



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCRITTURE E PROGETTI PER LE ARTI VISIVE E
PERFORMATIVE

*VOLPONI, CERVANTES E GILLIAM: LA BELLEZA DELL'IMPOSSIBILE E IL NON-FALLIMENTO
DELL'INFILMABILE*

RELATORE

Prof. Federico Francucci

Tesi di Laurea Magistrale di

David López Romero

Matricola n. 536522

CORRELATORE

Prof. Luca Stefanelli

Anno accademico 2024/2025

*Ai miei nipoti, Joaquín e Martina, piccoli maestri di vita.
Per avermi insegnato a guardare il mondo come il Chisciotte,
trasformando ogni sfida in una nobile avventura.*

INDICE

Introduzione2

Capitolo I

La nascita dell'*Animale*8

Don Chisciotte e Gerolamo Aspri: due visionari del loro tempo12

I punti cardinali tra Cervantes, Volponi e Terry Gilliam16

Capitolo II

L'impossibilità di adattare *Corporale*24

La soglia dell'adattamento25

La follia è un affare di coppia: cavaliere e scudiero, uomo e corpo42

Capitolo III

Corporale al cinema62

Contro la interpretazione e a favore della trasposizione68

Don Chisciotte, Corporale e Brazil: una trama continua83

Referenze bibliografiche97

Introduzione

Il presente lavoro intende mettere in evidenza l'instabilità¹ di alcuni testi letterari nel momento in cui vengono trasposti nel cinema, come l'emblematico romanzo moderno *Don Chischiotte*. Sebbene l'opera cervantina vanta adattamenti per il piccolo e grande schermo, il testo di partenza tende ogni volta a trasformarsi in un'altra opera modellata dall'epoca e dalla cultura in cui viene rielaborata. In modo non dissimile da quanto avvenuto anche per *Amleto*. Tuttavia, l'obiettivo di questa ricerca non è soffermarsi sulla riuscita o sul fallimento della letteratura dentro il cinema. Al contrario, nelle pagine che seguono si riflette sulla impossibilità di trasferire integralmente sullo schermo uno dei romanzi più complessi di Paolo Volponi², *Corporale*³. In questa prospettiva, il romanzo volponiano viene messo in dialogo con *Don Chischiotte*, alcune opere cinematografiche, in particolare con la filmografia di Terry Gilliam, al fine di individuare rimandi intertestuali riconducibili alla cultura dello spettacolo presenti all'interno di *Corporale*. A partire da un approccio di tipo quantitativo, si tenterà di interpretare le diverse ipotesi formulate da vari autori sull'opera di Paolo Volponi. La questione centrale viene formulata nei seguenti termini: se ogni testo letterario può essere oggetto di una trasposizione cinematografica, allora nessun romanzo potrebbe essere 'infilabile'.

La rilevanza di questo lavoro si basa sulla prospettiva della resistenza di alcuni testi ad essere adattati al piccolo o grande schermo. Paradossalmente la qualità intrasgredibile di

¹ Il concetto di instabilità assume un ruolo centrale: esso definisce le molteplici trasformazioni che il cinema opera sui miti letterari, nutrendosi di personaggi nati originalmente tra le pieghe della carta. Questa fluidità trasforma agli attori di un testo letterario in un'entità in perenne mutazione, capace di assumere nuove forme ogni volta che attraversa la lente della cinepresa. Esempi lampanti di questa instabilità si ritrovano in casi emblematici come quello di Frankenstein o dello stesso Don Chischiotte, le cui figure oscillano costantemente tra la parola scritta e la loro rielaborazione visiva. Lo stesso fenomeno di riscrittura continua si osserva nell'approccio cinematografico alle opere di autrici come Virginia Woolf o Jane Austen: qui, la sostanza letteraria viene riplasmata dal linguaggio filmico, dimostrando come un personaggio non sia mai un'entità fissa, ma un organismo vivo che muta pelle nel passaggio da un medium all'altro.

² Nato a Urbino nel 1924, Paolo Volponi ha vissuto una vita divisa - ma mai scissa - tra l'impegno civile e la letteratura. Dirigente industriale di primo piano (prima accanto a Olivetti e poi in Fiat), dall'altro autore capace di vincere due volte il Premio Strega. Attraverso capolavori come *Memoriale* e *Corporale*, ha dato voce alle tensioni sociali di un'Italia che passava dal campo alla fabbrica, trasformando la realtà aziendale in materia poetica e utopica. Amico di Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante, Volponi ha saputo interpretare la complessità e le sfide della modernità.

³ Le citazioni di *Corporale* all'interno di questo lavoro verranno con la seguente nomenclatura: C, p.

certi romanzi, racconti, poesie, oppure saggi, d'essere adatti a un prodotto audiovisuale è che nella loro natura sono già testi che contengono una grammatica delle immagini e dei suoni. Importante sottolineare che non si fa riferimento ai fumetti perché il loro codice è proprio un linguaggio visivo-sonoro. Non è scontato il fatto che anche la pittura offre una narrazione audiovisiva (ci sono tanti esempi di trasposizioni cinematografiche di un dipinto in una sequenza filmica). In pratica, l'arte, nello specifico la letteratura, offre all'essere umano una via per rielaborare il suo orizzonte esperienziale, cioè, opere come l'Odissea si inseriscono dentro un inconscio (narrazione) collettivo per la qualità di rappresentare aspetti inerenti alla condizione umana.⁴ Il filosofo venezolano Julian Martinez riflette sulla condizione della letteratura dentro la nostra contemporaneità come un elemento simbiotico ad altri metodi di espressione:

(...) cuando las palabras nos remiten a hechos reconocibles y a personajes con los que nos identificamos, o cuyas aventuras y desventuras se conectan con nuestra existencia, asumimos como propio el mundo de ficción que cobra vida en nuestra imaginación. Se trata de un proceso que podemos llevar a cabo no solo a través de la literatura, sino mediante una escena teatral o un personaje cinematográfico cuyas vivencias nos llevan a la risa, la curiosidad, el entusiasmo, etc..⁵

In questa prospettiva, è fondamentale citare le parole di Italo Calvino il quale, nelle sue riflessioni nel libro postumo *Perché leggere i classici*, ha detto che un *classico* non è mai

⁴ I viaggi di Odisseo non si configurano semplicemente come il racconto delle peripezie di un eroe animato dal desiderio di fare ritorno alla propria patria. La permanenza nell'isola di Circe può essere intesa non come un mero episodio accessorio volto a esaltare il senso di solidarietà e la determinazione del protagonista, bensì come una fase simbolica e necessaria del suo percorso. I nove anni trascorsi presso l'incantatrice rappresentano infatti una tappa immanente dell'esistenza umana, ossia momenti di *hybris*, in cui la tendenza alla tracotanza costituisce il principale fattore di smarrimento. Così come Odisseo, anche l'essere umano tende a perdere la propria rotta e a dimenticare la necessità del ritorno a Itaca, intesa come luogo simbolico di identità e compimento.

⁵ “(...) quando le parole ci rimandano a fatti riconoscibili e a personaggi con i quali ci identifichiamo, o le cui avventure e disavventure si connettono con la nostra esistenza, assumiamo come nostro il mondo di finzione che prende vita nella nostra immaginazione. Si tratta di un processo che possiamo compiere non solo attraverso la letteratura, ma anche mediante una scena teatrale o un personaggio cinematografico, le cui esperienze suscitano in noi il riso, la curiosità, l'entusiasmo, e così via” Da Martínez, J. J. *De Platón a Moby Dick. La filosofía y los personajes de ficción*. Galipán, 2018, p. 23.

qualcosa appartenente al passato. Un testo continua a parlare al presente, non finisce soltanto con i presupposti dell'autore. "Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire". Tra i testi che resistono alla trasposizione audiovisiva e che offrono una prospettiva sempre mutevole, ci sono *Don Chisciotte della Mancha* di Miguel de Cervantes e *Corporale* di Paolo Volponi.

Innanzitutto, è fondamentale valutare l'idea di una nuova interpretazione di testi apparentemente distanti, ma che mettono a fuoco aspetti nodali della condizione umana, come l'amore, la morte e la famiglia. Sia nella Spagna del XVI secolo, come nell'Italia del *boom economico* della metà del Novecento; la follia sembra essere collegata alla rivoluzione. Ma si parla di una vera follia? O soltanto di uno stratagemma per esporre i cambiamenti di una società? L'autore di *Corporale* commenta al riguardo: "(...) il mio personaggio non è matto, patologicamente, cade di fronte alla società costituita(...)"⁶. Lo stesso livello di consapevolezza guida il personaggio di Don Chisciotte, al livello di sconfitte; non esistono maggiori svitati come Gerolamo Aspri e il Cavaliere della Triste Figura. "In pieni anni Settanta e nel trionfo della logica industriale e neocapitalista, la letteratura— o almeno una parte di essa— sembra voler rivendicare il proprio ruolo, ribadire la propria presenza (...)".⁷ A questo punto è necessario porsi la domanda sulla follia; fino a che punto un personaggio è inconsapevole delle sue azioni? Ogni azione rappresenta una misura della realtà? Tanto il Cavaliere andante, come Gerolamo prendono la follia come una protesi del loro pensiero davanti al livello del reale. "Tu non sei un delinquente e nemmeno un rivoluzionario; tanto meno un matto; sei un grande disturbatore (...)" (C, p. 265).

Dapprima si deve considerare l'importanza che oggi rappresenta rileggere un testo dopo quasi mezzo secolo della sua pubblicazione. Indubbiamente dal 1974 al 2026, tanto dentro la letteratura, come il cinema, il mondo ha scoperto nuove vicende e personaggi che fronteggiano la psiche umana con la realtà. "Quello che un autore può ancora dire sul suo tempo è legato per molti aspetti alla sua *possibilità*, per quanto non la esauriscono completamente (...)".⁸ Risulta impossibile cancellare l'idea che Gerolamo Aspri si trova all'interno di una cultura di massa? O meglio dire un Joaquín Murieta? Soltanto per citare alcuni esempi come *Non aprite quella porta*, *Donnie Darko*, *Brazil*, *The Fight Club*, o *The Man Who Kill Don Quixote*, rappresentano una contingenza dal confronto tra realtà e sogno, metropoli e periferia, schermo e spettatore; per citare alcuni degli esempi più diffusi sulla

⁶ Papini, M. Paolo Volponi. *Il potere, la storia, il linguaggio*. Casa Editrice Le Lettere, 1997, p.78.

⁷ Ivi, p. 83.

⁸ Ritrovato, S. *All'ombra della memoria studi su Paolo Volponi*. Metauro Edizioni S.r.l., 2017, p.134

folia negli ultimi anni. Ma prima di analizzare l'artefatto di una nevrosi collettiva plasmata sulle pagine di *Corporale*, e la sua impossibilità audiovisuale; è necessario capire com'è stato concepito uno dei romanzi 'più difficili' della seconda metà del Novecento.⁹

Un elemento determinante nella letteratura di Volponi è la sua esperienza col mondo dell'industria. Vicino al panorama industriale della Olivetti degli anni Sessanta, lo scrittore si rende conto che la finzione; cioè la letteratura, è l'unico mezzo per trasporre l'inconscio a un livello più notevole dentro le norme sociali. "Volponi è risolutamente contrario a una letteratura accomodante, indulgente, consolatoria e assolutoria, evasiva, illustrativa, decorativa, ripetitiva, ecc."¹⁰ Si può inferire che la Letteratura non ha un carattere propriamente rinchiuso al godimento passivo; oppure all'approccio infantile di voler 'imparare' qualcosa; Volponi lo descrive come:

Quando si prende in mano un romanzo, non si deve cercare un passatempo, una specie di lavoro a maglia o di pettegolezzo; ma occorre affrontare il romanzo con l'animo di studiare, con il desiderio di capire e di mettersi in relazione con quell'universo nuovo che il libro, la sua lingua, i suoi temi, la sua struttura costituiscono.¹¹

Il valore della letteratura, secondo Volponi, ha un carattere trasgressivo in confronto all'esperienza dell'essere umano con la realtà. Infatti, la denomina come 'una palla di fuoco', cioè, qualcosa che si brucia internamente, a differenza di una palla di neve che si espande. Questa immagine significa che il testo è qualcosa che deve 'incendiare' la realtà per trasformarla in qualcosa di nuovo all'interno dell'universo psichico del lettore. La visione del ruolo dello scrittore è analoga al pensiero del filosofo esistenzialista francese Jean Paul Sartre nel saggio *Che cos'è la letteratura?* dove invita a considerare la scrittura come un atto di libertà e di responsabilità collettiva. "La letteratura è un appello alla libertà dell'altro; vivere un'opera è assumere la propria libertà nel mondo dell'autore". A livello semantico si cerca distruggere le norme convenzionali del linguaggio per proporre un'alternativa, come se fosse un balsamo, alle norme canoniche¹² di come scrivere e leggere un testo. "Se è vero che il

⁹ "Romanzone stronzone"- Citato dalle lettere Pasolini- Volponi.

¹⁰ Ritrovato, S. *All'ombra della memoria studi su Paolo Volponi*. Metauro Edizioni S.r.l., 2017, p.137.

¹¹ E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 25.

¹² All'interno di *Novelists and Novels* (2005), Harold Bloom assume la sua classica posa messianica per stabilire quali scrittori meritino di entrare nel corpus della 'grande letteratura'. Il critico concepisce il canone non come un elenco statico, ma come un organismo intertestuale: una rete di influenze che funge da matrice per l'evoluzione narrativa globale. Adottando la lente di Bloom, il concetto di canone viene qui inteso come un

giornale ci informa sulla realtà (...) la letteratura la trasfigura e la reinventa, rifiutando i codici linguistici sclerotizzati e gli schemi convenzionali, inventandone altri, e insieme immagina nuovi personaggi, e quindi, nuovi lettori (...)”.¹³ Tale visione dell’atto letterario come impegno etico e politico consente di leggere *Corporale* di Paolo Volponi e il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes non soltanto come opere sulla follia, ma come pratiche di libertà “(...) allora lo scrittore ha il compito di credere e di farci credere in una letteratura ancora a cercare con viva consapevolezza critica, senza cedere al patto accomodante con il lettore (...)”.¹⁴ In entrambi casi, la scrittura diventa un dispositivo di crisi, un luogo in cui l’ordine del reale viene destabilizzato per lasciare emergere una diversa modalità di contatto tra il mondo interno ed esterno.

A proposito del rapporto tra lo scrittore, realtà e processo creativo Volponi descrive com’è per lui la genesi dell’opera letteraria:

Io comincio a lavorare tenendo presente che ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla: rompere cioè gli schemi, le abitudini, gli usi, i modelli di comportamento, cioè tutto quello che mi pare il contrario della realtà e che vi potrebbe definire lo status actualis, entro il quale una certa società padrona della maggioranza delle sorti, delle attività, delle fabbriche, dell’attualità e di tutte le cose in scatola, costringe la realtà economica, storica, sociale. Questo ordine chiuso dentro lo status non è nemmeno più reale, è convenzionale (p.138).

pilastro dell’identità culturale, capace di riverberarsi nell’immaginario comune e di dialogare con altri scritti oltre i confini del contenuto letterale della singola opera.

¹³ Ritrovato, S. *All’ombra della memoria studi su Paolo Volponi*. Metauro Edizioni S.r.l., 2017, p. 140.

¹⁴ *Ivi*, P.145.

CAPITOLO I

La nascita dell'*Animale*¹⁵

Risulta necessario innanzitutto rintracciare una genealogia di com'è stato concepito *Corporale* all'interno della psiche dell'autore e i suoi conflitti con la società. Per capire meglio le motivazioni di Paolo Volponi, risulta fondamentale la lettura del libro *Scrivo a te come guardandomi allo specchio* (2009) a cura di Daniele Fioretti. Come una sorta di archivio epistolare tra 1954 e 1975, lo scrittore urbinato espone le sue motivazioni, paure e pulsioni a un caro amico e mentore che è Pier Paolo Pasolini. Non necessariamente per capire *Corporale*, anzi, tutta l'opera di Volponi. Risulta un libro molto attrattivo dal punto di vista di una 'schematizzazione' alla lettura dei suoi romanzi.

In questa sezione soltanto si analizzano le convergenze che possono buttare quasi una guida di lettura al romanzo pubblicato nel 1974. Già con le prime bozze di *Memoriale*, dentro il mondo interno dell'autore, il mondo aziendale diventa uno spazio chiuso e propenso al collasso dell'umanità degli impiegati; allo stesso livello di *Tempi Moderni* di Chaplin. "Ho chiuso un altro ciclo, con questo lavoro nella fabbrica, della mia vita e adesso sono un marxista sicuro + la psicoanalisi".¹⁶ Non è nessuna novità che il lavoro all'interno dell'Olivetti condiziona l'opera di Volponi; soprattutto a livello del cambiamento della società.¹⁷ Forse, della prime rilevazione di Volponi a Pasolini sull'*Animale*, si trova nella lettera del 24 giugno 1964:

Io sono un povero impiegato con le ossa rotte che sogna di scrivere un romanzo. Temo questa volta, fregato dalla presunzione letteraria, di non aver messo dentro tutta la mia nevrosi accapigliandomi anche con tutti gli stronconi che appestano l'aria, alla Olivetti e fuori: fuori li conosci anche tu. Non è in nome della "avanguardia" ma della retroguardia, dove io sono l'ultimo che raccoglie tutti i rifiuti e le parolette di chi è penate inseguitori, quasi infettato, che

¹⁵ Volponi, nello scambio epistolare con Pasolini, confessa che tra i numerosi nomi di *Corporale*, uno poteva essere *L'Animale*.

¹⁶ Fioretti, D. *Scrivo a te guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini*. Polistampa, 2009, p. 129.

¹⁷ Dal 1950 al 1971 Paolo Volponi lavora nell'area di servizi sociali e culturali per i dipendenti dell'azienda Olivetti. Il protagonista de *Le mosche del capitale* è basato su un dipendente che si uccide; ma prima anticipa la sua decisione.

sono questi dirigenti aziendali, i tuoi giudici, tutti coloro che hanno avuto quelle madri oneste che tu hai cantato nella tua prima poesia del nuovo libro.¹⁸

19

Una possibile corrispondenza molto legata alle pulsioni del proprio Volponi con i suoi personaggi si svelano all'interno del rispecchiamento del mondo dell'industria. "(...) sono stanco d'Ivrea e del lavoro e l'unica cosa che potrebbe salvarmi: l'amore, non va per niente bene".²⁰ Complementarmente sembrerebbe che lo scambio epistolare tra i due personaggi di *Corporale* (Gerolamo e Overath) sia la reazione alle lettere tra Volponi e Pasolini. "Oltre che pensare, camminare, mangiare, etc. etc., mi convinco di una necessità corporale, di una specie di lievitazione il cui stimolo e il cui appagamento posso definire con il verbo assassinare, assassinare come penetrare, rompere, esaurire, consumare, assorbire" (*C*, p. 67). Forse la maggiore concatenazione dell'*animale* è giustamente la consapevolezza delle relazioni simbiotiche dell'essere umano all'interno del cambio industriale della seconda metà del Novecento. "Però posso dirti che l'industria potrebbe insegnare al nostro paesaccio quanto il cinema e il romanzo, e la poesia (non messi insieme, s'intende)".²¹ Ma certamente la scrittura di *Corporale*, buttando un'idea azzardata, configura il processo creativo più pesante per Volponi. "Sto per conto mio sempre come davanti a una grande parete di specchi. Sto rimangiando il mio romanzo, mentre mi passano per la testa e le lascio andare come in paralitico poesie che potrebbe essere belle: le vedo appena trasparire".²² Non è scontato il fatto che ogni scrittore lascia le sue esperienze personale dietro il rispecchiamento dei suoi personaggi; in questo caso, nella narrativa epistolare risulta evidente una somiglianza nella impronta stilistica:

La tua amicizia è un incitamento efficace per la mia pigrizia, per il mio malinconico amor proprio. Amor proprio come dicono i preti e le nonne, perché la mia carica narcisista, per dirla con "Gaddus" è già notevole, anche se ha poche micce luminose e scoppiettanti e non scaricandosi spesso mi tiene come una pietra al collo.²³

¹⁸ Fioretti, D. *Scrivo a te guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini*. Polistampa, 2009, p. 144.

19

²⁰ *Ivi*, p. 79.

²¹ *Ivi*, p. 161.

²² *Ivi*, p. 168.

²³ *Ivi*, p. 45.

E dentro la vicenda del romanzo, molti registri psicologici si assomigliano con la realtà interna dello scrittore urbinato. In questo caso, il periodo epistolare tra Gerolamo Aspri e Overath: “(...) certo che la mia vita l’ho vissuta sempre io e questo sembrerebbe essere una grossa prova di narcismo. Però contro il mio narcisismo sta la realtà delle cose che ho fatto(...)” (C, p. 57).

La vicenda di *Corporale* nacque come una sorta di denuncia al sistema industriale predominante nell’Italia degli anni 60-70. Paradossalmente uguale al movimento del romanticismo in confronto alla Rivoluzione Industriale? Mentre i romantici cercavano di cancellare una cultura sempre più indirizzata al prodotto di massa con l’ideale della libertà spirituale; *Corporale*, o la letteratura di Volponi, punta ad accettare il sistema capitalista come utopia. Ma senza dimenticare che le conseguenze dell’appropriazione dei ricorsi naturali e la manodopera all’interno delle fabbriche portano alla distruzione interna e collettiva. L’industria per Volponi viene intesa, in un primo livello, come una garanzia del miglioramento della qualità della vita a livello socioeconomico e psicoaffettivo; i due momenti non intendono contrapporsi, bensì essere complementari a vicenda. Ma ben presto si manifesta la caratteristica alienante del collasso morale e spirituale del lavoro industriale. La delusione si manifesta con “(...) la sensazione, sempre più netta, che l’industria avrebbe potuto essere benefico cardine della vita nazionale solo se radicalmente trasformata nella sua funzione e nella sua organizzazione”.²⁴

In un intervallo temporale che abbraccia oltre dieci anni, la composizione dell’*Animale* comprende uno sforzo, anzi, una sfida a Volponi per pubblicare un testo che possa cogliere tutti i generi della letteratura: sia poesia, prosa o saggistica. Una sorta di *Don Chisciotte* contemporaneo? “Nel 1967 Volponi riprese il dattiloscritto e incominciò a riscriverlo di suo pugno, elaborando, cambiando spesso intere parti, maturando scelte stilistiche e di contenuto, lottando, insomma, contro il fallimento che si profilava nel destino di quel romanzo-fiume (...)”.²⁵ Dall’istante della propria nascita *Corporale* solleva la critica di un testo proteiforme destinato al fallimento. Nell’intercambio epistolare, Pasolini consiglia di rinunciare al testo, o di sdoppiarlo poiché le diverse linee narrative tendono a mischiarsi e, per conseguenza, la ‘difficoltà’ resta priva di qualsiasi senso di lettura. Nell’estate del 1972 Volponi risponde alle considerazioni del suo amico-mentore in una situazione quasi disperata per la pubblicazione del libro:

²⁴ E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 19.

²⁵ *Ivi*, p. 22.

(...) il tuo discorso è stato molto giusto, puro come l'angoscia nella quale mi ha sprofondato: e proprio perché me l'aspettavo così; fraternamente impietoso, esatto sui conti di un lavoro che sapevo affannoso e anche goffo e anche bello a tratti, confuso smarginato. Però ti prego di accettare queste considerazioni: non posso abbandonare questo libro; non posso sdoppiarlo e rinunciare. Ne dipende la mia vita: sto zitto da troppo tempo e per ogni motivo oggi ho bisogno di riapparire, anche se con un libro non bello, almeno decente e onesto. Quindi voglio portarlo a termine tutto e come un romanzo: lo semplificherò, togliendogli le goffaggini, le pagine pesanti di lettura, sbranandone la complessione para-avanguardistica (...).²⁶

Indubbiamente Volponi e *L'Animale* si trovano in una situazione simbiotica; a questo punto la pubblicazione del romanzo non rappresenta più un desiderio di un ritorno economico o d'essere discusso all'interno della sfera letteraria come un prodotto commerciale. "(...) io per sette anni ho vomitato nel libro: adesso è mio: mi serve e debbo servirlo. Debbo lasciargli addosso i segni della mia insufficienza, del mio sottofondo, della mia instabilità, della mia mania di accumulare".²⁷ Infatti, Volponi critica l'industria editoriale della sua epoca, conosce dall'interno le dinamiche del capitalismo industriale e ne osserva la progressiva estensione al campo della cultura. Secondo la sua visione, l'editoria e i mezzi di comunicazione di massa tendono a ridurre la letteratura a prodotto di consumo, privandola della sua funzione critica e trasformandola in un bene intercambiabile, soggetto alle leggi del mercato. A tal punto che afferma l'inesistenza di romanzi *difficili*, però sì una dialettica tra testi *buoni* e *cattivi* che influiscono sulla necessità o sull'inutilità d'avvicinarsi a un'opera letteraria. Sempre, però evocando a un ineludibile atteggiamento attivo da parte dei lettori. Di conseguenza, la pubblicazione di *Corporale* nei primi mesi del 1974 diventa una vera ribellione e controproposta al sistema di produzione letteraria dei *bestsellers*. In questa prospettiva, la lettura del romanzo rappresenta un tentativo di testo universale che cerca di cogliere la storia psichica dell'essere umano contemporaneo.

(...) la parola in sé, può dar vita ad un personaggio o ad una cosa. Allo sceneggiatore è invece necessario conoscere e descrivere dettagliatamente i luoghi dove si intende inscenare l'azione, tenendo presente che il senso di comportamento dei personaggi, del loro carattere viene definito sulla base.²⁸

²⁶ Fioretti, D. *Scrivo a te guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini*. Polistampa, 2009, p.178.

²⁷ *Ivi*, p. 179.

²⁸ E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 30.

Don Chisciotte e Gerolamo Aspri: due visionari del loro tempo

Nelle pagine precedenti, come si è visto finora, c'è un collegamento stretto del significato che può sussistere tra follia e 'fare finta' d'essere matto. Innanzitutto, risulta paradossale affermare che tanto Don Chisciotte come Gerolamo Aspri evocano la figura di uno squilibrato, quando all'interno della loro vicenda si cerca di rappresentare un mondo in pieno cambiamento. Tanto nella Spagna di Cervantes del XVII come nell'Italia di Volponi della seconda metà del XX secolo, le relazioni umane cambiano, però incrementa il desiderio di controllare l'apparato tecnologico, economico e culturale. Entrambi personaggi rappresentano, a distanza di secoli, due figure speculari della crisi della modernità. Nell'opera cervantina, la nascita delle armi da fuoco segna il tramonto dell'età cavalleresca e introduce una nuova concezione della guerra; dove la distanza e la meccanizzazione cancellano il contatto diretto tra i corpi. Forse il capitolo XXXVII della prima parte del Chisciotte riflette su questo argomento come nel dialogo tra il prete e il *ventero*: "(...) que no serè tan loco que me haga caballero andante, que bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, quando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros".²⁹ Parallelamente, Volponi riprende la stessa situazione nel mondo postbellico e tecnologico; cioè, la minaccia atomica non distrugge soltanto il corpo, ma anche la possibilità stessa di rappresentarlo. "La bomba H esploderà per il semplice principio che è stata costruita. Dobbiamo cercare altri spaventati e fare una catena di renitenti al divertimento programmato e alla distruzione" (C, P. 56).

La 'follia' di entrambi, più che deviazione, è testimonianza. Un gesto disperato di fedeltà a un ordine simbolico perduto? "(...) la follia di Gerolamo non è vera follia quanto, invece, delirio di consapevolezza, furore di ribellione, febbre di conoscenza, passione di denuncia".³⁰ In questo senso, Cervantes e Volponi condividono una medesima critica del progresso, mostrando come il passaggio dalle armi di ferro alle armi di fuoco, all'arma nucleare coincida con la disumanizzazione progressiva del corpo e del linguaggio. Il cavaliere e l'ingegnere-professore-rivoluzionario-spacciatore, figure lontane solo in apparenza, si rivelano così due testimoni dell'impossibile conciliazione tra individuo e tecnica, tra memoria e potere, tra parola e distruzione. Forse il punto che distanzia le due opere è che *Corporale* cerca di agglomerare-frammentare tutto l'universo narrativo dentro lo

²⁹ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición conmemorativa del IV Centenario, a cura di F. Rico, Madrid, Real Academia Española /Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2015, p.325.

