



Camera Stylo

Quijote. La terra desolata di Mimmo Paladino

Nel dicembre del 2005, in occasione dell'apertura al pubblico dei nuovi ambienti espositivi del Museo di Capodimonte, Mimmo Paladino, noto esponente della "Transavanguardia", viene invitato ad allestire una mostra sulla figura di Don Chisciotte.

Quijote – questo il titolo della mostra (16 dicembre 2005-6 febbraio 2006) – consta di una grande installazione, quindici tra bronzi e dipinti, quaranta acquarelli, un libro d'artista realizzato da Editalia e un film di circa 40 minuti¹.

Marco Müller, allora direttore artistico della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, colpito dal primo esperimento filmico dell'artista, lo invita a realizzarne una versione più lunga da proporre alla 63^a edizione del Festival. Il *Quijote* viene, quindi, presentato nella versione di 75 minuti all'interno della sezione "Orizzonti".

Nonostante il discreto successo ottenuto al Festival, il film è stato distribuito nelle sale soltanto sei anni dopo, il 23 marzo del 2012¹. Il ritardo nella distribuzione è, forse, uno dei motivi per cui non è nato un dibattito attorno al film e non esiste ad oggi una bibliografia critica, esclusi pochi interventi sul web, di cui solo uno valutabile ad un livello più che amatoriale (<http://www.uzak.it/lo-stato-delle-cose/290-quiote.html>).

Eppure l'universo citazionista ricreato al suo interno da Paladino, abbracciando congiuntamente gli ambiti artistico, letterario, cinematografico, avrebbe potuto ravvivare il dibattito sul rapporto tra arti figurative e nuovi media, che fino al decennio precedente ha goduto di particolare attenzione².

L'operazione di Mimmo Paladino, interessato ad esplorare le possibilità del mezzo cinematografico, si introduce a metà strada tra il "cinema d'avanguardia", lontano dalle logiche di mercato del cinema commerciale, e il "cinema d'artista"³. Non a caso anche quando cita consapevolmente altri film li sceglie all'interno di un cinema autoriale: evidenti sono i richiami a *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, 1957) di Ingmar Bergman e al *Che cosa sono le nuvole?* (episodio del film collettivo *Capriccio all'italiana*, 1967) di Pier Paolo Pasolini.

Il modello principale che Paladino intende seguire è, però, quello di Andrej Tarkovskij e del cinema come "scultura di luce"⁴. Con l'aiuto di Cesare Accetta, già *lighting designer* per l'illuminazione delle sue opere artistiche in musei e gallerie e per le scenografie di spettacoli teatrali, Paladino gira il film con la

tecnica di ripresa video-digitale nei tre colori primari RGB, in modo da ricreare le profondità e i volumi su un piano bidimensionale. Ne viene fuori un “poema visivo”, come lo ha giustamente definito Enzo Di Martino⁵.

Nelle note di regia Paladino ha precisato l'intenzione pittorico-visiva della sua trasposizione:

Ho sempre pensato che un film non si sostituisca alla pittura, non vi si sovrapponga, è semplicemente un'altra cosa. Nello stesso tempo però se guardi nell'obiettivo, nel rettangolo della macchina da presa puoi immaginare che quello sia lo spazio della tela⁶.

Lo spettatore assiste allo svolgersi di una storia, si trova a decodificare un *pastiche* di citazioni e stratificazioni culturali e, nello stesso tempo, si trova davanti a delle immagini in un certo senso concluse, dei quadri entro cui si muovono i personaggi. È evidente nel film quello che Antonio Costa ha definito “effetto quadro”⁷: le inquadrature del *Quijote*, con la camera quasi sempre fissa e particolari effetti luministici, evocano la pittura riproducendo la staticità spaziale e la sospensione temporale di un dipinto.

Tuttavia, al di là degli intenti sperimentali, Paladino trae spunto innanzitutto dal proprio lavoro. L'incontro tra l'artista e Cervantes è, infatti, inconsapevolmente preparato da una personale storia artistica che riemerge e si rinnova in occasione della mostra *Quijote*. Il mondo della cavalleria e dei suoi valori tramontati, insieme al mondo utopico e visionario dell'*hidalgo* fanno parte dell'universo artistico di Paladino – *nomen* senza dubbio *omen* – già prima dell'allestimento napoletano. Cavalli, elmi, scudi, elementi ricorrenti nelle sue opere, richiamano le antiche glorie della sua terra d'origine, il Sannio, ma si prestano anche a simboleggiare gli elementi costitutivi del Chisciotte e delle altre storie di cavalieri erranti.

Paladino rimodella i personaggi della Mancha sul suo universo simbolico e magico e su quello reale della sua terra d'origine. Come ha sottolineato Domenico De Masi nel catalogo della mostra, se non si può spiegare il *Don Chisciotte* di Cervantes senza l'Andalusia e la Mancha sul piano geografico, e senza il passaggio dal Medioevo alla Controriforma sul piano storico, allo stesso modo non si potrebbe spiegare l'opera di Paladino senza il Sannio e senza il passaggio dal mondo agricolo e industriale a quello post-industriale⁸.

