

Don Quixote

di Orson Welles

1. Elogio dell'incompiutezza

Il *Don Quixote* è un film incompiuto. Orson Welles vi attese per ben quattordici anni, a partire dal 1955, senza mai ultimarne le riprese. Si deve al regista madrilenò Jesùs Franco – collaboratore e amico di Welles, che lo definì «il più grande regista spagnolo dopo Bunuel» – la selezione e il montaggio dei singoli lacerti sparpagliati, si favoleggia, lungo ventimila metri di pellicola.

Un film incompiuto, dunque, il *Don Chisciotte* di Welles. Tuttavia questa incompiutezza, poco importa se premeditata o dovuta dalle croniche ristrettezze finanziarie che impedivano al grande regista di girare film sui quali rivendicare una inconcussa paternità, coglie come meglio non si sarebbe potuto fare l'idea platonica, mi verrebbe quasi da dire, dell'immenso romanzo di Cervantes. Il paradosso di Borges, secondo cui vi sono originali non fedeli alle traduzioni, potrebbe essere applicato anche al film di Wells, che del capolavoro cervantino è una possente traduzione.

L'incompiutezza è la cifra eidetica di don Chisciotte. Chi è per davvero quest'uomo di mezza età, dalla corporatura vigorosa, secco, col viso ben asciutto? E' un sognatore, un idealista, un folle, un esaltato, un saltimbanco, un clown, un profeta, un santo? In più punti Cervantes sottolinea come il Cavaliere della Trista Figura fosse segno di contraddizione per coloro che si imbattevano in lui. Del tutto contra-dittorio è infatti il personaggio di don Chisciotte: il dire qualcosa su di lui sempre si scontra fatalmente con un contraddire, in un incessante gioco di reciproche elisioni. Le parole non riescono a darne una definizione compiuta: ogni affermazione ne stimola delle altre e tutte, lungi dal fornire una risposta, *la* risposta, finiscono per acuire la tensione della ricerca.

Ma per molti aspetti "incompiuto" è anche il *paradèigma* sul quale l'hidalgo della Mancia è modellato: Gesù di Nazaret. L'interpretazione cristologia di don Chisciotte, pur non essendo originale (il capofila è Dostoevskij, che lo definì «la più compiuta tra le persone belle della letteratura cristiana»), è tuttavia quanto mai affascinante. Pure io sono persuaso che il *Don Chisciotte* sia una geniale trascrizione del vangelo. Senza voler operare indebite forzature, mi sembra che proprio su questa chiave di lettura indulga in alcune sue parti il film di Welles.

Incompiuta, si diceva, è la figura di Gesù. Nel racconto che ne fa, l'evangelista Giovanni più di una volta ne sottolinea il carattere contraddittorio. Nell'episodio del cieco nato, ad esempio, i farisei sulla reale identità di Gesù sono in «dissenso» tra loro (così la *Bibbia di Gerusalemme* traduce la parola greca *sxisma* – "fenditura", "spaccatura", "lacerazione" –, che possiede invece una coloritura assai più drammatica). Del resto, che sarebbe stata una vita trascorsa nell'incomprensione lo aveva già profetizzato il vecchio Simeone quando chiamò l'infante Gesù *semeion antilegomenon*, «segno di contraddizione».

Vorrei citare almeno due passi neotestamentari in cui, come penso, la contraddittorietà e di conserva la irriducibile incompiutezza del Cristo sono portate alle estreme conseguenze.

Il primo è quello dove Gesù domanda ai discepoli che cose la gente e loro stessi pensino sul suo conto. Le risposte dei discepoli confermano una profonda divergenza di opinioni. E' vero, alla fine Pietro dice che Gesù è il Cristo, il figlio del Dio vivente, eppure questa sfolgorante affermazione non è che il preludio a quella che sarà l'ipostasi della contraddizione: la morte in croce, il *Deus contra Deum*.

Il secondo passo, invece, è di Paolo. Nella *Lettera ai Colossesi* l'Apostolo scrive: «Sono lieto delle sofferenze che sopporto per voi e completo nella mia carne quello che manca ai patimenti di Cristo.» (Col 1, 24). Frase terribile: si deve concludere che le sofferenze del Cristo siano state insufficienti e che per giungere a una definitiva redenzione ogni essere nato da donna (ma sempre Paolo nella *Lettera ai Romani* coinvolge in questo immane e spaventoso tributo di sangue l'intera creazione) deve necessariamente soffrire? Le scritture sul problema del male tacciono: nessuna spiegazione è minimamente abbozzata. L'unica cosa che fa il Cristo è di prendere su di sé i *peccata mundi*. Se proprio di una risposta si vuole parlare, si può dire che *egli* è la risposta. Ma così si ritorna al punto di partenza.

