

Mauro Giori

Il Medioevo basso, materiale e corporeo di Terry Gilliam

Ancora di recente, Jacques Le Goff poteva scrivere che *il corpo nel Medioevo è una delle grandi lacune della storia, una grave dimenticanza dello storico* [1]. Alla *storia disincarnata* [2] di cui parla lo storico francese si potrebbe accostare l'idea di un cinema *medievalista* parimenti disincarnato, poiché il corpo è una lacuna condivisa dalla maggior parte dei film ambientati nel Medioevo, che si sono attenuti per lo più all'immaginario letterario, cavalleresco, fantastico [3]. Ne è conseguita una critica parimenti disincarnata: nel voluminoso numero monografico dedicato al rapporto tra cinema e Medioevo dalla rivista francese *Les Cahiers de la Cinéma*, ormai vent'anni fa, il corpo risulta quasi del tutto assente, a fronte di un incessante turbinio di cavalieri, armature e draghi, e a un profluvio di dotti schemi intellettuali tradotti in scelte di regia per rendere conto degli approcci d'autore tentati negli anni dai vari Bresson, Rohmer, Bergman, Boorman, ecc. [4] Si tratti di tenzoni in Technicolor o di complesse meditazioni filosofiche, il Medioevo arriva allo spettatore ripulito, intellettualizzato, astratto, con più escatologia che scatologia.

Gilliam offre una lettura del Medioevo decisamente diversa:

- *Who's that then?* / - *I don't know.* / - *He must be a king.* / -
Why? / - *He hasn't got shit all over him.*

Per capire che ci collochiamo in tutt'altra tradizione culturale basta questo breve dialogo che si svolge tra un monatto, impegnato nella raccolta dei cadaveri seminati dalla peste in un piccolo villaggio di un'ipotetica Inghilterra altomedievale, e un uomo che lo ha appena supplicato di portare via suo padre, anche se è ancora vivo. Si tratta di una delle prime sequenze di *Monty Python and the Holy Grail* (*Monty Python e il sacro Graal*, 1974), nella quale si ritrovano sia i caratteri

propri dello stile del gruppo comico composto da John Cleese, Michael Palin, Eric Idle, Graham Chapman, Terry Jones e Terry Gilliam, sia alcuni tratti che marcheranno in modo inconfondibile il lavoro di regista di quest'ultimo, a cominciare proprio dal suo approccio nei confronti del Medioevo.

Con *Monty Python and the Holy Grail* il gruppo comico tentò il passaggio al cinema [5] dopo l'esperienza televisiva del *Monty Python Flying Circus*, che si andava ormai a chiudere dopo cinque anni di successi. Sebbene i Monty Python abbiano continuato a collaborare, tra alterne vicende, fino ai primi anni '80 [6], i vari membri intrapresero da quel momento carriere separate. In particolare, Terry Jones e Terry Gilliam, che diressero insieme *Monty Python and the Holy Grail*, si diedero alla regia e dei due Gilliam avrebbe presto mostrato una forte personalità, firmando un cinema a tutti gli effetti autoriale, che l'avrebbe presto portato a scontrarsi frontalmente con le logiche del sistema produttivo hollywoodiano. Si deve però ricordare che Gilliam occupava un ruolo eslege anche all'interno dei Monty Python. Anzitutto era l'unico americano del gruppo, latore quindi di una formazione culturale diversa, abbastanza da creare anche alcuni attriti. Inoltre, il suo contributo personale alle serie *Monty Python Flying Circus* era il più facile da individuare: se, come tutti gli altri membri del gruppo, partecipava alla stesura collettiva delle sceneggiature e all'ideazione delle gag e, meno degli altri, si prestava a recitare qualche parte, era poi l'unico responsabile delle animazioni che, sia negli episodi televisivi sia nei film, intercalavano gli sketch.

Il percorso seguito da Gilliam per distanziarsi dal gruppo e costruirsi una figura registica autonoma è stato piuttosto faticoso e può essere sintetizzato proprio seguendo il lavoro condotto dal regista sulla rappresentazione del Medioevo. Non a caso, Gilliam vi ambienta la sua prima prova da regista autonomo, e cioè *Jabberwocky* (1977, inedito in Italia), come se, poco soddisfatto per la limitata libertà d'azione che gli era stata permessa sul set di *Monty Python and the Holy Grail*, avesse voluto tornare sulla medesima materia per darne una versione più personale. Nel Medioevo è poi ambientato un episodio del successivo

film di Gilliam, *Time Bandits (I banditi del tempo, 1981)*, mentre all'immaginario medievale fa ancora riferimento *The Fisher King (La leggenda del Re Pescatore, 1991)*.

1. Intorno a *Jabberwocky*

L'interesse di *Jabberwocky*, ai fini del nostro discorso, risiede precisamente nel suo essere sospeso a mezza strada tra un film dei Monty Python e un film di Gilliam.

Monty Python and the Holy Grail si presenta come un prodotto tipico dei Monty Python, strutturato per episodi collegati in modo piuttosto pretestuoso, con i quali i comici del gruppo rileggono in chiave per lo più parodistica alcune figure (la strega, il monaco, il cavaliere, ecc.) e alcuni luoghi (il castello, il contado, la foresta, il convento, ecc.) tipici dell'immaginario medievale. Uno scenario suggestivo facile da dissacrare, con le armi più caratteristiche dei Monty Python: gusto dell'assurdo e soprattutto molta metanarratività. Ne fanno fede non solo trovate come quella dell'interruzione finale o quella dello speaker che commenta gli eventi come l'esperto di un qualsiasi documentario, ma anche l'eterogeneità stilistica degli episodi: al di là delle animazioni che intercalano gli episodi, come nel *Flying Circus*, si pensi alla corte di Camelot presentata con un numero di musical, oppure all'inizio della vicenda di Galahaad, con i suoi rimandi agli stereotipi dell'horror (siamo di notte, durante un temporale, con il protagonista che si trascina seguito in modo molto ravvicinato da una macchina a mano, ecc.).

