delle reni così sporgente, così tisco spacciato ormai»¹².

Sancho (e il suo ciuco), insomma, non sono solo il contrario fisico di Don Chisciotte (e il suo destriero), cioè esseri che tendono verso il basso, la terra, piuttosto che verso il cielo. Sancho è anche già diventato “icona”, illustrazione in circolazione come prodotto culturale, in una prima trasposizione della parola scritta in immagine che si trova ancora in forma di descrizione, ma di una figura, dentro il romanzo stesso (Forgione 2005: 16)¹³.

Soffermiamoci allora sulla tecnica di Cervantes nelle descrizioni dei suoi eroi: troviamo certo un modo del realismo (o dell'effetto di realtà) ma anche, nella descrizione fisica, una concisione che stupisce. Per Riley (1988: 105), questa scrittura è infatti «un equivalente verbale di una caricatura grafica», cioè una caricatura verbale, con il prelievo e l'enfaticazione di *pochi tratti, distintivi e identificabili*, per quanto in apparenza banali.

¹¹ «Y debía ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas», cioè, in un'altra traduzione: «Doveva essere, a quel che si vedeva dalla figura, che avesse un gran pancione, la statura bassa e le cianche lunghe, sì che dovette per questo essere detto Panza o Zanche, giacché con ambedue questi soprannomi è talvolta chiamato nella storia» (trad. di Alfredo Giannini, per RCS, 1957, ora in ed. BUR, 2007: 77).

¹² *Ibidem*.

¹³ A.P. FORGIONE, *Don Chisciotte al cinema*, Napoli, Giannini, 2005.

Seguendo Giménez–Frontin (2005: 16)¹⁴ le prime illustrazioni spagnole del romanzo mostrano un Don Chisciotte «forzuto, iracondo, violento [...] e anche temibile», e il libro di Cervantes si diffonde con questo tipo di Chisciotte. È una figura molto diversa da quella delle raffigurazioni stilizzate e quasi astratte che proporranno Dali e Picasso. Il passaggio verso queste rappresentazioni novecentesche di Chisciotte avviene gradualmente, anche grazie alle illustrazioni di Gustave Doré e alla pittura di Daumier. Sono queste le fonti che influenzeranno registi come Pabst, Aragón, Welles, che si preoccupano di ritrovare atmosfere spagnole e legate all'iconografia classica nelle loro inquadrature e nella scelta dei personaggi principali.

La trasformazione iconografica di Doré, che illustra l'edizione del 1863, si allontana dal tono satirico delle edizioni inglesi del 1700 (ad esempio nelle illustrazioni di Hogart) e privilegia una idealizzazione romantica di Don Chisciotte e di Sancho: come spiega Forgione, con Doré «si impone il modello di un Chisciotte alto, magro e fragile, allungato verso il cielo e i sogni, accanto a un Sancho, basso e tondo, sempre più richiamato verso terra» (Forgione 2005: 19). La pittura coeva di Daumier (e del suo contemporaneo Célestin Nanteuil) mostra un ulteriore passaggio verso una scelta figurativa di stilizzazione, che rende in alcuni casi filiforme la figura di Don Chisciotte. Da qui al modo di Picasso (nel suo famoso schizzo del 1955) il passo è breve: le sue *silhouettes* sembrano appena abbozzate, ma contengono un rigore traduttivo rispetto al romanzo assieme a una coerenza iconografica precisa. Vi troviamo Don Chisciotte e Sancho come figure antitetiche, che si guardano come eroi di un racconto già noto, attraversate e quasi sfrangiate da un sole a sua volta protagonista; sono due figure di profilo, poste all'aperto su un terreno ondulato, con dei mulini appena tratteggiati sullo sfondo. Alto e basso, secco e grasso, filiforme e tondeggiante, sono le categorie plastiche del disegno di Picasso, che rappresentano i due eroi sulle loro cavalcature così diverse, il cavallo e il ciuco, uno armato e l'altro innocuo. Don Chisciotte è appoggiato stancamente alla sua lunga lancia filiforme, mentre Sancho è così tondo che appare quasi come un tutt'uno, anzi come uno strano doppione, del suo asino.

¹⁴ J.L. GIMÉNEZ–FRONTÍN, *De la pedagogía al signo*, in: *Visiones del Quijote: Hogart, Doré, Daumier, Picasso, Dalí, Matta, Ponç y Saura*. Catalogue. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 2005.

In Picasso non c'è più accenno alla “drammatizzazione ambientale” proposta da Doré (Forgione *ibidem*), che raccontava ad esempio in una stessa illustrazione Don Chisciotte seduto a leggere un libro di gesta di cavalieri erranti, e le sue fantasie di scontri guerrieri, di fate e giganti e altri arcani incantatori, ma questa verrà ripresa nel tardo Novecento dalle fantasmagoriche e multiprospettiche illustrazioni di Salvador Dalí.

3. Mitismo di Don Chisciotte (e di Sancho)

Sulla scia di Paolo Fabbri (2002; 2013)¹⁵, che lo ha fatto per Pinocchio, cerchiamo di stabilire se esiste un mitismo di Don Chisciotte. Diciamo “mitismo” e non “mito”, che è un genere letterario o un genere di discorsi. Per Lévi-Strauss (1958), secondo Fabbri (2002: 291–295), «non esistono miti, esiste il mitismo. Il mitismo è una qualità, per cui abbiamo delle strutture semantiche che si oppongono fra di loro e che hanno la funzione di risolvere, sul piano immaginario, delle contraddizioni che noi non siamo capaci di risolvere sul piano reale». Fabbri riprende questo concetto anche da Cassirer (1923–1929: I, 167–168)¹⁶, che definisce il mitismo sulla base di “strutture di partecipazione”: la “partecipazione” ammette che la parte e il tutto siano simultaneamente compresenti dentro una categoria. Questo non stupisce i linguisti: se la categoria “uomini” sussume i termini “uomini/donne” (per neutralizzazione il termine marcato, che è “donna”), anche il termine “animale” sussume “uomini” e “animali”. Quindi, spiega Fabbri, un termine categoriale sussume se stesso e il suo opposto, e per Cassirer questo è uno dei criteri mitologici. Come nel caso di Pinocchio, un personaggio tradotto così tanto come Don Chisciotte, con diversi tipi di sostanze espressive e di formati discorsivi, «non può essere solo l'eroe di un racconto moderno di transizione» (Fabbri 2002: 296). L'ipotesi di fondo del nostro lavoro, a partire dalle rifles-

¹⁵ Rinviamo a P. FABBRI, 2002, *Dal burattino al cyborg. varianti, variazioni, varietà*, in I. Pezzini, P. Fabbri, a cura di, *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002; si veda anche la nuova versione aggiornata del saggio di Fabbri, *Il rizoma Pinocchio. Varianti, variazioni, varietà*, in P. Fabbri, I. Pezzini, a cura di, *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, Milano–Udine, Mimesis, 2013.

¹⁶ E. CASSIRER, 1923–1929, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin–Oxford, Bruno Cassirer, 3 voll. (trad. it., *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1961–1966, 3 voll.).

sioni di Fabbri, è allora questa: dire che Don Chisciotte ha una *qualità mitica* significa capire cosa gli consente di mantenersi in qualche modo riconoscibile nelle diverse traduzioni, anzi è forse la causa stessa della sua incessante traduzione.

Abbiamo già cominciato a trovare, nel passaggio dalle descrizioni letterarie alle illustrazioni e alla pittura, alcune qualità mitiche in Don Chisciotte, sempre da considerare in coppia con il suo scudiero. Riasumiamole: alto *versus* basso, secco *versus* grasso, filiforme *versus* tondeggiante: Sancho tende verso la terra, piuttosto che verso il cielo come il suo padrone. E potremmo continuare nell'elenco. Chisciotte oscilla tra la realtà e il suo travisamento folle, tra ricercatezza barocca dei ragionamenti e spiegazioni fantastico-cavalleresche del mondo: né matto totale né sano completamente, resta sospeso tra le due soluzioni, invincibile nella sua testardaggine, seppur talvolta totalmente sottomesso alla legge dell'incantamento o alla spiegazione magica (come quando accetta, verso la fine della prima parte del romanzo, di farsi riportare a casa in una gabbia, su un carro trainato dai buoi). Invece Sancho è credulone ma realista, è legato ai bisogni primari, ma anche sognatore di ricchezze esotiche.