³⁰ Papini, M. *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*. Casa Editrice Le Lettere, 1997, p. 78.

sguardo di ‘un solo narratore-protagonista’. Mentre il Chisciotte offre una narrazione onnisciente dove i personaggi sanno che sono famosi, e si trovano dentro di una finzione³¹. Come lo individua il critico Enrico Baldise, il romanzo di Volponi è un testo bifronte “(...) in cui dimensione psichica e dimensione sociale si trovano l’una accanto l’altra come due figure impresse sui lati d’una stessa medaglia. La tragedia personale del protagonista Aspri è infatti anche tragedia sociale e intellettuale”³².

Senza dubbio uno degli aspetti più stretti di queste opere riguardano la parodia del cavaliere e del rivoluzionario. E, allo stesso tempo, come viene rappresentata rappresentati dentro il piccolo o grande schermo. Per l’opera di Cervantes forse si può parlare di una specie di ‘maledizione’, dopo tanti tentativi di adattare la vicenda dell’*Hidalgo* e di Sancio. Può succedere lo stesso con *Corporale*? Giacché si muove in diversi piani narrativi; tra il sogno, l’allucinazione, e le pulsioni. Innanzitutto, assume rilievo il fatto che i protagonisti di entrambe opere possono essere considerati ‘svitati’; dal punto di vista delle convenzioni morali di un’epoca nello specifico, però assume rilievo che trasgrediscono le barriere del tempo. Questo vuol dire che le due opere sono specchi dell’individuo attuale. Chi può smentire che le avventure dell’Ingegnoso *Hidalgo* costituiscano, in un certo senso, una genesi del comportamento umano? In ogni individuo si cela, almeno per un istante, l’attitudine ‘chisciottesca’: quella tensione a interpretare il mondo non soltanto secondo la sua apparenza, ma secondo la sua possibilità. La presunta follia di Don Chisciotte è in realtà una forma superiore di chiarezza; egli vede troppo, scorge oltre i limiti convenzionali della realtà, e proprio per questo decide di aggiungere sfumature, di ampliare l’orizzonte del reale con la potenza dell’immaginazione. In tal modo, la sua ‘pazzia’ diviene un atto conoscitivo e creativo, un gesto di resistenza contro la riduzione del mondo a pura evidenza razionale.³³

³¹ Principalmente Don Chisciotte si struttura di una sola narrazione generale che sarebbe il dio-autore dove il testo si sdoppia. Cervantes finge di tradurre la cronaca di un autore arabo, Cide Hamete Benengeli, trasformando il testo in un gioco di specchi dove realtà e finzione si inseguono, e la verità del cavaliere nasce proprio dal dubbio di chi lo racconta.

³² E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 48.

³³ Come osserva Borges, l’identità tra follia e lucidità è il paradosso più fecondo del *Don Quijote*: l’eroe cervantino non ignora il reale, ma lo reinventa, rivelando così “la possibilità che un uomo solo, con la forza dell’immaginazione, modifichi il destino del mondo” (Borges, 1989, p. 147). In questa prospettiva, la follia diviene un atto conoscitivo, non un errore, anticipando ciò che Rancière avrebbe definito l’emancipazione dello spettatore – la capacità di vedere al di là della rappresentazione dominante per ricreare nuovi rapporti di senso tra immagine e realtà (Rancière, 2008).

Nel panorama della narrativa di Volponi, Gerolamo Aspri, protagonista di *Corporale*, è stato spesso interpretato come un personaggio alienato, un emarginato incapace di adattarsi alla razionalità del mondo industriale. Tuttavia, una lettura più profonda, in dialogo con la lezione cervantina, rivela che Aspri non è semplicemente un folle o un ‘diverso’, ma il punto di massima tensione dell’umano: come Don Chisciotte, vede troppo. La sua esclusione non nasce da un difetto, ma da un eccesso di coscienza. “Io so che molto di noi è purtroppo invischiato dentro un film: amo e nutro quel poco che resta fuori, anche se qualsiasi altra cosa vera mi sembra spesso che valga di più” (C, p. 204). Infatti, l’ingegnoso *Hidalgo* è consapevole della propria ‘follia’, anzi della propria situazione che si trova all’interno di una finzione. “Yo sé quién soy, respondió don Quijote, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada un por sí hicieron se aventajarán las mías”³⁴. In entrambi casi si comprende, con lucidità estrema, che il corpo e la mente dell’uomo moderno sono ormai colonizzati dalla tecnica, e tenta disperatamente di salvare un residuo di integrità attraverso la propria ossessione. In questo senso, la loro ‘follia’ non è un sintoma patologico, ma un gesto conoscitivo e, paradossalmente, etico. O meglio come lo descrive Enrico Baldise:

La dialettica di Volponi tra una realtà interiore, lirica, e la realtà dell’impegno sociale trova nel tema del ‘diverso’ il suo principale campo d’azione. I diversi di Volponi sono tutti animi nobili, coscienti del malessere diffuso intorno e desiderosi di porvi rimedio; sono inoltre animi ricchi e vogliono esprimersi, comunicare. Le due circostanze sembrano a tratti intralciarsi a vicenda, e il loro mancato comporsi condanna gli eroi volponiani al fallimento.³⁵

Tanto Don Chisciotte, quanto Gerolamo Aspri, si muovono all’interno di universi popolati da figure che fungono da controparte, alleati o avversari; in un continuo gioco di opposizioni che sostiene l’evoluzione narrativa e psicologica dei personaggi. O, a volte, come un punto di ritorno dove il lettore possa questionare la veracità delle azioni dei diversi attori:

³⁴ “So chi sono, rispose Don Chisciotte, «e so che posso essere non solo quelli che ho già nominato, ma tutti i Dodici Pari di Francia, e persino tutti i Nove della Fama, poiché alle imprese che essi tutti insieme, e ciascuno di loro singolarmente, compirò, le mie si eleveranno al di sopra”. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, a cura della Real Academia Española e della Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 58.

³⁵E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 71.

- Come ti chiami adesso? Domandò l'ex collega, per la verità senza malizia, con lo stesso spirito di precisione esterna semore dimostrato
- Come mi pare, - rispose Murieta. - Tu sai che giuoco spesso.
- Sì, è vero, - disse Salsamiti disponendosi a sedere (C, p. 264).

Nel caso del cavaliere della Mancia, la relazione con Sancio Panza costituisce l'archetipo moderno della coppia dispari: due individui radicalmente diversi- uno idealista e visionario, l'altro pragmatico e terreno – che tuttavia si completano e si differiscono a vicenda. La loro interazione genera un equilibrio dinamico tra 'follia' e realtà, tra sogno e concretezza. In *Corporale*, invece, tale dualità si infrange. Gerolamo Aspri non trova un vero interlocutore, poiché la sua scissione è tutta interna: egli è, insieme, soggetto e controparte di sé stesso. Persino Overtah, apparentemente figura di alleato e di mediazione ideologica, non condivide il suo delirio conoscitivo; al contrario, cerca di contenerlo, di restituirlo all'ordine razionale della collettività. L'assenza di una coppia effettiva condanna Aspri a un dialogo solitario, a un monologo che si consuma nell'eco della propria mente. Tuttavia, questa mancanza diventa rivelatrice: se Don Chisciotte evolve attraverso il confronto con l'altro, Aspri testimonia la condizione dell'uomo contemporaneo, per il quale è ormai perduto. La coppia vitale della narrazione si trasforma così in assenza strutturale, in segno della disgregazione dei rapporti e dell'impossibilità di comunicare nel mondo moderno.

Spero ridendo che non mi sia tolto prima da qualche ricatto il sorriso che posso atteggiare davanti a questo specchio, con la luce della stanza accanto, spenta quella bianca centrale ed ecclesiastica. La penombra cresce, ora che m'inoltro. Tralascio, tralascio ancora; le blandizie cadono sul lavandino come le gocce da un bicchiere incerto: sul fondo resta... Non ho paura della morte atomica come non ho paura di dio. La morte generale, totale, senza individualità, che non sceglie nel gruppo intorno, la considero una ipotesi non mia, estranea quanto surreale, senza responsabilità (diresti tu, caro Gerolamo [sic], cioè anche senza risposta. Ripeto, è un'ipotesi politica. Vedi che al suo riguardo ci sono solo dichiarazioni programmatiche e non mai poesia; tutt'al più alcuni la simulano, con l'arte astratta, o altri, i migliori, le si accostano sempre come alla morte di Patroclo, cioè trasformandola, con i soliti strumenti, in un sentimento particular, llamando il sentimento della morte (C, p. 314).

Proprio questa dinamica della coppia, presente in Cervantes, e assente in Volponi, ribella una delle ragioni profonde dell'*infilmabile*: la difficoltà di tradurre in immagini un

rapporto che, più che dialogico, è di natura interiore e simbolica. Nel *Don Chisciotte*, la relazione tra il cavaliere e Sancio Panza genera movimento, ritmo, alternanza di visioni; nel mondo chiuso di *Corporale*, invece, la voce di Aspri non trova risposte. E il punto critico di queste relazioni, se si vuole fare una trasposizione audiovisiva, è che il cinema vive d'interazioni e visibilità, si scontra con un soggetto che si consuma nel proprio silenzio. In questo senso, la coppia diventa non solo fondamento narrativo, ma misura dell'irrappresentabile: ciò che sfugge allo sguardo filmico perché esiste unicamente nel dialogo tra l'immaginazione e la coscienza. "Il tema centrale va, quindi, ancora una volta riportato alla costatazione che il romanzo 'racconta' e il film 'rappresenta'. In questo consiste la loro diversità, nella quale è implicito anche un diverso rapporto con il tempo e con lo spazio".³⁶

I punti cardinali tra Cervantes, Volponi e Gilliam

Se nel romanzo cervantino la dialettica tra Don Chisciotte e Sancio Panza permette al lettore di assistere alla nascita di una forma primordiale di visione, dove la parola genera il mondo. Nel cinema questa tensione si traduce in una sfida strutturale. "(...) la parola evoca un qui e un ora, ma tutto ciò che le sta d'intorno resta inesorabilmente indeterminato, pur disponibile a essere riportato in primo piano attraverso la più piccola evocazione simbolica".³⁷ Terry Gilliam, regista, sceneggiatore, e produttore britannico (membro del famoso gruppo comico *Monty Python*) ha tentato di trasformare la follia visionaria in linguaggio visivo, scontrandosi con la stessa impossibilità che attraversa *Corporale*: quella di rendere cinematograficamente il conflitto tra la mente e la realtà, tra ciò che si immagina e ciò che si impone come visibile. Per questo motivo, ogni tentativo di trasporre *Corporale*, come di filmare integralmente *Don Chisciotte*, appare destinato non al fallimento, ma alla rivelazione di un limite costitutivo dell'immagine: il fatto che la vera follia, come la vera coscienza, non è visibile, ma pensata.

L'anno 2002 segna una riattivazione decisiva del dibattito sulla trasposizione cinematografica del *Don Chisciotte* grazie al documentario *Lost in La Mancha*. Il lavoro di Keith Fulkon e Louis Pepe segue da vicino il travagliato processo creativo di quello che, all'epoca, era ancora un film incompiuto, *The Man Who Killed Don Quixote*. Simone Trecca, nel saggio *Il racconto filmico del Chisciotte*, si sofferma sulle modalità con cui la figura

³⁶ A. Viganò, *Dalla letteratura al cinema: problemi di trascrizione*, in G. E. Bussi – L. Salmon Kovarski (a cura di), *Letteratura e cinema. La trasposizione*, Bologna, CLUEB, 1996, p. 23.

³⁷ *Ivi*, p.24.

dell'Hidalgo viene reinterpretata nei progetti filmici di Orson Welles e Maurizio Scaparro. L'autore mette in rilievo come ciascun regista ricorre a tecniche diverse per trasferire sullo schermo la complessità del personaggio cervantino; così evidenzia la pluralità di strategie attraverso cui il mito *quijotesco* viene continuamente rimodellato nel linguaggio cinematografico. Il documentario "(...) fornisce un utile sguardo sul momento della trasposizione come ri-creazione non solo di una storia, bensì di un interno universo narrato, e soprattutto sulla natura dei problemi che possono sorgere al momento di operare tale trasposizione".³⁸

Tenendo conto che il punto di partenza della letteratura è sempre un simbolo o un aggregato di simboli (un'immagine letteraria va sempre "completata"), mentre quello del cinema è sempre un'immagine fotografica (cioè un universo rappresentativo già di per sé significante, che chiede solo di essere "interpretato"), ne consegue che la traducibilità da un sistema linguistico - letterario a un sistema iconografico in movimento non può mai avvenire solo sul piano del rispetto letterale del testo, ma presuppone sempre il concetto di "tradimento", in quanto ogni passaggio da un sistema espressivo all'altro (e quindi ogni possibile confronto delle opere risultanti) non può certo esaurirsi nei termini del *rispecchiamento*, ma sola in quelli di *equipollenza* (P.25)³⁹

Il documentario non si limita a registrare gli ostacoli incontrati durante la produzione, ma trasforma quelle difficoltà in materia narrativa; mostrando come, per Gilliam, l'atto stesso di fare cinema coincida con un continuo confronto con l'impossibile. Il film diventa una sorta di autoritratto involontario del regista. La testimonianza delle sue battaglie contro le limitazioni materiali, economiche e simboliche che accompagnano ogni tentativo di dare forma all'immaginario *quijotesto*.

Nel prendere in esame una trasposizione cinematografica di un testo letterario bisogna pertanto tenere conto di queste peculiarità del mezzo, al fine di evitare la tentazione di limitarsi a rivendicare l'autonomia dei due sistemi espressivi e, di conseguenza, quella dei

³⁸ S. Trecca, «Il racconto filmico del Chisciotte, due esempi di trasposizione cinematografica del capolavoro cervantino», in *Critica del testo*, IX, 1-2 (2006), *I mondi possibili del Quijote*, a cura di E. Sarmati e S. Trecca, Roma, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Studi Romanzi, p. 710.

³⁹ Forse il massimo sponente contemporaneo di questa affermazione è il lavoro letterario di Stephen King: *The Shining*, *It* o *Misery* sono opere che non avessero conquistato lo 'status' di una cultura di massa senza le loro trasposizioni al grande o piccolo schermo. Jack Nicholson, Tim Curry, e Kathy Bates dimostrano che il testo originale non deve essere una gabbia; infatti, un mezzo per imprimere le qualità artistiche di ogni attore.

racconti prodotti attraverso di essi, praticando automaticamente arroccamenti difensivi poco utili allo studio del testo, come la ricerca di una (quasi sempre assente) fedeltà al racconto di partenza o l'appello estremo all'indipendenza artistica del regista.⁴⁰

Lo spettatore – lettore collocato dalla regia in una posizione quasi interna al set, assiste non solo al fallimento di un progetto, ma alla sua metamorfosi: un film che non arriva mai a compimento si trasforma in un altro prodotto. Tale dinamica, tipica della poetica di Gilliam (come in *Monty Python and the Holy Grail*), dove i personaggi sono completamente consapevoli che si trovano all'interno di una finzione; e cercano di negare gli elementi disruptive della realtà dello spettatore. Si evidenzia come l'adattamento non sia tanto un trasferimento lineare da un linguaggio a un altro. *Lost in La Mancha* non è soltanto un documento sulla produzione mancata di un'opera, ma una riflessione implicita sullo statuto stesso dell'infilmabile: ciò che non può essere adattato nella forma originariamente immaginata può comunque generare nuovi significati, nuove forme e nuove domande sul rapporto tra visione, desiderio e rappresentazione. “Ma, è risaputo, il personaggio di Don Chisciotte non può e non deve rispondere ad un semplice ritratto prosopografico, bensì continua a farsi lungo tutto il racconto, soprattutto nella sua relazione con il fedele scudiero Sancio Pnaza, relazione che ben deve sottolineare il regista impegnato nell'adattamento del romanzo”.⁴¹

Gilliam in questo senso non ‘adatta’ Cervantes, ma lo reinventa, mostrando che l'infilmabile non è difetto dell'opera, bensì il segno della sua vitalità: ciò che resiste a ogni traduzione perché continua a interrogare l'uomo contemporaneo sulla propria capacità di vedere, immaginare e sopravvivere al reale. Nel racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, dello scrittore argentino Jorge Luis Borges, si mostra come la riscrittura identica di un testo in un'altra epoca possa produrre un'opera completamente nuova. Menard non copia Cervantes, ma lo reinventa; nel suo gesto risiede la scoperta che il significato non appartiene stabilmente all'opera, bensì si rigenera nello sguardo di chi la legge. Il Chisciotte del tempo di Cervantes non è lo stesso Chisciotte che si legge in pieno 2026. Succede lo stesso con *Corporale*? Ogni lettura diventa una forma di riscrittura, e una nuova incarnazione della follia e del sogno. “Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa

⁴⁰ Ivi, p.708.

⁴¹ S. Trecca, «Il racconto filmico del Chisciotte, due esempi di trasposizione cinematografica del capolavoro cervantino», in *Critica del testo*, IX, 1-2 (2006), *I mondi possibili del Quijote*, a cura di E. Sarmati e S. Trecca, Roma, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Studi Romanzi, p. 713.

razonable, necesaria, acaso fatal, a principios del XX, es casi imposible (...)”.⁴² Come Menard scrive il Chisciotte ‘parola per parola’ e ne ottiene un’opera diversa, i registri, pur inseguendo la stessa figura del cavaliere, finiscono per raccontare la propria impossibilità di registrarla: trasformando il fallimento in un gesto poetico.

Il richiamo al racconto borgesiano introduce un elemento decisivo: la consapevolezza che ogni testo, quando attraverso un nuovo *medium*⁴³, genera una moltiplicazione di significati. Ciò vale ancor di più per una figura come Don Chisciotte, la cui identità narrativa non è mai fissa, si presta a riformulazioni continue. L’occhio della cinepresa dà forma alla struttura narrativa e alla prospettiva autoriale; forse il Chisciotte è uno dei personaggi più adattati al cinema, e ogni film presenta un Hidalgo diverso. Vale la pena sottolineare l’opera mai finita di Orson Welles come la controparte cinematografica del testo di Pierre Menard. “(...) Welles fa leva non tanto sulla parola letteraria, quanto sulla relazione che essa instaura con le immagini che si susseguono sullo schermo, immagini della Spagna contemporanea al momento delle riprese (...)”.⁴⁴ La specifica configurazione dello sguardo cinematografico assume un ruolo centrale: l’uso sistematico di controcampi, riprese dal basso, e di ‘un’illuminazione fortemente contrastata colloca allo spettatore in una posizione di osservatore privilegiato, quasi un testimone all’interno della scena. Questa scelta formale non mira semplicemente a ‘visualizzare’ il mito dell’Hidalgo, ma a ricodificarlo entro un universo espressivo tutto autonomo. In tal senso, l’opera di Welles non si configura come una mera trasposizione del testo cervantino, bensì come una sua radicale ri-formulazione. Già il passaggio preliminare dalla pagina alla sceneggiatura determina uno scarto irreversibile:

⁴² “Comporre il *Chisciotte* agli inizi del XVII secolo era un’impresa ragionevole, necessaria, forse inevitabile; agli inizi del XX secolo, è quasi impossibile”. Da J. L. Borges, *Cuentos completos*, Barcelona, Debolsillo, 2019 (Edición conmemorativa), p. 114.

⁴³ Per comprendere il concetto di medium in questo lavoro, è essenziale rifarsi alle riflessioni di Francesco Casetti. L’autore della *Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, suggerisce che il cuore di un medium non risieda nella struttura meccanica che lo ospita, ma nella specifica capacità di generare nuovi modi di sentire e pensare. Di conseguenza, il medium viene qui tratto come un’esperienza cognitiva e sensoriale capace di migrare oltre i confini del dispositivo tecnologico iniziale. “È in questo quadro che emerge con nettezza il fatto che un medium sia un modo di vedere, di sentire, di riflettere e di reagire, non legato necessariamente a una singola ‘macchina’, neppure quella che gli ha apparentemente dato vita” (p.13).

⁴⁴ S. Trecca, «Il racconto filmico del Chisciotte, due esempi di trasposizione cinematografica del capolavoro cervantino», in *Critica del testo*, IX, 1-2 (2006), *I mondi possibili del Quijote*, a cura di E. Sarmati e S. Trecca, Roma, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Studi Romani, p. 712.

l'unità testuale originaria non è più riprodotta, ma trasmutata in un nuovo dispositivo narrativo che finisce nel vuoto se non viene trasposto allo schermo.



Fotogramma tratto da Don Quixote, di Orson Welles, 1992

Lo spazio reale in cui si muove Don Chisciotte è continuamente in bilico tra due dimensioni dell'essistenza e, per tanto, i movimenti di macchina non sono solo strumenti tecnici per creare l'illusione del reale, ma anche metafora della narrazione sul Chisciotte nel suo farsi continuo attraverso l'erranza del protagonista, che è erranza, voglio sottolinearlo, su quella sottile linea che intercorre tra il reale e l'immaginario.⁴⁵

Ogni rilettura del Chisciotte si configura come una distanza inevitabile rispetto all'immaginario che Cervantes aveva originariamente costruito. Il fotogramma tratto dal progetto filmico di Welles mostra con particolare efficacia quanto un *medium* possa incidere sulla forma di un'opera; dalla percezione scritta alla visiva. Il passaggio dalla pagina allo schermo produce, infatti, una nuova modalità di riconoscere ai personaggi. Tale convergenza non deriva dalla fedeltà al romanzo, ma dalla forza con cui il cinema impone le proprie configurazioni visive e narrative. La complessità della trasposizione non rappresenta un limite dell'arte, ma il suo campo più vitale: là dove la letteratura e il cinema si incrociano nella diversità di rappresentare lo stato mentale del narratore, sia protagonista o testimone in un dialogo costante tra lo visibile e le voci del passato. Infatti, si deve nominare il lavoro di Gustave Doré per la capacità d'inserire le sue rappresentazioni dentro un inconscio collettivo. Le sue interpretazioni dei grandi testi della letteratura, dalla Bibbia alla Divina Commedia,

⁴⁵ S. Trecca, «Il racconto filmico del Chisciotte, due esempi di trasposizione cinematografica del capolavoro cervantino», in *Critica del testo*, IX, 1-2 (2006), *I mondi possibili del Quijote*, a cura di E. Sarmati e S. Trecca, Roma, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Studi Romanzi, p. 715.

fino al romanzo cervantino, hanno contribuito in modo decisivo a fissare un repertorio iconografico condiviso per tutti. Tuttavia, la sua ‘fedeltà’ non consiste in una riproduzione letterale dei testi, bensì nella capacità di tradurli secondo i movimenti artistici del proprio tempo. Doré lavora attraverso i codici visivi del romanticismo e del simbolismo, in questo modo rende visibile un’opera canonica attraverso i meccanismi culturali e stilistici della propria epoca. Il lettore contemporaneo crea una immagine mentale dell’Hidalgo col suo scudiero, senza aver letto il libro, grazie alle diverse rappresentazioni:



Quadro di Gustave Doré *Don Quixote de la Mancha*, 1863.

Rileggere oggi opere come *Don Quijote O Corporale* significa interrogare la loro capacità di resistere alla trasformazione che ogni forma di adattamento comporta (sia televisiva, cinematografica, o al mondo dei videogiochi). La loro originalità radica proprio nel fatto delle molteplici voci che raccontano la stessa storia; o almeno parte d’essa. Questa pluralità non costituisce soltanto una caratteristica strutturale, ma diventa un elemento decisivo per comprendere le due opere. Infatti, si afferma un protagonismo dei narratori che complica il rapporto con ciò che viene raccontato. “(...) e, su un altro piano, lo sfacelo organizzativo, l’ipertrofico disprezzo del montaggio armonico dell’opera, la tendenza a sfibrare il lettore con l’accumulo di dettagli, digressioni, pause semimorte della narrazione, fanno del romanzo una compagine continuamente dissonante”.⁴⁶

Nel presente lavoro, il concetto di *adattamento* non verrà considerato come la semplice trasposizione di un’opera letteraria al linguaggio cinematografico, né come tentativo

⁴⁶ E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 75.

di riprodurre fedelmente una struttura narrativa. Per chiarire in modo più efficace il rapporto dialettico tra un'opera letteraria e la sua trasposizione cinematografica risulta necessario portare l'aneddoto di Alfred Hitchcock sulle due capre che mangiano una pellicola di un film tratto da un *bestseller*; e discutono sulla fedeltà dell'adattamento.⁴⁷ Dopo aver riflettuto, uno conclude con semplicità che la versione scritta rimane incomparabile alla sua replica sullo schermo. L'immagine, ironica ma precisa, suggerisce come l'opera originaria possieda una complessità e densità che il linguaggio filmico non può obbligatoriamente trasferire senza trasformarla. Un romanzo non può diventare film senza trasformarsi radicalmente. Se la storia, già citata, di Pierre Mernard descrive la riscrittura come un'attività autentica; proprio perché si produce in un diverso orizzonte storico- culturale e mentale. L'atto interpretativo non è mai neutro: leggere, adattare o filmare significa riscrivere. Nel saggio *Film e romanzo*, di Alfonso Canziani, sottolinea il mestiere di uno sceneggiatore e uno scrittore come: "Il rischio per un dialoghista non è soltanto quello di alterare il senso, di essere, per così dire, "infedele" al testo originale, ma è soprattutto quello di essere, per così dire, "infedele" al testo originale e quindi di falsificarne la funzione".⁴⁸

In questa prospettiva, la teoria dello spettatore emancipato di Ranciré permette di attraversare la domanda sulla *fedeltà* dell'adattamento. Lo spettatore, come il lettore borghese,⁴⁹ non riceve un senso già precostruito, ma partecipa attivamente alla costruzione del significato. In questo orizzonte interpretativo la caratteristica di un testo *infilmabile* rappresenta l'ampio spettro metodologico della *reinterpretazione*. Alcune opere resistono all'adattamento perché non hanno l'esigenza di sopravvivenza attraverso il trasferimento audiovisivo, ma presuppongono una metamorfosi completa dal testo di partenza.⁵⁰ Chi può negare che nel corso degli anni, la narrazione cinematografica non parte da una base nettamente letteraria. Infatti, fin dall'inizio del cinema, la letteratura ha promosso i

⁴⁷ Tratto da A. Viganò, *Dalla letteratura al cinema: problemi di trascrizione*, in G. E. Bussi – L. Salmon Kovarski (a cura di), *Letteratura e cinema. La trasposizione*, Bologna, CLUEB, 1996, p. 24.

⁴⁸ A. Canziani, *Film e romanzo*, in G. E. Bussi – L. Salmon Kovarski (a cura di), *Letteratura e cinema. La trasposizione*, Bologna, CLUEB, 1996, p. 33.

⁴⁹ Alcuni personaggi di Borges si nascondono dietro la maschera dei diversi, gli sfigati o martiri. In questo senso si intende la costruzione del significato attraverso tutta una costruzione culturale sugli archetipi.

⁵⁰ La storia del cinema non può essere trasmessa senza l'influenza che ha corrisposto alla Letteratura, giacché fin dall'inizio, i romanzi hanno nutrito la settima arte delle storie che più hanno coinvolto al pianeta intero. I primi classici della Storia del Cinema sono adattazione di romanzi, sostanzialmente del romanticismo, che ancora si riciclano. Le storie dei mostri, fantasmi e gnomi nascono nell'inconscio collettivo grazie al cinema.

personaggi più iconici della cultura popolare.⁵¹ A proposito, Rancière segnala l'importanza dell'artificio narrativo come una postura di rispecchiamento in conforto con la politica e la vita dell'essere umano: "La finzione non è la creazione di un mondo immaginario, opposto al mondo reale. (...) modifica i modi di presentazione sensibile e le forme di enunciazione, cambiando le cornici, le scale e i ritmi, costruendo rapporti nuovi tra l'apparenza e la realtà (...)"⁵² Ma si tornerà ad approfondire più avanti questo aspetto dei due mondi possibili, sia all'interno di un libro come di fronte a uno schermo.

⁵¹ Senza un prodotto cinematografico, forse, certe opere non avessero raggiunto la popolarità che oggi hanno sulla struttura dell'apparato culturale. Soprattutto i personaggi della letteratura romantica si incastrano ancora nello inconscio collettivo; Il mostro di Frankenstein e il vampiro, per citare gli esempi più emblematici.

⁵² J. Rancière, *Il destino delle immagini*, trad. di E. Castanò e F. Galofaro, Milano, Pellegrini, 2007, p. 77.