Come quello messo in scena dal gruppo in *Monty Python and the Holy Grail*, il Medioevo di *Jabberwocky* non avanza pretese filologiche, tanto da servire talora quale semplice metafora dei tempi moderni [7]. L'insieme del suo intreccio economicistico ricorda ad esempio lo sketch del contadino *comunista ante litteram* di *Monty Python and the Holy Grail*, che sarebbe certamente più a suo agio a zappare i campi di un *kolchoz* che quelli di un feudo. Ma questa volta Gilliam, mentre va fissando alcuni degli elementi della sua poetica, conferisce al film una

struttura lineare e cerca di superare, almeno parzialmente, l'episodicità di quello precedente. Pur lasciando talora spazio alla gag fine a se stessa, *Jabberwocky* abbandona l'astrazione implicata dalle idee più surreali del gruppo, come quella dei cavalli simulati con le noci di cocco. Gilliam accentua invece notevolmente la dimensione fisica e propriamente corporea già emersa nel film precedente, nel quale non è un caso che filtri soprattutto negli sketch animati ideati e realizzati dallo stesso Gilliam. Ispirati alle miniature dei codici medievali, questi sketch giocano sovente su un processo di abbassamento anche vertiginoso: se ne trova un esempio emblematico nell'animazione che segue la commissione della ricerca del Graal da parte di Dio, salutata dalle trombe celesti suonate con l'ano, secondo un'immagine ovviamente ispirata alla pittura di Hieronimus Bosch.

In *Jabberwocky* questa dimensione corporea viene ricollegata in modo più consapevole ed esplicito alla ricca tradizione comico-grottesca della cultura medievale. Questa centralità del corpo e della fisicità, per altro, rimarrà una costante di tutto il cinema di Gilliam, anche nel momento in cui si allontanerà dal solco della tradizione comica, oltre che dal Medioevo. In *Jabberwocky* Gilliam contamina quindi la tradizionale dimensione fantastica (quando non *fantasy*) delle imprese cavalleresche, dei draghi che sputano fuoco e delle donzelle dalle lunghe trecce da salvare da torri senza via d'uscita, con una dimensione rabelaisianamente *bassa, materiale e corporea*, secondo la celebre formula di Bachtin [8]. Con questi rimandi ci spostiamo al confine tra Medioevo e Rinascimento, ma anche trascurando le polemiche sulla distinzione tra i due periodi storici (e tra quaresima e carnevale come emblemi di due tradizioni culturali opposte), che esulano dal nostro discorso, l'eventuale anacronismo è giustificato, perché è lo stesso Gilliam a varcare con disinvoltura i confini delle due epoche. Le fonti principali di cui Gilliam si serve per rileggere il Medioevo sono infatti posteriori al Medioevo stesso. Come spesso nel caso di Gilliam, si tratta di fonti iconografiche: lo spunto iniziale di *Jabberwocky* viene dal mostro disegnato da Tenniel, mentre la visione del Medioevo di Gilliam è complessivamente

debitrice di quella pittura fiamminga che meglio si presta a rileggere questo periodo storico tra i due estremi dell'immaginazione fantastica e della quotidianità concreta, e cioè Hyeronimus Bosch, con il quale siamo a cavallo tra il XV e il XVI sec., e Peter Brueghel il Vecchio, con il quale siamo in pieno XVI sec. Pittori, entrambi, nelle cui opere non a caso il corpo ricopre un ruolo centrale e dominante: anche nei soggetti religiosi, Bosch e Brueghel sono lontani dalla *ideologia anticorporea del cristianesimo istituzionalizzato* [9] e si avvicinano piuttosto alla tradizione basso-grottesca del corpo carnevalesco medieval-rinascimentale, come sottolinea del resto lo stesso Bachtin [10]; parallelamente, si allontanano dalla tradizione simbolico-concettuale o pittografica dell'arte sacra medievale per preferire invece quella narrativa [11].

Nell'*incipit* di *Jabberwocky*, subito dopo il prologo chiuso dal cartello del titolo, Gilliam mostra appunto dettagli di alcuni quadri dei due pittori. In questo modo non solo esplicita le sue fonti, persino in modo puntuale, ma allo stesso tempo, collegandole attraverso dissolvenze incrociate e guidandone la lettura mediante leggeri movimenti di macchina, ne sottolinea proprio la funzione narrativa e anticoncettuale, poiché le usa per illustrare puntualmente le parole della voce narrante. Anzitutto ricorre a due dettagli del comparto *L'inferno* dal trittico *Il giardino delle delizie* di Bosch per illustrare il tono lugubre della visione convenzionale del Medioevo come *Dark Ages, ages darker than anyone had ever expected*, e poi si rivolge a tre dipinti di Brueghel: con *Il trionfo della morte* (1562) evoca il terrore che il mostro incute su quella che un tempo fu un terra felice (e lo scheletro lasciato dal drago nel suo pasto iniziale sembra uscire proprio da questo dipinto); immagina che i carri che entrano nella torre in costruzione in *La grande torre di Babele* (1563) siano i pellegrini che cercano rifugio dal mostro nella città fortificata; infine, dalla foresta sulla sinistra della torre dissolve sulla foresta di un altro dipinto, *La gazza sulla forca* (1568), dal quale passa alla sequenza successiva del film.

