

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOLOGICA 88

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOLOGICA 88

ROMANICA OLOMUCENSIA XVI

Numero monografico

**Dalla letteratura al film
(e ritorno)**

Atti del convegno internazionale
Olomouc, 20–21 ottobre 2005

Si ringraziano:

Istituto di Cultura Italiana a Praga

Orrero, a. s.

Facoltà di Teologia dell'Università Palacký di Olomouc
e il suo preside uscente doc. Petr Chalupa, Th.D.

Ristorante Konvikt



CAFÉ & RESTAURANT
KONVIKT



1. vydání

Editors © Alessandro Marini, Jiří Špička, Lenka Kováčová, 2006

ISBN 80-244-1439-2
ISSN 0231-634X

INDICE

Prefazione 9

RELAZIONE INTRODUTTIVA

Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Forme, materie e sensorialità nella traduzione intersemiotica:
il caso *Fanny e Alexander* 13

PROBLEMATICHE, INFLUSSI, RITORNI

Lucia Re (University of California, Los Angeles)
Il futurismo tra letteratura, guerra, e cinema: *Thaïs* di A.G. Bragaglia (1917)..... 33

Eusebio Ciccotti (Università di Foggia e Roma Tre)
Entrare e uscire dallo schermo: tra letteratura, cinema scritto e cinema 51

Alfredo Luzi (Università di Macerata)
La Notte di Campana: la scrittura come sinergia artistica e dinamica iconica 65

Federica Ivaldi (Università di Pisa)
Fra lo schermo e la pagina: *Teorema* di Pier Paolo Pasolini 75

Costantino Carlo Maria Maeder (Université catholique de Louvain)
Vista, rivelazione e morte - Note su Verga, *Cavalleria rusticana* e il cinema muto..... 87

Joanna Szymanovska (Università di Varsavia)
Il sogno meccanico, oppure dell'arte di narrare per mezzo di immagini: i soggetti
cinematografici di Alberto Savinio 97

Gherardo Ugolini (Humboldt-Universität zu Berlin)
Pasolini: dalla tragedia al cinema 107

Antonio Donato Sciacovelli (Scuola di Studi Superiori “Dániel Berzsenyi”, Szombathely) L’eredità del <i>Decameron</i> : dal <i>cult</i> al <i>trash</i> (e ritorno)?.....	119
Jon R. Snyder (University of California, Santa Barbara) <i>Amor nello specchio</i> tra teatro e cinema	125
Andrea Baldi (Rutgers University, New Brunswick) Gli “amori difficili” tra cinema e letteratura: la riduzione filmica dell’ <i>Avventura di due sposi</i> di Calvino.....	137
Hanna Serkowska (Università di Varsavia) Braghetti e Bellocchio a confronto: a che cosa può servire l’immagine di una terrorista a distanza di 25 anni?	149

DUE AUTORI

Pirandello

Etami Borjan (Università di Zagabria) Il cinema secondo Pirandello	161
Alessandro Marini (Università Palacký, Olomouc) Una metamorfosi allegorica: <i>La giara</i> di Paolo e Vittorio Taviani.....	171
Cezary Bronowski (Università di Copernico, Toruń) Ridere e non ridere - una trasposizione tematica della novella <i>Tu ridi</i> di Luigi Pirandello: verso una nuova tipologia del riso.....	179
Abele Longo (Middlesex University, Londra) Influenze pirandelliane nel <i>Ritorno di Cagliostro</i> di Ciprì e Maresco.....	187

Tabucchi

Michela Meschini (Università di Macerata) Immagini, sogni e visioni: interferenze cinematografiche nella narrativa di Antonio Tabucchi	201
Anna Osmólska-Mętrak (Università di Varsavia) “Domani è un altro giorno”, ossia i motivi cinematografici nella narrativa di Antonio Tabucchi	209
Patricia Peterle (Universidade Estadual Paulista, San Paolo) Un viaggio nell’immaginario portoghese: Tabucchi e Tanner	217

Bruno Ferraro (Università di Auckland)	
<i>Sostiene Pereira</i> di Antonio Tabucchi e Marcello Mastroianni	225

GENERI, ADATTAMENTI

Paolo Musu (Istituto per la Cinematografia e la Televisione “R. Rossellini”, Roma)	
Dalla sceneggiatura al film.....	235
Joanna Janusz (Università della Slesia, Katowice-Sosnowiec)	
Trasposizioni filmiche del <i>Pasticciaccio</i> gaddiano: traduzione intersemiotica o adattamento?	247
Roberto Ubbidiente (Humboldt-Universität zu Berlin)	
Vedere il libro, leggere il film. <i>Il Bell’Antonio</i> da Brancati a Pasolini	255
Guendalina Sertorio	
<i>Il Generale Della Rovere</i> di Indro Montanelli e Roberto Rossellini	265
Aneta Chmiel (Università della Slesia, Katowice-Sosnowiec)	
Il tradimento creativo. I motivi letterari di <i>Le tentazioni del dottor Antonio</i>	275
Ludovico Fulci (Università di Breslavia)	
Gattopardi e garibaldini al convento.....	283
Catherine Ramsey-Portolano (American University of Rome)	
Da Cain a Visconti: un percorso contro il mito del maschio fascista	291
Tiziana Littamè (Liceo Scientifico “Cavalleri”, Parabiago) e Claudia Speziali (Liceo Artistico “Olivieri”, Brescia)	
Un nuovo canone risorgimentale: Visconti e l’unità incompiuta.....	301
Michele Sità (Università Pázmány, Piliscsaba)	
Emozioni ed immagini tra le parole: dal libro di Margaret Mazzantini <i>Non ti muovere</i> all’omonimo film di Sergio Castellitto	311
Angelo Pagano (Scuola di Studi Superiori “Dániel Berzsenyi”, Szombathely)	
Strutture del fumetto e del cinema.....	319
Jiří Špička (Università Palacký, Olomouc)	
Dario Fo a la scoperta del cartone animato: <i>Johan Padan</i>	339
Marie Voždová (Università Palacký, Olomouc)	
Parola e immagine – due aspetti di una storia.....	343

Jolanta Dygul (Università di Varsavia)	
<i>Ladri di biciclette</i> : manipolazione propagandistica.....	351
Andrea Santurbano (Università di Roma Tre)	
Rapporti fra letteratura e cinema, teoria e pratica dell'adattamento: Europa vs America.....	359
Enrica Silvia De Felice (Università di Bayreuth)	
I rapporti intermediali nel film <i>The pillow Book</i> di Peter Greenaway	369
Eliisa Pitkäsalo (Scuola di Studi Superiori "Dániel Berzsenyi", Szombathely)	
Figure del linguaggio cinematografico	379
Indice dei nomi	385

PREFAZIONE

Il Novecento è il secolo della sperimentazione, della moltiplicazione dei linguaggi, della velocità dell'informazione e dell'interscambio culturale. È il secolo del labirinto e dell'avanguardia, del *pastiche* e dell'allegoria, di una ricerca intellettuale tesa a dare ordine e significato al reale, alla dimensione alienante del moderno, alla vastità disorientante – e spesso vuota – dell'archivio di esperienze e incontri, di letture e visioni. La formulazione di nuove estetiche, la tendenza all'innovazione formale, la contaminazione e l'affermarsi di una modalità allegorica che registri la problematicità della trasmissione del senso sono tra i segni più evidenti di una trasformazione profonda, che mette in crisi lo statuto di un'arte unitaria e la rappresentazione compiuta dell'esperienza del soggetto nell'ambito delle tradizionali estetiche della corrispondenza. Affrontare il Novecento significa dunque affrontare la molteplicità, interrogarsi sulla traducibilità dei linguaggi, sulla commistione di retoriche e generi.

È l'avvento del cinema, come messo in rilievo da Benjamin, a portare a compimento il processo avviato dalla fotografia e a realizzare emblematicamente l'idea di un'arte impura e contaminata: a livello ontologico, con l'intrusione della riproduzione tecnica nei procedimenti di elaborazione estetica, a livello espressivo, con la sovrapposizione di retoriche legate a codici diversi, verbali, iconici, musicali.

L'inevitabile modellarsi sul sistema delle arti maggiori proprio del cinema delle origini costituisce dunque solo un ulteriore elemento di un quadro già fortemente destabilizzato dalla contaminazione estetica e espressiva. La storia del rapporto tra letteratura e cinema ha sì riconosciuto l'autonomia estetica della scrittura cinematografica, ma ha anche ribadito il carattere aperto e problematico dell'intera questione: ne sono testimonianza la pluralità di approcci interpretativi e la stessa varietà terminologica delle definizioni (traduzione intersemiotica, adattamento, trasposizione...). E comunque il processo che avvicina e fonde in modo così intenso la letteratura e il cinema resta una delle manifestazioni più complesse e affascinanti della tendenza al sincretismo che attraversa il Novecento, quasi un'allegoria del suo cercare il senso nel confronto e nella mescolanza piuttosto che nell'unità e nella coerenza.

Questo volume, che raccoglie la maggior parte delle comunicazioni presentate al convegno *Dalla letteratura al film (e ritorno)*, svoltosi presso l'Università Palacký di Olomouc il 20 e il 21 ottobre 2005, vuole essere un modesto contributo all'esplorazione di questa allegoria. La complessità e il carattere eterogeneo dell'oggetto di studio sono testimoniati nella struttura stessa del volume, nella varietà dei contributi in esso raccolti e nella molteplicità dei metodi di ricerca che vi si utilizzano. Se nella relazione di apertura prevale

un'impostazione semiotica, la sezione *Problematiche, influssi, ritorni* comprende prospettive molto eterogenee, volte ad indagare sia aspetti e problemi della possibile traduzione in immagini del testo scritto, sia alcuni progetti di rilettura del passato da parte del cinema, sia l'influenza da esso esercitata sulla biografia intellettuale dei letterati e il cosiddetto *effetto rebound*, la ricaduta sulla letteratura di aspetti formali e strutturali propri della scrittura cinematografica. Un carattere analogamente eterogeneo ha anche la sezione conclusiva del volume *Generi, adattamenti*, comprendente studi di singole opere cinematografiche, dei quali viene ricostruito il rapporto con l'antecedente letterario e con il contesto storico-culturale. Sempre in questa sezione, alcuni studiosi si avventurano su percorsi meno battuti, come quelli che legano il cinema al teatro, al fumetto o al cartone animato, altri danno conto di significative esperienze della cinematografia europea. Nella sezione intermedia, *Due autori*, le proposte dei relatori hanno favorito una relativa omogeneità di contenuto, indirizzandosi verso lo studio dell'opera – e delle sue trasposizioni cinematografiche – di due scrittori italiani particolarmente attenti all'interscambio tra le due arti, Pirandello e Tabucchi.

Ringraziamo l'Istituto Italiano di Cultura di Praga, la Presidenza della Facoltà di Teologia dell'Università di Olomouc e la ditta Orrero di Litovel, che, con il loro sostegno, hanno reso possibile l'organizzazione dell'evento e la pubblicazione di questo volume. Un ringraziamento particolare va a tutti coloro che, con il loro entusiasmo e la loro partecipazione, hanno contribuito a fare delle due giornate di studio presso l'Università di Olomouc un'occasione di confronto intellettuale e di crescita scientifica. Ci auguriamo che per tutti loro questo libro sia un piacevole ricordo del nostro convegno.

Alessandro Marini

RELAZIONE INTRODUTTIVA

FORME, MATERIE E SENSORIALITÀ NELLA TRADUZIONE INTERSEMIOTICA: IL CASO *FANNY E ALEXANDER*

Nicola Dusi
Università di Modena e Reggio Emilia
nicola.dusi@fiscali.it

1.1. Semiotica dei testi, semiotica delle culture

Si parla molto di *traduzione* nella semiotica contemporanea. Sembra essere una normale evoluzione della costante attenzione ai testi presi singolarmente e nei loro rapporti reciproci: se la semiotica studia i segni, o, meglio, i sistemi di significazione, allora possiamo dire subito che un segno è innanzitutto un rinvio a qualcos'altro e che i sistemi di segni o di significazione, e quindi i testi, non sono mai soli. I testi, insomma, ed è esperienza facile da verificare nella produzione culturale, si appoggiano sempre altrove, vengono prodotti, distribuiti e recepiti, circolando in una cultura sempre insieme ad altri prodotti, altri testi, che li accolgono, li frequentano, li usano e li citano, li contaminano (siamo d'accordo con l'antropologo Clifford: "i frutti puri impazziscono"). Uno sciame di testi, o meglio una rete di rimandi, in continua traduzione tra loro: come direbbe Lotman,¹ la traduzione costruisce e, al contempo, dinamizza gli universi culturali.

Studiare i *testi*, quindi, non vuol dire dimenticare i *contesti* in cui producono significati condivisi socialmente. Non c'è contraddizione: si tratta ad esempio di pensare al film o alla *fiction* tratta dalla letteratura non come un oggetto a sé stante, ma come un punto di arrivo di un processo. Questo processo presenta da un lato una fitta relazione con le fonti, cioè con quei testi da cui il prodotto filmico (o televisivo) riprende temi e figure, strutture e modi di raccontare, mentre dall'altro si mette in atto una *negoiazione* e un confronto con quella cultura di arrivo, non di rado radicalmente mutata rispetto al testo di partenza, che riceve e decodifica. Si tratterà allora di considerare non solo le scelte di adattamento fatte rispetto al testo letterario di partenza, ma anche quelle rese necessarie dal mezzo che si utilizza, accanto alle scelte legate alle logiche di produzione e all'attenzione al pubblico, cioè vincolate a chi produce e chi riceve nel sistema culturale di arrivo.

¹ J.M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985.

Una traduzione di questo tipo impone sempre dei vincoli e delle limitazioni, ma permette anche nuove scommesse interpretative, perfino se il testo di arrivo è un film tratto da un romanzo dello stesso autore, come nel caso di *Fanny e Alexander* di Bergman.

Se studiamo il modo in cui un romanzo viene illustrato nelle sue parti salienti, oppure come diventa film, per il cinema o per la televisione, l'esigenza dominante che si ritrova tra i semiotici è quindi cercare di dar conto non solo di come ogni testo produca senso singolarmente, ma anche di come si inneschi un processo di traduzione reciproca aprendo problemi interpretativi, e di come tutto ciò interagisca con i destinatari della comunicazione. Nel nostro caso, invece che aprire al confronto con quel co-testo del film che sono tutti gli altri film di Bergman, oppure all'intertestualità – ad esempio rispetto alle relazioni esplicite del romanzo e del film con il teatro di Shakespeare messo in scena dalla compagnia, al rapporto dichiarato con *Il sogno* di Strindberg, o ancora alle derive riscontrabili dei racconti di Hoffman –, abbiamo scelto di soffermarci strettamente sul romanzo *Fanny e Alexander e i suoi legami, di equivalenza e differenza, con il film, sia nella versione per le sale (ristretta), sia nella sua lunga versione "originale" per la televisione.*

1.2. Tradurre, adattare, trasporre

Prima delle analisi, c'è un problema che ci sta a cuore, per il quale è necessario riassumere, a grandi linee, la discussione in corso tra i semiologi italiani. Nel suo recente *Dire quasi la stessa cosa*² Umberto Eco sostiene che ogni traduzione è innanzitutto una forma di interpretazione, e che quando si trasforma la materia espressiva di un testo, come nel passaggio da un romanzo a un film, non è corretto sostenere che si sta "traducendo", come se fossimo ad esempio di fronte ad una poesia inglese che viene riproposta in italiano, perché in realtà si sta invece piegando il testo di partenza alle esigenze del testo di arrivo, ai suoi limiti o alle sue nuove possibilità espressive. Il film costringe, tra l'altro, a "far vedere il non detto", cioè ad esplicitare audiovisivamente quello cui il testo letterario può permettersi di alludere, rendendolo implicito o di tacendolo parzialmente.

Uno degli esempi che Eco porta è tratto dai *Promessi Sposi* di Manzoni. Nel cap. X, raccontandoci la storia della Monaca di Monza, Manzoni ad un certo punto si mostra reticente: come la monaca cade nella perdizione nel momento in cui apre la sua relazione con Egidio dovrà pensarlo il lettore, perché il racconto si sospende su una formula famosa: "La sventurata rispose". Tocca al lettore cooperare con il testo, spiega Eco, è lui che deve "far parlare" quella reticenza, fare congetture, trarne debite (o indebite) illazioni.

Se questo è permesso, o meglio è strategicamente costruito, dalla scrittura, cosa avviene in una versione cinematografica o televisiva? Secondo Eco "la 'risposta' deve manifestarsi attraverso alcune azioni, sia pure suggerite da un gesto, da un sorriso, da un balenio negli occhi, da un tremore".³ Il regista e lo sceneggiatore dovranno quindi fare delle scelte, decidere cosa e come *far vedere*, aprire gli impliciti del racconto scritto in qualcosa di materialmente diverso. Un film "tratto da" sarà quindi, in ogni sua manifestazione (dal volto degli attori ai loro abiti, dalla luce della scena al taglio dell'inquadratura) una questione di

² U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.

³ *Ivi*, p. 329.

scommesse e di decisioni, ossia un insieme di interpretazioni, a tutti i livelli, rispetto alla resa del testo letterario.

Non si tratta allora di una semplice “traduzione”, ma propriamente di un “adattamento”, argomenta Eco, perché nel passaggio dal letterario alla sua rappresentazione “*l’interpretazione è mediata dall’adattatore*, e non lasciata alla mercé del destinatario”. Mentre nella traduzione letteraria il punto di vista del traduttore tende a non mostrarsi (se non nelle note a piè di pagina), nell’adattamento, secondo Eco, la presa di posizione critica diventa preponderante.

Certo Eco ha ragione ad insistere sul momento interpretativo di ogni trasposizione, ma si potrebbero anche esplorare altri aspetti, e, come fanno altri studiosi, proporre una riflessione che parli ancora di “traduzione” per le relazioni tra romanzo e film. Per Paolo Fabbri, riprendendo Lotman, ogni sistema di segni è traducibile in un altro sistema di segni: ad esempio la scrittura romanzesca è traducibile nel film televisivo o cinematografico, e dove ci sono intraducibilità si tratta semmai di cambiare strategia, per riuscire a far passare tutti gli elementi costitutivi del testo di partenza. Una traduzione da un romanzo è sempre un processo *intersensibile*, spiega Fabbri, e quindi deve tener conto di tutti i sensi all’opera per capire e apprezzare un film: si può ad esempio tradurre un’emozione (problema centrale nel rapporto tra letteratura e *fiction* audiovisiva) non solo con l’uso della musica, ma con il colore, con una luce soffusa o violenta, o con l’insieme di questi linguaggi.

A metà strada tra le due ipotesi, Omar Calabrese definisce la traduzione come un fenomeno testuale e “individuale”, legato volta per volta alle scelte e agli scopi di un singolo prodotto. Secondo Calabrese tradurre significa non solo interpretare, ma soprattutto *trasferire* il senso di un testo in un altro, con inevitabili *trasformazioni*. Questo vuol dire pensare alla traduzione non come a qualcosa di chiuso e definitivo, ma come ad un processo, che lavora sullo stile del testo di arrivo per riproporre alcuni livelli di equivalenza, o di similarità, con il testo di partenza, ponendosi sempre il problema degli effetti di senso (degli obiettivi di comunicazione) che il romanzo voleva creare in relazione a quelli che il nuovo testo (film o altro) vuole mantenere, eliminare, trasformare o riproporre.

Calabrese propone quindi di pensare ad una traduzione “innovativa” rispetto al testo di partenza: un modo di tradurre che vada a cercare nel testo di partenza dei tratti particolari, ad esempio nel romanzo quelli che ne costituiscono la natura estetica e singolare, cioè la sua originalità. La traduzione di questo tipo sfida il testo da cui muove, lo riapre, e scommette “che anche il testo-*target* possa assumere non solo la dignità di quello, ma anche aggiungergli una sua propria ulteriore singolarità”. Per questo, spiega Calabrese, “amiamo certe traduzioni niente affatto corrette, ma infinitamente migliori di altre che si appiattiscono sul modello, ma non ne colgono minimamente la natura. È per questo che può accadere che la traduzione cinematografica di un’opera letteraria (poniamo: il *Nosferatu* di Herzog tratto dal *Dracula* di Stoker) ci appassioni più di un’altra traduzione letteraria”. Piuttosto che di adattamento, allora, parleremo propriamente di *trasposizione*.⁴

Nell’etimologia della parola, l’uso del prefisso /tras/ (analogo a /trans/), comporta sia l’oltrepassare, come in “trasgredire”, sia il trasferire (come in “trasfondere”), richiamando

⁴ Per approfondire questa discussione tra Eco, Fabbri, Calabrese, rinviamo al numero monografico di “Versus”, 85/86/87, 2000 (a cura di N. DUSI e S. NERGAARD). Le citazioni di Calabrese sono tratte dall’articolo, contenuto nel numero citato, *Lo strano caso dell’equivalenza imperfetta (modeste osservazioni sulla traduzione intersemiotica)*, p. 118.

l'attenzione sull'andare *al di là* del testo di partenza, attraversandolo o, appunto, moltiplicandone le sue potenzialità. Già nel dizionario la *trasposizione* è "una modificazione della posizione di determinati elementi all'interno di un ordine preciso, precedentemente costituito" (Devoto-Oli). Mentre il termine *adattamento* richiama una forma necessaria di riduzione inevitabile, parlare di *trasposizione* porta con sé l'idea di qualcosa che regge il passaggio da un testo all'altro rispettando differenze e elementi di continuità. Ma per rendere efficace questa trasformazione testuale bisognerà comunque tenere conto dei suoi scopi, non ultimi quelli di orientarsi verso una determinata cultura di arrivo.⁵

1.3. Spirito del romanzo o senso letterale? domanda fuori luogo

Nelle più recenti teorie della traduzione, si distingue tra una forma "ristretta" (quasi matematica) di equivalenza tra testi ed una "allargata", più flessibile. È a questa che pensiamo quando parliamo di una equivalenza graduale, che cioè preveda *gradi di equivalenza* differenti nelle diverse traduzioni. Una proposta della semiotica è di pensare ai testi come a degli oggetti stratificati, composti da più livelli tra loro interdipendenti: dipende dagli strati testuali che si sceglie di considerare se sarà interessante parlare di fedeltà o meno in un film che traspone un romanzo.

Trasporre vuol dire tenere conto, ad esempio, dei motivi e delle figure dominanti del romanzo, degli intrecci del racconto, delle voci narranti che ci guidano o ci depistano, e delle forme letterarie con cui questo viene comunicato. In poche parole, considerare lo stile complessivo del testo di partenza. La scommessa diventa allora quella di *tradurre lo stile* del romanzo nel film, se intendiamo con "stile" l'insieme di forma dell'espressione e di forma del contenuto del testo, coerentemente "plasmati" dalle strategie enunciative (come direbbe Metz).⁶

Inoltre, quando parliamo di equivalenza, la consideriamo come legata non solo al romanzo di partenza, ma sempre anche come equivalenza *dinamica*, flessibile e contrattuale, finalizzata a ritrovare i modi di comunicare che il libro aveva costruito per il suo lettore, ripensandoli per lo spettatore, un nuovo destinatario.

Quando si traduce o si traspone, si compie un vero e proprio *atto di comunicazione* tra culture e tra semiotiche diverse. Se fra il romanzo di partenza e il film di arrivo si può e si deve mettere in opera un confronto, una relazione conflittuale, è proprio il lavoro del traduttore, dallo sceneggiatore al regista, che diventa necessario per adeguare il testo da

⁵ Ancora una riflessione terminologica. A volte si parla di "riduzione per la scena" o per il film, più spesso, invece, di "adattamento" e di "trasposizione". In realtà non si intende la stessa cosa: quando usiamo il termine *riduzione* accettiamo una lieve accezione negativa, che considera film e romanzo come testi ineguali, non sovrapponibili, per cui bisogna sempre sforbicare, ridurre, tagliare. Lo stesso accade se prendiamo il termine *adattamento*: il richiamo nel dizionario italiano va alla necessità di una "conformazione ad esigenze particolari", che possiamo intendere come qualcosa di funzionale alla cultura e alle specificità del nuovo testo. Però in questo caso si impone l'idea di un processo traduttivo che considera il testo di partenza rigidamente e il testo di arrivo come l'esito di una costrizione. A tale proposito ci permettiamo di rinviare a N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003.

⁶ Ch. METZ, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991 (trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1995).

tradurre ai propri scopi e al contempo costruire un confronto tra valori, convenzioni e norme dettate dai sistemi culturali cui i testi rispettivamente appartengono.

Certo una trasposizione (o “trasmutazione” per Jakobson)⁷ lavora a richiamare alla luce gli impliciti, basti pensare all’imposizione inevitabile di scelte e variazioni semantiche, agli aloni connotativi culturalmente marcati, alle inevitabili variazioni nelle strategie discorsive. Quando si analizza una trasposizione ci si trova di fronte a scelte testuali che valorizzano in modo graduale procedure potenziali o realizzate di similarità, strategie che scelgono alcuni livelli di pertinenza nella relazione traduttiva tra due testi.

Tradurre l’enunciazione non significa infatti solo cercare modi di trasposizione degli ‘stessi’ punti di vista sul racconto, con focalizzazioni o “ocularizzazioni”.⁸ Vuol dire invece pensare sempre ad una relazione globale, che passi dalle dinamiche espressive ai processi enunciativi ed enunciazionali, informando tutti i livelli del testo.

In questo senso parleremo di una strategia testuale di trasposizione che *può scegliere* (o meno) l’equivalenza o la similarità nei confronti del testo di partenza, e che nella sua strategia enunciativa globale mette all’opera il momento interpretativo. Una *strategia* che organizzi le “procedure di sincretizzazione” dei diversi linguaggi di una semiotica audiovisiva, ad esempio, è anche una scelta interpretativa sempre rinnovata, internamente al testo, su quali contrasti plastici innescare o disinnescare, e quali concatenamenti o fratture tra le forme dei diversi linguaggi attualizzare o virtualizzare. Infatti anche il livello plastico di un film, come di un qualsiasi testo visivo, porta già iscritta una *intenzione comunicativa, individuabile dall’analisi testuale*.

1.4 Bergman su letteratura/cinema

Vorrei ricordare che lo stesso Bergman, perlomeno nelle sue dichiarazioni degli anni ’60,⁹ prendeva una posizione molto scettica sulla relazione tra cinema e letteratura. È vero che l’autore, per l’estetica contemporanea, non è altro che una delle strategie interpretative alla base o attorno a un dato testo (e per Foucault non è che un “principio di raggruppamento dei discorsi”), ma dato che il nostro convegno è così specifico mi sembra utile riportare, assieme alle altre, anche questa riflessione.

Bergman racconta come inizia la fase progettuale, prima ancora di iniziare a scrivere:

Il copione spesso prende origine da qualcosa di molto indefinito e vago [...] si tratta di brevi impressioni di pochi secondi, che spariscono rapidamente così come sono venute, formando come un filo colorato e luminoso che balza fuori dal sacco oscuro dell’inconscio.

Se io riesco a sdipanare con attenzione questo filo, ne emergerà un film completo, con tutti i ritmi e le pulsazioni caratteristiche di quel film e di nessun altro. È proprio seguendo questi *ritmi interni* che le sequenze di immagini si configurano in strutture, assecondando la loro ispirazione originaria

⁷ R. JAKOBSON, “On linguistic aspects of translation”, in R. Brower (a cura di), *On translation*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts 1959, pp. 232–239, ora in R. Jakobson, *Selected Writings*, II, Mouton, The Hague-Paris 1971 (trad. it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966).

⁸ Si veda F. JOST, *L’œil-caméra. Entre film et roman*, PUL, Lyon 1987.

La sensazione di fallimento subentra nella maggior parte dei casi prima che cominci la fase di scrittura [...] le visioni si offuscano e diventano grigie e insignificanti [...] il lavoro duro deve aver inizio: trasformare ritmi, umori, atmosfere, tensioni, sequenze, toni e aromi in un copione leggibile o perlomeno comprensibile.¹⁰

Vorrei sottolineare questo concetto di *ritmi interni*, propri di un singolo film, prodotti da “fili” (la semiotica direbbe da *isotopie*, cioè linee guida della coerenza testuale). La sfida della scrittura è ben raccontata da Bergman: trasformare un mondo derivato da una sintesi dei sensi (“umori, toni, aromi”) in qualcosa di intelligibile, oltretutto utilizzando la scrittura, cioè un significante lineare. La scrittura di un film è però considerata un passaggio necessario, una messa in discorso che è già operazione strutturale, poiché, dice più avanti Bergman, “mi costringe a provare logicamente la validità delle mie idee”.¹¹

Per questa trasposizione tra inconscio (o memoria), immagine e scrittura, Bergman punta in particolare sul dialogo tra personaggi, inteso come “materia sensibile, che può offrire resistenza [...] quasi una partitura musicale”.¹² Rispetto ai suoi copioni cinematografici, comunque, ci spiega che “una sceneggiatura cinematografica è una base tecnica molto imperfetta per un film”, anche se cerca sempre di “mettere a punto i toni e le tonalità emotive delle idee, nonché la struttura interna del film”:

Posso indicare [...] la regia e l’ambientazione, le caratterizzazioni e l’atmosfera generale in termini comprensibili. Dopodiché seguono le altre cose, quelle essenziali: intendo con questo il montaggio, il ritmo, e la relazione tra un’inquadratura e l’altra – la “terza dimensione” così vitale per il film [...].¹³

Per concludere, ci sembra degna di nota una presa di posizione di Bergman¹⁴ piuttosto vicina alle proposte di Eco (nelle quali, ricordiamo, echeggiano alcune teorie storiche sull’adattamento cinematografico, ad esempio di Chatman¹⁵ e in parte dello stesso Metz):

Ci sono molte ragioni per cui occorre evitare di filmare opere letterarie, ma la principale è che la dimensione intangibile, che sta alla base del lavoro letterario, è spesso intraducibile, e la sua traduzione è spesso fatale alla specifica dimensione del film. Se però, nonostante questo, si desidera trascrivere al cinema qualcosa di letterario,

⁹ Vedi I. BERGMAN, *Ogni mio film è l’ultimo*, in “Drama Revue”, 11, 1, 1966, T-33, ora in *Ingmar Bergman. An Artist’s Journey – On Stage, On Screen, In Print*, a cura di R. W. OLIVER, Arcade Publishing, New York 1995 (trad. it. *Ingmar Bergman. Il cinema, il teatro, i libri*, Gremese, Spoleto 1999).

¹⁰ *Ivi*, p. 23.

¹¹ *Ivi*, p. 22.

¹² *Ivi*, p. 23.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Riporto, per curiosità, un’affermazione di Bergman che appare, oggi, ampiamente superata da tutti gli studi (ricordiamo quelli di Deleuze) che ci hanno insegnato che il cinema “libera la testa” perché produce pensiero in una forma diversa, qualcosa che ci fa cioè sempre lavorare cognitivamente, oltre che vivere esperienze emotive: “Il cinema non è come la letteratura. Molto spesso il carattere e la sostanza di queste due forme d’arte entrano in conflitto. La parola scritta è letta e assimilata grazie ad un atto consapevole e strettamente connesso all’intelletto, e a poco a poco essa lavora sull’immaginazione e sull’emotività. Nel cinema è completamente diverso. Quando vediamo un film in un cinema, siamo perfettamente consapevoli che è stata preparata per noi un’illusione, ci rilassiamo ed accettiamo tutto questo con la nostra volontà e con il nostro intelletto. Prepariamo la strada a questa illusione all’interno della nostra immaginazione. La sequenza delle immagini lavora direttamente sulla nostra emotività, senza toccare la nostra mente.” (I. BERGMAN, *Ogni mio film è l’ultimo*, cit., p. 24)

¹⁵ S. CHATMAN, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1978 (trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1981).

si è obbligati a fare un numero infinito di complicate trasformazioni, che molto spesso danno risultati limitati o addirittura nulli in rapporto allo sforzo compiuto.¹⁶

Certo, tradurre significa interpretare e trasformare, ma l'intraducibile, come abbiamo detto con Lotman, non è una limitazione ma piuttosto sempre una riserva di nuovi modi per dirlo (o per renderlo visibile), cioè una sfida aperta tra i linguaggi.

2.1 Strategie enunciative, tra romanzo e film

Addentriamoci ora nella costruzione discorsiva del romanzo, per verificare innanzitutto come Bergman proponga, nella sua scrittura letteraria, narratori e osservatori delegati alla presa di parola, di ascolto e di sguardo, con diversi modi enunciativi. Prendiamo ad esempio questo passaggio che si trova nella prime pagine:

Adesso ci si incammina per attraversare la strada sotto un'intensa tempesta di neve che sembra provenire da tutti i punti cardinali. Si sono ammassate collinette di neve [...].

A casa di Helena Eckdal sono terminati i preparativi per il grande pranzo. L'albero di Natale è acceso, candelabri, lampadari e appliques brillano, nelle stufe di maiolica si sente crepitare il fuoco a legna. [...]

La signora Helena ha indossato un vestito di broccato rosso cupo, pesanti gioielli e le sue decorazioni reali. I suoi capelli sono ancora scuri e lucidi, ma con qualche striatura grigia [...].

Adesso si trova accanto alla finestra del balcone a guardare la sua grande famiglia, i suoi figli, le nuore e i nipoti che avanzano a fatica, ridendo chiosamente, tra i mucchi di neve della piazza. Le luci del Teatro si spengono una dopo l'altra e ben presto è tutto buio. I pesanti lampioni a gas davanti all'ingresso principale oscillano al vento, le lampade scintillano tremolanti.

Adesso arriva il suo secondo figlio [...] che entra precipitosamente insieme a sua moglie [...].

Adesso nel salone degli Eckdal fa il suo ingresso Isak Jakobi che risplende dell'incanto delle grandi occasioni; il suo abito da sera è impeccabile [...].

Ora si sente del chiasso sulla tromba delle scale; un'ondata di risa e di confusione si spande per tutta la grande casa, la porta del pianerottolo si spalanca e i bambini si precipitano dentro; [...] **C'è dunque** Amanda, la maggiore, che in autunno comincerà a studiare presso la scuola di danza dell'Opera della Capitale; c'è Alexander: ha dieci anni, è un martire della fantasia, almeno secondo la propria opinione; e Fanny, piccola, rosea e risoluta [...].¹⁷

Ho sottolineato in grassetto quei passaggi che la semiotica testuale chiama procedure di *débrayage*, ossia, rispetto alle categorie enunciative della persona, dello spazio e del tempo (io-qui-ora), i momenti in cui ci si addentra ancora di più nel racconto (*débrayage* significa "disinnesco"). Sono enunciazioni che presuppongono quelle in cui invece si ritorna all'io-qui-ora costruito (sempre in forma simulacrale) grazie ad un procedimento inverso, detto *embrayage* (o innesco): un rinvio all'istanza dell'enunciazione, che può diventare metadiscorsivo.¹⁸

Se prendiamo in considerazione l'uso dei *deittici temporali* come "adesso... adesso... ora...", vediamo come il narratore onnisciente, che ci fa entrare nel racconto con il suo punto di vista pervasivo, in un contratto di fiducia immediatamente stabilito con il lettore

¹⁶ I. BERGMAN, *Ogni mio film è l'ultimo*, cit., p. 24.

¹⁷ I. BERGMAN, *Fanny och Alexander*, P.A. Nordstedt & Söners Förlag, Stockholm 1982 (trad. it. *Fanny e Alexander. Un romanzo*, Ubulibri, Milano 1987, p. 26).

¹⁸ Si veda A.J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979 (trad. it. *Semiotica. Dizionario Ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Husher, Firenze 1986).

riguardo alla circolazione del sapere (e del credere), costruisca un effetto di senso di realtà e una sorta di “presentificazione” della narrazione. Certo, in termini prettamente letterari questi giochi di cornici enunciative, che sono incassature del discorso di una sequenza dentro l’altra, rispecchiano una struttura già pronta alla divisione in scene, come una sceneggiatura, una struttura che pensa al film (o a “un’altra struttura”, direbbe Pasolini), e ai suoi salti di spazio-tempo-personaggi.

La costruzione narrativa del romanzo apre delle cornici spazio-temporali, nei modi della *non-persona* (il gruppo di parenti da un lato, “la signora Helena” dall’altro), del *non-qui* (l’esterno della strada contrapposto all’interno della finestra, l’interno del salone rispetto all’esterno delle scale), ma insiste in questo gioco del tempo puntuale con i marcatori “adesso, ora”. Come a dire che, raccontando di qualcuno al di là della coppia enunciativa “io-tu”, rappresentando un “ella” che guarda fuori, con un suo punto di vista e un sapere limitato rispetto a quello del narratore, una signora che guarda, ma al contempo ascolta i rumori e le voci, collocata in uno spazio dell’“altrove”, ed in un tempo (comunque) di “allora”, l’insistenza sul marcatore deittico temporale “adesso”, vuole riportare il lettore dentro il racconto, in un “tempo di ora” interno a quell’allora (se mi scusate il gioco di parole). Per meglio dire, siamo portati a guardare (e ascoltare) prima in oggettiva, poi in soggettiva, poi ancora in oggettiva, e ad esperire qualcosa che ha a che fare con un momento preciso, un attimo di gioia familiare all’interno della massa di ricordi e del tempo (ritrovato) della memoria del narratore.

Questi marcatori deittici indicano ciò che potremmo definire come una “piega enunciativa”, se li leggiamo dalla parte dell’istanza dell’enunciazione che costruisce strategicamente il racconto (quell’insieme di strategie testuali che Eco definirebbe come “autore modello”).¹⁹ Potremmo dire che il racconto ci porta sempre più dentro il suo mondo finzionale, grazie un un meccanismo di costruzione discorsiva di un “secondo tempo” rispetto a quello di base. Un tempo di “ora” cioè dell’esperienza, dell’attimo puntuale, che interrompe il primo livello enunciativo, ovvero il *débrayage* spazio-tempo-attoriale di sfondo, necessario perché ci sia qualsiasi racconto. Siamo di fronte a un *doppio débrayage*, nell’accezione della semiotica narrativa di Greimas, che mentre ci rende più credibile (e verosimile) il racconto, ci fa al contempo esperire come lettori – assieme al narratore –, qualcosa che ha a che fare con un tempo e uno spazio frammentati in istanti, resi intensi perché preziosi alla memoria.

Sofferamoci su questa idea dell’intensità. Come categoria semiotica, essa è sempre legata alla *costruzione passionale* di una narrazione. Abbiamo detto infatti che il tempo, costruito su un primo *débrayage*, diventa *puntuale* (“adesso... ora”), e che in tal modo si rende l’effetto di una esperienza *intensa*, che si valorizza immediatamente come positiva, gioiosa, *euforica*, se consideriamo il livello della propriocezione dei soggetti. L’osservatore installato nel racconto, cioè la signora Helena, ha un suo sentire nel corpo proprio (come direbbe Merleau-Ponty), non solo un vedere, ma anche un ascoltare ed un esperire.²⁰

Non è molto diverso il modo in cui si racconta di Alexander, più avanti nel libro, e che affronteremo. Alexander è un altro soggetto modalizzato da un *voler sapere*, da un guardare

¹⁹ Vedi U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.

