

Honor de Cavalleria, riflessioni sul ‘Quijote’ di Albert Serra

Nicola Palladino
(Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli», Italia)

Abstract This article discusses the cinematographic adaptation of Cervantes’ *Don Quijote* done by Spanish director Albert Serra (2006). *Honor de cavalleria*, which became a book in 2010, confounded and baffled Spanish critics for its lack of ‘adventures’, dialogues and characters, and the unaffected performances of the cast: El Quijote (Lluís Carbó) and Sancho (Lluís Serrat) lost in a row landscapes. The article considers the validity and strength of Serra’s controversial setting, taking into consideration some Quijote’s cinematographic ‘models’ and adaptations.

Sommario 1 Circostanze cinematografiche. – 2 Tra film e libro: un controverso ‘adattamento’ cinematografico. – 3 La trama di *Honor de cavalleria*. – 4 Una complessa e ‘ispirata’ proposta cinematografica.

Keywords Don Quijote. Honor de cavalleria. Serra. Film. Adaptation.

1 Circostanze cinematografiche

È il caso cinematografico-letterario dell’ultimo decennio. *Honor de cavalleria* (Spagna, 2006) del regista catalano Albert Serra continua a dividere la critica, sia quella cinematografica sia quella letteraria. Giunto sul grande schermo delle sale europee dopo il successo riscosso nella Quinzaine des Réalisateurs a Cannes, la proposta cinematografica cervantina di Serra spacca in due la critica spagnola che da una parte acclama e dall’altra biasima l’opera serratina che arrivò nelle sale un quindicennio dopo la doppia realizzazione, televisiva¹ (1991) e cinematografica (1992),² del *Quijote* di Manuel Gutiérrez Aragón mentre la travagliata proposta cinematografica di Orson Welles (1992), il suo *Don Quijote*, apocrifo, girata tra il 1957 al 1985, si proietta solo nel 1992.

1 *El Quijote de Miguel Cervantes* è una miniserie di cinque episodi, *troncos*, realizzata dal regista spagnolo, con le sceneggiature di Camilo José Cela, che vede Fernando Rey nel ruolo del cavaliere cervantino.

2 La travagliata proposta chisciottesca di Welles attraversa un arco temporale di quattordici anni e si conclude, nel 1992, al festival di Cannes, con la realizzazione del montaggio di immagini deteriorate.

2 Tra film e libro: un controverso ‘adattamento’ cinematografico

La tiepida accoglienza della critica ha fatto sì che il regista di Banyoles scrivesse quella che qualcuno considera una difesa d’ufficio del proprio lavoro artistico, vale a dire *Honor de cavalleria. Notes d’Albert Serra*³ (Serra 2010a), un libro la cui *Ouverture* è affidata a un ‘perito’ visivo d’eccezione: il poeta e scrittore Pere Gimferrer (Serra 2010a, 8-9). Prima di analizzare i discordanti pareri sulla pellicola di Serra, conviene fare qualche considerazione sugli aspetti tecnico-traspositivi dell’adattamento cinematografico di un’opera complessa quale quella cervantina. Come ricorda Mario Vargas Llosa (2004, XIII): «Antes que nada, ‘Don Quijote de la Mancha’, la immortal novela de Cervantes, es una imagen». Ponendo, fin da subito, l’accento sulle peculiari caratteristiche immaginativo-visuali del capolavoro, Darío Villanueva (2008), le ascrive tra quelle che in virtù delle particolari caratteristiche visive del ‘punto di vista’ possono essere definite ‘precinematografiche’, precedenti alla scoperta dei fratelli Lumière, precisando che:

De hecho, hoy parece ya superada definitivamente la perspectiva solo técnica o mecánica del precinema a favor de una investigación que tenga como horizonte la contextualización cultural e interdisciplinaria de lo que algunos, como Sandro Machetti, han dado en denominar ‘universo precinematográfico’. En él tiene cabida no solo los modelos de representación visual y los espectáculos ópticos anteriores a finales del XIX, sino también las tradiciones iconográficas, las diversiones populares, el teatro junto a otras manifestaciones escénicas y, señaladamente, los relatos y la literatura novelesca en general, en el supuesto, además, de que entre todos ellos existieron siempre interferencias y tránsitos de considerable enjundia, enfoque que no ha dejado de ser aplicado por autores de referencia en este campo [...]. (Villanueva 2008, 56)