Capitolo II

L'impossibilità di adattare *Corporale*

Nelle pagine precedenti si è tentato di circoscrivere il ruolo della finzione nel quadro dell'esperienza umana, analizzando come letteratura e cinema costituiscano due modalità complementari, ma non sovrapponibili, di dar vita a nuove opere. Si è tentato di ricostruire l'origine immaginativo di *Corporale*, rintracciandone le affinità costitutive tanto con il modello cervantino quanto con la poetica visionaria di Terry Gilliam. L'individuazione di alcuni nuclei tematici comuni ha permesso di osservare come il testo letterario possa agire da dispositivo generativo per le immagini, influenzandone forma e significato. Parallelamente, è stato ribadito che ogni adattamento si configura come un gesto interpretativo situato inevitabilmente filtrato dalla sensibilità e dal contesto storico del suo tempo. Alla luce di queste considerazioni, il presente capitolo intende interrogare l'impossibilità di trasporre *Corporale* in forma filmica: un'impossibilità che non implica un limite del cinema, ma rivela la radicale specificità linguistica, strutturale e percettiva del romanzo volponiano. In questa prospettiva, si analizzerà in che modo la struttura frammentaria, la densità psichica e la tensione politico- esistenziale di *Corporale* rende la sua trasposizione filmica non solo problematica, ma teoricamente rivelatrice: un caso limite attraverso cui comprendere, con maggiore precisione ciò che accade quando un'opera letteraria resiste all'immagine-linguaggio audiovisivo, e costringe al cinema a riconoscere i propri confini. Ma, allo stesso tempo, trovare dentro il romanzo di Volponi una genesi dei personaggi marginati, folli e nevrotici del cinema contemporaneo.⁵³

In via preliminare, è necessario riconoscere che certi personaggi trovano la loro piena efficacia espressiva solo all'interno del *medium* dal quale appartengono. Sebbene ogni testo letterario, almeno in linea teorica, può essere trasposto allo schermo; il processo inverso non sempre è possibile: alcune immagini filmiche agiscono con una rapidità concettuale e sensoriale che eccede la capacità della parola scritta di restituirne la densità e l'immediatezza.⁵⁴ In questo capitolo si cercherà di individuare le convergenze strutturali e tematiche tra *Corporale*, *Don Chisciotte* e alcune opere cinematografiche di Gilliam. In questa prospettiva si può delineare quali elementi delle due opere letterarie resistono alle logiche della trasposizione filmiche e quali, al contrario, risultano più facilmente traducibili al

⁵³ Sempre facendo riferimento a *Don Chisciotte* e il cinema di Gilliam.

⁵⁴ Soprattutto il linguaggio del fumetto supporta l'adattamento inverso dell'immagine alle parole.

linguaggio del cinema. L'analisi prenderà in considerazione, in particolare, la configurazione delle coppie, la coesistenza di piani diegetici che oscillano tra una realtà empirica e un mondo sensoriale. Per concludere con l'esame di alcune risonanze filmiche rintracciabili all'interno di *Corporale*, utili per proporre una guida - avvicinamento all'opera di Volponi.

La soglia dell'adattamento.

Il presente capitolo propone una ricognizione delle diverse sfumature dell'approccio sull'adattamento di testi letterari nel linguaggio audiovisivo; con speciale attenzione su opere che mostrano una resistenza strutturale alla trasposizione cinematografica e letteraria.⁵⁵ Un caso emblematico è rappresentato da Don Chisciotte, che, pur essendo oggetto di numeri adattamenti, continua ad alimentare il dibattito intorno al concetto di fedeltà. Con lo scopo d'individuare i punti cardinali di questa riflessione, il capitolo mette in dialogo gli studi di diversi autori che riflettono sulla trasposizione audiovisiva.⁵⁶ Anzitutto, risulta necessario organizzare le basi teoriche attraverso gli *Adaptation Studies* entrano in dialogo con un approccio teorico, sia alla teoria letterarie come all'audiovisuale. Fin dalle origini del cinema, la televisione e anche dei videogiochi, i testi letterarie hanno costituito un fondamento essenziale per la nascita di forme d'adattamento di prodotti primigeni: dal simbolismo francese, del gruppo dei poeti *maledetti*, in relazione alle sperimentazioni dei fratelli Lumière; passando per *Rapsodia Satanica* al mito di Faust; ai primi elementi di finzione di Robert Flaherty; alla tradizione russa di Dziga Vertov con *L'Uomo con la macchina da presa*; alle diverse rappresentazione della storia medievale sul computer di *Age of Empires*. In questa prospettiva, il rapporto tra letteratura e immagini in movimento si configura come uno spazio di continuità e trasformazione, piuttosto come una semplice pratica di trasposizione.



⁵⁵ Come si intende sporre che *Corporale* è un romanzo impossibile da trasporre sullo schermo; anche la filmografia de Terry Gilliam risulta priva di ogni rappresentazione letteraria.

⁵⁶ Entrano in dialogo i testi *Introduction to Adaptation Studies. Adapting the Canon in film, TV, Novels and Popular Culture* (2016); *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions* (2013); e *A Theory of Adaptation* (2006).

Fotogramma tratto da *Rapsodia Satanica*, 1917



Fotogramma tratto da *L'Uomo con la macchina da presa*, 1929



Tratto dal videogioco *Age of Empires*,

Il campo degli *Adaptation Studies* determina il superamento di una fase iniziale caratterizzata da una concezione rigida, e spesso normativa, della fedeltà al testo di partenza, verso una prospettiva interdisciplinare che riconosce cinema e letteratura come forme estetiche strutturalmente diverse. L'approccio contemporaneo non si fonda più su una logica gerarchica tra opera originarie e derivata, ma considera l'adattamento come un processo esteso di trasformazione culturale e di circolazione narrativa. George Bluestone, nel 1957, fa riferimento all'adattamento come disciplina che si presenta negli ultimi anni come una finestra alle diverse possibilità d'interpretazione dentro lo sguardo audiovisuale. "Bluestone notes that changes are inevitable the moment one abandons the linguistic for the visual *medium* and argues that it is insufficiently recognized that the end products of novel and film represent different aesthetic genera, as a different form each other as ballet is from architecture".⁵⁷ Secondo Yvonne Griggs, le radici della disciplina risiedono in una convergenza dinamica tra diverse discipline accademiche, i cui modelli teorici non sono nati nel vuoto ma sono essi stessi *recycled, revisited and revised ideas*. Il passaggio cruciale da

⁵⁷ Y. Griggs, *The Bloomsbury Introduction to Adaptation Studies: Adapting the Canon in Film, TV, Novels and Popular Culture*, London, Bloomsbury Academic, 2016, p. 17.

una critica puramente impressionistica a una fase accademica rigorosa viene identificato con la pubblicazione, prima citata, di *Novels into Film* (1957) di George Bluestone. Da questo fondamento, il campo di studio si è progressivamente sviluppato attraverso le prime sistematizzazioni teoriche degli anni Settanta – come quella di Geoffrey Wagner – per poi allontanarsi gradualmente da una concezione riduttiva, concentrata sul conflitto tra sistemi di valore e sulla ricerca di una presunta essenza del testo originario. Questo passaggio ha permesso di riconfigurare l'adattamento non più come un semplice derivato, ma come uno spazio critico autonomo, fondato su relazioni intertestuali e su processi di trasformazione piuttosto che su criteri di giudizio normativi.

Geoffrey Wagner, for example, offers us three types of 'adaptation': transposition (where the text is 'given directly on screen with a minimum of interference'); commentary (where an original is 'taken and either purposely or inadvertently altered in some respect'); and analogy ('which must represent a fairly considerable departure for the sake of making another work of art'). Here adaptations are measured in degrees, according to their 'faithfulness' (or lack of) to the 'original' text being adapted (...) From the early seventies to the late nineties, the comparative approach to the study of adaptations prevails, and as a result adaptations are constantly critiqued in relation to a so-called 'source' text, placed at the center of discussion and thus given a privileged position within adaptations discourse.⁵⁸

Un altro approccio importante da sottolineare sulle riflessioni di Yvonne Griggs riguarda al dibattito del canone⁵⁹ e le diverse forme di lettura. L'analisi dell'autrice rivoluziona la percezione del canone, strappandolo all'immagine di un mausoleo di opere immutabili per restituirlo alla dimensione di un organismo vivente e fluido. In questa ottica, l'opera classica non è più il frutto isolato di un estro individuale, quanto piuttosto un insieme di "cultural artefacts that are reliant for their construction and consumption on more than the writer's imaginative outpourings".⁶⁰ Tale metamorfosi avviene nel momento in cui il testo interagisce con le dinamiche industriali e le sensibilità del pubblico contemporaneo, trasformando l'adattamento cinematografico in un vero e proprio *reading prism*.

⁵⁸ *Ibem*.

⁵⁹ Secondo Griggs, "In traditional readings of the canon, texts given canonical status are viewed as works of individual creative genius: they are an individual expression from a specific writer's imagination one which 'speaks to' universal and timeless values and that enshrines a certain way of thinking that is, supposedly, readily perceived and received by all readers", p.21.

⁶⁰ *Ivi*, p.25.

Quest'ultimo non si limita a riflettere l'originale, ma ne scompone e rifrange i significati, dimostrando concretamente che "the body of works deemed canonical is not static". L'atto di canonizzare un'opera diventa così, al pari dell'adattamento stesso, un "ongoing process that reacts to and interacts with the cultural and critical preoccupations of its time of production". Attraverso questo dialogo intermediale. Lo schermo non si limita a preservare il passato, ma ne rinegozia attivamente le *anxiety-provoking issues* in particolare quelle legate a identità, classe e genere, garantendo alla fonte il potere di continuare a 'parlare' attraverso le sue molteplici e rinnovate incarnazioni visive.

Parallelamente, il testo *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions* (2013), offre la rinuncia definitiva alla vecchia idea di un passaggio lineare da un *medium* all'altro. Al suo posto, emerge quella che Jørgen Bruhn definisce "from one-way transport to a dialogic two-way process". Un processo a due vie dove il testo non è più un monolite statico, ma un *fluid text*, sostenendo l'idea radicale di John Bryant secondo cui "a work is the sum of its versions"; includendo in questa somma tanto i manoscritti originali quanto le loro successive rimediazioni cinematografiche. Questa relazione simbiotica permette di abbandonare il *fidelity discourse*, ormai percepito come un limite all'analisi, permette d'osservare il rapporto tra letteratura e cinema attraverso una lente paritaria. Invece di rincorrere una presunta superiorità del libro, ci si concentra sulla dialettica tra *similarities and differences*. Come suggerisce Linda Hutcheon, l'adattamento non è un calco, ma una *repetition without replication*: un gesto creativo che espande l'universo narrativo in un contesto intermediale. In questa cornice, la *medium specificity* smette d'essere un recinto rigido per trasformarsi in una risorsa vitale che permette al cinema di tradurre il testo scritto in un'esperienza sensoriale capace di 'far sentire' la narrazione che si appropria del corpo dello spettatore attraverso la visione. Si compie così quella *esthetic trinity* teorizzata da André Bazin: un'opera unica che vibra in arti diverse, dove le continue rifrazioni non indeboliscono la fonte, ma ne rigenerano e ne arricchiscono l'essenza costantemente. Come ogni adattamento sul Chisciotte.

(...) are we dealing with a play, a book, or a film? I see in it an esthetic trinity, a single work in three arts. Henry Jenkins established the term 'transmedia storytelling' when analysing how different narrative components of the diegetic universe of *The Matrix* are presented through a variety of media, including three live-action features, an animated television series, websites and comics (...) executed by the author simultaneously both as a novel and a film, Bazin envisions a future where writers are working transmedially, just as Jenkins describes

‘theoretically there will be nothing to prevent the novelist of the future from writing his work simultaneously in cinema and in literature’.⁶¹

Mentre tanto, negli *Adaptation Studies* contemporanei, il contributo di Linda Hutcheon è considerato una pietra miliare, specialmente per la sua capacità di scardinare le vecchie gerarchie estetiche che consideravano la trasposizione come un prodotto ‘minore’ o puramente derivato. In *A Theory of Adaptation*, l’autrice propone una visione binaria del fenomeno: l’adattamento deve essere inteso sia come un prodotto, ovvero una ‘transcodifica palese ed estesa’ di una fonte, sia come un atto creativo di reinterpretazione e ‘salvataggio’ interpretativo. Questa distinzione permette di analizzare meglio le frizioni che nascono quando testi letterari complessi incontrano il linguaggio cinematografico. Nel passaggio dal modo del ‘raccontare (tipico della prosa) a quello del ‘mostrare’ (proprio del cinema), emerge infatti la sfida strutturale della *res cogitans*. Hutcheon identifica proprio nell’interiorità e nello spazio del pensiero l’elemento più ostico da tradurre visivamente, poiché il cinema deve trovare soluzioni formali per non ridurre la complessità dell’anima a una semplificazione superficiale. Inoltre, la ricezione di un’opera non può essere slegata dalle coordinate storiche e geografiche in cui si colloca. Un Gerolamo Aspri e un Alonso Quijano possono restare nell’immaginario europeo o sudamericano. Quando una narrazione migra nel tempo e nello spazio, essa affronta processi di indigenizzazione che ne rinegoziano il valore sociale e politico. “La letteratura, secondo Volponi, non prevedrebbe la possibilità di alienarsi; non sarebbe possibile considerare l’ordine simbolico indipendentemente dal soggetto o esternamente rispetto alla cosa”.⁶² Il risultato è un’opera intrinsecamente ‘palinsestosa’: un testo stratificato in cui la memoria della fonte originale agisce come un fantasma costante, abitando la nuova versione e arricchendone il significato attraverso un dialogo continuo tra passato e presente. “Just as a painting changes when it is moved from the Eastern end of a church and placed in an art gallery, so a play by Shakespeare, or an opera by Mozart, changes its character according to the physical format in which it is presented”.⁶³

⁶¹ *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, a cura di J. Bruhn, A. Gjelsvik e E. F. Hanssen, London-New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 137.

⁶² A. Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell’opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2008, p. 68.

⁶³ L. Hutcheon – S. O’Flynn, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed., London-New York, Routledge, 2013, p. 142.

Il pensiero di Volponi è, dunque, sempre segnato dalla sistematicità di una tensione utopica verso la ricostruzione: L'uomo alla fine dell'uomo (o comunque chi vive in un universo senza tempo, ma già sedimentato in esperienza culturale umana) non è più un crocevia di grovigli; è piuttosto uno spazio vuoto senza autocoscienza. Tale soggetto dovrebbe, invece intrecciarsi con l'oggetto, vi si dovrebbe sovrapporre e insieme resistergli, ponendosi come entità dinamica e incoerente. La scissione diventerebbe così tanto componente interna del conoscere, forma della conoscenza continuamente superata, quanto condizione strutturale esteriore, ma mai fissa.⁶⁴

Il legame tra letteratura e cinema trova una delle sue massime espressioni nelle icone della cultura popolare, e un veicolo fondamentale per la loro definitiva consacrazione nel canone universale. Emblematico il caso di Don Chisciotte e Sancio Panza: la loro traiettoria non si esaurisce nella Spagna di Cervantes, ma si rigenera costantemente attraverso le rimediazioni di autori come Orson Welles e Terry Gilliam. È proprio questa catena di riletture a sottrarre i personaggi alla staticità del repertorio storico; in questa ottica, l'adattamento non è un'ombra dell'originale, ma l'ingranaggio che ne permette la sopravvivenza culturale. Persino l'atto della semplice lettura, in quanto decodifica soggettiva e storicamente situata, si configura come una prima fondamentale forma di reinterpretazione adattiva che mantiene viva l'opera nel tempo.

Adaptations are so much a part of Western culture that they appear to affirm Walter Benjamin's insight that 'storytelling is always the arte of repeating stories. The critical pronouncements (...) were certainly not needed to convince avid adapters across the centuries of what, for them, has always been a truism: art is derived from other art; stories are born of other stories.'⁶⁵

In questa prospettiva, i progetti cinematografici di Welles e Gilliam dimostrano come il 'tradimento' della parola originale del testo sia spesso necessario per preservarne lo spirito profondo dell'autore con i suoi personaggi. Se l'opera incompiuta di Welles cercava di trasportare il Cavaliere nella contemporaneità; e Gilliam ne ha esasperato la natura metanarrativa, entrambi hanno confermato che l'identità di un classico non risiede in una forma fissa, ma nella sua capacità di subire continue rifrazioni. La coppia Chisciotte-Sancio

⁶⁴ A. Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2008, p. 70.

⁶⁵ L. Hutcheon – S. O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed., London-New York, Routledge, 2013, p. 29.

smette d'essere un semplice contenuto letterario per farsi 'archetipo intermediale', provando che un personaggio si consacra unicamente quando è capace di 'parlare' attraverso i linguaggi d'ogni epoca, trasformando ogni nuova visione in un atto di resistenza contro l'oblio del canone. "(...) the notion that the body of works deemed canonical is not static, that our readings of and our relationships with texts seen as canonical evolve, as does the canonical text's relationship with adaptations that set up a dialogue with it".⁶⁶

L'adattamento si configura come una vera e propria forma d'arte autonoma, capace di moltiplicare le esistenze di un testo attraverso versioni sempre nuove. Un caso emblematico è quello di Stephen King: sebbene la sua prosa sia magistrale, è l'incessante rimediazione cinematografica dei suoi romanzi ad averne cementato lo status di icona della cultura globale. In questo senso, il cinema non si limita a tradurre, ma eleva il capolavoro letterario a fenomeno di massa⁶⁷. Seguendo lo stesso filo narrativo, il genere *horror* dimostra come la sopravvivenza di un classico dipende da una dialettica tra nostalgia e aggiornamento; *remakes* di titoli come *The Texas Chainsaw Massacre*, *Halloween* o *It* mantengono intatta l'ossatura originale ma la declinano per un target più giovanile, trasformando il prodotto del passato in un'esperienza collettiva e contemporanea. "We are now more likely to view canonical texts not as works of individual genius but as a cultural artefacts that are reliant for their construction and consumption on more than the writer's imaginative outpourings".⁶⁸ Proprio in questa proliferazione di versioni si realizza compiutamente la già citata *aesthetic trinity* teorizzata da Bazin. L'opera di King, o i grandi miti dell'orrore, finiscono per esistere come un'unica entità che respira attraverso arti diverse, dove il libro, il film originale e il suo *remake* non sono copie l'uno dell'altro, ma rifrazioni che arricchiscono la fonte. Questa 'trinità estetica' permette alla narrazione di non invecchiare mai, confermando che l'identità di un testo non è un pezzo da museo, ma un processo creativo inarrestabile che continua a generare senso per ogni nuova generazione di spettatori. "Bazin instead defends what he polemically calls 'impure cinema', pointing out that the much-criticized practice of adaptation has been a constant feature of art history".⁶⁹

⁶⁶ Y. Griggs, *The Bloomsbury Introduction to Adaptation Studies: Adapting the Canon in Film, TV, Novels and Popular Culture*, London, Bloomsbury Academic, 2016, p. 10.

⁶⁷ Se con l'imprenta si è diffusa la cultura e le diverse opere letterarie, ora l'artefatto-dispositivo è lo schermo per accedere al contenuto di massa.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, a cura di J. Bruhn, A. Gjelsvik e E. F. Hanssen, London-New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 144.

Questa parentesi sul genere horror non è casuale, ma serve a esemplificare la dinamica dell'adattamento senza intaccare 'l'aura' dell'opera originale. La scelta di focalizzare, questo piccolo approccio, sul terrore deriva dalla sua natura universale: a differenza del dramma o della commedia, lo spettro della paura verso l'ignoto o verso 'l'altro' abita da sempre le narrazioni umane, rendendo l'horror il genere che più evolve di pari passo con l'innovazione tecnologica. Anzi, si potrebbe affermare che l'horror agisca come un presagio del futuro, vaticinando i rischi legati al progresso tecnico. Stessa paura, ma circostanziale, di Gerolamo Aspri. In questo ecosistema narrativo, la tecnologia smette d'essere un semplice strumento e si trasforma in una minaccia fisica e tangibile per l'umanità. Attraverso l'adattamento e il *remake*, queste paure ancestrali vengono aggiornate, dimostrando come il genere sia capace di tradurre l'inquietudine per lo sviluppo tecnologico d'ogni epoca in nuove terrificanti esperienze sensoriali.

Ciò che determina il fallimento della rivolta di Aspri è la *paura*: paura della negatività e della decadenza dell'attuale organismo sociale (una paura-disgusto) che si materializza progressivamente nell'immagine della bomba fatale che distruggerà quell'organismo fatiscente in una sorta di suicidio atomico. Con lo sconcerto che succede alle prime sconfitte, la paura diventa paura-terrore della bomba stessa, e quindi convinzione che scampare 'possibile solo correndo ai privati ripari, al rifugio monoposto, ultima speranza d'un individualista selvaggio e inconcludente arcatana più simile a una confortevole <<tana>> borghese che non a una vera arca.⁷⁰

In questa evoluzione costante, si assiste a uno spostamento fondamentale della natura del terrore: il nuovo horror, infatti, si allontana gradualmente delle tematiche paranormali classiche, per esplorare territori più radicati nella nostra quotidianità. La paura si sposta verso nuove dinamiche delle relazioni umane, filtrate, e spesso deformate, dall'uso dei social media. In questo contesto, l'orrore nasce dall'alienazione e dalle distorsioni comunicative della modernità, dimostrando come l'adattamento del genere sia in grado di mappare le nuove angosce legate alla nuova identità digitale. Parallelamente, il genere horror ha giocato un ruolo cruciale nella mappatura delle paure umane. Se alcune pellicole sono riuscite ad elevarsi al rango d'opere culturali fondamentali, è necessario interrogarsi su quali profondità della nostra psiche riescano a intercettare. Se, da un lato, i drammi Shakespeariani miravano

⁷⁰ E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, pp.73-74

una narrazione universale dei sentimenti umani,⁷¹ film come *The Texas Chainsaw Massacre* (2022) scelgono una strada più specifica e calata nella realtà: essi tendono ad avvicinare la minaccia a un pubblico profondamente legato alla dimensione tecnologica. In questo senso, le vittime non sono solo personaggi, ma rappresentanti di una società tecnica che, messa a nudo dalla violenza horror, scopre la fragilità della propria mente, e dei propri strumenti davanti allo ignoto. Se nella versione del 1974 le vittime appartengono al gruppo *hippie*, nel *remake* del 2022 sono *influencers*.

Tra gli anni 70 e 90, il cinema horror vive uno spartiacque, ridefinendo radicalmente il concetto di paura intesa come prodotto di consumo⁷². In questo periodo, si afferma una nuova e inquietante consapevolezza: il male non è più un'entità esterna o una forza paranormale, ma si annida all'interno delle strutture fondamentali della società. La minaccia viene rintracciata dentro la industria, il lavoro e la famiglia, trasformando le mura domestiche da rifugio a luogo di pericolo.⁷³ “La famiglia non è più portatrice di sani valori, non è più il luogo dove rifugiarsi di fronte alle insidie del mondo: a dominare la scena ora vi è una famiglia disfunzionale”.⁷⁴ In questo filone, la paura scaturisce spesso dalla complicità o dal fallimento degli adulti nei confronti delle nuove generazioni. Il male, dunque, smette d'essere 'altrove' per farsi quotidiano, radicandosi nel rapporto conflittuale tra il mondo di narrare il terrore, ma ha permesso all'horror di diventare un prodotto culturale capace di intercettare le ansie sociali più profonde, portando il pubblico di massa a confrontarsi con i mostri nascosti nelle proprie relazioni più intime. “*The Texas Chainsaw Massacre* di Tobe Hooper è la pellicola horror che rappresenta nel suo genere, l'archetipo paradigmatico del filone sulle famiglie disfunzionali”.⁷⁵ Aldilà del fattore grottesco, proprio dello *slasher*, si potrebbe affermare che tanto *Don Chisciotte* come *Corporale* condividono lo stesso malessere della disfunzionalità del nucleo sociale, come si vede nel film di Hooper.

The Texas Chainsaw Massacre è riuscito ad evidenziare i punti deboli dell'America della sua epoca; è uno sguardo approfondito su uomini abbandonati a loro stessi e abbruttiti in un mondo che è andato avanti anche senza di loro, che vengono a riscuotere i loro tributo di

⁷¹ Il Re Lear con l'approccio dell'Alzheimer.

⁷² Un giocattolo come Chucky in *Child's Play* (1988)

⁷³ Lo spazio della casa diventa il buco tra realtà e finzione.

⁷⁴ Di Fazio, Soraia, *The Texas Chainsaw Massacre di Tobe Hooper. La famiglia, il falso documentarismo e i rimandi intertestuali*, Piombino, Edizioni Il Foglio, 2015, p.22.

⁷⁵ *Ivi*, p.23.

sangue e la loro vendetta, esplicita attraverso il massacro di una notte d'estate su cinque giovani ragazzi hippies.⁷⁶

Risulta necessario chiedersi se sia realmente possibile rintracciare una corrispondenza ermeneutica tra opere che, a una prima analisi superficiale, sembrano abitare universi comunicativi opposti. La sfida è evidente: come possono dialogare la dimensione parodico-comica del *Don Chisciotte*, l'approccio militante e profondamente drammatico di *Corporale* e la violenza viscerale di uno *slasher* come *The Texas Chainsaw Massacre*? La risposta esce negli anni 80, con la pubblicazione di *Palinsesti*, Gérard Genette introduce una riflessione fondamentale sulla collocazione delle opere letterarie all'interno del vasto universo della produzione artistica. Il pilastro della sua teoria è il concetto di 'transtestualità', intensa come l'insieme delle relazioni, siano esse esplicite o implicite, che un testo intrattiene con altri testi. Questa visione trova una radice profonda nell'etimologia stessa della parola 'testo', che rimanda al concetto di 'tessuto': un intreccio complesso di simboli, archetipi e concetti che si propagano ovunque, collegando ogni creazione a una rete culturale più ampia. Genette organizza questa complessa materia distinguendo cinque modalità specifiche attraverso cui l'opera d'arte interagisce con il proprio ecosistema: intertestualità, paratesto, metatestualità, architestualità e ipertestualità. Questo approccio strutturalista ci permette di guardare ai remake horror, come quello di *Texas Chainsawmassacre*, *It* o *Halloween*, non come copie sbiadite, ma come rifrazioni attive di quella rete transtestuale. Il *remake* ipertestuale mantiene viva la fonte originale, 'tessendo' nuove paure attorno all'archetipo del male. In questo modo, la struttura di Genette ci spiega come l'horror riesca a mantener inalterata la sua aura mentre si trasforma continuamente per un pubblico di massa, rigenerando il suo tessuto narrativo.

⁷⁶ *Ivi*, p.30.



Fotogrammi tratti dai film *The Texas Chainsaw Massacre* 1974- 2020.

All'interno della classificazione di Genette, la prima modalità di relazione è definita come quella 'presenza intercala' che si stabilisce direttamente tra due o più testi. Questo legame può manifestarsi attraverso tre sfumature principali: citazione, allusione e plagio.⁷⁷ Secondo l'analisi dello studioso francese, queste forme rappresentano i diversi gradi di visibilità con cui un'opera 'abita' l'altra. Se accettiamo il presupposto che la radice della paura risieda nello straniamento di fronte all'ignoto, sia esso celato nell'oscurità o annidato nelle crepe del nucleo familiare, la trastestualità dell'horror si scontra con un problema fondamentale di corresponsabilità di autenticità. Nonostante, con l'evoluzione tecnologica e i nuovi linguaggi visivi, emerge una tensione irrisolta tra la fonte e il *remake*: ad oggi, le riproposizioni cinematografiche dei grandi classici faticano a rivendicare una propria autonomia qualitativa. In questo senso, le versioni contemporanee sembrano soffrire di un'impossibilità di superamento: il confronto con l'opera originale rimane un'ostacolo insormontabile, dove la 'nuova' versione viene percepita come priva di quella forza primigenia che ha consacrato il capolavoro. Genette è molto chiaro al sottolineare che non si può imitare direttamente un testo; l'opera non si circoscrive unicamente al lavoro di un copista come nel medioevo:

⁷⁷ "Nella sua forma più esplicita e più letterale si tratta della prativa tradizionale della *citazione*... in forma meno esplicita e meno canonica, del *plagio* che è un prestito non dichiarato ma ancora letterale; in forma ancora meno esplicita e meno letterale si tratta dell'*allusione*, ovvero di un enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato al quale rinvia necessariamente l'una o l'altra delle sue inflessioni". Da G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, a cura di R. Stella, Torino, Einaudi, 1997, p. 4.