Le fonti di Gilliam non si esauriscono qui, e per sincerarsene basterebbe ricordare i toni caravaggeschi della sequenza della morte

del padre, o il *décor* spoglio ed essenziale della corte di re Bruno the Questionable, che si direbbe memore della scena elisabettiana. Ma il rimando a Bosch e a Brueghel è indubbiamente predominante nell'arco dell'intero film: ad esempio, all'immaginazione del primo si deve il mendicante che si è tagliato il piede, e all'opera del secondo si ispira la generale operosità della città, affollata in ogni inquadratura di personaggi indaffarati in qualche attività (si pensi anche all'industrioso *backstage* del torneo). Se rimandi a questi due pittori avevano già fatto capolino in *Monty Python and the Holy Grail* (ad esempio nella sequenza della strega e, come già ricordato, nelle animazioni di Gilliam), in *Jabberwocky* segnano il tono complessivo del film, come lo stesso Gilliam è tornato ad affermare in seguito:

I had the temerity to write to the New York critics, saying that this was not a Monty Python film and, if it was going to be judged on anything, I'd rather they thought of it as a homage to Brueghel and Bosch. Of course, they went berserk. [12]

Può sembrare superfluo, da parte del regista, segnalare alla critica questi riferimenti, ovvi e per di più espliciti, eppure si nota con sorpresa come anche i recensori favorevoli al film (che alcune riviste, ad esempio l'inglese *Sight and Sound*, semplicemente ignorano) siano andati alla ricerca di referenti più improbabili [13], oppure abbiano cercato di sottolineare in modo piuttosto generico che il Medioevo di Gilliam rivela qualche seria ambizione in più rispetto al film precedente [14].

Ma la specificità dell'operazione di Gilliam va cercata proprio nel costante processo di *abbassamento* (nel senso inteso da Bachtin nel suo studio su Rabeleis) della materia rappresentata, ricondotta sistematicamente alla materialità del corpo che, nella necessità di soddisfare i suoi bisogni e di espletare le sue funzioni, accomuna e livella tutti, re, monaci e contadini, già prima che tale funzione sia meglio e definitivamente espletata dalla morte (è notoriamente questo il senso del *memento mori* della danza macabra, nonché delle visioni infernali di Bosch e Brueghel).

L'abbassamento demistifica anche ogni pretesa sublime. Tra i molti esempi possibili, si possono citare: la patata che un po' alla volta marcisce nelle tasche dell'ingenuo Dennis, utilizzata come metafora vernacolare di un amore difficile da idealizzare; il carattere *domestico* del rapporto tra il re e il suo consigliere, che interagiscono con l'intima complicità di due vecchi amanti [15]; il *climax* del torneo (*topos* tra i più inossidabili delle vicende ambientate del Medioevo) scandito dal crescente strato di sangue che si deposita sui suoi tre più illustri spettatori.

Questa insistita *umiliazione* (da intendere nel senso letterale del termine, come un *riportare alla terra*) non riguarda solo il rappresentato ma anche la forma della rappresentazione: il film annovera infatti una quantità decisamente insolita di riprese dal basso (in termini sia di altezza sia di angolazione della macchina da presa), come a voler costringere lo spettatore a rimanere a contatto con quella dimensione materiale dalla quale l'uomo di Gilliam (non solo quello medievale: si tratta infatti di un tratto stilistico che ricorre in tutto il suo cinema) non può mai separarsi, tanto che viene rigettato letteralmente nella polvere o nel fango, quando non negli escrementi, ogni volta che cerchi di rialzarsi. Il corpo medievale immaginato dal regista è particolarmente greve, pesante, goffo e affaticato, malnutrito e sporco, incapace di opporsi a una gravità insolitamente efficace.

Del resto, dall'alto, dall'aria e dai punti di vista rialzati provengono solo pericoli e minacce: l'aria è il regno del drago. La prima sequenza, che fa da prologo al film, è già emblematica: è suddivisa in venticinque inquadrature, delle quali ben dodici (quasi tutte quelle relative al personaggio umano) sono riprese dal basso, alcune lasciando la macchina da presa a terra, mentre le otto che viceversa sono riprese dall'alto sono tutte soggettive del mostro, tranne l'ultima che serve semplicemente a esibire ciò che resta dell'uomo dopo il pasto del drago.

Nel loro insieme, le scelte registiche di Gilliam puntano a un'opacità stilistica che contrasta nettamente con l'invisibilità dell'enunciazione cui punta il cinema classico. E infatti la figura di Gilliam andrà emergendo sempre più negli anni come quella di

un cineasta estraneo alle logiche dello *studio system*, con il quale entrerà in collisione in modo eclatante in occasione della lavorazione del suo film più ambizioso, *Brazil* (Id., 1985) [16]. La visione di un Medioevo sporco, pieno di odori acri e di fisicità grezza, che emerge da *Jabberwocky*, è da intendere quindi anche come una presa di distanza dal cinema hollywoodiano in costume, pulito e rifinito, popolato di castelli da sogno, armature scintillanti, principesse perfettamente truccate pronte a concedersi al primo eroe disponibile. Basti pensare a quanto la prima sequenza tra Dennis e Griselda si allontani dagli stereotipi dell'amore cortese e dalla loro versione hollywoodiana: Dennis corteggia l'obesa Griselda da una barchetta su una palude insalubre (quindi, ancora una volta, dal basso), mentre viene inzuppato di urina dal fratellino e coperto di spazzatura dalla madre della sgraziata donna dei suoi sogni (che si gratta indelicatamente e risponde con grugniti alle parole d'amore del giovane); in più, il di lei padre gli rivolge la parola da una latrina (altra immagine ispirata ai quadri di Bosch).