Nulla sembra incrinare la contraddittorietà di questo salvatore che per salvare ha bisogno degli uomini, di questo re che ha un patibolo per trono.

Ritorniamo al *Don Quixote* di Orson Welles. Anche don Chisciotte non si pone mai la domanda *unde malum?*, pur provando sulla propria pelle che il mondo non gira nella giusta direzione: «La luna è morta e con lei la poesia», dice a Sancho in uno dei punti più alti del film. Ma non per questo la luna cessa di essere meno desiderabile, tant'è che subito dopo aggiunge: «Andiamo pure insieme sulla luna, caro Sancho.»

Don Chisciotte, per usare un'espressione cara a Dietrich Bonhoeffer, è un *anthropos téleios*, un uomo che ha un *télos*, un obiettivo, un fine (così, per Bonhoeffer, deve essere il cristiano). Il concetto di uno scopo continuamente inseguito è enfatizzato nel film dallo sguardo intensissimo di Francesco Reiguer, lo straordinario attore che interpreta il Mancego. I suoi occhi quasi spiritati, tracimanti un'insondabile meraviglia, sono sempre rivolti verso un punto lontano. Fotogramma dopo fotogramma del Cavaliere non restano che gli occhi, mobilissimi, profondissimi, ardenti. Paradigmatica è la sequenza che suggella il film. Per l'ennesima volta il povero Sancho domanda a don Chisciotte dove stessero andando, ma questi senza rispondere alcunché continua risoluto il suo cammino verso un luogo solo a lui noto e che verosimilmente già sta scorgendo in lontananza. Negli ultimi fotogrammi vediamo in controluce le sagome del cavaliere e dello scudiero che avanzano in fila indiana per le aride distese della Mancia.

Quest'immagine non potrebbe essere più suggestiva, giacché evoca un incessante viaggiare, un diuturno pellegrinaggio, una insonne ricerca. Essa diviene compiuta allegoria della ricerca del Cristo: proprio perché «*semeion antilegomenon*», segno di irriducibile contraddizione, questi non può essere ridotto a consolatoria oleografia. Certo, egli resta il *télos* cui tendere, ma sta a ciascuno percorrere il cammino, tremendo e salvifico, che porta a lui, nella consapevolezza tuttavia che finché si calcherà la nera terra egli resterà irraggiungibile, perché nessuno potrà mai imprigionarlo in una definizione compiuta. La domanda «voi chi dite che io sia?» continuerà a tormentarci fino alla fine del mondo, perché l'infinito viaggiare è infinita angoscia (ma è una angoscia di cui non si può fare a meno, se si vuole dare, se non senso, almeno un valore alla vita. Lo capisce benissimo Sancho che, pur esasperato dalle mattane del padrone, si mette sulle sue tracce quando lo perde di vista durante la festa in città – metafora perfetta della dispersione schizoide del mondo – e gli dà la caccia finché non lo trova. E' la sequenza più struggente del film: con uno sguardo lucidissimo Welles racconta la perdita di Dio o peggio ancora il suo declassamento a cosa ormai inutile, simile alle cianfrusaglie che giacciono in polverose soffitte: «Lo trovi là, rinchiuso nel magazzino», risponde Welles a Sancho che gli domanda dove si trovi il suo padrone. Don Chisciotte seduto dentro la gabbia è proprio come un oggetto di cui ci si vuole disfare: è un Dio ormai vecchio, stanco, abbandonato da tutti, e proprio per questo è un Dio massimamente cristiano. Ma è un Dio capace ancora di risvegliare nel cuore di Sancho una struggente nostalgia. La sua lunga tirata a difesa del padrone, pronunciata in cima a un muro tra l'indifferenza generale, sembra una pagina evangelica: «venne tra la sua gente, ma suoi non lo hanno accolto»).

Nelle ultime sequenze il volto di don Chisciotte è duro come la selce (anche Gesù, in un celebre passo lucano, si dirige verso Gerusalemme, la città dove avrebbe subito la passione, «indurendo il proprio volto», come si legge nell'originale greco), perché sa che ad attenderlo ci saranno altre legnate e umiliazioni, eppure va, come va, chiuso in un silenzio inespugnabile, Abramo sull'Oreb insieme a Isacco («Il terzo giorno Abramo alzò gli occhi e vide da lontano» l'Oreb, scrive Kierkegaard in *Timore e tremore*, sottolineando – ed è un passaggio cruciale – come «quel che si omette, nella storia del patriarca, è l'angoscia»). Il suo stesso andare, dunque, incerto e caracollante sotto il peso dell'armatura, è la risposta cercata da Sancho.