La prerogativa precinematografica, la forza visuale, dell’immagine verbale cervantina quella che unisce «dos tradiciones íntimamente complementarias: la textual y la visual» (Urbina et al. 2004, 104) è stata, del resto, sempre riconosciuta e considerata, sia dai lettori sia dagli illustratori del *Quijote*. È sempre complesso definire in termini di efficacia trasmissiva l’adattamento, la trasposizione, di un’opera letteraria al grande, e piccolo, schermo. Il passaggio dalla parola all’immagine è condizionato dalle varie tipologie di adattamento – che vanno dall’adattamento ‘passivo’, totalmente fedele all’ipotesto (nell’accezione genettiana dell’opera ar-

3 Il volume accompagnava l’edizione ‘cofanetto’ francese dell’opera cinematografica e fu tradotto l’anno successivo da Javier Bassas Vila (Serra 2010b) con il titolo *Honor de cavalleria: plano a plano*. Cf. Herranz 2016.

tistica, cf. Genette 1982) per arrivare a quello 'interpretativo', sicuramente il più distante dal testo di riferimento, passando per il grado intermedio dell'adattamento, vale a dire quello, 'traspositivo', caratterizzato da un distanziamento dall'Ipotesto letterario dell'Ipertesto filmico, che mira a mantenere una forte relazione con lo 'natura', l'essenza dell'opera e del suo autore⁴ - come si può notare, a seconda del grado interpretativo e (ri)compositivo dell'Ipotesto il lettore-spettatore si confronta con un prodotto dissimile da quello conosciuto. La complicata alchimia pasoliniana suppone, a sua volta, che l'adattamento come ricomposizione della Parola letteraria nell'Immagine è sempre un salto nel buio.

Secondo Herranz il progetto cinematografico di Serra:

No es, paradójicamente, una adaptación de la novela, sino, de alguna manera una recreación del espíritu de «Lancelot du Lac» (Robert Bresson, 1974) en el marco de una reflexión, a su vez una abstracción, sobre los personajes de Cervantes. En un primer estadio, de entre los múltiples referentes literarios, pictóricos y cinematográficos que se dan cita en «Honor de Cavalleria», el texto cervantino solo aporta, prácticamente, a sus dos personajes principales. (2016, 92-3)

Al di là delle perplessità che Herranz nutre nei confronti della prova cinematografica cervantina di Serra lo studioso pone bene in evidenza quanto l'opera riunisca in sé una grande varietà di testi, letterari e visuali, che fanno da *telón de fondo* al *camino*-epopea dei due personaggi. È, infatti, riduttivo pensare che un film come quello di Serra voglia essere, anche in virtù dei costi e della realizzazione, un libero e, a tratti, estemporaneo *hommage* a Cervantes e ai suoi immortali protagonisti della Mancha; credo che la cosa sia in realtà più complicata, poiché in questo viaggio - che inaugura quella che definirei 'trilogia del viaggio', che prosegue con *El cant dels ocells* (Serra 2008) e *Història de la meva mort* (Serra 2013) - si stagli il composito risultato di un plurisecolare percorso 'testuale': visuale, iconografico, artistico ed ermeneutico che ha, di volta in volta, interpretato la volontà immaginativa dell'ingegno cervantino. In ciò il film è, come tutti quelli che lo hanno preceduto, uno sforzo 'apocalittico', in senso etimologico, di rivelare e ricomporre in un'unica e definitiva *visione* non le forme dei personaggi cervantini bensì le loro idee, nel senso etimologico di aspetto, forma, apparenza. La critica, soprattutto quella spagnola, forse disillusa dagli scarsi dialoghi del film, non riconosce a Serra il merito del tentativo di universalizzare l'idea, e non si spinge al di là di un plauso con beneficio d'inventario:

4 Si vedano, in proposito, Cid 2011, 63-4; López García 2004, 700-11; Sánchez Noriega 2001, 65-9; 2006.

En los términos del presente estudio, no es mucho lo que podríamos decir de la película más allá de englobarla en la tipología de ‘adaptaciones libres’ tal y como la define Sánchez Noriega, y de algunas inevitables analogías que se producen por el mero hecho de estar habitando el espacio cervantino. Sin embargo, una vez hemos transitado por el universo de «Honor de Cavalleria», su concurso en la historia de las adaptaciones de la novela se revela indispensable, y si la dejemos a un lado por su condición de no-adaptación, el recorrido del «Quijote» por el cine se nos antojaría huérfano de un enfoque tan singular como, a la postre, necesario. (Herranz 2016, 93)

3 La trama di *Honor de cavalleria*

A questo punto è opportuno riassumere la trama del film che prende il titolo dall’omonima lirica di Josep Carner (1927, 31). L’opera inizia, come lo stesso regista dichiara (Serra 2010a, 14), in *medias res*; sul fare della sera i due protagonisti sono immersi nel verde della natura, El Quijote (Lluís Carbó), così come lo stesso personaggio si definisce, abolendo il *don* letterario, chiede al fedele Sancho (Lluís Serrat) di fissargli meglio gli spallacci e la corazza, cosa che lo scudiero, diligentemente, fa. El Quijote gli chiede ancora di trovargli una corona di alloro, anche questa richiesta del cavaliere viene esaudita. L’indomani mattina il cavaliere si sveglia di buon mattino con la corona di alloro che gli cinge il capo e, animato lo scudiero, dopo essersi armato, i due si mettono in cammino scegliendo Sancho l’itinerario da percorrere. Durante il viaggio si parla di cani; il sole è oramai alto e i suoni della natura scandiscono il viaggio dei protagonisti. Sostano in un ampio spazio aperto dove El Quijote, armato, rimane vigile in attesa. Il buio li sorprende, i due si fermano per la notte, ora i suoni della natura sono sostituiti dai rumori degli attrezzi per il campo. Il nuovo giorno sorprende Sancho debilitato nel corpo e nello spirito, *don* Quijote lo tira su chiedendogli di guardare in alto nel cielo e d’invocare la forza divina. L’invocazione sortisce l’effetto desiderato; rimessosi Sancho, i due si rimettono in viaggio, ma non prima che l’Hidalgo si armi di tutto punto. Un altro giorno sembra trascorso. El Quijote rimprovera Sancho di non aver messo al riparo l’asino e il cavallo da un acquazzone notturno, Sancho non obietta nulla, mentre il cavaliere gli ricorda i termini della sua missione. Poco dopo cavaliere e scudiero arrivano a un fiume, per trovare conforto dalla calura Quijote decide di bagnarsi, senza però togliersi gli stivali, e invita Sancho a fare altrettanto, cosa che lo scudiero esegue, tenendosi le scarpe di pezza. Con i piedi in acqua ma seduti sulle rocce i due mangiano delle noci e Quijote pronuncia frasi che richiamano il discorso de *la edad de oro* del Quijote cervantino. Di notte il fuoco arde nel piccolo accampamento, Quijote non dorme. Il giorno dopo Sancho aiuta il cavaliere a indos-