Chisciotte è ben poco armato e certo non indistruttibile, ma nel racconto sembra quasi immortale: se esce sempre piuttosto malconco (perfino senza denti) dalle sue battaglie perse e dai numerosi pestaggi che subisce (di varia natura: sassate, palate di mulino, botte vere e proprie), sempre si rialza e ricomincia, dopo una dormita, quasi come nuovo. È un «eroe epico: è un Achille, è un Orlando rovesciati, impossibili, fuori tempo e fuori luogo» secondo Berardinelli (2002)¹⁷, oppure un essere “invincibile”, nel suo continuare a rialzarsi, nella lettura di Erri de Luca¹⁸.

Dalle descrizioni di Don Chisciotte del romanzo, ricordiamo anche altri elementi che “tengono assieme qualità contrarie”: la corazza a metà arrugginita, raccolta qua e là tra le vecchie cose; un elmo inizialmente rabberciato a metà col cartone, poi la trasformazione di una

¹⁷ Sull'importanza in letteratura del personaggio di don Chisciotte, come “archetipo” e come presupposto del romanzo moderno, si veda A. BERARDINELLI, 2002, *L'incontro con la realtà*, in F. Moretti, a cura di, *Il romanzo. Volume II. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002: 342–381.

¹⁸ Ci riferiamo allo spettacolo teatrale (uscito come DVD e libro per Feltrinelli) *Chisciotte e gli invincibili* (2007) di e con Erri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi.

bacinella da barbiere in ottone nel favoleggiato “Elmo di Mambrino”; oppure un tronco d'albero che diviene una lancia da cavaliere, quando la sua viene spezzata in uno dei tanti scontri; e non dimentichiamo il suo aiutante, il cavallo Ronzinante, spelacchiato e vecchio, che condivide appieno le doti mitiche del padrone, visto che appare anche lui instancabile (o testardo) e resiste ad ogni circostanza avversa. Sul piano figurativo, come ben coglie Picasso, cavallo e cavaliere sono un tutt'uno, come Sancho con il suo asino.

Sono alcuni dei tratti invariati che fanno la fortuna della coppia di personaggi. Come dicevamo, a partire dalle illustrazioni satiriche del Sei e Settecento, fino ai modi ottocenteschi di Gustave Doré e alla pittura di Daumier, per arrivare a Picasso e Dalì, si deposita e stratifica un patrimonio iconografico cui attingono registi come Pabst, Aragón, Welles o Gilliam. Con un'avvertenza. Come ben coglie Nabokov (1983)¹⁹, e come capisce e rilancia Orson Welles nel suo film incompiuto (di cui parleremo più avanti): nel romanzo di Cervantes è propriamente nel loro andare assieme che Chisciotte e Sancho formano una coppia di termini contrari, quindi pertengono alla definizione di “mitismo”: è il loro essere duale che li rende eroi mitici, nei quali gli opposti si mescolano e si legano a vicenda. Tra l'altro, nel proseguire del racconto, soprattutto nella seconda parte del romanzo, la loro relazione si trasforma: Sancho è più portato a condividere le fantasticherie del suo padrone, ma è anche più crudele (ad esempio gioca con la credulità di Don Chisciotte come fanno gli altri, anche se poi se ne pente), e i due lentamente si compenetrano a vicenda. Sancho diventerà più sognatore e temerario, mentre Don Chisciotte sempre più disincantato e consapevole, fino al rinsavimento finale: come ricorda Nabokov (1983), uno diventa lo specchio dell'altro.

Forse sono proprio questi pochi tratti essenziali dei due personaggi — quasi una caricatura — che permettono loro di innestarsi nella tradizione popolare e carnevalesca quasi immediatamente. Come spiega Riley (1988: 107), fin dal 1605, appena sei mesi dopo l'uscita del romanzo (I parte), in Portogallo si trovano testimonianze di «modi di vestire e corteggiare le dame di corte» alla Don Chisciotte, nelle descrizioni dei cronisti; e nel 1607, in Perù, Don Chisciotte assieme a Ronzinante, Sancho, il prete, il barbiere e la principessa Micomicona, appaiono in una processione festiva in onore del viceré... ed è solo l'i-

¹⁹ V. NABOKOV, *Lectures on Don Quixote*, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

nizio della inesauribile rappresentazione visiva (e, per noi, audiovisiva) dei due personaggi. Citando Bachtin, Riley spiega il fenomeno dicendo che Sancho assomiglia fortemente alla figura di Carnival, «conosciuto fin dalle feste medioevali»: grande pancia, appetito e sete di vino: rappresenta in pieno lo spirito carnevalesco; l'antagonista di Carnival, Lent, invece è una figura emaciata, a volte cavalca un cavallo ossuto (il contrario del carnevale, ricordiamo, è la quaresima): una coppia di opposti, il grassone e il magro, che Cervantes riprende (forse) inconsapevolmente, ma che sono già «un richiamo a due emblemi religiosi [...] archetipici» (Riley 1988: 108).

Come abbiamo visto nelle illustrazioni, e come sarà chiaro analizzando i film, Don Chisciotte e Sancho si sono staccati dal libro per acquisire una *nuova identità mitica*, una esistenza autonoma. Diventano cioè degli “eroi sociosemiotici” (Marrone 2003)²⁰, che attraversano i testi e le culture più diverse. Pensare a dei tratti distintivi e a delle qualità mitiche spiega, almeno in parte, la loro immediata riconoscibilità e la capacità di diventare traducibili in ogni tipo di discorso sociale o mediatico: dalle rappresentazioni carnevalesche, le illustrazioni e la pittura, ai cartoni animati, arrivando al teatro, al cinema e alla televisione.

4. Isotopie intermediali ed eroi sociosemiotici

Le ipotesi appena fatte sui tratti distintivi dei personaggi di Cervantes, che permettono loro una permanenza e una riconoscibilità mediatica al di là delle più diverse trasformazioni e reinterpretazioni discorsive e mediatiche, accomunano Don Chisciotte a personaggi transmediali come Pinocchio o Zorro²¹, e in modo più circoscritto e più recente ad eroi mediatici come il Commissario Montalbano (Marrone 2003).

Don Chisciotte non è quindi solo un personaggio che dalla letteratura migra al cinema, perché ci sono molti altri mezzi di espressione (il teatro, le illustrazioni, la pittura, i fumetti), che riprendono e modificano il personaggio, lo ritraducono al loro interno. In questi passaggi, come nelle trasposizioni audiovisive del romanzo, per non dire dei

²⁰ G. MARRONE, *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, Nuova Eri/VQPT, 2003.

²¹ Si veda anche P. BERTETTI, *Conan il mito. Identità e metamorfosi di un personaggio seriale tra letteratura, fumetto, cinema e televisione*, Pisa, ETS, 2011.

remake e le altre forme di transtestualità, alcune proprietà presupposte (o latenti, potremmo dire implicite) del personaggio diventano necessarie (Eco 2003)²². Già nel suo *Kant e l'ornitorinco*, Eco (1997: 284–285) le chiama “qualità essenziali”, distinguendole da quelle “accidentali”, le quali però danno vita a variazioni e trasformazioni che a volte si radicano nei personaggi stessi. Come a dire che qualità ritenute “accidentali” in partenza si depositano man mano che il testo letterario si trasforma in altro, e diventano “essenziali” proprio nelle rappresentazioni dei diversi media.

Per restare a Eco (1997), ricordiamo che i “personaggi fittizi” della letteratura, abitano mondi arredati dalle descrizioni e dalle istruzioni dei narratori, ma riempiti di senso dalle nostre convenzioni e competenze. Anche le trasposizioni cinematografiche dei due romanzi di Cervantes, allora, non fanno che fissare alcune congetture, tra le molte possibili. Infatti, se lo ritengono utile ai propri scopi, regista e sceneggiatori (e sistema produttivo) proporranno un mondo finzionale che mantenga le strutture narrative e il nucleo di proprietà essenziali del personaggio letterario, attivando la competenza degli spettatori nel riconoscere i propri eroi; ma, se il mercato e la cultura di arrivo lo richiedono, il nuovo film (oppure l'ennesimo *remake*) potranno usare le proprietà essenziali del personaggio e della sua cerchia come perno, o come pretesto, per costruire contesti e racconti completamente diversi.

Anche Don Chischiotte e Sancho sono allora degli esseri mitici, dei “superuomini di massa”²³, che vivono ormai al di fuori del testo di partenza, nella transmedialità. Come quando si studia un mito comprendendo la costellazione delle sue varianti (Lévi–Strauss 1958), anche nello studio di Chischiotte e Sancho diventa importante la loro costruzione come eroi sociosemiotici attraverso le molteplici varianti intermediali, dai film ai fumetti ai telefilm, fino ai cartoni animati, con l'ipotesi che il moltiplicarsi delle traduzioni si accompagni a una matrice invariante di tratti pertinenti, per cui la riconoscibilità dell'eroe si basa su pochi elementi essenziali²⁴.