Il successivo film di Gilliam, *Time Bandits*, riprende la dialettica dell'abbassamento, questa volta filtrandola attraverso il punto di vista infantile del protagonista [17], un bambino che finisce coinvolto nelle razzie che un gruppo di nani sta compiendo in varie epoche storiche dopo aver rubato la mappa con cui un'imperfetta entità suprema ha creato il mondo, altrettanto imperfetto. Nell'episodio medievale rimangono ancora una volta tracce dello spirito dei Monty Python (pensiamo alla gag sulle braccia strappate a *braccio di ferro*, senza contare che Robin Hood è interpretato da John Cleese), ma la personalità di Gilliam si fa sentire sia nell'*umiliazione* dei grandi personaggi della storia e della leggenda, come Robin Hood o Napoleone, sia nel gioco continuo delle commistioni tra le diverse epoche storiche, figlie della disinvoltura già dimostrata in *Jabberwocky* nel sovrapporre alto e basso Medioevo, oltre che Medioevo e Rinascimento (senza contare che una parte del film, per economia, era stato girato su un set riciclato da una produzione tedesca di *Le nozze di Figaro*). Il Medioevo di Gilliam si presentava dunque come una

sorta di mondo sospeso e congelato, privo di una sua cronologia interna (e infatti non vi è posto per le rivoluzioni di Dennis), che serve da prototipo di una concezione *sintetica* del tempo e della storia, che si ritrova anche nelle opere successive di Gilliam. Basti pensare a come il futuro di *Brazil* o di *Twelve Monkeys* (*L'esercito delle dodici scimmie*, 1996) sommi felicemente tecnologie d'avanguardia e reperti che, non a caso, sembrano uscire dai tempi di Kafka.

2. *The Fisher King*

Quando, con *The Fisher King*, Gilliam torna nuovamente a confrontarsi con il Medioevo, è ormai un autore piuttosto conosciuto. Il successo di *Brazil* e l'impresa economicamente disastrosa del *Munchausen* hanno fatto sì che il suo talento non passasse inosservato. *The Fisher King* è figlio proprio di quest'ultimo naufragio: si tratta infatti di un lavoro su commissione che Gilliam accetta nella prospettiva di riassetare la propria posizione nell'ambito dell'industria, senza rinunciare per questo a segnarlo con la propria personalità, in modo per altro consapevole, come emerge da questa sua dichiarazione: *I was trying ... to take a good script that nobody else wanted and make it as selfless act, without Terry Gilliam intruding. Of course, I failed miserably, since my fingerprints are all over it* [18].

Questa volta il progetto non viene quindi partorito dal regista, che si trova tra le mani una sceneggiatura già completata. E questa volta le fonti principali non sono più iconografiche bensì letterarie. L'idea di ricorrere alla leggenda del Re Pescatore, collazionata dalle numerose versioni del mito relativo alla ricerca del santo Graal, viene allo sceneggiatore, Richard LaGravenese, leggendo un libro di psicologia di largo consumo nel quale l'autore, Robert Johnson, dispensa consigli al maschio moderno sulla scorta di una rilettura junghiana della leggenda del Re Pescatore e del Graal [19].

LaGravenese se ne serve per interpretare la società contemporanea in chiave fortemente critica e sulla base di un fondo morale che non

lascia spazio ad ambiguità di sorta. Nonostante le sue fughe visionarie, e benché metà film sia in realtà girato a Los Angeles (per ragioni di economia), la vicenda è ben ancorata agli spazi di una New York volutamente riconoscibile, ancorché poco diversa sia dalla metropoli distopica di *Brazil*. Allo stesso modo, alcuni dei temi maggiori (le derive della plutocrazia e il forte divario della distribuzione della ricchezza), ma anche svariati personaggi minori, talora con solo fugaci battute (il reduce del Vietnam invalido che mendica alla stazione, il riferimento all'AIDS fatto dal cantante di cabaret), disegnano complessivamente un quadro polemico dell'America reaganiana.

Forse proprio per non compromettere l'efficacia di tutto questo apparato didascalico, LaGravenese sente la necessità di giustificare diegeticamente la sovrapposizione dell'immaginario medievale alle vicende di Jack e di Parry, facendo di quest'ultimo un professore di medievistica che ha perso in parte i lumi della ragione dopo che, come il Re Pescatore della leggenda, ha subito una ferita che è incapace di rimarginare. Ferita che gli è stata inferta proprio da Jack, involontariamente, ma non per questo senza colpa. È pertanto plausibile che Parry veda ovunque i microscopici messaggeri di Dio, si vesta come la parodia di un cavaliere medievale incaricandosi di assolverne i doveri più tipici (come aiutare fanciulle bisognose di soccorso), visualizzi in un cavaliere fiammeggiante come un drago le proprie paure (più che perseguitare Parry, il cavaliere rosso presidia il varco che separa la sua nuova vita da quella precedente il trauma). E ovviamente è altrettanto verosimile che veda in una coppa di latta il santo Graal, in un palazzo *kitsch* un castello medievale, in Central Park una foresta piena di avventure.

Non poteva che essere Parry, dunque, a raccontare a Jack la leggenda del Re Pescatore, ricollegando le vicende del film alla loro fonte originaria:

Did you ever hear the story of the Fisher King? Begins with the king as a boy having to sleep alone in the forest to prove his courage so he can become king. While he's spending the night

alone he's visited by a sacred vision. Out of the fire appears the Holy Grail, symbol of God's divine grace. A voice said to him: You shall be keeper of the Grail so that it may heal the hearts of men. But the boy was blinded by greater visions of a life filled with power and glory and beauty. And in this state of radical amazement he felt for a brief moment, not like a boy but invincible. Like God. So he reached in the fire to take the Grail and the Grail vanished leaving him with his hand in the fire to be terribly wounded. Now, as this boy grew older his wound grew deeper. Until one day life for him lost its reason. He had no faith in any men, not even himself. He couldn't love or feel loved. He was sick with experience. He began to die. One day, a fool wandered into the castle and found the king alone. And being a fool, he was simple-minded. He didn't see a king. He only saw a man alone and in pain. And he asked the king: What ails you, friend? And the king replied: I'm thirsty and I need some water to cool my throat. So the fool took a cup from beside his bed, filled it with water and handed it to the king. And as the king began to drink he realized his wound was healed. He looked and there was the Holy Grail that which he sought all of his life. He turned to the fool and said: How could you find that which my brightest and bravest could not? The fool replied: I don't know. I only knew that you were thirsty.