sare l'armatura, il tempo sta cambiando, Quijote sente il vento e sembra sfidarlo, con la spada inguainata passeggia per un uliveto, la camera, per un attimo, inquadra quello che sembra un cavaliere armato, poi l'inquadratura si sposta su Sancho che osserva la scena dall'alto. Il sole cala e sul rosso di un crepuscolo El Quijote chiama alla battaglia, accusandolo di viltà, Ponç de Perellós. L'indomani dall'alto della collina la camera inquadra una colonna di prigionieri scortata da due guardie, i due protagonisti s'inerpicano sulla collina, durante una sosta El Quijote sgrida Sancho, gli dice addio e va via da solo. I due si ritrovano e Quijote si riconcilia con lo scudiero al quale chiede di invocare l'aiuto divino perché lo orienti bene nel cammino. Si rimettono in marcia. Altra sosta, Sancho porge a Quijote un libro, mentre il cavaliere legge cala la notte, i due restano in attesa mentre la luna sorge. Quella notte Quijote viene portato via da cavalieri in camicia; Sancho resta solo e, per passare il tempo, taglia la folta erba del posto con al spada di Quijote. Cambio d'inquadratura, Quijote, in camicia, osserva l'orizzonte, il vento soffia forte, parla al cielo invitando l'assente Sancho a guardare il cielo; intanto lo scudiero è ancora occupato a tagliare l'erba; ora compare un uomo in corazza che lo aiuta mentre gli rivolge alcune domande. Stacco netto. Ora i due sono sul crinale di una collinetta: Sancho a piedi Quijote a cavallo e vanno spediti verso un bosco che raggiungono all'imbrunire; riposano. Quijote parla della tristezza della vita e del fatto che Dio lo ha chiamato a sé: dice a Sancho, l'amato e fedele Sancho, che Dio vuole che quando ciò avvenga, lui dovrà proseguire nel cammino tracciato. Al crepuscolo i due si rimettono in viaggio. Il mattino scopre i protagonisti ancora in viaggio; poi la sosta: sotto un grande albero, la musica⁵ sottolinea il momento. All'ombra degli alberi Quijote ricorda a Sancho, seduto al suo fianco, la rilevanza plurisecolare della missione della cavalleria nel mondo. Di nuovo in viaggio, sono sorpresi dalla pioggia. Stacco improvviso e la camera inquadra la scena in notturna, confusa de El Quijote *enjaulado*, rinchiuso, in una gabbia posta su un carretto scortato da guardie è portato via nella notte. Sancho lo segue a piedi. Con questa immagine si conclude la pellicola.

4 Una complessa e 'ispirata' proposta cinematografica

La proposta artistica di Serra, che egli stesso, nei titoli di coda del film, definisce «inspirada en el «Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha» de Miguel de Cervantes» (Serra 2006), non vuol certo essere un adattamento 'passivo' dell'opera cervantina, né tantomeno credo si possa considerarla unicamente 'interpretativa' così come è, si tratta a mio

5 La musica del film è di Ferran Font.

parere di una lettura 'traspositiva' del Libro cervantino. L'originalità della proposta di Serra sta nel fatto di aver scelto di riempire gli spazi pieni - del corpo, della parola e anche direttamente ed esplicitamente quelli visuali - del *Quijote*, di aver scelto, meticolosamente, di strizzare l'occhio al lettore esperto del Libro affinché riempisse, completasse, definisse con i suoi ricordi letterari il film. Del resto come ricorda Pere Gimferrer: «Ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine, y un hecho de esta naturaleza no puede considerarse casual, sino indicativo de los límites de la adaptación» (1999, 30). *Honor de cavalleria* è un film 'aperto', che non ha senso d'essere senza la chiave interpretativa del lettore/spettatore; del resto bisognerebbe chiedersi cosa un lettore si aspetta dalla trasposizione cinematografica del *Quijote*. Il fatto che, durante i quattro secoli di vita dell'Opera, la sua chiave ermeneutica si sia sempre di più spostata verso un'interpretazione filosofica e psicologica ha, non poco, snaturato l'intento parodico e didascalico del suo creatore e, inevitabilmente, indirizzato anche artisti e cineasti (cf. Canavaggio 2005). Eppure la critica, ripeto, soprattutto quella spagnola, resta comunque scettica come sottolinea Herranz:

Aun así, diversas de las opiniones favorables a la película se sustentaban en argumentaciones tirando a vagas: se fijaba su condición de película contemplativa, se hablaba de la valentía e incluso de la condición 'marciana' del proyecto, se establecían similitudes con otros realizadores del cine 'de los márgenes' o de otras cinematografías exóticas con propuestas asimilables, pero en definitiva, raramente se iba más allá de lo que saltaba a la vista. Varias de las voces que se alzaron a favor de la obra parecían no saber muy bien que decir al respecto, dejando patente el desconcierto que esta producía en una cinematografía como la española. (2016, 94)