²² U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003; U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.

²³ Si veda U. ECO, *Il mito di Superman*, in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

²⁴ Un'ipotesi che riprendiamo da G. MARRONE, *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, Nuova Eri/VQPT, 2003.

Chiamiamo queste linee guida delle costanti semantiche, delle piattaforme di continuità e coerenza attraverso i numerosi testi e i diversi discorsi mediali, ossia delle *isotopie intertestuali e crossmediali*. Sono queste “isotopie-ponte” fatte di qualità mitiche che permettono alla coppia di eroi di attraversare indenni letteratura, illustrazioni, film e serie televisive nella ripetizione e nella variazione. Don Chisciotte e Sancho acquisiscono così nelle trasposizioni un'esistenza autonoma rispetto al romanzo, un mitismo che permette loro di attraversare i testi e le culture più diverse, mantenendo un'immediata riconoscibilità.

CAPITOLO VIII

Del fortunato compimento che diede il valoroso Don Chisciotte alla spaventevole e non mai immaginata avventura dei mulini da vento con altri successi degni di gloriosa memoria.

Ed ecco intanto scoprirsi da trenta o quaranta mulini da vento, che si trovavano in quella campagna; e tosto che don Chisciotte li vide, disse al suo scudiere:

— “La fortuna va guidando le cose nostre meglio che noi non oseremmo desiderare. Vedi là, amico Sancio, come si vengono manifestando trenta, o poco più smisurati giganti? Io penso di azzuffarmi con essi, e levandoli di vita cominciare ad arricchirmi colle loro spoglie; perciocché questa è guerra onorata, ed è un servire Iddio il togliere dalla faccia della terra sì trista semente”.

— “Dove sono i giganti?” disse Sancio Pancia.

— “Quelli che vedi laggiù”, rispose il padrone, “con quelle braccia sì lunghe, che taluno d'essi le ha come di due leghe”.

— “Guardi bene la signoria vostra”, soggiunse Sancio, “che quelli che colà si discoprono non sono altrimenti giganti, ma mulini a vento, e quelle che le paiono braccia sono le pale delle ruote, che percosse dal vento, fanno girare la macina del mulino”.

— “Ben si conosce”, disse don Chisciotte, “che non sei pratico di avventure; quelli sono giganti, e se ne temi, fatti in disparte e metti in orazione mentre io vado ad entrar con essi in fiera e disugual tenzone”.

Detto questo, diede de' sproni a Ronzinante, senza badare al suo scudiere, il quale continuava ad avvertirlo che erano mulini a vento e non giganti, quelli che andava ad assaltare. Ma tanto s'era egli fitto in capo che fossero giganti, che non udiva più le parole di Sancio, né per avvicinarsi arrivava a discernere che cosa fossero realmente; anzi gridava a gran voce: “Non fuggite, codarde e vili creature, che un solo è il cavaliere che viene con voi a battaglia.” In questo levossi un po' di vento per cui le grandi pale delle ruote cominciarono a muoversi; don Chisciotte soggiunse: “Potreste agitar più braccia del gigante Briareo, che me l'avete pur da pagare.” Ciò detto, e raccomandandosi di tutto cuore alla Dulcinea sua signora affinché lo assistesse in quello scontro, ben

coperto colla rotella, e posta la lancia in resta, galoppando quanto poteva, investì il primo mulino in cui si incontrò e diede della lancia in una pala. Il vento in quel mentre la rivoltò con sì gran furia che ridusse in pezzi la lancia, e si tirò dietro impigliati cavallo e cavaliere, il quale andò a rotolare buon tratto per la campagna.

S'affrettò Sancio Pancia a soccorrerlo quanto camminava il suo asino, e quando il raggiunse lo trovò

che non si poteva muovere; così fieramente era stramazato con Ronzinante.

— “Dio buono!” proruppe Sancio, “non diss'io alla signoria vostra che potesse mente a ciò che faceva, e che quelli erano mulini da vento? Li avrebbe riconosciuti ognuno che non ne avesse degli altri per la testa”.

— “T'acqueta, amico Sancio”, rispose don Chisciotte: “le cose della guerra sono più delle altre soggette a continuo cambiamento; massimamente perché stimo, e così senza dubbio dev'essere, che il savio Frestone, il quale mi svaligiò la stanza e portò via i libri, abbia cangiati questi giganti in mulini per togliermi la gloria di restar vincitore; sì dichiarata è l'inimicizia ch'egli mi porta! Ma alla fine dei conti non potranno prevalere le male sue arti contro la bontà della mia spada”.

— “Faccia il signore quello che sia per il meglio” rispose Sancio Pancia, e l'aiutò ad alzarsi ed a montare sopra a Ronzinante che stava mezzo spallato.

(Miguel de Cervantes di Saavedra, *Don Chisciotte della Mancia*, Roma, Edoardo Perino editore, 1888: 31).

LEGENDA:

sottolineato: punti di vista sulle azioni, temporalizzati e spazializzati.

5. Attacco ai mulini: una catastrofe annunciata

Partiamo da una rapida analisi della sequenza dei mulini a vento del romanzo di Cervantes (Fig. 1), per chiarire alcuni aspetti letterari che passano, in modi diversi, nelle trasposizioni cinematografiche nonché in molte illustrazioni. Prenderemo in esame alcuni problemi semiotici come spazio, tempo, ritmo narrativi e strategie dell'enunciazione, che ci serviranno per avere una maggiore comprensione dei meccanismi del racconto letterario. L'avventura dei mulini a vento è forse la più nota tra tutte quelle di Don Chisciotte, per Riley è certo «quella con più frequenti allusioni nelle versioni popolari e nelle illustrazioni» (1988: 104–105). Va ricordato che c'è una notevole economia narrativa, Cervantes non potrebbe essere più conciso, ma secondo Riley la celebrità della sequenza non è dovuta solo a questo. Oltre alla rappresentazione dell'“avere i mulini nella testa”, un'espressione andalusa

per descrivere la follia, nel racconto c'è anche una forte valorizzazione dell'attacco alla macchina, alla novità tecnologica dell'epoca, da parte di un hidalgo che tiene alla tradizione. Riley (*Ibidem*) spiega anche un modo del romanzo di costruire “visualità”, come accade nella sequenza letteraria che analizziamo: si tratta di mettere sempre a disposizione del lettore una “dualità di prospettiva”. È infatti una conseguenza della follia di Don Chisciotte se il lettore è ripetutamente messo sull'avviso sulla maniera in cui appaiono il mondo e la gente, incluso il cavaliere, poiché «la sua aberrazione ottica vede le cose di ogni giorno trasformarsi negli occhi della mente: i mulini diventano giganti, le pecore guerrieri, le taverne castelli, ecc.» (*Ibidem*). Questo ha un “effetto di suggestione” nel lettore: lo porta cioè a mettere a confronto almeno due immagini nel tempo della lettura.

Il capitolo si apre con un narratore che colloca spazio-temporalmente l'azione dei due eroi, poi segue un dialogo, tra i moltissimi del romanzo, tra Don Chisciotte e il suo scudiero, in cui il primo sostiene di vedere qualcosa per come la immagina, e l'altro gli ribatte, ancora con una certa ingenuità, quello che vede in realtà. Ma attenzione, il narratore onnisciente, che presenta la scena, ci informa: «Ed ecco intanto scoprirsi da trenta o quaranta mulini a vento, che si trovavano in quella campagna»²⁵. La prospettiva che orienta il racconto, allora, è in primo luogo realistica, ci presenta cioè un mondo dei “fatti”, credibile e verosimile: il narratore sta insomma dalla parte di Sancho, e il lettore non può che assumere — quasi spontaneamente — questo sguardo costruito come oggettivo. Il punto di vista del narratore si installa nel racconto già con delle indicazioni spaziali e temporali: la frase presenta un sapere sul mondo piuttosto impreciso nei numeri, e d'altronde Cervantes lo è sempre, si tratti di conti, di indicazioni geografiche, o dell'età, e tuttavia efficace per mettere in scena uno sguardo situato. Il punto di vista è infatti quello di uno sguardo da lontano: i mulini si scorgono in modo netto, ma proprio l'imprecisione del loro numero li pone a una lunga distanza dal punto di osservazione, ed il successivo “vedi là”, di Don Chisciotte a Sancho, non fa che confermarlo. Questo modo enunciativo costruisce un ritmo: “ed ecco” (tradotto anche con “in quel mentre”) è infatti una marca di aspettuali-

²⁵ «En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo» (tradotto anche con: «In questo mentre, scorsero trenta o quaranta mulini a vento, che sono in quella pianura»), traduzione di A. Giannini, BUR, 2007: 64).

tà puntuale (un deittico), che segna l'inizio temporale della scena, ponendola in un istante esatto. Potremmo allora dire che il racconto inizia con qualcosa come un “campo lungo” cinematografico, che staglia i due personaggi in primo piano (o perlomeno vicini) e i mulini come intravisti sullo sfondo (cioè lontani); e si propone un punto di vista in oggettiva, che guarda cioè l'azione dal di fuori, ma in modo già temporalizzato.