Il percorso attraverso il quale LaGravenese arriva a redarre questa versione della leggenda è piuttosto tortuoso. Anzitutto si basa sulla formulazione che ne fa Johnson, il quale dichiara nella sua prefazione di volersi attenere alla versione originaria della leggenda, quella contenuta nel *Perceval* di Chrétien de Troyes. Ma la versione del film sembra aver ben poco a che vedere con quella di Chrétien, nel cui incompiuto romanzo il Re Pescatore è una figura fugace tutta concepita in funzione della formazione di Perceval, come anche il cavaliere rosso che, ospite di Artù, che dal cavaliere era stato offeso, lo uccide in un duello ancora maldestro, commettendo per altro grave colpa poiché si trattava di un suo consanguineo. Secondo Chrétien, il Re Pescatore

in battaglia fu ferito e storpiato sì tristamente che perse l'uso delle gambe. Si dice che fu un colpo di giavelotto diretto alle anche a fargli quella ferita. E non ha cessato di soffrirne ... Allora quando vuole distrarsi si fa portare su una barca e va pescando all'amo: per questo è detto il Re-Pescatore. [20]

Chrétien de Troyes, in particolare, non specifica la colpa del re: a importargli è solo il fatto che egli possa essere guarito solo da Perceval, il quale tuttavia deve ancora fare propria la compassione cristiana. Nella successiva versione di Robert de Boron il re si ammala per tutt'altro motivo, e cioè perché l'avventato Parsifal si siede sul seggio corrispondente a quello occupato da Giuda nell'ultima cena, destinato a rimanere eternamente vuoto. La colpa del suo male è quindi attribuita a Parsifal, esattamente come il male di Parry ha origine da un atto parimenti sconsiderato di Jack. Nel suo *Parzival* (poi ripreso da Wagner), Wolfram von Eschenbach attribuisce invece la colpa al re stesso (che ora ha anche un nome: Amfortas):

Un giorno il re cavalcava tutto solo per avventura ... in cerca di gioia col favore di Amore: brama d'amore ve lo spingeva. In una tenzone venne ferito con una lancia avvelenata in maniera che non guarì più ... Era stato colpito qui, all'anguinaia. [21]

Grave peccato il cedere alle lusinghe dell'amore (di qui il contrappasso della ferita all'inguine), visto che *colui che s'è consacrato al servizio del Graal deve rinunciare ad amore di donna* [22]: e infatti Amfortas è assillato dai sensi colpa, non meno di quanto Parry sia perseguitato dal suo passato. Quanto al soprannome di Re-Pescatore (che LaGravenese non spiega), l'origine non muta rispetto alla versione di Chrétien de Troyes: *non può cavalcare né andare, non sdraiarsi né stare ritto ... V'è un lago chiamato Brumbane: qui lo trasportano, per l'aria che vi è dolce, a lenire l'acerbo dolore della ferita. Questo egli*

lo chiama il suo giorno di caccia ... Di qui è venuta la favola che egli sia un pescatore, favola contro cui nulla egli può [23].

Come si vede, la leggenda raccontata da Parry non coincide con nessuna delle versioni canoniche. Non serve qui riandare a quelle meno conosciute, poiché LaGravenese non si è comportato diversamente da quanti l'hanno preceduto: ha inventato una versione sua propria, accogliendo o respingendo le suggestioni che gli potevano derivare da quelle già esistenti [24].

Nemmeno il modello di Johnson viene seguito fedelmente, e del resto anche Johnson, a dispetto di quanto da lui stesso dichiarato, aveva ritoccato la versione di Chrétien laddove gli risultasse comodo per far quadrare il cerchio del suo discorso junghiano, ad esempio intersecandola con versioni folcloristiche irlandesi [25] che raccontano del re bambino ustionato da un salmone bollente [26]. LaGravenese sostituisce a sua volta il salmone con il Graal stesso, ritenendolo non a torto un simbolo di più immediata comprensione. La versione finale della leggenda raccontata nel film viene per altro decisa durante la lavorazione, insieme all'interprete di Parry, Robin Williams [27].

A questa già complessa stratificazione di interventi, si aggiunge ovviamente quello di Gilliam, che egli stesso descrive in questi termini:

I started altering the script to make it more fairytale-like, giving each scene or setting a resonance that in some cases wasn't already there. So Perry has to live in a basement, below ground, because Jack has to die to be reborn. It's basic mythic stuff. I liked the idea of the city being a kingdom with a moat around it ... The video shop became the little peasants' hut in the forest, nestling at the base of these skyscraper towers, that looked to me like the trunks of giant trees. When the king leaves his castle and gets lost in the forest, he ends up there: it's all earthy and messy compared with the world he's left, full of life instead of design. Lydia is the princess imprisoned in the tower, so we had her working in a stone tower-like insurance building. [28]

La peculiarità dell'intervento di Gilliam consiste dunque nell'accrescimento del divario tra alto e basso, perché l'abbassamento di Jack risulti ancora più macroscopico, così come il suo rialzarsi. Torniamo così alla dialettica già individuata nei film precedenti, che possiamo infine illustrare con queste parole di Bachtin:

l'alto è cielo; il basso è la terra; la terra è il principio dell'assorbimento (la tomba, il ventre) ed è nello stesso tempo quello della nascita e della resurrezione (il seno materno). È questo il valore topografico dell'alto e del basso nel loro aspetto cosmico. Sotto l'aspetto propriamente corporeo, che non è mai del tutto separato con precisione dall'aspetto cosmico, l'alto è il volto (la testa), il basso gli organi genitali, il ventre e il deretano ... L'abbassamento consiste ... nell'avvicinamento alla terra, come principio che assorbe e nello stesso tempo dà la vita; abbassando si seppellisce e nello stesso tempo si semina, si muore per nascere in seguito meglio e di più. [29]