A una prima visione del film si resta divisi nell'animo tra la leggera presenza dei due interpreti, inseriti in una natura vera e mutevole nei lunghissimi campi in presa diretta, e lo sconcerto di una pressoché totale mancanza di dialoghi, in particolare di quell'«inmenso complejo de refranes, sentencias, agudezas, chistes, cuentecillos, en una palabra, ciencia popular, de carácter tradicional» (Alonso 1970, 13), aiuta la confusione del primo momento. Ma, impalpabile, la verità anti-artistica daliniana, alla quale Serra non è indifferente, arriva a rischiare le idee: «Il film antiartistico, al contrario rifuggendo da qualsiasi concetto di grandioso e di sublime, ci mostra, non l'emozione illustrativa dei deliri artistici, ma l'emozione poetica interamente nuova di tutti i fatti più umili e istantanei, impossibili da immaginare e da prevedere prima del cinema, nati dallo spirito prodigioso della cattura dell'uccello film» (Dalí 1980, 70).

A questo punto mi chiedo quanto l'indifferenza manifestata nei confronti della pellicola di Serra sia dovuta al fatto che l'opera non parli al cuore degli spettatori e quanto, invece, alla mente immaginativa. Certo è «la película sobre el 'Quijote' menos dialogada de cuantas conocemos en el cine sonoro» (Herranz 2016, 94) e recitata nel catalano di Banyoles, paese d'origine del regista.

Non credo sia giusto credere – sebbene sia interessante tener presente e analizzare i meccanismi che presentano e supportano un'opera artistica – che Serra sia ricorso alla difesa d'ufficio affidata al suo, citato, volume – prologato, come detto, da Gimferrer, artista non nuovo a esperimenti di parola visiva – per rendere più 'comprensibile' anche al 'grande' pubblico la propria opera. Come segnalato, il saggio accompagnava l'edizione destinata al pubblico francese e solo successivamente fu tradotto in spagnolo. È più giusto credere, dopo la loro lettura, che le centoquarantaquattro pagine del libro rappresentino un apprezzamento, un *cadeau*, del regista alla più accogliente critica e pubblico francese, nonché la rivendicazione *tout court* della 'contrastata' opera, senza tralasciare di far riferimento all'esiguità dei mezzi e alla scarsità degli aiuti: «Je suis espagnol, fidèle à une conception espagnole de la cohérence, liée à la tradition de l'idéalisme et du fanatisme. [...] On a essayé de trouver de l'argent public, mais l'État espagnol et la région catalane ont décidé de ne pas aider le film. Ceste finalement cohérent: Quichotte est le personnage anti-institutionnel par excellence» (Serra 2010a, 11).

Il film di Serra nasce in un tempo artistico dove la civiltà dell'occhio si è, oramai, imposta sugli altri sensi – forse, con l'unica eccezione del gusto che trionfa nei programmi di cucina dei palinsesti televisivi; del resto, il taglio cronachistico, con forti tratti documentaristici, che contraddistingue il film fa sì che tale dimensione narrativa sia compatibile e conveniente con il prodotto finale. È facilmente individuabile la tendenza fortemente cronachista e documentarista del film, evidenziata dalla preferenza per i campi medi e lunghi e per i piani americani; tale criterio compositivo si fa ancor più manifesto con l'intervista da parte dell'uomo in corazza a Sancho durante la quale l'uomo chiede che lo scudiero gli racconti qualcosa delle avventure avvenute con El Quijote, cosa gli piacesse fare da piccolo, quanti uomini abbia ucciso l'*Hidalgo* e di come li abbia uccisi. Ultime due domande, quelle che tutti vorremmo rivolgere a Sancho, se fosse stato Sancho anche senza Quijote e se il cavaliere lo apprezza. Una lunga intervista che si sviluppa per cinque minuti circa – forse la parte dialogata più lunga del film – e nella quale Sancho rivela di essere muratore, ma un muratore non tanto bravo da riuscire a costruirsi una propria casa. Il frammento è un susseguirsi di mezzi primi piani dove la macchina, l'occhio dello spettatore, è molto 'vicino' agli attori con il risultato finale di partecipare, far percepire, un alto grado di intimità, di realtà. Una realtà che in questo, come in altri casi di adattamento dell'opera cervantina, non può più prescindere

dall'immaginario artistico, come Gimferrer mette in risalto citando l'importanza del paesaggio – plastico, pittorico – per Gregori Kozintsev nella realizzazione cinematografica del suo *Quijote*:

De hecho Gregori Kozintsev declaraba a propósito de su película «Para 'Don Quijote', necesitaba un espacio de color anaranjado devorado por el sol... Daumier y el Greco me han influido mucho en la recreación de los interiores palaciegos». En efecto, aparte de la interpretación de Nikolai Cherkassov, en el papel de hidalgo, el principal valor de la película de Kozintsev reside en el tratamiento colorístico [...]. Pero la recreación cuidada de una época, incluso atendiendo a modelos pictóricos ilustres, garantizará el acierto visual del film, mas no su restitución del espíritu último de la obra original. (Gimferrer 1999, 33)

Come dire che per quanti sforzi si facciano è pressoché impossibile 'rifare' solo visualmente il *Quijote*; è forse più conveniente 'evocarlo' in una sorta di celebrazione di un mitico modello.

La strategia cronachista può essere il riflesso di quell'amore per la realtà che permea l'opera cervantina e la letteratura spagnola *siglodeorista*, che tanto hanno di visuale, cinematografico: «Arte realista es aquel en el que su creador logra infundir en el lector una sensación de realidad que se le mete por el alma y aun por los ojos. Y lo mismo da que el artista tuviera un modelo directo o no: Cervantes concentró, en Sancho, no un ser humano único, sino un mundo de ciencia popular» (Alonso 1970, 14). Il Sancho di Serra, impegnato, taciturno, introverso, incorporeo, è paradigmatico al pari del suo 'signore' e come lui è testimone spirituale, etereo, visivo dell'opera cervantina. Non si può, in questo particolare caso cinematografico, non considerare l'ipotesi che formula Pardo García, sostenitore della *transtextualidad* filmico letteraria (cf. Pardo García 2011):

Si bien hay un nutrido corpus de adaptaciones cinematográficas del «Quijote», es decir, de hipertextos filmicos basados en el hipotexto cervantino, aún son más numerosas las películas basadas en el architexto quijotesco, es decir, cuyo referente no es la obra escrita por Cervantes sino el mito que sus imitadores literarios han ido configurando a lo largo de los siglos. O en otras palabras, la filmografía aquí presentada no deriva del «Quijote», y por tanto no presupone la lectura de mismo por parte de sus autores, sino del paradigma narrativo que la tradición cervantina ha creado e incorporado a la cultura occidental. (Pardo García 2011, 244)

La 'transtestualità' offre nuove e interessanti possibilità di studio, soprattutto nel caso degli adattamenti cinematografici dell'opera di Cervantes, così come sottolinea García Pardo:

La transtextualidad abre una rica variedad de posibilidades y relaciones entre la literatura y el cine. Nos permite, de hecho, concebir la literatura como un repositorio transtextual del cine, donde no sólo hay textos para adaptar a la pantalla y crear así un nuevo hipertexto o de los que extraer intertextualmente ciertos elementos a modo de préstamos o citas, sino también architextos, patrones formales o conglomerados temáticos, mitos y géneros. (2011, 245)

Il *Quijote* come Mito paradigmatico, patrimonio, complesso, letterale e visuale dell'umanità, risulta perciò un'ipotesi che offre grandi opportunità ecdotiche sia sul piano filmico-letterario sia su quello strettamente letterario, ma che potrebbe far correre il rischio di perdere di vista l'immanenza composita della proposta artistica a favore dell'osservazione di un archetipo in continuo divenire.