Nonostante l'artista sia stato tentato più volte di negare il rapporto esclusivo della sua arte con il luogo in cui è nato, è indubitabile nel film il legame con il suo territorio⁹. Paladino lo percorre girando il *Quijote* tra il Sannio e il Fortore, a poca distanza dalla sua casa di Paduli (in provincia di Benevento), in paesaggi desolati, sullo sfondo di archeologie industriali, nel Castello di Sant'Agata dei Goti.

Una simbologia arcaica si inserisce nei luoghi di oggi e il paesaggio mostra i segni della modernità reinterpretata attraverso una precisa tradizione letteraria e artistica. Quijote (Peppe Servillo) e Sancho Pancho (Lucio Dalla) compiono un viaggio reale e nello stesso tempo simbolico, attraversando miti letterari che si trasformano in motivi locali o localistici: Dulcinea (Ginestra Paladino) si trasforma nella Molly Bloom di Joyce, di cui recita il monologo, ma è, allo stesso tempo, la guardiana delle mofete (le fuoriuscite di anidride carbonica dal terreno presenti nella zona), una sorta di sacerdotessa del luogo depositaria di antiche leggende; i nemici sono abbigliati con le tute degli operai delle fabbriche Lombardi, le stesse di cui si serve Paladino per le sue opere; i mulini a vento contro cui l'originale Quijote intende combattere si trasformano nelle pale eoliche del Fortore.

Le opere stesse dell'artista vengono riadattate al nuovo contesto: la scenografia per *Veglia*, per la regia di Mario Martone nell'*Hortus Conclusus* di Benevento (1992); il carro in acciaio corten

(1999-2000); la porta monumentale dell'allestimento di *Edipo re*, sempre per la regia di Martone (2000); i dormienti¹⁰.

Elementi del suo percorso artistico si alternano, così, ai segni di un passato storico che fa i conti con la modernità. Paladino intende mostrare il cortocircuito tra l'immagine tradizionale del cavaliere e l'epoca moderna. Per questo motivo inserisce, oltre alle sue opere, l'installazione di Jannis Kounellis dei dodici cavalli vivi, allestita nel 1969 alla galleria «L'attico» di Fabio Sargentini e riproposta dal museo Madre nell'aprile del 2006¹¹.

Il territorio percorso da Quijote e Sancho Panza, territorio reale e facilmente identificabile, si carica di elementi simbolici e si apparenta, per questo, non solo alla *terre gaste*, il territorio devastato e sterile che i cavalieri dei poemi epici devono attraversare, ma anche alla *waste land* dell'epoca moderna.

La seconda sequenza del film mostra, in una carrellata, un paesaggio costituito da brandelli di un passato e di un presente poco comprensibili; pentole, cappelli, arnesi di varia provenienza, elementi dell'arte di Paladino. All'interno di questa desolazione e devastazione giunge l'eco di personaggi del passato che si muovono in architetture contemporanee: Artù, Amadigi di Gaula, Ariosto, Federico II. Si crea una "relativizzazione" del tempo, tipica del metodo mitico modernista e, in particolare, di quello che funziona da ipotesto secondario, il *The waste land*¹². Come nel poema di T. S. Eliot, ogni sequenza di Paladino va confrontata con paradigmi mitici, letterari, antropologici.

L'artista, coadiuvato dallo studioso Corrado Bologna, assorbe la tradizione della letteratura cavalleresca e delle storie dei pupari attraverso sia l'ipotesto principale, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* di Cervantes, sia l'ipotesto secondario, *The waste land* di Eliot, così come attraverso degli ipertesti, tra cui l'*Ulysses* (1922) di Joyce e il *Chisciotte* di Edoardo Sanguineti, un testo inedito scritto nel '49, ispirato alla figura del cavaliere, *Invenzione del Chisciotte*¹³.

Il viaggio del *Quijote* di Paladino viene circoscritto in uno "spazio intertestuale"¹⁴, secondo quella "tecnica del montaggio", di cui parlava Sanguineti (la partecipazione del poeta al film non è casuale) a proposito dell'intero sistema artistico dal XX secolo in poi, in cui l'arte si costruisce sulla frammentazione e sul riassetto di tasselli di realtà e di cultura¹⁵. E a questo punto diventa inevitabile l'ingresso nell'universo testuale di Paladino di Jorge Luis Borges.

Dopo la lettura di alcune pagine del *Don Quijote* cervantino, all'inizio del film, sentiamo la "voce" di Borges che nel suo *Finzioni (Ficciones-1944)* dedica un racconto al mito di Chisciotte: *Pierre Menard, autore del Chisciotte*. Paladino svela subito, scegliendo un testo così significativo sul rapporto tra letteratura e finzione, l'intento di far raccontare dalla finzione cinematografica la finzione letteraria.