Vediamo come prosegue la sequenza. Innanzitutto si distinguono il punto di vista di Don Chisciotte da quello di Sancho:

— “Tosto che Don Chisciotte li vide, disse al suo scudiero [...] vedi là [...] io penso di azzuffarmi”. Il nostro eroe vede, indica, decide e il fuoco del racconto si sposta rapidamente dallo sguardo, posizionato lontano dai mulini, all'intenzione di dar battaglia. Un entrare nel ragionamento di Don Chisciotte, che si pone già come vincitore, giustifica le sue azioni moralmente, denigra l'avversario. La risposta stranita di Sancho: “Dove sono i giganti?” (o — in un'altra traduzione — “quali giganti?”) è sia sul merito che sulla localizzazione del presunto nemico.

— “Quelli che vedi laggiù”, dice ancora Don Chisciotte, e Sancho risponde:
 — “guardi bene... che quelli che colà si scoprono non sono [...] e quelle che le paiono braccia”;
 — “ben si conosce [...] che non sei pratico [...] se ne temi, fatti in disparte”.

Siamo di fronte a un preludio all'azione, nel quale i due personaggi si scontrano sulla definizione del “mondo possibile” (Eco 1979)²⁶. La questione non è più solo legata al “vedere”, poiché è passata ad uno scontro sul “sapere”: alla spiegazione precisa e quasi tecnica di Sancho, Chisciotte risponde con uno sminuirne le competenze (almeno nel campo della cavalleria errante), e con l'attribuirgli una passionalità negativa, così da esaltare la sua decisione già presa: «se ne temi, fatti in disparte e mettiti in orazione». Non è una frase di circostanza. Don Chisciotte si affida fin da subito a un Destinante, cioè un mandante delle sue azioni, più elevato («è un servire Iddio»): la valorizzazione delle sue azioni infatti è sempre altrove, nella logica “folle” della cavalleria o nell'amor cortese, quindi ribatte alla logica “razionale” di Sancho chiedendo l'unico aiuto che gli può essere utile in questo momento, qualcuno che preghi per lui.

²⁶ U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

In termini spaziali, quel “fatti in disparte” ribadisce la vicinanza iniziale tra i due, che si pone come punto di partenza dell'azione di Don Chisciotte: questi si allontana rapidamente, mentre Sancho lo insegue con la voce. È uno spostamento progressivo nello spazio, nel tempo durativo dell'azione, sottolineato dai verbi all'imperfetto «continuava ad avvertirlo [...] andava ad assaltare [...] gridava». Siamo allora nel pieno della corsa, e accade qualcosa di interessante: il punto di vista oggettivo, che finora guidava il racconto, passa decisamente in soggettiva: entriamo cioè nella mente di Don Chisciotte e nelle sue percezioni: il sapere si fa univoco, ossessivo («tanto s'era egli fitto in capo»), il senso della vista non ha più il sopravvento («né per avvicinarsi arrivava a discernere che cosa fossero realmente»), e nella prossimità con il nemico la scena si fa sonora: le parole di Sancho si fanno lontane, mentre Don Chisciotte grida “a gran voce”.

Ed ecco un nuovo cambio di punto di vista, grazie a un marcatore spazio-temporale, un attimo prima dello scontro: «In questo, levossi un po' di vento per cui le grandi pale [...] cominciarono a muoversi». L'antagonista si palesa: non è soltanto il mulino, ma anche il vento. È il vento infatti che fa muovere le pale, fino al successivo «con sì gran furia». Facciamo attenzione: se ripensiamo la scena in termini di forze in gioco e di tensioni, ad esempio i movimenti e i contro-movimenti nello spazio, i ritmi dell'azione e le mire dello sguardo, avremo un inizio statico, di presa visiva a distanza sull'oggetto-mondo, cui segue un dinamismo accelerato per uno solo dei due attori iniziali: Sancho alza la voce ma rimane immobile, forse esterrefatto, e solo alla fine dello scontro si mette in moto: «s'affrettò [...] a soccorrerlo». Mentre Don Chisciotte si avvicina al mulino, cioè all'altro polo rispetto al primo campo visivo, al suo movimento frenetico in orizzontale si sovrappone un movimento circolare delle “grandi pale delle ruote”, dapprima lento: «cominciarono a muoversi». Siamo in pieno disequilibrio delle forze in gioco, che non possono che scontrarsi. Infatti, Don Chisciotte chiude il corso dell'azione con una sfida verbale e un'ultima preghiera, e si appresta a combattere (lancia in resta): «galoppando quanto poteva, investì il primo mulino in cui si incontrò e diede della lancia in una pala».

Lo scontro è disastroso e repentino, e giustamente il tempo verbale passa dall'imperfetto al passato remoto, per marcare l'immediatezza dell'incontro: «il vento in quel mentre la rivoltò con sì gran furia [...] si tirò dietro impigliati cavallo e cavaliere, il quale andò a rotolare

[...]». La direzione intensa del movimento orizzontale di Don Chisciotte nello spazio si è trasformata nello scontro, ed è diventata improvvisamente una forza centrifuga, che lo porta dapprima verso l'alto e infine lo getta via, lontano (un "buon tratto"), con violenza impietosa («così fieramente era stramazato con Ronzinate»).

Qual è il punto di vista nel momento dell'incontro-scontro? A partire dall'alzarsi del vento siamo tornati in oggettiva, con il mondo 'reale' delle azioni raccontate dal narratore onnisciente. Vediamo tutto (mulini e cavaliere), udiamo le ultime parole dell'eroe, conosciamo i suoi ultimi pensieri. Ma lo sguardo del narratore si è spostato: nella corsa verso i mulini avviene infatti un avvicinamento sensoriale, una prossimità di corpi, che si risolve nel mostrarci da vicino cosa accade nello scontro. Potremmo parlare di un'inquadratura in Primo Piano, o forse dell'uso del dettaglio, che si coglie nelle tre righe (una microsequenza) della "contro-azione" del mulino: essa non potrebbe essere più efficace, proprio per un suo ordine di prossimità graduale e di azione repentina e violenta ("con sì gran furia"). Il contromovimento circolare rompe in pezzi la lancia, perché l'incontro inizia dall'arma, dalla protesi del corpo dell'eroe, distante ma al contempo collegata — "in resta" —, poi la meccanica si fa sensoriale e "impiglia" i corpi, in uno strano ibrido tra oggetto-macchina, uomo e animale; infine il match si chiude con un distacco pieno di intensità: il mulino li getta altrove, distante, con forza. E il povero Don Chisciotte "rotola" per un buon tratto: il suo slancio iniziale di avvicinamento diventa proiezione nello spazio aperto, ma non solo: ha anche assunto la "forza circolare" su di sé, o meglio l'ha subita. Nella descrizione del romanzo quest'uomo che rotola sembra diventare, in qualche modo, mulino.

Fermiamoci qui. Con questa rapida analisi abbiamo raccolto un bel po' di dati, che la semiotica chiamerebbe isotopie (linee guida) discorsive, tematiche e figurative, nonché problemi enunciativi, ma anche segni (o meglio "formanti") non solo figurativi ma "plastici" (Greimas 1984)²⁷. Ci serviranno come matrice di problemi traduttivi, cioè come insieme coordinato di livelli del testo letterario che diventano delle piattaforme da cui partire per il confronto intersemiotico tra il romanzo di Cervantes e le altre arti. Torneremo infatti sullo

²⁷ A.J. GREIMAS, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Actes sémiotiques, Documents, 60, 1984 (trad. it., *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in L. Corrain, M. Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991.

scontro tra “razionale” e “folle”, tra verosimile e fantastico, raccontato nel romanzo assieme alle trasformazioni dello sguardo e delle costruzioni spaziali, ritmiche, sonore. Forze e tensioni in gioco nel romanzo che ci guidano attraverso le trasposizioni in materie vive e audiovisive, nelle illustrazioni, nei film per il cinema e per la televisione, o nei cartoni animati.