²⁰ Rinviamo a A.J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*, Seuil, Paris 1991 (trad. it. *Semiotica delle passioni*, Bompiani, Milano 1996).

curioso, che in più ha una sensibilità a fior di pelle che gli permette di cogliere di più, di “percepire” le energie nascoste, e di vedere altri mondi possibili, alternativi o paralleli, magici o spirituali (è “un martire della fantasia”, come lui stesso si definisce).

Cosa accade nel film? All’inizio della scena definita come “Il pranzo di Natale”, dopo l’uscita di casa di Isak e la lunga carrellata in piano sequenza che accompagna la sua camminata – una marca enunciativa forte, che ci ricorda e ci fa sentire lo sguardo del narratore esterno, onniscente, delegato dell’istanza dell’enunciazione –, Isak arriva a casa di Helena. In una ripresa in oggettiva, lei si lamenta che ancora non arriva nessuno, e lui risponde: “mi sembra di sentire dei rumori”. Si muovono assieme nel grande salone, passano accanto all’albero di Natale e alle domestiche, e si affacciano, dietro i tendaggi, alla finestra. È Helena che guarda fuori, nella notte, e riconosce i suoi famigliari in arrivo (dirà, rapita, “Ecco la mia famiglia che arriva”). Isak si avvicina solo in un secondo tempo, e inizialmente guarda di lato la stessa Helena, prima di condividere lo sguardo in soggettiva.

Ecco, lo spettatore previsto da Bergman è qui, in questo sguardo laterale, un po’ cauto, di Isak l’ebreo. Sta per “guardare con”, assieme ad Helena, sta per passare dall’oggettiva alla soggettiva, e un attimo prima di farlo appare curioso dell’umanità dell’amata, esprime un suo muto desiderio oppure una inquietudine, altre possibilità di sguardo (e di narrazioni). Il modo in cui lo spettatore coglie questa intensità passionale in movimento è il primo piano dei visi intenti, alla fine, a guardare fuori assieme. Un primo piano che è stato canonizzato da Deleuze, proprio parlando di Bergman, e delle sue immagini-affezione (pensando ad esempio a *Persona*). Non è tanto una sensazione costruita, spiega Deleuze, piuttosto “la qualità di una sensazione, di un sentimento o di un’idea possibile [...] affezioni pure” attualizzate in un volto. “L’immagine-affezione [...] ha per limite l’affetto semplice della paura, e lo sfacimento dei volti nel nulla. Ma ha per sostanza l’affetto composto dal desiderio e dallo stupore, che le dà vita, e lo svoltarsi dei volti nell’aperto, nel vivo”.²¹

Addentriamoci di più. Per Deleuze, già “un piccolissimo cambiamento di direzione del volto fa variare il rapporto delle sue parti dure e delle sue parti tenere, e per questo modifica l’affetto”.²² Ma lo “svoltarsi” non è il contrario di “voltarsi”, dice Deleuze, “tutti e due sono inseparabili: uno sarebbe piuttosto il movimento motore del desiderio, e l’altro il movimento riflettente dell’ammirazione”.²³

Per noi, lo sguardo “laterale” di Isak è rivelatore, perché ci introduce ad una dimensione di testimone, osservatore (di solito muto), cioè di quell’attante osservatore²⁴ installato nel testo, delegato di uno sguardo interno alla scena, complice dello spettatore. È lo sguardo di cui perlopiù, nel film, è incaricata Fanny. E Fanny siamo noi spettatori, che (più avanti nel film) assistiamo a denti stretti alla punizione-umiliazione di Alexander da parte del patrigno, desiderosi di aiutarlo, complici con lui ma troppo “piccoli”, limitati, impotenti, per poter davvero “fare” qualcosa. A conferma della nostra ipotesi, alla fine del film questa

²¹ G. DELEUZE, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Minuit, Paris 1983 (trad. it. *Cinema 1. L’immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 124).

²² *Ivi*, p. 128.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Si veda J. FONTANILLE, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l’observateur*, Hachette, Paris 1990, (trad. it. parz. L’osservatore come soggetto enunciativo, in *Semiotica in nuce II*, a cura di P. FABBRI, G. MARRONE, Meltemi, Roma 2001).

sarà anche la posizione enunciativa assunta da Alexander: osservatore muto (a lato o sullo sfondo), che ascolta non visto il racconto del poliziotto sulla orribile morte del vescovo.²⁵

2.2 Alexander alla finestra. L'incipit del film

Nel film *Fanny e Alexander* (nella sua riduzione per le sale), il famoso incipit contiene molti elementi che si rivelano fondamentali, in termini stilistici, per aprire le configurazioni successive. Se rivediamo la sequenza a livello delle scelte cromatiche, di luci e ombre, di figure e sfondi, attenti al ritmo narrativo e alla spazialità, potremmo già ipotizzare l'avvio di alcuni dei "sistemi interni" che funzionano nel film sia per far gustare fin dall'inizio allo spettatore salienze percettive legate alle forme e alle sostanze espressive (e ai loro concatenamenti con le forme del contenuto), sia per condurre abilmente lo spettatore dentro il film, "posizionarlo" cognitivamente e affettivamente,²⁶ aprire il gioco delle aspettative, innescare una serie di isotopie (ripetizioni, linee guida semantiche) a vari livelli.

Non è un caso, allora, che questa lenta e densa prima sequenza si apra con la fantasticheria solo suggerita, davanti al teatrino e alle sue candele, e si concluda con una ultra-visione del protagonista, cioè la visione allucinatória-fantastica di Alexander. Ed è altrettanto importante che a questa sequenza si contrapponga subito dopo, almeno nel film per la sale, un potente contrasto visivo e sonoro (plastico e ritmico), cioè una rapida sequenza di ghiacci che si protendono sulle acque turbinose e invernali del fiume accanto alla città. Vediamo di chiarire queste ipotesi.

2.2.1. Il mondo al di là del vetro: spazio, luce, enunciazione

Alexander, mentre sta esplorando l'appartamento vuoto della nonna, guarda fuori dalla finestra, nel salone. Il romanzo presenta un breve racconto nel racconto, condotto dal solito narratore onnisciente:

Fu proprio Alexander che, in un momento di coraggio, si avventurò per la prima volta fino alla porta chiusa che separava i due appartamenti. Davanti a lui si aprì un mondo attraente ma un po' pauroso: naturalmente era stato spesso in visita dalla nonna, ma quelle visite erano sempre regolate da comportamenti rituali prestabiliti; adesso, in quella assoluta e silenziosa mattina domenicale, poteva andare in esplorazione. [...]

Mise tutt'e due le mani in tasca e si sentì più sicuro; faceva anche freddo.

Fuori dalle finestre a doppi vetri, con le loro imposte a disegni e i pesanti tendaggi, la giornata invernale era pungente e gelida".²⁷ (Bergman, cit., pp. 17-18)

Il protagonista compie un percorso nello spazio che è sia effettivo, legato cioè alle sue azioni, ai gesti noti, al fare giocoso, sia cognitivo e passionale, sia enunciativo. Il *débrayage* attoriale che lo colloca nel discorso ("fu proprio Alexander") apre al *débrayage* spaziale ("si avventurò [...] Davanti a lui si aprì"). Nel film, infatti, Alexander è un soggetto cognitivo,

²⁵ Ricordiamo che è una morte provocata dallo stesso Alexander, che è passato dal potere dell'immaginazione (e del teatro) al potere della mente (o della forza del pensiero sul mondo).

²⁶ Rinviando a R. ODIN, *De la fiction*, De Boeck Université, Paris 2000 (trad. it. *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2005).

²⁷ I. BERGMAN, *Fanny e Alexander*, cit., pp. 17-18.

figurativizzato (un bambino, moro, ben vestito, ecc.), tematizzato (cauto ma curioso), e con una competenza sui luoghi dell'azione (conosce già quelle stanze).

Potremmo dire, semiotizzando, che oltre al fare del soggetto c'è una *spazializzazione cognitiva*, nella quale attraverso il vedere, l'udire, il dire, il toccare si investono di proprietà spaziali le relazioni cognitive tra soggetto e mondo, oltre che tra lui e gli altri soggetti. E c'è una *spazializzazione patemica*, grazie alla quale si trasformano le relazioni affettive. Come in molti testi estetici narrativi, lo spazio non è solamente il luogo che i soggetti del racconto vivono (come parte dell'azione prevista dalle varie *prove* narrative): è il luogo che li costruisce come attori con determinate obbligazioni, definito da relazioni più profonde. E in questo caso “la spazialità fonda il soggetto”, tende cioè a funzionare come un principio organizzatore di un discorso al secondo grado, interpretativo e astratto.²⁸ Lo riprenderemo nella conclusione.

Ma quali passioni vive Alexander? Si inizia da “un momento di coraggio”, poiché l'esplorazione di quel mondo lo incuriosisce, ma è anche “un po' paurosa”. Alexander vuole sapere, cosa teme? La risposta arriverà solo molto avanti nel prologo, fuori dal racconto nel racconto:

Perché sono tanto triste? [pensa Alexander] C'è forse la Morte che sta immobile nella penombra del pianerottolo? La sento respirare con un sibilo breve?²⁹

Nel romanzo, il bambino si muove a “passi felpati”, un po' sul serio e un po' per gioco. Si sente più sicuro, osserva fuori (luce forte, ma fredda), osserva il salone nella sua luce verde (una luce debole e calda), e infine, guardando da sotto la tavola dove si è rifugiato, intravede la “signora bianca e nuda dalle braccia spezzate che stava un po' piegata in avanti a osservarlo con aria pensosa” (la statua nel salone). Il narratore ci informa che Alexander

non era mai riuscito a decidere se doveva considerarla un po' viva, e quindi paurosa, ma nello stesso tempo inspiegabilmente attraente. Così, nella solitudine, la signora nuda dalle braccia spezzate era decisamente viva, se lo sentiva nello stomaco.³⁰

Alexander vive, da bambino ipersensibile, nella continua incertezza delle *soglie tra i mondi*: mondo dei vivi e mondo dei morti, mondo della luce e mondo delle tenebre, mondo della natura e mondo artificiale-culturale, mondo degli adulti e mondo della fantasia. E nel romanzo lo spazio, fin dall'inizio, viene diviso dal narratore tra la parte della casa della famiglia di Alexander, moderna ed “europea” nell'arredamento e nella illuminazione elettrica, e quella sontuosa della casa della nonna, casa all'antica (cioè tradizionale), lussuosamente ripiena di mobili, tendaggi, con l'illuminazione a candele o a petrolio.

All'inizio del film, come si ricorderà, troviamo Alexander immerso in una dimensione di *rêverie*, nella stanza dei giochi dove c'è il suo teatrino. Alexander passa da un posto chiuso, confortevole, nella calda penombra alla luce delle candele, alla luce naturale della casa vuota, una luce più fredda (più bianca), che connota immediatamente il suo senso di solitudine. La

²⁸ Si veda D. BERTRAND, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Hadès-Benjamins, Amsterdam-Paris 1985.

²⁹ I. BERGMAN, *Fanny e Alexander*, cit., p. 20.

³⁰ *Ivi*, p. 18.

casa della nonna però (come si è spesso notato, ricordando le stesse dominanti in *Sussurri e grida*)³¹ è cromaticamente dominata dal rosso nei tendaggi e nell'arredo, e da altri colori caldi e rassicuranti. La luce fredda viene dall'esterno, mentre all'interno, soprattutto nel rifugio sotto al tavolo del salone, Alexander verrà di nuovo avvolto in una luce più delicata, con tanto di riflessi dorati sulle statue dell'orologio. La luce naturale del salone, infine, si trasforma a causa della graduale intensità luminosa che si concentra nell'angolo con la statua di marmo. È la seconda *rêverie* di Alexander, questa volta esplicitata dalla soggettiva, una dimensione sognante che lo coglie quando si è disteso-rilassato sotto il grande tavolo della famiglia.

Il film dà conto in questo modo di un primo momento magico, privato, giustificato visivamente dal chiudere gli occhi e riaprirli del bambino, ma soprattutto dai rintocchi dell'orologio e dalla trasformazione luminosa (Alexander vedrà infatti, a occhi spalancati, la statua che prende vita). Il ritorno alla realtà è dato dal rumore brusco del carbone gettato nella stufa dalla governante (un rumore che si contrappone ai dolci rintocchi e alla colonna musicale precedenti), e dalla voce della donna. La luce torna quella fredda, naturale, e il mondo degli adulti rilancia ad Alexander un noioso gioco "regolato" ("ti va di giocare a carte?").

Nella versione ridotta, il film per le sale, siamo al termine della sequenza e lo stacco, a questo punto, è fortemente marcato in termini luminosi e dinamici. Eravamo nel silenzio immobile della quiete domestica, in una dimensione quasi intima, sognante o appena risvegliata, ed eccoci nella luce fredda, invernale, e nel sonoro forte delle rapide del fiume e dei ghiacci. Un contrasto creato col montaggio, inaspettato, che mette immediatamente in opposizione il mondo rassicurante dell'interno della casa della nonna ed il mondo esterno, drammaticamente inospitale. Ritroveremo tra breve queste opposizioni tematiche e valoriali tra mondo interno e mondo esterno, legate allo spazio e alla luminosità. Ricordiamo però che nella versione lunga, cioè nel film per la televisione, alcune corrispondenze con il romanzo sono più marcate. Non solo il montaggio con il fiume ghiacciato risulta più diluito in avanti, ma in modo didascalico viene messa in scena esplicitamente la morte che attende fuori dalla porta, quasi a dimostrare che l'angoscia di Alexander non è illusoria, o, come potrebbe apparire dalla versione ridotta qualcosa di legato all'estasi estetica, e quindi anche all'orrore, ma è precisamente una (sana) angoscia di morte e paura di perdere i suoi cari (in questo caso, come si evince dal romanzo, la nonna).

Torniamo a soffermarci sulla breve sequenza dello sguardo di Alexander fuori dalla finestra chiusa. Ricordiamo la scarna descrizione del romanzo, che contrappone il calore dell'interno confortevolmente barocco della casa e l'esterno tutt'altro che invitante: "Fuori dalle finestre a doppi vetri, con le loro imposte a disegni e i pesanti tendaggi, la giornata invernale era pungente e gelida".³²

Mentre il romanzo propone la descrizione oggettiva di uno sguardo impersonale, quello del narratore onnisciente, il film invece presenta un raffinato gioco con lo spettatore da parte dell'enunciatore (o meglio del dispositivo filmico). Abbiamo già accennato allo sguardo "laterale" inserito nel film, che vorremmo chiamare lo "sguardo di Fanny". Questo

³¹ "L'uso del colore, con la dominante rossa già apprezzata in *Sussurri e grida* per le scene di famiglia e con la dominante grigia che richiama quasi il bianco e nero per le scene della casa del vescovo, è intelligente e misurato" (S. TRASATTI, *Ingmar Bergman*, Il Castoro, Milano 1995, p. 150).

³² I. BERGMAN, *Fanny e Alexander*, cit., pp. 17-18.

meccanismo enunciazionale è già *in nuce* nel gioco di inquadrature di Alexander che guarda dalla finestra, quasi a voler porre le basi delle configurazioni successive.

Lo sguardo di Alexander fuori dal vetro ghiacciato è infatti sfalsato dalla trasparenza della tenda, che intravediamo come una lieve nebulosità, prima di capire di cosa si tratta arretrando con una ripresa in oggettiva dietro il ragazzo.

È una prima piega metadiscorsiva del film, in cui *l'enunciazione si dà a vedere*.³³ Assieme alla macchina da presa (o meglio a quell'osservatore esterno che incarna il ruolo di narratore onnisciente), noi vediamo qualcosa che il bambino non può vedere: lo guardiamo guardare, in una raffinata decostruzione della soggettiva *di Alexander*. Potremmo azzardarci a definirla una "(s)oggettiva indiretta libera", nella quale per un istante diventa indecidibile chi guarda cosa, se in oggettiva o in soggettiva.³⁴

Ma certo la trasparenza nebulosa della tenda che avvolge Alexander è anche altro, metaforicamente: ci parla della visionarietà, del fantastico inteso come filtro rispetto al reale, cioè di una modalità di sguardo "incantato" sul mondo nella quale anche noi, assieme ad Alexander, siamo immersi.

A questo punto della nostra analisi, potremmo proporre l'ipotesi che il modo di raccontare del romanzo di Bergman sia simile, almeno in termini enunciativi, a quella tenda che nel film avvolge il bambino che guarda dal vetro offuscato. È un narratore che si pone accanto, in modo protettivo, e ci lascia intravedere le immagini della sua memoria, e il film propone, allora, una sorta di traduzione visiva di un meccanismo (apparentemente) tutto letterario.

3.1. Luci e acque, ombre e fantasmi

La luce, in *Fanny e Alexander*, circola producendo effetti di realtà o effetti di magia. C'è una luce naturale che delinea e ritaglia un mondo credibile, invernale o estivo, con contrasti cromatico-luminosi che valorizzano diversamente le situazioni o gli ambienti, come nel caso della città, e una debole luce elettrica o legata alla fiamma delle candele che illumina il teatro e la casa della nonna. Sono spazi fortemente caratterizzati sul piano cromatico e luminoso anche nel romanzo.

La città viene descritta attraverso le sue trasformazioni nella luce delle stagioni e nel rapporto con l'acqua, come fosse un ambiente naturale (o meglio in osmosi con la natura): è "attraversata da un torrente piuttosto impetuoso, con molte cateratte e cascatelle",³⁵ ma è anche "un mondo chiuso che non si preoccupa troppo delle tempeste e dei presagi del tempo". Se d'inverno il cielo è di un "grigio ferro" e "le cascate mormorano piano e la nera acqua turbina inquieta tra le rive ghiacciate",³⁶ la primavera si rivela attraverso la

³³ Il rinvio per le questioni di piega enunciativa è ancora a Ch. METZ, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, cit.

³⁴ Il vetro della finestra, tra l'altro, è marcato nel suo essere soglia tra l'interno e l'esterno dal ritaglio compiuto, in precedenza, dal gesto della mano per ripulirne una zona: un gesto di cui non resta altra traccia, se non come una memoria. L'esterno si presenta come una tavolozza di colori, grazie ai fiori variopinti della bancarella che si stagliano sul bianco della neve, con l'inquadratura chiusa lateralmente dal carretto grigio-nero.

³⁵ I. BERGMAN, *Fanny e Alexander*, cit., p. 11.

³⁶ *Ivi*, p. 12.

luminosità: “All’improvviso, un giorno, è primavera. Eccola là, tutta d’un tratto, avvolta nel suo gelo e nella sua luce bianca, invincibile. La Città vive come ubriaca”.³⁷

Il teatro invece vive di artificio e umanità. Se l’illuminazione è “elettrica in scena e in sala, ma questo è tutto”, non ci sono certo riflettori bensì “piccole lampadine sonnacchiose di diversi colori”.³⁸ E l’acqua, o la memoria della natura, è presente come un rimosso, un inconscio del mondo della rappresentazione: sotto una botola di ferro della seconda cantina inferiore al pavimento del palcoscenico, infatti, “scorre turbinosa un’acqua nera apparentemente senza fondo. A quest’acqua e a questa botola è collegato uno spaventoso delitto, e forse anche un fantasma”.³⁹

Se la città si presenta come *aperta* ma *statica*, legata alla *natura* e al ciclo delle stagioni, il teatro è invece un universo *chiuso* (o semichiuso) ma *dinamico*, legato alla *cultura* e alle soglie tra visibile/invisibile. È il luogo della magia, che viene raccontato da Oscar come il “piccolo mondo” che sa contrapporsi, o filtrare, il “mondo esterno”, freddo e crudele. Il teatro è quindi anche rifugio, luogo di pace, nel quale la luce naturale entra solo a tratti, in modo preciso e intenso:

[qualche volta, dalle persiane aperte] la luce del sole entra formando due strisce lunghe e sottili ai contorni ben netti e la fine polvere del palcoscenico turbinava nella corrente. [...] c’è molta quiete. [...] se entra un uccello, vola e poi tace] il silenzio diventa magia; allora si sentono voci spente da chissà quando, si intravedono ombre incorporate, tracce di smisurate passioni. L’aria polverosa, attraversata come lame di spada dalla luce del sole, si gonfia di voci da lungo tempo mute e di movimenti rimasti in sospenso”.⁴⁰

3.2. La magia di Isak

Sofferamoci sulla luce che marca i passaggi fantastici nel film. La scena più memorabile è quella con una forte e improvvisa illuminazione concentrata, che va assieme al grido, quando Isak l’ebreo compie la sua “magia”. Connessa ad un movimento di camera che supera gli spazi verticali, dal basso del piano terra all’alto della stanza dei bambini, Isak fa “scompare” Fanny e Alexander dalla cassapanca dove li ha appena nascosti per rapirli al vescovo, e li “teletrasporta” nella loro stanza appena in tempo perché il vescovo li veda e cada nell’inganno, permettendone così la fuga. In questo caso, la marca di intensità luminosa serve per coinvolgere lo spettatore in qualcosa di inaspettato, che – in termini di magia – forse è addirittura accaduto già da prima: è infatti una localizzazione luminosa, fortemente didascalica per la coerenza della narrazione e la sua intelligibilità. Una marca di intensità che coinvolge la luce e il corpo dei soggetti: la luce bianca cresce, Isak urla e poi si accascia sfinito. Una luce al servizio dello spettatore, che viene invitato ad accettare l’evento fantastico.

Lo stesso si può dire per la luminosità che cresce di intensità concentrandosi nell’angolo del salone della nonna dove si trova la statua di Venere, all’inizio del film: è una luce

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 14.

³⁹ *Ivi*, pp. 15. L’acqua, per Bergman, è metafora della memoria, come ci racconta il regista in una intervista (raccolta nel DVD italiano): “[...] con i ricordi è così] si trivella, ad un tratto si trova un corso d’acqua, e... zampilla”.

⁴⁰ I. BERGMAN, *Fanny e Alexander*, cit., pp. 14–15.

accompagnata dal suono ripetitivo del carillon, che serve lo spettatore ed il film per marcare l'evento fantastico, qui nel senso di fantasioso, ossia lo sguardo incantato di Alexander sul mondo e sugli oggetti.

Nel romanzo, la luce gioca un ruolo importante quando si incontrano i fantasmi o gli spettri. Vediamo solo un caso, con la descrizione di Alexander e Fanny che vedono il fantasma del padre morto:

Fanny e Alexander hanno ottenuto dalla madre il permesso di lasciare la festa [dopo il funerale]. Si sono ritirati nella camera dei bambini, tristi e assonnati: stanno seduti al tavolo bianco con fogli di carta da disegno e matite colorate [...] Molto lontano, si odono il brusio del pranzo e il suono lamentoso dell'orchestrina di archi. [...] Non viene nessuno a metterli a letto [...] e a accendere il lume della notte. [...]

Ora si sente una debole musica proveniente dal saloncino accanto alla camera da letto dei genitori: sono le tremule note del vecchio clavicembalo scordato. Fanny e Alexander si mettono in ascolto, tendono l'orecchio, sentono come un formicolio alla radice dei capelli. C'è qualcuno nel saloncino, qualcuno che sta suonando il clavicembalo della mamma. Qualcuno.

Senza dirsi niente si prendono per mano e si dirigono verso il saloncino attraversando la buia stanza da letto. Sul secretaire della mamma è acceso un lume a petrolio schermato, che produce una luce calda e incerta con molte ombre e una profonda oscurità giallastra dietro i mobili. Al clavicembalo è seduto un uomo; volge le spalle alla stanza e ha il capo chino; le sue mani scorrono lentamente sui tasti. Volge il viso verso i bambini, che sono laggiù accanto alla porta. È Oscar Ekdal".⁴¹

La musica è "debole" e "tremula", e anche il corpo dei due bambini si tende e freme, mentre la presenza del fantasma si fa reale ed inquietante. Nel silenzio e nel buio, cioè in assenza di mondo visibile/udibile, a parte il suono connotato come indistinto, la stanza della mamma assume un aspetto luminosamente diffuso. La luce è "incerta", anche se calda e rassicurante, mentre sono le ombre ad incutere timore, con la loro "oscurità giallastra". Il fantasma del padre volge le spalle al mondo dei vivi, con una posa remissiva e malinconica ("il capo chino", le mani che "scorrono lentamente"). Solo alla fine si volge verso i figli, scoraggiato e solo.

Tutto al contrario, quando nel film di Bergman appaiono i fantasmi, come quando Alexander (e Fanny) vedono il padre morto, la luce *non* cambia mai. Non vi sono marcatori di magia o di fantastico e anzi, il fantasma del padre è perfettamente ritagliato dalla luce naturale, che egli assorbe come ogni altra figura umana, con le sue ombre e i suoi riflessi (o opacità). Proprio quando invece ci aspetteremmo un trucco per marcare la differenza tra vivi e morti, una increspatura della luce, un calo di intensità o un suo aumentare. C'è un indicatore del momento magico, ma non è luminoso, è sonoro: anche qui, come nel romanzo, il debole rintocco di un'unica nota del clavicembalo, la ripetizione dell'identico, che equivale alla morte.

In termini luminosi, il fantasma nel film di Bergman non è un corpo diafano, sottile, senza ombra. Al contrario è presenza, corpo sensibile che ostenta un'ombra portata, cioè un'ombra prodotta per proiezione, legata al pieno della carne e del corpo, con connotazione vitale.

L'assenza del contrasto luminoso, l'uso apparentemente incongruo della illuminazione naturale, produce a nostro avviso un effetto ancora più inquietante. Abbracciando la filosofia esposta dal figlio di Isak nel film, Bergman sembra volerci dire che *non c'è differenza tra*

⁴¹ *Ivi*, p. 60.

vivi e morti, non c'è contrasto bensì *continuità*, poiché i mondi sono tutti compresenti. Spesso è solo una questione di soglie, e non a caso i fantasmi sono visibili, nel film, perlopiù a sera o a notte fonda, nella zona liminare tra il sonno e la veglia.

4. Conclusioni

Il gioco tra immaginazione e realtà, tra *mondo interno* e *mondo esterno*, è d'altronde una isotopia tematica dominante che percorre il film e tutto il romanzo: interna e protettiva è la casa della nonna, ma anche il "piccolo mondo" del teatro, come lo definisce il padre di Alexander durante il suo brindisi natalizio: il teatro è un luogo "dell'ordine, della precisione, della sollecitudine e dell'amore"⁴² che si contrappone, o fa da filtro, come abbiamo detto, con il "grande mondo", quello vero.

In questa ampia isotopia tematica se ne inseriscono altre, non meno importanti: la fantasia creativa dell'immaginazione e del racconto di finzione, la finzione scenica del teatrino di Alexander e di quello delle marionette a casa Isak, o del vero teatro con la compagnia di attori, nonché delle altre forme di rappresentazione esplorate dal film e dal libro, non ultima la sontuosa cena di Natale. Sono spazi della gioia, della tolleranza e dell'amore materno, al femminile, contrapposti a quelli del mondo esterno, del mondo degli adulti costruito su rituali e regole, che siano convenzioni borghesi oppure rigide regole religiose, ad esempio quelle del funerale.

Ma la contrapposizione più evidente si dà, almeno nel film, tra l'interno caldo e rassicurante della grande casa della nonna, dai toni delicati delle luci, i colori intensi e pieni, e il nuovo interno, freddo e inquietante, della casa del vescovo e della sua famiglia, dai toni grigio scuri, con luci forti e contrasti di bianco e nero: un mondo sadico e votato al controllo oppressivo.

Giunti a questo punto potremmo tentare di abbozzare, nel film *Fanny e Alexander*, un sistema interno di relazioni tra espressione e contenuto, tra contrasti valoriali e contrasti plastici. Già nel romanzo, come dicevamo, la città viene presentata come statica e legata alla natura, un mondo esterno tutto sommato crudele, mentre il teatro e la casa della nonna sono luoghi protetti, affettuosi e dinamici, dove proliferano le soglie tra visibile e invisibile.

Proviamo a riassumere, certo generalizzando, con uno schema. Il nostro diagramma sarà da intendersi solo come inventario, e come prima proposta di sistematizzazione, ma si tratterebbe anche di una ipotesi "semisimbolica" o meglio *figurale* delle strategie enunciative ed enunciazionali che legano film e romanzo, cioè di quelle piattaforme comuni che possono diventare precise scelte stilistiche, da indagare attraverso l'ipotesi dei *livelli di equivalenza graduale*.

Un modo complesso – e decisamente originale – del film *di tradurre lo stile* del romanzo, lì dove entrambi i testi si confrontano con gli aspetti sensibili del mondo, dell'immaginazione e delle loro figure.

⁴² *Ivi*, p. 25.

Sistema semisimbolico di *Fanny e Alexander*: tra romanzo e film

<p>casa della nonna</p>	<p>teatro “piccolo mondo”; casa di Isak; zone di magia e di transizione</p>	<p>mondo esterno e casa del vescovo</p>
<p>temi comprensione, elasticità, giustizia, tolleranza</p> <p>figure, spazi, lusso, ricchezza, agio della casa; stanze piene (mobilio, statue).</p> <p><i>Spazi articolati ma liberi di essere esplorati</i></p> <p>luce <i>dominante rossa, colori caldi, luce candele (calda)</i></p> <p>valori mondo della vita e dell’immaginazione (creatività e piacere)</p> <p>tonalità passionale <i>affetto materno, amore femminile</i></p> <p>genere: tra melò e commedia</p>	<p>Spazi esplorabili</p> <p>luce <i>luce calda, teatro luce bianca, intensa per la rêverie di Alexander luce accecante e puntuale della magia di Isak</i></p>	<p>temi convezioni sociali, regole rigide, intolleranza, ingiustizia (punizioni), spiegazioni razionali</p> <p>figure, spazi essenzialità e rigore della casa; stanze spoglie.</p> <p><i>Spazi chiusi, non esplorabili</i></p> <p>luce <i>dominante grigia-bianca, luce invernale (fredda)</i> (soffitta, camera bambini con inferriate da prigione, c’è perfino uno scheletro nel fiume sotto la casa)</p> <p>valori mondo della morte e delle menzogne (sfide e conflitti)</p> <p>tonalità passionale <i>affetto maschile (e odio)</i></p> <p>genere: dramma</p>

FORMS, SUBSTANCES AND SENSES IN THE INTERSEMIOTIC TRANSLATION. A CASE STUDY: *FANNY E ALEXANDER*

Summary

In this article I resume some open questions about “intersemiotics translation”, as in the recent Italian debate. Talking about how a movie can translate a novel, I use a semiotic analysis of Bergman’s film *Fanny e Alexander* comparing some sequences of the book with some of the movie. Discourse and “enunciation” are shown as strategies of the film text, as far as the use of light, colours, space and rhythm, to translate the perceptive universe of the novel.

FORMY, OBSAHY A SMYSLOVOST V INTERSEMIOTICKÉM PŘEVODU: *FANNY A ALEXANDR*

Résumé

Příspěvek se hodlá dotknout některých otevřených otázek intersemiotického převodu, které jsou v posledních letech diskutované v Itálii, a dále si klade za úkol provést, alespoň na obecné úrovni, semiotickou a komparativní analýzu několika sekvencí filmu *Fanny och Alexander* a stejnojmenné knihy. Analýza zkoumá diskurzivní a výpověďové strategie, které nastolují vztah mezi „smyslovým“ světem filmu, realizovaným zejména jeho plastickou úrovní (světlo, chromatismus, audiovizuální prostory a rytmy), a vytvořením možného světa (alternativního nebo ekvivalentního) prostřednictvím literárního díla.

PROBLEMATICHE, INFLUSSI, RITORNI

IL FUTURISMO TRA LETTERATURA, GUERRA, E CINEMA: *THAÏS* DI A.G. BRAGAGLIA (1917)

Lucia Re

University of California, Los Angeles
re@humnet.ucla.edu

In questo saggio analizzerò il film muto futurista *Thaïs* di Anton Giulio Bragaglia, unico lungometraggio futurista sostanzialmente preservato, mettendone in luce elementi finora trascurati dalla critica,¹ tra i quali: 1. il mito letterario di *Thaïs* e la figura dannunziana della *femme fatale* come manifestazione di “ritorno del rimosso”; 2. il carattere meta-cinematico del film e il rapporto con la visione futurista della tecnica; 3. lo stretto nesso tra questo film apparentemente datato (per la tematica letteraria dannunziana-decadente) e il presente storico della guerra “tecnologica”. L’unica versione conservata del film è quella con intratitoli in francese, di cui esiste una copia restaurata alla Cinémathèque Française.² Non vi è commento musicale.

Anton Giulio Bragaglia, noto soprattutto per la sua teoria e pratica del fotodinamismo, scrisse la sceneggiatura e realizzò *Thaïs* con la collaborazione di Riccardo Cassano per la casa di produzione Novissima Film, fondata da Bragaglia insieme a Emidio De Medio, verso la fine del 1916.³ La prima di *Thaïs* si svolse a Roma solo il 4 ottobre 1917, con un ritardo dovuto probabilmente a difficoltà incontrate con la censura.⁴ Il film ebbe una

¹ Sul film e sul cinema futurista in generale si vedano tra gli altri: G. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895–1929*, Editori Riuniti, Roma 1993, vol. 1, pp. 217–19; G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001; M. VERDONE (a cura di), *Cinema e letteratura del futurismo*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1968, e il numero speciale di “Bianco e Nero: rassegna di studi cinematografici e televisivi”, XXVI, 4, aprile 1965, dedicato ad Anton Giulio Bragaglia, a cura di M. VERDONE. Lo studio finora più approfondito del film è M. MARCUS, *Anton Giulio Bragaglia’s Thaïs, or the Death of the Diva+the Rise of the Scenoplastica=The Birth of Futurist Cinema*, in “South Central Review”, 13, 2–3, estate-autunno 1996, pp. 63–91. Da vedere anche il breve resoconto di J. A. GILI, “*Thaïs*”, in “Immagine. Note di storia del cinema”, 2, primavera 1986, pp. 1–7.

² La lunghezza del film, che è sicuramente incompleto, è di 756 metri, per una durata di 35’ circa.

³ Il film viene talvolta confuso con un altro film di Bragaglia dello stesso periodo, *Perfido incanto*, andato perso.

⁴ Secondo una testimonianza di Bragaglia riportata da Verdone in “Bianco e Nero”, cit., p. 8, la censura si accanì in quel periodo in modo particolare contro ogni uso o allusione alla magia, imponendo tagli consistenti soprattutto al secondo film di Bragaglia (*Perfido incanto*).

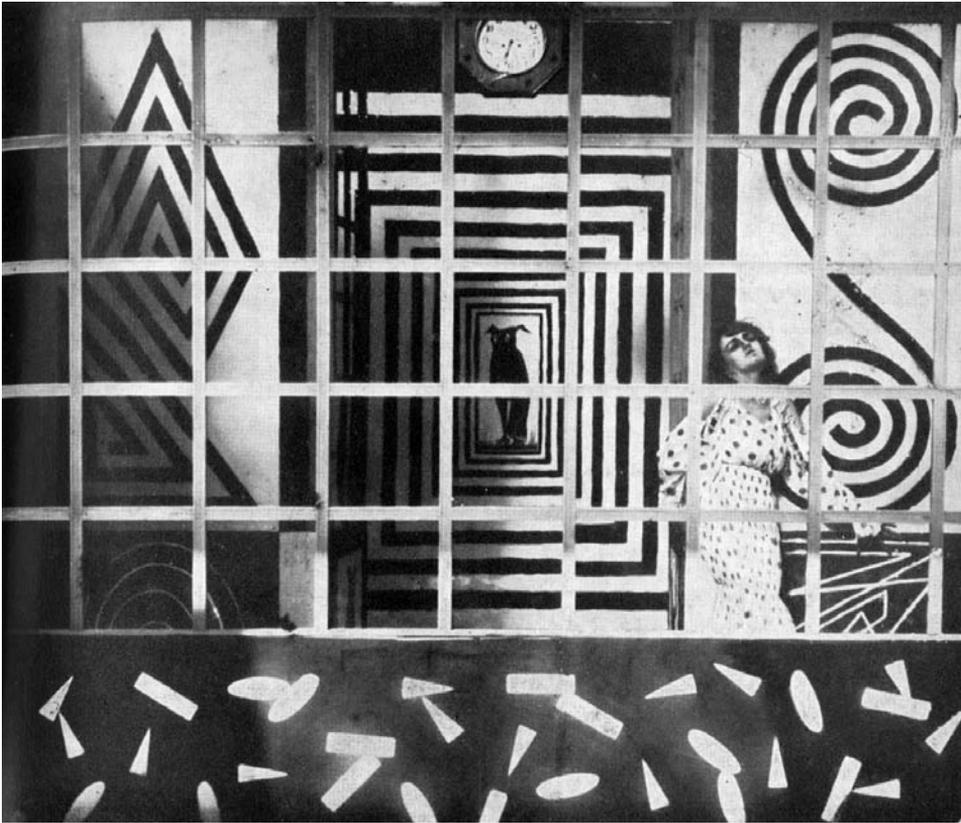


Fig. 1

distribuzione internazionale, e fu diffuso in Francia col titolo *Les Possédées*. Per la direzione artistica, la scenografia e i costumi collaborò al film il grande pittore, teorico e scenografo futurista e astrattista Enrico Prampolini.⁵ Ed è proprio il contributo di Prampolini che ha reso famoso questo film, soprattutto per la sequenza finale, in cui la mano di Prampolini è più evidente (Fig. 1).

La maggior parte dei critici si è soffermata proprio su questa sequenza, effettivamente interessante ed originale, che è stata identificata come l'unica veramente futurista e d'avanguardia del film, trascurando invece tutta la prima parte, che viene di solito sottovalutata e vista come una banale variazione del melodramma cinematografico di stampo dannunziano. Scrive Brunetta per esempio che "la potente presenza delle scenografie futuriste di Enrico Prampolini nel finale annulla l'interesse di tutto l'intreccio drammatico precedente [. . .] che è un tipico dramma della cultura dannunziana".⁶ Ed aggiunge che tra

⁵ Secondo Lista (*Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 66), la moglie di Bragaglia, Giuseppina Pelonzi-Bragaglia, collaborò probabilmente alla realizzazione dei costumi e degli oggetti decorativi.

⁶ G. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 217.

le due parti del film in effetti non vi è integrazione. C'è da chiedersi però perché Bragaglia avrebbe semplicemente riproposto un tipico melodramma dannunziano della *femme fatale* quando egli stesso, come gli altri futuristi, era stato aspramente critico nei confronti di questo genere passatista. Il rifiuto della *femme fatale*, del simbolismo decadente e del dannunzianesimo erano stati infatti fin dai primi manifesti del 1909–10 una parte centrale del programma futurista.⁷ Perché allora questo apparente ritorno o ricaduta?

A ben vedere, il melodramma dannunziano che *Thaïs* mette in scena, e l'uso che il film ne fa, non sono affatto banali o scontati. Vediamo di che cosa si tratta. È interessante innanzitutto quanto i resoconti che ne vengono dati semplifichino e censurino la *vicenda* narrata nel film. Brunetta per esempio riassume la trama più o meno così: Thaïs è una donna attraente, al centro della vita mondana, che seduce tutti gli uomini che incontra, compreso un conte amato dalla sua migliore amica. Questa si uccide per la disperazione, e Thaïs, vinta dal rimorso, si uccide. A questo punto la discussione si addentra nei dettagli della scena sadomasochista della morte, che è quella con le scenografie futuriste di Prampolini. Il riassunto di Giovanni Lista è molto simile; secondo lui il valore del film è solo decorativo, poiché l'intreccio manca di vero interesse o originalità.