Il parodista o il travestitore si appropriano di un testo e lo trasformano secondo taleregola formale o tale intenzione semantica, oppure lo traspongono uniformemente e come meccanicamente in un altro stile. L'imitatore si appropria di uno stile - e si tratta di un oggetto un po' meno facile o immediato, da maneggiare -, ed è lo stile a dettare il testo. In altre parole, il parodista o il travestitore hanno a che fare principalmente con un testo e secondariamente con uno stile; l'imitatore ha invece a che fare essenzialmente con uno stile e secondariamente con un testo⁷⁸.

È fondamentale chiarire che le categorie proposte da Genette non costituiscono una gabbia tassonomica volta a isolare il testo, quanto piuttosto una mappa delle possibili espansioni. Proprio questa flessibilità teorica permette un accostamento che potrebbe apparire azzardato, ma che rivela una profondità inaspettata: la convergenza tra Don Chisciotte, Gerolamo Aspri e *Leatherface*. Sebbene sul piano dell'architetto⁷⁹ queste opere appartengono a universi inconciliabili —il romanzo cavalleresco, il genere storico e il cinema slasher — è Genette stesso a ricordarci che un'opera non è obbligata a dichiarare, o a esaurirsi, nella propria etichetta di genere. Sotto la superficie di queste distanze estetiche, emerge una struttura comune basata sulla 'scissione del soggetto rispetto al reale'. Tutti e tre protagonisti agiscono filtrando il mondo attraverso lenti deformati:

- Don Chisciotte agisce spinto da un codice cavalleresco ormai anacronistico;
- Gerolamo Aspri si deforma in Joaquin Murieta attraverso una percezione paranoica e viscerale della minaccia di una bomba atomica;
- *Leatherface* costruisce un'identità precaria e performativa, indossando maschere di pelle umana imposte dalle dinamiche brutali del proprio nucleo familiare.

In questa prospettiva, l'identità cessa d'essere un dato stabile per farsi performativa e marginale. Chisciotte, Aspri e *Leatherface* sono, in ultima analisi, 'corpi fuori posto' che destabilizzano l'ordine simbolico della società. La violenza — sia idealizzata nei mulini a vento, interiore nella crisi intellettuale o ferocemente fisica — diventa il dispositivo che rivela la loro comune impossibilità di abitare la realtà senza distorcerla. Ciò che sembrava

⁷⁸ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, a cura di R. Stella, Torino, Einaudi, 1997, p. 84.

⁷⁹ Genette definisce l'architetto come "(...)il testo non è tenuto a conoscere, e di conseguenza a dichiarare, la propria qualità generecia: il romanzo non si qualifica esplicitamente come romanzo, nè la poesia come poesia" (P.7).

separare il cavaliere errante dal killer mascherato si dissolve, rivelando una medesima radice tragica: il dramma di un io che deforma il mondo per non esserne annientato. “Sapeva molto bene, Don Chisciotte, che i mulini a vento erano mulini e non giganti, quando si confrontava con loro come se lo fossero. Ma lui voleva che lo fossero (...)”.⁸⁰ Analizzando l’apparato della denuncia sociale attraverso la lente dell’intertestualità, emerge uno snodo fondamentale che accomuna queste opere: la rappresentazione del passaggio dalla civiltà contadina a un mondo iper-industrializzato. Questo mutamento di paradigma segna il confine tra la ‘campagna’ — intesa come spazio di tradizioni e tempi antropologici — e la ‘grande città’, simbolo di una modernità accelerata e spersonalizzante.

I mostri che popolano il mondo del cinema horrorifico tradizione sono portati geneticamente al male, mentre quello di *The Texas Chainsaw Massacre* sono vittime della società, della meccanizzazione industriale, tramutati in mostri a causa della perdita occupazionale. I Sawyer sono figli del loro ambiente rurale e di un mondo che rifiuta la modernità e che anzi regredisce in maniera selvaggia. Il film di Hooper propone un orrore che si annidava nella casa accanto, proprio nel cuore dell’America in generale e del Texas in particolare. In questo caso i “mostri” sono delle persone che dovrebbero essere “normali”. La morte e il male posso celarsi ovunque ed è proprio questo aspetto che provoca lo spavento e l’angoscia dello spettatore. (...) nella pellicola hooperiana non vengono analizzate le ragioni che portano la famiglia Sawyer a commettere omicidi, ma è presente solo un’esplicita quanto beffarda motivazione sociale, ovvero la perdita del lavoro al mattatoio.⁸¹

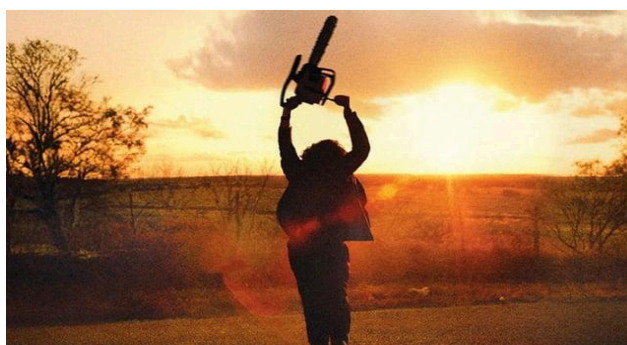
In questo contesto, il conflitto non è solo narrativo, ma politico. La trama intertestuale rivela la resistenza dell’individuo di fronte all’avanzata di un capitalismo vorace che divora l’identità. Figure come *Leatherface* nel Texas rurale, Don Chisciotte nelle distese della Mancia o Gerolamo Aspri nell’Italia del boom economico, diventano simboli, pur nella loro diversità, di un’umanità che reagisce (spesso in modo violento o illusorio) allo sradicamento imposto dal nuovo ordine economico. La periferia o la campagna smettono d’essere luoghi idilliaci per trasformarsi nel teatro di uno scontro tra uomo e macchina, dove la marginalità diventa l’ultimo baluardo contro l’omologazione del sistema capitalistico.

⁸⁰ M. de Unamuno, *In viaggio con Don Chisciotte*, a cura di E. Lodi, Milano, Medusa Edizioni, 2013, p. 84.

⁸¹ Di Fazio, Soraia, *The Texas Chainsaw Massacre di Tobe Hooper. La famiglia, il falso documentarismo e i rimandi intertestuali*, Piombino, Edizioni Il Foglio, 2015, p. 27.



Fotogramma tratto dal *Chisciotte* di Orson Welles, 1992



Fotogramma tratto da *The Texas Chainsaw Massacre*, 1974



Periferia di Urbino

Mentre nel *Chisciotte* o *Gerolamo* la follia funge da denominatore comune, spesso declinata come una recita consapevole o una strategia esistenziale, l'opera di Hooper sposta il baricentro verso una dimensione puramente corporea. In *The Texas Chainsaw Massacre*, la narrazione non passa attraverso l'intelletto, ma attraverso i nervi: la paura, la claustrofobia e l'angoscia diventano segali di una necessità quasi rituale di versare sangue per poter generare, dalle ceneri della violenza, una nuova forma sociale. “La frontiera è un mito che attraverso una rilettura dei suoi aspetti eroici (i cowboy, i selvaggi indiani e la devozione dei missionari,

i ricercatori d'oro) penetrò nella società americana".⁸² Questa tensione tra distruzione e identità si riflette perfettamente nel protagonista di *Corporale*. Aspri appare platealmente diviso tra la sua essenza e il suo doppio, condannato a restare prigioniero di una coazione a ripetere. Come suggerisce il gioco di parole tra *fissione* (la rottura) e *fissità* (l'incapacità di mutare), la scissione tra Aspri e il suo alter ego Murieta è la teatralizzazione di un conflitto interiore insanabile. Il romanzo si regge, infatti, su opposizioni brutali: il narcisismo contro l'intersoggettività, l'utopia contra la paralisi della paura.

Aspri è tanto platealmente "squartato" in due quanto dichiaratamente destinato a rimanere "il più triste me medesimo". *Corporale* rende esplicito, cioè, che dietro il tema della scissione si cela la storia di una coazione a ripetere - come svela il gioco di parole apparentemente gratuito che lega i termini "fissione" e "fissità". La dissociazione Aspri/ Murieta è la teatralizzazione di un conflitto tutto interno, che rende esplicita la serie di opposizioni su cui il romanzo si costruisce: paura/utopia, passività/azione, interiorità/ realtà esterna, narcisismo/intersoggettività.⁸³



Fotogramma tratto da *The Texas Chainsaw Massacre*, 1974.

In modo del tutto inaspettato, la potenza del film di Hooper non risiede nell'orrore visivo, ma nella complessità del suo antagonista, un caso raro all'interno del genere *slasher*. Privato di un nome proprio e identificato sola dal soprannome *Leatherface* (tranne nei *remake* che, ironicamente, gli attribuiscono il nome biblico *Jedediah*, che significa "l'amato"). Il personaggio rivela una profondità tragica. Indossando una maschera di pelle umana, egli compie un atto performativo: non è un killer spietato per scelta, ma un attore che interpreta il

⁸² Di Fazio, Soraia, *The Texas Chainsaw Massacre di Tobe Hooper. La famiglia, il falso documentarismo e i rimandi intertestuali*, Piombino, Edizioni Il Foglio, 2015, p. 31.

⁸³ G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, p. 91.

ruolo grottesco che la maschera stessa gli impone. *Leatherface* è forse l'unico 'mostro' del cinema horror che sembra dubitare delle proprie motivazioni, trasformando l'atto dell'uccidere in una sofferta necessità legata alla propria identità frammentata. Sin dalle prime pagine del romanzo di Volponi, assistiamo a un processo in cui il dato puramente fisico non rimane isolato, ma diventa il motore di una produzione visiva incessante. In questo contesto, le sensazioni — tattili, visive o viscerali — non sono semplice reazioni organiche, ma rimandano costantemente a una serie d'immagini che definiscono l'identità del protagonista. È proprio attraverso questa storia del corpo che il legame tra realtà e sogno si fa più stretto: se il "gioco" di cui parlavamo prima permette di esplorare mondi possibili, è la percezione sensoriale a radicare Gerolamo Aspri in una dimensione dove la carne stessa si fa immagine e linguaggio.



Fotogramma tratto da *The Texas Chainsaw Massacre*, 1974.

Il momento più spiazzante, e paradossalmente commovente, pur nella sua natura disturbante, è quello in cui la famiglia si scaglia contro *Leatherface* rimproverandolo aspramente. Qui lo spettatore sprofonda in uno stato di totale confusione: la bestia che fino un attimo prima seminava morte con una ferocia inaudita, si trasforma improvvisamente in un essere fragile e vulnerabile, sottomesso a un 'obbedienza quasi cieca verso i propri consanguinei. Questa scena nega deliberatamente ogni tipo di soddisfazione narrativa tradizionale; non c'è trionfo, né catarsi. Resta solo l'immagine amara di un cortocircuito emotivo, dove la brutalità esteriore di *Leatherface* si scontra con la sua totale passività domestica. È in questo contrasto tra il caos della carne e la disciplina distorta della famiglia che si rivela la tragicità del personaggio: in carnefice che, una volta tolta la maschera del cacciatore, si riscopre vittima di una gerarchia che lo priva di qualsiasi volontà propria. "La

figura di *Leatherface* può essere vista come la parodia del più serio e virile personaggio del cowboy, pronto a tutto per diffondere la propria famiglia e i propri beni. In questo caso la figura mostruoso di *Leatherface* non si serve di armi da fuoco”.⁸⁴

L’obiettivo di questa analisi è stato quello di tracciare un filo conduttore tra creazioni apparentemente distanti, dimostrando come, attraverso le lenti teoriche di Genette, sia possibile tessere una complessa trama di dialoghi tra universi narrativi eterogenei. In questo processo, assume un’importanza centrale il concetto di ipertestualità: esso non rappresenta solo un legame tecnico ma la chiave per comprendere come opere nate in contesti diversi possano influenzarsi a vicenda. “Disegno con questo termine ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò ipertesto) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, ipotesto) (...) L’Eneide e Ulysses sono senza dubbio, in misura diversa e certamente a diverso titolo, due (fra gli altri) ipertesti di uno stesso ipotesto: l’Odissea naturalmente”.⁸⁵ Come non affermare che tanti personaggi delle caricature dei giornali, passando per la radio, tv e cinema non basano la loro personalità in Don Chisciotte o Sancho Panza? Yvonne Giggs afferma che “Character reinterpretation is used to address ongoing cultural anxieties or to provide new political perspectives”.⁸⁶

Risulta emblematico, in tal senso, il modo in cui sia Don Chisciotte che Corporale trovano una risonanza nel linguaggio cinematografico di Terry Gilliam. Il cinema del regista inglese agisce come uno spazio ipertestuale in cui l’illusione di Alfonso Quijano e Aspri si fondono, confermando che la ‘tessitura’ di un’opera non si ferma mai. Attraverso questo legame, la teoria di Genette ci permette di vedere come il cinema contemporaneo non si limita a citare il passato, ma lo rielabora costantemente, creando una rete di significati che unisce il canone della letteratura alla crisi dell’uomo industriale. “Because adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable (...) And with change come corresponding modifications in the political valence and even the meaning of stories”.⁸⁷

88

⁸⁴ Di Fazio, Soraia, *The Texas Chainsaw Massacre di Tobe Hooper. La famiglia, il falso documentarismo e i rimandi intertestuali*, Piombino, Edizioni Il Foglio, 2015, p. 31.

⁸⁵ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, a cura di R. Stella, Torino, Einaudi, 1997, p. 8.

⁸⁶ Y. Griggs, *The Bloomsbury Introduction to Adaptation Studies: Adapting the Canon in Film, TV, Novels and Popular Culture*, London, Bloomsbury Academic, 2016, p. 43.

⁸⁷ L. Hutcheon – S. O’Flynn, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed., London-New York, Routledge, 2013, p. 15.

La follia è un affare di coppia: Cavaliere e scudiero, uomo e corpo.

Questo approccio si propone esaminare il funzionamento delle cosiddette coppie ‘strane’. E di chiarire in che modo la loro presenza rende più comprensibile e, talvolta più riconoscibile, la nostra esperienza dei rapporti sociali. Innanzitutto, occorre precisare che l’analisi si concentrerà sulle coppie presenti in *Corporale*, *Don Chisciotte* e nel film *The Man Who Killed Don Quixote*. Nelle opere citate risulta decisivo mettere in rilievo il legame che i protagonisti instaurano con quelle poche figure disposte a riconoscere, senza una censura immediata, la loro eccentricità. Si tratta di personaggi che, pur mantenendo una distanza critica, accettano di accompagnare all’eroe ‘folle’ entro i confini della sua avventura, condividendone per un tratto il delirio, la logica e la sospensione delle convenzioni sociali. Come riferimento teorico, si prendono le riflessioni di Stefano Brugnolo del libro *Strane coppie. Antagonismo e parodia dell’uomo qualunque*, in cui l’autore esamina il ruolo e la dinamica delle coppie marginali, sia nella letteratura, come nel cinema. Il suo contributo risulta particolarmente utile per comprendere perché alcune figure, spesso eccentriche, deviate o poste ai margini dell’ordine sociale riescono a mantenere una sorprendente vitalità interpretativa con il lettore- spettatore attraverso gli anni.

Come riferimento teorico, si assumono le riflessioni di Stefano Brugnolo nel volume *Strane coppie. Antagonismo e parodia dell’uomo qualunque*, in cui l’autore esamina il ruolo e la dinamica delle coppie marginali, sia nella letteratura come nel cinema. Il suo contributo risulta particolarmente utile per comprendere perché tali figure ancora continuano a interrogare il lettore e lo spettatore. Ma prima bisogna considerare lo stato della definizione di ‘strane coppie’. Non si tratta semplicemente di due individui che si completano reciprocamente. La complementarità, infatti, tende spesso a evocare un ideale di armonia o di perfezione che poco ha a che fare con la realtà delle relazioni umane. Le dinamiche interpersonali si costruiscono, al contrario, attraverso fallimenti e disillusioni. Ciò che rende davvero significativo il legame tra due personaggi è la capacità di attraversare le differenze senza annullare le asimmetrie che li separano. “(...) due individui ‘fuori squadra’ due *outsiders* goffi, buffi, fundamentalmente stupidi, dai tratti fisici e psicologici spiccati, che si muovono sempre insieme e sono complementari l’uno all’altro”.⁸⁹ Alla luce di queste considerazioni, diventa possibile delineare i legami che strutturano le coppie presenti nelle opere oggetto della nostra analisi. Ciò permette di comprendere come, in numerosi casi, l’atto dell’accompagnare non coincida necessariamente con un rapporto armonico né tra i

⁸⁹ S. Brugnolo, *Strane coppie. Il gioco degli opposti nel romanzo moderno*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 9.

personaggi né con il mondo che li circonda. La vicinanza può, infatti, generare dissonanza, incomprensioni o ulteriori scarti rispetto alla realtà condivisa, rivelando la complessità delle dinamiche interpersonali che sostengono la narrazione.

Non si può avviare una riflessione sulle ‘coppie atipiche’ senza partire dai protagonisti del romanzo moderno per antonomasia: Don Chisciotte e Sancio Panza. Risulta riduttivo considerarli dentro un modello di amicizia ‘perfetta’, giacché la perfezione nelle relazioni umane è un’astrazione che non trova riscontro all’interno della vita. La forza del loro legame risiede piuttosto nelle differenze (corporee, temperamentali e psicologiche) che li separano e, al tempo stesso, li rendono inseparabili. Un aspetto decisivo che l’opera di Cervantes ha consegnato all’immaginario collettivo è proprio la visualizzazione della disparità: l’uno alto e allampanato, l’altro basso e tozzo; l’uno incline al delirio idealista, l’altro radicato nel buon senso contadino. In questa asimmetria è che si origina la dinamica narrativa che li rende una coppia paradigmatica e inesauribile. Importante sottolineare che “(...) le strane coppie non sono composte di coniugi o amanti; non sono composte da un servo e un padrone; non sono dei doppi; e infine non sono dei gemelli. Più in generale *non sono coppie formate da personalità autonome e indipendenti*”.⁹⁰ Si può obiettare che il rapporto tra Don Chisciotte e Sancio Panza riproduce uno schema di tipo padrone-servo. La relazione che li unisce è, infatti, quella tradizionale tra un hidalgo con lo scudiero; una configurazione che, pur non essendo fondata su una piena parità, non coincide con un rapporto di dominio unilaterale. I due personaggi funzionano come le due facce di una stessa medaglia: complementari nelle loro divergenze e indispensabili l’uno all’altro.

Don Chisciotte e Sancio Furono infatti anch’essi eletti a modello delle avanguardie romantiche che intendevano mescolare il serio e il comico; i personaggi cervantini infatti, mano a mano che il romanzo si svolge, sono sempre meno un servo e un padrone e sempre più due compagni che non possono stare l’uno senza l’altro, che esistono l’uno in funzione dell’altro.⁹¹

Ma cosa significa stare l’uno senza l’altro? Più che una domanda narrativa, si tratta di una questione teorica: questi personaggi non possono svilupparsi pienamente come individui senza la presenza costante dell’altro che funge da contrappunti, specchio e limite. Non sorprende che le scene più rivelatrici dell’intero romanzo cervantino coincidano proprio con i

⁹⁰ S. Brugnolo, *Strane coppie. Il gioco degli opposti nel romanzo moderno*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 19.

⁹¹ *Ivi*, p. 26.

rarissimi momenti in cui l'hidalgo agisce da solo. È il caso, ad esempio, dell'episodio della *Cueva de Montesinos* (Parte II, cap. XXIII), in cui l'immersione in uno spazio sotterraneo dove sogni, illusioni e racconti interiori si manifestano senza il filtro realistico di Sancio. Questi momenti solitari non indeboliscono la funzione della coppia, ma ne rivelano il paradosso: Don Chisciotte è più leggibile quando Sancio tace, ed è proprio l'assenza dello scudiero a mostrare quanto il cavaliere dipende della sua presenza per non perdersi definitivamente nei propri fantasmi:

-Yo no sé, señor Don Quijote, cómo vuestra merced en tan poco espacio de tiempo como ha que está allá abajo haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto.

- ¿Cuánto ha que bajé? -preguntó Don Quijote.

- Poco más de una hora - respondió Sancho.

-Eso no puede ser - replicó don Quijote-, porque allá me anocheció y amaneció y tornó a anohecer y amanecer tres veces, de modo que a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra.

- Verdad debe de decir mi señor -dijo Sancho-, que como todas las cosas que le han sucedido son por encantamento, quizá lo que a nosotros nos parece una hora debe de parecer allá tres días con sus noches.

- Así será - respondió don Quijote.

- ¿Y ha comido vuestra merced en todo este tiempo, señor mío? -preguntó el primo.⁹²

In questo episodio della *Cueva de Montesinos* emerge chiaramente come, in alcuni momenti, la dinamica di coppia acquista un valore ulteriore proprio quando ciascun personaggio intraprende, temporaneamente, un percorso autonomo priva della presenza

⁹² — Non so concepire, signor don Chisciotte, come vossignoria nel breve spazio di tempo che stette laggiù, abbia tante cose vedute, nè come possano essere corse tante proposte e risposte. — Quanto è che io vi calai? dimandò don Chisciotte. — Poco più di un'ora, rispose Sancio. — Ciò non può essere, replicò don Chisciotte, perchè in quel soggiorno mi colse la notte, tornò la mattina, fece notte un'altra volta, e tre altre volte mattina, di guisa che, secondo il mio conto, per tre giorni sono rimasto in quelle remote parti, e me ne stetti nascosto alla vista del mondo. — Il mio padrone deve dire la verità, soggiunse Sancio; chè siccome le cose accadute sono tutte per incantesimo, chi sa che quello che a noi pare un'ora, non debba parere agli altri tre giorni colle loro notti. — Sarà così, rispose don Chisciotte. — E vossignoria, signor mio, soggiunse il giovane, non ha mangiato mai in questo corso di tempo? Da M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, a cura della Real Academia Española e della Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 729.

dell'altro. Tale distacco momentaneo permetti di mettere in luce l'importanza di affrontare determinate esperienze in solitudine; come parte necessaria del proprio processo interiore. Allo stesso tempo, il racconto non rinuncia a mostrare l'altro lato della relazione: la consapevolezza che il compagno resta comunque presente, pronto a verificare che nulla d'irreparabile sia accaduto:

E se Sancio ci offre il tipo del contadino laborioso, in Don Chisciotte troviamo il tipo del povero ozioso inoccupato. La sua oziosità e la sua povertà ci spiegano il suo attaccamento alla vita e a sopravvivere perpetuandosi nei libri. Il ricco occupato non genera sanciopanzismo, così come il ricco ozioso non genera chisciottismo. Il ricco occupato dà luogo al filisteo, mentre il ricco ozioso può dar luogo all'esteta, al malinconico, a qualsiasi forma di scetticismo e di intima disperazione più o meno rassegnata.⁹³

In *Corporale*, una dinamica analoga emerge nel rapporto tra Gerolamo- Joaquín e Overtah. Anche in questo caso, la coppia acquista un significato più complesso proprio quando i due personaggi si trovano, per un momento, a procedere su traiettorie distinte. “Uso il mio sangue freddo come un coltello (...) dimmi tu Overtah, cosa debbo dire? Dimmi una parola che serva per dividere, potrebbe addirittura spaccare. Cosa? Quel che tu ieri chiamavi potere: strutture e servi del potere, e sotto, una cosa indefinita (...)” (C, p. 201). La temporanea separazione permette di mostrare come alcune esperienze richiedano un confronto individuale con la realtà, senza l'appoggio immediato dell'altro. Tuttavia, il testo non smette di sottolineare che, al di là di tali deviazioni solitarie, la presenza del compagno rimane un punto stabile. In Questo modo, *Corporale*, ribadisce che la forza della coppia non risiede soltanto nel procedere insieme, ma anche nella possibilità di allontanarsi momentaneamente sapendo che l'altro continua a rappresentare un orizzonte di ritorno. Risulta utile richiamare alcune osservazioni di Stefano Brugnolo sulle dinamiche di coppia, in particolare quanto da lui discusso nella sezione *Quando troppa somiglianza conduce all'odio*. Tale prospettiva offre un supporto significativo alla nostra analisi, poiché permetti di distinguere con maggiore precisione il legame tra l'hidalgo con il suo scudiero da quello che si instaura tra Gerolamo e Overtah. Diversamente dalla coppia cervantina, i personaggi di *Corporale* non mantengono una vicinanza costante lungo il corso del romanzo; anzi, il loro rapporto si sviluppa in prima istanza attraverso lo scambio epistolare.

⁹³ M. de Unamuno, *In viaggio con Don Chisciotte*, a cura di E. Lodi, Milano, Medusa Edizioni, 2013, p. 82.

Il loro rapporto è al centro dell'opera, e in un certo senso potremmo dire che *Corporale* è un romanzo sull'amicizia quanto lo è sulla solitudine. Si tratta di due facce della stessa medaglia, perché anche qui, in modo determinante (...) il personaggio giunge al monologo dopo aver sperimentato un rapporto fallimentare con gli Altri⁹⁴.

Tuttavia, la mancanza di una presenza fisica stabile non costituisce necessariamente un ostacolo alla formazione di un legame significativo tra due personaggi. Anzi, Brugnolo mostra in modo particolarmente efficace come la relazione di coppia possa emergere anche in condizioni di distanza radicale, richiamando l'esempio del racconto borgesiano *Los teólogos*. "Borges esplora magistralmente proprio questo mondo della sofisticata e accanita disputa intellettuale dove ogni contendente si caratterizza come l'alter-ego del rivale (...)".⁹⁵ Nel testo, i due protagonisti (uno appartenente all'ortodossia, l'altro collocato in una posizione eterodossa) non si incontrano mai direttamente, eppure il loro pensiero procede in modo talmente parallelo da renderli, sul piano simbolico, quasi indistinguibili come due variazioni di una stessa identità intellettuale. "(...) Borges è formidabile nel restituirci questa babele discorsiva in cui l'insieme delle voci divergenti produce un effetto generale d'eco e confusione (...) In questa confusione è difficile capire che imita chi; chi sia l'eretico e chi l'ortodosso; chi affermi e chi neghi".⁹⁶ La distanza non indebolisce il rapporto, o forse sì? In *Corporale*, l'allontanamento tra Gerolamo e Overath non interrompe il loro legame. Il tempo della loro amicizia è misurato in base alle conversazioni- terapie che corrisponde al tempo dell'epoca del romanzo; cioè, senza l'immediatezza dello scambio conversazionale. Anzi, alla fine del primo capitolo si possono intravedere le dissonanze della coppia; al punto che Gerolamo comincia a considerare l'idea d'uccidere Overath:

-Fermi, - gridai, - non fate un altro passo. Fermi. Come osi tu canaglia parlare di anima immortale? Tu menti, testa e gola; tu stai compiendo un inganno mostruoso e con la tua lingua profani tutto. Ma io ti ammazzo, anche per salvare quest'uomo dalla tua sciagurata malia. Afferrai Overath per il collo, dimenandolo e cercando di sbatergli la testa contro il muro. Venne giù mezza tenda e potei mettere le mani sul bastone. Gli vibrai un colpo che non cadde sulla testa giacché era sparito dietro l'altra metà della tenda.

⁹⁴ Gloria Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, p. 86.

⁹⁵ S. Brugnolo, *Strane coppie. Il gioco degli opposti nel romanzo moderno*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 63.

⁹⁶ *Ivi*, p. 65.

Vibrai il bastone di punta e lo sentii lamentarsi malamente. Chissà che dichiarazione aspettavo dopo quel lamento, che l'avv. Potè venirmi addosso e afferrarmi il bastone; e anche la ragazza era ormai accorsa contro di me. Riuscii ancora a colpire Overtah prima che la polvere della tenda quasi mi soffocasse (C, p.125).