2. La *mise en abyme* nel *Don Quixote* di Welles

Quanto sopra detto mi pare che trovi conferma nell'uso raffinato che Orson Welles fa della *mise en abyme*.

Lungi dall'essere una prova di calligrafico virtuosismo, la *mise in abyme*, soprattutto nel campo cinematografico, sospendendo il mero flusso cronologico, permette una narrazione simultanea di eventi e una conseguente moltiplicazione dei piani narrativi che rendono il racconto molto più complesso,

aperto a più interpretazioni, diciamo pure incompiuto (o per lo meno irriducibile a una interpretazione a senso unico).

La nostra convinzione che il *Don Quixote* di Welles sia ambientato nella Spagna del Seicento va in frantumi non appena assistiamo al combattimento del Cavaliere con una donna alla guida di una Vespa, da lui scambiata per una strega. Quando poi vediamo lo stesso Orson Welles dietro alla macchina da presa capiamo finalmente che si tratta di un film su un film. I due film – il *making-of*, potremmo chiamarlo così, del *Don Quixote* e il *Don Quixote* propriamente detto – sono sì in tutto e per tutto autonomi, ma nel contempo intessono tra loro un collegamento fedele alla *ratio* immanente nella storia, che crea tra le due narrazioni una inscindibile corrispondenza.

Trasportare il Mancego nella Spagna dei giorni nostri, oltre a essere un'idea felicissima, esalta la perennità di questo mito, la sua incessante contemporaneità, la sua attitudine a offrirsi a una pluralità di interpretazioni che pure tutte si scrolla di dosso. La *mise en abyme*, insomma, quale ennesima prova della diuturna *inquisitio* innescata dalla creatura cervantina.

Anche quest'uso della *mise en abyme* potrebbe essere addotto a suffragio di una interpretazione cristologia del *Don Chisciotte*. Vi è un punto, nel film di Welles, dove, sempre grazie all'espedito della "messa in abisso", questa chiave di lettura diviene quasi cogente. Faccio riferimento alla straordinaria sequenza della processione. Giunti nei pressi di una città, don Chisciotte e Sancho Panza vedono approssimarsi dei penitenti che trasportano a spalla le statue dei personaggi della Passione. Tra queste, ovviamente, vi sono quelle raffiguranti la soldataglia romana che, con una mutria bestiale stampata sul volto, sferza, schernisce e trascina in catene il condannato a morte Gesù. Travolto dal suo solito accesso di follia, don Chisciotte è convinto di stare assistendo ad una vera esecuzione. E così, senza perdere tempo, incurante delle grida di Sancho che lo rassicura trattarsi solo di una processione religiosa, il Nostro parte al galoppo per liberare il misero che si dibatte tra catene e flagelli. Ma alcuni incappucciati gli danno il benvenuto rovesciando su di lui una gragnola di bastonate che lo lasciano a terra mezzo morto. I primi piani delle statue si alternano a quelli degli incappucciati e di don Chisciotte: i bastoni con cui i soldati percuotono Gesù sono gli stessi con cui gli incappucciati randellano don Chisciotte, e le espressioni di dolore di Gesù sono le medesime che deformano il volto di don Chisciotte. La coincidenza tra Gesù e il Cavaliere è divenuta perfetta: impossibile ormai distinguere l'uno dall'altro.

Qui la *mise en abyme* crea addirittura un terzo piano narrativo, quello della passione del Cristo, dotato come gli altri due di un proprio tempo e agli altri due specularmente correlato. In questa sequenza la letteratura, la teologia e la cinematografia si fondono in un tessuto narrativo vertiginoso.

«Io so bene chi sono!», dice don Chisciotte al compaesano Pietro Alonso che, rimettendolo tutto ammaccato sul proprio giumento, gli ricorda che è il Signor Qujan e non certo un cavaliere errante. Quella affermazione vertiginosa è come un diamante purissimo nascosto tra gli immani giacimenti carboniferi che il *Don Chisciotte* di Cervante cela in sé. Sta a ciascuno di noi trovarlo: il *Don Quixote* di Orson Welles non è che uno degli infiniti tentativi.

Andrea Panzavolta