Io credo che sia un errore leggere il film naturalisticamente per la trama o gli ambienti, o solo esteticamente per le scenografie; infatti si tratta di un film di impianto essenzialmente simbolico ed allegorico, e leggibile su più livelli, benché il suo allegorismo sia estremamente moderno e sperimentale. Inoltre, Thaïs nel film non è semplicemente una donna attraente e mondana, ma un'attrice e artista, che sotto lo pseudonimo appunto di Thaïs, si è – secondo quanto afferma una delle prime didascalie – “conquistata una certa reputazione letteraria”. È chiaro dunque che il filone cinematografico dannunziano è evocato sì, ma in modo parodico e ironico. Inoltre si può cogliere nell'opera di Bragaglia un intento parodico e polemico anche nei confronti dello stesso Marinetti, intento che rientra pienamente nella logica futurista di contestazione radicale di tutto quello che minacci di coagularsi e fissarsi in una tradizione. Bragaglia, nato nel 1890, apparteneva infatti a una nuova generazione di artisti d'avanguardia posteriore a quella di Marinetti, Balla, e Boccioni (perito durante la guerra nel 1916).

La scommessa di Bragaglia sembra essere basata sull'idea di prendere una figura apparentemente antitetica rispetto allo spirito futurista, cioè la diva-*femme fatale*, e di trasformarla “magicamente” in un'icona futurista. Bragaglia mette in scena quindi una specie di ritorno del rimosso futurista. Egli evoca la *femme fatale* come spettro del passato, e come emblema dell'inconscio, profondo e in definitiva ineliminabile dannunzianesimo del futurismo (o perlomeno del marinettismo), ma per farne paradossalmente – attraverso i procedimenti eversivi e strani del film – un'arma per il presente e per il futuro dello stesso futurismo. Del resto lo stesso Marinetti, in *La battaglia di Tripoli*, con un'immagine

⁷ “Noi disprezziamo la donna, concepita come unico ideale, divino serbatoio d'amore, la donna veleno, la donna ninno tragico, la donna fragile, ossessionante e fatale” (F. T. MARINETTI, *Contro l'amore e il parlamentarismo* (1910), in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Mondadori, Milano 1968, p. 292). Cfr. anche *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*: “Bisogna ad ogni costo combattere Gabriele D'Annunzio, fratello minore dei grandi simbolisti francesi, nostalgico come questi e come questi chino sul corpo ignudo della donna. [...] Noi vogliamo assolutamente abolire [...] il sentimentalismo romantico grondante di chiaro di luna, che si eleva verso la Donna-Bellezza ideale e fatale [e] l'ossessione della lussuria” (*ivi*, p. 304).

che ritorna ripetutamente nei suoi scritti, aveva paragonato la *femme fatale* a un'arma, addirittura una mitragliatrice.⁸

Il film “spara” infatti in vari modi e ripetutamente sulle convenzioni del divismo imperante. A recitare il ruolo della protagonista venne chiamata non una diva dello schermo ma una sconosciuta, la cantante e danzatrice russa Thaïs Galitzky, scoperta a Roma da Bragaglia nell'estate del 1916, poco prima della realizzazione del film. Di per sé questa scelta è un rovesciamento del sistema egemonico del divismo nel cinema muto. In tale sistema infatti, il nome, la fisionomia, il corpo e la gestualità sempre uguali della diva – Borelli, Bertini, Menichelli, ecc. – riproducibili in modo stereotipato e riconoscibili di film in film, avevano il sopravvento sul personaggio, che serviva solo a rinforzare, variandolo, il culto della diva.⁹ Il film di Bragaglia rovescia il paradigma tradizionale della diva perché, in un gesto tipicamente futurista (che si può definire, con un'eco del primo manifesto del futurismo, di “sfida alle stelle”), promuove istantaneamente al rango di diva (o stella), senza alcun lancio pubblicitario, e senza alcun passato, una totale sconosciuta, trasformata in diva ex-nihilo. Il fatto che nel film l'attrice neofita e la protagonista abbiano lo stesso nome, Thaïs (che è in realtà uno pseudonimo), crea una specie di vertigine nello spettatore, che non riesce in effetti a distinguerle. Ma è il personaggio di Thaïs che domina la diva, che crea in effetti con la recitazione l'effetto diva, e non viceversa. Thaïs porta alla luce, e mette in luce, smascherandola, la vacuità del divismo: l'essere cioè la diva non un essere vivente di cui lo schermo riproduce l'immagine offrendola ripetutamente, seppur in guise diverse, all'ammirazione e al desiderio dello spettatore, ma un mero simulacro che esiste solo in quanto immagine filmica. Inoltre Thaïs è un'attrice all'ennesima potenza, perché nel film recita il ruolo di un'attrice/*performer*. Il film perciò ci propone non una stanca variante del divismo, ma una sua ironica, parodica e micidiale *mise en abîme*.¹⁰ Generata dal nulla tramite la macchina da presa, Thaïs realizza ironicamente il desiderio futurista di riproduzione meccanica enunciato da Mafarka alla fine del romanzo di Marinetti del 1910. Da questo punto di vista, il suicidio finale di Thaïs non è affatto da attribuire al suo presunto rimorso, ma non fa altro che confermare ironicamente che con la fine del film Thaïs, che ha vita solo in quanto simulacro filmico, è destinata a scomparire.

Come tutto il futurismo, che fu frai primi movimenti d'avanguardia in Europa a riconoscere nella modernità un regime dello spettacolo e delle immagini, il film di Bragaglia perciò si diverte a ricordarci che tutto quello che vediamo o crediamo di vedere è in larga misura messa in scena, effetto ottico, illusionismo. Tipico di Bragaglia in particolare è il compiacimento con cui ci propone il film non come registrazione o fedele riproduzione del “reale”, ma come magia di cui si palesano ironicamente i trucchi e l'illusionismo.

⁸ F. T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 48.

⁹ Per il divismo soprattutto femminile nel cinema muto, vedere G. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 76–7.

¹⁰ Cfr. M. MARCUS, *Anton Giulio Bragaglia's Thaïs*, cit., p. 67, secondo la quale invece il personaggio di Thaïs rappresenterebbe proprio la diva vecchio stile, senza alcun intento parodico o ironia. Il fenomeno passatista del divismo secondo Marcus è criticato e parodiato nel film, che si conclude auspicando implicitamente, attraverso la morte della diva tipica, Thaïs, l'avvento di un'estetica futurista che sostituisca quella passatista, di cui il divismo è il sintomo più cospicuo.

Non solo il nome Thaïs appare privo di referente, di un corpo reale a cui ancorarsi al di là del simulacro filmico, ma gli amici della protagonista la chiamano “Nitchevo” cioè “nulla” o “niente” in russo. Né il vero nome del personaggio che si fa chiamare Thaïs nel film aiuta a ristabilire un qualche senso di realtà, seppur romanzesca: il nome che le viene attribuito nell’intratitolo è infatti l’ironico “Contessa Vera Preobrajenska”, un nome in cui di “vero” sembra esserci ben poco. Il nome slavo è infatti chiaramente un simbolo non solo di esotismo e di alterità, ma soprattutto di inautenticità, di un’identità fittizia, simulata e spettacolare. Esso può ricordare il nome-pseudonimo di un’altra attrice inquietante, la Varia Nestoroff del romanzo di Pirandello sul cinema, *Si gira!* (1915), poi intitolato *Quaderno di Serafino Gubbio operatore* (1925). Se siamo in area dannunziana dunque, bisognerà aggiungere che siamo anche in area pirandelliana, un’area in cui l’idea stessa di identità e organicità dell’io (e del personaggio) vengono messe in questione, e rimpiazzate dalla *performance*. Non stupirà quindi che Pirandello si sia rivolto proprio a Bragaglia per un progetto di adattamento cinematografico del suo Serafino Gubbio, che purtroppo non fu realizzato.¹¹ È da notare che nella lettera a Bragaglia, Pirandello dichiara che si sarebbe trattato di un film originalissimo in quanto esempio di “cinematografo nel cinematografo”. Io credo che anche *Thaïs* sia un esempio di metacinema, di cinema sul cinema.

La vicenda narrata nel film è resa dunque di per sé complessa fin dall’inizio dalla misteriosa e instabile, mistificante identità della protagonista: esotica straniera, seduttrice e soprattutto attrice e “scrittrice”, o comunque *creatrice* di situazioni letterarie e teatrali che la vedono protagonista, Thaïs è una vera diva futurista.¹² La diva futurista si distanzia radicalmente da quella stereotipata del cinema divistico dannunziano. Se infatti nel fenomeno del divismo cinematografico dannunziano conta “soprattutto l’identità e non la differenza, la ripetizione e non la metamorfosi”,¹³ la Thaïs di Bragaglia si impone invece proprio per la sua stupefacente capacità di crearsi dei ruoli sempre diversi, di metamorforsizzarsi e reinventarsi cambiando aspetto al punto di essere in alcune scene irricognoscibile.

Il nome Thaïs, che serve da ispirazione a tutto il film e ne rappresenta quindi la matrice profonda, rimanda non ad una persona ma ad una genealogia complessa e vertiginosa di attrici e cortigiane che risale all’antichità e che fu tramandata soprattutto attraverso gli *Acta Santorum*, su cui si basarono a cominciare già dal medioevo una lunga serie di opere teatrali e letterarie. La *Thaïs* di Bragaglia “riscrive” parodicamente questa tradizione, rovesciandone radicalmente il senso. Nell’opera lirica omonima di Massenet (basata a sua volta su un noto romanzo di Anatole France del 1890 che fu una fonte molto importante anche per D’Annunzio e Oscar Wilde), la cui prima rappresentazione italiana fu nel 1903 a Milano, Thaïs è un’attrice, danzatrice e cortigiana nell’ambiente corrotto e squisitamente decadente dell’Alessandria d’Egitto del quarto secolo dopo Cristo.¹⁴ Ma mentre nell’opera lirica e nel

¹¹ Cfr. M. VERDONE, in “Bianco e nero”, cit., pp. 10–11.

¹² Da mettere quindi accanto ad altre permutazioni al femminile del futurismo, meno rare di quanto si creda, quali per esempio la danzatrice, coreografa e scrittrice Valentine de Saint-Point (con cui Marinetti aveva progettato di fare in film, che però non fu mai realizzato), e le attrici-scrittrici Fulvia Giuliani e Enif Robert.

¹³ G. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 76.

¹⁴ La figura mitica e sfuggente di Thaïs affascina le avanguardie a cominciare da Apollinaire, che le dedica un saggio straordinariamente erudito nel 1904. Vedere G. APOLLINAIRE, *L’Exil de la volupté*, in *Oeuvres et Prose complètes*, vol. II, Gallimard, Paris 1991, pp. 1094–1106 (pubblicato originalmente sul “Mercure de France”, giugno 1904).

romanzo, che fanno riferimento a loro volta alla tradizione agiografica, la protagonista viene convertita da un monaco e prima di morire diventa santa, la Thaïs perversa del film di Bragaglia non solo non si converte ma, in un'ultima ed estrema *performance*, si toglie la vita. Come vedremo, al film manca completamente l'elemento religioso e moralistico, che viene sostituito da quello magico. La *Thaïs* di Bragaglia sembra avere avuto anche un fantasmatico precursore o doppio filmico, una *Thaïs* del 1914, lungometraggio prodotto negli Stati Uniti per la doppia regia di un uomo e di una donna, gli inglesi Arthur Maude e Constance Crawley, ambedue anche attori protagonisti del film. Il film è completamente scomparso; non ne sopravvivono tracce, neanche un riassunto. Si sa però che fu l'unico film diretto da Constance Crawley, morta giovanissima di infarto nel 1919.

Da un'altra più antica Thaïs, la Taide dantesca, "sozza e scapigliata fante" condannata in inferno (*Inferno* XVIII, 130), Bragaglia prende invece in prestito un elemento strutturale, quello del contrappasso (meccanismo che è in effetti anch'esso una specie di raddoppiamento). La Thaïs di Bragaglia muore alla fine infatti di propria mano, delle stesse torture che ella infliggeva alle sue vittime. La morte che ella sceglie è dunque una "morte violenta", che però nel film assume un significato inverso rispetto a quello retributivo del contrappasso dantesco. La morte violenta obbedisce infatti a una logica essenzialmente futurista, essendo tale morte l'unica, come ebbe a dichiarare Marinetti "degnata dell'uomo, animale da preda".¹⁵

Thaïs, anche per le sue origini egiziane-alessandrine, avrebbe dovuto quindi colpire l'immaginazione dello stesso Marinetti (nato anche lui nell'amatissima Alessandria d'Egitto), ma l'accoglienza del leader del futurismo al film di Bragaglia sembra essere stata invece alquanto fredda. Marinetti partecipò invece con entusiasmo alle riprese del film a episodi *Vita futurista*, girato da Ginna nell'autunno-inverno del 1916-1917 a Firenze con la partecipazione di una squadra rigorosamente maschile di altri futuristi, tra cui Giacomo Balla, Bruno Corra, ed Emilio Settimelli (quest'ultimo sembra essere stato anche co-regista). Il film, purtroppo andato perso, proponeva una serie di scene perlopiù comiche (non dissimili dalle *performances* futuriste teatrali del teatro sintetico) di cui erano protagonisti gli stessi futuristi, con titoli quali *Cazzottatura interventista* e *Come corrono il borghese e il futurista* (con Marinetti che dimostrava il "passo interventista"), *Come dorme il futurista*, ecc. Si trattava dunque di un film basato su un approccio mimetico, quasi documentario (e propagandistico) al cinema, seppur con delle *gag* comiche stranianti e alcuni interventi anti-naturalistici di Balla.¹⁶ Fu questo il film che Marinetti continuò a citare come esemplare della cinematografia futurista fino al 1938,¹⁷ tacendo del tutto su Bragaglia, di cui gradì pur con riserve e notevole reticenza solo la sperimentazione fotografica del fotodinamismo, unica da lui promossa, seppur *in extremis*, al rango di autentica arte futurista.

Il fallimento commerciale di *Vita futurista* (che ironicamente venne affidato proprio a Bragaglia per la distribuzione) viene spesso citato per spiegare perché, nonostante l'affinità elettiva del futurismo per l'arte cinematografica, siano stati realizzati così pochi film futuristi. Ma a questa ragione bisogna sicuramente aggiungere l'implicita disapprovazione

¹⁵ F. T. MARINETTI, *Uccidiamo il chiaro di Luna!* (1909), in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 14.

¹⁶ Secondo alcune descrizioni, il film conteneva un episodio con figure deformate con specchi concavi e convessi, e l'episodio *Danza dello splendore geometrico* con ballerine vestite di carta stagnola che danzavano ritmicamente illuminate da fasci di luce che riflettendosi ne deformavano i corpi.

¹⁷ F. T. MARINETTI, A. GINNA, *La cinematografia*, in *Teoria e invenzione futurista*, pp. 214-18.

del cinema di Bragaglia da parte di Marinetti. Infatti, come abbiamo visto, nonostante che *Thaïs* abbia avuto una diffusione internazionale, e che Bragaglia abbia realizzato subito dopo altri due film simili intitolati *Perfido incanto* e *Il mio cadavere* (ambedue andati persi purtroppo), Marinetti (che pure di solito era pieno di slancio verso qualsiasi manifestazione potenzialmente omologabile al futurismo) non dimostrò alcun entusiasmo per questi promettenti inizi, e non mise in moto la potente macchina pubblicitaria futurista per appoggiare Bragaglia. La casa di produzione Novissima Film ben presto chiuse i battenti.

Come spiegare l'indifferenza, per non dire ostilità di Marinetti? L'impianto allegorico-simbolico del film, ma soprattutto il fatto che ne sia protagonista assoluta e star una donna (a cui viene inoltre dato un ruolo complesso di attrice-regista-maga), sono alcuni dei fattori che spiegano la freddezza del leader del futurismo nei confronti di *Thaïs*. Pur avendo rinnegato l'iniziale misoginia ed aperto con entusiasmo le file del movimento alle donne a partire almeno dal 1912 (quando cercò di lanciare Valentine de Saint-Point come prototipo del futurismo femminile e ne diffuse con entusiasmo i manifesti), il leader del futurismo tendeva più a voler assorbire e fare proprie la forza potenzialmente eversiva del genere femminile e le nuove, esplosive energie femministe, che a riconoscerle e accettarne le manifestazioni nelle donne nuove (a meno che queste non si schierassero fedelmente con lui e riconoscessero la sua autorità). La *Thaïs* di Bragaglia dovette sembrargli, come la stessa Valentine, troppo indipendente e ironica, e non abbastanza marinettiana.

Inoltre, al di là di *Thaïs* come opera specifica, c'è anche da tenere conto di un'indifferenza e forse un'incomprensione di base da parte di Marinetti nei confronti del linguaggio filmico. Solo Ginna, che invece aveva visto la necessità di sperimentare col cinema insieme alla pittura astratta, era riuscito almeno in parte (seppur con notevole ritardo), a stimolare l'interesse di Marinetti per il cinema, come dimostra il manifesto del 1917 scritto insieme e pubblicato in piena guerra su *L'Italia futurista*.¹⁸ Ma se si guarda la carriera di Marinetti nel suo complesso, diviene chiaro che Marinetti era in fondo avverso al cinema come mezzo di comunicazione *tout court*. Ad esso preferiva il teatro perché, contrariamente al cinema, il teatro poteva essere usato per stimolare la partecipazione dello spettatore. Il teatro futuristicamente interpretato poteva trasformare lo spettatore stesso in attore, poteva cioè portare lo spettatore alla reazione e persino all'azione, mentre il modello di spettatore del cinema era essenzialmente passivo. Infatti, come ebbe a dire lo stesso Marinetti, il cinema era implicitamente antifuturista in quanto "l'abitante pusillanime e sedentario di una qualsiasi città di provincia può concedersi l'ebrietà del pericolo seguendo in uno spettacolo di cinematografo, una caccia grossa nel Congo".¹⁹ Le tecniche di ripresa permettevano allo spettatore di avvicinarsi con lo sguardo al pericolo, di toccare quasi il pericolo, e di controllarlo e di goderne, senza rischiare nulla, e senza neanche muoversi dalla sua poltrona.

Il pregiudizio di Marinetti nei confronti del cinema non gli permise di apprezzare *Thaïs* nonostante che Bragaglia avesse intenzionalmente dato al film un impianto teatrale.²⁰ Alla

¹⁸ F. T. MARINETTI, A. GINNA, *Cinematografia futurista*, in *L'Italia futurista*, 15 novembre 1916. Il manifesto fu firmato anche dai futuristi Corra, Emilio Settimelli, Balla, e Remo Chiti.

¹⁹ F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà* (1913), in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 66.

²⁰ La teoria di Bragaglia sulla teatralità soprattutto scenografica, magica ed artificiosa del cinema d'avanguardia si trova nel volume A.G. BRAGAGLIA, *Esplorazione del mimo*, Ceschina, Milano 1930.



Fig. 2

movimentata e scivolosa genealogia letteraria di *Thaïs* fa infatti da contrasto la staticità delle riprese, almeno nelle sequenze centrali. Molti critici hanno notato con disappunto che le tecniche di ripresa prima della sequenza conclusiva del film sembrano antiquate e statiche, e che la macchina da presa e il punto di vista sono fondamentalmente fissi, appunto come quelli di uno spettatore a teatro. Eppure c'è una ragione precisa per questo: all'immobilità della macchina da presa che cerca inutilmente di fissarne il movimento e definirne l'identità, corrisponde da parte della protagonista un muoversi continuo e repentino, sfuggente, spesso simile a una danza.²¹ A un certo punto *Thaïs* fa addirittura dei salti come una bambina su un telo tenuto da una schiera dei suoi ammiratori, uscendo dai bordi dell'inquadratura, che non riesce a contenerla. Il potere illusorio dello sguardo dello spettatore cinematografico sull'immagine, criticato da Marinetti, nel film di Bragaglia viene quindi a mancare. Esso tuttavia non viene sostituito dal potere reale o dal potenziale azionismo dello spettatore teatrale, auspicato da Marinetti. La cinepresa intenzionalmente rimane fondamentalmente passiva, dando ancora più risalto ai movimenti incontenibili e al provocatorio dinamismo teatrale del personaggio. Il montaggio intenzionalmente discontinuo e convulso contribuisce a creare un senso di disorientamento e spaesamento, nonostante che gli esterni siano ripresi tutti in luoghi familiari e dannunziani per eccellenza di Roma, quali il Pincio, Villa Borghese, e il lungotevere. Il film, evitando un montaggio e uno stile di stampo naturalistico, si palesa come film, come tecnica illusionistica. Nel mettere a nudo le artificiose e malefiche tecniche

²¹ In un articolo pubblicato su "Cronache d'Attualità" nel luglio 1916, Bragaglia parla con trasporto del "vibrante corpo" di *Thaïs Galitzky*. Cfr. G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 62.



Fig. 3

di seduzione di Thaïs, il film parla di sé, mette a nudo in modo disincantato anche le tecniche del cinema in quanto tale.

All'effetto deliberatamente disorientante del montaggio e dei movimenti dell'attrice si aggiunge il fatto che Thaïs cambia spesso e in modo sconcertante per lo spettatore di aspetto e colore di capelli: in una scena di seduzione, compare persino in costume settecentesco con parrucca bionda (Fig. 2), e si dondola su un'altalena. Ogni suo atteggiamento appare come un sorprendente travestimento, una mascherata e una messa in scena da lei stessa concepita e diretta. In definitiva è lei, Thaïs, la regista, è lei che controlla il proprio spettacolo e il proprio film. Realizzando un altro rovesciamento delle convenzioni del cinema divistico tradizionale, in cui la diva si pone esclusivamente come oggetto passivo della manipolazione registica e dello sguardo maschile dietro la macchina da presa, Bragaglia tende infatti a far scomparire, ad oscurare la differenza tra regista e attrice, quindi tra se stesso e Thaïs. Tra l'altro è interessante ricordare che la Novissima Film nella sua breve vita produsse anche due film diretti da una donna, Diana Karenne, intitolati *Damina di porcellana* e *Justice pour femmes*, di cui la Karenne (che era inoltre una scrittrice e pittrice d'avanguardia) fu anche interprete.²² Si tratta di un gioco con la differenza, un gioco di specchi e rispecchiamenti fra regista e attrice e fra attrice e film che si protrae per tutta l'opera. Non per nulla Bragaglia

²² Riccardo Redi, in *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Biblioteca di Bianco e Nero, Roma 1999, p. 115, dà un titolo lievemente diverso: *Justice de femme!* Prima della monopolizzazione maschile del mestiere di regista, vi fu una nutrita schiera di attrici-registe, che, per citare Redi, "vogliono impadronirsi dell'intero film" (*ibidem*). Delle opere di queste registe purtroppo – con rarissime eccezioni, tra cui il famoso *Cenere*

era un maestro tra l'altro nell'uso degli specchi, con cui otteneva effetti speciali e trucchi sia nel cinema che nella fotografia.

In alcune scene è difficile distinguere Thaïs dalla sua migliore amica, anch'ella donna di teatro: la danzatrice Bianca, ruolo affidato da Bragaglia ad un'altra esordiente di origine russa, Ileana Leonidoff, che nella vita era una vera ballerina, e che divenne collaboratrice di Prampolini nei primi esperimenti di danza mimoplastica futurista. Non solo le due donne si assomigliano (Fig. 3), ma sono ambedue ugualmente ambigue. Questo è indicato chiaramente dalla suggestiva intimità fisica che caratterizza i loro incontri e da alcuni motivi geometrici nelle scenografie delle scene in cui compaiono insieme: per esempio, in un'inquadratura il loro legame è simboleggiato allegoricamente da grandi anelli che si intersecano sulle pareti alle loro spalle. In una scena compaiono ambedue vestite in foggia maschile, che si suppone da cavallerizze. L'identità sessuale e di genere così fondamentale per l'illusione filmica e per il piacere che lo spettatore deriva dal cinema a impianto narrativo e naturalistico, viene dunque anch'essa messa in questione. Anche l'identità sessuale e di genere è un'oscillante *performance* per Thaïs.²³ Del resto uno dei temi dell'esoterismo e della teosofia amati da Bragaglia e da una larga fetta dell'avanguardia sia italiana che internazionale (seppur con inflessioni assai diverse) è la bisessualità di tutti gli esseri umani.

Il motivo lesbico o bisessuale del film – ignorato da quasi tutti i critici – è confermato in modo plateale dalla citazione negli intratitoli di una poesia di Baudelaire del ciclo sulle *Femmes Damnées* o *Donne dannate*, che comporta un altro ritorno del rimosso futurista.²⁴ Se il tema dell'omosessualità femminile è parte integrante della poetica simbolista e decadente, esso è invece rimosso in larga misura dal futurismo di stampo marinettiano, in cui prevale il virilismo. Nella versione marinettiana della bisessualità avanguardistica, l'ideale futurista è infatti un maschio (Mafarka) che riuscirà un giorno a far proprie le funzioni sia maschili che femminili e a procreare senza bisogno della donna. Nel film di Bragaglia, al contrario, prevale e viene esaltata una figura femminile che raddoppia se stessa, e alla procreazione viene opposta radicalmente la distruzione. Bragaglia intende quindi andare oltre Marinetti (che aveva iniziato in effetti invocando la distruzione), spingendosi verso un territorio che si avvicina forse più alla radicalità (seppur non alla misoginia) di Bataille. Alla morte di Bianca nella caduta da cavallo, che è in effetti una specie di suicidio, fa seguito con immediato raddoppiamento l'autoannientamento spettacolare di Thaïs.

C'è quindi nel film un gioco continuo di raddoppiamenti e di sdoppiamenti di sapore quasi magico. La distruzione non è dunque fine a se stessa; essa non è neanche "autentica":

di Eleonora Duse e Febo Mari, e *Assunta Spina* di Francesca Bertini – non sono sopravvissute che poche tracce. Tra le registe, oltre alla Karenne, si annoverano Daisy Silvan, fiorentina, autrice di un film intitolato *Bolscevismo*; la milanese Elettra Raggio autrice di film *noir*; la siciliana Giulia Cassini Rizzotto, autrice di commedie brillanti; inoltre Diana D'Amore, Bianca Virginia Camagni, e Gemma Bellincioni Stagno. Quest'ultima fu anche una nota cantante d'opera. Su queste donne esiste un documentario, *Le pioniere della macchina da presa* (RAI, 1993), di Paola Faloja.

²³ Sull'idea di genere come performance, vedere perlomeno J. BUTLER, *Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, a cura di S.E. CASE, Johns Hopkins UP, Baltimore 1990, pp. 270–82.

²⁴ Si tratta del secondo, famoso poemetto del ciclo, di cui vengono citati i versi "O vierges, ô demons, ô monstres, ô martyres, / De la réalité grands esprits contempteurs, / Chercheurs d'infini, dévotes et satyres, / Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs". L'altro nume tutelare del film, oltre a Baudelaire, è indubbiamente Edgar Allan Poe, alla cui iconografia dell'orrore e del perturbante Bragaglia fa riferimento più volte.

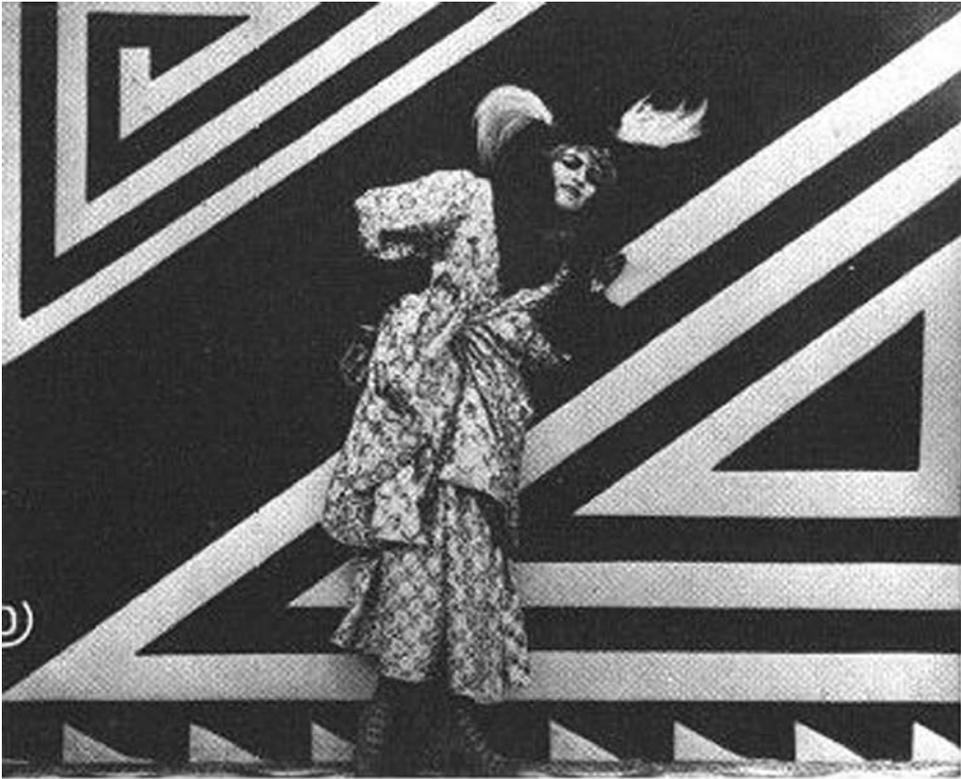


Fig. 4

è invece essenzialmente spettacolo, cinema, “riproduzione meccanica” o, per parafrasare Benjamin, tecnica.²⁵ Thaïs è in effetti – cosa che nessuno dei critici sembra registrare – lei stessa una maga e una strega. Discendente, oltre alle sue altre antenate, della maga Circe e dell’*Eve future* di Villier de l’Isle-d’Adam, e antecedente femminile del Dottor Caligari (come lo stesso Bragaglia ha suggerito),²⁶ Thaïs incarna ciò che della tecnica e della tecnologia rimane perturbante anche per il futurismo, qualcosa di atavisticamente disumano, oscuro e incontrollabile. Thaïs ha accanto al suo *boudoir* arredato in puro stile decadente un gabinetto segreto, uno spazio “altro” che è anche un set, una camera oscura e un teatrino delle torture, dove Thaïs immagina, ordisce e prova le sue creazioni “letterarie” e spettacolari di seduzione meccanica e distruzione. Questo set/teatrino/camera oscura delle torture verrà svelato e diverrà pienamente visibile solo nella memorabile, surreale sequenza finale, ma ce ne viene offerto un brevissimo scorcio anche all’inizio. Nella sequenza di apertura del film Thaïs ne emerge infatti in costume con un’acconciatura di penne (Fig. 4),

²⁵ W. BENJAMIN, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1955), trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966. Il saggio eponimo nel volume è del 1936.

²⁶ A.G. BRAGAGLIA, *Perfido incanto*, in “Bianco e nero”, cit., p. 66.

fumando con aria sprezzante una sigaretta (si tratta di un'allusione prolettica alla grande bocca fumante che vedremo solo alla fine), e tenendo fra le mani un piccolo fantoccio di stoffa, "Le pantin", un pupazzo totem che rappresenta in miniatura gli uomini che ella (con la sua perizia di regista e creatrice di spettacolari messe in scena) manipolerà e indurrà ad agire come vuole, seducendoli ed eventualmente distruggendoli, ma senza amarne mai nessuno.

Il "pantin" è anche un rovesciamento grottesco del bambino, e Thaïs, in quanto emblema del cinema e dell'artificialità della tecnica, è una donna che si presume anti-naturale, sterile, crudele, perversa, incapace di essere madre. Si tratta certo di un *topos* simbolista e decadente, ma sia in d'Annunzio che nei film dannunziani italiani, al fascino perverso di questa figura femminile fatale fa sempre da contrappunto vincente una figura femminile materna, pura e solare. Qui invece l'altra donna non è che una variante della prima, e l'intero film in effetti si identifica con lei in quanto allegoria della spettacolarità e dell'illusionismo. Dietro a Thaïs vediamo la porta della stanza segreta, decorata con grandi triangoli concentrici, neri e bianchi. Queste decorazioni astratte, disegnate da Prampolini, simili a quelle che vedremo meglio alla fine nella scena di chiusura, sono simboli esoterici, ermetici e teosofici. Non è vero dunque che non c'è integrazione tra la parte del film cosiddetta dannunziana e la sequenza finale futurista. Al contrario, la narrazione parodicamente "dannunziana" e simbolista è chiaramente inserita in una cornice futurista e specificamente prampoliniana. L'una non può essere compresa senza l'altra.

L'influenza della teosofia, dello spiritismo e dell'occultismo sul futurismo e su tutte le avanguardie storiche fu, come è noto, notevole. Lo stesso Bragaglia ne era profondamente appassionato, e oltre a fare nello stesso periodo altri due film (purtroppo ambedue persi) su temi occulti (*Perfido incanto* e *Il mio cadavere*), Bragaglia ebbe una visione del cinema e della fotodinamica come forme di magia moderna. Quindi è chiaro che se da una parte il film sembra prendere le distanze dal personaggio decadente di Thaïs al punto da condannarla ad una fine sadicamente tragica, dall'altra il personaggio stesso di Thaïs è fondamentalmente doppio e ambivalente, e incarna anche in un certo senso in modo allegorico il cinema stesso – la sua magia, la sua innaturalità, il suo voyeurismo, illusionismo e sadismo. Il suicidio di Thaïs non fa che reiterare in modo quasi pleonastico la logica magica del cinema secondo Bragaglia: Thaïs nasce e muore nella pellicola, attraverso la macchina da presa; la stanza segreta è anche la cabina di montaggio dove la pellicola viene tagliata e rimessa magicamente insieme per la proiezione.

La stanza segreta di Thaïs è particolarmente inquietante per le sue connotazioni meccaniche, ottiche e sessuali. È uno spazio in cui si concentrano allegoricamente tutti gli orrori e le angosce che sono per Bragaglia l'inconscio nascosto dell'arte e della tecnica cinematografica. In una seconda, breve ma indimenticabile inquadratura con scenografia di Prampolini nella prima parte del film vediamo una parete della stanza segreta: è completamente coperta di disegni stilizzati di grandi occhi che ci guardano in modo inquietante. È un'immagine che fa pensare al saggio sul perturbante di Freud e alla sua interpretazione del significato della proliferazione angosciosa di occhi nel racconto *Il mago sabbolino* di E.T.A. Hoffmann,²⁷ e che anticipa l'iconografia surrealista che troveremo

²⁷ S. FREUD, *Il perturbante* (*Das Unheimliche*, 1919), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, Boringhieri, Torino 1986, pp. 169–307.

eventualmente, grazie a Dalí, anche nel film *Spellbound* di Hitchcock. Questi occhi – anch’essi simboli esoterici – in *Thaïs* segnalano sia una capacità moltiplicata e magica di vedere, che un eccesso di libidine visiva, una specie di voyeurismo. Ambedue sono state riconosciute dalla critica contemporanea come caratteristiche fondamentali del cinema. Su un’altra parete, nella scena finale, comparirà alla fine dipinta una enorme bocca femminile dentata, evidente simbolo sessuale che allude al terrore dell’evirazione (alla base, secondo Freud, del voyeurismo), da cui si sprigiona un gas mortale. Per la sua natura ambiguamente meccanica, il gabinetto segreto di Thaïs è in definitiva da raccordare all’ansia che il cinema stesso, in quanto arte della riproduzione meccanica e apparentemente innaturale e disumana, provoca nella coscienza moderna, raggiungendo la sua espressione più profonda forse nel Pirandello di Serafino Gubbio. La riproduzione meccanica (o tecnica) per Pirandello equivale alla morte. Il gabinetto segreto di Thaïs è un luogo di morte meccanica – la maga vi ha infatti approntato gli infernali meccanismi attraverso i quali chi vi entra viene annientato da gas velenosi e trafitto nella scena finale da acuminate sbarre di metallo.

Non c’è dubbio che Thaïs sia un personaggio che nella sua profonda ambiguità si presenta, seppur parodicamente, come una reincarnazione esasperata, inquietante ed estrema della *femme fatale*, una figura mitica che per la sua sessualità trasgressiva ha sempre affascinato i futuristi, che ambivano a eliminarla appropriandosi allo stesso tempo della sua energia esplosiva e dissacratoria. In effetti il film di Bragaglia, nel riproporre questo archetipo simbolista e dannunziano, rappresenta un ritorno del rimosso per il futurismo, un riemergere proprio nel cinema del suo passato o inconscio simbolista e decadente, passato da cui non può mai veramente staccarsi completamente, poiché per definire se stesso dipende sempre e in modo ossessivo dalla sua negazione. Ma c’è da chiedersi perché la *femme fatale* riemerge con tale forza nel film di Bragaglia, e venga da lui trasformata in allegoria del cinema sperimentale proprio durante la prima guerra mondiale. Nessuno dei critici ha indagato su questa dimensione storica del film.

C’è da notare innanzitutto che proprio negli anni della guerra, mentre mancarono completamente o quasi film sulla guerra, ci fu in Italia una vera e propria esplosione di film sulla *femme fatale*. Ne sono esempi i film *Femmina* di Augusto Genina con Itala Almirante-Manzini, *Passa la ruina* di Mario Bonnard (con Lina Pini), *La tigre vendicatrice* di Romolo Bacchini (con Lydia Quaranta), *La bella salamandra* (con Soava Gallone), *La piccola fonte* (con Francesca Bertini), *Malombra* e *Rapsodia satanica* (con Lyda Borelli), e molti altri. In questi film, donne belle e pericolosamente voluttuose che vivono nel lusso usano le armi perverse della seduzione per distruggere gli uomini, ma pagano di solito con la morte i loro peccati, mentre trionfano alla fine figure opposte di donne pure e innocenti che redimono il protagonista maschile e lo riportano alla rassicurante sicurezza degli affetti familiari. Io credo che questi film commerciali, alcuni dei quali sono peraltro molto validi e interessanti, non rappresentino, contrariamente a quanto è stato sostenuto,²⁸ solo un desiderio di sfuggire alla tragica realtà della guerra e di sognare di morire tra le braccia di Lyda Borelli o Pina Menichelli invece che in una trincea fangosa. Questi film stranamente retrogradi e dannunziani rappresentano l’ansietà di un momento nella storia italiana in cui i ruoli di genere erano entrati profondamente in crisi, e in cui le donne, entrate in massa nella vita pubblica, tra cui la produzione di armi e armamenti, per sostituire gli uomini che

²⁸ Cfr. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 206.



Fig. 5

erano impegnati al fronte, sembravano aver perso la propria femminilità ed assomigliare sempre più “innaturalmente” agli uomini nei comportamenti sociali e sessuali e anche nel modo di vestire.²⁹ L’uccisione o eliminazione rituale della *femme fatale* e la vittoria della sposa gentile in questi film corrisponde quindi alla rivendicazione di una normalità perduta; alla violenza anche sociale della guerra corrisponde la violenza contro la *femme fatale*, che funge simbolicamente da capro espiatorio. Il film di Bragaglia deve essere letto anche in questo contesto, tenendo presente che Bragaglia pur non avendo partecipato alla guerra perché riformato, ne soffrì profondamente e fu coinvolto nel conflitto, almeno sul fronte interno. Ebbe infatti due fratelli feriti e menomati in guerra (uno di essi perse l’udito) e collaborò, nello stesso periodo in cui lavorava a *Thaïs*, alla rivista di propaganda di guerra *Fronte interno*.