6. Il *Don Quixote* di Pabst

Il *Don Quixote* di George–Wilhelm Pabst (GB–Fr, 1933) seleziona pochi episodi del testo di Cervantes e compone le scene pensando alla pittura spagnola (ad esempio a Goya) e alle illustrazioni di Dorè, mettendo nel finale lo scontro con i mulini a vento e in chiusura il rogo della biblioteca di Chisciotte, che richiama i roghi della Germania nazista di quegli anni. Il film si apre con un incunabolo che viene sfogliato, con i disegni (dell'artista Lotte Reiniger) che si animano, ma insegue una chiave realista, con forti accenti espressionisti nell'uso delle ombre come doppio incumbente sull'eroe. Pabst rischia di non finire il film per mancanza di finanziamenti, come accadrà a Welles e a Gilliam molti anni dopo (Gilliam la definisce “la maledizione di Chisciotte”). Ma la soluzione si trova inserendo nelle scene mancanti delle languide romanze cantate dal protagonista, il basso Feodor Chaliapine, che aveva già rivestito il ruolo di Chisciotte in un'opera teatrale di Massenet del 1910²⁸. Pabst traspone soprattutto il primo libro e oscilla tra comicità e grottesco, optando per un realismo sospeso dai momenti musicali, coi quali apre alla *rêverie*²⁹.

Nel film di Pabst, Sancho appare subito come servitore pratico e fedele, che porta a Don Chisciotte i libri di cavalleria acquistati vendendo “l'ultimo pezzo di terra”: il nobiluomo di campagna ha dilapidato tutti i suoi possedimenti. È all'arrivo in paese di un gruppo di tea-

²⁸ Il film viene girato in contemporanea in tre versioni, per ragioni di diffusione commerciale (in assenza di doppiaggio o di sottotitoli): in francese, inglese, tedesco; le tre versioni presentano delle varianti di montaggio e di adattamento del testo, e di interpreti nei ruoli secondari; Don Chisciotte è sempre interpretato da Feodor Chaliapine, nella versione inglese cambia però l'interprete di Dolcinea (Sidney Fox) e troviamo persino un altro Sancho (Gorge Robey) (si veda F. BUACHE, *G.W. Pabst*, Paris, Premier Plan, 1988).

²⁹ In Italia il film, uscito nel 1934, non ebbe successo di pubblico: restò in cartellone a Roma solo un giorno, con qualche fischio in platea (G. ISANI, *24 ore di Don Chisciotte*, Cinema, 1941: 90–91; citato in E. GROPPALI, *George W. Pabst*, Milano, Il Castoro, 1983).

tranti, che inizia la “follia” del cavaliere: il dramma rappresentato è tratto dalle avventure di Amadigi di Gaula contro i giganti, un cavaliere errante molto amato da Don Chisciotte («è un uomo di altri tempi, non se ne vedono più che dipinti», spiega uno spettatore al suo bambino). Don Chisciotte interviene, salendo sul palco, quando l'attacco ad Amadigi di un mago e un gigante gli sembra impari, e viene subito ridicolizzato dal pubblico della taverna, e dagli stessi teatranti (che però stanno al gioco, con il capocomico che lo investe cavaliere). La scena del teatro ha un equivalente con l'attacco ai burattini fatto da Don Chisciotte nella seconda parte del romanzo di Cervantes, e Pabst usa un complesso gioco di ombre dietro Chisciotte e i teatranti, con chiaroscuri e ombre degni dell'espressionismo di Murnau o di Lang, tesi a deformare l'ambiente per cogliere i conflitti psicologici del personaggio.

Nella scena del mulino il film rispetta il ritmo e la spazialità del romanzo, nonché l'alternarsi di visioni in oggettiva e in soggettiva: ma il modo del realismo non apre ad alcuna visionarietà o allucinazione, e non entriamo mai nella mente di Don Chisciotte poiché anche le soggettive restano puramente ottiche. C'è però una importante invenzione iconografica: Don Chisciotte rimane appeso per la lancia alle pale del mulino che gira lento e impietoso, lo solleva e lo porta con sé più volte, come a tradurre il movimento circolare che investe l'eroe nel romanzo. È un'*invenzione figurativa* divenuta la matrice di una filiera di trasposizioni e remake, come vedremo.

Anche il punto di vista usato nella ripresa delle pale che girano con don Chisciotte incastrato è rivelatore: guardiamo dapprima dal basso, per dare in oggettiva il senso dell'altezza e del pericolo, o della follia dell'impresa, poi in una rapida sequenza saliamo verso l'alto, come ad accompagnare pale e cavaliere.

L'uso della canzone, ad esempio nel rogo finale della biblioteca di Chisciotte (e la sua morte)³⁰, rompe il realismo delle scene e installa nel film un doppio registro, come accade sovente nel *musical*: il modo

³⁰ Mentre don Chisciotte muore, le fiamme gli danno vita eterna risparmiando il suo libro dal rogo: nell'ultimo fotogramma dal fuoco si salva infatti il frontespizio del *Don Chisciotte* di Cervantes. La canzone di don Chisciotte, recita così: «Non piangere Sancho [...] il tuo padrone non è morto, vive su un'isola dove tutto è puro e senza menzogna [...] i libri son bruciati [...] se i libri mi hanno ucciso, ne basta uno perché io viva [...] Essere fantasma nella vita e reale nella morte, questa è la strana sorte del povero don Chisciotte» (il testo è cantato dal cantante d'opera russo Chaliapine, nella sua unica apparizione al cinema; la musica è di J. Ibert).

del realismo si apre così al fantastico grazie al pezzo cantato, poiché il ritmo del racconto rallenta, lo spazio-tempo si arresta e si dilata, e i personaggi ascoltano la canzone come fosse parte del racconto. Come a dire che l'incertezza tra realtà e immaginazione viene usata dal film sia come meccanismo discorsivo sia come *leit-motiv* narrativo.

A partire dal film di Pabst, seguiamo allora questa pista: come si traduce nei vari film il doppio sguardo e la doppia narrazione di Cervantes, che contrappone al realismo del narratore, e di Sancho, le visioni fantastiche di Chisciotte?

7. *Don Quijote* di Orson Welles

Più intrigante appare la scelta di Orson Welles, vent'anni dopo, ricostruita nel film *Don Quijote de Orson Welles*, di O. Welles e Jess Franco (Spagna 1955/1992). Nella scena dei mulini a vento Welles monta in modo alternato lo sguardo realista, oggettivo ed esterno all'azione, e quello allucinato, in soggettiva mentale dell'eroe. E al povero Chisciotte ecco venire incontro, con suoni paurosi, primissimi piani e dettagli di visi grotteschi e sdentati, presi dai dipinti di Goya. Welles inoltre non segue l'invenzione di Pabst e torna alla fonte: Chisciotte viene infatti solo disarcionato, come descritto dal romanzo e da gran parte dell'iconografia tradizionale.

Va detto che il *Don Quijote de Orson Welles* è in buona parte un montaggio a cura di Franco, al momento il più completo tra i molteplici tentativi di salvare l'enorme quantità di pellicola girata da Welles, nell'arco di quindici anni, passando per il Messico, la Spagna e l'Italia (nell'unico suo film totalmente autoprodotta, come ricorda La Polla 2005)³¹.

Welles si confronta fin da subito con il mondo interiore di Chisciotte e con la complessità del racconto di Cervantes dal punto di vista delle cornici metanarrative. Ricordiamo che in Cervantes il primo

³¹ Citiamo il commento di Franco La Polla, contenuto nel DVD *Don Chisciotte* (la versione italiana del film montato da Jess Franco nel 1992, uscita per Terminal Video nel 2005), in cui si ricorda anche che il film era iniziato con un attore diverso nella parte di Don Chisciotte, e solo in seguito fu scelto Reiguera, accanto a Tamiroff per Sancho Panza, entrambi mai veramente pagati per il loro lavoro. Per un'analisi molto critica rispetto all'operazione di Jess Franco, si veda E. DAGRADA, *Don Chisciotte secondo Orson Welles*, Quaderni di ACME, 79, 2006: 191–207.

libro propone un conflitto tra l'antico (il romanzo cavalleresco) e il moderno secentesco, e che il narratore (l'autore Cervantes) quasi subito prende a prestito, fittiziamente, il racconto di un secondo narratore, lo storico arabo Cide Hamete Benengeli, spesso commentando ironicamente la scarsa attendibilità della traduzione dall'arabo a cui si affida. Nel secondo libro, le gesta di Don Chisciotte sono già conosciute da molti personaggi, i quali hanno letto il primo libro. Inoltre, come dicevamo, circola un 'sequel' falso, perché un seguito alle avventure è già stato raccontato anche in un romanzo di Avellaneda. Welles gioca tale complessità con alcune scelte fondamentali: il contrasto tra antico e moderno si traduce inserendo le gesta dei personaggi, perfetti nei loro costumi e nei dialoghi, nella Spagna contemporanea. Alcune immagini sono di una purezza classica, nello stile di Dreyer o Ejzenstejn, ma c'è anche don Chisciotte alle prese con una ragazza in Vespa, o di fronte a un film epico pronto a squarciare lo schermo con la spada (una scena mancante nella versione di Franco). Oppure seguiamo Sancho, che si perde tra le strade trafficate della città e scopre in un bar uno dei primi televisori. Costruito come un'ibridazione di materiali eterogenei, il *Don Quijote de Orson Welles* rinegozia di continuo l'entrata e l'uscita dalla finzione, passando attraverso le scene di *backstage* e i documentari per la RAI girati da Welles in Spagna negli anni Cinquanta–Sessanta. Welles, regista in scena, dialoga con Sancho oppure commenta e dà lettura di Cervantes.