L'abbassamento riguarda l'intera leggenda nel suo complesso, contaminata com'è con la fiaba (nella fattispecie quella di *Pinocchio*) [30], e si manifesta spesso ancora in forme grottesche, quando non comiche, che non sono però necessariamente quelle della parodia. Pensiamo a come Parry vesta i panni del cavaliere, sia letteralmente, in forma quasi infantilmente ludica (coprendosi di stracci e armandosi di frecce innocue), sia metaforicamente, andando a salvare una principessa in difficoltà che è poi un travestito impastato di sterco di cavallo. Oppure pensiamo a come Jack dichiari finalmente il suo amore ad Anne sotto una cascata di videocassette pornografiche, nel reparto per soli adulti della videoteca, che è il luogo deputato a fare da porta di comunicazione (tramite il cinema, ovviamente) tra l'alto (il regno iniziale di Jack) e il basso (lo scantinato di Parry), tra la realtà e il sogno. E proprio il sogno differenzia le trovate comiche del film dalla semplice parodia: in Gilliam c'è sempre un fondo amaro, un'adesione partecipe alle scelte di chi sa prendere le distanze dalla realtà attraverso il sogno

(*Brazil*), la fantasia (*Munchausen*), la memoria (*Twelve Monkeys*), ecc.

È solo in questo modo che il palazzo del miliardario può diventare il nuovo Montsalvat, castello che nella leggenda era inaccessibile dal suo ingresso naturale, anche perché circondato da una foresta che intrappola gli inesperti. Nella prima sequenza in cui ci viene mostrato, il castello compare all'improvviso a Jack e a Parry quando escono da Central Park, *foresta* non meno pericolosa per gli inesperti. Soprattutto, il Montsalvat è *il luogo di passaggio tra il mondo materiale e il mondo spirituale, una specie di frontiera fra il visibile e l'invisibile* [31]. È il luogo in cui, come scrive Wagner nei versi di *Parsifal, il tempo ... diventa spazio* [32]. È esattamente questo il significato che il palazzo del miliardario assume per Jack, che veste ormai i panni di Parry. Sul balcone sente il nitrito del cavallo del Cavaliere Rosso, all'interno del palazzo si confronta con il suo passato, che si materializza secondo la visione che il narratore ci aveva offerto della strage compiuta da Edwin, o forse addirittura Jack sta mutuando i ricordi e le visioni di Parry (Jack, infatti, non ha assistito alla strage): i mondi dei due si sono ormai integrati.

Questa simbiosi finale era prevedibile: risulta subito evidente, infatti, come Parry e Jack si dividano i ruoli di Parsifal, ovvero del folle puro, e del Re Pescatore, ovvero di colui che è segnato da una ferita e da una colpa. LaGravenese ha esplicitato in questi termini il proprio intento:

Parry is, at first, the fool who will lead Jack on his soul's journey. As the movie progresses ... they switch roles: Parry becomes the wounded king and Jack must play the fool to steal the Grail that will save him. I hoped to convey that each man is both fool and wounded king. [33]

Ma dietro il rapporto tra Parry e Jack sembra di intravedere un'altra matrice, quella cervantiana, la stessa che porterà Gilliam a imbarcarsi, pochi anni dopo, in un progetto sfortunato che si vedrà costretto ad abbandonare a riprese iniziate [34]. Come un piatto sbeccato diviene

per Don Chisciotte l'elmo magico di Mambrino, così per Parry una semplice coppa può essere nientemeno che il Santo Graal. Siamo di fronte a un tema centrale del cinema di Gilliam: i suoi eroi si scontrano sempre con il grigiore della realtà e scelgono, spesso lucidamente, l'alternativa immaginifica, anche quando porti alla sconfitta e alla morte. Pensiamo anche al *Munchausen*: l'eroe di Raspe affascina Gilliam proprio perché è compiaciutamente mendace, e infatti il regista innesta nel testo originario uno scontro esplicito tra ragione e fantasia, nel quale personaggi e spettatori sono in qualche modo invitati a prendere posizione. Solo così l'uomo più forte del mondo, ora una cameriera effeminata, l'uomo dalla vista più acuta del mondo, ormai accecato, l'uomo dall'udito più fino del mondo, ormai sordo, e ancora l'uomo più veloce del mondo, che ora zoppica e si trascina a fatica, possono recuperare i loro ruoli e i loro primati, per aiutare il vecchio Munchausen nella sua ultima avventura, che è insieme una lotta contro la realtà e contro la morte.

Il rapporto cervantiano da Jack e Parry [35], con il primo che demistifica le visioni del secondo, rappresenta anche un'ultima forma di *abbassamento*: agli occhi di Jack, ad esempio, Parry non è un cavaliere, ma solo *some kind of vigilante*. Con questo scontro tra la realtà e le sue alternative il cerchio si chiude poiché, come sottolinea ancora Bachtin, la concezione del corpo grottesco medievale, così ben esemplificato in pittura da Bosch e Brueghel, cioè dalla fonti di *Jabberwocky*, in letteratura trova una delle sue ultime manifestazioni proprio in Sancho Panza [36].