È chiaro però che la ricetta di Bragaglia per liberarsi dai pericoli simboleggiati dalla *femme fatale* è ben diversa da quelli del cinema commerciale e divistico. Per lui infatti la tradizionale *femme fatale* (di cui la sua *Thaïs* costituisce una mordente parodia ed antitesi)

²⁹ Su questo tema, vedere almeno lo studio di P. DI CORI, *Il doppio sguardo: visibilità dei generi sessuali nella rappresentazione fotografica*, in *La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. LEONI e C. ZANDRA, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 755–800.

rappresenta proprio questo tipo di cinema, e il rapporto passivo o di implicita connivenza di questo cinema con la guerra, oltre che quello dello spettatore con il cinema. La guerra, di cui *Thaïs* incarna ambigualmente sia il fascino che l'orrore, distrugge con inaudita violenza tecnologica gli uomini, proprio come fa *Thaïs*. Le esalazioni velenose della stanza degli orrori e le lance acuminate nella scena finale (Fig. 5) richiamano infatti la morte in trincea per effetto dei gas, e le trafitture delle baionette. In questo senso in *Thaïs* vediamo allegoricamente la faccia nascosta della guerra, quella violenza terrificante, ambigua e sterile che non era lecito mostrare in *Il Fronte interno*, e che la stessa propaganda futurista di Marinetti si premurava di trasfigurare ed esaltare sulle pagine di *L'Italia Futurista*.

Le scenografie geometriche bianche e nere di Prampolini, come è stato notato, richiamano lo stile grafico secessionista viennese. L'allusione, dato il contesto bellico, assume però anche una valenza politica, non solo estetica. L'ambiente in cui si muove *Thaïs*, con la sua ibrida mescolanza di austriaco, francese, russo e italiano, non rappresenta tanto lo spazio del nemico, quanto l'ambiguità irrisolvibile e indicibile del cosiddetto "teatro di guerra", dove le posizioni di amici e nemici sono spesso invisibili, indistinguibili, confuse. Il gas, usato sistematicamente per la prima volta nella prima guerra mondiale, è angosciante non solo perché rappresenta la natura impersonale e disumana della nuova violenza tecnologica, ma anche perché esso spesso uccideva indiscriminatamente, ritornando indietro ad avvelenare l'aria respirata dai soldati stessi che avevano ricevuto l'ordine di servirsene contro i nemici. Lo spettacolo dei cadaveri col volto mascherato, inutilmente coperto dalle inefficaci maschere antigas, fu una delle immagini più inquietanti, e censurate, della grande guerra. La differenza tra amici e nemici, tra linea di difesa e linea d'attacco, ne risultava oscurata, messa in dubbio come in un perverso gioco di specchi. Tutto l'apparato percettivo umano, ma soprattutto quello visivo, e la possibilità stessa di vedere in modo da poter capire e distinguere, furono messi in crisi dalla grande guerra.³⁰ Le nuove tecniche di mobilitazione e potenziamento immaginario dello sguardo messe in campo dal cinema (cinepresa in movimento, montaggio, ecc.) erano, come è stato dimostrato, essenzialmente simili a quelle che la tecnologia ottica di guerra (fotografia e ricognizione aerea, mappature ipotetiche e mobili del fronte), doveva impiegare affinché il conflitto potesse continuare ad assumere un'apparenza di senso e sensatezza.³¹ Ma se la violenza irrazionale e caotica della guerra è rappresentata allegoricamente e in modo perturbante in *Thaïs*, il film certo non ne prende le distanze. Al contrario, la sua forza sta proprio nell'evocare simultaneamente la violenza, il sadismo e la spettacolarità della guerra e quelli del cinema, rivelandone senza ipocrisie la somiglianza e la reciproca dipendenza. L'ostilità di Marinetti nei confronti del film di Bragaglia si spiega quindi in quanto Marinetti insisteva invece in questo periodo bellico (ma anche in seguito) a proclamare la gioia e la bellezza della guerra, e il senso chiaro, eroico e assoluto che la violenza della guerra dava secondo lui agli schieramenti e all'azione

³⁰ Su questo tema, vedere soprattutto il classico studio di E. LEED, *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.

³¹ Tra la vasta letteratura sull'argomento, vedere almeno S. KRACAUER, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* (1947), Lindau, Torino 2001; P. VIRILIO, *Guerre et cinéma: Logistique de la perception*, Editions de l'Etoile, Paris 1984; S. MATTI, *Lo sguardo del combattente. Fotografia, film e media durante la prima guerra mondiale*, in *Gli intellettuali e la grande guerra*, a cura di V. CALI, G. CORNI e G. FERRANDI, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 81-96.

umana, occultandone invece gli aspetti oscuramente ambigui, sadici e devastatori. La messa a nudo di questi ultimi da parte di Bragaglia nel film non poteva che inquietarlo.

L'ultima sequenza di *Thaïs*, surreale, astratta, onirica e allucinatoria, piena di superimposizioni e trucchi ottici, vivificata da un punto di vista multiplo e da un montaggio simbolico, e soprattutto resa pittorica e teatralizzata dalle scenografie di Prampolini, nel momento e nell'atto stesso del sacrificio di Thaïs propone la fine del cinema mimetico e la nascita di un cinema alternativo, anti-mimetico e antinaturalistico, purificato attraverso l'astrattismo e il dinamismo futurista, liberato dall'ossessione voyeuristica per il corpo femminile, liberato dall'obbligo di narrare delle storie, liberato finalmente persino dalla violenza sado-masochista che attraverso il corpo di Thaïs viene, seppur solo simbolicamente, esorcizzata. Se il film non incontrò l'approvazione di Marinetti, né un vero seguito in Italia e nel futurismo (destinato dopo pochi anni a incrociarsi col fascismo) esso tuttavia ebbe una notevole influenza sul cinema d'avanguardia europeo, tanto da poter essere considerato, con ramificazioni ancora da esplorare, fondamentale nella genealogia di film epocali quali *Aelita* (1924) e *Metropolis* (1927).³²

FUTURISM BETWEEN LITERATURE, WAR, AND CINEMA: THAÏS BY A. G. BRAGAGLIA (1917)

Summary

This essay provides a reading of A. G. Bragaglia's *Thaïs* (1917), the only extant futurist film. The film was shot in Rome in October 1916, during World War One. The essay highlights elements previously unnoticed or misunderstood by critics (Verdone, Brunetta, Marcus and Lista): 1. The literary origins of the Thaïs myth, and the way the film uses this Dannunzian literary figure on the one hand to stage a kind of "returned of the repressed" of futurism, and on the other hand to parody and deconstruct the ruling regime of commercial divismo. The film is thus shown to be both coherent and original. 2. The meta-cinematic character of the film and its relationship with futurism's ambivalent view of technology. 3. The role of "double" of the director-screenwriter-author assumed by the actress-protagonist-performer-scene creator (Thaïs), and the allegorical play of doubling and mirroring that characterizes the film. 4. The link between this apparently dated film (for its Dannunzian and symbolist themes) and the historical present of the technological war. The essay discusses in detail the allegorical and theatrical structure of the film as well as the reasons why Marinetti did not like it even though the film had an international distribution and influence. Marinetti's coldness towards the language of cinema in general is shown to be based on his dislike of what he felt was the passivity of the film spectator.

³² Allude brevemente a questa possibile genealogia J. GILI, *Thaïs*, cit., p. 1.

FUTURISMUS MEZI LITERATUROU, VÁLKOU A FILMEM: *THAÏS* (1917) A. G. BRAGAGLI

Resumé

Příspěvek nabízí analýzu němého futuristického filmu *Thaïs* (1917) režiséra A. G. Bragagli, jediného celistvě zachovaného futuristického filmu, natočeného v Římě během 1. sv. války. Věnuje se následujícím prvkům, dosud opomíjeným nebo chybně interpretovaným (Verdonem, Brunettou, Marcusem a Listou): 1) původ literárního mýtu o Thaïs a využití D'Annunziovy postavy *femme fatale*, což má za účel jednak připomenout futurismem odmítnutého autora a jednak podrobit parodii a dekonstrukci komerční diktát zbožňování celebrit; v tomto ohledu se film jeví jako koherentní a originální. 2) Metafilmový charakter filmu a vztah k vícenznačnému futuristickému pojetí techniky. 3) Role režisérova-scénáristova-autorova „dvojníka“, které se zhošťuje herečka-hlavní postava-tvůrkyně scén (*Thaïs*), a alegoricko-symbolická hra zdvojení a zrcadlení, která charakterizuje celý film. 4) Úzká vazba mezi tímto pouze zdánlivě datovaným filmem (díky své literární d'annunziovské a dekadentní tematice) a historickými okolnostmi „technologické“ války. Veskrze alegorické a divadelní pojetí filmu je detailně rozebíráno s důrazem na originální a ironické rysy díla. Přestože film pronikl do distribuce a měl mezinárodní vliv, nezaujal *leadera* futurismu F. T. Marinettiho, který zůstal lhostejný vůči kinematografii vůbec, neboť zřejmě považoval divákovu roli při filmovém představení za příliš pasivní.

ENTRARE E USCIRE DALLO SCHERMO: TRA LETTERATURA, CINEMA SCRITTO E CINEMA

Eusebio Ciccotti
Università di Foggia e Roma Tre
euiccotti@yahoo.it

Uscire dalla locandina: *Die Chaplinade* di Iwan Goll

Iwan Goll, scrittore e poeta plurilingue, intellettuale costantemente interessato alle sperimentazioni dell'Avanguardia, comprende, fin nel 1920, che Charlot sta per divenire il Personaggio cinematografico più amato.

Ecco che il poeta tedesco, tra i primi letterati in Europa ad interessarsi concretamente alla scrittura cinematografica, compone *Die Chaplinade*.¹ Sul versante del tema la novità golliana consiste nel riflettere sul ruolo della finzione cinematografica quando essa è chiamata a “divenire” realtà tangibile. Vediamo l'*incipit* dello scenario:

Sulle centinaia di manifesti che, a tutti i muri, su tutti i chioschi, popolano la città: Charlot comincia a prendere vita e scende trionfalmente, come da un piedistallo, sul marciapiede. Si siede sul bordo con l'aria di riflettere profondamente.²

Charlot desidera vivere *fuori* dal manifesto, ossia trasferirsi nella vita di ogni giorno. Siccome il manifesto lo ritraeva come Re di cuori, con tanto di corona e scettro, egli, appena sceso, se ne disfa prontamente per riprendere i suoi abituali panni: “piccolo cappello duro – giacca attillata – bastoncino di giunco – pantaloni a bracalone – grandi scarpe sporche”.³ Ma l'attaccamanifesti si accorge che vi è uno spazio vuoto sul muro. Apostrofa Charlot, rimproverandolo:

¹ Il testo apparve presso Kämmerer Verlag, a Dresda, illustrato dai presto noti disegni di Fernand Léger: questi li riutilizzerà, poi, in *Ballet mécanique* (1924). Ricorro al costruito “cinema scritto”, prendendola in prestito da Kurth Pinthus, per tutti quei testi (soggetti, schizzi, poemi cinematografici, *cinéfeuilleton*, scenari, protosceneggiature) mai divenuti film e la cui forma è a metà tra l'enunciazione letteraria e quella cinematografica. Cfr. E. CICCOTTI, *Il cinema scritto dei letterati: 1907–1930*, Longo, Ravenna, (in stampa).

² I. GOLL, *La Chaplinade o Charlot poeta*, in M. VERDONE, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Officina, Roma 1975, p. 94.

³ *Ibidem*.

Come, voi mi rubate il vostro manifesto, signor Charlot? Questa cosa senza anima vi appartiene? Dovrò giustificarmi se l'ispettore non vi troverà a Vostro posto... Tornate caro fratello sul piedistallo. D'altronde la vostra bontà leggendaria vi obbliga! Non trovandovi al vostro posto, fronte al pubblico, mi rovinerete! Ho undici figli. Devo pagare l'affitto.⁴

Goll, dunque, scuote il lettore sin dalle prime righe scaraventandolo nel metacinema (se consideriamo *Die Chaplinade* come scenario da realizzare). Il motivo centrale è, come anticipato, quello del passaggio dal mondo della finzione alla realtà, qui reso attraverso il *medium* manifesto che si anima. Accanto ad esso su cui si regge la *story*, abbiamo altri sottotemi man mano chiamati a far da corollario. Quello sociale: l'attaccamanifesti non si meraviglia del meraviglioso (direbbe Todorov), ossia che la parola e il visivo, il "verbo" del manifesto, si faccia *uomo*: ma è, volgarmente, diremmo noi, esclusivamente preoccupato delle conseguenze che la violazione di una legge fisica perturbi una norma sociale. Quello sociale-personale ("Mi rovinerete! Ho undici figli"). Vi è poi l'aspetto giuridico-contrattuale ("Se l'ispettore non vi troverà al Vostro posto"); infine quello della finzione (codificata): "fronte al pubblico". Goll ci avverte che il sistema capitalistico della costruzione della finzione può privarci del piacere dei sogni che si realizzano, qualora essi si realizzino. Ciò è confermato anche più avanti, quando una signora si imbatte in Charlot, in carne ed ossa e sviene dall'emozione. Non riesce a godere del sogno fattosi realtà.

Ma riprendiamo il motivo oggetto della nostra riflessione. Il manifesto *rappresenta* il cinema, lo schermo magico dove si *animano* storie molto simili a quelle da noi vissute nella vita di ogni giorno. Charlot abbandonando il suo ruolo di personaggio fittizio spezza, dicevamo, le regole dalla finzione ordinata secondo le leggi del profitto: compie un atto eversivo in nome della realtà. Lo Charlot animato (dotato, ora, di una *anima*), ossia vero, potrà conoscere veramente il mondo autentico, nelle sue incongruenze e ingiustizie. Il suo percorso è sorprendentemente simile al viaggio-conoscenza del giovane Siddharta. Ma alla fine l'attaccino lo ricondurrà al suo destino: "L'attaccamanifesti appare dietro di lui, lo afferra per il colletto e lo incolla al muro. Charlot ubbidisce al suo destino e sorride".⁵

Il nostro eroe è di nuovo immobile o, se si preferisce, mobile e vivo secondo il volere della produzione e distribuzione. Ritorna *di là dello schermo*, nel regno della finzione, mondo fittizio creato dai mercanti dello spettacolo, ma "vero" per i *fan*. Non per Goll che amerebbe far vivere Charlot *di qua dallo schermo*, nel nostro mondo, meno poetico ma autentico: affinché egli ci aiuti ad emendarlo o, magari, a viverlo semplicemente: attraverso il suo aereo disincanto, il suo involontario umorismo, i suoi innocenti *gag*.

Vivere la propria morte in un cinema: *El espectro* di Horacio Quiroga

Nel racconto fantastico *El espectro* (*Lo spettro*, 1921) dell'argentino Horacio Quiroga, Guglielmo e Enid, ogni sera si recano al cinematografo, ma sono spettatori particolari.

Tutte le notti, al Grand Splendid di Santa Fe, Enid ed io assistevamo alle prime cinematografiche. Né burrasche, né notti gelide ci hanno mai impedito di introdurci, alle dieci in punto, nella tiepida penombra del teatro. Lì, da

⁴ *Ibidem*.

un palco o dall'altro, seguivamo le vicende del film con un mutismo ed un interesse tali che certamente avrebbero richiamato l'attenzione su di noi, se le circostanze in cui eravamo fossero state diverse. Da un palco o dall'altro, ho detto; poiché la loro ubicazione non è indifferente. Quando qualche notte viene a mancarci lo stesso posto, perché lo Splendid è pieno, ci installiamo, muti e sempre attenti alla rappresentazione, in un qualunque palco già occupato. Non disturbiamo, credo, perlomeno, non in modo percepibile. Dal fondo del palco, oppure fra una ragazza al parapetto e il fidanzato stretto al suo collo, Enid ed io, al di fuori del mondo che ci circonda, siano lì tutt'occhi a guardare lo schermo. E se in verità qualcuno, con un brivido di inquietudine di cui non arriva a comprendere l'origine, volta la testa per vedere quello che non può vedere, o sente un soffio gelido che non si spiega nella calda atmosfera, la nostra presenza di intrusi non è mai notata – giacché ora è necessario dire che Enid ed io siamo morti.⁶

Il racconto ora procede ricorrendo a dei *flash-back*. Duncan, un giorno, presenta Enid al suo caro amico scrittore Guglielmo (il narratore del racconto). I tre si recano in vacanza in Canada. Tra Enid e Guglielmo solo fuggevoli e allusivi sguardi. Poi, improvvisamente, Wyoming è colpito dalla terribile spagnola. Sul letto di morte chiama accanto a sé moglie e amico: fa giurare a Guglielmo di vegliare sulla povera futura giovane vedova “come un fratello”. Rimasti soli, Enid e Guglielmo, esitano a dare sfogo al loro sotterraneo ma bruciante amore, in quanto legati alla promessa fatta a Duncan. Un giorno, mentre sono a New York, sentono che al Metropole è uscito *Il deserto*, uno dei due film incompiuti di Wyoming. I due decidono di recarsi al cinema. Ecco che “dalla penombra rossastra” vedono apparire “enorme e con il volto più bianco di quello che aveva in punto di morte, Duncan Wyoming”. I due tremano. Realizzano che “quell’energica figura che scivolava aderente allo schermo era la sua. E, a venti metri da lui, quella che stava stretta al suo amico, era sua moglie...”⁷

A casa la coppia cerca di riprendersi dalla forte emozione; Enid reagisce con una crisi isterica, abbandonandosi all’abbraccio di Guglielmo. Passa qualche giorno ma non possono stare senza *vedere* Wyoming che, inconsciamente, ancora manifestava sullo schermo “la sua fiducia nella moglie e nell’amico”. Così tornano al cinema ogni sera.

La situazione centrale [del film] era costituita da una scena in cui Wyoming, ferito nella lotta con un uomo, riceveva bruscamente la rivelazione dell’amore di sua moglie per quest’uomo, che egli aveva ucciso per motivi indipendenti da quell’amore. Wyoming si legava in fazzoletto alla fronte e, adagiato sul divano, ancora ansimante dalla fatica, assisteva alla disperazione di sua moglie sul cadavere dell’amante.⁸

Enid e Guglielmo sono trascinati al Metropole da “[...] una deviazione della nostra coscienza [che] ci portava lì, sera dopo sera, a bagnare di sangue il nostro amore immacolato.”⁹ Wyoming, in un primo piano terribilmente angosciante e accusatorio, guardava sì in sala, ma non nella direzione dove i due sedevano. Eppure, gradualmente, nelle proiezioni successive l’attore

a dispetto delle leggi e dei principi [...] ci stava *vedendo*. Se per la platea *Il deserto* era una finzione romanzesca e Wyoming viveva solo per una ironia della luce; se non era altro che l’immagine elettrica di una lastra, senza

⁵ *Ivi*, p. 112.

⁶ H. QUIROGA, *Lo spettro*, in *Racconti fantastici argentini*, a cura di L. D’ARCANGELO, Mondadori, Milano 1997, p. 17.

⁷ *Ivi*, p. 22.

⁸ *Ivi*, p. 23.

⁹ *Ibidem*.

fianchi né profondità, per noi – Wyoming, Enid ed io –, la scena filmata viveva ardentemente, ma non sullo schermo, bensì in un palco, dove il nostro amore senza colpa si trasformava in una mostruosa infedeltà di fronte al marito vivo [...].¹⁰

Lo sguardo di Duncan si centra sempre più verso i due, finché una sera il suo “mostruoso primo piano”, seguito subito da un bagliore accecante (il bruciamento della pellicola), provoca un tremendo grido di Enid. A casa i due non si parlano e, soprattutto, non si vedono. La sera di nuovo “Enid aveva nelle sue pupille profonde la tenebra dell’aldilà e io avevo una pistola in tasca.” Nella scena in cui Wyoming si alza dal divano con la testa fasciata, racconta sempre la voce narrante, ossia Guglielmo,

lo vidi staccarsi, venire verso di noi nel fascio di luce; venire nell’aria sulle teste della platea, e, sollevandosi, arrivare fino a noi con la testa fasciata. Lo vidi allungare gli artigli delle sue dita... al momento stesso in cui Enid lanciava un urlo terribile [...] feci fuoco.¹¹

Ma Guglielmo cadde morto. Credendo di puntare la pistola verso Duncan, in realtà la dirigeva contro se stesso. Dopo tre giorni anche Enid, a sua volta, “abbandonava questo mondo”. Da allora i due, trasferitisi a Santa Fe, frequentano ogni sera il cinema, in qualità di spettatori. Attendono da anni, l’uscita dell’altro film che Wyoming interpretò prima della morte, *Oltre ciò che si vede*. La voce narrante di Guglielmo precisa che

fra il Nulla che ha dissolto Wyoming e la sua resurrezione elettrica resta uno spazio vuoto. Al più lieve movimento che farà l’attore, non appena si staccherà dallo schermo, Enid ed io scivoleremo come in una fessura nel tenebroso corridoio. Ma non seguiremo il cammino di Wyoming verso il sepolcro; andremo verso la Vita, vi entreremo di nuovo. Ed è quindi il caldo mondo da cui siamo stati cacciati, l’amore tangibile e vibrante in ogni senso umano, quello che ci aspetta, Enid e me.¹²

Lo spettro, grazie ad un inconsueto taglio da *assurdo quotidiano*, ionescamente *ante litteram*, per il motivo del corpo che non risponde a se stesso, e per quel singolare procedimento narrativo a *suspense* lievitante, è forse l’unico esempio maturo (sembra scritto in anni posteriori), all’interno del racconto breve, di fusione tra enunciazione letteraria ed enunciazione cinematografica. È, a mio avviso, paragonabile alla *Metamorfosi* di Franz Kafka. Un racconto multistrato dove, per es., uno degli aspetti dominanti, quello psicanalitico, è reso con originalità. Infatti la sala buia, sottolinea Francesco Casetti,¹³ può esser letta come un ritorno ad un stato ontologico ormai perduto. Per Enid e Guglielmo la vita oltre lo schermo è proprio quell’infanzia del loro amore, che sentono di aver sporcato con un inconfessabile segreto. Essi desiderano recuperare quell’altro-da-sé che può *animarsi* solo *al di là* dello schermo, unico luogo reale e al contempo diegetico dove poter *vivere*: attendono, ogni sera, di ri-entrare in quell’Eden dal quale la mela inconsumata del desiderio li ha ingiustamente cacciati.

¹⁰ *Ivi*, p. 24.

¹¹ *Ivi*, p. 26.

¹² *Ivi*, p. 28.

¹³ “La sala buia ripristina l’estrema concentrazione visiva; le poltrone nelle quali sprofondiamo ci riconducono ad uno stato di sotto-motricità; soprattutto lo schermo ci riporta allo specchio della nostra infanzia, nel quale abbiamo visto riflettersi un corpo (il nostro) e ci siamo riconosciuti nelle fattezze di un altro-da-noi” (in F. CASETTI, *Teorie del cinema, 1945–1990*, Bompiani, Milano 1993, p. 178).

Dal punto di vista della progressione della *fiction*, il testo quiroghiano sperimenta nuove soluzioni, unendo una messa in scena di codici narrativi prettamente cinematografici (quali il *flashback* e il *flashforward*, i primi piani, i dettagli, le ellissi, addirittura una sorta di *dolly*) all'interno di un procedere sostanzialmente da racconto letterario, dove non si rinuncia, per es., alle descrizioni del *décor* o a riflessioni "filosofiche".

Sulla sua struttura anamorfica che alterna andamenti analettici e prolettici, prende corpo una serie di *motivi* che potremmo racchiudere all'interno di un *neo-topos*: quello della fusione tra *vita nel/del film* e *vita dello spettatore*.

Dunque Guglielmo ed Enid non riescono a consumare il loro amore a causa della presenza di Duncan Wyoming (= della *fiction*). Così quando Guglielmo sparerà contro Duncan, compirà in effetti un doppio errore. Innanzitutto sparando *contro* il film è gesto vano: non si può uccidere la finzione poiché essa è immortale. Ecco perché – e siamo al secondo punto –, secondo Quiroga, Guglielmo non può *che* colpire se stesso. Sparando contro l'immagine uscente dallo schermo in effetti colpisce se stesso. Egli muore come era morto, otto anni prima, il protagonista di *Der Student von Prag* (*Lo studente di Praga*, Stellan Rye, 1913).

Duncan è il suo doppio, lo schermo è lo specchio. Duncan è colui che ha amato Enid e, anche se non riamato dalla donna, ne è stato suo marito. Duncan è, inoltre, l'*altra* immagine maschile che ha riempito la vita di Enid, dalla quale ella non può liberarsi, visto che accetta, masochisticamente, di recarsi al cinema ogni sera. Guglielmo, sparando contro Duncan dissolve per sempre quell'aura che avvolgeva insieme pellicola e sala, due mondi simmetrici ma complementari: quel cordone ombelicale che poteva ancora permettere alla coppia di lasciare quel *mondo finto* per rientrare nel ventre del cinema, *luogo della finzione vera*.

Quiroga, come visto, chiude il suo racconto mettendo in bocca a Guglielmo, il desiderio di tornare nella Vita. Quiroga, che gioca il suo racconto sul versante del *fantastico* todoroviano, lascia in sospeso se il rientro nella Vita, in cui Guglielmo spera, avverrà attraverso il cinema. Quel "scivoleremo come in una fessura nel tenebroso corridoio" rimanda forse al fascio-fessura di luce del proiettore che *dà vita alla vita* sullo schermo? Ancora: la allusiva fessura è associabile a quella del ventre materno? L'autore mantiene l'ambiguità e l'*explicit* conferma che i due, attendendo l'arrivo sugli schermi di *Oltre ciò che si vede* (ossia al di là di *ogni* schermo?), non "si perdono una prima".

Dalla cabina di proiezione al set. Ovvero sognare di entrare in un sogno cinematografico: *Sherlock Jr.* di Buster Keaton

Sherlock Jr. (1924) di Buster Keaton è una delle prime riflessioni metacinematografiche sulle capacità speculare e duplicante del cinema nei confronti del cinema. È anche il primo film dove un personaggio, con *nonchalance*, entra nella vita di un film che si sta svolgendo sullo schermo per poter prenderne parte. Anche se, va ricordato, si tratta di un sogno subito dichiarato dalla diegesi.¹⁴ Inoltre il film si apre con una forte eversione narrativa: un

¹⁴ Le produzioni, temendo reazioni negative del pubblico, erano ancora restie a rivelare la realtà onirica di un racconto presentato "ingannevolmente" in forma realistica, *solo* alla fine della storia. Ci vorranno dei decenni affinché il cinema non sperimentale, ossia quello per il largo pubblico, potesse "nascondere" una realtà onirica per tutto il film: almeno fino a *La donna del ritratto*, (1948) di F. Lang. Poi, con *L'année dernière*

personaggio che *vive* in un luogo (la sala cinematografica: meglio la cabina di proiezione) istituzionalmente destinata a produrre (replicare) dei sogni concordati (film) produce a sorpresa un nuovo sogno che va a “correggerne” uno già in atto. Forse il protagonista non avrebbe mai avuto un tale sogno se non avesse svolto il mestiere di operatore di cabina. È qui confermata – casomai ve ne fosse bisogno – la pertinente osservazione di Guido Fink, quando nota che “è più facile sognare da quando esiste il cinema”.¹⁵

Analizziamo ora alcuni passaggi, relativi al nostro motivo, che Keaton, e i suoi co-autori, hanno dovuto affrontare. Il protagonista si addormenta durante la proiezione. Tecnicamente gli autori mostrano un “doppio” Keaton che si stacca dal Keaton dormiente e si mette a guardare, dalla finestrella della cabina di proiezione, la storia che scorre sullo schermo, in sala. Questa ha per titolo *Hearts and Pearls* ed idealmente continua il tema del film (ossia, chiedendo ausilio a Gérard Genette, quello che potremmo definire “racconto primo”). Dove, si rammenterà, il giovane operatore di cinema, Keaton, è stato scacciato dalla casa della sua futura ragazza, dall’eventuale suocero, perché nelle sue tasche è finita la collana rubata. Ovviamente lì ce l’aveva messa il suo rivale in amore, il bellimbusto del quartiere, un poco di buono.

Naturalmente il torbido protagonista di *Hearts and Pearls* prende le sembianze del malvagio, adesso ben vestito, essendo la vicenda ambientata nell’*upper class*, che si oppone nella vita a Keaton (quello in sovrimpressionazione). Il “doppio” Keaton, il *sognato*, cerca di svegliare il Keaton dormiente-*sognante* (quello vero), invano. Allora il *doppio* decide di scendere dalla cabina, andare in sala. Eccoci alla prima innovazione narrativa introdotta dal regista: dopo una esitazione il *doppio* risolve di salire sul proscenio ed entrare nello schermo.

Il doppio-Keaton finisce, dunque, in un appartamento: qui il bellimbusto sta circondando una ragazza-bene (la figlia del proprietario: corrisponde alla ragazza amata dall’operatore nella vita). Egli subito si frappone tra i due, cercando di far capire alla ignara fanciulla che quel corteggiatore è un gaglioffo: ma questi lo scaraventa fuori dallo “schermo”: egli rotola giù dal proscenio finendo contro il direttore d’orchestra. Il ragazzo di nuovo rientra nello schermo: ed ecco la seconda novità narrativa. Il giovane innamorato è ora stabilente *nel film*: ma è rimasto fuori dal portone della villa in quanto la scena, repentinamente, è cambiata prima del suo reingresso nell’interno villa. Ora il ragazzo è nel giardino poco illuminato della villa; poi nel traffico cittadino; quindi in cima ad un precipizio; nella savana di fronte a due leoni, ecc. Tali luoghi diversi sono legati dalla continuità dell’azione. Ad esempio, mentre il ragazzo sta per sedersi o spiccare un salto, l’azione fisica si interrompe per completarsi in uno scenario diverso (una sorta di *enjambement* cinematografico), causando un inatteso *gag* comico ottenuto per contrasto di situazione.

Inizialmente non capiamo perché egli sia sballottato in diversi luoghi. Tornato alla fine, davanti al portone di casa, al taglio successivo, siamo di nuovo nell’interno villa:

à *Marienbad* (1961), di Resnais, il dubbio se la vicenda sia sognata o reale sarà assoluto. Del resto sappiamo, nota Caillois – ce lo rammenta Costa –, in *Immagine di un’immagine*, UTET, Torino 1993, p. 67 –, che in letteratura il congegno narrativo realtà/mondo onirico meglio funziona se lo svelamento della realtà sognata arriva il più tardi possibile (ossia, leggiamo noi, affinché si possa innescare una lunga *suspense*).

¹⁵ G. FINK, *L’altro congegno: appunti su cinema e sogno*, in AA. VV., *Sogni di un cervello ozioso*, a cura di M. BOSINELLI e P. CICOGNA, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 62.

il bellimbusto sta continuando a parlare (in piano ravvicinato) alla fanciulla: solo ora lo spettatore capisce. Quegli scenari erano gli allettanti luoghi esotico-turistici che il gaglioffo proponeva alla bella, al fine di sedurla.

Oltre a tale spiegazione *denotativa* ci pare sia legittimo offrirne anche una seconda, più *connotativa*. Gli autori e Keaton spediscono il giovane nei luoghi classici della finzione, ossia nei diversi *generi* del cinema. Ma a che pro? Perché tale “battesimo”? La risposta più plausibile è che il *doppio*, proveniente dalla vita reale, dal mondo logico, non appena entra nella vita *riprodotta* sullo schermo, quella della finzione cinematografica, deve appropriarsene rapidamente. Quella è una realtà *altra*, simile ma diversa dalla nostra vita: pericolosa, imprevedibile, veloce, ecc. Il doppio per vivere nel mondo della finzione, *al di là dello schermo*, deve rapidamente acquisire il codice della finzione: qui spazio e tempo sono svincolati dalle leggi della logica. Si insatura quel “gioco tra realtà (fisica, del corpo) e irrealtà (del cinema, che col montaggio cambia di continuo) [che] diventa non solo comico ma metalinguistico, una riflessione sul mezzo in rapporto alla realtà”.¹⁶ Solo dopo tale “battesimo” antropologico e codicale insieme, il doppio-sognante può divenire effettivo personaggio *vivo* del film, vivere *al di là dello schermo* (della realtà).

Uscire ed entrare nella pellicola nel cinema scritto: *Sertse kino ili sertse ekrana* di Vladimir Majakovskij

L' 11 ottobre del 1926, a Karkov, dove Vladimir Majakovskij si trova per un giro di conferenze, firma il contratto di *Zakóvannaja filmój* (*Incatenata (d)alla pellicola*) che scriverà in poche settimane. Presso l'archivio di Stato, sezione Soggetti cinematografici della Repubblica di Ucraina, sono registrati, in data 26 novembre 1926, due titoli riferentesi allo stesso soggetto-scenario: appunto *Zakóvannaja filmój* e *Sertse kino ili sertse ekrana* (*Il cuore del cinema ovvero il cuore dello schermo*). Il soggetto-scenario è il rifacimento di *Zakóvannaja filmój*, girato da Nicandr Turkin nel 1918. Il film, non entusiasmò il poeta e, successivamente, risultò disperso. Lili Brik ne salvò alcuni fotogrammi, di recente pubblicati anche in Italia.¹⁷ Nella edizione definitiva dei propri scenari Majakovskij optò per il titolo *Sertse kino ili sertse ekrana*, probabilmente, al fine di evitare equivoci.

Lo scenario, pur affrontando diversi motivi cinematografici (il cinema capitalista come esempio negativo di produzione; i *fan* e gli attori; la “purezza” del documentario; l'amore innocente) ruota intorno ad un motivo che diviene centrale: la storia d'amore impossibile tra un attrice che esce dal film – durante la proiezione – e un umile e onesto operaio. Verso la fine dello scenario i produttori catturano la bella: per farla tornare dentro il film la avvolgono nella pellicola: ella ha combinato troppi guai e bisogna evitare che altre sue copie escano da altri film.

¹⁶ R. CAMPARI, *Film della memoria*, Marsilio, Venezia 2005, p. 133.

¹⁷ Cfr. L. BRIK e V. MAJAKOVSKIJ, *La leggenda di Cinelandia*, a cura di G. TOTI, Fahrenheit 451, Roma 1994.

Uscire dal film per scegliere la vita vera: *The Purple Rose of Cairo* di Woody Allen

Il conosciuto film di Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa purpurea del Cairo*, 1985) porta all'interno del racconto filmico il tema della comunione o con-fusione tra i due mondi, in forma più estrema, grazie alle nuove tecnologie, e più "credibile" per lo spettatore, grazie alla nuova forma collaborativa di cui gode lo spettatore nel secondo Novecento, rispetto alle opere di Majakovskij e Keaton.¹⁸ Vediamo, innanzitutto, le macro-somiglianze, e poi le varianti, tra i tre testi.

In *The Purple Rose* vengono fusi i due motivi dell' "entrata/uscita dallo schermo". Qui abbiamo un personaggio che esce dal mondo della finzione per vivere nel mondo reale (Tom Baxter) e una "persona" che entra nel mondo della finzione (Cecilia). Il motivo dell'uscita dal mondo della finzione, per venire *di qua dallo schermo*, è simile al quello visto in Majakovskij.¹⁹

Eccoci alle varianti. L'entrata fisica di una persona nel mondo della finzione, in Allen, è "perfezionata", rispetto alla soluzione proposta da Keaton. Infatti il personaggio di Cecilia non ha bisogno di sognare: Allen può scegliere, dunque, di giocare sul piano del realismo improbabile ma accadibile, il già menzionato *fantastico* todoroviano.

Quindi un uomo "irreale" diviene reale, si fa carne e sangue, e vive nel mondo al *di qua* dello schermo. Seconda differenza. Non solo la pellicola (e la proiezione) può *generare* persone vive, ma accade anche il contrario. Un essere vivente, nel nostro caso una persona, sottoposto alle leggi meccanico-biologiche, può *entrare* con il suo corpo in una mondo finto, che in quel momento, accogliendo un corpo reale, trasforma se stesso da mondo finzionale ad *altro* mondo, quasi-vero. Infatti Cecilia, una volta entrata nella *fiction*, scopre sì che lo champagne è gazzosa, che gli altri devono recitare un parte, ecc.: è in un "mondo cinematografico", simile al vero. Ma, ecco la contraddizione "logica" (necessaria però per far procedere la *fiction* di primo livello): Cecilia interagisce con i personaggi del film, parla con loro, quindi, quegli uomini e donne, sono *anche* "reali", *anche* persone: sicuramente di un tipo diverso: appunto persone della finzione, ossia *personaggi*.

Uscire ed entrare nel film come ricerca esistenziale: *Uciecka z kino 'Wolnosc'* di Wojciech Marzewski

Una segretaria non sa come comunicare una insolita notizia al funzionario da cui dipende, che è il censore cinematografico. "Al cinema 'Libertà' un personaggio è uscito dallo schermo e gli attori si rifiutano di morire". Il censore chiede: "Nel film?" "Sì nel film." Il censore sembra non capire. Replica: "Durante una normale proiezione?" "Sì!" risponde timorosa la donna. Questo è ciò che accade poco dopo l'inizio di *Ucieczka z kina 'Wolność'* (*Fuga dal cinema 'Libertà'*, 1990) di Wojciech Marzewski.

¹⁸ Ricordiamo che Allen dichiarò di non essersi ispirato al noto film di Keaton (cfr. E. GIRLANDA e A. TELLA, *Woody Allen*, Il castoro, Milano 1993, p. 90).

¹⁹ Tale somiglianza spinge Toti, nella sua prefazione, a scrivere una ironica ed affettuosa "lettera" a Woody Allen ricordandogli di essersi ampiamente ispirato alla sceneggiatura di Majakovskij.

La prima grande variante di *Ucieczka*, rispetto a *The Purple*, come fu giustamente notato, consisteva nell'aggiungervi anche il motivo pirandelliano (presente in *I sei personaggi in cerca d'autore*) della "ribellione degli attori". Questi, dottori, personale e pazienti del film proiettato, *Jutrzenka* [L'alba], – nella scena in cui tutti sono nel salone ricreativo della clinica –, decidono di non proseguire la recitazione: perché – lo abbiamo anticipato – uno di loro è uscito dal film.

La rottura della finzione cinematografica tradizionale avviene, similmente che in Allen (cui *Uciecka* si ispira omaggiandolo in modo originale), con il guardare deitticamente verso il pubblico (profilmicamente: in macchina). Ma tale passaggio narrativo è introdotto da un'altra variante: gli spettatori, stanchi per la non progressione della trama, ossia per una sorta di "sciopero" della *fiction* ad opera degli attori (allusione politica), inveiscono contro questi ultimi. Tra il pubblico, una maestra, che ivi ha condotto la sua classe, protesta verso lo schermo, biasimando l'interruzione dell'azione: "Non vi vergognate, ci sono dei bambini!". Inattesa la replica dell'attore principale. Interrompe lo sguardo finzionale circoscritto nel set e dirigendolo fuori, contro la maestra, le risponde: "Li affoghi tutti!" A tale "incredibile" risposta *dallo* schermo una grassa donna del pubblico sviene sulla poltrona.