Il personaggio del tedesco amichevole ha diverse caratteristiche nel corso del romanzo, soprattutto considerando il secondo capitolo; in cui si presenta con diverse sfumature rispetto allo scambio epistolare, nella prima parte, con Gerolamo. Nella sezione iniziale di *Corporale*, Overtah assume un ruolo che richiama da vicino le caratteristiche di un Sancio eloquente: una figura dotata di una voce pragmatica, che tenta di ricondurre al protagonista a un piano di 'realtà', opponendosi alle sue idee rivoluzionarie o corporee. In questa prima sezione, la coppia viene introdotta attraverso la narrazione in prima persona di Gerolamo, cui si affiancano gli interventi affidati alle sue lettere. L'insieme di questi materiali delinea una coppia costruita su due poli complementari: da un lato la nevrosi eccessiva del protagonista; dall'altra parte le osservazioni dell'amico che tenta costantemente di ricondurlo alla realtà dei fatti. "Infine, se la coppia è vista dell'interno c'è una maggiore tendenza a mostrarcene l'aspetto infantile innocuo, innocente; la comicità surreale tende allora al patetico (...)".⁹⁷

98

La separazione della ragazza da che cosa è stata preceduta? Non deve avviliti né darti sentimenti di colpa, Non deve renderti indulgente e nemmeno scettico. La morte esiste, ma non è la fine e nemmeno un fine. Non credere che io mi riferisca all'eternità o all'idealismo, perché penso solo alla relatività. Altrimenti non si è rivoluzionari. Icaro sfiorerà la terra e il suo passaggio renderà soltanto qualche tramonto più bello e seminerà qualche brivido fra i bicchieri dei gelati; mentre noi siamo già sulla terra e siamo noi che possiamo scuoterla. Verrò forse a Milano, fra un mese o due, a novembre. Intanto vado a scuola di danza, caro Lam-Lam (C, p.59).

Si può menzionare l'importanza del mare, più in generale il contenente africano, che delinea lo scenario del primo incontro tra Gerolamo e Overtah. In questa configurazione, il mare non si limita a essere un semplice luogo di contatto, invece diviene uno spazio di confronto tra due visioni d'interpretazione del mondo; un tedesco razionalista con un italiano

⁹⁷ S. Brugnolo, *Strane coppie. Il gioco degli opposti nel romanzo moderno*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 24

idealista. “Riposati se ti stanchi, ma sta’ sempre sulle cose: se torni dentro di te, ti svuoti solo nelle emozioni e allora vince l’indulgenza, tutt’al più la tecnica della non-violenza. Stai sulle cose: riposati, ma riprendi” (C, p. 7). Il loro primo incontro avviene, dunque, in un contesto che può essere interpretato come una proiezione dell’inconscio: un luogo dove i pensieri galleggiano nell’immensità dell’universo. Borges concepisce il mare come un’entità capace di generare memoria; insieme alla luna e alle stelle; loro rappresentano una presenza primordiale, talmente antica da superare l’immagine stessa di Dio. Il mare, nella prospettiva dello scrittore argentino, coincide con un punto d’origine che sfida e oltrepassa il tempo. In questa direzione, il mare diventa la matrice della memoria collettiva, richiamando narrazioni epiche (come quelle dei greci), che hanno fondato il pensiero occidentale. “Antes que el sueño (o el terror) tejiera mitologías y cosmogonías, antes que el tiempo se acuñara en días, el mar, el siempre mar, ya estaba y era”.⁹⁹ Anzi, risulta significativo che la prima scena di *Corporale* sia con Gerolamo di fronte al mare, nell’atto di contemplare l’infinita apertura dei propri pensieri. Il mare diventa lo spazio in cui il protagonista può misurarsi con l’immensità dei suoi ricordi, che non coincidono necessariamente con esperienze realmente vissute, ma possono includere immagini fittizie. Il mare di Gerolamo, in questo senso, svolge una funzione analoga a quella della biblioteca per Alonso Quijano: entrambi sono uno specchio capace di riflettere le dimensioni del tempo e la memoria. Borges magistralmente risolve il paradosso nelle sue prime poesie, *Lineas que pude haber escrito y perdido hacia 1922, ¿soy yo esas cosas y las otras o son llaves secretas y arduas álgebras de lo que no sabremos nunca?*.¹⁰⁰ Gerolamo lo traduce in questa formula narrativa dove le sensazioni più intime si intrecciano con il paesaggio:

Sono in piedi sulla spiaggia che è molto bagnata; sto a gambe larghe, proteso sul ginocchio destro. Sento e vedo la mia maglia celeste, il suo colore che si riflette in diversi punti, in altro e un basso, davanti a me, di fianco e di dietro, in un margine lanoso e chiaro per tutta l’umidità che si dilata. I miei calzoni sono larghi sulla scarpa, bagnati fino alle tasche: se per

⁹⁹ “Prima che il sogno (o il terrore) tessesse Mitologie e cosmogonie, prima che il tempo fosse stato coniato in giorni, il mare, il sempre mare, c’era già ed esisteva”. Stratto dal poema *El Mar*, 1964. Da J. L. Borges, *Poesia completa*, Barcelona, Debolsillo, 2019 (Edición conmemorativa), p. 259.

¹⁰⁰ “Sono io quelle cose e le altre, oppure sono chiavi segrete e ardue algebre di ciò che non sapremo mai”. Stratto dal poema *Fervor de Buenos Aires*, 1923. Da J. L. Borges, *Poesia completa*, Barcelona, Debolsillo, 2019 (Edición conmemorativa), p. 56.

guardare mi protendo ancora di più sulla gamba destra, la tela tocca la sabbia e vi si piega lasciando una striscia (C, p. 3).

Dall'altra parte, come già osservato, le voci narrative di *Corporale* oscillano tra il narratore protagonista e un narratore testimone; un'alternanza che mette in gioco la voce di Gerolamo e le azioni di Joaquín. Proprio nelle sezioni affidate al narratore testimone, l'atteggiamento di Overath subisce una trasformazione significativa che dissolve il suo ruolo iniziale di figura di sostegno e di consigliere. In questa prospettiva, sembra quasi che l'amico tedesco appunta alla sconfitta di Gerolamo- Murieta. "(...) se la coppia è vista dall'esterno c'è una maggiore tendenza a mostrarcene gli aspetti minacciosi, pericolo di, mortiferi. Sono quasi sempre assassini e la surrealtà comica tende allora a rivelarsi *inquietante* (si pensi alle strane coppie di persecutori un Pinter)".¹⁰¹ È significativo evidenziare la dicotomia che i narratori costruiscono attorno alla figura di Overtah; da una presenza inizialmente assimilabile allo scudiero che accompagna al proprio hidalgo, ad assumere tratti che lo avvicinano quasi a una controparte ostile. Nel secondo capitolo questa dinamica risulta particolarmente evidente, soprattutto nella scena che mette in relazione Ivanna:

- Quando dormo supino con la testa sprofundata nel cuscino ho sempre brutti sogni, quasi degli incubi. Nelle zone più scure c'è sempre Gerolamo, ma prima di riconoscerlo debbo fare un'estuante fatica. Nel momento in cui arrivo a riconoscerlo, con trepidazione, mi schernisce e cambia: muta completamente e mi abbandona. Ma penso che questo non abbia significati profondi, che venga delle incertezze dei nostri viaggi giovanili. Però debbo confessarti che non conosco bene Gerolamo. Non si è mai rivelato interamente nemmeno a me e nemmeno a sé stesso. Non perché sia reticente o ambiguo, ma perché è complesso. La sua sincertà, addirittura la sua veemenza spesso è solo un calcolo; un giuoco che poi non controlla e che spesso gli si rivolta contro (...) Guarda me, per esempio. Mostra di gradire i consensi e di volerli soprattutto come suggerimenti e critiche. Ostenta di voler governare con un parlamento vivace, ma in realtà si servirebbe del parlamento solo per farsi applaudire. Vuole elogi più che amore. Credo che dell'amore degli altri gliene importi poco (C, p.170).

Innanzitutto, è necessario precisare che questo lavoro non intende attribuire un significato definitivo a *Corporale*, ma proporre una possibile chiave di lettura costruita attraverso il confronto con *Don Chisiotte* e alcuni film. Parallelamente, si vuole suggerire

¹⁰¹ S. Brugnolo, *Strane coppie. Il gioco degli opposti nel romanzo moderno*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 24.

come un romanzo come *Corporale* trova risonanze in opere precedenti e successive; senza che ciò possa implicare un riferimento diretto da parti di Voponi. In questa prospettiva, la coppia formata dal Hidalgo e da Gerolamo diventa un punto di partenza per approfondire il modo in cui strutturiamo le nostre relazioni psichiche col mondo esterno. “Come sappiamo, nelle strane coppie si può passare all’improvviso dall’intesa al bisticcio, allo scontro, all’escalation delle ingiurie e dei colpi”.¹⁰²

A questo punto risulta opportuno richiamare l’attenzione sulla cultura cinematografica, che permette comprendere con maggiore precisione alcuni personaggi collocati all’interno del mondo letterario. Si tratta di coppie, che in ultima istanza, sono lo stesso personaggio “(...) è proprio questa l’ipotesi generale che sostiene tutta la ricerca su quello che è un topos minore ma anche rivelatore della modernità: le strane coppie letterarie e cinematografiche ci raccontano importanti contro- verità su alcune metamorfosi della soggettività”.¹⁰³ In questi casi, la struttura degli amici viene rovesciata fino a configurare una dialettica tra reale e immaginario. Le coppie costituiscono un topos ricorrente; tuttavia, l’interesse di questo lavoro consiste nel mostrare come tali coppie, originate da figure considerate ‘folle’, possano rappresentare una struttura simbiotica capace di modellare i pensieri e le azioni di un attore sociale all’interno della propria comunità. La coppia smette di funzionare come relazione tra due soggetti distinti e diventa una struttura interna al personaggio stesso. Gerolamo-Joaquín-Overath non vengono letti come entità pienamente autonome, ma come articolazioni di un’unica esperienza psichica che si manifesta attraverso il conflitto:

Lo spirito dialettico- epistolare della contrapposizione tra Gerolamo e il suo *alterego*: laddove il *pastiche* mentale del sognatore adopera un linguaggio distorto da improvvise associazioni foniche e dalla conflittualità permanente espressa dalla parodia e dal *non- sense* la ricostruzione di Overath richiama all’ordine tale *naricismo tormentoso della lingua* e cerca di ristabilirne i nessi logici, D’altro canto lo stesso Overath non può che riconoscere la sua impotenza di fronte all’Io ridondante del protagonista.¹⁰⁴

¹⁰² S. Brugnolo, *Strane coppie. Il gioco degli opposti nel romanzo moderno*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 59.

¹⁰³ *Ivi*, p. 25.

¹⁰⁴ A. Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell’opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2008, p. 54.

La dinamica tra queste figure non si fonda su un confronto esterno, bensì su una frattura interna che mette in scena l'impossibilità di una sintesi stabile tra pensiero, azione e parola. In tal senso, la 'coppia' non rappresenta più un sostegno o un equilibrio, ma un campo di tensione dove il soggetto si divide, si contraddice, e si osserva dall'interno. *Corporale* mette in evidenza il conflitto di due personaggi della stessa psiche con la una figura femminile; Ivanna condiziona il rapporto di questa strana coppia:

Desidero dichiararti il mio amore completo e proporti di diventare la mia donna compagna in tutti i modi in cui questa felice evidenza può concretarsi.

Da buon tedesco (e anche da cattivo) penso a una casa, a dei bambini, al denaro familiare.

Io spero che tu davvero esista dentro la tua bellezza e le tue luci, come spesso in questi ultimi tempi mi hanno fatto credere la tua gentilezza e il tuo dolore: spesso ti hanno appesantito e trattenuto sotto la tua luce accanto a me. Ebbene chiedo di dividere questa tua esistenza che ritengo la parte più vera di te, anche della tua bellezza e del tuo colore. Se vuoi potremo lasciare Milano...

Overath si fermò con il pennino che si era spuntato rompendo la carta e infilandosi nella tovagliola (C, p. 191).

Se da un lato si configura una coppia che rimane sostanzialmente unita l'intero arco narrativo, come Don Chisciotte e Sancio, dall'altro emerge una struttura diversa, riconducibile a un trio di natura fittizia composto da Gerolamo, Joaquín e Overath. In questa configurazione, si può individuare una figura reale paragonabile con lo scudiero, cioè, il proprio narratore- protagonista Gerolamo. Aspri sembra dar vita, attraverso il proprio racconto, sia al cavaliere, rappresentato da Murieta, sia alla figura degli avversari con Overath. Tale triade non opera dunque come un insieme di soggetti autonomi, ma come una costruzione narrativa che prende forma all'interno della stessa voce enunciativa. Soprattutto con lo scambio comunicativo tra Gerolamo e Joaquín "(...) è come se la grande tecnica della botta e risposta si fosse autonomizzata, e fosse diventata un meccanismo puro, prossimo a crollare".¹⁰⁵ A volte, si può alludere come se il testo restasse sospeso in un movimento circolare, incapace di avanzare, ripiegandosi costantemente su sé stesso e svuotandosi progressivamente da una direzione significativa. Ogni dialogo tra Aspri e Murieta rinvia una sospensione della narrazione; cioè, il tempo della trama sembra esaurirsi, mentre il tempo del discorso prosegue, accompagnando lo sviluppo psichico del protagonista:

¹⁰⁵ S. Brugnolo, *Strane coppie. Il gioco degli opposti nel romanzo moderno*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 102.

- Perché davvero non so se con te che comandassi resterei qui a lavorare o se invece lavorerei con più lena senza più riserve e timori. Tu mi fai soggezione e ti fai seguire; ma mi dà anche l'idea che si possa andare a finir male. Non m'interessa una sfolgorante vittoria; rimpiango spesso la pensione della Cassa di Risparmio.
 - Ah ah, - disse Murieta- Non dimenticare i cani. Overath Ivana e il marchese sono come quei cani: sanno correre solo dietro la pista, girare e rigirare sempre sopra lo stesso posto. Siamo noi che ne cerchiamo un altro. La pista è smerdata, l'hai detto tu. Andremo a cercare un'altra terra. Sappi che io non ho nessuna paura. Non ho nemmeno paura della bomba atomica.
- Il marito di Ivana girò il testone e mosse appena le spalle sopra la gobba; ritirandosele sul collo la sua massa si riordinò goffamente. Indirizzò la faccia e fece due passi come se per davvero stesse andando da un'altra parte.
- La bomba non avrà pietà, - disse Murieta, - per chi non sarà andato da un'altra parte o non si sarà sotterrato fino all'inferno dell'anima sua, - e guardò pietosamente quel momento umano che trasmigrava di un passo. Questo girò la faccia spaventato e fece con dolore il segno delle corna.
 - La bontà è dappertutto come la paura. Non sapete quel che volete, ecco perch' vi commuovete. Al momento giusto non sapete schiacciare il pulsante oppure vi lamentate che il pulsante non suona; e la TV vi frega sempre con le cascare delle Marmore o con la catena per l'India. Quanto è alto il Ruvenzori mio bel cammello? Sta' tranquillo che non lo sa nemmeno il PCI (C, p. 195).

In questa fase conclusiva dell'analisi sulle 'strane coppie', emerge chiaramente come la natura di 'romanzo bifronte' di *Corporale* rappresenti un vero e proprio punto di ancoraggio al linguaggio audiovisivo di Terry Gilliam. Questa intrinseca dualità del testo di Volponi trova una corrispondenza perfetta nella poetica gilliamesca, dove la realtà viene costantemente scissa o moltiplicata. "In *Corporale* la dialettica del 'diverso' volponiano trova la conferma della propria negatività; i 'diversi' non hanno scampo finché accettano di restare nella società e di 'giocare' in base alle sue regole".¹⁰⁶ È opportuno precisare che questo approccio si focalizza esclusivamente su *The Man Who Killed Don Quixote* (2018), lasciando fuori il documentario *Lost in la Mancha*. Quest'ultimo, data la sua natura di testimonianza sul naufragio produttivo e metacinematografico, sarà oggetto di studio approfondito e separato nel prossimo capitolo.

¹⁰⁶ E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 71.



Copertina del film *The Man Who Killed Don Chixote*, 2018.

Giunti a questo punto, è evidente come esista una profonda relazione ipertestuale tra opere come *Corporale* e *Don Chisciotte*. Entrambi testi condividono un medesimo intreccio narrativo radicato nella apparente frattura della psiche dei protagonisti; una densità interiore che, storicamente ha portato critica e pubblico a definirli come libri ‘impossibili da adattare’ sul grande schermo. Tuttavia, si delinea un paradosso affascinante: proprio tra le pagine di questi romanzi, apparentemente ostili alla cinepresa, si rintracciano costanti referenze intertestuali che guardano al linguaggio audiovisivo. Nonostante la loro natura complessa e introspettiva, questi testi sembrano contenere nel proprio tessuto dei richiami diretti all’universo cinematografico; suggerendo che l’immagine sia già presente in forma latente, all’interno della parola scritta.

(...) occorre premettere che mostrare allo spettatore moderno il personaggio di Don Chisciotte rappresenta una significazione elevata a potenza; lo sguardo non è infatti incondizionato, bensì (più o meno) preparato da una conoscenza enciclopedica che ne regola l’orizzonte d’attesa. Don Chisciotte, come segno visuale/iconico e acustico/epico, è già connotazione, metafora, mito; dietro e prima della sua apparizione sullo schermo ci sono, almeno, il racconto cervantino, le interpretazioni che ne sono state date, nonché - fatto basilare per la trasposizione cinematografica - l’iconografia sorta intorno al racconto e ai suoi protagonisti: innegabile, tanto per fare l’esempio più ovvio l’influenza delle illustrazioni di Gustave Doré prima nel casting e poi nella scelta delle inquadrature di Welles.¹⁰⁷

¹⁰⁷ S. Trecca, «Il racconto filmico del Chisciotte, due esempi di trasposizione cinematografica del capolavoro cervantino», in *Critica del testo*, IX, 1-2 (2006), *I mondi possibili del Quijote*, a cura di E. Sarmati e S. Trecca, Roma, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Studi Romani, p. 711.

Seguendo la dinamica interpretativa - trasmutabile di Simone Trecca sul Chisciotte di Welles, la sfida di presentare al pubblico contemporaneo un archetipo come il Cavaliere della Triste Figura trova un parallelo perfetto in *Corporale*. In entrambi casi, il nodo centrale risiede nel meccanismo di traducibilità: la capacità di trasporre sul piano visivo il confine sottile e spesso violento tra la realtà oggettiva e le allucinazioni interiori dei protagonisti. “(...) the concept of ‘impossible adaptation’, propagated by the narratological approach, is being replaced with ‘remedation’, preoccupied with the self-definition of a medium through its relationship to other media”.¹⁰⁸ Questa operazione di ‘messa in scena della mente’ viene rappresentata in coppie fittizie moderne come nei film *Donnie Darko* o *The Fight Club* hanno ampiamente dimostrato la fattibilità tecnica e artistica di questo processo. Questi film mostrano come il cinema possa farsi carico della follia, riuscendo a proiettare sullo schermo le distorsioni psichiche dei personaggi senza perdere coerenza narrativa. In questa prospettiva, l’adattamento di testi ‘complessi’ come quelli di Cervantes o Volponi diventa un’estensione di questo linguaggio, capace di rendere tangibile il delirio e lo straniamento del soggetto moderno, tale come nella filmografia di Gilliam.

La prosa spezzata e fluente al tempo stesso ricerca i bandoli delle contraddizioni del protagonista, della sua angosciata percezione delle cose, magmatica è sempre in precario equilibrio tra vero avvertire e delirio; tenta di essere mimesi del caos interiore che agita Aspri, del suo guazzabuglio spirituale, che nella narrazione trova rispondenza, in questa prima parte, in un guazzabuglio corporeo fatto di indigestioni, diarree e conati provocati ad arte, compiacimenti narcisistici ed esibizionistici, grufolanti esplorazioni di sé.¹⁰⁹

Prima d’approfondire l’estetica di Gilliam, è necessario stabilire una precisa chiave di lettura che riguarda la dualità interna al soggetto: l’esistenza di ‘strane coppie’ che abitano lo stesso personaggio. In questa cornice, si propone una lettura provocatoria de *The Man Who Killed Don Quixote*: l’ipotesi che la figura del Cavaliere non sia altro che una creazione mentale di Sancho. Invertendo i ruoli tradizionali, il Chisciotte smette d’essere il motore della follia per diventare il prodotto della psiche del suo scudiero. Questa prospettiva trasforma il film in un gioco di specchi dove Sancho non subisce più l’illusione altrui, ma genera

¹⁰⁸ *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, a cura di J. Bruhn, A. Gjelsvik e E. F. Hanssen, London-New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 25.

¹⁰⁹ E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p.50.

attivamente il proprio ‘doppio’, rivelando come il concetto di coppia possa essere intenso come una scissione profonda all’interno di un unico io narrativo. Già si è segnato che la dinamica della coppia mai è un rapporto orizzontale; come in ogni relazione umane, uno deve affrontare il grado di subalterno. In questa direzione, *Fight Club* offre un esempio calzante per esplicitare una dinamica fondamentale: il personaggio che detiene il comando narrativo (come Tyler Durden o Don Chisciotte), non deve necessariamente possedere una presenza reale. Questa prospettiva svela che il leader può essere una proiezione, una costruzione mentale necessaria da un altro personaggio. “Quindi fin dall’inizio Fincher dichiara che siamo all’interno della scatola cranica di un essere umano, all’interno di un cervello, e che tutto quello che vedremo sarà una lotta soprattutto mentale.”.¹¹⁰

Nel film, la figura dominante è funzionale a guidare l’azione del soggetto passivo, dimostrando che l’autorità all’interno di una coppia relazionale può essere un’emanazione psichica piuttosto che una presenza fisica tangibile. Idee chiave per il cinema di Gilliam e il romanzo di Volponi. Questa lettura rafforza l’idea che la vera forza motrice risieda nell’Io che crea l’illusione, piuttosto che nell’illusione stessa. Già Miguel de Unamuno rafforza questa idea quando dichiara che il mito è Don Chisciotte, ma il vero personaggio è Sancho. “Ciò che dunque li unisce è prima di tutto proprio questa loro condizione di individui sperduti nella grande metropoli, e più in generale sperduti nella società di massa, dove è altamente improbabile incontrarsi con un’anima affine”.¹¹¹



Fotogramma tratto da *The Fight Club*, 1999.

L’opera di Terry Gilliam, *The Man Who Killed Don Quixote*, vede finalmente la luce nel 2018, ponendo fine a un tormentato percorso durato oltre quindici anni. Questo progetto,

¹¹⁰ S. Colombo, *Fight Club*, in *Oltre l’immagine. Incontri di cinema 1999-2000*, a cura del Centro Culturale San Fedele, Milano, Edizioni San Fedele, 2000, p. 40.

¹¹¹ S. Brugnolo, *Strane coppie. Il gioco degli opposti nel romanzo moderno*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 40.

rimasto a lungo in un limbo produttivo fatto di tentativi falliti e rinvii, si presenta con una struttura narrativa apparentemente lineare. Importante sottolineare che l'universo di Gilliam "(...) si costituisce come una costellazione di immagini, figure del tempo e della visione. Tempo che si rifiuta decisamente ogni riduzione alla linearità-tempo-crono-logico e fuggire di una visione che si moltiplica, che scopre le sue infinite possibilità senza ridursi ad un'unica immagine del vero".¹¹² Il protagonista è Toby Grisoni, un regista di spot pubblicitari che si ritrova impegnato sul set di una campagna a tema chisciottesco. Tuttavia, Toby vive un profondo senso di alienazione e insoddisfazione nei confronti del proprio lavoro commerciale; spinto da questo disagio esistenziale, egli decide di rompere i confini del presente per immergersi in una dimensione alternativa, una sorta di Spagna sospesa in un tempo medievale. All'interno della dialettica cinematografica di Gilliam, il concetto di fiaba funge da comune denominatore e pilastro strutturale dell'intera opera. Per il regista inglese, la fiaba non è un semplice decoro, ma il terreno su cui i personaggi costruiscono i propri archi narrativi. Questi ultimi sono spesso chiamati a muoversi in dimensioni che sfidano la linearità del tempo e dello spazio contemporaneo, abitando contesti cronologicamente e geograficamente distanti.

L'universo fiabesco in Gilliam agisce come un catalizzatore che spinge i protagonisti a confrontarsi direttamente con la propria essenza umana. Funziona, essenzialmente, come una soglia a doppio senso: porta d'accesso che permette l'ingresso a un mondo parallelo; e consapevolezza del reale dove i personaggi acquisiscono una visione più nitida e cruda della realtà. "(...) non è un mondo ideale, privo di conflitti, ma è il mondo reale, filtrato attraverso immagini di finzione, che rivela finalmente la sua crudeltà, la realtà del male. La fiaba che rappresenta il mondo come permeato dal male; il fiabesco è più vicino all'incubo che al sogno".¹¹³ Questa dimensione onirica opera con una duplice natura: agisce sia come sedante, offrendo un rifugio dalle asprezze del presente, sia come stimolante, risvegliando la coscienza e spingendo il soggetto a una comprensione più profonda del mondo che lo circonda.

Il termine fiabesco assume in Gilliam un significato ampio, che non coincide semplicemente con il mondo del racconto fantastico, della favola appunto. Uno dei luoghi del 'fiabesco' è in Gilliam il Medioevo, visto non certo come periodo storico, ma come 'luogo' dell'immaginario, in cui visione e realtà coincidono, in cui la realtà stessa si colora di

¹¹² D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 16.

¹¹³ *Ivi*, p. 19.

elementi dell'immaginario, che diventano quindi reali, congelate in un non tempo, al di fuori di ogni connotazione storica.¹¹⁴

L'estetica del 'fiabesco' in Gilliam è la chiave d'accesso fondamentale ai suoi mondi, dove il passato medievale non è mai un semplice sfondo storico, ma un dispositivo simbolico. Mentre in opere come *Brazil* l'elemento medievale emerge in modo obliquo attraverso scenografie claustrofobiche, gerarchie quasi religiose e l'archetipo dell'uomo al salvataggio della 'principessa'. Dentro *The Man Who Killed Don Quixote* questo scenario diventa il luogo d'elezione per la destabilizzazione dell'Io. Infatti, paradossalmente Gilliam, parlando del Medioevo dentro i suoi film, afferma che "Non avevi a che fare con concetti come 'l'Io e L'Es', avevi di fronte cose che erano così come si mostravano. I luoghi erano popolati di strane forze, demoni, e tutto ciò che può essere espresso letteralmente".¹¹⁵ Il film utilizza l'immaginario medievale come un catalizzatore per costringere i personaggi a un confronto brutale con la propria interiorità. All'inizio della narrazione, Toby incarna l'apice del successo contemporaneo: è un regista presuntuoso, benestante e apparentemente padrone del proprio mondo. "Questo medioevo sognato, evocato più per il suo potenziale visionario che per la sua effettiva ricostruzione storica, assume quindi in Gilliam la dimensione della fiaba, della narrazione dislocata del reale, che permette un'altra visione (...)".¹¹⁶ Grisoni si presenta come il prototipo dell'uomo moderno ideale. Tuttavia, il contatto con l'universo chisciottesco innesca in processo di spoliazione: la caduta delle maschere e la metamorfosi in Sancho.

Lo spostamento continuo dei piani della realtà, che, anziché contrapporre vero e falso, reale e fiabesco, lo mescola insieme, costituisce dunque una delle caratteristiche del cinema di Terry Gilliam. Ma come si intersecano i vari piani del reale? Come viene percepito il mondo dai personaggi di Gilliam, come si costruisce un'immagine così complessa? È da qui che si sviluppa un'altra costante del regista di *Brazil*: l'idea cioè che la posta in gioco sia la percezione del mondo e del tempo, la possibilità (e il pericolo) di percepire 'altrimenti', di vedere oltre¹¹⁷ (Dottorini, P.24).

¹¹⁴ *Ivi*, p. 21.

¹¹⁵ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 20.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 21.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 24.



Fotogramma tratto da *The Man Who Killed Don Quixote*, 2018

Il Chisciotte è una proiezione necessaria di Sancho? Se Toby, l'uomo moderno 'perfetto', è in realtà un guscio vuoto e alienato, egli ha bisogno d'inventare (o riattivare) il mito del Cavaliere per poter tornare a esistere. "Per cui viene trasportato magicamente nel mondo di Don Chisciotte, un mondo medievale, dove lui non è più nessuno. Peggio ancora, lui è il primo ad essere asservito ad un folle, diventa infatti ciò che era Sancho Panza per Don Chisciotte"¹¹⁸. In questa lettura, il vecchio calzolaio che si crede Don Chisciotte non è il 'pazzo' che trascina Toby nel caos, ma lo strumento attraverso cui Grisoni, nei panni di Sancho, modella la propria guarigione. Come *Fight Club*, il narratore crea Tyler Durden per evadere dalla propria mediocrità, Toby modella (o alimenta) la follia del Chisciotte per distruggere il suo passato e far rinascere un nuovo scudiero. Dunque, Sancho non è la vittima dell'illusione, ma il suo architetto incoscio: egli 'crea' il suo padrone per avere finalmente una causa per cui combattere, trasformando la povertà materiale in una ricchezza visionaria. La 'strana coppia' si rivela così una simbiosi dove il subalterno (Sancho/Toby) inventa il leader (Chisciotte) per scappare dalla prigione della realtà iper-industrializzata.