Dal titolo programmatico carneriano, passando per la rievocazione riqueriana del guanto di sfida d'El Quijote a Ponç de Perellós (cf. Riquer 2014), per concludere con la bizzarra intervista (che tanto richiama le decadenti atmosfere di un *talk-show* televisivo) a Sancho, il film è costellato di citazioni e rinvii letterari e cinematografici (Ermanno Olmi, Pierpaolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Yasujirō Ozu tra gli altri) che sono parte integrante del patrimonio professionale del regista. Un'opera che si articola nell'ineffabile spazio artistico del Postmoderno, dove la citazione e la recitazione, hanno - a prescindere dalla loro durata - una valenza propria al di là di quella visuale dell'inquadratura che, parossisticamente aumentata, torna a essere figura, icona. Serra non cede alle facili lusinghe ambientaliste del momento e scarta fin da subito la chiave di lettura cristica del personaggio. La pazzia letteraria è qualcosa di passeggero che l'Hidalgo condivide con Sancho anche a dispetto dello spettatore. Libertà - il libero e folle viaggio di Quijote e Sancho - e prigionia - Quijote, prigioniero, *enjaulado*, con il fedele scudiero al seguito - sono i due poli entro i quali si muove la storia di Serra; tra di essi tutto è suggestivo, visuale e poetico, tutto è *Honor de cavalleria*.

Bibliografia

- Alonso, Dámaso (1970). «Prólogo». Riquer, Martín de (ed.), *Aproximación al Quijote*. Estella: Salvat Editores; Alianza Editorial, 6-35.
- Canavaggio, Jean (2005). *Don Quichotte, du livre au mythe: Quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard.
- Carner, Josep (1927). «Honor de cavalleria». Carner, Josep (ed.), *Sons de lira i flabiol*. Barcelona: III Sessió d'Els Poetes i els Músics, 31.
- Cid, Adriana C. (2011). «Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica». *Letras*, 63-64, 19-40.

- URL <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf> (2017-09-26).
- Dalí, Salvador (1980). «Film-arte, film antiartístico». Dalí, Salvador (a cura di), *Sì, La rivoluzione paranoica critica. L'arcangelismo scientifico*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 67-71.
- Genette, Gerard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gimferrer, Pere (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Gimferrer, Pere (2010). «Ouverture». Serra 2010a, 8-9.
- Herranz, Ferran (2016). *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra.
- López García, Guillermo (2004). «¿Un amor imposible? Las complejas relaciones entre cine y literatura». Muro Munilla, Miguel Ángel (ed.), *Arte y nuevas tecnologías = X Congreso de la Asociación Española de Semiótica Editores*. Universidad de La Rioja: Fundación San Millán de la Cogolla, 700-11.
- Pardo García, Pedro Javier (2011). «Cine, Literatura y mito don Quijote en el cine, más allá de la adaptación». *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(748), 237-46. DOI 10.3989/arbor.2011.748n2004.
- Riquer, Martín de (2014). *Cavalleria. Fra realtà e letteratura nel quattrocento*. Roma: Aracne.
- Sánchez Noriega, José Luis (2001). «Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente». *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 17, 65-9.
- Sánchez Noriega, José Luis (2006). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Serra, Albert (2010a). *Honor de cavalleria. Notes d'Albert Serra*. Nantes: Capricci.
- Serra, Albert (2010b). *Honor de cavalleria: plano a plano*. Barcelona: Intermedio.
- Urbina, Eduardo et al. (2004). «Iconografía textual del *Quijote*: repaso y nueva aproximación de cara al IV centenario». Romero, Carlos (a cura di), *Le mappe nascoste di Cervantes= Actas Coloquio Internacional de la Associazione Cervantina di Venezia* (Venezia, 2003). Treviso: Edizioni Santi Quaranta, 103-14.
- Vargas Llosa, Mario (2004). «Una novela para el siglo XXI». Rico, Francisco (ed.), *Miguel de Cervantes: Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española; Alfaguara, XIII-XXVIII. URL http://www.rae.es/sites/default/files/Mario_Vargas_Llosa_Una_novela_para_el_siglo_XXI.pdf (2018-05-09).
- Villanueva, Darío (2008). *El 'Quijote' antes del cinema*. Madrid: Real Academia Española.

Filmografia

- Gutiérrez Aragón, Manuel (1991). *El Quijote de Miguel Cervantes*. Spagna.
Gutiérrez Aragón, Manuel (1992). *Quijote*. Spagna.
Serra, Albert (2006). *Honor de cavalleria*. Spagna.
Serra, Albert (2008). *Els cants dels ocells*. Spagna.
Serra, Albert (2013). *Història de la meva mort*. Spagna.
Welles, Orson (1992). *Don Quijote*. Spagna.