La seconda variante – sempre sul versante della citazione, qui metacinematografica – è l'inserimento di una parte del film di Allen. Narrativamente esso poteva esser citato come termine di paragone, in una proiezione *in parallelo*, invece Marczewski escogita una inattesa soluzione: fonde insieme i due film facendo con-fluire Tom Baxter *nel* film *Jutzrenka*. Baxter inizia a colloquiare con i suoi colleghi attori: chiede di telefonare in Usa e gli attori, dopo averlo fissato, esplodono in una risata isterica (allusione alla censura, alla mancanza di libertà).

In Allen è Baxter che nota Cecilia come affezionata spettatrice e decide di interrompere la finzione e scendere dallo schermo. In *Ucieczka* sono i due attori, il "padre e la figlia" di *Jutzrenka*, che successivamente intesseranno un dialogo con il censore, i politici accorsi al cinema, la polizia segreta.

Complessivamente, l'innovazione narrativa di Marczewski, mantenendo ovviamente alcune "conquiste" finzionali dei testi precedenti, appare più stratificata. 1) L'interazione tra i personaggi sullo schermo e quelli in sala è innanzitutto allargata a più personaggi e maggiormente articolata sull'asse finzione/realtà. L'attrice, ad es., parlando con il vice-censore, gli insegna la pronuncia corretta di "cappotto" (la finzione *migliora* la realtà). 2) Una "persona" va *al di là dello schermo*, cambiando un atto puramente finzionale – del tipo presente in *Sherlock Jr.* – in "atto di realtà" (come anche in *The Purple Rose*). Il censore entra *veramente* nello schermo senza il filtro *della finzione nella finzione* – il sogno – (*Sherlock Jr.*) o il ricorso ad un "aiutante magico" umano (Baxter conduce Cecilia attraverso lo schermo). 3) Il mondo *al di là dello schermo* è quello più autentico. Infatti il censore, appena entrato, dice: "Come siete irreali visti da qui." 4) Due realtà finzionali si con-fondono e Baxter passa da *The Purple Rose of Cairo* in *Jutrzenka*. Ognuna di queste due *vite da cinema* è garanzia verso l'altra di autenticità.

Allen e Marczewski: dal finto mondo reale al vero mondo della finzione

Il censore, si trova da qualche minuto dentro il mondo del film. Adesso, dall'interno della clinica, medici e degenti stanno lasciando la sala centrale. Il censore li segue incuriosito di conoscere quell'*altro* mondo. Taglio: siamo sul tetto e sulle terrazze dei vari padiglioni che formano il complesso ospedaliero. Attori, come fantasmi, vagano. Deambulano sui tetti o sono seduti, in questa sorta di limbo dantesco. Una donna gli spiega che quelle *persone* sono tutti i *personaggi* che egli, negli anni, ha tagliato. Il censore replica, meccanicamente, come in *trance*: "Non mi ricordo". I "morti-viventi" di Marczewski non attendono di rientrare nel mondo di qua: essi continuano a "vivere" una loro vita di là: alquanto triste, silenziosa, ognuno isolato dall'altro.

Cecilia ha vissuto una esperienza vera seppur surreale. Ma alla fine, il suo Baxter, ingannato, rientra nello schermo: lei è stata a sua volta ingannata dall'attore, Gil Sheperd, che interpreta Baxter (la persona "vera" si è rivelata disonesta, insincera, falsa: quindi *finta*). La finzione, qui intesa come ipocrisia, vince doppiamente. Cecilia deve dire addio alla vita, quella sognata, che per lei è l'unica *vera* vita (non quella con il greve marito, felice di esser disoccupato e intento a tradirla volgarmente).

Gli attori di *Juztrenka* rimarranno nel loro limbo, né più attori *finti-veri* né mai *veri-finti*: hanno potuto comunicare e interagire con il mondo *di qua dallo schermo*, ma non possono né venire *qui* né vivere felicemente *di là*. La loro situazione è irrevocabilmente drammatica. Il censore che ha provato entrambe le due tipologie della vita si sente ormai *fuori* dalla vita, da ogni vita. Uscendo dal film *rientra* nella sua vita quotidiana, ma ormai sa che è più *finta* di quella dello schermo. Infatti Marczewski lo manda a casa e gli fa chiudere le tapparelle: non può più sopportare la *finta* luce della *finta* vita. Sul buio del modesto interno alla Kieślowski chiude il film che noi stiamo vedendo: Marczewski spegne quella vita che anche a noi spettatori non appare più reale.

La doppia identità del personaggio e dello spettatore

Secondo Roger Odin e Francesco Casetti si può studiare l'effetto del film dal punto di vista della semio-pragmatica, considerando il ruolo attivo dello spettatore perché "dal suo sguardo dipende l'esistenza del film".²⁰

Del resto Casetti aveva già arricchito le competenze dello spettatore: se con la semiotica tradizionale questi era un arguto decifratore del testo, con l'introduzione dell'aspetto pragmatico, si trasforma in *coautore*²¹ (una linea, lo ricordiamo, che parte da lontano, almeno da Roman Ingarden, e, passando Jan Mukařovský, Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser giunge sino a Sonia Livingstone).

Odin, dal canto suo, agli inizi degli Ottanta, ci ricordava che lo spazio della comunicazione "è costruito insieme nel film: dall'autore [o produttore del messaggio]

²⁰ Cit. in R. STAM, R. BURGOYNE, S. FLITTERMAN-LEWIS, *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano 1999, p. 275.

²¹ Cfr. F. CASETTI, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano 1986.

e dallo spettatore”²². Nel definire il film di finzione Odin proponeva diverse operazioni cui la *fiction* ricorre affinché vi sia identificazione tra spettatore e film. “Operazioni” che io proporrei di chiamare – in termini jakobsoniani – *funzioni*: della figurativizzazione; della diegetizzazione; della mostrazione; della credenza; della narrativizzazione; della mostrazione; della *mise en phase*; della fittizzazione.

Ecco, tra queste funzioni, quella della *credenza* (regime di sdoppiamento in base al quale lo spettatore è consapevole di essere al cinema mentre, allo stesso tempo fa esperienza del film a cui sta assistendo “come se fosse reale”) è probabilmente quella più attivata dai nostri *exempla*.

Lo spettatore finzionale (o di primo livello, detto anche narratorio) in Quiroga, Majakovskij, Allen e Marczewski, vive il *raddoppiamento* di cui parla Odin. Solo, però, a mio avviso, in una prima fase. Successivamente la “consapevolezza di stare al cinema” cessa di essere tale in quanto categoria ontologica: la sala cinematografica non è più luogo di finzione: essa accoglie, “incredibilmente” il mondo *altro* del film divenendo un tutt’uno reale (il “caso” di Cecilia avviene in sala), o consente allo spettatore di entrare nel mondo *altro* che resta, ontologicamente tale, ma è altrettanto “vero”, o almeno, secondo la definizione di Lubomír Doležel, “possibile”²³ (il censore di Marczewski). O se si preferisce la vita vera in sala e la vita finta sullo schermo sono, macluhianamente, reciprocamente, due estensioni di due realtà (realtà immaginata/realtà reale)

Un’altra produttiva categoria odiniana, quella della *mostrazione* (designare il mondo considerato “reale” o “costruito come reale”), ci suggerisce una ulteriore traccia ermeneutica. È curioso rilevare come nei sei racconti siano presenti entrambi i due casi: abbiamo spettatori appartenenti ad un *mondo diegetico reale* (l’attaccamanifesti, l’imbianchino, Cecilia; il censore) e spettatori appartenenti ad un *mondo diegetico costruito come reale* (Charlot che scende dal manifesto, il doppio di Keaton; Enid e Guglielmo, gli attori di *Jutrzenka*).

Per i personaggi che provengono da un *mondo costruito come reale* l’esitazione dello spettatore di secondo livello (ossia noi) è quella classica descritta da Odin attraverso la *credenza*. A momenti crediamo che l’improbabile possa accadere, a momenti siamo coscienti che si tratti di *fiction*.

Diversamente, per i personaggi che provengono da un mondo a *mostrazione reale*. Nel nostro caso specifico (il motivo “uscita/entrata dallo/nello schermo”) si registra una ulteriore variante della funzione *credenza*. In sostanza avviene una *deflagrazione* di detta funzione: l’ambiguità psicologica (finzione/realtà) tendendo a zero, sposta infatti la fiducia a favore della realtà, per quanto inizialmente improbabile: e tale situazione è permanente almeno *per tutto il tempo della proiezione*. Quindi lo spettatore di primo livello – ma anche noi – accetta che le “leggi fisiche siano infrante” (direbbe Todorov inserendo, però, tutti questi casi nel “meraviglioso”, mentre noi lo includeremmo nel “fantastico”).

L’*inveramento* del mondo fittizio avviene anche attraverso un “aiutante magico” di tipo linguistico-codiale: il *Taktichnost* (“tatto linguistico”) di cui parla Michail Bachtin in *Il metodo formale nella scienza della letteratura*. Il tatto, sottolinea lo studioso russo, “dà forma alle espressioni quotidiane, definendo lo stile e il genere degli interventi verbali”

²² R. STAM, R. BURGOYNE, S. FLITTERMAN-LEWIS, *Semiologia del cinema e dell’audiovisivo*, cit., p. 276.

²³ Cfr. L. DOLEŽEL, *Possible Worlds and Literary Fiction*, cit. in U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994.

e regola “la situazione concreta della conversazione”.²⁴ Robert Stam, Robert Burgoyne e Sandy Flitterman-Lewis allargano tale funzione anche

al “dialogo” tra film e spettatore. Tatto evoca anche i rapporti di potere tra film e *audience*. Il film presuppone una distanza una sorta di intimità. [...] La drammaturgia cinematografica ha un suo proprio tatto, un suo modo di suggerire, attraverso la collocazione della macchina da presa, le inquadrature, la recitazione [...] ²⁵

Ma nei nostri casi la funzione del tatto va oltre il filmico, invadendo il profilmico. I personaggi fittizi varcando la soglia del mondo reale, quelli reali, entrando in quello fittizio, quelli finzionali, finendo in un'altra finzione, hanno a che fare con il tatto *tout court*. Infatti, curiosamente, non appena il *personaggio* passa il *limen*, giungendo in un altro mondo, deve sincerarsi con il tatto. Inoltre la presenza di una essere ritenuto finto e, improvvisamente inveratosi, può generare nei presenti l'*effetto svenimento*: la signora grassa sviene appena scorge Charlot in carne ed ossa per le strade; una donna del pubblico di *Uciecka* sviene quando il dottore dallo schermo risponde alla maestra; la cantante, promessa sposa di Baxter, sviene appena tocca Cecilia; una delle attrici di *Juztrenka* cade a terra dopo aver toccato con un dito Baxter, per sincerarsi della sua fisicità.

Ossia la *substantia* ontologica dell'“alieno” non può esser confermata solo dai codici auditivi-visivi: si sente la necessità di ricorrere ad un senso che fallace non è, appunto il tatto. Il prototipo, del resto, viene da lontano: Tommaso dichiara di non credere ad una presenza di un defunto risorto – immagine cinematografica *ante litteram* – se non appellandosi alla prova tattile.²⁶

Se, secondo Bachtin, il *taktichnost* è “quella forza formativa e organizzante” all'interno della comunicazione quotidiana, trasportato al cinema potrebbe inverarsi in quella *funzione* che chiameremmo (ricorrendo ancora a Jakobson) *fatica-tattile*: essa conferma allo spettatore che un essere considerato non fisicamente reale si è materializzato. Il che non è del tutto improbabile: Max Jacob dichiarò che, mentre era al cinema, dallo schermo vide uscire Gesù, e in quel giorno si convertì.²⁷

²⁴ Cfr. M. BACHTIN in R. STAM, R. BURGUYNE, S. FLITTERMAN-LEWIS, *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, cit., pp. 282–83.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. Giovanni, c. 20, vv. 26–27 in *Vangelo e Atti degli Apostoli*, San Paolo, Torino 1987, p. 294: “Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il dito nel posto dei chiodi e la mia mano nel suo costato, non crederò”.

²⁷ André Billy e André Vendôme raccontano: “Si proiettava la *Bande des Habits noirs* di Paul Féval. Il Cristo gli apparve [a Max Jacob] sullo schermo, avvolto in un mantello bianco ‘mentre quattro pargoli venivano a lui’” (in M. VERDONE, *Intellettuali e cinema*, Bulzoni, Roma 1983, p. 185).

COMING INTO AND OUT OF THE SCREEN: ABOUT LITERATURE, WRITTEN MOVIE AND MOVIE

Summary

The essay analyses an unusual acting motif/theme: *coming into and out of the screen*. Since the twenties, the men of letters and cinema writers have the need of translating two symmetric wishes. They would satisfy both the *movie characters'* desire of coming out of the screen, in order to live on *this* side of the screen and get *real*, and the *real characters'* desire of coming into the film to live on the *other* side of the screen, in an *unreal* (but plausible) world. Both the "migrations" are linked by the crossing of a border, the screen.

The article points out the double theme in the three genres in which it has been historically presented: in *written cinema* – scenarios and screenplays – (Goll, Majakovskij); in *literature* (Quiroga); in the *movie* (Keaton, Allen, Marczewski). The comparative analysis avails itself also of a narratological interpretation.

VSTUPOVAT NA PLÁTNŮ A VYSTUPOVAT Z NĚJ: MEZI LITERATUROU, FILMOVÝM SCÉNÁŘEM A FILMEM

Resumé

Příspěvek analyzuje neobvyklý funkční motiv – vystoupení z filmového obrazu na plátně a vstoupení do něj. Spisovatelé a filmoví autoři pocítovali již od 20. let potřebu zabývat se dvěma symetrickými touhami – touhou filmových postav vystoupit z filmu a stát se skutečnými, a touhou skutečných lidí vstoupit do filmu a žít za plátnem v neskutečném (ale pravděpodobném) světě.

Příspěvek analyzuje tento dvojitý motiv ve třech žánrech, v nichž je zastoupen: v písemných filmových textech, tj. scénářích apod. (Goll, Majakovskij), v literatuře (Quiroga) a ve filmu (Keaton, Allen, Marczewski). Analýza, vedená převážně komparatistickými metodami, využívá také naratologických kategorií.

LA NOTTE DI CAMPANA: LA SCRITTURA COME SINERGIA ARTISTICA E DINAMICA ICONICA

Alfredo Luzi
Università di Macerata
luzi@unimc.it

Nell'affrontare il rapporto tra letteratura e cinema un primo condizionamento metodologico è determinato dal fatto che la dinamica relazionale tra le due arti presenta una distanza cronologica plurisecolare. Mentre l'età anagrafica della letteratura si perde nella notte dei tempi quella del cinema raggiunge oggi poco più di un secolo (i fratelli Lumière, 28 dicembre 1895). Ma è con la scoperta del montaggio da parte di George Méliès che la nuova arte acquisisce una struttura narrativa delle immagini che la avvicina ai modelli codificati di generi letterari come il romanzo e il racconto.

Di conseguenza gli studiosi, almeno per il periodo che va dalla prima metà degli anni Dieci fino alla stagione gloriosa del neorealismo, hanno sottolineato l'utilizzo del patrimonio letterario da parte del cinema come una sorta di miniera da cui estrarre temi, ipotesi di sceneggiatura, personaggi, tecniche comunicazionali. In un sistema sociale che accomuna Europa ed America sugli schemi della nascente società di massa i cineasti si rivolgono agli scrittori in quanto garanti di un riconoscimento collettivo. Ciò spiega ad esempio, per limitarci all'Italia, il coinvolgimento, agli inizi del nuovo secolo, di autori come Verga, Gozzano, Pirandello (e il riferimento è a quella sorta di trattato di socio-psicologia del cinema che sono *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*) in quanto rappresentanti della letteratura d'élite, diremmo oggi "omologata", ma anche di scrittori che avevano successo nella narrativa d'appendice come Lucio d'Ambra e Carolina Invernizio.

Emblematico è il caso di Gabriele d'Annunzio e della attribuzione alla sua penna delle didascalie del film *Cabiria* (1914). Irene Gambacorti, nel suo *Storie di cinema e letteratura*,¹ ha ricostruito la vicenda, dimostrando che le didascalie non sono di pugno del romanziere pescarese ma che il nome d'Annunzio era una sorta di brevetto di garanzia di popolarità, ottenuta all'incrocio tra scrittura letteraria e personaggio mondano.

Fatto sta che l'attenzione al cosiddetto "ritorno", cioè alle influenze del cinema sulla letteratura, comincia a farsi strada solo dopo che il cinema, grazie ai padiglioni ambulanti

¹ Vedi I. GAMBACORTI, *Storie di cinema e di letteratura*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003.

installati nelle fiere o nelle Esposizioni Universali e successivamente alle prime sale di proiezione, trova posto tra le offerte di spettacolo più gradite al pubblico.

In questa prospettiva Antonio Costa² parla di effetto “rebound” che avrebbe avvio col *Primo manifesto per la cinematografia futurista* firmato da Marinetti, Corra, Settemelli, Ginna, Balla, Chiti, e pubblicato nel numero 9 de “L’Italia Futurista”, in cui la spinta innovativa del cinema verso una sinergia delle arti e il poliespressivismo è condensata nella tavola sinottica: “pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = Cinema futurista”.

Ma l’influsso delle tecniche cinematografiche, soprattutto della organizzazione cronotopica delle immagini, è più agevolmente rintracciabile nei grandi romanzieri americani attivi tra il 1930 e il 1940, Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Melville, alcuni dei quali hanno collaborato direttamente alla produzione cinematografica.

E in Italia, per mediazione culturale, potremmo individuare la presenza di codici narrativi specifici del film proprio in quegli intellettuali come Pavese e Vittorini che hanno contribuito a far conoscere la letteratura americana contemporanea. Per non parlare, ma siamo già in anni di neorealismo imperante, di alcuni scrittori che si avvicinano alla macchina da presa come sceneggiatori, aiuto-registi o registi in proprio (e penso a Pratolini o a Pasolini) nelle cui opere letterarie agisce l’incrocio tra la sintassi narrativa del romanzo tradizionale e quella innovativa dell’immagine filmica. E potremmo arrivare al Calvino di *Palomar* (1983), il personaggio-telescopio che si sforza di mettere a fuoco l’apparente oggettività del reale rimanendo invischiato nel labirinto inestricabile della soggettività gnoseologica.

Eppure già nel 1913 Dino Campana, il poeta *maudit* per eccellenza della letteratura italiana del Novecento, attesta, in un suo manoscritto, di aver recepito la novità di linguaggio del cinema e di volerne adottare le tecniche discorsive nelle sue composizioni poetiche.

Infatti ne *Il più lungo giorno*, che costituisce la stesura prima originale dei *Canti Orfici*, consegnata nel 1913 a Soffici, andato poi perduta e ritrovata nel 1971, la sezione della *Notte* presenta il titolo *Cinematografia sentimentale*, sostituito successivamente da una serie di sottotitoli tra i quali *Scorci bizantini morti cinematografiche*, in cui si insiste sia sulla tecnica della focalizzazione frammentata (Campana aveva pubblicato i primi otto paragrafi della sezione sul giornale universitario “Il Goliardo” nel febbraio 1913 col titolo *Terra rossa-Scorcio*) sia su una visionarietà di tipo surrealista e espressionista riscontrabile nel paragrafo 16:

Rividi un’antica immagine, una forma scheletrica vivente per la forza misteriosa di un mito barbaro, gli occhi gorgi cangianti vividi di linfe oscure, nella tortura del sogno scoprire il corpo vulcanizzato, due chiazze due fori di palle di moschetto sulle sue mammelle estinte.³

² Vedi A. COSTA, *Immagine di un’immagine. Cinema e letteratura*, UTET, Torino 1993. Vedi anche dello stesso autore *Nel corpo dell’immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di I. PERNIOLA, Marsilio, Venezia 2002.

³ D. CAMPANA, *La Notte*, in *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. CERAGIOLI, Rizzoli, Milano 1989, pp. 96–97.

E *en passant* è da sottolineare il fatto che la titolazione *Cinematografia sentimentale* torna, con l'aggiunta del termine *Nostalgia*, rivelatore dell'attenzione del poeta ai processi psicologici che attivano la pulsione alla scrittura, nel *Taccuinetto Faentino*.⁴

D'altronde almeno fino ai primi anni Dieci del Novecento il termine *cinematografia* rinviava semanticamente al concetto di "meraviglioso", "stupefacente", per assumere in tempi successivi un significato strettamente attinente alla narratività del film. Probabilmente Campana cassò quel titolo perché il lemma non corrispondeva più, a distanza di qualche anno, a quell'immagine caleidoscopica che aveva accompagnato la nascita del cinema.

In Italia tra 1905 e 1912 circolano nelle prime sale cinematografiche fisse film come *I Promessi Sposi* (1908), *L'Odisea* (1911), *Inferno* (1911), e il pubblico è sommerso da un'ondata dannunziana con *La fiaccola sotto il moggio* (1911), *L'innocente* (1912), *La Gioconda* (1912). Ma l'interesse di Campana verso la nuova forma d'arte non è tematico. Attiene piuttosto ai procedimenti stilistici, alla tecnica delle sequenze, alla dinamica delle immagini, al tempo narrativo, a tutte quelle novità strutturali e compositive che caratterizzano le esperienze artistiche di avanguardia come il dinamismo plastico dei futuristi, la simultaneità prospettica dei cubisti, il ritmo visivo dell'aeropittura, la visionarietà dei surrealisti.

E in ambito cinematografico possiamo far riferimento alla teoria della traiettoria del gesto elaborata in *Fotodinamismo* (1912) di Anton Giulio Bragaglia o agli studi di Sebastiano Arturo Luciani sfociati nel 1920 nel volume *Verso una nuova arte, il cinematografo*.

Tra 1910 e 1930 insomma c'è nella cultura europea una tensione, differenziata negli esiti, verso la sinergia delle arti (letteratura, pittura, scultura, teatro, cinema, musica) presente anche nella scrittura campaniana. Se esaminiamo il primo paragrafo della *Notte*

Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso⁵

possiamo notare che esso presenta un carattere anfibologico. Il brano è costruito su una forte struttura chiusa costituita da un aggregato di linguaggio nominale, le cui componenti sono connesse su un piano orizzontale dall'uso dei due punti, che si apre con la funzione dinamica dell'attività mnemonica in prospettiva gnoseologica (*Ricordo*) e si chiude con la uscita dalla dimensione cronologico-esistenziale (*e del tempo fu sospeso il corso*), in un cammino dalla superficie verso il profondo, verso l'immaginario onirico, confermato dall'avverbio di attacco del secondo paragrafo (*inconsciamente*). Questa struttura chiusa è sostenuta dalla modulazione anaforica (*lontano, lontano, lontane; arsa, torrido; impaludato, palude*). Ma nello stesso tempo questo testo presenta uno svolgimento processuale ad alta velocità, molto simile al movimento della macchina da presa che parta da un campo lungo (*la città rossa e turrata sulla pianura sterminata con lo sfondo delle colline*), si soffermi per un attimo su un campo americano in cui visivamente convivano, in una prospettiva appiattita, *gli archi*

⁴ Vedi D. CAMPANA, *Taccuinetto Faentino*, a cura di D. DE ROBERTIS, Vallecchi, Firenze 1960.

⁵ D. CAMPANA, *La Notte*, cit., p. 83.

La notte mistica dell'amore e del dolore - Scene orientali
in 10 parti cinematografiche

Cinematografia sentimentale

L'Amore.

I La notte mistica

Ricordo una vecchia città rossa di mura
e furtiva; arsa sulla pianura sterminata
nell'Agosto torrido con il lontano refrigerio
di colline verdi e molli sullo sfondo -
Archi enormemente vuoti di ponti sul
fiume impaludato in magre stagnazioni
plumbee - Fagome nere di zingari mobili
e silenziose sulla riva - Tra il barbaglio
lontano di un canneto lontane forme
ignude di adolescenti e il profilo e la
barba giudaica di un vecchio - E a un
tratto dal mirino dell'acqua morta le
zingare e un canto - Dalla palude afona
una nenia primordiale monotona e
irritante - E del tempo fu sospeso il
corso.

Inconsciamente alzai gli occhi alla torre
barbarica che dominava il viale

enormemente vuoti, le sagome nere di zingari e le forme ignude di adolescenti, per zoomare su una soggettiva che metta in primo piano il profilo e la barba giudaica di un vecchio.

Il paragrafo è dunque strutturato in una serie di scene in rapida successione connesse tra loro solo dalla interpunzione e dal movimento sequenziale dell'occhio del lettore-spettatore. Nella processualità iconica che attraversa la stratificazione dello spazio interiore si determina un passaggio a vari stati sensoriali che va dalla visività interna (*ricordo una città*) alla percezione tattile (*il lontano refrigerio*) a quella auditiva (i lemmi relativi al silenzio e infine *il canto, da la palude a fona una nenia primordiale monotona e irritante*), con l'ultimo aggettivo ad indicare la reattività psicologica dello scrittore-astante. Con questa tecnica espressiva Campana realizza la condensazione emotiva teorizzata dai futuristi e si avvicina ad una idea della scrittura come sinergia artistica. Ma non solo. In qualche modo, nel brano in esame, è attivo un progressivo spostamento dell'atto di focalizzazione. Ciò che la narratologia cinematografica ha evidenziato in questi ultimi decenni, soprattutto grazie agli studi di Genette,⁶ di Barthes⁷ e di Jost,⁸ ossia la sostituzione nel passaggio dalla letteratura al cinema della parola con la vista, e la compresenza nel film di processi di "ocularizzazione" e "auricularizzazione", è già presente in un paragrafo di 13 righe in cui la parola sostiene una narrazione prevalentemente iconica che alla fine muta in percezione sonora, condizione indispensabile per attivare la disintegrazione delle categorie kantiane di tempo e spazio e procedere alla simbolizzazione della realtà attraverso l'incarnazione onirica. I paragrafi successivi, soprattutto fino all'ottavo, (a partire dal nono c'è come una cesura strutturale caratterizzata da un più accentuato andamento narrativo e tematico centralizzato sull'io narrante, pur nella costante frammentarietà delle sequenze), confermano la commistione tra isotopie visive e auditive.

Nel secondo paragrafo leggiamo (*occhi – visioni – fanciulle dalle acconciature agili, dai profili di medaglia; silenzio – un tocco di campana argentino*); nel terzo (*la torre barbara – una piazzetta deserta – casupole schiacciate; silenzio – non si udiva il rumore dei suoi passi – finestre mute – una fontana del cinquecento taceva*); nel quinto (*strisciavano le loro ombre – un vecchio si voltò a guardarlo – la donna sorrideva; una parola che cadde nel silenzio*); nel settimo (*antichi ritratti – agile forma – pelle ambrata – orti verdissimi – muri rosseggianti; sfilava monotona ai miei orecchi – ascoltava curiosamente – noi soli tre vivi nel silenzio meridiano*).

Comunque anche nei brani successivi la sintesi sensoriale, con l'aggiunta dell'odorato peraltro già presente nelle *strade male odoranti* del sesto paragrafo, (*l'odore pirico di sera – undicesimo, l'odore acuto – dodicesimo, l'odor lussurioso dei vichi – diciassettesimo, il tuo profumo – diciannovesimo*), persiste.

Come ha osservato Maura Del Serra,⁹ la liberazione dal tempo storico unidirezionale è scandita in tutta *La Notte* dalla frequenza dei tempi verbali del passato e dell'imperfetto, ma il passaggio dal ricordo al sogno (che equivale ad uno slittamento dalla visività alla visionarietà) spinge le immagini verso una dimensione antinaturalistica, surrealistica, verso una formalizzazione astratta. Non a caso la parola-chiave che è elemento di connessione

⁶ Vedi G. GENETTE, *Seuils*, Seuil, Paris 1987, trad.it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

⁷ Vedi R. BARTHES, *Sul cinema*, Il Melangolo, Genova 1994.

⁸ Vedi F. JOST, *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1987.

⁹ Vedi M. DEL SERRA, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei Canti Orfici*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

concettuale dei primi otto paragrafi si può individuare nell'*inconscio*, raggiunto attraverso l'accesso al mito, rinunciando cioè alla *ratio* intellettuale e andando alla ricerca di un viaggio in una dimensione altra. Opportunamente, in un ormai lontano saggio del 1976, *Invito alla lettura di Dino Campana*, Ruggero Jacobbi definì *La Notte* il "simbolo riassuntivo dell'inconscio".¹⁰ La collocazione dell'avverbio *inconsciamente* in posizione iniziale del secondo paragrafo e del terzo condiziona interamente la percezione patetica del lettore che si muove tra elementi iconici che hanno raggiunto un valore simbolico senza però aver perso completamente la loro marca di vissuto memoriale. E l'isotopia è confermata dal *riso incosciente* del quarto paragrafo, dai lemmi *automa* ed *ebete* del quinto, dalla dichiarazione di impossibilità gnoseologica con cui si apre il sesto: *Non seppi mai come...rividi la mia ombra che mi derideva nel fondo* (sdoppiamento del soggetto e tematica del doppio) e dal ritorno nell'ottavo paragrafo dell'avverbio *inconsciamente* collocato questa volta quasi in funzione gnomica alla fine del brano: *anime infeconde inconsciamente cercanti il problema della loro vita*.

La tessitura iconica del componimento in esame è costituita da un coacervo di immagini che crea un *discretum* visivo nel cui groviglio il lettore-spettatore, come avviene nel succedersi delle sequenze filmiche, porta la sua tensione al *continuum*, svolgendo una funzione unificante di connessione e di direzione delle scene contigue.

Che Campana proceda verso una iconografia d'impronta surrealista fino ai limiti dell'astrattismo si può dedurre dal fatto che la visività o è rarefatta a segno (il testo della prima parte della *Notte* è fitto di *sagome, forme, profilo, profili, forme oblique, le loro ombre, la mia ombra, l'agile forma, profilarsi a mezzo i ponti, volte di tre quarti, pose legnose*) o è smaterializzata da un processo di diffrazione ottica e di dubbio epistemologico, soprattutto nella seconda parte (9–20), dove la tramatura, costituita dalle *varie immagini, immagini avventurose, immagini candide, un'antica immagine*, si scompone nell'impatto con la frequenza lemmatica del sogno (e i due termini sono spesso sintatticamente contigui) e si scontra con la forza enigmatica della specularità (gli specchi rinviano un'immagine scomposta e rovesciata, mettendo in crisi la coscienza del sé). Gli specchi, nella *Notte*, come in altri componimenti poetici campaniani i vetri (e si pensi in particolare al noto testo de *L'invetriata*) defocalizzano l'immagine, la trasformano da visività in visionarietà, favorendo la collocazione delle sequenze, legate iconicamente tra loro da semplici asterischi, segni diacritici di frammentarietà e nello stesso tempo di tensione unitaria, in una distanza cronotopica entro cui si iscrive il processo formalizzante della scrittura campaniana. D'altronde, proprio uno dei più illustri studiosi della tematica dello specchio, Jacques Lacan ha scritto che "quando ci si limita a un rapporto immaginario fra oggetti, per potergli dare un ordine non resta che la dimensione della distanza".¹¹ Così, nel turbinio cromatico, figurativo e tematico della *Notte* si insinua l'assenza, lo stato di perdita e in ultima analisi il senso della morte.

Il testo della *Notte* – ha scritto Teresa Ferri –

¹⁰ R. JACOBBI, *Invito alla lettura di Dino Campana*, Mursia, Milano 1976, p. 33.

¹¹ J. LACAN, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, trad.it. *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, vol. II, p. 604.

mentre ci lascia credere di “vedere” ciò che va componendosi sulla scena della scrittura, ci fa immediatamente constatare che non tutto è lì, ma che occorre invece focalizzare l’attenzione [...] su questo spazio che continua ad aprirsi vorticosamente davanti a noi, rivelandosi solo nel buio del suo abisso avvincente ed invitante.¹²

Questa tipologia di lettura offre una ragione ermeneutica proprio a quel sottotitolo poi cancellato di *morti cinematografiche*. Senza addentrarsi troppo in una analisi strutturale e sintattica, è sufficiente segnalare il fatto che i paragrafi 10, 11, 12, 18, si chiudono con una anafora, rivelatrice della funzione della iterazione e del parallelismo nello stile di Campana, che li accomuna: *panorama scheletrico del mondo*, con in più una ripresa all’interno del testo 12: *C’erano dei panorami scheletrici di città*, e nel 16 il riferimento ad una *forma scheletrica vivente*. In questa prospettiva di “straniamento” che avvicina ancora di più Campana alle esperienze surrealiste ed espressioniste nelle varie arti si può leggere quella “spetttralizzazione della luce” di cui parla Fiorenza Ceragioli, documentata da una minuziosa analisi aggettivale in cui ricorrono spesso lemmi come *catastrofica*, *spettrale*, *orrido*, *sanguigna*, etc.

I punti di contatto tra la testualità campaniana e le tecniche cinematografiche sono molteplici e meriterebbero uno studio più ampio (in particolare per quanto attiene l’utilizzo da parte del poeta dei procedimenti di *flashback* e di *flashforward*, l’adozione della ellissi, la resa del movimento delle immagini attraverso la modifica del punto di vista – emblematico il brano di *Pampa*, in cui Campana descrive il paesaggio argentino che gli corre incontro mentre l’io narrante si trova su un vagone scoperto).

Ma almeno due altre considerazioni, per così dire, di “omologia strutturale” tra la tecnica espressiva di Campana e alcune proposte metodologiche di studio del linguaggio cinematografico si impongono.

La prima attiene al fatto che, da un quadro di insieme della *Notte*, si evince la presenza marcata della poetica del divenire e del vortice che riesce a rompere la dualità geometria-asimmetria, traccia sulla scrittura della dualità concettuale ordine-disordine. Le immagini campaniane nascono dal caos (altro lemma frequente nei *Canti Orfici*) delle cose, della memoria non solo biografica ma anche culturale ed artistica, della immaginazione. Il discorso procede quindi per ondate, attraverso spostamenti improvvisi di soggetto, cambi di tempo verbale, aggregazioni aggettivali ternarie, uso di discorso libero indiretto, flussi di coscienza. E allora come non pensare al confronto con il saggio di Pasolini, *Cinema di poesia*, in *Empirismo eretico*¹³ in cui il poeta-narratore-regista teorizza l’adozione della soggettiva libera diretta come specificità del linguaggio cinematografico, privo di capacità astratta e concettuale, ma denso anch’esso di icone tratte dal caos dell’esistenza umana?

La seconda nasce ancora una volta dal tentativo di dare un valore critico-estetico a certi sondaggi stilistici effettuati sul testo della *Notte*. A livello aggettivale, ma non solo, i brani in esame presentano come costante un passaggio dalla dimensione visiva a quella auditiva o olfattiva o tattile fino a giungere ad una caratterizzazione patetica. Da un passaggio di immagini ad un passaggio di emozioni. Campana utilizza in anticipo in letteratura una dinamica di movimenti passionali, di scarti emotivi, di condensazioni psicologiche,

¹² T. FERRI, *La Notte degli “Orfici” o la scrittura dell’Impossibile allo specchio*, in “Nuova Corrente”, 82–83, 1980, p. 82.

¹³ Vedi P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

adottando la tecnica delle isotopie patetiche, teorizzata da un grande studioso della ricezione letteraria e filmica come Greimas, nel volume intitolato non a caso *Del senso*¹⁴.

Risonanza visuale e teatralizzazione del pensiero sono, in ultima sintesi, i punti di contatto tra la scrittura orfica di Campana e la scrittura filmica di cui Campana aveva intuito la carica di innovazione comunicazionale e culturale.

CAMPANA'S *LA NOTTE*: WRITING AS ARTISTIC SYNERGY AND ICONIC DYNAMISM

Summary

Already in 1913 Dino Campana, the “maudit” poet par excellence of twentieth-century Italian literature, testifies in one of his manuscripts the acknowledgment of the newness of the cinematic language, as well as the will to adopt its expressive techniques in his poetical works.

In point of fact in *Il più lungo giorno*, which constitutes the first original draft of *Canti Orfici*, submitted to Soffici in 1913, then lost and found only in 1971, the section *La notte* carries the title *Cinematografia sentimentale*, successively replaced by a series of subtitles among which *Scorci bizantini morti cinematografiche*, where it is given emphasis both to the technique of fragmented focalization and a surrealist and expressionist visionariness.

Yet Campana's interest in the new art form is not thematic. It rather regards stylistic procedures, the technique of sequences, the dynamism of images, the narrative time, all those structural and compositional innovations that characterize avant-garde artistic experiences such as the plastic dynamism of the futurists, the simultaneous perspective of the cubists, the visual rhythm of aeropainting, the visionariness of the surrealists.

Visual resonance and thought dramatization are, in the end, the contact points between Campana's orphic writing and filmic writing, of which Campana had understood the cultural and communicative power.

CAMPANOVA *NOC*: PSANÍ JAKO UMĚLECKÁ SYNERGIE A IKONICKÁ DYNAMIKA

Resumé

Prokletý básník italské literatury 20. století Dino Campana dává již v roce 1913 v jednom svém rukopisu tušit, že pochopil novost filmového jazyka a že má zájem použít jeho diskurzivní techniky ve své básnické tvorbě.

Text *Il più lungo giorno* (*Nejdelší den*) představuje první verzi sbírky *Canti Orfici* (*Šílený Orfeus*). Autor odevzdal v roce 1913 Sofficimu její rukopis, ten se ale ztratil a byl nalezen až v roce 1971. V této verzi je oddíl *Nocte* (*Noc*) uveden pod titulem *Cinematografia*

¹⁴ Vedi A.-J. GREIMAS, *Du sens II*, Seuil, Paris 1983, trad. it. *Del senso 2. Narratività, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1985.

sentimentale (*Sentimentální kinematografie*), který byl vícekrát upravován, jako např. *Scorci bizantini morti cinematografiche* (*Byzantská zákoutí, filmové smrti*). V těchto názvech autor důsledně používá jednak techniku fragmentární fokalizace, jednak obraznost surrealistického a expresionistického typu.

Campanův zájem o nový umělecký obor není tematický. Týká se spíš stylistických postupů, sekvenčních technik, obrazové dynamiky, vyprávěcího času a všech strukturálních a kompozičních novinek, které charakterizují uměleckou avantgardu – plastický dynamismus futuristů, perspektivní simultánnost kubistů, vizuální rytmus aeromalby, surrealistické vizionářství atd. Vizuální rezonance a myšlenková teatralizace jsou v konečné syntéze společnými body Campanovy orfické poezie a filmového textu, jehož výraznou komunikační a kulturní invenci Campana dobře pochopil.

FRA LO SCHERMO E LA PAGINA: TEOREMA DI PIER PAOLO PASOLINI

Federica Ivaldi
Università di Pisa
federica.ivaldi@libero.it

Nel quadro dei rapporti fra grande schermo e pagina letteraria, se ci si interessa all'*effetto rebound*,¹ ovvero alle influenze formali e strutturali che il linguaggio cinematografico può esercitare sulla letteratura, *Teorema*, il romanzo di Pasolini del '68, si presenta subito come caso emblematico di una scrittura 'come con la macchina da presa'.