Già la prima sequenza è altamente significativa: in quello che sembra il retropalco di un teatro il Mago Festone (Alessandro Bergonzoni) recita frasi incomprensibili. La scena successiva, con in sottofondo la voce di Mimmo Cuticchio che invita ad entrare in teatro con la formula dialettale "trasite, trasite a 'o teatro", mostra che il teatro è, invece, un'officina (la fabbrica Lombardi). L'inizio del film è, quindi, una sorta di dichiarazione di poetica: lo spettatore sta per assistere alla messinscena del testo cervantino non come esso è ma come apparirà attraverso una moltiplicazione della finzione letteraria. E la scena in cui il Mago si guarda nel quadrato di uno specchio d'acqua è una sorta di *recadrage*¹⁶, dal momento che il film rimanda ad una serie di altri testi, in un gioco di specchi infinito. E, così, rimanda sempre a Borges l'edificio turrato, moderna Biblioteca di Babele, in cui un curato (Enzo Moscato) vuole distruggere tutte le opere fondamentali della letteratura, Omero,

Kafka, Joyce.

Se Cervantes fa dialogare il suo protagonista con la letteratura cavalleresca e con l'ordine rinascimentale, Joyce con l'ordine classico, Eliot con miti e riti del passato, Paladino fa dialogare il suo film con i tre testi in cui l'ordine è già finito. I tre tempi diversi, tutti di crisi, si incrociano: la fine del Rinascimento, il Modernismo, il Post-modernismo e la ricerca di un modo per salvare la propria terra e, in maniera più ampia, la civiltà venuta dopo l'epoca classica e dopo l'epoca moderna. Ma l'artista, e più in generale l'intellettuale, non può indicare la strada ma solo compiere un viaggio all'interno del labirinto contemporaneo di citazioni e di brandelli culturali.

Il film termina con la morte di Quijote e cioè con il ritorno all'identità di Alonso Quijano e con la consapevolezza che la modernità ha allontanato per sempre gli antichi valori cavallereschi: la lealtà, il coraggio, ma soprattutto l'utopia di un rinnovamento possibile. Il Sannio è l'emblema della fine di questa utopia, Paladino il suo ultimo portavoce.

Marialaura Simeone

¹ Angela Tecce, Nicola Spinosa (a cura di), *Quijote. Catalogo della mostra 16 dicembre 2005-6 febbraio 2006*, Napoli, Electa, 2006.

¹ Il film ridistribuito da distribuzione indipendente è ora disponibile on demand: <http://www.ownair.it/fuel/?gallery=quijote>

² Cfr. Vittorio Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Milano, Feltrinelli, 1990.

³ *Ibidem*.

⁴ Al regista sovietico Mimmo Paladino ha dedicato due litografie: *Per Andreij Tarkovskij* (2007), *Per Andreij Tarkovskij, stato II* (2008).

⁵ Enzo Di Martino, "Cervantes e Paladino, l'inevitabile incontro con Don Chisciotte", in A. Tecce, N. Spinosa (a cura di), *op. cit.*, p. 168.

⁶ Per le note di regia e i crediti del film si rimanda a http://www.ananascinema.com/testi/quijote_nota_paladino.htm

⁷ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, p. 311.

⁸ Domenico De Masi, "Il tempo è un fanciullo che gioca", in A. Tecce, N. Spinosa (a cura di), *op. cit.*, p. 98.

⁹ Giancarlo Politi, *Mimmo Paladino*, Milano, Politi, 1990.

¹⁰ Davide Servadei, *I dormienti di Paladino: terrecotte, acqueforti*, Milano, Cetti Serbelloni, 2001.

¹¹ Cfr. Luca Massimo Barbero/Francesca Pola (a cura di), *L'attico di Fabio Sargentini 1966-1978, Catalogo della mostra 26 ottobre 2010-6 febbraio 2011*, Roma-Milano, Macro-Electa, 2010. E per la mostra di Kounellis al Madre <http://www.museomadre.it/it/opere.cfm?id=150>

¹² Cfr. l'introduzione di Alessandro Serpieri a T. S. Eliot, *La terra desolata*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 9-29.

¹³ Edoardo Sanguineti, "Frammenti da Invenzione di Don Chisciotte: un inedito di Edoardo Sanguineti", *Critica del testo*, XI, nn. 1-2, 2006, pp. 397-399. Nello stesso numero cfr. anche Corrado Bologna, "La novissima Invenzione di Don Chisciotte di Edoardo Sanguineti", pp. 385-396. Cfr. anche Franco Vazzoler, "Sanguineti, Don Chisciotte, il viaggio e alcune occasioni spagnole", *Quaderns d'Italia*, n. 16, 2011, pp. 197-207.

¹⁴ Julia Kristeva, *Semeiotiké: recherches pour une sémalyse*, Paris, Seuil, 1969 (trad. it. *Semeiotiké. Ricerche per una sémalyse*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 210).

¹⁵ Edoardo Sanguineti, *Il secolo del montaggio*, intervento tenutosi a Venezia nel 2002 riportato in Fausto Curi, Marco Antonio Bazzocchi (a cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Bologna, Pendragon, 2003.

¹⁶ Christian Metz, *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991 (trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 79-93).