Il lavoro di montaggio di Franco è stato molto criticato dai puristi di Welles, e va quindi inteso come un *remix* di materiali diversi o, più precisamente, un *mash up* (cioè un frullato di fonti eterogenee). I dialoghi del film sono montati sulla voce narrante di Welles (che nelle intenzioni originali avrebbe dovuto prestare la voce sia a Don Chisciotte sia a Sancho), prendendo sia dai suoi documentari sia dalle scene di *backstage*. Il film di Welles/Franco inizia infatti con riprese documentarie con protagonista Orson Welles, e accanto alle immagini finzionali usa molte interpolazioni visive di immagini in negativo o di riprese in controluce, in sovrapposizione con fotografie e riprese della Spagna moderna: viraggi, fotogrammi fissi e immagini documentarie esplicitano l'operazione manipolatoria di Jess Franco. Assieme alla voce *over* di Welles, troviamo primi piani espressivi o campi lunghissimi dei due eroi solitari, a volte quasi due *silhouettes* che si ritagliano sullo sfondo brullo, sfilacciate dal sole, che sembrano riprendere lo schizzo di Picasso o i dipinti di Daumier, altre volte le figure sono ri-

prese dal basso, con una luce contrastata che rende l'inquadratura rarefatta e preziosa, come nell'*Otello* di Welles, uscito pochi anni prima (nel 1952). Welles propone una lettura dei due come coppia comica di contrari, in cui Don Chisciotte declama mentre Sancho commenta, oppure si abbuffa di cibo durante il digiuno del cavaliere; ma oltre ai monologhi compiaciuti e magniloquenti di Don Chisciotte, presi dal romanzo, c'è nel film uno spirito contemplativo che i due sembrano condividere per la bellezza del mondo. Il contrasto tra antico e moderno si trova subito dopo il primo scontro con le pecore, caricate da Chisciotte che viene preso a sassate dai pastori, poiché i due si rifugiano in un cimitero delle auto, accanto al mercato del bestiame. In molte scene, come quella della veglia di preghiera di Don Chisciotte in una notte di luna piena, incombe un cielo chiaroscurato e nuvoloso degno dei dipinti di El Greco o di Goya, con toccanti chiazze di luce lunare sull'erba alta.

Nella scena dei mulini a vento, avvistiamo i mulini all'orizzonte con uno sguardo in oggettiva, da lontano, mentre Don Chisciotte in una ripresa a figura intera parla con Sancho ed elogia Dulcinea; passando al campo lungo, con i mulini sullo sfondo, ecco le due *silhouettes* in controluce, usate più volte nel montaggio alternato (probabilmente di Franco). Quando Chisciotte avvista gli "smisurati giganti", Sancho risponde pacato «lei è matto, sono mulini»: lo avverte quindi con realismo e saggezza. Ed ecco le prime distorsioni nella percezione di Don Chisciotte: un mulino si alza e stringe le pale, e ci fa entrare in un regime di soggettiva mentale (allucinata), che Sancho denuncia subito come "fantasia". Anche le relazioni spaziali del romanzo sono rispettate: Sancho sta immobile e urla, mentre Don Chisciotte inizia ad agitarsi e ad avvicinarsi ai mulini. Con sovrimpressioni e *ralenti* inizia la guerra al mulino: mentre udiamo le sfide urlate da Don Chisciotte assistiamo alle sovrimpressioni delle pale in movimento, e ci troviamo a guardare il cavaliere da dietro le pale, mettendo in scena il "punto di vista" del mulino. La sfida è ancora più verbale che fisica, con Don Chisciotte non ancora in corsa, ma chi guarda? Siamo entrati in una di quelle dimensioni indecidibili dello sguardo care a Welles e al cinema moderno. È infatti, al contempo, sia una soggettiva mentale di Chisciotte, sia un'oggettiva, poiché lo vediamo da sotto in su in attesa che parta, sia una sorta di "contro-soggettiva" dell'antagonista mulino: un regime misto dello sguardo, forse anche una "soggettiva indiretta libe-

ra”³² in cui siamo sia dalla parte del personaggio sia da quella del narratore. Si apre così al modo metadiscorsivo, in cui il cinema si denuncia come filtro rispetto al mondo inquadrato e raccontato: come sempre in Welles, e nonostante la sequenza nasca dal montaggio di Franco, c'è un ripiegamento del discorso su se stesso che indica il dispositivo del film al lavoro. Una “enunciazione enunciata” (Greimas e Courtés 1979)³³ che ricorda anche l'artificiosità del dispositivo stesso.

Quando poi Don Chisciotte sprona il cavallo, e dichiara “guerra!”, lo vediamo ancora dal punto di vista dell'antisoggetto, come se il mulino avesse un suo sguardo sull'azione in corso, che si alterna alle soggettive dell'eroe. Ma ecco, un attimo prima dello scontro, un rapido montaggio alternato inserisce delle immagini di volti ghignanti e deformati, tratti dai dipinti di Goya: sono almeno sette primissimi piani o dettagli di giganti, accompagnati dal sonoro di un ghigno spaventoso, ai quali fa da controcanto lo stupore di Don Chisciotte. Preso nel vortice di queste risate di scherno, il vedere e sapere di Don Chisciotte si confondono, e il film racconta così una riuscita “allucinazione” del protagonista, creata visivamente e acusticamente con un crescendo di elementi sonori (scricchiolii, ghigni, risate, urla, su una marcetta militare che rimane di sfondo) e visivi. Tra immagini sfocate e velocizzate, il veloce montaggio successivo crea l'effetto del movimento repentino e della massima prossimità fisica, traducendo nel film lo scontro rapido e violento del romanzo. L'operazione di Franco, al quale dobbiamo probabilmente anche il commento sonoro, riesce solo in parte, dato che alcune scene interpolate sono fotogrammi fissi e fermi immagine sui giganti e sullo stupore di Chisciotte. Notiamo che nella scelta di Welles/Franco non c'è alcun “ruzzolamento” del cavaliere disarcionato, bensì una sua staticità (poiché è svenuto): alla mobilità allucinata di poco prima subentra una calma statica, e nell'alternarsi di riprese in oggettiva si arresta anche il movimento del mulino, facendo tornare tutto alla “realtà” e ritrovando Sancho accanto a Don Chisciotte al suo “risveglio”.

³² Di soggettiva indiretta libera parla P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972; ripreso da G. DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985 (trad. it., *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1985).

³³ A.J. GREIMAS, J. COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 (trad. it., *Semiotica. Dizionario Ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Husher, 1986).

8. Stile e metarappresentazione

Trattandosi di un *mash up* di materiali eterogenei, più che di un *director's cut* eterodiretto (visto che mancano istruzioni precise di Welles), la stessa operazione di rimontaggio pone problemi di manipolazione e reinterpretazione, con l'interpolazione di una nuova volontà autoriale. Ma, come abbiamo cercato di dimostrare, il film di Welles/Franco ne dà conto fin dalla prima sequenza, dove modo documentario³⁴ e racconto finzionale si alternano e convivono tra sovrimpressioni e solarizzazioni delle riprese, fotogrammi fissi e *ralenti*, proprio per mostrare riflessivamente le scelte di montaggio sul materiale selezionato.