La natura e la genesi del testo, da leggere con un occhio al film omonimo, sempre del 1968, sono infatti assolutamente singolari. Ma cos'è *Teorema*? Di cosa parla?

Vedrai un giovane arrivare un giorno
in una bella casa
dove un padre, una madre, un figlio e una figlia,
vivono da ricchi, in uno stato che non critica se stesso,
quasi fosse un tutto, la vita pura e semplice;
c'è anche una serva (di paesi sottoproletari); viene
il giovane
bello come un americano,
e subito, per prima, la serva si innamora di lui,
e si tira su le sottane...²

Proprio questo, come poeticamente preannunciava Pasolini qualche anno prima, è il nucleo centrale, il tema del romanzo. L'Ospite, "venuto per distruggere",³ paragonabile – e paragonato – ora a Cristo, ora a Dioniso, irrompe nell'indifferente *routine* della vita borghese e la sconvolge con la sua rivelazione, assolutamente fisica ed emblematicamente mostrata attraverso lo scandalo del rapporto sessuale.

¹ Prendo a prestito la felice espressione coniata da Gérard Genette: "A differenza del cineasta, il romanziere non è obbligato a mettere da qualche parte la cinepresa: non ha nessuna cinepresa. [...] È vero che oggi può, *effetto rebound* di un medium su un altro, fingere di averne una" (*Nouveau discours du récit*, trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987, p. 62).

² P.P. PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, in *Tutte le poesie*, II, Mondadori, Milano 2003, p. 1280

³ P.P. PASOLINI, *Intervista rilasciata a Lino Peroni*, in *Per il cinema*, II, Mondadori, Milano 2001, p. 2931.

L'intero romanzo, che come il film istituisce un legame molto forte fra sesso, divino e violenza, sembra costruirsi prendendo alla lettera ed esasperando il senso di un versetto del libro di Geremia. Pasolini lo riporta – corretto a suo modo – negli allegati del romanzo:

Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai violentato [anche in senso fisico] e hai prevalso. Sono divenuto oggetto di scherno ogni giorno, ognuno si fa beffe di me...(Dal "Libro di Geremia", cap. 20, v. 7).⁴

Nella prospettiva criticamente antiborghese che Pasolini assume, il sacro, per definizione negato alla borghesia, ha bisogno per farsi strada in quel mondo e per mettere in crisi l'illuminismo della società neocapitalista, di irrompere per il tramite dello scandalo sessuale. Deve essere violento, fisico, irrazionale. La comunicazione verbale e razionale è screditata: bisogna mettersi fuori dal *logos* per rimuovere pudore e costrizioni sociali e poter attingere alla rivelazione del sacro.

Nell'analizzare, personaggio per personaggio, le reazioni di fronte al contatto col divino, il romanzo acquista uno statuto davvero particolare. Sin dall'esordio – i primi 5 capitoli hanno per titolo *Dati* – il lettore è immerso in un clima di resoconto, di analisi, più che di partecipato racconto:

Il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama "referto": esso è dunque molto informativo [...] Inoltre esso non è realistico ma è, al contrario, emblematico... enigmatico... così che ogni notizia preliminare sull'identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo [901].
Questo non è un racconto realistico, è una parabola [903].

Il romanzo-teorema è nettamente diviso in due. Nella prima parte, vengono forniti innanzitutto i "dati", cioè la breve presentazione dei cinque personaggi coinvolti (Paolo e Lucia, Pietro ed Odetta, i quattro membri della famiglia borghese, ed Emilia la domestica), poi la "dimostrazione", ovvero la narrazione dell'improvviso arrivo dell'ospite misterioso e di come tutti siano attratti e sedotti da lui, fino alla sua improvvisa e misteriosa partenza.

"È un teorema: / e ogni sorte è una conseguenza [corollario]".⁵ E infatti, nella seconda parte, dopo una poetica *Appendice alla Parte Prima* che traspone in versi i tormentati monologhi-confessioni dei personaggi al momento dell'addio, sono narrati i "corollari": le sconvolgenti conseguenze del passaggio della divinità.

Dopo la partenza dell'Ospite, per tutti è chiaro che "Se questo amore è nato / è inutile tornare indietro, / è inutile sentirlo come una pura e semplice distruzione" [970], e per tutti è forte la necessità di rendere continua e presente l'esperienza del divino.

La domestica, Emilia, è l'unica che sappia dare esito positivo alla rivelazione, per i caratteri di autentica matrice contadina, preindustriale e preborghese, in cui Pasolini riconosce l'essenza vitale della sanità e della felicità:

⁴ P.P. PASOLINI, *Teorema*, in *Romanzi e racconti*, II, Mondadori, Milano 1998, p. 1060. Da questo momento, per le citazioni da *Teorema*, saranno semplicemente indicate le pagine di quest'edizione, fra parentesi quadre, nel corpo nel testo.

⁵ P.P. PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, cit., p. 1281.

*Tu vivi tutta nel presente.
Come gli uccelli e i gigli dei campi,
tu non ci pensi al domani ...
esclusa, spossata del mondo,
una coscienza ce l'hai.
Una coscienza senza parole.
E di conseguenza senza chiacchiere. [978]*

Emilia, già fuori del *logos*, perché ancora immersa nella società arcaica, vive solo il presente e per questo non si preoccupa di sostituire l'ospite, di perpetrarne la presenza. Prende la strada dell'ascesi: torna alle proprie origini, nella cascina contadina, e lì rivela poteri taumaturgici e il dono della levitazione. Il suo misticismo percorre fino in fondo la strada della perdita di sé: in un estremo dono di sé al mondo, si fa sotterrare viva e rimette alla terra lacrime rigeneratrici di amore e sofferenza.

Le soluzioni adottate dai personaggi borghesi, invece, falliscono. La logica del possesso che li domina determina in loro un particolare 'sentimento del tempo' incapace di guardare al presente e sospeso invece fra il culto geloso del passato, con la volontà di cristallizzarlo nel presente, (le fotografie di Odetta, la coazione a ripetere di Lucia, l'arte di Pietro) e l'organizzazione fruttuosa del futuro e dell'immagine di sé (la fabbrica di Paolo).

Le strade che i personaggi borghesi imboccano vanno in questa direzione e per questo si rivelano distruttive: Odetta si chiude in una paralisi isterica, recidendo i rapporti con il mondo, fino al ricovero in manicomio. Pietro cerca la sua liberazione nella pittura, ma "deraglia in direzione della più velleitaria sterilità mascherata da arte di avanguardia".⁶ La madre cerca disperatamente di ripetere in relazioni sessuali d'accatto il rapporto misterioso e sconvolgente con l'Ospite.

L'unico dei personaggi borghesi ad avvicinarsi alla perdita di sé è il padre, che ha intuito la negatività del possesso. Passato "da possessore a posseduto" [956], è spinto a "mettere la vita fuori di se stessa, / e mantenerla una volta per sempre / fuori dall'ordine e dal domani" [977], fino alla volontaria spoliatura non solo di tutti i propri beni economici e del proprio ruolo sociale (la donazione della fabbrica) ma anche della propria identità umana: si spoglia nella Stazione Centrale di Milano e, districatosi dalla folla-società, nudo, corre attraverso il deserto.

È la prima volta che lo scrittore parla direttamente della borghesia, e la cosa suona ancor più strana messa in relazione al sacro quando per Pasolini, come è noto, proprio la classe media ha cancellato il sacro, e vive nella sua mancanza.

In effetti, se si tratta di un teorema, in esso si procede a una dimostrazione per assurdo: ammettendo che la borghesia possa essere sensibile alla manifestazione del divino, che succederebbe quando il sacro irrompesse prepotente nella vita della comunità borghese per eccellenza, la famiglia? Finirebbe per sconvolgere l'ordine 'lineare' e profano della vita borghese, alienata e inautentica, risollevando pulsioni e contraddizioni che l'etica di classe aveva sopito e rimosso. Alla fine il *Teorema* dimostrerà proprio la negazione del sacro da parte della borghesia.

⁶ A. MORAVIA, *Teorema*, in *Al cinema*, Bompiani, Milano 1975, p. 107.

Sul piano stilistico e della costruzione narrativa la natura “dimostrativa” e simbolica del testo e il passaggio dal prediletto ambiente del proletariato a quello borghese chiamano Pasolini ad affrontare diversi problemi.

In primo luogo, una volta chiariti l’argomento del testo e l’intento che lo muove, Pasolini è a lungo in dubbio non solo sulla forma da dare al suo racconto, ma anche sul “mezzo” da utilizzare. Per questo *Teorema* ha una genesi complessa ed insolita:

Teorema [romanzo] è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo). In tale natura anfibologica, non so sinceramente dire quale sia quella prevalente, quella letteraria o quella filmica. Per la verità *Teorema* era nato come pièce in versi circa tre anni fa.⁷

Inizialmente, addirittura, Pasolini voleva farne una tragedia in versi. Presto si convinse però che l’amore tra il visitatore divino e i personaggi borghesi sarebbe stato “molto più bello e vero” se fosse stato silenzioso:

Se l’avessi fatto in teatro questo dio avrebbe parlato, e che cosa avrebbe detto? Cose assurde. Invece adesso parla attraverso gli altri, attraverso la presenza fisica pura e semplice, cioè il massimo della cinematografia.⁸

Dunque pensò di farne un film, ma evidentemente non era certo neppure di questa forma, se iniziò a scrivere un racconto che fosse insieme anche una sorta di canovaccio, un abbozzo di sceneggiatura. È da questa forma media che infine germogliarono, parallelamente e “indipendentemente”, il romanzo e il film.

Proprio per questa strana genesi, il romanzo ha alla fine insolite caratteristiche: in primo luogo sono presenti numerose inserzioni poetiche di parti che nella redazione intermedia fra *pièce* teatrale e romanzo erano in prosa. Il dato è molto interessante, perché testimonia non solo che gli inserti poetici del romanzo non sono semplicemente un retaggio della originaria redazione in versi, ma anche che il romanzo non è banalmente frutto di un processo di trasposizione dei versi in prosa – o in immagini, nel film – bensì della creazione, nel prosimetro del romanzo – e nella strana forma del film sonoro ma quasi muto – di un nuovo codice attraverso un vero e proprio processo di doppia riscrittura.

Secondariamente, sebbene il romanzo non costituisca affatto la sceneggiatura del film,⁹ né l’ipotesto da cui l’adattamento cinematografico avrebbe potuto nascere, gli elementi cinematografici nel testo, sia a livello di immaginario, che di descrizione e costruzione della vicenda, sono molti.¹⁰

A grandi linee possiamo suddividerli in quattro gruppi: la narrazione tramite informazioni visive; l’uso del presente; l’uso dell’inquadratura; la simulazione di uno stacco di montaggio.

⁷ P.P. PASOLINI, *Note a Teorema*, in *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1979.

⁸ P.P. PASOLINI, *Intervista rilasciata ad Adriano Aprà*, in *Per il cinema*, II, cit., p. 2941.

⁹ Nonostante Pasolini sostenga di aver girato “praticamente senza una sceneggiatura” (P.P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, Guanda, Parma, 1992, p. 120), la sceneggiatura è esistita, in forma autonoma. Si veda W. SITI, F. ZABAGLI, *Sceneggiature (e trascrizioni). Note e notizie sui testi. Teorema*, in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, II, cit., pp. 3119–25.

¹⁰ Cfr. G. PULLINI, *Pasolini: Teorema*, in *Tra esistenza e coscienza*, Mursia, Milano 1986, pp. 421–25.

Credo sia importante sottolineare sin da subito che la volontà di procedere attraverso una narrazione visiva non è solo l'eredità della gestazione parallela di romanzo e film, ma il frutto di una volontaria strategia testuale.

Nell'affrontare la borghesia, Pasolini rifiuta assolutamente di assumere un punto di vista interno a quell'ambiente: la focalizzazione è non solo esterna, ma addirittura, per così dire, 'epidermica', come d'un occhio che, calato nella storia, ne colga frammenti, riportando quanto entra in campo e rifiutando di darne una troppo precisa organizzazione. È dai puri fatti che deve emergere, lampante, il loro significato. Allo stesso modo anche la lingua adottata, neutra ed asciutta, si limita a descrivere.

Per evitare il rischio di un contagio linguistico – ed ideologico – per mimesi, i personaggi parlano molto poco o, prendendo la parola per mere comunicazioni di servizio (“è pronto”, “eccoci, veniamo!”), sono, appunto, “pura fisicità in azione”.

Il resoconto dei pensieri e sentimenti dei protagonisti è quasi cancellato e sostituito dall'espressività dei volti. È il perfetto equivalente di quelli che al cinema si chiamerebbero “piani d'ascolto” (primi piani che, nella concatenazione del dialogo e della scena consentono allo spettatore di leggere sul volto dell'attore le sue reazioni a un discorso o a un avvenimento):

Non entreremo nella coscienza di Lucia. Essa dopo essersi fatta il segno della croce, è rimasta immobile presso la porta: non c'è altra espressione in lei che quella dovuta al liquido nerume dei suoi occhi [1031–32].

L'espressione dei suoi occhi malati è quella di quando finalmente si comprende qualcosa che dà sollievo a sé e soprattutto a chi ci sta vicino: qualcosa che risolve una situazione imbarazzante e finalmente un po' ridicola [942].

Quando poi si concede al personaggio una esplicita espressione dei suoi pensieri e sentimenti, questi saranno antirealisticamente trasposti in monologhi poetici, talmente lontani dal naturale modo d'espressione che lo stesso personaggio se ne rende conto: “e parlo come nel monologo / del personaggio di una tragedia” [975], si lamenta Lucia.

La stessa scelta di indeterminatezza ed antirealismo che determina la scarsità del dialogo, produce anche “il massimo della cinematograficità”, nell'estrinsecare i dati psicologici in caratteristiche fisiologiche o di comportamento, rinunciando quasi del tutto all'incursione del narratore – se ce n'è uno – nei pensieri dei personaggi. Tutto diventa descrizione dettagliata. La rivelazione del carattere dei personaggi è demandata ai dettagli, il pensiero è sostituito da microazioni, dettagliate, frammentate come in una sceneggiatura e perfettamente visualizzabili. Si veda, ad esempio, la prima presentazione di Lucia, donna annoiata, in cui le indicazioni fra parentesi sembrano precise indicazioni di regia:

Aspetta l'ora di pranzo. Leggendo, un'onda dei capelli le casca sull'occhio (una preziosa onda, elaborata da un parrucchiere forse durante la stessa mattinata). Stando china, essa espone alla luce radente gli zigomi [...] alza [...] un momento gli occhi dal libro, per guardare l'ora a un suo piccolo orologio da polso (per farlo, deve alzare il braccio ed esporlo meglio alla luce) [901].

Il secondo elemento di ascendenza cinematografica, che colpisce soprattutto negli incipit dei singoli capitoli, è l'uso esasperato del presente: non si tratta di un presente storico, narrativo, ma di un *present continuous* che sottolinea come la scena si stia svolgendo davanti alla – supposta – macchina da presa. È il presente sempre in atto della sceneggiatura.

I nessi fra un capitolo e l'altro, come stacchi di montaggio, portano il tempo del racconto a saltabeccare da un presente ad un altro, tutti costantemente in atto, tutti immortalati come su una pellicola:

I due ragazzi, Pietro e l'Ospite, insieme con gli altri ragazzi, gli amici di scuola di Pietro, stanno giocando a pallone in un campo da calcio [929].

Odetta sta ora china su una grande cassapanca [...] La cassapanca lentamente si svuota [991].

Lucia sta finendo di truccarsi o di pettinarsi, davanti allo specchio, dove compie quel rito quotidiano [1018].

Questo uso particolare del tempo verbale è comunque in linea con la focalizzazione "epidermica" che caratterizza l'intero romanzo: l'occhio che appena si poggia sulle cose le coglie nella loro immediatezza, immerse nel presente dell'azione che si sta svolgendo.

Un'altra caratteristica della particolare scrittura di *Teorema* che si può supporre di ascendenza cinematografica consiste nel ritagliare l'orizzonte visivo offerto nella descrizione di un volto, di un dettaglio, di un paesaggio, in modo che il lettore ne abbia immediatamente una visualizzazione come di un'inquadratura.

All'inizio del romanzo, il padre prende in mano il telegramma che annuncia l'arrivo del misterioso ospite, "alza gli occhi dal giornale borghese che sta leggendo, e apre il telegramma, dove c'è scritto: 'SARÒ DA VOI DOMANI' (il pollice del padre copre il nome del firmatario)" [904].

Il lettore del romanzo non ha diritto di conoscere il nome del misterioso ospite: la sua vista è impedita dal pollice del padre. Quella fra parentesi è un'indicazione di regia: la macchina da presa – se esistesse – dovrebbe inquadrare il dettaglio del telegramma, retto dalla mano del padre, in modo da creare mistero. Se non servisse a visualizzare l'immagine come un'inquadratura cinematografica, la puntualizzazione fra parentesi non avrebbe probabilmente senso in una pagina letteraria: sarebbe sufficiente che il romanziere decidesse di non scrivere il nome del misterioso ospite. Mettere invece la frase in maiuscolo, imitando la scrittura del telegramma, e delineare la presenza di una mano che regge il foglio e ne impedisce la visione totale significa trascrivere su carta, in parola, un elemento narrativo affiorato alla mente, da subito, in forma visiva.

Vediamo un altro esempio. Paolo, ammalato, è steso sul letto. Per dargli sollievo l'ospite gli tiene i piedi sollevati, appoggiati sulle proprie spalle. "Egli guarda il viso dell'ospite – che non ha una ruga o un rossore – tra i suoi due piedi penosamente appoggiati sulle sue spalle: ne guarda la consolante salute, la giovinezza il cui futuro sembra senza fine" [945].

Lo sguardo del padre, ripreso in soggettiva, è delimitato dal primo piano dei due piedi. La limitazione della scena a un preciso punto di vista e dell'immagine a una delimitata porzione di spazio ancora la visione ad un *foyer* tanto più percepibile quanto più "marcata" è l'immagine, quanto più insolita la prospettiva.

Mettere in primo piano proprio i piedi del padre, poi, ha un valore narrativo e simbolico forte.

I piedi sono, nell'immaginario di Pasolini, il luogo della violenza del padre sul figlio. Nel mito, Edipo viene appeso per i piedi, nel pasoliniano *Edipo re* l'immagine è duplicata nel prologo contemporaneo, quando il padre "d'improvviso allunga le mani, e stringe nei

pugni i due piedi nudi del bambino, come volesse stritolarli”.¹¹ Anche in *Affabulazione*, che ha in comune con *Teorema* più d’un elemento,¹² l’immagine ricompare: il padre protagonista parla nel sonno – il suo incubo apre la *pièce* – e ad un certo punto esclama: “ho i piedi qui, piedini di un bambino di tre anni”.¹³

Qui in *Teorema*, la visione dei propri piedi, e da questa particolare prospettiva, è per il padre il segno dell’inversione dei ruoli padre-figlio, la prima rivelazione del sacro. Il capitolo si intitola, significativamente, *Cerimoniale di un uomo malato (regredito a ragazzo) e di un giovane uomo sano (promosso a giovane uomo antico)* [944].

Non è certo un caso che alla fine del romanzo l’immagine dei piedi nudi abbia – di nuovo – la forza simbolica di un particolare assolutamente cinematografico: nudi e indifesi, i piedi designano la completa spoliatura del padre:

Così sopra agli altri vestiti, cadono prima la canottiera, poi i calzoni, le mutande, i calzetti, le scarpe. Accanto al mucchio dei vestiti, appaiono alla fine i due piedi nudi: che si girano, e, a passo lento, si allontanano lungo il pavimento grigio e lustro della pensilina, in mezzo alla folla della gente, calzata, che si stringe intorno, allarmata e muta [1048].

In questo caso l’inquadratura non è in soggettiva, il punto di vista ottico non coincide perfettamente con lo sguardo di un personaggio, ma ugualmente colpisce la scelta di appuntare l’attenzione su una porzione così particolare del corpo del protagonista e la singolare posizione assunta per descriverlo. Sembra che il passo sia stato scritto posizionando a terra una macchina da presa che dopo aver atteso la caduta dei vestiti, uno ad uno, con un piccolo movimento, vada a inquadrare i piedi nudi del protagonista della scena e poi, forse sfruttando la profondità di campo, inquadri i due piedi che si allontanano tenendo a fuoco anche i piedi calzati della folla che, ferma e attonita, osserva.

È molto interessante, confrontando il poco che abbiamo della sceneggiatura con il testo romanzesco, vedere come nel romanzo Pasolini alluda alla visualizzazione delle scene usando toni, marche e sintagmi identici a quelli della “struttura che vuole essere altra struttura”,¹⁴ pattuendo col lettore, al momento della lettura, lo stesso sforzo di trascodificaione dal verbale al visivo.

Ad esempio: per segnalare nella sceneggiatura l’intenzione di riprendere due fasi successive della stessa azione con due angolazioni diverse della macchina da presa, passando dunque per uno stacco di montaggio, Pasolini ricorre alla ripetizione:

XXXVII CASA – INTERNO GIORNO [...]

I due infermieri la portano fuori

XXXVIII GIARDINO E STRADA – ESTERNO GIORNO

Gli infermieri portano la ragazza fuori, nella strada.¹⁵

¹¹ P.P. PASOLINI, *Edipo re*, in *Per il cinema*, I, Mondadori, Milano 2001, p. 977.

¹² Anche il padre protagonista di *Affabulazione* è un ricco industriale ed è malato; anche qui le polarità padre – figlio, conflittuali, vengono invertite; anche qui il corpo del giovane è portatore di sanità e fecondità; anche qui si parla di mania, nevrosi o crisi religiosa.

¹³ P.P. PASOLINI, *Affabulazione*, in *Teatro*, Mondadori, Milano 2001, p. 473.

¹⁴ Alludo, evidentemente, al saggio P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, II, Mondadori, Milano 1999, pp. 1489–1503.

¹⁵ W. SITI, F. ZABAGLI, *Sceneggiature (e trascrizioni)*, cit., p. 3119.

Nel romanzo, fa spesso esattamente la stessa cosa, soprattutto nel passare da un capitolo ad un altro. Si veda ad esempio, lo stacco fra il capitolo 16 e il 17 della prima parte:

Così, ancora col suo sorriso strabiliato e avaro sulle labbra – egli rientra in casa [935].

Abbandonato il giardino alla sua luce – ecco che il padre va di nuovo a tentoni, percorrendo la strada inversa, per l'interno della casa, fino a infilare il corridoio tristemente illuminato dalla luce elettrica [936].

Un'altra strategia, molto più sofisticata, per suggerire una successione di diverse inquadrature consiste nel "razionare" le informazioni su un'azione, concedendole poco per volta, alternando dettagli e piani d'insieme, spesso giocando con la soggettiva. Vediamone un esempio:

È un pomeriggio [...] silenzioso. Si sentono appena i rumori – molto lontani – della città. [...]

[L'ospite] legge – con la testa in ombra e il corpo al sole.

Come vedremo meglio fra un po' – quando seguendo gli sguardi che lo guardano gli saremo vicini, nei dettagli del suo corpo al sole – egli sta leggendo delle dispense di medicina o di ingegneria.

Il silenzio del giardino nella pace profonda di quel sole impartece e consolante [...] è rotto da un rumore fastidioso, monotono e eccessivo: si tratta della piccola falciatrice meccanica che cigola muovendosi su e giù per il prato [...]

A spingere avanti e indietro la falciatrice in quel modo è Emilia [905].

L'entrata in scena di Emilia è anticipata da parecchie 'inquadrature': prima un campo lungo del giardino, poi un piano a figura intera dell'ospite che legge, poi alcuni particolari del suo corpo (lasciati all'immaginazione del lettore), poi un dettaglio di quanto sta leggendo. Intanto, sul versante della colonna sonora, l'atmosfera del giardino passa da un placido silenzio a un fastidioso rumore fuori campo. La climax (fastidioso, monotono, eccessivo) suggerisce come la percezione sia soggettiva: l'ospite è sempre più infastidito dal rumore, solleva lo sguardo, e vede (un nuovo dettaglio) la falciatrice, alza ancora gli occhi, e il suo sguardo si posa su Emilia. Il punto di vista, percettivo quanto cognitivo, è quello dell'ospite.

Che questo tipo di procedimento sia connesso con un tipo di visualizzazione della scena di tipo cinematografico, lo conferma un passo analogo della sceneggiatura, che usa una simile costruzione linguistica:

I suoi [di Odetta] occhi guardano sempre fisso verso il soffitto, i suoi pugni sono serrati. Una mano cerca di aprire i pugni, ma essi rimangono perfettamente immobili: non si potrebbero scalzare nemmeno con uno scalpello. Chi tocca le mani della ragazza, con cura quasi paterna, è il medico della famiglia.¹⁶

Se là "a muovere la falciatrice" "è Emilia", qui "chi tocca" "è il medico": allo stesso modo nei due passi c'è uno stacco da un dettaglio (la falciatrice, la mano) a una figura intera.

Vediamo, nel romanzo, un altro esempio simile:

L'ospite è laggiù, lontano, solo, tra le piante palustri, contro le macchie dei boschi cedui appena ingemmati. [Segue lunga descrizione del bosco]

Il giovane ospite è seminudo: corre, giocando con un amico cane, lungo la riva di una specie di stagno, intensamente verde [...]

¹⁶ *Ibidem.*

A guardare l'ospite che gioca laggiù in fondo a uno scoscendimento che dà sul bosco, è Lucia. Essa è seduta in cima a una specie di argine... [920].

Anche qui, almeno quattro sono le inquadrature presentate al lettore: il campo lungo con l'ospite, poi quello del bosco, poi di nuovo l'ospite, infine Lucia. Interessante soprattutto il passaggio all'ultima: sulla pagina letteraria generalmente non si avverte il bisogno di ancorare una visione d'insieme, di un paesaggio o di un personaggio, a un preciso punto di vista. Non si ha affatto l'obbligo di specificare da dove lo sguardo si origini. La specificazione della presenza di Lucia (e della sua esatta collocazione in campo) ha dunque un valore aggiunto, è un elemento sottolineato ad indicare come quel campo lungo sia in realtà una soggettiva: il salto da una visione neutra a una emotivamente più forte, il fatto stesso di stupire il lettore con la rivelazione, ritardata, che la madre sta osservando l'ospite da lontano, consente alla macchina da presa-narratore di suggerire il coinvolgimento emotivo di Lucia, di anticiparne la seduzione da parte dell'ospite, senza che una sola parola debba essere scritta al riguardo.

Ancora una volta, un procedimento di tipo cinematografico sostituisce l'incursione dell'autore nella mente del personaggio, e preserva Pasolini da un contatto troppo diretto col personaggio borghese.

Un altro modo, apparentemente più banale, per segnalare nel romanzo l'equivalente dello stacco cinematografico, è lo spazio tipografico. In molti capitoli, nella seconda parte dove sono più lunghi, si ricorre a questo espediente per segnalare il cambio di inquadratura. È molto utile confrontare il capitolo 4 della seconda parte, che tratta della malattia di Odetta, con la parte corrispondente (una delle poche conservate) della sceneggiatura del film: gli stacchi suggeriti dal romanzo e le indicazioni della sceneggiatura non coincidono, a ulteriore conferma dell'indipendenza del romanzo dal film e viceversa.

Sempre a proposito del bianco tipografico come segno di uno stacco di montaggio, particolarmente interessante è il capitolo 9: la pseudo vocazione artistica di Pietro e il suo fallimentare velleitarismo sono descritti per piccoli frammenti di presente. Il capitolo è diviso in piccoli quadri, piccole scene poi montate. La tecnica è, esattamente, quella del "sintagma frequentativo" o "sequenza a episodi", che, secondo la definizione di Metz riprendendo diverse volte scene simili, ma non uguali, "mette sotto i nostri occhi ciò che non potremmo mai vedere a teatro o nella vita: un processo completo, che raggruppa un numero virtualmente infinito di azioni particolari",¹⁷ ottenendo l'idea della durata, dell'azione iterativa:

Pietro è chino su dei fogli bianchi. Disegna. [1006]

Pietro disegna ancora. [1vi]

Pietro è ancora chino a disegnare. [1007]

Ancora gobbo sopra i fogli, Pietro prova nuove tecniche. [1008]¹⁸

¹⁷ C. METZ, *Considerazioni sugli elementi semiologici del film*, in AA.VV., *Per una nuova critica, I convegni pesaresi 1965–1967*, a cura di L. MICCICHÈ, Marsilio, Venezia 1989, pp. 210–11. Non è ozioso osservare che Metz propose la prima formulazione della "grande sintagmatica della colonna visiva" al convegno di Pesaro del '65, presente Pasolini.

¹⁸ La sceneggiatura propone esattamente la stessa cosa, indicando ogni volta il cambio di inquadratura: "XL GIARDINO E CASA – EST./INT. GIORNO. Il figlio è chino su dei fogli, disegna, di spalle, così accanito e intento che dimentica di essere solo, e parla forte [...] XL/A IBIDEM – EST./INT. GIORNO. Il figlio sta ancora disegnando [...] XL/B GIARDINO CASA – EST. GIORNO. Ancora chino a disegnare [...] XL/C GIARDINO CASA – EST./INT. GIORNO. [...] Chino sui grandi fogli ..." (W. SITI, F. ZABAGLI, *Sceneggiature (e trascrizioni)*, cit., pp. 3119–21)

Anche nei capitoli che aprono il romanzo, Pasolini ad una tecnica assimilabile a quelle descritte da Metz nella sintassi cinematografica: il “sintagma a graffa”. I primi capitoli mostrano brevemente le occupazioni dei protagonisti “astenendosi deliberatamente dal situarle le une rispetto alle altre nel tempo, per insistere invece sulla loro supposta parentela in seno a una categorizzazione dei fatti”, con l’intento di concettualizzare, attraverso questo montaggio, un’idea della vita borghese.¹⁹

Lo stacco tipografico e il passaggio da un capitolo all’altro di questi ultimi esempi, ci hanno portato a un livello più profondo del montaggio: non più la semplice transizione da un’inquadratura all’altra nella stessa scena, ma il passaggio da una scena all’altra nella stessa sequenza.

Il linguaggio cinematografico sembra riprodotto, nel romanzo *Teorema*, a tutti i livelli: dalla ripresa del soggetto, alla sua inquadratura, sino al montaggio, nella sua duplice accezione, di transizione fra diverse inquadrature e di meccanismo strutturale del testo.

BETWEEN SCREEN AND PAGE: PASOLINI’S *TEOREMA*

Summary

In 1968 Pasolini published his novel *Teorema*, a text which has a “natura anfibologica, [...] dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavorav[a] ad affrescare una grande parete (il film omonimo)”.

The relation between the twin texts, the novel and the movie, is particularly complicated and interesting, not only because the project was originally for a drama, but also because novel and film were conceived at the same time but independently one from the other: contrary to what one may expect, the novel is *not* the hypotext nor the screenplay of the movie.

Due to such peculiar genesis, *Teorema* is particularly well suited to analyze the influence of cinema on writing, the so-called *rebound effect*. As a matter of fact, the novel is imbued with a cinematic imagination; there are obvious signs of this in the writing style which ranges between argumentative, demonstrative and lyrical tones (there are also short poems in the text) while occasionally it simply aims at reaching the “prosa d’arte” (art-like prose). In the novel, written “as with the cine-camera”, we can often see processes of a cinematic nature. Several elements can be quoted to confirm this: the descriptive abundance of the text; the focusing which is not only external, but ‘epidermic’, as if there were an eye – a camera – to catch and reproduce what comes into the visual field; the explicit will to represent the characters’ psychology only by their aspect and behaviour, while the “narrator” renounces almost completely to present the thoughts of the characters; the cut of the visual fields as if framed by cinematic shots; the shaping of the text as by montage processes; the peculiar use of subjective shots by anchoring the descriptive view to a character, i.e. by setting the camera and declaring its position.

¹⁹ C. METZ, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972, p. 183.

MEZI PLÁTNEM A PSANOU STRÁNKOU: PASOLINIHO *TEORÉMA*

Resumé

V roce 1968 Pasolini vydává román *Teorema (Teoréma)*, text „obojživelného charakteru [...] načrtnutý pravou rukou, zatímco levá ruka malovala fresku na širokou stěnu (stejnomený film)“.

Vztah mezi těmito dvojčaty, románem a filmem, je obzvláště komplikovaný (mělo se původně jednat o divadelní kus) a zajímavý, neboť oba texty se zrodily zároveň a nezávisle jeden na druhém – bylo by klamně se domnívat, že román představuje hypotext nebo filmový scénář.

Vzhledem k těmto genetickým důvodům je román *Teorema* zvláště vhodný ke studování efektu *rebound* od filmu k literatuře. Textem se totiž prolíná imaginace filmového typu, jejíž stopy se objevují v textuře, která je jednou argumentační, jindy popisná, lyrická (básně vložené do prozaického textu) nebo blíží se umělecké próze. V románu, napsaném „jakoby kamerou“, často narážíme na jednoznačně filmové postupy, kterými jsou: výrazná popisnost textu, zaostření nejen vnější, nýbrž „epidermické“, vlastní lidskému oku; kamera, která zachytí a zaznamená, cokoli se objeví ve vizuálním poli; snaha zobrazit psychologické polohy a fyziologické vlastnosti nebo způsoby chování, téměř zcela se vyhýbající vstupům „vypravěče“ do myšlenek postav; fotografický výsek horizontu, jak ve formě pozadí, tak ve formě detailů; zvláštní použití zakotvené subjektivní kamery (s často zpomalenými záběry), popisného pohledu zaměřeného na postavu a nezbytnost umístit (a nějakým způsobem ukázat) kameru; napodobování filmového střihu.

VISTA, RIVELAZIONE E MORTE – NOTE SU VERGA, CAVALLERIA RUSTICANA E IL CINEMA MUTO

Costantino Carlo Maria Maeder
Université catholique de Louvain
costantino.maeder@uclouvain.be

Cavalleria rusticana è uno dei testi più fortunati di Verga. La “commedia”, come la chiama il catanese, riscuote un insperato successo nazionale e internazionale, rinsaldato dalla versione lirica su libretto di Targioni Tozzetti e con la musica di Mascagni (Teatro Costanzi, Roma, 1890), opere che favoriscono lo stereotipo di una Sicilia primordiale, idolatra della *roba*, tutta passione e coltelli.¹ Presto la trama sarà scoperta dal cinema.²

Verga quando adatta i suoi testi non è fedele a sé stesso: la novella, la commedia e il soggetto sono incompatibili. Nessuna delle *riscritture* di Verga, del resto, è fedele al testo di partenza, per varie ragioni su cui s’indagherà nei prossimi paragrafi.³

Un altro luogo comune vuole che Verga, gli ultimi anni della sua vita, fosse stato abbandonato dalla vena creativa. Bisognerebbe invece sostenere che Verga ha spostato il suo interesse su quella nuova forma d’espressione, da lui, almeno a parole, disprezzata come il teatro: il cinema.⁴ Questa scelta era imbarazzante per la maggioranza degli scrittori fino a poco tempo fa; la ridotta bibliografia sulla produzione cinematografica di narratori o di poeti noti e la mancanza di strumenti critici per giudicare esteticamente sceneggiature, copioni e soggetti lo dimostrano.

Anche Verga ha dissimulato questa sua attività:⁵ all’inizio permette, senza convinzione, che la sua *Cavalleria* venga adattata al cinema, ma il film non lo convince: “Figurati che di *Cavalleria rusticana* ne fecero una rappresentazione che io non arrivavo a capire quando

¹ L. SCIASCIA ne parla in *Il giorno della civetta*, in *Tutte le opere*, a cura di C. AMBROISE, Bompiani, Milano 1991, vol. I, pp. 412–13 o nel saggio *La Sicilia nel cinema*, in *La corda pazzo* (ivi, p. 1210).

² Nel 1910 esce una *Cavalleria rusticana* diretta da Emile Chautard o Raymond Agnel. Il soggetto è di Giulia Darsenne, pseudonimo di Giulia Dembowska (o Dombowska). Verga vide il film, ma non ne fu entusiasta: cfr. la nota 6.

³ La *Lupa* teatrale non corrisponde alla novella, il soggetto *Storie e leggende* non alla novella *Le storie del castello di Trezza*, e si potrebbe continuare di pari passo.

⁴ Cfr. G. RAYA, *Verga e il cinema*, Herder, Roma 1984, p. 5 e ss.

⁵ Cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Contributi per una storia dei rapporti tra letteratura e cinema muto (Verga, Capuana, De Roberto, Martoglio e la settima arte)*, Sansoni, Firenze 1982, e *Letteratura teatro e cinema*, Tringale, Catania 1984.

andai per curiosità a vederla. Ma tant'è così serviva a loro".⁶ Più tardi si dedica al cinema, ma sempre con un certo distacco: "basta che la spiegazione scritta, come dici, poi tra quadro e quadro la metteranno loro, che sanno come va preso il loro pubblico...". Col tempo Verga si impegna seriamente, ma nonostante il costante ed intenso lavoro non vuole che notizia alcuna giunga al pubblico. Esige peraltro che il suo nome non sia menzionato anche quando ne è responsabile.⁷ Il lungo carteggio, soprattutto dell'ultimo decennio di vita, rivela però la crescente attenzione estetica e poetica che dedica al cinema:

Ma il caso forse più esemplare di conversione cinematografica è quello di Verga che, dopo aver assaporato il gusto pirico dei lampi al magnesio e delle lastre fotografiche, decise di accostarsi al cinema e si applicò, non senza difficoltà e malintesi, a una rielaborazione di alcuni suoi successi narrativi e teatrali. Non una semplice riduzione operata per tagli e amputazioni ma vera e propria ricerca di una nuova sintassi espressiva adatta alle esigenze del caso.⁸

Ma perché Verga non crea nuovi testi, quando scrive per il teatro o per il cinema, eccezione fatta per *Dal tuo al mio*? E quali sono i criteri di scelta? La narrativa, la lirica, il cinema e il teatro, mediante la duplice e triplice scrittura di alcune trame, consentono a Verga d'intavolare un discorso poetico e metapoetico complesso. Da un lato Verga si serve dell'adattamento, o meglio, della riscrittura, termine che preferiamo,⁹ per contraddire letterariamente possibili attese ed interpretazioni errate suscitate dalla lettura delle novelle e per dialogare con il proprio pubblico, dall'altro per dare forma alle sue critiche al teatro e al cinema, sfruttando l'iconicità, la visibilità, la superficialità e la plasticità del teatro e del cinema, proprio le caratteristiche da lui disapprovate. Nel contempo crea un mondo di valori basato sulla dicotomia tra *segreto* e *rivelazione* correlata alla dicotomia *vita* e *morte* (cioè: segreto: rivelazione/visibilità : : vita: morte, per indicarlo in termini greimasiani), abbinamento che sorpassa i temi della roba e della famiglia "elementare".