L'erranza tra visione e visuale: ancora una volta Gilliam si identifica con i suoi eroi nell'impossibile viaggio nel mondo delle immagini. Ma proprio questo errare permette a noi di cogliere le sfumature di una visione altra, di un'immagine che non si costituisce come porta privilegiata per entrare nel regno della verità, ma come ulteriore dislocamento del senso, esplorazione delle molteplici forme di percezione e compressione del mondo, tutte, in fondo, ambigue, ma tutte parimenti necessarie. è un viaggio sofferente, nonostante lo humour

¹¹⁸ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 133.

disseminato nelle opere di Gilliam. Un viaggio necessario per rendere sempre attuali le possibilità dello sguardo di animare la mortalità¹¹⁹.



Fotogramma tratto da *The Man Who Killed Don Quixote*, 2018.

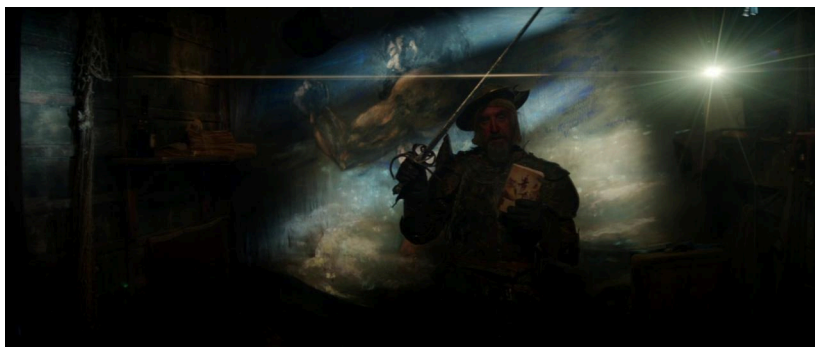
Nella transizione dal foglio allo schermo, l'apparato scenografico assume un ruolo determinante: non è semplicemente elemento decorativo, ma lo strumento cardine per tradurre le astrazioni letterarie in simboli visivi. Il nucleo di questa operazione risiede nella capacità di rendere tangibile il contrasto tra l'illusione interiore e la realtà fisica del personaggio. Unamuno già lo catalogava come "La vita di una nazione, come quella di un uomo, dovrebbe essere una continua preparazione alla propria morte, un esercizio per affermarsi al mondo come popolo puro, pacifico e cristiano, liberato dal peccato originale dello stato selvaggio, che persiste nella concezione militare".¹²⁰ Questa tensione si esprime attraverso una precisa dialettica luminosa: la dicotomia tra il buio e la luce diventa il linguaggio con cui il regista mette in scena la frattura dell'Io. In questa cornice, l'uso del chiaroscuro non definisce solo lo spazio, ma agisce come un ponte temporale. L'ombra e la luce finiscono per incarnare l'opposizione tra passato e presente: il buio rappresenta la tana dell'illusione; e la luce si manifesta come la dimensione cruda della realtà.

La sua eroica follia, la sua follia sublime, non proveniva dalla percezione nè dalla ragione: proveniva dalla volontà. E metteva l'immaginazione al suo servizio. Il Nostro eroico Cavaliere della Sconfitta voleva che il mondo fosse come lui credeva che dovesse essere, e non com'era davvero. E per questo imparò a essere sconfitto, che, dopo aver imparato a essere poveri, è la forma di saggezza più alta.¹²¹

¹¹⁹ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 33.

¹²⁰ M. de Unamuno, *In viaggio con Don Chisciotte*, a cura di E. Lodi, Milano, Medusa Edizioni, 2013, p. 60.

¹²¹ *Ivi*, p. 85.



Fotogramma tratto da *The Man Who Killed Don Quixote*, 2018

Non risulta scontato il fatto che la prima interazione tra Toby e ‘Don Chisciotte’ sia mediata da un dispositivo che richiama le origini del cinematografo, inserito all’interno di una gabbia (istrumento medievale). Questo connubio non è casuale: la visione dell’ideale cavalleresco viene presentata fin da subito come un’immagine catturata, una reliquia rinchiusa in un perimetro costrittivo che attende solo d’essere riattivata. In questo preciso istante, la narrazione compie il suo salto qualitativo: lo spettatore smette d’osservare una realtà documentaria per scivolare definitivamente all’interno della fiaba di Gilliam. La gabbia e la macchina da presa fungono da portale liminale; attraverso d’essi, la barriera tra il presente di Toby e l’illusione del passato crolla, trascinando il pubblico in un universo dove il confine tra ciò che è proiettato e ciò che è reale diventa volutamente indistinguibile. “(...) la perversa capacità che hanno le strane coppie di oltrepassare i confini sociali, di penetrare nelle sfere intime e protette della privacy borghese, di installarsi indecentemente dentro la vita e la mente del soggetto”.¹²²

E, credetemi: la follia della volontà, la nobilissima follia chisciottesca del volere che il mondo non sia com’è davvero, ma come crediamo che debba essere e vogliamo che sia; il voler andare avanti da questo presupposto, è una follia che conduce sempre al più grande trionfo, a quello di sapere vincere sé stessi essendo vinti. Al contrario, la follia della ragione, del pensare che il mondo debba piegarsi alla nostra scienza e che con la nostra astronomia diamo corso agli astri dello spazio, la follia di credere alla tecnica onnipotente e di pretendere di pesare, misurare e contare persino il valore, conduce sempre alla vera sconfitta, anche se pare portare a un apparente trionfo.¹²³

¹²² S. Brugnolo, *Strane coppie. Il gioco degli opposti nel romanzo moderno*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 184.

¹²³ M. de Unamuno, *In viaggio con Don Chisciotte*, a cura di E. Lodi, Milano, Medusa Edizioni, 2013, p. 86.

In ultima analisi, l'indagine sulle 'strane coppie' si configura come una vera e propria frontiera negli studi sulla trasposizione. Partendo dal nucleo seminale del Don Chisciotte (l'ipotesto cervantino), si traccia una complessa genealogia iperterstuale che attraverso la densità letteraria di Paolo Volponi per approdare alla visione di Terry Gilliam. "To interpret an adaptation as an adaptation, is, in a sense, to treat it as what Roland Barthes called, not a 'work', but a 'text', a plural 'stereophony of echoes, citations, references' (...)"¹²⁴ Questa ricerca permette di validare un'idea centrale: la follia non è un fenomeno isolato, ma un 'affare di coppia'. All'interno della dinamica relazionale, il personaggio 'folle' cessa d'essere un elemento di disturbo per diventare un modello ermeneutico, uno strumento necessario per decodificare e reinterpretare una realtà altrimenti inafferrabile. Il dato più rilevante emerso da questo studio è la straordinaria plasticità dell'archetipo chisciottesco. Esso non rimane cristallizzato nel XVII secolo, ma si reinventa costantemente attraverso i diversi linguaggi mediale e le sensibilità delle varie epoche. Che si tratti della crisi dell'intellettuale novecentesco o dello sguardo disincantato di un regista contemporaneo, la coppia Chisciotte-Sancho continua a offrirsi come la struttura portante per raccontare il dramma e la bellezza dell'uomo nel suo scontro perenne con il reale.

¹²⁴ L. Hutcheon – S. O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed., London-New York, Routledge, 2013, p. 6.

Capitolo III

Corporale al cinema

L'obiettivo di questa sezione è indagare le profonde convergenze ermeneutiche che legano l'incompiuto *Don Quijote* di Orson Welles a due pilastri dell'universo di Gilliam: il documentario *Lost in La Mancha* e il film *Brazil*. L'accostamento di queste opere permette di consolidare una tesi centrale: *Corporale*, esattamente come il capolavoro di Cervantes. Si configura come un romanzo 'impossibile da adattare'. Infatti, alcune caratteristiche i romanzi possono raccontare e che i film non possono mostrare. Questa presunta inadattabilità risiede nella natura stessa del testo volponiano: la psiche frammentata,¹²⁵ e la resistenza del *medium*.¹²⁶ Tuttavia, emerge un paradosso affascinante: se da un lato il romanzo appare refrattario allo schermo, dall'altro il lettore vi rintraccia costanti riferimenti intertestuali che agiscono come bussole interpretative. Questi richiami al linguaggio e all'estetica audiovisiva non sono semplici ornamenti, ma facilitano attivamente la decodifica del romanzo, suggerendo che la chiave per comprendere l'opera di Volponi risieda proprio in quella 'visione cinematografica' che essa sembra, in apparenza, negare. A proposito dei riferimenti audiovisivi, una tematica era sempre presente in la vita dello scrittore urbinato:

I film prediletti erano soprattutto quelli francesi allora molto in voga: Duvivier, Jean Gabin, Louis Jouvet, con le loro storie di 'emarginati', che nel ragazzo facevano scattare immediatamente il meccanismo dell'identificazione. I libri erano quelli proposti dal ginnasio-Verga, Pirandello, D'Annunzio, Negri- e quelli contrabbandanti tra i compagni- Jack London, Dumas, Verne, e poi il *Don Chisciotte* e il *Lazarillo de Tormes*.¹²⁷

Per addentrarsi in questa analisi, è fondamentale partire dall'intreccio indissolubile che lega i creatori alle loro creature. Come già evidenziato con Volponi, la cui biografia si riflette costantemente nella trama metatestuale delle sue opere; lo stesso accade nel cinema di Gilliam. Per il regista, la macchina da presa non è solo uno strumento estetico, ma un mezzo

¹²⁵ Gli avvenimenti non seguono una cronologia esterna, ma si disperdono in una rete complessa di moti interiori che appartengono alla coscienza divisa di Gerolamo Aspri.

¹²⁶ La densità della scrittura sembra respingere ogni tentativo di traduzione visiva convenzionale, ricalcando il destino di progetti cinematografici rimasti per anni in un limbo produttivo.

¹²⁷ E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 14.

di catarsi personale. “(...) volevo fare uscire fuori tutte le mie frustrazioni, rendere esplicito il mio odio per la burocrazia e la pazzia di un sistema complesso e inumano”.¹²⁸ Il cinema di Gilliam nasce dall’urgenza di dare corpo a un malessere profondo: è lo sfogo creativo di chi tenta di elaborare le proprie frustrazioni trasformandole in immagini. Al centro della sua poetica si trova una dichiarata ostilità verso la burocrazia e la fredda logica di un sistema che egli percepisce come un ingranaggio complesso, folle e profondamente disumano. In legame con il protagonista di *Corporale*, questa corrispondenza trova senso nel fatto che:

Aspri si presenta al lettore come un groviglio, un ‘grumo’ intellettuale, una coscienza tanto infelice quanto ancora indistinta, ricca più di incognite che di definizioni. E tale egli si presenta anche a sé stesso, travagliandosi tra stimoli e bisogno di soluzioni e definizione, tra sconcerto e ricerca di un qualcosa, di uno spiraglio, di una direzione.¹²⁹

Il punto cardine dell’analisi risiede nello stabilire una corrispondenza primigenia tra i protagonisti e i loro creatori. Tanto in Paolo Volponi quanto in Terry Gilliam è rintracciabile una natura intrinsecamente ‘chisciottesca’: per entrambi, l’atto creativo — sia esso la stesura di *Corporale* o la regia di *Brazil* e *The Man Who Killed Don Quixote* — si configura innanzitutto come un esercizio di esorcismo. Attraverso l’opera, gli autori proiettano e tentano di elaborare i propri traumi, angosce esistenziale e le paure più profonde. Questa dinamica richiama l’intuizione di Miguel de Unamuno, il quale sosteneva che il Don Chisciotte non fosse altro che un’emanazione diretta degli anfratti più oscuri dell’anima di Cervantes. Per Unamuno, il cavaliere rappresenta la condensazione dello spirito dell’autore e del suo tempo, un’entità in cui risiede l’ansia di rendere eterno l’onore. Leggere questi autori significa dunque assistere a una lotta interiore dove la letteratura e il cinema sono strumenti capaci di dare forma a un’ansia collettiva, trasformando il dolore privato in un archetipo universale di resistenza attraverso la follia.

Ed è naturale che il Don Chisciotte provenisse dagli anfratti dell’anima di Cervantes, che questi lo traesse dal profondo del suo stesso spirito. Assai giustamente si è detto e ripetuto più volte che Don Chisciotte è lo stesso Cervantes. È Cervantes nella misura in cui questi era un

¹²⁸ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 112.

¹²⁹ E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 50.

uomo del suo tempo e del suo popolo; è anima spagnola condensata in Cervantes. E in quell'anima risiede l'ansia di eternare l'onore.¹³⁰

In questa prospettiva, appare del tutto coerente identificare nel personaggio di Toby un riflesso speculare dello stesso Terry Gilliam, creando un parallelismo diretto con la figura del regista così come emerge nel documentario *Lost in La Mancha*. Si potrebbe quasi teorizzare l'esistenza di una trilogia concettuale dedicata al mito chisciottesco, dove tre opere distinte dialogano tra loro pur mantenendo traiettorie discorsive diverse:

- 1) L'incipit di Welles: il progetto incompiuto di Orson Welles pone le basi per una riflessione metatestuale sul rapporto tra cinema e mito.
- 2) Il dietro le quinte: *Lost in La Mancha* agisce come il tassello centrale, documentando il faticoso processo della creazione artistica e il fallimento come parte del percorso.
- 3) Il compimento: *The Man Who Killed Don Quixote* rappresenta l'esito finale, la sintesi che chiude il cerchio della produzione.



Fotogramma tratto da *Don Quijote* di Welles, 1972

¹³⁰ M. de Unamuno, *In viaggio con Don Chisciotte*, a cura di E. Lodi, Milano, Medusa Edizioni, 2013, p. 79.



Fotogramma tratto da *Lost in la Mancha*, 2002



Fotogramma tratto da *The Man Who Killed Don Quixote*, 2018

Lo stesso Gilliam ha chiarito come il suo approccio non miri a una traduzione letterale del capolavoro di Cervantes, ma a una radicale riscrittura contemporanea. L'invenzione del dirigente pubblicitario catapultato nel Seicento è il perno di questa operazione: il paradosso di un uomo moderno di successo che viene degradato al rango di contadino e servitore da un folle visionario. Questa scelta narrativa non è solo una provocazione estetica, ma riflette anche una precisa posizione politica e industriale. Per Gilliam, rivendicare l'indipendenza dai capitali di Hollywood è essenziale. La sfida è dimostrare che è possibile realizzare un'opera dal respiro internazionale preservando un'identità autoriale forte, e lontana dalle logiche commerciali del cinema americano di massa.

(...) è molto stimolante lavorare sul testo di Cervantes, ma non voglio fare una traduzione cinematografica del romanzo, per questo ho stravolto il soggetto, inventando il personaggio di un dirigente pubblicitario contemporaneo che finisce nel '600, con Don Chisciotte che lo rende Sancho Panza. Così un uomo moderno e di successo è trattato come un contadino, come

un servo, da questo pazzo nel diciassettesimo secolo. Sto cercando di fare il film senza ricorrere a capitali americani, perché penso che sia importante realizzare film di successo internazionale lontani da Hollywood.¹³¹

Un punto di partenza imprescindibile riguarda la teoria dell'imitazione proposta da Genette. Secondo il critico francese, l'imitazione integrale di un testo è un obiettivo tecnicamente irraggiungibile. Ogni opera derivata, o ipertesto, finisce inevitabilmente per costituirsi come un oggetto nuovo, profondamente segnato dalle variabili linguistiche, geografiche e storiche del proprio tempo. Questo concetto richiama il celebre paradosso di Pierre Menard nel racconto di Borges: pur riproducendo parola per parola il testo di Cervantes, Menard crea un'opera diversa poiché il nuovo contesto storico ne muta radicalmente il significato. "(...) la cui ampiezza testuale e la cui ambizione estetica e/o ideologica arrivano fino a mascherare o farne dimenticare il carattere ipertestuale, e questa produttività è a sua volta legata alla diversità dei procedimenti trasformativi applicati".¹³² Genette sostiene infatti che non si imitano i testi nella loro singolarità, bensì i generi. L'operazione di trasposizione richiede innanzitutto l'individuazione dell'idioletto del testo originale; occorre isolare quegli specifici tratti stilistici e tematici che rendono l'opera unica e trasformarli in una matrice d'imitazione. In questo senso:

- Il testo non è il messaggio: l'imitazione non riguarda il contenuto specifico, ma il 'codice' che lo genera.
- L'imitazione è indiretta: non si può replicare un testo direttamente; lo si può solo 'praticare' stilisticamente all'interno di un nuovo corpo narrativo.

Questa prospettiva teorica è fondamentale per comprendere come Volponi e Gillam si avvicinano al mito chisciottesco. Essi non cercano di replicare il romanzo di Cervantes, ma ne estraggono la 'lingua' — fatta di follia, dualismo e scontro col reale — per generare un discorso nuovo e autonomo, capace di parlare alla sensibilità del Novecento e della contemporaneità.

¹³¹ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 123.

¹³² G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, a cura di R. Stella, Torino, Einaudi, 1997, p. 246.

“(…) si possono imitare solo dei generi. Perché imitare precisamente un determinato testo, nella sua eventuale singolarità, significa innanzitutto costituirne l'idioletto, ovvero individuarne gli specifici tratti stilistici e tematici e generalizzarli, farne cioè una matrice di imitazione, o rete di mimetismi, infinitamente riutilizzabile. Per quanto individuale e singolare sia il corpus di derivazione un idioletto, per definizione, non è un'espressione, un discorso, un messaggio, bensì una lingua, cioè un codice in cui le particolarità del messaggio sono state rese atte alla generalizzazione. Ora posso quindi presentare il mio principio in forma forse più accettabile - e più esatta. È impossibile imitare direttamente un testo, lo si può imitare solo indirettamente, praticandone lo stile in un altro testo”.¹³³

Per questo punto è indispensabile tracciare le coordinate di una triade di personaggi che condividono lo stesso DNA archetipico; Don Chisciotte, Gerolamo Aspri e Sam Lowry. In queste tre figure risiede un'essenza comune e paradossale: la natura intrinseca del fallimento. Per Volponi, la tragedia è l'elemento vitale che alimenta il mito del 'diverso'. Gerolamo Aspri non è solo un personaggio letterario, ma l'espressione di un problema irrisolto e tormentoso. La percezione di una realtà soffocante che attanaglia la vita quotidiana. In questo senso, la follia di Aspri riflette la frammentazione dell'individuo moderno di fronte all'orrore della bomba atomica o all'alienazione industriale. “Se accetto solo tre giorni uno in fila all'altro come i tavoli di un caffè, sono perduto come una tazzina e ha ragione la bomba: essa diventa perfetta, ben fatta, scientifica, sociale, rispettosa, liberale, illuminista, religiosa (...)” (C, p. 366).

Risulta quasi profetico notare come l'attore Jonathan Pryce rappresenti l'anello di congiunzione ideale per interpretare queste diverse sfaccettature. Pryce, già volto di Sam Lowry e del Chisciotte di Gilliam, possiede quella gamma espressiva necessaria per incarnare Gerolamo Aspri: la dimensione animale, e l'intellettuale paranoico. Questa attrazione verso il fallimento trova la sua legittimazione filosofica nel pensiero di Unamuno. Il filosofo spagnolo eleva il Chisciotte a 'eroe della sconfitta', sottolineando come la sua grandezza non risieda nell'arroganza del sapere o nella precisione matematica del militare di carriera. La sua fiducia profonda e umile, una forza che lo spinge ad agire pur sapendo che sarà sconfitto. Ma è proprio in questa caduta che il personaggio vince: la sua disfatta diventa un modello di resistenza etica. Per Aspri, Lowry e il cavaliere, fallire significa rifiutare di piegarsi alla logica disumana del sistema, trasformando la propria 'pazzia' nell'unica forma possibile di verità.

¹³³ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, a cura di R. Stella, Torino, Einaudi, 1997, p. 247.

(...) l'eroe della sconfitta, quello dai baffi grandi, neri e spioventi, aveva fiducia, vera fiducia, profonda fiducia in sé stesso, sapeva che con la sua sconfitta avrebbe vinto, come in effetti è accaduto, Quella fiducia in sé non era una profonda arroganza, no! Quella fiducia in sé stesso non era l'infatuazione del militare academico che si crede in possesso della scienza assoluta e matematica, che finge di poter prevedere il risultato di una battaglia come lo si fa con un'eclisse. Don Chisciotte non si fidò mai della propria conoscenza, si fidò della propria audacia... per essere sconfitto.¹³⁴



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985.

Contro la interpretazione e a favore della trasposizione

L'intento primario di questa ricerca non consiste nel cristallizzare un'unica interpretazione definitiva delle opere analizzate, quanto piuttosto nel tessere un *corpus* di lettura trasversale. L'idea è quella di osservare questi testi come se narrassero la stessa vicenda, pur manifestandosi attraverso linguaggi ed epoche distanti tra loro. Seguendo i

¹³⁴ M. de Unamuno, *In viaggio con Don Chisciotte*, a cura di E. Lodi, Milano, Medusa Edizioni, 2013, p. 86.

postulati della teoria della ricezione, appare evidente come l'atto di attribuire significati 'nuovi' a opere nate decenni fa sia un processo quasi spontaneo e inconsapevole del lettore contemporaneo. In questo scenario, risulta imprescindibile il contributo di Susan Sontag riguardo all'approccio critico verso l'arte. Nel suo celebre volume *Contro l'interpretazione* raccoglie riflessioni elaborate tra il 1961 e il 1965, che l'autrice statunitense offre delle coordinate essenziali per navigare tra i concetti di teoria dell'arte e teoria mimetica. "La più antica teoria dell'arte, quella dei filosofi greci, ha sostenuto che l'arte fosse mimesi, imitazione della realtà". Sontag propone di accostarsi all'opera come a un modello pittorico, mettendo in discussione l'ossessione per il contenuto e per quei sistemi di valore che impongono letture forzate, soggette ai mutamenti del tempo. Si stabilisce inoltre una netta linea di demarcazione tra due ambiti: la teoria, che si concentra sulla definizione di categorie e concetti astratti, e la critica; il cui raggio d'azione riguarda specificamente le modalità di ricezione e le diverse chiavi di letture applicate a un autore o a una creazione artistica. "Riducendo un'opera d'arte al suo contenuto, e poi interpretando soltanto quello, la si addomestica. L'interpretazione rende l'arte gestibile, malleabile".

Sontag invita a considerare la pluralità di significati che un'opera può sprigionare, identificando nel cinema un potente elemento di 'trasgressione' rispetto alla ricezione tradizionale di un testo. In questo senso, la forza comunicativa non risiede solo nel racconto, ma si manifesta potentemente attraverso la messa in scena e la scenografia¹³⁵. L'universo visivo di Brazil configura come un ecosistema estetico converge e mescola suggestioni provenienti da epoche e stili differenti. Il film di Gilliam non si limita a citare il passato, ma

¹³⁵ ● Riprendendo quanto osservato con l'esempio di *The Texas Chainsaw Massacre*, la vera forza della trasgressione cinematografica non risiede tanto nel *cosa* viene narrato, quanto nel *come* la macchina da presa lo restituisce allo spettatore. In questo senso, dobbiamo accogliere il monito di Susan Sontag, la quale suggerisce una resistenza attiva verso la tentazione di sovrapporre significati intellettuali a ogni costo. "Bisognerebbe resistere alla tentazione d'interpretare il film. Ciò che conta in *Marienbad* è la pura, in traducibile immediatezza sensuale di certe immagini". Non è sempre necessario scavare alla ricerca di un senso recondito o di una metafora esistenziale dietro ogni sequenza. A volte, l'immagine è semplicemente ciò che appare. I mulini di Don Chisciotte, in questa prospettiva, tornano a essere semplici mulini a vento; non giganti o mostri che simboleggiano la lotta quotidiana dell'uomo contro il destino, ma strutture fisiche concrete. Allo stesso modo, le scene brutali di *Leatherface* non devono essere forzatamente lette come allegorie sociali; esse rappresentano, nella loro cruda immediatezza, lo smembramento di un gruppo di giovani. Come sostiene Sontag, talvolta il compito dello spettatore è semplicemente quello di lasciarsi catturare dal fascino della superficie e dalla potenza visiva istantanea.

rielabora attivamente i codici dell'espressionismo tedesco di Fritz Lang, al cinema noir, passando attraverso la tensione dei film d'azione e il linguaggio grottesco dei cartoni animati. Questo assemblaggio di riferimenti trasforma l'ambiente scenico in un territorio ibrido, dove la stratificazione di generi diversi diventa lo strumento principale per sfidare le aspettative dello spettatore e scardinare ogni interpretazione convenzionale. Il proprio Gilliam sulla metatestualità dei suoi film afferma che:

Al contrario la mia mente è come uno stufato irlandese: quando il prodotto è pronto non puoi dire qual è la patata e qual è la carota. Molti registi ad Hollywood copiano da altri film, dalle riprese all'editing. George Lucas, ad esempio, è come andare in un museo e copiare un Da Vinci, la copia può essere interessante ma non è mai l'originale.¹³⁶



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985



Fotogramma tratto da *Metropoli*, 1927

¹³⁶ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p.159.



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985



Fotogramma tratto da *Touch of Evil*, 1958



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985



Fotogramma tratto da *A Wild Hare*, Warner Bros. Cartoons. 1940

Nel percorso di trasposizione-traduzione di *Corporale* verso un linguaggio cinematografico, risulta fondamentale analizzare l'identità racchiusa nei nomi dei protagonisti. La figura di Gerolamo Aspri stabilisce un legame diretto con San Girolamo, la cui esistenza fu consacrata a una filosofia ascetica volta, per citare Fray Luis de León, ad “*allontanarsi dal rumore del mondo*”.¹³⁷ L'iconografia classica del Santo è inscindibile dalla sua simbiosi con il leone; un'immagine che Volponi recupera per strutturare il suo personaggio, definendolo attraverso un costante e viscerale rapporto con la dimensione bestiale. Il cognome, d'altro canto, introduce una tensione materica opposta. Derivato dal latino *asper*, il termine *Aspri* evoca immediatamente l'idea d'impraticabilità e asprezza. Richiama quegli *aspera tempora* — i tempi avversi e le situazioni complicate — che definiscono un'indole selvatica, rozza e deliberatamente sgradevole.



San Girolamo Penitente, da Mattia Preti

¹³⁷ Tratto dal poema: *Oda a la vida retirada*.

Tuttavia, il nome suggerisce anche un richiamo al diaspro, un quarzo reso cromaticamente vivo da tracce di ferro, noto per la sua compattezza e per i bordi taglienti simili al vetro. Questa pietra diventa la metafora perfetta per la natura del protagonista volponiano: Gerolamo Aspri è un uomo duro, provocatorio e incline alla rissa, ma dotato di una bellezza intrinseca che risiede proprio nella sua capacità di restare compatto e resistente nonostante le fratture dell'esistenza.

Il cognome del personaggio, Aspri, dal latino *asper*, evoca al contrario scontro, impraticabilità, spiacevolezza, esasperazione: *aspera tempora* e *aspera res* sono i tempi difficili e complicati, le situazioni avverse. Oltre all'idea di asprezza e austerità, questo nome evoca anche rozzezza, selvaticità e ignoranza. Il cognome Aspri rimanda inoltre abbastanza chiaramente al diaspro, un quarzo contenente alcuni atomi di ferro che rendono la roccia colorata e ricercata come pietra ornamentale, la cui composizione ricorda simbolicamente le caratteristiche del personaggio volponiano: come il diaspro presenta delle fratture e dei bordi taglienti simili a quelli del vetro ed è molto compatto e duro (oltre che colorato), così Gerolamo Aspri è resistente, tagliente, provocatorio e rissoso (oltre che bello).¹³⁸

In netta contrapposizione alla figura tagliente e isolata di Aspri, la trasposizione del senso di *Corporale* nel protagonista di *Brazil* si muove verso la rappresentazione dell'uomo qualunque. Questa natura ordinaria è scolpita già nel nome *Sam*. Trattandosi di uno dei nomi anglosassoni più radicati e diffusi, esso richiama inevitabilmente la figura iconica dello *Zio Sam*, inteso come personificazione del popolo e del cittadino medio immerso negli ingranaggi del sistema capitalista. Sam non è un'eccezione, ma un frammento della massa. A rafforzare questa condizione interviene il cognome, Lowry, che contiene al suo interno il termine inglese *low* (basso). Si genera così un paradosso semantico: sebbene nell'architettura sociale di *Brazil* il cognome possa suggerire una facciata di eleganza o un'appartenenza a uno strato sociale elevato, la sua radice letterale ne tradisce la sostanza. Sam Lowry resta confinato in una dimensione di subalternità. Egli incarna l'apoteosi dell'anonimato, un individuo di basso rango rimane intrappolato nei livelli inferiori di una struttura che non ammette singolarità.