Corpo grottesco su cui infatti Gilliam insiste molto anche in *The Fisher King*, sfruttandone nuovamente il potenziale *umiliante*: se la benedizione di Dio, in *Monty Python and the Holy Grail*, si manifestava tramite le trombe celesti suonate con il deretano, qui Parry riceve la sua investitura a cercare il Graal, tramite la visita delle minuscole creature inviate da Dio, in un contesto decisamente scatologico:

They came to me about a year ago. I was sitting on the john, having a really satisfying bowel movement. Those ones that

border on mystical, where you're like ... And there they were. Hundreds of the cutest little fat people ... floating right in front of me. It was wonderful. And then ... they spoke. And they said that I had been chosen ... to get back something very special that He had lost. My part will be very dangerous. I said, Whoa! Hold it right there. I mean ... If you see floating little fat people, say you're on a mission from God ... they'll slap you some heavy Thorazine.

Più in generale, il rapporto tra Jack e Parry è tutto all'insegna della fisicità, ed è segnato da un untume che nemmeno gli spazi più aperti possono sopprimere e che sfiora spesso la suggestione sinestesica. La stessa New York appare come una sorta di enorme, sovraffollata discarica, e per tutto il film Gilliam la trasfigura riprendendola da punti di vista inconsueti (in particolare, ancora un volta, dal basso) che le conferiscono una tonalità claustrofobica e visionaria che il finale non può contraddire: e infatti la chiusura del film, su una New York illuminata a festa in modo smaccatamente artificioso, è volutamente ironica.

In conclusione, la materialità sporca che domina *Jabberwocky*, con tutti i suoi significati (e quindi, in ultima analisi, proprio la visione del Medioevo ricavata da Bosch e Brueghel), risulta essere una delle matrici fondamentali dell'intero cinema di Gilliam. Come si vede ancora in *Fear and Loathing in Las Vegas* (*Paura e delirio a Las Vegas*, 1998), Gilliam la mette sempre più spesso in contrasto con la pulizia asettica e con un igienismo paranoico che connotano negativamente [37] il mondo moderno e quello futuro che ci aspetta (un futuro distopico che *Twelve Monkeys* dà per cominciato). Il percorso di Parry e di Jack è forse quello che più consapevolmente attraversa questi due estremi e, in un certo senso, queste due epoche storiche, e si può ben definire anche un viaggio verso il recupero del corpo medievale e di ciò che rappresenta.

Note

- [1] J. Le Goff, N. Truong, *Il corpo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2005 (ed. or.: *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, Paris 2003), p. IX.
- [2] *Ibidem*.
- [3] Tra le eccezioni annovererei *La passion de Jeanne d'Arc (La passione di Giovanna d'Arco, 1928)* di Dreyer, tutto incentrato sul corpo di René Falconetti, e il Pasolini della *trilogia della vita*, che si accosta però al corpo in virtù di un preciso teorema ideologico, poi notoriamente abiurato.
- [4] Cfr. P. Guibbert (a cura di), *Le Moyen Âge au cinéma* in "Les cahiers de la cinémathèque" n. 42/43, estate 1985.
- [5] Anticipato solo da *And Now for Something Completely Different ... (E ... ora qualcosa di completamente diverso, 1971)* di Ian MacNaughton, che tuttavia consisteva semplicemente in un'antologia di gag dello show televisivo.
- [6] Tra l'altro in due film, *Life of Brian (Brian di Nazareth, 1979)* e *Monty Python's The Meaning of Life (Monty Python il senso della vita, 1983)*, entrambi diretti da Terry Jones.
- [7] Intenti comici a parte, l'uso del Medioevo per *illuminare* la contemporaneità era stato inaugurato già da Cecil B. DeMille con *Joan the Woman (1916)*, che rileggeva la vicenda di Giovanna d'Arco in chiave patriottica incastonandola in una cornice narrativa ambientata tra le trincee della prima guerra mondiale.
- [8] M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979 (ed. or.: *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renesansa*, Chudozestvennaja Literatura, Moskva 1965).
- [9] J. Le Goff, N. Truong, *Il corpo nel Medioevo*, op. cit., p. 21.
- [10] M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, op. cit., p. 33.
- [11] Mutuo le definizioni usate da Ernst Gombrich in, tra l'altro, *Dipinti d'altare. Evoluzione, antenati e discendenti*, in Id., *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Leonardo, Milano 1999 (ed. or.: *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Phaidon, London 1999), già pubblicato in A. Grafen (a cura di), *Evolution and its Influence*, Clarendon, Oxford 1989.
- [12] I. Christie, *Gilliam on Gilliam*, Faber and Faber, London 1999, p. 72.

- [13] Alexander Stuart (*Jabberwocky*, in "Films and Filming", giugno 1977, pp. 38-39), ad esempio, ha definito *Jabberwocky* come *a very funny and very shrewd medieval reworking of the Jaws movie*.
- [14] È il caso di Yves Allion (*Jabberwocky*, in "Ecran", n. 60, luglio 1977, p. 70), che ha scritto che *après Monty Python, Sacre Graal, Terry Gilliam poursuit son parcours du Moyen Age afin de porter sur lui un regard plus apparenté à celui des Marx Brothers qu'à celui d'Ingmar Bergman*, e non di meno *les meilleurs gags n'ont jamais été innocents ... ils sont révélateurs d'une société composée d'êtres dégénérés, à la merci de n'importe quelle exigence de la Royauté ou de l'Eglise*. Similmente, secondo Tristan Renaud (*Jabberwocky*, in "Cinéma", n. 224-225, agosto-settembre 1977, p. 187) *le burlesque débouche ici sur la critique sociale dont la chevalerie, la royauté et les corporations sont les cibles privilégiées*.
- [15] Nel commentario dell'edizione in DVD del film, Gilliam attribuisce questa idea, elogiandola, agli interpreti dei due personaggi.
- [16] Per una ricostruzione di queste vicende cfr. J. Mathews, *The Battle of Brazil*, Crown Publishers, New York 1987.
- [17] Cfr. F. de la Bretèque, *Robin des Bois ou comment une gest s'installe dans l'enfance*, in "Les cahiers de la cinématheque", n. 42/43, estate 1985, p. 72.
- [18] I. Christie, *Gilliam on Gilliam*, op. cit., p. 196.
- [19] Il titolo lasciava poco da scoprire nelle ottanta pagine scarse del volume: R. Johnson, *He! A Contribution to Understanding Masculine Psychology, Based on the Legend of Parsifal and His Search for the Grail, and Using Jungian Psychological Concepts*, King of Prussia, Religious Publishing, 1974. La Harper and Row di New York ne ripubblicò nel 1989 una nuova edizione, dal titolo più sobrio: *He! Understanding Masculine Psychology*.
- [20] Chrétien de Troyes, *Perceval*, traduzione di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Mondadori, Milano 1991, pp. 48-49.
- [21] Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, traduzione di Giuseppe Bianchessi, Editori Associati, Roma 1989, vol. II, pp. 324.
- [22] Ivi, p. 334.
- [23] Ivi, p. 332.
- [24] Si può pensare, del resto, che Gilliam sia stato sedotto anche dal carattere proteico della leggenda del Graal, volta per volta cristianizzata, arabizzata, contaminata dall'islamismo e dal buddismo, implicata in eresie o deformata da miti più