Poco ortodosso anche quando a caccia di soldi, Verga crea sempre delle opere incompatibili con le attese dell'epoca. Se nel caso della versione teatrale si è spesso parlato di progetto in primo luogo economico che tradisce il verismo a favore di sentimentalismi, del divismo di una Duse o di altre convenzioni teatrali, in realtà notiamo, soprattutto se teniamo conto della sceneggiatura, che le *differenze* costituiscono l'espressione di un sottile gioco elusivo e ludico con il lettore *ingenuo*, come direbbe Eco,¹⁰ o *average reader*, come lo chiama Verga stesso in un passaggio che citeremo nel prossimo paragrafo. Nel caso della versione teatrale si sa addirittura che Verga dovette pagare di tasca propria la messinscena, proprio perché la compagnia teatrale non credeva nel successo di quella "commedia" che, secondo Verga stesso, faceva a pugni con il gusto del pubblico e non prometteva certo cospicue entrate.¹¹

⁶ Lettera a Dina di Sordevolo, 17 gennaio 1912, in G. RAYA, *Verga e il cinema*, cit., p. 29.

⁷ Cfr. ad esempio la lettera del 25 aprile 1912, indirizzata all'amica Dina di Sordevolo (*ivi*, p. 33).

⁸ C. D'ALESSIO, *Inchiostri e celluloidi: Nota su Verga e D'Annunzio sceneggiatori*, in AA. VV., *Atti del Convegno AISLLI*, Cadmo, Firenze 2000, p. 1557.

⁹ Per una discussione della terminologia rinvio ai primi capitoli di M. FALLON, *De l'adaptation à la di-scrittura (William Shakespeare's Othello, Richard III, Macbeth and Hamlet – Otello, Riccardo III, Macbeth e Amleto di Carmelo Bene)*, tesi di dottorato, Université catholique de Louvain, 2005.

¹⁰ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.

¹¹ G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. CHIAPPELLI, Le Monnier, Firenze 1954, pp. 80–81.

I giudizi negativi¹² sono in parte dovuti a preconcetti nei confronti del teatro, ancora diffusi in campo letterario, ma in primo luogo anche a Verga stesso che non risparmiava critiche impietose sia al teatro, sia più tardi al cinema. Ancora nel 1894 afferma:

Ho scritto pel teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, sopra tutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente: la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto, a un *average reader*, come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se per poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo.¹³

Verga è ancora ben più esplicito quando parla del cinema. I suoi commenti, che troviamo nel vasto epistolario pervenutoci, sono quasi sempre negativi: “ingrossamento fotografico”, “manipolazione culinaria delle cose mie”, “castigo di Dio”, “ingrossamento allo scopo di realizzare ‘pasticcini chilometrici’, a mo’ di romanzo di appendice per analfabeti”, “San Cinematografo” o “il cinematografo ha bisogno di soggetti o temi coi quali abbruttire il pubblico e accecare la gente”.¹⁴ Ma è altrettanto vero che dalle stesse lettere si deduce che Verga riflette e tenta di far passare contenuti a vario livello che non dipendono dalla forma concreta con cui si manifestano. I suoi interventi dimostrano che “capisce” il funzionamento del cinema, che la sua scrittura non è affatto “soggettiva”, spontanea, ma il frutto di una riflessione che anche nella scrittura cinematografica lo porterà a gioielli come *Storia di una capinera*, *Storie e leggende* o *Cavalleria rusticana*, tutti testi che di nuovo si scostano volutamente dalle attese e dalla *koinè* cinematografica dell'epoca. Al di là di ogni volontà di far soldi, come si nota comunque anche nell'epistolario, soprattutto quando parla del cinema emergente, si nota la velleità di scrivere in modo efficace, in grado di trasmettere i propri messaggi, soprattutto a partire dal 1914, quando sarà preso dal virus del cinema.¹⁵ Alcuni soggetti di Verga sono verosimilmente andati persi; oggi disponiamo ancora di *Caccia al lupo*, *Caccia alla volpe*, *Storie e leggende*, *Cavalleria rusticana*, *Storia di una capinera*. In vita escono sette film con il consenso di Verga: *Cavalleria rusticana*,¹⁶ *Tigre reale*, *Caccia al lupo*, *Storia di una capinera*, *Una peccatrice*, *Eva* e *Il marito di Elena*.

L'analisi delle riscritture e delle riflessioni teoriche nell'epistolario dimostrano che è difficile enunciare una poetica coerente. Verga non impone dall'alto una visione costrittiva e riduttiva. Se da un lato afferma che il teatro deve attenersi alle regole dell'unità di spazio e luogo, si contraddice subito nell'opera successiva. In altro luogo ci dilungheremo sulla poetica della scrittura cinematografica di Verga, ancora poco rigorosa, dato anche la

¹² Cfr. ad esempio L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Ricciardi, Napoli 1920, ora Laterza, Bari-Roma 1995; T. GODDARD BERGIN, *Giovanni Verga*, Yale University Press, 1931, poi Greenwood Press, Westpoint Connecticut 1969 o anche G. CECCHETTI, *Giovanni Verga*, Twayne Publishers, G.K. Hall & CO, Boston 1978, nonché gran parte dei siti internet dedicati al catanese.

¹³ G. Verga a Rod, 10 genn. 1884, in U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. PANCAZZI, Le Monnier, Firenze 1946, p. 123.

¹⁴ Cfr. G. RAYA, *Verga e il cinema*, cit., *passim*.

¹⁵ Cfr. anche la partecipazione alla casa cinematografica *Silentium films*. Nel comitato artistico figurano oltre a Verga altri colleghi della Società Italiana degli Autori (SIAE) come Marco Praga (direttore), Giuseppe Adami, Salvatore Di Giacomo, Dario Niccodemi, Renato Simoni, Alfredo Testoni. Gerente e iniziatore era il conte Luigi Grabinski-Broglio.

¹⁶ La versione di Ugo Falena del 1916 è probabilmente basata sul soggetto di Verga.

novità di questo nuovo mezzo. I copioni, spesso divisi in argomento e soggetto, o soggetto e ripartizione dei quadri, non permettono di verificare delle vere tendenze: in certi si nota l'assenza di dialoghi – fatta eccezione di monosillabi come “sì” o “no” o altri enunciati che possono essere resi facilmente mimicamente; in altri, come *Caccia alla volpe*, ci viene spontaneo chiederci come i dialoghi potessero essere resi senza sonoro, dato che esigono buone capacità mimiche da parte degli attori. In alcuni testi i titoli corrispondono alle insegne tipiche del cinema muto, nelle quali si annuncia ciò che succede o si rendono alcuni dialoghi essenziali, in altri tutto questo non c'è. Accanto al fatto che usa quasi esclusivamente il presente, dovuto alla *koinè* della scrittura cinematografica dell'epoca, si nota la concisione estrema. Come nel caso della *Cavalleria*, i soggetti sono piuttosto dei racconti *brevi*. Anche se a noi questo può sembrare dovuto alle esigenze della scrittura cinematografica, ciò è una scelta di Verga, il che è comprovato dal fatto che le case di produzione gli chiedono sempre di allungare i testi, di aggiungere *metri* (come si diceva allora) e di spiegare anche meglio: ma Verga invece di farlo *aggiunge storie*: *Caccia alla volpe* si sovrappone a *Caccia al lupo*, *Storie e leggende* ripropone due *fabulae* distinte solo dall'ancoraggio spazio-temporale.

Si possono notare anche altre ricorrenze programmatiche: a mo' di opera lirica, Verga ama iniziare con scene di massa, spesso feste. Tali feste assurgono a simbolo della spensieratezza e della felicità, sono però anche simbolo dell'ipocrisia, perché la festa implica la falsità, il fingere, il voler ignorare e il mascherare dei problemi.¹⁷ Se il dramma *Cavalleria rusticana* è una parodia del teatro classico antico, il soggetto cinematografico riscrive strutture e schemi operistici.

Nella *Capinera* e in *Storie e leggende*, Verga lavora con il non-detto, il non-*mostrato*. A differenza delle falsarie narrative preferisce abbozzare trame che esigono un lavoro di completamento da parte del fruitore, avvicinandosi così alla poetica dei *Malavoglia* o delle novelle come *Gli orfani*, *La lupa* o *L'amante di Gramigna*. Non a caso rifiuterà i “pasticci chilometrici”, come risponde a Marco Praga il 19 agosto 1916.¹⁸

La tecnica di scrittura è moderna, senza compromessi. Verga si appoggia sulle competenze “narrative” dello spettatore di *completare* storie abbozzate, il che introduce l'ambiguità e la potenzialità: in *Storie e leggende* non possiamo sapere se Donna Violante e il paggio Corrado saranno davvero trucidati, il che nella novella era ancora il caso, così come ne *La lupa* il testo non ci dice se la protagonista verrà davvero assassinata o nei *Malavoglia* si evita di descrivere il naufragio o nell'*Amante di Gramigna* il conflitto a fuoco e la cattura del bandito. Verga evita l'“Etna e i ciclopi”, come dice in una lettera a Marco Praga (9 marzo 1917): preferisce un testo schietto, rude breve, senza sentimentalismi e fatti *spettacolari* che distoglierebbero l'attenzione del fruitore da ciò che è davvero importante per l'istanza enunciante. Così toglie nella *Capinera* cinematografica anche gli ultimi residui sentimentali.¹⁹

¹⁷ Cfr. C. MAEDER, *Festa e condizione umana nell'opera verdiana*, in “Incontri”, 11, 1996, fasc. 2, pp. 83–92.

¹⁸ Praga, in una missiva precedente del 21 luglio, gli aveva chiesto di allungare il soggetto per *Caccia al lupo*, altrimenti troppo breve, con “scene siciliane, fra le meno sfruttate” (G. RAYA, *Verga e il cinema*, cit., p. 89 e 91).

¹⁹ G. VERGA, *Storia di una capinera*, in *Due sceneggiature inedite*, a cura di C. RICCARDI, Bompiani, Milano 1995, pp. 41–57.

Ma in primo luogo rispunta in tutti i copioni il gioco, di carattere anche metapoetico, tra *segreto e rivelazione*. La novella *Cavalleria rusticana*, pubblicata dapprima nel “Fanfulla della Domenica”, il 14 marzo 1880, fu inserita in *Vita dei campi*, edito lo stesso anno da Treves. La critica suole puntualizzare i seguenti elementi cardine: l’assenza di compassione, la roba che si oppone all’amore e ai sentimenti più umani, l’esclusione di Turiddu dalla società del paese, la primordialità feroce di un mondo ormai sorpassato dagli sviluppi storici.²⁰

Studiamo l’abbrivo della novella e le azioni dei personaggi presentati:

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si *pavoneggiava* in piazza coll’*uniforme da bersagliere e il berretto rosso*, che *sembrava* quella della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre *andavano a messa col naso dentro la mantellina*, e i monelli gli ronzavano attorno come le mosche. Egli aveva portato anche una pipa col re a cavallo che *pareva vivo*, e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba, *come se* desse una pedata. Ma con tutto ciò Lola di massaro Angelo *non si era fatta vedere né alla messa, né sul ballatoio*, ché si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla. Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! voleva trargli fuori le budella della pancia, voleva trargli, a quel di Licodia! *Però non ne fece nulla*, e si sfogò coll’andare a *cantare tutte le canzoni di sdegno* che sapeva sotto la finestra della bella.²¹

I passaggi in corsivo presentano elementi (pavoneggiare, continuare a portare il berretto da bersagliere, accendere i fiammiferi in modo teatrale) che rinviano allo spettacolo, al mostrare, al fingere, all’essere diversi. Non a caso pullulano espressioni come *parere e come*. Ma accanto a queste forme di finzione notiamo anche l’atteggiamento delle donzelle e di Lola: l’ultima non si mostra affatto, non va a messa, né esce sul balcone, un’altra figura testuale che rinvia allo spettacolo. Le ragazze invece si rubano Turiddu con gli occhi, ma nascondendo i propri sentimenti. Anche esse fingono, ma senza rivelare. Accanto a questi due gruppi, ci sono però anche i vicini, e il loro giudizio è impietoso: Turiddu è un fannullone, che va a cantare di notte, senza ottenere nulla. Se si fosse vendicato subito, se avesse agito, forse, se si fosse vendicato, allora i commenti sarebbero stati più favorevoli.

Tutta la prima parte verte intorno a questo doppio gioco di recitazione. Ma questo gioco non finisce lì. Lola *non appare*, rimane nascosta. La prima parte si conclude con l’incontro fra i due, visti da nessuno (“– Sentite, compare Turiddu, – gli disse alfine, – lasciatemi raggiungere le mie compagne. Che direbbero in paese se mi vedessero con voi?...”):²² Turiddu perde la sfida, non riesce più a recitare, la sua arte ha subito uno scacco, mentre Lola rimane impassibile, senza rivelare il suo stato d’animo. L’arte di seduzione basata sulla finzione ha subito uno smacco. L’artista non ha presa sul pubblico: non a caso i vicini non lo prendono sul serio. E si capisce subito che il testo presenta una tesi interessante: chi finge mostrando è sconfitto, chi finge e dissimula/occulta vince.

Si passa al secondo atto: ora è Lola che mostra, finge, recita, mentre Turiddu applica la strategia usata da Lola e dalle ragazze nella sezione precedente: dissimula i propri sentimenti facendo la corte a Santa. Non a caso è Lola che perde il duello: recita, mostra,

²⁰ Cfr. ad es. P. GIBELLINI, *Tre coltellate per compare Turiddu*, in “Strumenti critici”, 72, agosto 1993, pp. 205–23.

²¹ G. VERGA, *Cavalleria rusticana*, in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1977, p. 139 (corsivo nostro).

²² *Ivi*, pp. 139–40.

rivela la sua immagine di donna ricca, si espone al ballatoio come un'attrice. Chi finge, chi mostra, ha torto e subisce.

Il prossimo atto, quello della delazione da parte di Santa si svolge secondo criteri del tutto conciliabili con quello che abbiamo esposto: conformemente alla tecnica verghiana della reticenza, molto rimane all'oscuro: se siamo sicuri che Lola a un certo momento tenta di sedurre Turiddu, certamente non ci viene detto che la fornicazione abbia avuto luogo. Nella scena tra Santa e Alfio quel che conta non è la fornicazione, avvenuta o no, ma il fatto della visione, della presentazione pubblica, del fatto che altri abbiano potuto vedere e assistere allo spettacolo pubblico:

– Santo diavolone! – esclamò Compare Alfio, – se non avete visto bene, non vi lascerò gli occhi per piangere! a voi e a tutto il vostro parentado!

– Non son usa a piangere! – rispose Santa, – non ho pianto nemmeno quando ho visto con questi occhi Turiddu della gnà Nunzia entrare di notte in casa di vostra moglie.²³

Il dramma non è affatto un adattamento tradizionale e non è nemmeno una trasposizione, una riduzione, una trasduzione o una trascodificazione – e chi più ne ha più ne metta: tutto è cambiato. Verga, da bastian contrario che era, gioca con le attese di coloro che conoscevano la novella.

Il dramma presenta una struttura essenzialmente classica. In una lettera indirizzata a Capuana, Milano, il 7 luglio 1885, scritta dopo il fiasco di *In portineria*, Verga rivela che non crede in regole:

Sino a qual punto sono inviolabili le convenzioni drammatiche? Caro Luigi, io divento piatto come la Valle del Po. Io non riconosco altra necessità teatrale che l'unità di tempo e di luogo, buon'anima – che tutto quello che l'autore ti fa passare sotto gli occhi possa realmente passare e avvenire in quel tempo e fra quelle quattro quinte. Ecco tutto. Pel rimanente dove sono i limiti dell'azione scenica?

Certi hanno accusato Verga d'aver ampliato il dramma per dare più spazio a sentimentalismi e soprattutto al ruolo di Santuzza, quasi interamente ri-creato per la giovane Duse. Tale affermazione potrebbe anche essere corretta, come dimostra la statistica: Santuzza enuncia all'incirca 1130 parole, Turiddu solo 1120, gli interventi di altri personaggi variano tra le trenta e le quattrocento parole. La distribuzione degli interventi racconta un'altra storia: Santuzza domina la prima metà del dramma, ma nella seconda parte, quella più drammatica, scompare del tutto, fenomeno poco convenzionale se si trattasse di dare più peso al ruolo di Santuzza. Non solo: Turiddu è completamente riscritto. Non è più il personaggio "diverso" della novella, come mostrato ad esempio da Gibellini. È benestante, cioè un piccolo borghese, che, in teoria, lavora e la cui madre gestisce un'osteria e negozietto. Il fatto che porti il berretto da bersagliere non è più considerato qualcosa di strano.²⁴

Nel dramma mancano i riferimenti all'esclusione sociale. La roba è importante, ma anche qui in primo luogo per contraddire la novella. Nunzia, la madre, è quella che negherebbe anche il giorno di Pasqua l'elemosina a Pipuzza. Se nella novella la figura della madre suscita un certo sentimentalismo, ora è decisamente antipatica. La poveretta è Santuzza,

²³ *Ivi*, p. 143.

²⁴ G. VERGA, *Cavalleria rusticana*, in *Tutto il teatro*, Mondadori, Milano 1980, p. 35.

povera, esclusa, mentre il suo comportamento nella novella poteva destare ribrezzo. E secondo la strategia di riscrittura di Verga, che consiste nella negazione di quello che ci aspettavamo, ora Santuzza, così enigmatica e brusca nella novella, ci spiega per filo e per segno perché rivela la verità ad Alfio, quasi per segnalare che l'interesse della novella non concerneva affatto i motivi di Santuzza, il che è valido anche per gli altri temi considerati importanti nella novella, come la *roba* e l'*esclusione*.

Anche il dramma è conciso, se si tiene conto degli schemi del tempo, ma più importanti sono gli elementi teatrali che si trovano nel testo, così come i riferimenti molteplici alla tematica della finzione e del fingere, accentuata ancora dai personaggi che fungono da spettatori. Quasi niente succede che non sia messo alla berlina. Significativo è l'inizio: niente rimane segreto. Tutti sentono tutto, tutto deve essere ed è visibile. Chi in tale contesto non tace o non riesce a dissimulare, ha perso, diventa trasparente, "leggibile". Santuzza infatti lo è: Brasi sa, anche gli altri sanno, benché lei finga di non rivelarlo. Il comportamento di Turiddu diventa quasi comprensibile. Tenta di conservare un minimo di indipendenza, di autonomia: non a caso vuole imporsi come soggetto autonomo, che non deve curarsi degli altri. Frequenti sono le esclamazioni di tipo: "Non posso decidere per me?"

Il soggetto di *Cavalleria rusticana* corrisponde in quanto a lunghezza alla novella.²⁵ Di nuovo Verga apporta modifiche estremamente interessanti che non possono essere interpretate che come "de-costruzioni" delle attese di un lettore che conosce la novella e il dramma, ma certamente non come una riduzione dei contenuti già presenti nella novella. Verga gioca con il suo argomento, lo rivede, lo rielabora, smentendo le attese del pubblico, ma anche i modi di scrittura dell'epoca. Se nella novella è reticente, non ci "dice" tutto, lascia al lettore il compito di riempire i sottintesi, se nella commedia contraddice quello che sembrava chiaro, ora nella versione cinematografica, più vicina a livello di *fabula* al racconto, Verga rifiuta le strutture tipiche del cinema dell'epoca e ci presenta un terzo Turiddu.

Il soggetto comincia *ab ovo*: si descrive come Turiddu faccia la corte a Lola, come debba partire soldato con tanti altri ragazzi, come alla stazione Lola gli dia come pegno un fazzoletto, e così via. Assistiamo poi a come Alfio, grazie alla sua ricchezza, riesca a circuire prima i genitori, i parenti, gli amici e poi Lola. Si sposano e così via. Come esplicitato da Verga nelle sue lettere, si nota che dominano le azioni, azioni che sono descrittive e che servono anche a disegnare il carattere e a specificare le emozioni e le passioni.²⁶

Come successo per altri soggetti, è ipotizzabile che Verga dovesse aggiungere del materiale per poter garantire un film di ben più di 100 metri. L'aggiunta degli antefatti sarebbe così certamente spiegabile. In un primo momento, si potrebbe attribuire questa scelta al fatto che il cinema all'epoca non si fosse ancora evoluto sufficientemente, ma proprio in quell'epoca, il film muto aveva sviluppato l'uso di anisocronie come analessi, ragion per cui questa linearità è in primo luogo segnale che Verga vuole "riportare" ordine in un genere sempre più fantastico e complesso dal punto di vista narrativo.²⁷ Alcune osservazioni di Verga a proposito del cinema vanno proprio in quella direzione.

²⁵ Cfr. G. GARRA AGOSTA, *Giovanni Verga e la sceneggiatura cinematografica inedita di Cavalleria rusticana*, in AA. VV., *Verga e il cinema. Con una sceneggiatura inedita di Cavalleria rusticana*, a cura di N. GENOVESE e S. GESÙ, Maimone, Catania 1996, pp. 237-43.

²⁶ Cfr. le lettere a Dina di Sordevolo del 23 febbraio, 1913 o del 28 giugno 1913 (in G. RAYA, *Verga e il cinema*, cit., p. 36 e 40).

²⁷ G. GARRA AGOSTA, *Giovanni Verga e la sceneggiatura cinematografica inedita di Cavalleria rusticana*, cit., p. 242.

Ma le vere innovazioni, rispetto alla novella e al dramma, sono la velocità con cui si svolge la storia e di nuovo la riscrittura del personaggio principale: Turiddu non è affatto un personaggio deriso, estraneo alla società in cui vive. Torna, ritrova gli amici, e da soldato vero, comincia a vendicarsi subito, senza remore. Turiddu non recita più, come nella novella, non è più un perdente, perché finge. È sdegnato, le rende subito il fazzoletto. Infatti, le compagne se ne accorgono della discussione e mormorano.

[...] Lola commossa anche lei si guarda intorno sbigottita, e accenna alle compagne che si sono fermate ad aspettarla mormorando fra di loro; e infine scappa a raggiungerle correndo; piantandolo come un cencio in mezzo alla strada.²⁸

Nella prossima scena vediamo come Turiddu si metta subito a far ingelosire Lola. Di nuovo, come nella novella, la delazione di Santuzza avviene bruscamente, senza che noi possiamo veramente “capire” ciò che fa. Ma il tutto è ancora più interessante se ci vengono in mente gli elementi che rinviano anche in questo testo all’arte: Turiddu, in abbrivo di testo, va a cantare sotto la finestra dell’amata e si becca l’acqua del catino, ma tale serenata è espressione di gioia, e Turiddu la fa con gli amici. Si tratta di una bravata, e Santa e Lola ne sono attratte. Turiddu non è incompetente, non è un estraneo, ma proprio un giovane del borgo che si comporta come si dovrebbe fare.

Dopo queste osservazioni preliminari rivolgiamo la nostra attenzione alle parti forse più interessanti delle tre *Cavallerie*, gli *explicit*. La fine così brusca, sia detto per inciso, aveva indotto alcuni a scrivere il seguito del dramma. Anche qui notiamo la fondamentale incompatibilità e/o complementarità delle tre versioni, benché in ogni versione Turiddu lasci la pelle.

Nella novella i due duellano soli nella Canziria. Alfio acceca Turiddu con una manciata di sabbia negli occhi e poi pugnala la vittima: il testo non rivela null’altro. Nel dramma, secondo gli schemi del teatro classico e della regola del decoro, l’assassinio non viene mostrato, avviene fuori scena. Nel soggetto, invece, i due si addentrano nella Canziria, seguiti dai curiosi. Durante il duello il testo precisa che “i curiosi intanto si sono avvicinati fra le macchie dei fichidindia”. La situazione precipita: Turiddu viene ammazzato, “e gli altri accorrono di qua e di là, e compare Alfio scappa dal fondo”.²⁹

Nella novella e a teatro, punizione non c’è: il testo non ci rivela il seguito, che cosa succederà con Alfio, se verrà punito o no. Il testo rifiuta di completare il quadro. Nella novella vediamo solo Alfio e Turiddu, nessun altro viene menzionato, nel dramma sentiamo solo Pipuzza che dice “hanno ammazzato Turiddu”, e non “Alfio ha ammazzato Turiddu”. Naturalmente le persone in scena sanno che i due si sono sfidati a duello, ma i due carabinieri che accorrono non ne sono al corrente e probabilmente non troveranno mai la soluzione. Il testo, in ogni caso, è reticente. Nel soggetto invece Alfio fugge. *Tutti vi hanno assistito come a teatro*. Alfio diventa così attore che rivela, e il suo atto è dunque finzione: come Turiddu pagherà. Fugge. L’espone, il rivelare, nelle opere verghiane analizzate è sempre un errore. Chi rivela muore, chi riesce a nascondere vince. La visione comporta la rivelazione e la distruzione del mistero e del segreto. Il vedere in sé e il mostrarsi costituiscono già un

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 243.

peccato che si oppongono al narrare in sé. Doppia mente: il cinema e il teatro lo dimostrano. La critica al teatro e al cinema diventa così tema stesso delle trasposizioni teatrali e cinematografiche, si trasforma in *mise en abyme*. La scelta dei soggetti cinematografici pervenutici e dei drammi ne sono testimoni. Il *vedere*, la *visione*, sono potenzialmente menzogneri perché creano realtà potenzialmente fasulle, perché sembrano realistici (non sappiamo se Turiddu abbia davvero commesso adulterio o no, Santuzza dice d'averlo visto entrare di notte nella casa di Alfio). Mostrarsi è fare teatro/cinema, è recitare e ciò impedisce ai personaggi di *essere* e infine di *vivere*.

VISION, REVELATION AND DEATH – NOTES ON VERGA, CAVALLERIA RUSTICANA AND SILENT MOVIES

Summary

At the end of his life, Giovanni Verga discovers the movies. Very reluctant and critical in the beginning, the Sicilian shows at last a certain interest, without abandoning, however, his skepticism, and starts writing scripts. As it was the case for his theatrical works, he does not comply with the public's and experts' expectations. Many of his scripts are refused because of their conciseness and intentional absence of great feelings and sentimentalism.

Many of his scripts, however, reveal even a higher artistic level than the *hypotexts*. Verga does not need to write new plots in order to develop his art or invent new texts. This essay will show how the threefold writing (short story, drama and script) of *Rustic Chivalry* presents a coherent and organic metapoetical discourse. Precisely the many incompatibilities of the three plots generate a new interpretative key, which contradicts the expectations raised by a superficial reading of the short story.

ZRAK, ODHALENÍ A SMRT: POZNÁMKY K VERGOVI, *SEDLÁKU* KAVALÍROVI A NĚMÉMU FILMU

Resumé

Na konci svého života Verga objevil film. Nejdříve proti své vůli, pak s jistým zájmem začal psát náměty vycházející ze svých prozaických a divadelních textů. Tak jako v případě divadla, ani zde se Verga nedrží obecného úzu, nýbrž se snaží prosadit vlastní poetiku, setkává se však s nepochopením a odmítnutím, které ho posléze znechutí. Přesto lze říci, že mnohé jeho scénáře mají takovou literární hodnotu, že o mnoho převyšují své předlohy. Verga necítí potřebu vymýšlet nevídané zápletky, nepouští se do nových úvah ani nepíše nové texty. Příspěvek ukazuje, že existence tří verzí díla *Cavalleria rusticana* (*Sedlák kavalír*), jejichž závěry jsou navzájem velmi odlišné, ve skutečnosti dokládá autorův koherentní a organický metapoetický diskurs, v němž právě rozdíl mezi povídkou, divadelní hrou a filmovým námětem odhalují interpretace, které jsou v rozporu s očekáváním založeným na interpretaci omezené jen na povídku.

**IL SOGNO MECCANICO, OPPURE DELL'ARTE
DI NARRARE PER MEZZO DI IMMAGINI: I SOGGETTI
CINEMATOGRAFICI DI ALBERTO SAVINIO**

*Joanna Szymanowska
Università di Varsavia
jszymanowska@uw.edu.pl*

*Se c'è una cosa che il nostro tempo abbia creata nuova
con naturalezza, questa è il cinematografo. Nato come
invenzione meccanica, s'è tutt'a un tratto rivelato
quale magnifico strumento d'espressione, cioè d'arte.
(M. Bontempelli)*

Alberto Savinio è quasi coetaneo del cinema. Nato nel 1891, aveva da poco compiuto quattro anni quando, il 28 dicembre del 1895, i fratelli Louis-Jean e Auguste Lumière presentavano al pubblico riunito nel Salon Indien del Grand Café di Parigi l'apparecchio, brevettato nel febbraio dello stesso anno, chiamato *cinématographe*. I primi spettatori (una trentina di persone) ammirarono con stupore alcune brevissime riprese dal vero, con scenette di vita quotidiana, tra le quali *La colazione del bimbo*, *L'uscita degli operai dalle officine Lumière* e *L'arrivo di un treno alla stazione di la Ciotat*. Il cinema, nato come un'arte icastica per eccellenza, un documentario composto di immagini in movimento, girate con lo scopo di cogliere la realtà, la *vera vita*, mentre si sta svolgendo, rivelò subito la sua specifica natura di un mezzo capace non solo di emozionare il pubblico, ma anche di modificare gli abituali processi di percezione. Nella visione cinematografica il vero e la sua riproduzione sulla pellicola perdono i loro particolari distintivi fino a diventare un tutt'uno: a un tratto lo spettatore viene trasportato in un'altra dimensione, impercettibilmente valica il confine tra la realtà del mondo in cui vive e la finzione entro la quale viene catapultato. I presenti alla prima proiezione si lasciarono coinvolgere a tal punto che alcuni di loro si misero in fuga, altri corsero a nascondersi dietro le sedie, temendo che il treno dello schermo sarebbe arrivato in sala. Georges Méliès, che aveva assistito alla proiezione, intuì subito le potenzialità creative del cinema nascente, capì che esso non solo era in grado di riprodurre la realtà, ma anche di crearne un'altra, la quale, pur essendo inventata, può avere su chi guarda una forza d'impatto paragonabile a quello della realtà vera. Qualche

anno dopo la presentazione dei fratelli Lumière, Méliès crea un genere nuovo, diverso dalle riprese consuete del cinematografo di allora. Alla realtà colta sul vivo Méliès contrappone la *fiction*: l'immaginazione, il trucco, la fantasia.

Uno dei primi ricordi di Savinio legati al cinema è per l'appunto quello della proiezione, nell'Atene dell'inizio del Novecento, del film fantascientifico di Méliès, il primo della storia del cinema, intitolato *Le voyage dans la Lune*:

Sul tetto dell'albergo d'Inghilterra si levava un lenzuolo fra due pertiche, sul quale tremolavano le figure di un film ispirato dal Viaggio dalla Terra alla Luna di Giulio Verne. I viaggiatori partivano dentro un proiettile, sbarcavano nella luna, davano battaglia ai Seleniti, che somigliavano a rospi ritti sulle zampe posteriori.¹

La proiezione si svolse all'aperto, in Piazza della Costituzione, probabilmente nell'estate del 1903 o 1904.² La passione di Savinio per il cinema fu molto precoce e destinata a durare per tutta la vita. In tutta la sua opera, a cominciare dal volume d'esordio, *Hermaphrodito* (1918), abbondano le allusioni ai film, agli attori e ai registi.³ Spesso esse si tingono di nostalgia, lasciano trapelare gli stessi sentimenti ed emozioni che stanno alla base della riflessione teorica di Savinio sulla creazione artistica in generale. In *Tragedia dell'infanzia* Savinio rievoca un'altra serata al cinema, un cinema improvvisato in riva al mare, sulla spiaggia, tra i tavolini dei caffè. Nell'"aria imbottita di tenebre e di silenzio",⁴ sotto il "cielo diffuso di magia",⁵ si svolge un rito magico, l'umano si congiunge con il divino, nel presente irrompe la storia che ha assunto la forma di "un uomo truce" nato dall'oscurità, "un assiro regale che il cinematografo ha rapito all'avello".⁶

È interessante osservare fino a che punto l'evocazione dei primi ricordi di spettacoli cinematografici muove dalla stessa ispirazione che anima le pagine di riflessione teorica sull'arte pubblicate in "Valori Plastici"⁷ (la più importante rivista d'arte degli anni Venti) e che sta alla base delle considerazioni sull'arte e sulla natura del rapporto tra l'arte e la realtà, formulate da Savinio nello stesso periodo.⁸ Il punto centrale della riflessione saviniana è costituito dall'opposizione arte-realtà, che sarà feconda per la maggior parte della sua produzione artistica posteriore. Secondo l'ottica assunta da Savinio fin dall'inizio della sua attività di scrittore, "la realtà è mobile e transitoria. [...] L'arte che si illude di riprodurre e di fermare questa realtà attiva, è un'arte condannata: nasce cadavere".⁹ In *Anadioménon*, il

¹ A. SAVINIO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Einaudi, Torino 1973, p. 137.

² E non nel 1896, come suggerisce A. Bernardi (cfr. A. BERNARDI, *Alberto Savinio e il cinema, utopia visibile*, in "Il castello di Elsinore", 27, a. IX, p. 98). Il fim di Méliès fu girato nel 1902; nel 1905, dopo la morte del padre di Savinio, avvenuta nel mese di maggio, la famiglia si apprestava già a partire per l'Italia.

³ Per più informazioni sui riferimenti cinematografici nell'opera di Savinio si rimanda a A. BERNARDI, *Al cinema con Savinio*, Metis, Lanciano 1992.

⁴ A. SAVINIO, *Tragedia dell'infanzia*, Adelphi, Milano 2001, p. 90.

⁵ *Ivi*, p. 91.

⁶ *Ivi*, p. 96.

⁷ Savinio pubblica su "Valori Plastici" da novembre 1918 a ottobre 1921. Allo stesso periodo risalgono i primi accenni al cinema nella sua narrativa: *Hermaphrodito* uscì nel 1918, la stesura di *Tragedia dell'infanzia*, pubblicato in volume nel 1937, risale all'inizio degli anni Venti.

⁸ Alcune di queste considerazioni, finora rimaste manoscritte, sono state pubblicate di recente e sono ormai reperibili nella documentatissima monografia di Paola Italia (P. ITALIA, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Sellerio, Palermo 2004).

⁹ A. SAVINIO, *L'arte è un dono*, in P. ITALIA, *Il pellegrino appassionato*, cit., pp. 448-49.

testo chiave per capire i fondamenti del pensiero teorico-critico di Savinio, viene proposto il termine *fantasmico* per indicare la genesi e il carattere dell'arte *metafisica*, il cui scopo è l'esplorazione del territorio sconosciuto che si stende "oltre gli aspetti grossolanamente patenti della realtà".¹⁰ L'unico modo in cui l'arte può avvicinarsi al significato della realtà è quello di esplorarla *fantasmicamente*, vale a dire cogliendo il momento della metamorfosi, lo "stato iniziale del momento di scoperta, allorché l'uomo trovasi al cospetto di una realtà ignota a lui dapprima".¹¹ Si tratta di un'attività intellettuale, una forma di conoscenza dell'essenza vera delle cose, della loro natura *spirituale*. Savinio usa l'aggettivo *metafisico* "per qualificare la qualità intima, ossia la sostanza lirica delle cose".¹²

L'arte non realistica quale la concepisce Savinio non è quindi un'arte astratta, e nemmeno l'esplorazione dell'inconscio. Il termine *metafisico* non allude in nessun modo all'aldilà, a "un ipotetico dopo-naturale".¹³ Il vero artista, il *magò moderno*, è colui che, rappresentando le cose, non riproduce soltanto la loro "visibilità muta",¹⁴ ma giungendo "*al di là* dell'oggetto stesso [...] mette a nudo l'anatomia metafisica del dramma".¹⁵ Osservando i processi dell'evoluzione dell'arte, già nel 1918 Savinio evidenzia una generalizzata tendenza alla perdita delle caratteristiche generiche. L'arte diventa multipla e poliedrica:

l'arte moderna non s'impronta d'alcun *genere* ben definito. Non è *una cosa*, una particella dell'attività intellettuale, ma *un tutto*. [...] Io prevedo un'epoca molto vicina nella quale [...] non vi saranno più poeti, né pittori o compositori. Non vi saranno che uomini, di cui il genio sarà capace di afferrare nel tempo stesso tutte le possibilità di realizzazioni per concretarne l'opera che il loro spirito avrà concepita.¹⁶

Alla luce di queste considerazioni non può sorprendere l'interesse di Savinio per la nuova forma di espressione artistica, evidentemente confacente alle sue convinzioni – il cinematografo.

All'inizio degli anni Venti il suo interesse personale di spettatore e frequentatore appassionato di sale cinematografiche si trasforma in professione: egli diventa collaboratore del quotidiano romano "Corriere Italiano" per il quale scrive, dal 1° settembre 1923 al 4 giugno 1924, ben 29 recensioni cinematografiche. Fu la prima rubrica dedicata al cinema tenuta su un giornale italiano da un letterato.¹⁷ Tra gennaio e marzo del 1924 Savinio pubblica su "Galleria"¹⁸ tre articoli intitolati *Rivista del cinematografo*, dove per la prima volta presenta in modo organico i suoi giudizi in fatto del cinema.

¹⁰ A. SAVINIO, *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in "Valori Plastici", IV-V, a. I, aprile-maggio 1919, p. 8.

¹¹ *Ivi*, p. 7.

¹² A. SAVINIO, *Primi saggi di filosofia delle arti I*, in "Valori Plastici", II, a. III, marzo-aprile 1921, p. 25.

¹³ A. SAVINIO, *Anadioménon*, cit., p. 8.

¹⁴ A. SAVINIO, *Arte = Idee Moderne*, in "Valori Plastici", I, novembre 1918, p. 4.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, pp. 3-4.

¹⁷ Per più informazioni riguardanti questo argomento nonché l'elenco completo delle collaborazioni giornalistiche di Savinio fino alla fine del 1924 si rimanda a P. ITALIA, *Il pellegrino appassionato*, cit., pp. 338-74 e 473-82.

¹⁸ Rivista mensile illustrata del "Corriere Italiano" diretta da Ardengo Soffici, nata come supplemento del quotidiano. Si pubblicava a Roma il 20 di ogni mese.

La serie di tre articoli si apre con una frase significativa, la quale enuncia *in nuce* tutto il programma saviniano: “Il cinematografo non è un’opinione”.¹⁹ Savinio si sente attratto dal cinema inteso come arte, ancorché, a volte, “innocente e grossolana”²⁰ in quanto costituisce uno “svago popolare”,²¹ un’arte ancora bambina, primitiva e ingenua,²² ma già potenzialmente estrosa e raffinata.

Il torto più grave che si possa fare al cinematografo, è nel considerarlo, come generalmente si fa, quale una riproduzione esatta della realtà [...] Il cinematografo invece è un terribile svelatore di segreti [...] Il cinematografo è una mitologia in atto: tanto più accettabile, in quanto non è più confinata in un tempo mitologico.²³

Queste frasi, parimenti a numerosissime altre, disseminate attraverso tutta l’opera saggistica e narrativa di Savinio, mostrano fino a che punto egli sia affascinato dalla capacità espressiva della nuova arte di cui ha subito capito l’importanza e le possibilità creative.

Le osservazioni di Savinio sul cinema, in perfetta consonanza con le sue riflessioni sulla natura dell’arte in generale, puntano a evidenziare le potenzialità artistiche del nuovo mezzo. La funzione del cinema in quanto arte, ossia mezzo di ricerca intellettuale atto a esplorare la vastissima sfera dell’ignoto che si stende “di là dalla fisica”,²⁴ non è per lui quella di riprodurre, ma di trasfigurare la realtà esteriore deformandola e sottoponendola a metamorfosi continua. Inteso in questo modo, il cinema si prospetta come il sinonimo della negazione del realismo rappresentativo, vale a dire il rovescio della riproduzione immediata e fedele del visibile.