Il discorso si sposta inevitabilmente sulla genealogia mitopoietica dell'alter ego di Gerolamo Aspri: il leggendario messicano Joaquín Murieta. È fondamentale rilevare come Volponi esplicita un'attrazione quasi ipnotica per gli anteroi del grande schermo, con una

¹³⁸ T. Toracca, *Paolo Volponi. «Corporale», «Il pianeta irritabile», «Le mosche del capitale»: una trama continua*, Roma, Carocci, 2022, p. 72.

predilezione specifica per le figure dei banditi e dei fuorilegge. In questo contesto, la figura di *El Zorro* non agisce solo come un riferimento pop, ma diventa l'elemento cadine per definire quella che potremmo chiamare 'anatomia dello smascheramento'. Se Sam Lowry cercava rifugio in un eroismo alato e angelico, Aspri proietta il proprio desiderio di rivolta in una dimensione più terrena e violenta, (come la costruzione del rifugio antiatomico). La figura del 'vendicatore' mascherato serve dunque a scardinare la scorza dura del protagonista, permettendo di indagare ciò che si cela sotto la superficie del 'diaspro'. "Egli era Murieta perché non aveva nessuna paura, Murieta era venuto fuori dalla vetrina perché non aveva paura della bomba" (C, p. 146). Una tensione costante tra la finzione antierica e la nuda realtà dell'identità smascherata.

A volte pronunciato o scritto Murieta o Murrieta, Joaquín è stato un personaggio storico e leggendario, conosciuto anche come il Robin Hood dell'Eldorado (così il film del regista statunitense, William Weelman del 1936) perché partecipò alla corsa all'oro californiana nella seconda metà del XIX sec. Il personaggio di Zorro è ispirato a questo fuorilegge romantico e probabilmente Volponi recupera Murieta passando proprio dal personaggio televisivo e cinematografico nonostante conoscesse la pubblicazione einaudiana dell'opera di Neruda e la sua messa in scena a Milano nel 1970.¹³⁹



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985

Un elemento che unisce profondamente queste analisi è la natura dei nomi scelti per i protagonisti: figure che sembrano provenire direttamente dalla quotidianità della strada, spogliate di qualsiasi aura di magnificenza. In questo senso, il capolavoro di Cervantes si

¹³⁹ T. Toracca, *Paolo Volponi. «Corporale», «Il pianeta irritabile», «Le mosche del capitale»: una trama continua*, Roma, Carocci, 2022, p. 74.

configura come il testo cardine su cui Volponi e Gilliam operano una vera e propria transtestualità. Come ha sottolineato Sontag, l'esercizio della critica può rivelarsi un autentico 'atto di liberazione' intellettuale, permettendoci di decodificare il potere simbolico racchiuso nell'unione tra un nome e cognome. L'esempio di Sancio Panza è emblematico: il suo nome evoca la tradizione popolare, mentre il cognome insiste prepotentemente sulla dimensione fisica e corporea. Sancio incarna la concretezza più immediata – il bisogno di mangiare, il desiderio di riposo, la ricerca di ricompense tangibili – anticipando con il suo stesso nome il ruolo che svolgerà accanto a Don Chisciotte. L'etimologia diventa così la chiave per interpretare l'intero romanzo: mentre il Cavaliere punta verso l'astrazione dell'ideale e del sogno, Sancio Panza riporta la narrazione alla sua base materiale. Egli non è un semplice comprimario, ma agisce come il contrappeso realistico alle visioni del protagonista (com'è stato detto pagine precedenti). Il loro rapporto si regge proprio su questa frizione continua che stabilisce una tensione tra l'immaginazione dello spirito e la pesantezza della carne, tra la visione onirica e la nuda realtà dei fatti.

—No hay que llorar —respondió Sancho —; que yo entretendré a vuestra merced contando cuentos desde aquí al día, si ya no es que se quiere apear y echarse a dormir un poco sobre la verde yerba, a uso de caballero andantes, para hallarse más descansado cuando llegue el día y punto de acometer esta tan desemejable aventura que le espera.¹⁴⁰

¹⁴⁰ “Non c'è da piangere, rispose Sancho; ché io intratterrò vostra signoria raccontando novelle da qui fino al giorno, a meno che non preferiate smontare e buttarvi a dormire un poco sull'erba verde, secondo l'uso dei cavalieri erranti, per trovarvi più riposato quando giunga l'alba e il momento di affrontare questa così insolita avventura che vi aspetta”. Da M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, a cura della Real Academia Española e della Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 177.



Tratto dal Quijote di Welles, 1992.

Sancio Panza agisce come custode delle norme sociali e dalla ragionevolezza, in *Corporale* questa funzione di richiamo alla realtà viene assunta dall'amico tedesco di Gerolamo Aspri. "Over- Rath è "Il Superior- Consigliere" (*Rat*, in tedesco, vuol dire infatti consiglio/consigliere)".¹⁴¹ Come appare evidente, l'atto stesso di attribuire un nome non è mai un'operazione neutra, ma deposita istantaneamente una densità drammatica sull'oggetto o sul soggetto designato. In questo scenario, o nomi scelti diventano il perno di un raffinato artificio onomastico, capace di delineare il profilo dei personaggi attraverso la pura forza della parola. L'universo di *Corporale* si regge infatti su un intricato sistema di sdoppiamenti, di cui Overtah è un pilastro fondamentale tanto quanto le figure dell'assassino o di Joaquín Murieta. Siamo di fronte a una rielaborazione potenziata e moderna del tema del Doppelgänger, dove l'identità di Gerolamo si frammenta in diverse direzioni:

- Aspri / l'assassino: agisce come una forma di proiezione esterna.
- Aspri / Murieta: rappresenta uno sdoppiamento esplicito e manifesto.
- Aspri / Overath: delinea il conflitto psicologico tra l'Io e il Super-io.

Questo labirinto dell'identità viene ulteriormente esasperato dalla presenza di figure femminili ricorrenti e speculari — come Ivana o Imelde — che trasformano il romanzo in un gioco di specchi continuo. In questo contesto, il nome non serve a identificare un individuo univoco, ma a mappare le diverse proiezioni di una psiche in costante tensione.

¹⁴¹ Gloria Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, p. 98.

Nemmeno Overath, infatti, riesce davvero a essere un'alterità. Anzi, la chiara opposizione sublimata di Aspri stesso. Se quest'ultimo, infatti rappresenta il mondo dell'introflessione, della passività, della paura, Overath è il suo principio di realtà, il mondo della volontà e dell'azione.¹⁴²

In quest'ultima sezione, l'analisi non si è posta l'obiettivo di 'decodificare' o interpretare i nomi come semplici etichette, poiché è la loro stessa natura a proiettare in primo piano l'operatività drammatica che essi svolgono all'interno del racconto. Questa prospettiva consolida il cambio di paradigma suggerito da Susan Sontag: l'invito a non accanirsi nella ricerca di un 'messaggio' teorico da estrarre a forza, ma a sviluppare una sensibilità nuova, capace di accogliere il modo in cui l'opera agisce direttamente sul fruitore "(...) l'attività critica si è rivelata un atto di liberazione, oltre che di espressione, intellettuale (...)". Piuttosto che moltiplicare le stratificazioni esegetiche, la critica dovrebbe avere il compito di affinare la nostra attenzione verso la presenza fisica e concreta dell'arte, imparando a descriverne la forza vitali e le reazioni che scatena. In quest'ottica, l'ambizione finale non è svelare ciò che l'opera 'vuole comunicare' a livello intellettuale, ma recuperare la capacità di abitarla, vedendola e sentendola con una vigoressia e un'intensità rinnovate.

Per concludere questa analisi, che ha cercato d'instaurare in dialogo trasversale tra *Don Chisciotte, Corporale* e la visione cinematografica di Terry Gilliam, dobbiamo interrogarci su un punto cruciale: in che modo una sequenza d'immagini riesce a farsi traduttrice di un'opera letteraria? In questa prospettiva, il cinema di Gilliam — *Brazil* in particolare — mette profondamente in crisi l'idea di una narrazione lineare. Proprio come accade un *Corporalem* la vicenda non segue una cronologia rassicurante, ma si frammenta in quella che potremmo definire una biforcazione del tempo.

Se *Corporale* può essere ricondotto all'interno della tradizione del monologo autonomo, va precisato però che ciò è possibile solo in un certo senso e in una certa misura. A dispetto dell'incipit, infatti, non tutto il romanzo è narrato al presente e non in ogni sua parte viene impiegata la prima persona. Soprattutto su quest'ultimo aspetto è molto insistito; la caratteristica strutturale del testo che più immediatamente salta agli occhi è infatti l'alternanza simmetrica di omodiegesi (I e III capitolo) ed eterodiegesi (II e IV capitolo). Si tratta di due elementi macroscopici, che tuttavia non determinano quasi mai una sospensione - né tanto meno una sovversione- dei modi della forma-monologo. La narrazione al passato non

¹⁴² Gloria Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, p. 89.

contribuisce davvero a creare quella che Ricoeur chiama “esperienza di finzione”; non si crea cioè l'impressione di un trascorso fittizio dei personaggi cui tempo del passato farebbero riferimento, perché i fatti sono sempre riportati da una soggettività delirante che li deforma sino a renderli incomprensibili. Oppure, ancora più radicalmente, il passato stesso viene presentato come l'effetto di un ‘montaggio’ operato dal protagonista.¹⁴³

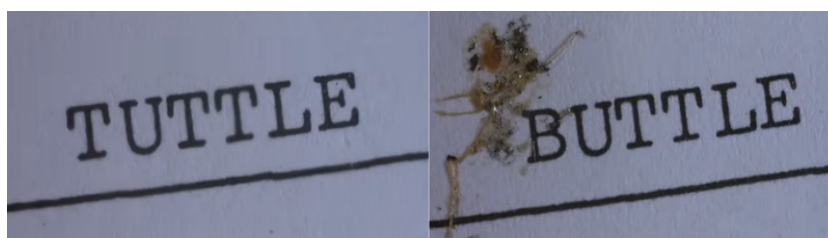
Per comprendere questa trasformazione del tempo da semplice contenitore a vero narratore, è indispensabile rivolgersi alla filosofia di Gilles Deleuze. Con *L'immagine-tempo*, si segna una svolta rispetto al precedente studio sull'*Immagine movimento*, analizzando il passaggio dal cinema classico a quello moderno. Se nel primo caso, il tempo era ancora schiavo dell'azione e del movimento, nel cinema del secondo dopoguerra il tempo si affranca da questa subordinazione, mostrandosi direttamente allo spettatore. Questa visione affonda le radici nel pensiero di Henri Bergson, per il quale il tempo non è una mera somma d'istanti uno dopo l'altro, ma una durata continua. In questo flusso, il presente e il passato non sono separati, ma coesistono simultaneamente. Deleuze applica questa intuizione al cinema moderno, dimostrando come certi film riescano a rendere visibile questa struttura temporale complessa e non lineare, trasformando l'esperienza visiva in una percezione diretta del tempo stesso.

La semiologia del cinema sarà la disciplina che applica alle immagini modello relativi al linguaggio, soprattutto sintagmatici, quasi a formare uno dei loro “codici” principali. Si percorre così uno strano circolo, perché la sintagmatica presuppone che l'immagine sia di fatto assimilata a un enunciato, ma in quanto è proprio lei a renderla di diritto assimilabile all'enunciato. È un circolo vizioso tipicamente kantiano: si applica la sintagmatica perché l'immagine è un enunciato, ma questa è un enunciato in quanto sottostà alla sintagmatica. Alle immagini e ai segni si è sostituita la coppia degli enunciati e della “grande sintagmatica”, al punto che la nozione stessa di segno tende a scomparire da questa semiologia. Il film si presenta come un testo, con una distinzione analoga a quella proposta da Julia Kristeva, tra un “feno-teso” di enunciati apparenti e un “geno-testo” di sintagmi e paradigmi, strutturanti, costitutivi o produttivi.¹⁴⁴

¹⁴³ G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, p. 78.

¹⁴⁴ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1989, p. 38.

Le categorie individuate da Deleuze offrono una chiave fondamentale per scardinare il paradosso filosofico del tempo, permettendoci d'interpretare l'esistenza stessa come una concatenazione ininterrotta d'immagini. In questa visione, i nostri occhi smettono d'essere semiotici organi biologici per trasformarsi in una vera e propria cinepresa, capace di registrare e montare il flusso della vita. Il punto di partenza è il concetto di «immagine-azione», pilastro del cinema classico. In questo paradigma, la narrazione è regolare da una logica ferrea: ogni situazione genera una risposta immediata e necessaria da parte del soggetto. È un modello basato sulla causalità, dove un evento problematico innesca l'intervento del protagonista, il cui agire produce a sua volta un nuovo scenario. Come lo scatenante fisso del conflitto principale di *Brazil*, un errore del sistema burocratico che condanna a morte a un uomo innocente. Qui, il tempo non gode ancora di una propria autonomia; esso rimane un elemento 'silenzioso', percepito solo indirettamente attraverso la successione dei fatti e delle loro conseguenze. Il mondo che ne scaturisce è un universo coerente e finalistico, in cui l'individuo mantiene intatta la propria capacità d'impatto: agire significa, effettivamente, avere il potere di trasformare il corso degli eventi.



Fotogrammi tratti da *Brazil*, 1985.

Il tempo è necessariamente una rappresentazione indiretta, perché deriva dal montaggio che lega un'immagine-movimento a un'altra. Questo è il motivo per cui il legame non può essere una semplice giustapposizione: il tutto non è un'addizione più di quanto il tempo non sia una successione di presenti.¹⁴⁵

Proseguendo nell'analisi deleuziana, incontriamo l'immagine-ricordo, ovvero la modalità con cui il cinema traduce visivamente il legame tra ciò che è stato e ciò che è. Tradizionalmente, questa forma si palesa attraverso il *flashback* (o analessi): un frammento di passato che riemerge nel flusso del presente per offrire coordinate psicologiche o chiarire snodi narrativi. Da un punto di vista filosofico, il ricordo è la prova che il passato non svanisce, ma persiste in una zona d'ombra pronta a riflettersi nell'attualità. Tuttavia, è proprio

¹⁴⁵ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1989, p. 48.

qui che il cinema di Gilliam e la prosa di Volponi scardinano il modello. In *Brazil*, il passato non si manifesta mai secondo i canoni del flashback tradizionale; affinché si possa parlare di memoria, infatti, dovrebbe esistere traccia di un vissuto reale, di un evento esperito. Al contrario la mente di Sam appare curiosamente priva di ricordi autentici, esattamente come quella di Gerolamo. Nessuno dei due protagonisti attinge a un passato concreto per giustificare il proprio presente. “*Brazil* dunque moltiplica i livelli fantasmatici, le realtà create e allucinate, l’eccesso è la sua cifra stilistica, un eccesso visuale e simbolico (...)”.¹⁴⁶ In entrambi casi, ‘il tempo trascorso’ viene sostituito da una atemporalità delle allucinazioni. Il passato non è un archivio di fatti, ma un serbatoio di visioni surreali. Il ritmo temporale non è scandito da eventi cronologici, ma dall’irruzione del fantastico: sono gli incontri onirici tra Sam e Jill o i progetti visionari di Gerolamo a fungere da nuovi marcatori del tempo. La cronologia smette di essere una linea retta di fatti vissuti per trasformarsi in una sequenza di esplosioni surreali che ridefiniscono l’identità dei protagonisti al di fuori della storia.

O meglio, Volponi sfrutta tutte le potenzialità del linguaggio a-logico e associativo offerte dallo stream of dreams per mimare le principali caratteristiche del sistema inconscio individuate da Freud (assenza di contraddizione, spostamento, condensazione, atemporalità, sostituzione della realtà esterna con quella psicologica) e dare forma alla schizofrenia di Aspri.¹⁴⁷

Un nodo cruciale per ipotizzare un adattamento visivo di *Corporale* risiede proprio nel concetto deleuziano di immagine-sogno, e cristallo-tempo. Se da un lato il romanzo di Volponi rappresenta una sfida intellettuale per il lettore (a causa di un flusso narrativo così denso da rasentare l’infilmabilità), dall’altro *Brazil* emerge come una potente ‘traduzione’ di quelle pagine. Il film di Gilliam agisce quasi come una bussola, una guida di lettura che sfrutta le diverse funzioni del tempo descritte da Deleuze per rendere fruibile l’astrazione volponiana. “*Corporale* è un testo volutamente complesso, magmatico e stratificato, strutturato secondo un modulo delirante che tende ad allontanarsi da quel tipo di realismo al quadrato distintivo del modernismo”.¹⁴⁸ In questo contesto, l’immagine-sogno si distacca nettamente dall’immagine-ricordo: essa non appartiene al passato documentato, ma alla dimensione pura dell’immaginazione e dell’inconscio. Mentre il ricordo ha bisogno di un appiglio nella realtà vissuta, il sogno segue una logica associativa e libera, svincolata da ogni

¹⁴⁶ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p.61.

¹⁴⁷ G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, p. 76

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 74.

obbligo di verosimiglianza. “L’immagine-sogno è costretta ad attribuire il sogno a un sognatore e la coscienza del sogno (il reale) allo spettatore”.¹⁴⁹ All’interno della struttura cinematografica, queste sequenze agiscono come agenti di rottura: interrompono bruscamente la linearità del racconto per introdurre un piano di ambiguità in cui realtà, fantasia e percezione sensoriale si fondono senza soluzione di continuità. Grazie a questo espediente, d’opera smette di limitarsi alla descrizione del mondo oggettivo esteriore per spalancare le porte della dimensione psichica dei protagonisti, rendendo visibile l’invisibile.

Le immagini-sogno sembrano a loro volta possedere due poli, distinguibili a partire dalla loro produzione tecnica. Uno procede con mezzi ricchi e sovraccarichi, dissolvenze, sovraimpressioni, disinquadrature, complessi movimenti di macchina, effetti speciali, manipolazioni di laboratorio, spinti fino all’astratto, tendenti all’astrazione. L’altro, al contrario, è molto sobrio, poiché opera mediante tagli netti o montaggio-taglio, procede unicamente a in continuo sganciamento che “fa” sogno, ma tra oggetti che rimangono concreti.¹⁵⁰



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985.

Il vero motore della narrazione risiede in questo attrito costante tra la realtà fisica e la percezione sensitiva. Attraverso la manipolazione del tempo, l’atto della visione o della lettura si trasforma in un gioco privo di regole prefissate, uno spazio aperto a molteplici percorsi che rifiuta di farsi imbrigliare in un’unica interpretazione solida e rassicurante. Questo approccio sposa perfettamente il monito di Sontag: ridurre un’opera d’arte al suo solo contenuto per poi sottoporla a interpretazione, in questo senso, è un tentativo di rendere l’arte gestibile e malleabile, privandola della sua forza dirompente. Per sfuggire a questa semplificazione, interviene il concetto più audace di Deleuze: l’immagine-cristallo. In questa configurazione, Deleuze descrive una situazione in cui il presente e il passato smettono di

¹⁴⁹ G. Deleuze, *L’immagine-tempo. Cinema 2*, trad. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1989, p. 72.

¹⁵⁰ G. Deleuze, *L’immagine-tempo. Cinema 2*, trad. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1989, p. 71

essere segmenti separati per manifestarsi simultaneamente. L'immagine attuale (il presente percepito) e l'immagine virtuale (il passato che persiste come memoria) iniziano a riflettersi l'una nell'altra, diventando le facce speculari di un unico cristallo temporale. "Il passato non succede al presente che non è più, coesiste con il presente che è stato. Il presente è l'immagine attuale e il *proprio* passato contemporaneo, è l'immagine virtuale, l'immagine allo specchio".¹⁵¹ Lo spettatore non è più un semplice testimone di una cronologia, ma percepisce direttamente la coesistenza di livelli temporali differenti. Il cinema moderno riesce così a rendere visibile il tempo stesso, mostrandoci come ogni istante presente sia intrinsecamente inseparabile dal passato che lo abita e lo accompagna.

L'immagine-cristallo, o la descrizione cristallina, ha ben due facce che non si confondono. La confusione tra reale e immaginario è un semplice errore di fatto e non concerne la loro discernibilità, la confusione avviene solo "nella testa" di qualcuno. L'indiscernibilità invece costituisce un'illusione oggettiva; non sopprime la distinzione delle due facce, ma la rende inassegnabile; poiché ogni faccia assume il ruolo dell'altra, in una relazione che si può definire di presupposizione reciproca, o di reversibilità.¹⁵²

Approfondendo la dinamica del 'gioco', Jurij Lotman nel suo *Dialogo con lo schermo* definisce l'atteggiamento ludico dello spettatore come una vera e propria palestra psicologica. Il gioco non è un'attività vana, ma uno strumento che permette di sperimentare, in modo protetto e convenzionale, emozioni che nella realtà risulterebbero fatali. Questa 'libertà di scelta' compensa i vincoli della vita vera e trasforma *Brazil*, proprio come *Corporale*, in un ipertesto a scelta libera.

Il gioco non è un divertimento ozioso: è una scuola di addestramento psicologico che permette alla persona di vivere convenzionalmente emozioni che nella vita sono connesse a un grande rischio o a un pericolo mortale. Nello stesso tempo, il gioco è uno strumento di distensione psicologica, poiché compensa la non libertà delle circostanze reali con un sensibile ampliamento della "gamma di scelta della persona".¹⁵³

Si recupera qui l'intuizione di Pasolini, il quale vedeva in *Corporale* la coesistenza di due spinte opposte: una centrifuga (che spinge verso l'esterno, il caos, la frammentazione) e

¹⁵¹ *Ivi*, p.93.

¹⁵² G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1989, p. 83.

¹⁵³ J. Lotman – Y. Tsivian, *Dialogo con lo schermo*, trad. e cura di S. Burini e A. Niero, Bergamo, Moretti & Vitali, 2001, p. 24

una centripeta (che tenta di riportare tutto a un nucleo centrale). Questa struttura permette di scardinare la linearità cronologica, non è necessario leggere il romanzo o guardare il film seguendo l'ordine dei capitoli o delle scene.¹⁵⁴ In questa cornice, l'immagine-cristallo deleuziana ci autorizza a una lettura rivoluzionaria: e se il finale di *Brazil* fosse, in realtà, l'inizio della storia? Se l'intera vicenda fosse racchiusa esclusivamente nella mente di Sam Lowry? Cioè, tutti i personaggi sanno che non operano nello stesso livello di realtà o che solo sono allucinazioni di Sam. Questa ipotesi si spinge oltre, suggerendo che Jill non sia mai esistita, ma sia stata prodotta del Sistema stesso come un'esca per intrappolare il protagonista. La prova simbolica risiede proprio nel loro primo incontro al di fuori della dimensione onirica: Sam vede Jill attraverso il riflesso di un frammento di cristallo. "Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione fondamentale del tempo: dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato".¹⁵⁵ Com'è noto, l'immagine restituita dallo specchio è per definizione un'immagine mutata, una deformazione virtuale che non coincide con la realtà attuale. Tanto come Dulcinea del Toboso solo esiste dentro l'immaginario cavalleresco del Chisciotte (nemmeno Sancio la conosce), Jill non è un corpo, ma un riflesso nel cristallo del tempo di Sam, ossia, un meccanismo di controllo camuffato da desiderio di fuga.

Le grandi tesi di Bergson sul tempo si presentano così: il passato coesiste con il presente che è stato; il passato si conserva in sé, come passato in generale (non cronologico); il tempo si sdoppia a ogni istante in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva. Spesso il bergsonismo è stato ridotto all'idea che la durata sarebbe soggettiva e costituirebbe la nostra vita interiore. E forse, almeno agli inizi, Bergson doveva esprimersi in questo modo. Ma via via, dirà tutt'altra cosa: la sola soggettività è il tempo, il tempo non cronologico colto nella sua fondazione, e siamo noi a essere interni al tempo, non viceversa.¹⁵⁶

¹⁵⁴ "Il romanzo, secondo Pasolini, è mosso da due forze, una centrifuga, causata dal disagio alienante proprio del mondo industriale-aziendale, e l'altra centripeta, causata dal terrore atomico". Da E. Baldisi, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 87.

¹⁵⁵ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1989, p. 96.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 103.



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985.

Don Chisciotte, Corporale e Brazil: una trama continua

Per consolidare questa corrispondenza, l'analisi deve necessariamente confrontarsi con le tesi de L'Anti-Edipo. Il testo di Deleuze e Guattari opera una critica radicale alla psicoanalisi classica, denunciandone il sodalizio con le strutture del capitalismo. In questa prospettiva, il desiderio smetti d'essere intenso come una 'mancanza' da colmare e viene ridefinito come una macchina produttiva incessante, che il sistema tenta di addomesticare attraverso la ristretta triangolazione familiare (padre-madre-io). L'approccio materialista degli autori, fondendo marxismo e antropologia, svela come le organizzazioni sociali abbiano storicamente plasmato la psiche umana per fini di controllo. In questo contesto, l'idea della schizofrenia come sovversione identifica il limite estremo del sistema economico; un soggetto che, rompendo gli schemi produttivi, diventa potenzialmente esplosivo per l'ordine costituito. Allo stesso tempo, il corpo visto come campo di battaglia.

Questo Aspri-Murieta milanese, carrierista del malaffare, è la prima tappa d'una fuga che è insieme protesta: fuga e protesta da e contro la normalità, da e contro la ripugnante congerie di pigrizia propria dell'ambiente intellettuale e politico, in cui impero il tatticismo, da e contro il compromesso e le cabale meschine d'una cultura vacua e tarlata. E anche, ovviamente, da e contro sé stesso.¹⁵⁷

Gerolamo Aspri, proprio come i protagonisti di Gilliam, abita un corpo che diventa lo strumento primario per mettere in discussione il progresso tecnologico. La loro 'pazzia' non è una patologia clinica, ma una risposta organica e meccanica a un mondo che vorrebbe trasformare l'uomo in un ingranaggio inerte. Usare il proprio corpo come ostacolo

¹⁵⁷ E. Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 53.

all'avanzata tecnologica è l'ultimo atto di libertà di un desiderio che rifiuta d'essere incanalato. "è esatto dire in questo senso che la schizofrenia è il prodotto della macchina capitalistica, come la mania depressiva e la paranoia sono il prodotto della macchina dispotica, come la isteria è il prodotto della macchina territoriale?"¹⁵⁸

In prima istanza, il seguente passaggio di *Corporale* esemplifica l'idea della schizofrenia come rivoluzione, ma sempre se ne parla di uno 'svitato' che è completamente consapevole della sua situazione circostante:

Conosco il mio corpo, pezzo per pezzo, in sezione e nell'insieme, nei suoi interni odori e colori come se vedessi i suoi organi, i suoi centri e giravolte disposti su tavole portatili sempre pronte. La testa, anche; mi resta piuttosto misteriosa la fascia che la guida o l'acceca e il suo rapporto con il cuore e con lo stomaco, con tutti i capillari. Qualcun altro è lì che preme, distinto da me per il solo fatto che io non lo conosco. Aspetto di individuarlo, intanto lo porterò con me. Oppure è lui che vuole che io segua? Quello stronzo messicano non c'entra più niente. Infatti io no non ho nessuna banale paura della bomba e nemmeno della morte atomica. Ho più paura della contentezza che certe volte mi prende di avere coscienza che un altro o una parte ignota di me preme sul mio animo. Proviene dal vecchio film della memoria? È una parte di me che recita un testo che non è mio? Sul campo di Ca l'ala tale presenza sarà forse più chiara. Con i piedi sul posto ancora di più; ma non sono ancora pronto. Se l'incontrassi adesso, chiunque fosse, lo lascerei vincere. (C, p.40)



Jhonathan Pryce, *Brazil* 1985

¹⁵⁸ G. Deleuze – F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, intr. e trad. di A. Fontana, 2^a ed., Torino, Einaudi, 1975, p. 28.