laici connessi alla ricerca alchimistica della pietra filosofale: l'apertura concessa da questo genere di tradizioni si presta meglio a lasciare spazi di intervento personale, come era accaduto anche per il *Munchausen*, romanzo risultante dalla stratificazione di apporti successivi, spesso anonimi.

- [25] Cfr. R.A. Umland, S.J. Umland, *The Use of Arthurian Legend in Hollywood Film. From Connecticut Yankees to Fisher Kings*, Greenwood Press, Westport 1996, p. 176.
- [26] Sembra che il termine *Graal* originariamente (e ancora in Chrétien) indicasse un tipo di recipiente normalmente utilizzato per contenere grossi pesci. Sull'evoluzione del termine cfr. F. Zambon, *Introduzione*, in M. Liborio (a cura di), *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda*, Mondadori, Milano 2005.
- [27] Cfr. R. LaGravenese, *The Fisher King. The Book of the Film*, Applause Books, New York 1991, p. 133.
- [28] I. Christie, *Gilliam on Gilliam*, op. cit., p. 195.
- [29] M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, op. cit., p. 26.
- [30] Prima ancora che entri in scena il burattino, il rimando alla fiaba di Collodi è preannunciato nel colloquio telefonico tra Jack ed Edwin da cui prende le mosse l'intero intreccio, quando Jack risponde ironicamente *and Pinocchio is a true story* ... al suo interlocutore, che ventilava la possibilità di una relazione con una yuppie.
- [31] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano 1989, vol. I, pp. 525-526.
- [32] R. Wagner, *Parsifal*, Ricordi, Milano 1988, p. 23. Si potrebbe forse anche ipotizzare un parallelo tra l'ospedale in cui viene ricoverato Parry e il tempio del Graal dove il re attende conforto, entrambi a pianta centrale (a imitazione del Santo Sepolcro), tenuto conto del fatto che la consegna del Graal da parte di Jack sembra guarire tutti i degenti.
- [33] R. LaGravenese, *The Fisher King*, op. cit., p. 125.
- [34] Il progetto e la lavorazione di quello che avrebbe dovuto essere *The Man Who Killed Don Quixote* sono documentate in *Lost in La Mancha* (2002) di Keith Fulton e Louis Pepe.
- [35] Tale rapporto non poteva che essere tutto al maschile, poiché nel cinema di Gilliam i personaggi femminili sono sempre stabili e sono già approdati a quelle certezze che gli uomini ancora cercano. Gilliam ha così descritto il suo tipico eroe inquieto: *I'm still back doing the same things, making the same film: there's*

a society and there's the individual within it; there's the guy with the dream, there's the little man achieving something, and not ever quite getting what he wanted: he gets something - sometime worse, sometimes better - but he seldom gets what he wanted; there's always a quest; there's this sense, as in Brazil, of paranoia; there's always greed, like the merchants in Jabberwocky; there's the love of craftsmanship; and there's always romance, though they're usually misdirected or unlikely romances (I. Christie, *Gilliam on Gilliam*, op. cit., pp. 73-74). Queste vicende passionali vedono solitamente l'(anti)eroe sospeso tra due (modelli di) donne: in *Jabberwocky* Dennis ama Griselda ma deve sposare la principessa ricevuta in premio; in *Brazil* Sam deve destreggiarsi tra la mascolina protagonista dei suoi sogni (che egli immagina imprigionata ma che non necessita certo del suo aiuto) e la madre, rappresentante quanto mai integrata della buona società brasiliana; *Munchausen* oscilla tra i richiami della perseverante Sally, mai dimentica della missione da portare a termine, e quelli delle sirene che lo distraggono dai suoi compiti (la Regina della Luna, Venere, ecc.). In *The Fisher King* il consueto eroe di Gilliam si sdoppia (abbiamo già visto i motivi di vicinanza tra Jack e Parry) e di conseguenza le due donne questa volta non sono in competizione ma duplicano ecolalicamente i rispettivi compagni: al realismo di Jack e alla surreale follia di Parry fanno da cassa di risonanza rispettivamente la pragmatica Anne e la svampita Lydia.

[36] M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, op. cit., pp. 27-29.

[37] In *Time Bandits* è addirittura associato al Male, i cui assistenti vestono le tute isolanti di plastica trasparente che tornano spesso nell'immaginario del regista. Non è un caso che la famiglia del piccolo protagonista tenga i rivestimenti di cellophan su divani e poltrone. Famiglia che, alla fine, Gilliam stermina.