In termini stilistici, i campi lunghissimi sono una delle cifre del film, e rimandano come dicevamo alle *silhouettes* dell'iconografia pittorica. Non a caso, il montaggio di Franco li usa per cucire le sequenze tra loro. A noi appaiono anche come una dichiarazione di poetica di Welles, sul modo di approcciarsi a un romanzo traboccante di azione e situazioni e invenzioni come quello di Cervantes. Welles sceglie di mettersi a una certa distanza, guardandolo nel suo aspetto mitico, lavorando cioè su una serie di contrasti plastico-espressivi e una serie di contrari sul piano del contenuto. Per farne una breve lista, avremo: i contrasti di luce/ombra usati abbondantemente da Welles per ritagliare in controluce i personaggi, ma anche per dissiparne la figura, renderla porosa, attraversata dal sole; i contrasti tra alto/basso, modo caro a Welles fin da *Quarto potere* (*Citizen Kane*, USA 1941), con l'uso di inquadrature che connotano il sovrastare del personaggio sul mondo, ma anche la sua solitudine (o megalomania); i contrasti ritmici tra un racconto lento e *on the road*, girato nel vuoto dello spazio aperto di una Spagna assoluta semidesertica, a passo di ronzino, e il pieno — di visi e di traffico — delle città, raccontate come rumorose e caotiche, e riprese in particolare durante feste e processioni. Su queste serie di contrasti stilistici e figurativi si costruiscono i contrari semantici di una solitudine quasi ascetica, silenziosa, opposta al torrente in piena delle spiegazioni barocche o delle preghiere incipriate, che pertengono entrambi al nostro cavaliere errante. Su tutto, molto nettamente, domina un contrasto deciso tra campagna e città, tra silen-

³⁴ *Nella terra di Don Chisciotte* è il titolo dei nove documentari di Welles, di circa 25 minuti l'uno, che Jess Franco riutilizza parzialmente. Realizzati per la RAI e mandati in onda in Italia per la prima volta nel 1964-65 hanno un commento aggiunto scritto da G.P. Callegari e A. Navarro Linares (recitato da Arnoldo Foà).

zio e rumore. Anche il tema dominante del film di Welles, si può leggere come un immediato contrasto figurativo, con la trovata di porre il racconto delle gesta di Don Chisciotte in bilico tra l'antico e il moderno, immerso come nulla fosse nella realtà contemporanea, metropolitana. Come spiega La Polla (2005):

I personaggi sono vestiti con i costumi di Cervantes, ma operano nella Spagna di oggi, con le sue strade con automobili, le sue corride e processioni: grande idea perché in realtà siamo in questo modo di fronte a dei grandi eroi del passato che si confrontano con il mondo moderno. Inoltre fa di una necessità economica, il non poter ricostruire la Spagna del '600, una trovata estetica. Welles mantiene in tal modo il contrasto tra il mondo antico, passato, e il mondo moderno, che è proprio del romanzo.

Infine, ricordiamo il problema più importante posto dal film incompiuto di Welles: quello della metarappresentazione, della riflessività metadiscorsiva. Spesso infatti l'atto di filmare entra nel racconto: Welles si fa riprendere mentre filma, o commenta da narratore il proprio film dialogando (in voce *over*) con Sancho in scena, che gli risponde ironicamente. Così facendo autentifica, e al contempo falsifica, il gioco delle scatole cinesi per cui ci chiediamo dove finisca il documentario e dove inizi il film di finzione, con una *mise en abîme* sempre in agguato. *Don Chisciotte* diventa allora anche una concione contro il cinema inteso come spettacolo da illusionisti, gioco di specchi tra verità e rappresentazione, tra realtà e finzione.

9. Modi postmoderni: dal fantasy a *Lost in La Mancha*

Come abbiamo visto, tra adattamenti, sequel e remake, pastiche e parodie, la saga mediatica di Don Chisciotte riapre fino ai giorni nostri il gioco delle varianti e delle *mise en abîme* già inventate da Cervantes³⁵. Il tema della relazione tra fantastico e reale, con Chisciotte perso tra quel che sembra e quel che vorrebbe che fosse, passa anche nei film postmoderni come il *Don Quixote* di Peter Yates (USA, 2000), che usa a questo fine una fitta interpolazione di scene inventate in digitale, virando però sul *fantasy*. La sequenza dei mulini a vento di Ya-

³⁵ Ricordiamo anche il postmoderno adattamento teatrale *Don Chisciotte*, uscito in forma filmica, firmato da Maurizio Scaparro (Italia, 1983).

tes recupera la visione in soggettiva di Chisciotte mentre attacca il nemico: mostra infatti degli enormi giganti sorvolati da un enorme mago nero, cioè l'incantatore cui Chisciotte dà la colpa di tutto. Il film trova così una sua fedeltà al romanzo, e tuttavia nello scontro tra Chisciotte e il mulino riprende anche l'invenzione di Pabst, con il cavaliere trascinato in alto per la lancia incastrata in una pala.

Lost in La Manzia, di Keith Fulton e Louis Pepe (USA, 2002) è invece un documentario su un film mai realizzato di Terry Gilliam. Un progetto lasciato nel 1990, e ripreso dieci anni dopo, con un budget record per una produzione europea. Ma al secondo giorno di riprese un nubifragio distrugge set e attrezzature, poi l'attore protagonista si ammala e tutto viene sospeso: fragilità del cinema, o maledizione di Chisciotte? La sceneggiatura di Gilliam pensa a un pubblicitario (Johnny Depp) scaraventato nel passato e scambiato da Chisciotte (Jean Rochefort) per Sancho Panza. Nei bozzetti e nei buffi *storyboard* delle scene mai girate, nonché nella cura con cui Gilliam lavora con costumisti e scenografi, ritroviamo un'attenzione alle illustrazioni di Doré (che vengono a volte animate) e all'iconografia spagnola, da Goya a Velázquez. Il pubblicitario che dal mondo contemporaneo incontra don Chisciotte è un rovesciamento dell'idea di Welles, e dovrebbe funzionare per svecchiare i dialoghi e per sdoppiare i punti di vista. E per rendere vivi i contrasti tra realtà e finzione, come tra moderno e antico del romanzo. Gilliam sta dalla parte di Chisciotte e vuole farci vedere con i suoi occhi, appena gli è possibile. Da ciò che si intravede delle poche scene girate, e dai *backstage* dei provini, Gilliam ha in mente un film in costume, con giganti (dei forzuti obesi, ripresi da rasoterra), ma anche con enormi burattini a grandezza d'uomo, cioè da una parte una finzione esplicitata per le fantasie di Don Chisciotte, dall'altra trucchi tesi a mostrare, mettendolo in scena, l'aspetto meraviglioso legato all'epica cavalleresca del romanzo.

C'è un disegno finale dello *storyboard* che ci racconta lo stato d'animo di Gilliam: si vede Don Chisciotte fuggire di fronte ai mulini con delle pallottole che gli fischiano attorno. È "sconfitto dalla realtà", dice Gilliam, e conclude amaramente: «ascolta il vento: è cominciato con un diluvio, e ora il vento forte lo sta spazzando via». Grazie al documentario di Fulton e Pepe, seguiamo così le fasi di un film fallito, e assaggiamo quello spettacolo che avremmo potuto vedere, costretti a

ricostruire l'intero da un frammento e, come Chisciotte, a immaginare³⁶.

10. L'inafferrabile Don Chisciotte

C'è un famoso avviso di Cervantes verso la fine del romanzo, rivolto all'autore che si azzardi a scrivere un seguito, è quello che Gilliam chiama, scherzosamente, la "maledizione di Chisciotte". Come a dire che chi tenta di adattare Chisciotte è destinato a diventarlo (Riley 1962)³⁷. Tra autoriflessività e giochi di specchi, narratori moltiplicati e increspature del patto comunicativo tra autore e spettatore, abbiamo attraversato due film incompiuti, quello di Welles e quello di Gilliam, che vengono rimontati o rinarrati da altri autori, e il film 'monco' di Pabst, ricucito grazie agli inserti musicali.

Ci sono alcuni temi e problemi, cui abbiamo accennato nella nostra ricerca, che restano come piste da indagare nella galassia inter e transmediale legata a Don Chisciotte e Sancho Panza. Ad esempio: come si gioca il tema del carnevalesco del romanzo di Cervantes (seguendo Bakhtin), nelle traduzioni della coppia comica dei due eroi, presa tra l'ironico e il grottesco (che può divenire crudele, come nelle burle a scapito di Don Chisciotte)? Oppure: come si trasforma l'isotopia del rifiuto e della lotta all'innovazione del personaggio Don Chisciotte, che — oltre al duello coi mulini — in Pabst è ad esempio il rifiuto di usare archibugi, e in Welles il rifiuto del cinema e delle innovazioni tecnologiche (perfino la Vespa viene definita un "mostro meccanico")? Nei film analizzati, che usano il romanzo di Cervantes come testo di partenza abbiamo rilevato almeno due tendenze: i racconti che alternano modi realistici e modi del fantastico, e i racconti che, invece, hanno come dominante i modi del realismo. Abbiamo indagato il punto di vista "sdoppiato" del racconto, preso tra lo sguardo "reale" (di Sancho e del narratore) e quello "allucinato" (di Don Chisciotte): rispetto alle nostre analisi diremo che i film si dividono in quelli che

³⁶ Nel 2009 Gilliam riproverà l'impresa di girare *The Man Who Killed Don Quixote*, riacquistando i diritti della sua sceneggiatura, ma un anno dopo la produzione collassa, poco prima dell'inizio delle riprese.