Il saggio di Giorgio Agamben, *I sei minuti più belli della storia del cinema*, invita a riflettere su un ‘contratto tacito’ tra opera e spettatore; un accordo che impone accettare la realtà di ciò che vediamo sullo schermo, pur sapendo che appartengono all’universo della finzione. Quando Agamben invita a credere alle immagini fino a ‘falsificarle’, non descrive un inganno, la liberazione della potenza del desiderio. Per Deleuze e Guattari, infatti, il desiderio non è una ‘mancanza’ da colmare, ma un atto creativo puro “(...) il desiderio non manca di nulla, non manca del suo oggetto”.¹⁵⁹ In questa linea, l’ossessione di Welles e di Gilliam per il Chisciotte non è la ricerca di un ideale perduto, ma la messa in moto di una macchina desiderante che produce una realtà alternativa.

È una relazione che non esiterei a definire associativa e iconica. Anche la parola, a mio avviso, al pari delle immagini dei mulini a vento e delle raffigurazioni plastiche dei personaggi, gioca sulla riconoscibilità e sulla ripetibilità; è una parola che non presenta, non dice, semmai riporta all’attenzione dello spettatore qualcosa di già conosciuto, di già detto. Il protagonista riemerge pertanto da una pre-esistenza, come se fosse già lì ad aspettare di essere visto, di essere inquadrato. Lo stesso Sancio Panza sembra emanare da questa specie di autonomia epica, quasi a non voler tradire l’icona che vede entrambi, cavaliere e scudiero, impegnati nella loro erranza e nei loro numerosissimi ragionamenti.¹⁶⁰

Se proiettiamo *Don Chisciotte* nella nostra contemporaneità, come fa Gilliam, lo trasformiamo nel soggetto sovversivo per eccellenza: lo schizofrenico che sfugge alla codificazione capitalista. Gli autori de *L’Anti-Edipo* sono chiari in questo senso: “(...) il capitalismo è fondato sulla sua più interna contraddizione: esso non cessa di spostare il proprio limite (...) la schizofrenia è il limite esterno”.¹⁶¹ Il Chisciotte contemporaneo di Gilliam incarna esattamente questo limite. Egli abita il presente non come un alienato, ma come una forza che rompe la triangolazione familiare e burocratica del sistema; dimostrando che la sua ‘pazzia’ è in realtà il punto di rottura dove il desiderio torna ad essere produttivo.

¹⁵⁹ G. Deleuze – F. Guattari, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, intr. e trad. di A. Fontana, 2ª ed., Torino, Einaudi, 1975, p. 32.

¹⁶⁰ S. Trecca, «Il racconto filmico del Chisciotte, due esempi di trasposizione cinematografica del capolavoro cervantino», in *Critica del testo*, IX, 1-2 (2006), *I mondi possibili del Quijote*, a cura di E. Sarmati e S. Trecca, Roma, Università di Roma “La Sapienza”, Dipartimento di Studi Romanzi, p.712.

¹⁶¹ G. Deleuze – F. Guattari, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, intr. e trad. di A. Fontana, 2ª ed., Torino, Einaudi, 1975, p. 57

La ‘falsificazione’ wellesiana e il ‘delirio’ gilliamesco convergono così in un’unica verità: l’immaginazione è l’unica arma capace di sabotare un sistema che tenta di ridurre l’individuo a un ingranaggio inerte.



Orson Welles con Akim Tamiroff (Sancho).

Seguendo le premesse di Genette, la metatestualità si definisce come quella relazione di ‘comento’ che lega un testo a un altro, anche in assenza di citazioni esplicite. In questa cornice, la rottura della quarta parete – momento in cui il personaggio manifesta la propria autoconsapevolezza fittizia parlando al pubblico – smette d’essere un semplice artificio tecnico per diventare un atto ontologico. Nel cinema di Welles e in *Corporale*, il protagonista non è più un elemento passivo, ma un soggetto che riconosce i propri ingranaggi. “Ah! Sì, come posso ridere di me insieme con voi. Posso ridere sì di me, ma di me che resta con voi (...)” (C, p. 345). Questa dinamica trova una giustificazione teorica radicale quando Deleuze e Guattari sostengono infatti che “Non v’è differenza di natura fra l’uomo e la natura: l’essenza umana della natura e l’essenza naturale dell’uomo si identificano nella natura come produzione o industria”. Trasponendo questa tesi alla narrazione, Gerolamo Aspri e i personaggi di Welles o Gilliam non sono entità separata dalla ‘macchina’ (libro o film), ma si identificano totalmente con la produzione stessa. Quando Aspri interagisce con il lettore, egli agisce come il soggetto schizofrenico. Invece di subire la finzione, il personaggio ne rivela la struttura produttiva. “La disarticolazione dell’intreccio è totale, perché la coscienza ipertrofica è innanzitutto il risvolto narrativo di un personaggio malato, incapace di

raccontare gli eventi compimento un corretto esame di realtà”.¹⁶² La metatestualità diventa dunque il modo in cui l’opera smette di nascondere il proprio codice: il ‘matto’ o lo ‘svitato’ è l’unico capace di mostrare che la realtà del racconto è, in verità, una ‘produzione di produzione’, in cui il confine tra l’autore, l’attore e lo spettatore viene definitivamente sabotato.

All’interno di questa triade analitica, la lettura di *Corporale* evoca inevitabilmente le atmosfere di *Brazil* (1985). La vicenda di Sam Lowry, ingranaggio anonimo di un apparato statale soffocante, illustra perfettamente come la burocrazia agisca come una forza disumanizzante. In questo contesto, l’errore amministrativo che conduce alla morte di un innocente non è un malfunzionamento del sistema, ma il segnale di una struttura che preferisce l’autoconservazione alla verità. Sam, nel tentativo di proteggere Jill e ribellarsi all’ingiustizia, si scontra con una realtà che Deleuze e Guattari descrivono come un meccanismo di repressione sociale del desiderio. Secondo gli autori de *L’Anti-Edipo*, la società capitalistica e i suoi apparati burocratici operano per canalizzare l’energia vitale “(...) la repressione sociale ha bisogno di questa rimozione psichica (...) per far sì che l’uomo non si senta più produttore quando desidera”.¹⁶³ Sam Lowry, inizialmente parte integrante della macchina, prova a riappropriarsi della sua natura di ‘produttore di desiderio’ attraverso l’amore e la giustizia, ma il sistema risponde con una sorveglianza spietata. È quasi la stessa descrizione della trama di *Corporale*?

¹⁶² G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, p. 71.

¹⁶³ G. Deleuze – F. Guattari, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, intr. e trad. di A. Fontana, 2ª ed., Torino, Einaudi, 1975, p.



Locandina tratta da *Brazil*, 1985

Brazil tratteggia i contorni di una civiltà che rigetta categoricamente l'errore, il fallimento e l'inefficacia, inseguendo un ideale di perfezione assoluta dove non è ammessa alcuna forma di fallimento. Risulta quasi ironico che il collasso di questo immenso apparato Statale sia innescato da una banale mosca; un elemento microscopico capace di mandare in frantumi la pretesa d'infallibilità del sistema. Non è un caso che, soltanto un anno dopo, David Cronenberg diriga *The Fly*, opera che simboleggia la fine dell'ammirazione cieca per il progresso scientifico. Una paura che stravolge a Don Chisciotte, e Gerolamo Aspri sostanzialmente. Se in Gilliam l'insetto manda in *tilt* la burocrazia, in Cronenberg esso rappresenta il fallimento della scienza e introduce il tema fondamentale della dimensione 'corporale'. Attraverso il *body horror*, il regista mostra come l'ossessione per il controllo tecnico possa tradursi in una metamorfosi fisica incontrollata, trasformando l'entusiasmo per la scoperta nel crollo definitivo dell'integrità umana.¹⁶⁴ In entrambi i casi, la pretesa di perfezione si infrange contro la fragilità della materia, trasformando l'utopia del progresso in una cronaca della inevitabile decomposizione. Il protagonista di *Corporale* anticipa che:

La mia mente era scoperta, a grumi fuori dal cranio e dalla schiena, battuta da tutto quello che era trascinato via. Sentivo che la violenza doveva ancora crescere fino al punto di estinguere molte cose intorno a me, gradualmente, e poi anche me stesso. Cercavo di sostenere una furia

¹⁶⁴ Questa funzione dell'insetto come catalizzatore di disordine trova un parallelo più recente nella celebre serie *Breaking Bad*, in particolare nell'episodio *The Fly*. Anche in questo caso, l'elemento della mosca viene utilizzato per enfatizzare la burocrazia kafkiana come dettaglio che possa scatenare una crisi profonda non solo dell'individuo, ma anche de un sistema sociale.

che si sarebbe calmata soltanto nel momento in cui avessi perduto ogni conoscenza, per morire; o fino a un altro momento, quando fossi stato lontano, disteso in quella radura arancione che era fissa nel mio pensiero, che era ormai la mia stessa mente (C, p. 76).

L'elemento della mosca dimostra quanto sia precaria una struttura che pretende d'essere impeccabile, dove un dettaglio insignificante diventa il catalizzatore di un crollo totale. Sin dai primi istanti, *Brazil* chiarisce che, nonostante l'apparente onnipresenza d'innovazioni tecnologiche, la società rappresentata è profondamente malata e disfunzionale. Infatti, l'unico organismo che funziona è quello della repressione. Non è un caso che Gilliam abbia concepito il film come un personale tributo a *1984* di George Orwell, rielaborandolo in una chiave 'retro-futurista'. In questo scenario, la supremazia assoluta degli schermi e dei media impone una verità impone una verità prefabbricata che soffoca ogni spazio individuale, rendendo quasi impossibile l'atto di sognare.



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985.

Se la realtà è immobile, l'unico fattore di cambiamento è dato dall'immaginazione. Sam, infatti, produce un immaginario personale più forte della realtà che lo circonda, dove veramente le azioni acquistano un senso; per fare questo Lowry ha bisogno di un controcampo, di un alter ego, di una materilizzazione allucinata delle sue pulsioni recondite, qualcuno che, anche se in un mondo simulato, faccia ciò che egli non vuole fare, ciò che gli consenta di essere agente e non agito.¹⁶⁵

¹⁶⁵ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 60.

In *Brazil*, la linearità della favola viene costantemente interrotta dalle visioni di Sam; non è un caso, infatti, che il protagonista faccia la sua prima apparizione attraverso l'alter ego di un 'angelo-cavaliere'. Con questa scelta, Gilliam chiarisce fin da subito che il vero propulsore del racconto non è la realtà burocratica, ma la dimensione onirica condivisa con Jill. Questa narrazione parallela cessa d'essere un semplice contorno per diventare la vera impalcatura del film. Gloria Scarfone¹⁶⁶ presenta una caratteristica importante sul romanzo di Volponi: il protagonista gode di una 'coscienza ipertrofica' che permette la incapacità di raccontare gli eventi attenendosi a un corretto esame di realtà.

Veniamo così al livello strutturale dell'incipit: nessuna introduzione, nessuna contestualizzazione; siamo direttamente messi davanti a una coscienza e alle sue sensazioni. Il racconto è in prima persona, i tempi verbali sono al presente - ed è chiarissimo che non si tratta di un presente storico. Sembrerebbe un perfetto esempio di narrazione simultanea, che ci pone di fronte al paradosso di un racconto omodiegetico non retrospettivo (...) Il tempo della narrazione coincide con il tempo della esperienza (...) e uno degli effetti di questa fusione è l'assenza di soluzione di continuità tra realtà interna e realtà esterna (...).¹⁶⁷

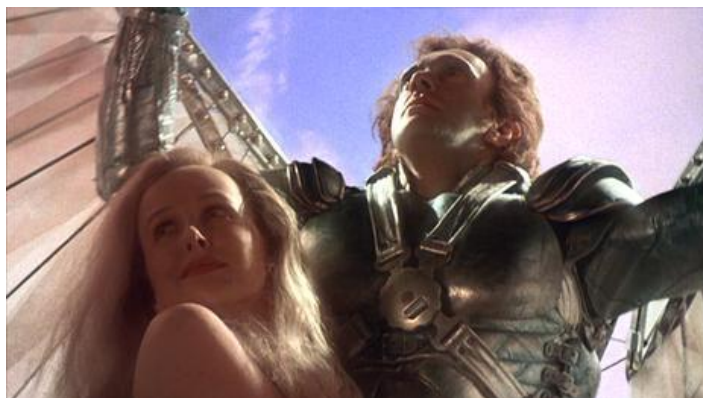
Proprio come avviene in *Corporale*, l'universo dei sogni non si limita ad anticipare i desideri reconditi del protagonista, ma indica la via per l'unica resistenza possibile, cioè, la vera rivoluzione non si basa sul confronto col mondo esterno, ma deve necessariamente scaturire dall'interno. In questo contesto, il riferimento a Gerolamo diventa illuminante: sognare un'azione equivale, a tutti gli effetti, a compierla. Le diverse ipotesi sul modo di sognare l'uccisione di Overath non sono semplice fantasie, ma rappresentano un vero e proprio 'esercizio poetico'. "(...) il registro del romanzo è tutt'altro che realistico: neologismi improbabili, cantilene, elenchi, catene foniche, rime martellanti, una patina a volte irrisoriamente letteraria. Anche per questo, può passare dalla prima alla terza persona senza problemi e senza cambiamenti di stile".¹⁶⁸ Si tratta di un tentativo consapevole di padroneggiare le modalità espressive del sogno, cercando di riprodurre una sequenza onirica che sia credibile persino nella sua complessa organizzazione sintattica. Il sogno, dunque, non è fuga, ma un atto di creazione e di rivolta strutturata.

¹⁶⁶In *Il pensiero monologico: Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, 2022.

¹⁶⁷ G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, p. 76.

¹⁶⁸ *Ivi*, p.80.

(...) per Gerolamo, sognare di compiere un'azione significa compiere quell'azione, succedono vere e proprie ipotesi riguardo al modo di sognare l'uccisione di Overtah. Esse possono considerarsi un esercizio poetico inerente alle modalità espressive da adottare durante la narrazione di un sogno, il tentativo cosciente di riprodurre, fin nella loro organizzazione sintattica, delle sequenze oniriche 'credibili'.¹⁶⁹



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985

Alla luce di quanto analizzato sulla concezione di Gilliam, non sorprende che la proiezione onirica del protagonista assuma le sembianze di un cavaliere medievale. In questo scenario, le armi da fuoco cedono il passo a spade e scontri corpo a corpo, riportando la lotta a una dimensione eroica e arcaica. Tale elemento fantastico agisce come un potente sospiro, cioè, può rappresentare un'apertura verso dimensioni alternative o, paradossalmente, un ancoraggio ancora più profondo alla realtà. “Se la favola può essere uno straordinario strumento di comprensione della realtà, può essere allo stesso tempo una droga potente, un allucinogeno formidabile che rende il fantastico più reale del reale”.¹⁷⁰ Tuttavia, la poetica di Gilliam ci avverte sulla natura ambivalente del fiabesco. La favola, infatti, nasconde un'insidia pericolosa quando viene utilizzata esclusivamente come un 'rifugio regressivo', ovvero un luogo in cui nascondersi per fuggire dalle oppressioni del presente. Il fiabesco è pericoloso quando diventa un semplice 'rifugio' per evadere dal presente, mentre acquisisce valore quando si trasforma in uno strumento per interpretare la complessità. Per il regista, il mito deve smettere di essere un semplice strumento di evasione per trasformarsi in un potente 'dispositivo d'interpretazione', capace d'offrire allo spettatore gli strumenti necessari per decodificare e affrontare la complessità del mondo reale.

¹⁶⁹ A. Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2008, p. 53.

¹⁷⁰ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 61

Resta comunque in *Brazil* molto forte uno degli aspetti importanti della poetica di Gilliam, quello dell'ambiguità e della pericolosità della favola, soprattutto quando pretende di essere solo un rifugio, il luogo per fuggire dal mondo anziché uno straordinario strumento di interpretazione dello stesso.¹⁷¹

Attraverso le vicende di Sam, emerge una verità liberatoria: l'errore è la sostanza stessa dell'essere umano. Dalla banalità di un ritardo in ufficio fino al collasso dei grandi progetti, ogni azione contribuisce a delineare un'estetica del fallimento. In un mondo che esige una perfezione artificiale e priva d'anima, rivendicare il proprio diritto allo sbaglio diventa l'unico atto di autentica resistenza. Non è necessario essere perfetti in una società fondata sull'illusione tecnologica; al contrario, accettare la propria fragilità è l'unico modo per restare umani di fronte alla supremazia dell'organo burocratico.

L'impossibilità di modificare una realtà così rigidamente codificata spinge Sam verso l'unico spazio di libertà rimasto: il sogno. Questo rifugio onirico rappresenta il "(...) processo schizofrenico come limite del capitalismo".¹⁷² La fuga di Sam nella follia non è una sconfitta passiva, ma il momento in cui il desiderio rompe gli argini della realtà imposta "(...) lo schizofrenico è colui che non crede più a nient'altro che alle proprie macchine desideranti".¹⁷³ Come Gerolamo Aspri, anche Sam Lowry trasforma la propria scissione psichica nell'ultima trincea contro un mondo che ha trasformato l'esistenza in una pratica burocratica senza vita.

Brazil è in fondo una messa in scena dell'inautentico: la dimensione dell'incubo si snoda fino agli elementi scenografici del film, alle ambientazioni, all'architettura degli edifici. L'intero mondo di *Brazil* è costruito sulla falsità, sull'errore, su un'apparenza che non nasconde più nulla, ma si estende totalmente, scadendo ogni istante della vita di ciascuno. La realtà sociale di *Brazil* è quella di un corpo organico messo a nudo: un mondo intestinale (...).¹⁷⁴

¹⁷¹ *Ivi*, p. 61.

¹⁷² G. Deleuze – F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, intr. e trad. di A. Fontana, 2ª ed., Torino, Einaudi, 1975, p. 86.

¹⁷³ *Ivi*, p. 60

¹⁷⁴ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 19.



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985

L'universo onirico di Gilliam non si manifesta come una semplice fuga, ma come la percezione più autentica e lucida della realtà. La dimensione fiabesca, lungi dal confinare i personaggi in un mondo parallelo, agisce come un catalizzatore che aumenta la consapevolezza della loro condizione presente. Parallelamente, Volponi struttura la narrazione di *Corporale* su una perfetta equivalenza tra veglia e sogno. Il progetto di Gerolamo Aspri si configura come una vera e propria costruzione interiore, un contro-edificio eretto in opposizione allo squallore dell'esistenza quotidiana. Questa architettura della mente trova un riscontro teorico nell'Anti-Edipo, dove gli autori spiegano che il desiderio non è un'astrazione, ma una forza materiale: “(...) il desiderio non è immaginario, ma si dice del reale nella misura in cui è produzione”.¹⁷⁵ In questo senso, le visioni di Gerolamo non sono ‘fumo’, ma una produzione di realtà che lascia tracce concrete.

Volponi basa tutta l'istanza narrativa del romanzo sull'equivalenza percettiva tra le fasi di veglia e quelle in cui Gerolamo sogna: il suo progetto è una costruzione interiore, una specie di contro edificio in faccia all'edificio più meno squallido della vita che si consuma. I sogni di Gerolamo lasciano, insomma, una traccia, leggibile alla luce di una costruzione quasi documentaristica, del proprio Io, che si serve delle lettere all'amico Overath, degli appunti, degli elenchi, dei frammenti diaristiche appunto, della ricostruzione dei sogni in cui il corpo di Gerolamo coincide con il corpo stesso del suo linguaggio e, dunque, con il corpo, la “corporalità” medesima del testo.¹⁷⁶

¹⁷⁵ G. Deleuze – F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, intr. e trad. di A. Fontana, 2^a ed., Torino, Einaudi, 1975, p. 33

¹⁷⁶ A. Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2008, p. 52.

L'identità di Gerolamo si ricompone attraverso una struttura quasi documentaristica, fatta di elenchi, diari e lettere, in cui il sogno diventa il materiale da costruzione dell'Io. In questo processo, il corpo di Gerolamo finisce per coincidere con la 'corporalità' stesso del testo. Come sottolineano Deleuze e Guattari, in questa fase non esiste più distinzione tra il soggetto e l'oggetto prodotto. "Tutto è macchina (...) il corpo senza organi è l'improduttivo, l'inconsumabile che serve da superficie al dispiegamento della produzione". Il sogno in Volponi e Gilliam diventa dunque la superficie su cui il corpo del protagonista si scrive e si reinventa, trasformando la 'follia' in un linguaggio solido e tangibile, capace di sfidare l'edificio della realtà esterna attraverso la propria esuberanza creativa.

Il sogno, infatti, anche con modalità degne del surrealismo, diventa il terreno privilegiato in cui Gilliam lavora metaforicamente sulla realtà; ancora una volta l'immaginario medievale diventa il serbatoio iconografico cui attingere in modo personale e irrispettoso: Sam Lowry con l'armatura di un cavaliere d'altri tempi (Lancillotto?) combatte con i mostri della sua quotidianità per raggiungere la bella Ginevra, sempre inafferrabile.¹⁷⁷



Fotogramma tratto da *Brazil*, 1985

In conclusione, si può affermare che *Corporale* si configuri come un'opera intrinsecamente impossibile da trasporre, eppure costellata di riferimenti ipotestuali che trovano nella filmografia di Gilliam una chiave di lettura privilegiata. Il legame tra lo scrittore urbinato e il regista risiede proprio nella figura del 'non-eroe'. Sebbene Sam Lowry sembri il motore di *Brazil*, egli è in realtà una ruota minuscola di un ingranaggio colossale che, pur girando freneticamente, resta immobile. Sam non evolve; egli attraversa le

¹⁷⁷ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 59.

imposizioni esterne senza comprenderle, preferendo l'alienazione in un mondo di proiezioni fantasmatiche piuttosto che il riscatto attraverso l'azione o l'amore.

Quello che a prima vista sembra il motore di tutto il film, il personaggio di Sam Lowry, in realtà è tratto da Gilliam come una figura particolare di non eroe: non compie alcun percorso di crescita interiore, le situazioni in cui si trova coinvolto vengono imposte dall'esterno, Sam le attraversa tutte senza comprendere, preferendo alienarsi in mondo di proiezioni fantasmatiche. Neanche l'ossessione amorosa per Jill lo riscatta dalla sua insipienza, Sam vuole essere solo ciò che già è, e niente altro. È la minuscola ruota di un gigantesto ingranaggio che pur girando rimane sempre ferma su stessa.¹⁷⁸

Questa stasi del personaggio riflette perfettamente la critica di Deleuze e Guattari alla società che tenta di codificare ogni movimento. In questo sistema, l'individuo è ridotto a una funzione: "l'uomo è diventato l'organo adiacente della macchina". Come Sam Lowry, anche Gerolami Aspri, non compie un percorso di crescita tradizionale, ma si limita ad abitare la propria frammentazione. Per gli autori de *L'Anti-Edipo*, questa condizione è tipica della macchina sociale capitalista. "(...) la produzione non ha mai per fine il consumo, ma unicamente sé stessa, il proprio accrescimento". Sam e Gerolamo sono, dunque, espressioni di una soggettività che vuole solo 'essere ciò che già è'. La loro 'follia' è l'unica forma di resistenza possibile: rimanere fermi dentro l'ingranaggio, sabotandolo con la propria insipienza e il proprio delirio, rendendo così il romanzo di Volponi e il film di Gilliam non semplici storie; ma frammenti di una macchina desiderante che non accetta traduzioni o compromessi con la realtà.

¹⁷⁸ D. Dottorini - F. Melelli (a cura di), *Terry Gilliam. La favola della realtà*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 60.

Referenze bibliografiche:

Baldise, E. (1982). *Invito alla lettura di Paolo Volponi*. Mursia.

Borges, J. L. (2019). *Cuentos completos* (Edición conmemorativa 1899-2019). Debolsillo.

Borges, J. L. (2019). *Poesía completa* (Edición conmemorativa 1899-2019). Debolsillo.

Brugnolo, S. (2013). *Strane coppie. Il gioco degli opposti nel romanzo moderno*. Il Mulino.

Bruhn, J., Gjelsvik, A., & Hanssen, E. F. (A cura di). (2013). *Adaptation studies. New challenges, new directions*. Bloomsbury Academic.

Bussi Parmiggiani, G. E., & Salmon, L. (1996). *Letteratura e cinema: La trasposizione*. CLUEB.

Cervantes Saavedra, M. de. (2004). *Don Quijote de la Mancha* (Edición del IV Centenario; Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española, A cura di). Alfaguara.

Colombo, S. (2000). *Fight Club*. In Centro Culturale San Fedele (A cura di), *Oltre l'immagine. Incontri di cinema 1999-2000* (pp. 39-41). Edizioni San Fedele.

Corrales Pascual, M. (2014). *Introducción a la narratología*. Centro de Publicaciones PUCE.

Deleuze, G. (1989). *L'immagine-tempo. Cinema 2* (L. Rampello, Trad.). Ubulibri.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1975). *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (2ª ed.; A. Fontana, Trad. e intr.). Giulio Einaudi editore.

Di Fazio, S. (2015). *The Texas Chainsaw Massacre di Tobe Hooper. La famiglia, il falso documentarismo e i rimandi intertestuali*. Edizioni Il Foglio.

Dottorini, D., & Melelli, F. (A cura di). (2005). *Terry Gilliam. La favola della realtà*. Schena Editore.

Fioretti, D. (2009). *Scrivo a te guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini*. Polistampa.

Gaudio, A. (2008). *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*. ETS.

Genette, G. (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (R. Stella, A cura di). Einaudi.

Griggs, Y. (2016). *The Bloomsbury introduction to adaptation studies: Adapting the canon in film, TV, novels and popular culture*. Bloomsbury Academic.

Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (2^a ed.). Routledge.

Lotman, J., & Tsivian, Y. (2001). *Dialogo con lo schermo* (S. Burini & A. Niero, Trad. e cura). Moretti & Vitali.

Martínez, J. J. (2018). *De Platón a Moby Dick. La filosofía y los personajes de ficción*. Galipán.

Papini, M. (1997). *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*. Casa Editrice Le Lettere.

Raffaelli, M. (2007). *Don Chisciotte e le macchine. Scritti su Paolo Volponi*. PerQuod Edizioni.

Rancière, J. (2007). *Il destino delle immagini* (E. Castanò & F. Galofaro, Trad.). Pellegrini.

Ritrovato, S. (2017). *All'ombra della memoria: Studi su Paolo Volponi*. Metauro Edizioni S.r.l.

Scarfone, G. (2022). *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*. Mimesis.

Todorov, T. (1993). *I generi del discorso*. La Nuova Italia Editrice.

Toracca, T. (2022). *Paolo Volponi. «Corporale», «Il pianeta irritabile», «Le mosche del capitale»: una trama continua*. Carocci.

Trecca, S. (2006). Il racconto filmico del Chisciotte, due esempi di trasposizione cinematografica del capolavoro cervantino. *Critica del testo*, 9(1-2) [*I mondi possibili del Quijote*, E. Sarmati & S. Trecca, A cura di], pp. 707-726.

Unamuno, M. de. (2013). *In viaggio con Don Chisciotte* (E. Lodi, A cura di). Medusa Edizioni.

Viganò, A. (1996). Dalla letteratura al cinema: Problemi di trascrizione. In G. E. Bussi & L. Salmon Kovarski (A cura di), *Letteratura e cinema. La trasposizione* (pp. 21-29). CLUEB.

Volponi, P. (1974). *Corporale*. Einaudi.

RINGRAZIAMENTI

Ai miei genitori:

Per avermi insegnato il valore dell'umiltà, la capacità d'accontentarsi delle piccole cose, e la forza di scorgere sempre il lato positivo, anche nelle difficoltà più grandi.

A mio fratello e mia cognata:

Per la costante vicinanza e per i messaggi quotidiani che sono stati un soffio di energia lungo il camino

Alle ragazze dell'Archivio Storico dell'Università di Pavia: Alessandra, MariaPiera e Roberta:

Il vostro appoggio morale è stato una colonna portante di questo lavoro. Senza la vostra guida e il vostro supporto, non sarei mai riuscito a portare a termine questa impresa.

A mia nonna, ai miei zii, e ai miei cugini:

La vostra presenza costante nella mia vita è ciò che mi definisce come persona.

A Paulo:

Il migliore amico che la vita possa offrire. Grazie per avermi permesso di vivere l'impresa di Sancio accanto al Chisciotte. Gracias, mi señor.

Ai colleghi della Biblioteca di Studi Umanistici dell'Università di Pavia:

Per la pazienza infinita dimostrata nella gestione dei miei numerosi prestiti.

A Elisa:

Per avermi fatto credere che anche per noi 'sfigati' la fortuna, ogni tanto, decide girare dalla parte giusta.