³⁷ E.C. RILEY, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, The Clarendon Press, 1962 (trad. it., *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna, Il Mulino, 1982).

usano prevalentemente un regime della *visione verosimile*, come in Pabst (per quanto il film sfumi nel musical) o in Aragón; e quelli che invece provano a *far vedere quel che vede Don Chisciotte*, entrando quindi in un regime fantastico o allucinato, come in Welles, in Giliam, e nel film di Yates.

Ritorniamo agli inscatolamenti enunciativi del romanzo, tra il primo narratore—Cervantes, il secondo narratore (l'arabo Benegeli) che prende voce però da una traduzione *in fieri*, e le gesta di Don Chisciotte raccontate da Avellaneda e lette da personaggi secondari nella seconda parte del romanzo³⁸. Gesta smascherate nella loro falsità dallo stesso Chisciotte, che le trova prive di interesse e piene di errori. Il racconto di Avellaneda ci permette di ricordare che nel romanzo si tematizza il *sequel*, poiché il secondo libro è una continuazione del primo, nonché il *remake*, con il libro di Avellaneda che ripercorre alcune delle azioni del cavaliere, ma anche con le forme condensate fornite dai molti riassunti e resoconti delle azioni compiute, dati capitolo per capitolo. E le *mise en abîme* del romanzo non smettono di proliferare, tra i libri letti e citati da Don Chisciotte sulla cavalleria errante, i racconti letti nel romanzo da personaggi come il curato (e molti altri); o le novelle raccontate a voce da vari personaggi, che interrompono il flusso degli eventi (Segre 1974). Oltre al racconto nel racconto, ci sono momenti di *ekfrasis* e descrizioni visive di una scena, o della sua rappresentazione: ne sono un esempio le illustrazioni di Don Chisciotte e di Sancho trovate dal primo narratore nel primo libro; ma anche le descrizioni delle processioni religiose contro cui si scaglia regolarmente Don Chisciotte (ritenendole un incantamento), oppure le rappresentazioni teatrali di burattini e di teatranti, o anche la rappresentazione alla corte del duca per inscenare una burla a Don Chisciotte, ecc.

Cosa diventa tutto questo nei film del nostro campione, e in quelli ancora da analizzare? È un lavoro che resta da fare, tenendo conto che i due libri di Cervantes diventano spesso solo una *matrice* di invarianti e di possibilità narrative, le cui parti sono mescolate e rimontate ai fini del nuovo racconto. Ricordiamo però la commovente sequenza di Don Chisciotte che al cinema prende l'illusione per vera (come d'altronde

³⁸ Sulle relazioni tra narratore e autore (modello) nel romanzo di Cervantes si veda J.M. PAZ GAGO, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam—Atlanta, Rodopi, 1995.

fa sempre), e squarcia lo schermo con la spada. Welles infatti ci potrebbe guidare in un metodo (formalista) di “spiazzamento” dello spettatore: nel suo film mancato spesso non sappiamo decidere se Chisciotte sia un intruso nel tempo moderno oppure un “loco” (un folle), come lo apostrofa la ragazza in Vespa che lui prima blocca, poi cerca di salvare.

Anche il documentario di Fulton e Pepe sul film fallito di Gilliam costruisce una certa complessità discorsiva e mediale, che passa dal documentario sul set delle riprese, e del *backstage*, alle immagini di statue di Don Chisciotte e Sancho visitate dai turisti; dagli inserti di finzione (le poche scene filmate) a lacerti prelevati dal film di Welles; dall’uso delle illustrazioni di Doré come disegno animato, a inserti di cartoni animati e di fotografie che illustrano la fatica di Gilliam nella produzione del film; senza dimenticare gli inserti dal pregevole *story-board* di Gilliam, animato con tecniche miste.

Come a dire che il romanzo di Cervantes diviene traducibile, forse, solo usando una forma che ibridi tutte le tecniche oggi disponibili, legandola a una riflessione sui linguaggi e sulle loro diverse modalità sensoriali e cognitive.

11. Cavalcate intermediali

Dopo aver affrontato la galassia di traduzioni visive e audiovisive, tra adattamenti e remake, varianti e invenzioni, del romanzo di Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, torniamo alle proposte di Ferraro cui accennavamo in apertura rispetto alla costruzione di una figuratività intertestuale, dinamica, “vischiosa e replicante” tra “rilettura e riscrittura” (Ferraro 2006: 53). Secondo Ferraro, in una saga la “generazione” degli elementi figurativi non avviene per singole entità indipendenti, ma è piuttosto «nella natura degli elementi figurativi la tendenza ad agglutinarsi, a conformarsi, a elaborare livelli isoeideticici che stringono l'intera costruzione nello sforzo della massima possibile coerenza espressiva» (*ibidem*).

Abbiamo incontrato degli elementi isotopici e formali, espressivi e stilistici, negli adattamenti del romanzo di Cervantes: li abbiamo chiamati *invenzioni figurative*, condensandoli in un’unica immagine: il ruotare delle pale di un mulino a vento con il disarcionato don Chisciotte che sale, e gira con le pale, perché vi si è incastrato con la lan-

cia. Abbiamo visto come questo insieme di pale e cavaliere sia un'invenzione del cinema che traduce qualcosa di molto astratto del romanzo: la vittoria, rispetto all'attacco sferrato dal cavaliere, della forza "rotatoria-centripeta" del mulino, assieme a una sorta di principio di realtà cui soccombe il personaggio. Don Chisciotte, nelle nostre analisi, è diventato un personaggio intermediale, un eroe sociosemiotico, che attraversa indenne epoche e media mantenendo una precisa riconoscibilità. Ragionando sul mitismo di Don Chisciotte e Sancho Panza, abbiamo osservato il gioco continuo di reversibilità, nel racconto letterario e nei film, tra realtà e finzione, tra verosimile e allucinatorio, tra una "logica della follia" di Chisciotte e un realismo o una finzione "controllata" di Sancho e degli altri personaggi. Potremmo concludere che il "verosimile" e il "fantastico" di Cervantes, intrisi di credenze dell'epoca secondo Riley (1962), appaiono più vicino al mondo in bilico messo in scena da Welles, Gilliam e Yates, piuttosto che a quello di Pabst o di Aragón.

Il saggio di Ferraro sopra citato propone che la generazione degli elementi figurativi nelle saghe cinematografiche avvenga per "agglutinazione", come se alcune figure si conformassero tra loro, condensandosi, nel corso delle trasformazioni testuali. Alcuni elementi di questo tipo diventano nelle trasformazioni intermediali delle piattaforme di continuità e di confronto tra testi e semiotiche diverse. Potremmo a questo punto ipotizzare una *semiotica dell'espansione figurativa*, peraltro, come ricorda Ferraro, già intuita dai formalisti russi.

Assieme all'espansione figurativa di Don Chisciotte incastrato sulle pale del mulino, abbiamo indagato la fortuna dei personaggi inter e transmediali con l'ipotesi che la dimensione figurale (o la rete semi-simbolica) fornita dal sistema di categorie dell'espressione e del contenuto dei personaggi principali, cioè dalla serie dei loro contrasti espressivi e contrari semantici che ritroviamo ogni volta intatto, crei sia il loro mitismo, sia la loro riconoscibilità come eroi sociosemiotici.

Mitismo, figuralità ed espansioni figurative sono allora le nostre armi per affrontare le cavalcate intermediali del *Don Chisciotte*. Ci permettono di verificare come i sistemi semiotici si traducono tra loro e quale sia il ruolo delle componenti figurative e plastiche nelle relazioni intertestuali e intersemiotiche, non solo tra letteratura e cinema, ma rispetto a illustrazioni e dipinti, cartoni animati e adattamenti televisivi, e perfino nei *remix* delle nuove piattaforme digitali. Abbiamo quindi preso sul serio le suggestioni di Ferraro (2006: 57), che trova

una «potenza creatrice e innovativa nelle trasformazioni da un testo all'altro», cioè un meccanismo di proliferazione coerente, che nell'intertestualità come nelle traduzioni intersemiotiche produce “nuove elaborazioni figurative”. Ricordiamo tuttavia che in fondo, nel *Don Chisciotte* di Cervantes, è forse la mancanza di coerenza che costituisce la sua miticità³⁹.

³⁹ Riprendiamo così una delle ipotesi di P. FABBRI (2002) per spiegare la fortuna de *Le avventure di Pinocchio*.