A differenza di Luigi Pirandello, che era attratto, anzi, affascinato da questioni di natura tecnica, da tutto il meccanismo della produzione di un film, Savinio guarda il cinema con gli occhi di un visionario, facendo astrazione da tutto quanto riguarda il lato pratico e concentrandosi sul suo carattere di linguaggio sincretico ancora tutto da scoprire. Mentre il protagonista pirandelliano Serafino Gubbio, muovendo dall’osservazione che il cinema “altro scopo non ha, se non di ingannare”,²⁵ arriva alla conclusione che

in esso [nel cinema] la stupidità della finzione tanto più si scopre e avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all’inganno: la riproduzione fotografica. Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell’arte, e che quella realtà, che può dargli la macchina, lo uccide,²⁶

il che equivale a una condanna del cinema come arte, ovvero strumento di invenzione fantastica, l’idea dell’arte cinematografica sviluppata da Savinio prescinde del tutto dalla sua capacità di fornire una “riproduzione fotografica” della vera vita. Al contrario, il cinema,

¹⁹ A. SAVINIO, *Rivista del cinematografo I*, in *Il sogno meccanico*, a cura di V. SCHEIWILLER, Centro di documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche Primo Conti, Nuova serie, Quaderno 2, Milano 1981, p. 67.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 69.

²³ *Ivi*, pp. 67–68.

²⁴ A. SAVINIO, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943–1952)*, a cura di L. SCIASCIA e F. DE MARIA, Bompiani, Milano 1989, p. 955.

²⁵ L. PIRANDELLO, *Si gira. Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1973, vol. II, p. 573.

²⁶ *Ibidem*.

fatto della stessa materia dei sogni, una specie di “sogno meccanico”,²⁷ non dovrebbe pretendere di creare l’illusione di una realtà già esistente, ma rendere possibile un libero fluire di forme e immagini e svelare, attraverso un gioco di meccanismi di sostituzione, stravolgimento, manipolazione in chiave ironica o grottesca delle figure di partenza, l’arcana tessitura del mondo.

Savinio scrisse otto soggetti cinematografici, di cui solo due furono pubblicati in vita dell’autore. Sei risalgono agli anni Quaranta, uno reca la data 1° aprile 1950, uno non è datato.²⁸ Nei primi anni Quaranta, quando l’Italia si stava avviando verso la stagione neorealista²⁹ e l’impegno politico e sociale divenne una sorta di imperativo morale, l’interesse di Savinio andava verso modelli cinematografici ben diversi di un’arte d’*élite*, ironica, molto spesso provocatoria e soprattutto “inutile” ai più, ma deliziosa a chi sa gustarla. In un suo articolo del 1948 Savinio osservava: “Un’alta civiltà sente l’utile dell’inutile. In questo si distingue da una civiltà media, da una civiltà «utilitaria»”.³⁰ Nei film dei suoi cineasti prediletti, tra cui René Clair che egli chiama, scherzando, Renato Chiaro, Savinio apprezza l’antinaturalismo, l’obbedienza al “principio fondamentale dell’arte – astrarre, far dimenticare”.³¹ In un film “elevato intellettualmente”³²

legame, rapporto, comparazione tra realtà e realtà sono aboliti. Si è trasportati di colpo nel clima dell’arte, nella «realtà» dell’arte. [...] Del fatto presentato in forma di racconto, non resta traccia. Siamo nel regno della «cosa in sé».³³

L’opera saviniana ha tutte le caratteristiche di un ipertesto fatto di interdipendenze, rimandi e collegamenti logici ed estetici, consultabile secondo percorsi non sequenziali. Tra racconti, dipinti, scenografie, balletti, soggetti cinematografici ci si muove attraverso uno spazio delimitato, dai connotati riconoscibili, e insieme aperto e sconfinante in altri spazi. È un universo dalla diacronia sconvolta, fantasticamente deformato, pieno di allusioni, doppi sensi e commenti ironici, un mondo eracliteo dove tutto è soggetto a un’incessabile ridefinizione. Anche quando scrive, Savinio è pittore (o regista): pensa per immagini. Alcuni suoi racconti, anche quelli scritti e pubblicati molto prima della stesura dei soggetti filmici, si potrebbero facilmente definire “racconti cinematografici”, in quanto la loro struttura ellittica e il tipo di narrazione antilineare obbediscono alle stesse regole del montaggio di un film.³⁴

²⁷ Per una interessante interpretazione della felice espressione saviniana si rimanda a M. VERDONE, *Savinio e il cinema*, in A. SAVINIO, *Il sogno meccanico*, cit., p. 9.

²⁸ Per più informazioni si rimanda a M. VERDONE, *Savinio e il cinema*, in A. SAVINIO, *Il sogno meccanico*, cit., pp. 5–11.

²⁹ Del 1942 sono *Ossessione* di Luchino Visconti e *Quattro passi fra le nuvole* di Alessandro Blasetti, del 1943 *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica.

³⁰ A. SAVINIO, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943–1952)*, cit., p. 741.

³¹ A. SAVINIO, *Souvenirs*, Sellerio, Palermo 1976, pp. 169 e 171.

³² *Ivi*, p. 168.

³³ *Ivi*, p. 171.

³⁴ A proposito di *Angelica o la Notte di Maggio* Bernardi osserva che in questo romanzo “strutturato in sequenze collegate tra loro, come in un montaggio cinematografico, per ellissi o per sintesi [...] si colgono simultaneamente eventi diacronici oppure si è costretti a riconnettere eventi simultanei che vengono narrati in fasi distinte, come fossero *flash-back* o *flash-forward*” (A. BERNARDI, *Alberto Savinio e il cinema, utopia visibile*, cit., p. 100).

Savinio si serve con ugual destrezza di diversi codici estetici (o linguaggi) per costruire il suo ipertesto, quell'universo singolare e complicato fatto di interconnessioni tra gli elementi che lo costituiscono, aperto verso la dimensione intertestuale e caratterizzato più che altro da una referenzialità interna, mentre ogni referenzialità di tipo naturalistico è ridotta al minimo.

I soggetti cinematografici di Savinio si avvicinano, sotto molti aspetti, ai suoi racconti. In ambedue i casi si tratta di testi difficilmente classificabili, dalla narrazione apparentemente lineare ma intrinsecamente spezzata, nella quale si innestano riflessioni e commenti di diverso genere, spesso ironici e svianti. L'atteggiamento ironico è una delle strategie manipolative predilette di Savinio. L'ironia, sottile e complessa, a volte sconfinante in parodia, aiuta a costruire l'impalcatura concettuale del testo saviniano che si presenta come lo spazio della dissonanza, del rispecchiamento imperfetto, dell'instancabile smentirsi dei significati.

Uno dei soggetti cinematografici ideati da Savinio negli anni '40 è *Vita di Mercurio* (1949).³⁵ Il testo si configura in doppia opposizione ai paradigmi rappresentativi vigenti, costituendo una sorta di paradigma rovesciato. Da un lato, abbiamo a che fare con la negazione del convenzionale modello narrativo lineare realistico (e anche neorealistico), dall'altro con una rilettura, in chiave ironico-parodistica, di alcuni aspetti fondanti del fantastico. La vicenda del progettato film è semplice e si svolge fuori da ogni problematica storica, politica o sociale. Il protagonista, un adolescente di nome Maurizio che, in un luogo non definito, veglia suo padre morto, ad un tratto si addormenta e sogna di trovarsi a Olimpia, in una Grecia tra mitica e onirica. Nel suo sogno, in una calda notte di luna, vede la statua di Mercurio di Prassitele muoversi e venirgli incontro. La statua gli annuncia il loro futuro incontro in una grande città. Dopo qualche anno Maurizio si trova in "una città di grande commercio, che potrebbe essere Milano".³⁶ È un'altra notte, d'inverno. In una piazza deserta Maurizio si sente chiamare per nome. Chi chiama, è la statua di Mercurio che si erge in mezzo alla piazza. La statua gli ricorda il loro primo incontro a Olimpia e gli chiede di aiutarla nella trasformazione che desidera subire:

Mercurio, che appartiene alle divinità pagane, è condannato come tale all'immortalità terrestre. È un'esistenza minore, chiusa a ogni divenire, immobile e muta. Un oscuro desiderio si è andato chiarendo a poco a poco nell'animo di Mercurio, gli ha suggerito di passare dallo stato di immortalità terrestre, allo stato di eternità. [...] Mercurio insomma vuole morire, ma, prima di poter morire, deve vivere come uomo.³⁷

Maurizio aiuta la statua a staccarsi dallo zoccolo, "con grandissimo sforzo [...] riesce a strappare i suoi piedi di bronzo dal marmo sul quale sono infissi",³⁸ la porta a casa, provvede a vestirla. Comincia la vita di Mercurio e la sua trasformazione in uomo. Maurizio e Mercurio si mettono in giro per vari luoghi d'Italia. Succedono vari episodi assurdi, grotteschi e divertenti che hanno per protagonista la figura di Mercurio, "quasi ancora completamente di bronzo",³⁹ ma sempre più capace di sentire e di soffrire. Finalmente gli

³⁵ Per più informazioni riguardanti il tempo della stesura del testo si rimanda a *Contributo per una bibliografia*, a cura di A. P. MOSSETTO CAMPRA, in A. SAVINIO, *Il sogno meccanico*, cit., p. 145.

³⁶ A. SAVINIO, *Vita di Mercurio*, cit., p. 26.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 27.

si rivela “la enorme estensione della tragedia umana, i suoi dolori, la pietosa debolezza degli uomini”.⁴⁰ Mercurio è pronto per innamorarsi, e infatti, l’amore completa la sua trasformazione in uomo: “ormai egli ha perduto la forza, l’impassibilità e l’immortalità della statua, ma, assieme con il sentimento della morte, ha acquistato il vasto sentimento della speranza e del divenire”.⁴¹ Alla fine della vicenda Mercurio, mosso dalla compassione, ritorna statua per salvare gli abitanti della città, dove gli affari vanno male dopo la sparizione della figura bronzea del dio-protettore dei commerci. L’ultima scena ripropone il *topos* saviniano della vita-morte, della materia che è animata e inanimata nello stesso tempo, dei possibili passaggi tra le diverse forme dell’esistenza. Dalla statua di Mercurio abbattuta dalla folla infuriata cola il sangue umano:

Immenso stupore di tutti quando la voce si sparge che la statua è tornata al suo posto. [...] Per una vendetta collettiva, la folla si scaglia minacciosa sulla statua. Mercurio cade. [...] Sul piccolo prato che circonda il basamento della statua giace Mercurio. La donna e Maurizio gli si avvicinano. La donna solleva il capo di Mercurio, ma ormai non c’è più speranza. Il sangue, un sangue umano, caldo, scorre dalle ferite del dio diventato uomo. Mercurio spira fra le braccia della donna amata, intravedendo quella misteriosa eternità, alla quale sospirava fin da quando era dio.⁴²

A questo punto si vede chiaramente come il soggetto cinematografico in esame fa parte di un più vasto progetto artistico di Savinio, che tende a trasmettere una visione del mondo basata sulla sua specifica filosofia: un mondo dai contorni sfumati, in continuo farsi e disfarsi, dove niente è dato una volta per tutte. *Vita di Mercurio*, che si conclude con l’immagine della morte materiale del personaggio equivalente alla sua iniziazione a un’esistenza più profonda, è una variazione sul tema della morte-trasformazione, una delle tante trasformazioni nel continuo processo di ibridazione delle forme, già in precedenza magistralmente svolto in alcuni racconti saviniani dei primi anni Quaranta.⁴³

La proteiforme, poliedrica arte saviniana si esprime in codici diversi, senza che uno di essi possa essere trattato come codice di partenza, sicché, nel suo caso, sembra più lecito parlare, piuttosto che di traduzione intersemiotica, di una semiosi proliferante che si dispiega contemporaneamente in più direzioni (forme narrative e narrativo-saggistiche, musiche e balletti, pittura, teatro, sceneggiature narrative). Il procedimento impiegato sia nei racconti che nei soggetti cinematografici spesso equivale a certe tecniche narrative descritte da Todorov come tipiche del discorso fantastico, nel quale

il mondo fisico e il mondo spirituale s’interpenetrano: le loro categorie fondamentali si trovano di conseguenza modificate. Il tempo e lo spazio del mondo soprannaturale [...] non sono il tempo e lo spazio della vita quotidiana.⁴⁴

Vita di Mercurio,⁴⁵ progetto di film alternativo antimimetico, è strutturato, come i racconti fantastici di Gautier, Merimée o Nerval analizzati nel saggio di Todorov, attorno a due tempi

⁴⁰ *Ivi*, p. 28.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 29.

⁴³ Cfr. per esempio *Il signor Münster* (1943) e il racconto-saggio *Maupassant e “l’altro”* (1944).

⁴⁴ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 2000, p. 122.

⁴⁵ Lo stesso vale per altri soggetti cinematografici saviniani di carattere fantastico, come per esempio *Didone abbandonata* o *Soggetto di film tratto dall’«Asino d’oro» di Apulejo*.

diversi: il tempo fantastico-mitologico del passaggio dall' "immortalità terrestre allo stato di eternità"⁴⁶ di Mercurio, e il tempo storico-quotidiano in cui si svolge la vita di Maurizio e degli abitanti della città (all'inizio questi tempi sono separati, poi coincidono, dopo di che si disgiungono di nuovo). Il soggetto filmico in questione propone lo stesso messaggio e nasce dalla stessa ispirazione che anima una serie di racconti che Savinio pubblicò negli anni '30 e '40, tra cui per esempio *Uomo bianco* (1932), *Walde «mare»* (1940), e soprattutto *Flora* (1942). Anch'essi, del resto, potrebbero dirsi racconti cinematografici, in quanto realizzano un modello di narrazione che procede con un ritmo sincopato, per paratassi, accostando immagine a immagine, scena a scena, come in questo passo di *Flora*:

Egli si allontanò dal portone. Voltò nella via adiacente, sulla quale davano le finestre di lei. Erano spente. Aspettò. Una finestra s'illuminò. Chiamò una volta, due volte, tre volte. Cercò un sasso per terra: non lo trovò; prese dalle tasche dei soldi che tirò sulla persiana. La finestra si spense.⁴⁷

Colpisce anche la presenza delle stesse tematiche portanti, ricorrenti peraltro anche nell'opera pittorica di Savinio. Tra i temi che ritornano con maggior frequenza si possono citare:

- la presenza dei motivi mitologici ironicamente o grottescamente deformati;
- il passaggio dal mondo naturale al mondo fantastico, nel quale l'animato e l'inanimato, lo spirituale e il materiale si confondono;
- il motivo della metamorfosi e del continuo ibridarsi delle forme;
- la sostituzione del tempo storico, lineare e finalizzato, con un tempo mitico, non lineare e sconfinato.

Però, mentre in quelli che egli chiama *racconti* (destinati cioè alla lettura), Savinio spesso realizza, almeno parzialmente, il classico schema del fantastico ottocentesco con il narratore autodiegetico⁴⁸ che entra in contatto (diretto o indiretto) con il soprannaturale e lo racconta come una parte del proprio vissuto, usando il passato, in quelli che chiama *soggetti cinematografici* (destinati cioè a essere guardati) sceglie la narrazione in terza persona e il tempo presente.

Nei *racconti* gli eventi vengono narrati al lettore, il quale deve collaborare alla costruzione della *storia*, in modo da accentuare l'effetto di allontanamento e la prospettiva straniante che lo aiutino a entrare nella dimensione che si stende di là dal reale.

Nei *soggetti cinematografici* il destinatario implicito non è più il lettore, bensì lo spettatore che, in quanto tale, vede il non detto, si trova subito immerso nel mondo della finzione.

Sia in *Flora* che in *Vita di Mercurio* Savinio reinterpreta ironicamente uno dei motivi ricorrenti del fantastico, quello della statua vivente, ma lo fa in due modi diversi, rispettando le esigenze e sfruttando le possibilità di due codici espressivi differenti. In *Flora* non

⁴⁶ A. SAVINIO, *Vita di Mercurio*, cit., p. 26.

⁴⁷ A. SAVINIO, *Flora*, in *Casa «la Vita» e altri racconti*, Adelphi, Milano 1999, p. 256.

⁴⁸ Secondo Todorov, "il narratore rappresentato" che "è anche un personaggio" permette al lettore di penetrare "nell'universo fantastico nel modo più diretto possibile" (T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 87). Questo tipo di narratore è presente in *Walde «mare»* e *Uomo bianco*, ma non in *Flora*, dove la storia è raccontata da un narratore esterno non rappresentato.

solo egli si rifà a *Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée, proponendo la propria versione del motivo della statua che uccide l'amante, ma anche adotta alcune tecniche già indicate da Todorov come tipiche del discorso fantastico, tra cui la realizzazione del senso proprio di un'espressione figurata.⁴⁹ Un'altra strategia, anch'essa presente nel racconto di Mérimée, è la preparazione del lettore all'avvenimento soprannaturale mediante l'uso di una serie di espressioni che, prese alla lettera, lasciano presentire lo svolgimento non realistico della storia: l'animazione della statua e la morte del protagonista. Mentre Marco, l'uomo, "stava immobile sul letto. E non pensava neppure",⁵⁰ "non si lavava quasi più",⁵¹ "gareggiava d'immobilità con la retrostante Flora",⁵² Flora, la statua, era "giovane, [...] sorridente, [...] in atteggiamento di camminare e spandere i fiori che teneva in grembo".⁵³ Diversamente nel soggetto cinematografico, dove non sono necessarie strategie narrative verbali di nessun genere, perché lo spettatore penetra immediatamente nel mondo della magia grazie alla potenza espressiva delle immagini: "La sagoma del Mercurio di Prassitele si staglia netta in una delle finestre. Maurizio vede la statua muoversi, salire sul davanzale, scendere sul prato, venirgli incontro".⁵⁴

I soggetti cinematografici di Savinio da un lato fanno riferimento, per il tipo di materia trattata, alla sua narrativa, dall'altro si collocano in un ipertesto molto più articolato, dentro una rete di rimandi intertestuali che comprende, oltre alla narrativa, anche la pittura. In *Soggetto di fim tratto dall'Asino d'oro di Apulejo* Savinio, parlando del modo di far vedere allo spettatore la trasformazione del protagonista in asino, precisa: "Si applicherà alla testa di Lucio, una testa d'asino convenientemente stilizzata. Si dà come esempio le figure umane con teste di animali dipinte dal pittore Savinio".⁵⁵

Riassumendo, quello che Savinio propone è un film d'autore, sperimentale e inteso non solo come un'opera d'arte ibrida, polimaterica e polivalente, ma soprattutto come espressione di un nuovo linguaggio antilogocentrico che meglio si adatta a fare del cinema quella "mitologia in atto",⁵⁶ di cui egli parla nel già citato articolo del 1924. Non stupisce pertanto che nell'Italia degli anni Quaranta la sua idea del cinema fosse rimasta soltanto in fase di progetto.

⁴⁹ Nel racconto saviniano si tratta della frase "la morte di un amore [...] spegne i venti [...] della volontà di vivere" che prelude alla morte del personaggio (A. SAVINIO, *Flora*, cit., pp. 264–65), e che peraltro sembra riprendere, capovolgendolo, l'inizio di *Vera* di Villiers de l'Isle-Adam, dove la frase "l'amore è più forte della morte" prelude alla resurrezione della protagonista (cfr. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 73 e 82).

⁵⁰ A. SAVINIO, *Flora*, cit., p. 264.

⁵¹ *Ivi*, p. 265.

⁵² *Ivi*, pp. 265–66.

⁵³ *Ivi*, p. 265.

⁵⁴ A. SAVINIO, *Vita di Mercurio*, cit., p. 26.

⁵⁵ A. SAVINIO, *Soggetto di film tratto dall'«Asino d'oro» di Apulejo*, cit., p. 53.

⁵⁶ A. SAVINIO, *Rivista del cinematografo* Icit., p. 68.

MECHANICAL DREAM – ART OF TELLING THE STORIES WITH PICTURES: MOVIE SCRIPTS OF ALBERTO SAVINIO

Summary

Alberto Savinio wrote many theoretical movie-essays and many film reviews. He also wrote eight movie scripts but only two of them were published when he was alive and only one was filmed. The subject of this paper is an analysis of the aspects of Savinio's ideas on the movie art arising from his general conception of art, understood as free creation. The analysis of movie scripts created in forties, the years of triumph of neorealism is presented in this paper. The analysis is presented in a light of Savinio's theoretical considerations on literature, art and movie art. Savinio created his own concept of movies treated as a dream, surrealistic tale and a tool for probing human psyche secrets. Based on the scenario text *Vita di Mercurio* and some stories written in forties, the analysis of Savinio's movie language is presented. Special attention is paid to dependencies among many aesthetic Savinio's codes.

MECHANICKÝ SEN ANEB O VYPRAVĚČSKÉM UMĚNÍ PROSTŘEDNICTVÍM OBRAZU: FILMOVÉ NÁMĚTY ALBERTA SAVINIA

Resumé

Kromě toho, že je Alberto Savinio autorem četných úvah o filmu a značného počtu filmových recenzí, napsal také osm filmových námětů, z nichž však pouze dva byly publikovány za jeho života a pouze jeden realizován. Příspěvek se zabývá těmi aspekty Saviniova pojetí filmu, které korespondují s jeho obecnými představami o umění, pojímaném jako tvorba, antimimetická a mytopoetická tvorba. Ve světle Savinioových úvah o literatuře, umění a filmu jsou analyzovány jeho filmové náměty napsané ve čtyřicátých letech, ve zlaté době neorealismu. Právě v této době, zcela proti proudu, Savinio přichází se svým pojetím filmu jako snu, surreální pohádky, nástroje, který prozkoumává hlubiny lidské duše. Na základě filmového námětu *Vita di Mercurio* (*Merkuriův život*) a některých Savinioových povídek ze čtyřicátých let jsou analyzovány některé zvláštnosti Saviniova literárního a filmového jazyka, charakteristiky jeho odcizujícího realismu a vzájemné závislosti různých zobrazujících systémů, které používá.

PASOLINI: DALLA TRAGEDIA AL CINEMA

Gherardo Ugolini
Humboldt-Universität zu Berlin
gherardo.ugolini@rz.hu-berlin.de

Quando si parla del rapporto tra cinema e letteratura e di adattamenti cinematografici di opere letterarie della narrativa italiana, credo che il nome di Pier Paolo Pasolini abbia inevitabilmente un peso specifico molto particolare. Innanzi tutto Pasolini è stato nel Dopoguerra tra i pochissimi artisti capaci di prodursi in entrambe le arti (cinema e narrativa) con risultati di un certo rilievo sia a livello nazionale che internazionale. Inoltre Pasolini si è cimentato più volte nella sua carriera di regista nel trattamento di opere letterarie e sempre con una particolare originalità, con desiderio di sperimentare ed anche con una competenza tutt'altro che superficiale: cito tra i suoi film di ispirazione letteraria i tre che compongono la cosiddetta "Trilogia della vita" e cioè il *Decameron* (1970–1971), *I racconti di Canterbury* (1971–1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1973–1974), per i quali i rispettivi modelli di riferimento (Boccaccio, Chaucer e *Le Mille e una notte*) sono grandi classici della letteratura mondiale, rivisitati in una personale chiave esistenziale fondata sulla sessualità come libera espressione degli istinti. In questo contesto va citata anche la partecipazione del giovane Pasolini alla sceneggiatura del *Bell'Antonio* di Mauro Bolognini (1960). E aggiungo che mi è particolarmente gradito parlare di Pasolini proprio in questi giorni in cui ricorre il trentennale del suo omicidio, così che il mio intervento possa essere considerato anche come omaggio alla memoria di Pier Paolo.

Ma veniamo al tema specifico del mio intervento. Mi occuperò di un caso particolare di trasposizione cinematografica di testi letterari e cioè dei film che Pasolini verso la fine degli anni Sessanta ha girato ispirandosi come modello a tragedie greche classiche. Mi riferisco naturalmente a *Edipo Re* (1967), *Medea* (1969) e *Appunti per un'Orestiade africana* (realizzato tra il 1968 e il 1969, ma presentato al Festival del cinema di Venezia solo nel 1973): tre pellicole che possono essere raggruppate in una "trilogia mitologica" (anche se non mi risulta che Pasolini ne abbia mai parlato in questi termini). La particolarità qui è data dal fatto che l'autore si misura con testi letterari di tragediografi ateniesi del V secolo a C. (*l'Edipo re* di Sofocle, *la Medea* di Euripide, *l'Orestiade* di Eschilo) ed è evidente che in un caso del genere l'operazione di transcodificazione dalla letteratura al cinema si presenta come un esperimento particolarmente interessante ed originale sia per la distanza temporale (circa 2500 anni) che intercorre tra la stesura dei testi e la

versione filmica, sia per la volontà del regista di utilizzare quelle opere come chiavi d'interpretazione della realtà contemporanea. Naturalmente Pasolini non è il primo regista a girare film che si ispirano a tragedie greche: prima di lui, e dunque prima degli anni Sessanta, vi erano state delle pellicole dedicate a questi temi, ma quasi tutte realizzate nella forma di una trasposizione prettamente letteraria. Penso per esempio ai film del regista greco Michael Cacoyannis (*Elettra*, *Troiane*, *Ifigenia*) o all'*Oedipus the King* di Philippe Saville.¹ Pasolini realizza viceversa dei film in cui la dimensione letteraria conta poco o nulla puntando tutto su una drammaturgia "antiletteraria", in cui più delle parole contano gli altri codici espressivi: il suono, l'immagine, i gesti, le musiche, i costumi. Da questo punto di vista i suoi tre film mitologici segnano una rottura fondamentale con i *cliché* classicistici ancora imperanti in quegli anni.

Proverò ora a sviluppare alcune riflessioni che riguardano in termini generali il trattamento che Pasolini ha riservato ai testi letterari nei suoi tre film mitologici. La prima osservazione è che nei film mitologici di Pasolini ci sono elementi di fedeltà estrema rispetto al modello letterario (mi riferisco a certi dialoghi o a certe sequenze narrative) che però si alternano con elementi di innovazione e attualizzazione che rimandano al proprio universo ideologico-culturale. Possiamo individuare al proposito quattro direzioni nel lavoro di transcodificazione che riguardano rispettivamente l'ideologia dell'autore, l'attualizzazione dei temi, i moduli narrativi e le tecniche di traduzione.

Dal mito all'ideologia

La prima direzione concerne quello che potremmo definire come l'assorbimento del nucleo mitologico-letterario originale dal contesto culturale greco antico in quello ideologico del regista-autore. Il mito greco finisce col diventare uno specchio in cui Pasolini può riflettere tutta quella serie di opposizioni binarie che costituiscono il nucleo ideologico più importante del suo pensiero. Schematizzando possiamo ridurre tale gioco di opposizioni alla contrapposizione fondamentale tra due universi: da una parte c'è un **universo materno** (un polo positivo all'insegna dell'amore) in cui rientrano il passato, il Friuli contadino, il sottoproletariato romano, il Terzo Mondo, e in generale la sfera emotiva, viscerale, prerazionale e prelinguistica. Dall'altra parte c'è un **universo paterno** (all'insegna dell'odio), in cui si incasellano il presente neocapitalistico con il rischio della omologazione, l'illuminismo, la borghesia, la civiltà industriale, in pratica la modernità tecnologica.²

In quest'ambito la Grecia classica con la sua tradizione mitologica costituisce per Pasolini un momento fondamentale: quella che lui propone è l'immagine di una Grecia primitiva o meglio barbarica, con dunque il rifiuto netto di ogni idealizzazione neoclassica. Non è la patria dell'equilibrio, della serenità, della razionalità, ma delle grandi emozioni e pulsioni istintive. Da questo punto di vista Pasolini si colloca in una linea di rinnovamento degli studi classici che parte da Nietzsche e nel Novecento ha conseguito importanti risultati grazie al contributo di discipline come l'antropologia e la psicanalisi, mettendo in evidenza gli aspetti

¹ Sul tema cfr. K. MAC KINNON, *Greek Tragedy into Film*, Croom Helm, London/Sidney 1986, con in appendice un utile elenco delle pellicole che si ispirano a tragedie greche (pp. 180-94).

² Sulle istanze ideologiche e religiose insiste giustamente D. ARONICA, *Sulle tracce di una transcodificazione: "Edipo re" da Sofocle a Pasolini*, in "Autografo", IV, N.S. 11, 1987, pp. 3-14.

più oscuri e primitivi della civiltà greca. Il mito antico in particolare, veicolato dai testi dei tragediografi, assolve la funzione precipua di polarizzare le tensioni e i conflitti ponendosi come pietra di paragone esemplare per il presente. Inoltre il mito tende ad assumere un orizzonte di senso che va al di là dei valori della razionalità e della storia. “Solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico” dice ad un certo punto il Centauro in una scena della *Medea*: una battuta che sembra sintetizzare ottimamente la concezione pasoliniana del mito.

Il mito greco per Pasolini è fatto soprattutto di “barbarie”. Barbarie è una parola importante nel lessico pasoliniano, che usa spesso in interventi e interviste. Che cosa intendesse di preciso con questo termine lo esplicita in un’intervista a Jean DufLOT del 1969 in cui dice:

La parola barbarie – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più [...]. Semplicemente, nella logica della mia etica, perché la barbarie è lo stato che precede la civiltà, la nostra civiltà: quella del buon senso, della previdenza, del senso del futuro. È semplicemente l’espressione di un rifiuto, dell’angoscia davanti all’autentica decadenza generata dal binomio Ragione-Pragma, divinità bifronte della borghesia.³

In altre parole il mondo del mito antico è avvertito come una realtà arcaica rituale, dominata dagli istinti allo stato puro, come un universo pre-logico irrazionale, ieratico, da contrapporre alla civiltà moderna, dominata dal capitalismo, dal consumismo, dalla mercificazione. L’aspetto che più affascina del mondo arcaico è l’assenza di una precisa morale e la possibilità della trasgressione continua. È evidente che dietro questa interpretazione c’è anche un sostrato romantico e decadente, che del resto è una componente imprescindibile del pensiero pasoliniano.⁴

Se guardiamo, alla luce di quanto detto, come si esplica nei tre film mitologici questa concezione del mito e in particolare la categoria di “barbarie”, possiamo riscontrare molti punti in comune.

In *Edipo Re* si traduce nella rottura di tabù ancestrali, come il parricidio e l’incesto, che Pasolini rappresenta in chiave psicoanalitica come pulsioni universali. In *Medea* è la figura di Medea-Callas a rappresentare un mondo selvaggio e primordiale che viene violato dal pragmatismo razionalistico del greco Giasone. Negli *Appunti per un’Orestide africana* la barbarie si incarna nell’Africa di oggi (o meglio degli anni Sessanta del secolo scorso) con le sue miserie, le sue guerre e le sue difficoltà ad avviare i processi di modernizzazione. Insomma, possiamo dire che il mito si offre a Pasolini come un linguaggio atemporale efficacissimo per parlare metaforicamente dei suoi temi ‘veri’, la civiltà contadina e il capitalismo contemporaneo, e che gli permette di rievocare gli strati più arcaici della cultura occidentale ovvero i livelli più profondi della psiche umana.

Analizzando ora più analiticamente i tre film in questa prospettiva, possiamo constatare come nel caso dell’*Edipo re* ci siano vari fattori che sottolineano tale tendenza: per esempio l’ambientazione scelta, che non ha nulla a che fare con lo scenario greco tipico, ma si tratta di paesaggi africani, specialmente del Marocco. Il regista trasmette in tal modo l’idea di un paesaggio arido, assoluto, arcaico che corrisponde per l’appunto alla sua visione della Grecia come civiltà barbarica e primitiva.

³ P.P. PASOLINI, *Il sogno del Centauro*, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 87 (titolo originale: *Les dernières paroles d’un impie*, a cura di J. DUFLLOT, Belfond, Paris 1981).

⁴ Sul concetto di “barbarie” come linea guida dell’immagine della Grecia costruita da Pasolini è fondamentale il libro di M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

Un discorso analogo si può fare per la *Medea*: anche qui l'ambientazione fisica ha un ruolo fondamentale. Per dare una rappresentazione visiva della mitica Colchide, patria di Medea, Pasolini ha scelto il paesaggio suggestivo e «lunare» della Cappadocia (in Turchia). Tale paesaggio definisce il mondo “barbaro” per eccellenza della maga orientale Medea.⁵ Le musiche (musiche popolari orientali, antiche musiche sacre giapponesi, canti d'amore iraniani, tibetani e giapponesi) contribuiscono a creare atmosfere lontane e arcaiche. Ma è soprattutto il senso di profonda estraneità e inattualità che promana la protagonista a dare l'idea di un personaggio “barbaro” per eccellenza. Medea/Callas ha sempre pose ieratiche, parla pochissimo, presiede a cruenti rituali di sacrificio umano: quanto basta per creare sensazioni di disagio e timore.

Negli *Appunti per un'Orestide africana* l'approccio è del tutto differente nel senso che il riferimento ai drammi della trilogia di Eschilo è soltanto evocato e dunque molto labile. Pasolini gira tra villaggi africani contemporanei (Uganda e Tanzania) alla ricerca di personaggi da scegliere per il suo film sul mito di Oreste e così costruisce un discorso sull'Africa moderna, sul problema di come trasformare una civiltà ancora tribale e tradizionalista in una società moderna e industrializzata senza che vada perduta per sempre la tradizione culturale originaria. Sulla scorta di certe interpretazioni marxiste dell'opera di Eschilo (George Thomson), e dopo la precedente esperienza di traduzione dell'*Oresteia* che Pasolini approntò nel 1960 per la messinscena teatrale di Luca Ronconi a Siracusa,⁶ Pasolini si serve del filtro classico-mitologico per denunciare come fasullo il passaggio alla democrazia avvenuto in certi paesi africani. Sulla figura di Oreste, che torna in patria quale vendicatore e liberatore, il regista sovrappone la giovane *élite* intellettuale africana che si è formata all'estero, in Francia o nei paesi anglosassoni, e che potrebbe tornare in patria per modificarne le strutture politiche e sociali.

Dal mito all'attualità

La seconda direzione è quella relativa alla “attualizzazione” della vicenda mitologica narrata. Anche questa è un'istanza essenziale riscontrabile in tutte le tre pellicole in questione. Nei film mitologici di Pasolini si riscontrano sempre due sezioni relativamente al contenuto. Una è più o meno aderente al modello dei drammi greci, e ne riporta il contenuto: è lo spazio della parola, del dramma. L'altra è invece liberamente inventata sulla falsariga di dizionari mitologici, ed in genere è quella in cui si raccontano gli antefatti per offrire una maggiore comprensibilità della trama e che serve a creare un contesto di universalizzazione e attualizzazione della vicenda mitica. Questo è lo spazio dominato da una poetica sacrale del silenzio, del gesto, del rito.

⁵ “Nella Colchide *lunare* – così diversa dalla terra di Giasone, che è piatta, malinconica e realistica – tra i folti calanchi, le rupi mostruose, le terrazze labirintiche [...] si celebra un rito [...] che serba intatta la sua fede nell'ontologia e nella sacralità di ‘ciò che è’: il mondo come ierofania” (P.P. PASOLINI, *Visioni di Medea*, scena 12, in *Per il cinema*, a cura di W. SITI e F. ZABAGLI, Mondadori, Milano 2001, vol. 1, p. 1212).

⁶ Su questa importante messinscena e in particolare sul contributo pasoliniano cfr. A. BIERL, *L'“Oresteia” di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. di L. ZENOBI, Bulzoni, Roma 2004, pp. 62–69.

Nel caso dell'*Edipo re* l'attualizzazione della vicenda è suggerita attraverso una cornice moderna: le sequenze iniziali (il Prologo) e quelle conclusive (l'Epilogo) sono ambientate nell'Italia del XX secolo e contribuiscono a sottolineare anche il valore autobiografico⁷ del racconto cinematografico oltre che l'attualità o universalità del messaggio. Le scene del Prologo, che sono quasi tutte senza parole, mostrano al pubblico la nascita di un bambino in una famiglia borghese del Nord Italia degli anni Venti. Quindi si vede il bambino ridere, giocare e muovere i primi passi, la madre che lo allatta dolcemente. Si vede il padre, in divisa da ufficiale, e si capisce che soffre di gelosia per il forte legame stabilitosi tra madre e bambino. È indubbio che Pasolini voglia con ciò alludere alla psicoanalisi e alla celebre tesi freudiana del complesso di Edipo, una prospettiva che trova conferma nella circostanza che la stessa attrice, Silvana Mangano, recita sia la parte della madre moderna nel Prologo, sia quella della madre mitologica (cioè Giocasta) nella narrazione vera e propria del mito.⁸ Concluso il Prologo la sceneggiatura fa balzare lo spettatore immediatamente nel passato mitico e qui Pasolini racconta le peripezie di Edipo (Franco Citti) secondo la vulgata canonica dei modelli greci, ivi compresi il parricidio e l'incesto commessi senza saperlo. Ma proprio laddove la storia dovrebbe concludersi, dopo il suicidio di Giocasta e l'auto-accecamento di Edipo, ecco che invece Pasolini inserisce una breve appendice, un Epilogo di pochi minuti, in cui vediamo quel bambino che nel Prologo era appena nato ora divenuto adulto aggirarsi cieco per le strade di Bologna, accompagnato da un ragazzo e suonando il flauto. Torna alla casa natale, al prato nel quale aveva imparato a muovere i primi passi. Il tema del ritorno al luogo d'origine, dunque alla madre terra, con cui si conclude il film, segna una differenza importante rispetto ai modelli greci: nella tragedia infatti, precisamente nell'*Edipo a Colono*, il protagonista scompare in un recinto consacrato e viene assunto tra gli dèi con la funzione di protettore della città di Atene. Inoltre questa scelta contribuisce a dare un significato alla prospettiva ermeneutica seguita dal regista: la figura di Edipo si caratterizza nella visione pasoliniana come il portatore suo malgrado di un "peccato originale" alla rovescia: è l'uomo che conosce fin dal principio il proprio destino, ma combatte perché non si realizzi, non accettando la consapevolezza del suo male. Questo è anche il significato del tema della cecità di Edipo. Edipo come emblema della *condicio humana* occidentale, di uomini e donne che non vogliono vedere quello che veramente sono, che preferiscono chiudere gli occhi davanti alla verità fino alla inevitabile catastrofe. Scrive Pasolini in un appunto:

Questo è ciò che di Sofocle mi ha ispirato: il contrasto tra la totale innocenza e l'obbligo del sapere. Non è tanto la crudeltà della vita che determina i crimini, quanto il fatto che la gente non tenta di comprendere la storia, la vita e la realtà.⁹

È come se l'Edipo del mito antico, centinaia di anni dopo, continuasse a vagare nelle città di oggi con la sua carica di turbamento e ogni suo tentativo di ribellarsi al destino che

⁷ Pasolini era ben consapevole della proiezione autobiografica: "In *Edipo* io racconto la storia del mio complesso di Edipo [...] Il bambino del Prologo sono io, suo padre è mio padre, ufficiale di fanteria, e la madre, una maestra, è mia madre" (P.P. PASOLINI, *Edipo re*, Garzanti, Milano 1967, p. 366).

⁸ Sull'interpretazione psicoanalitica dei film mitologici di Pasolini cfr. G. BIASI-RICHTER, *Pier Paolo Pasolini e l'amore per la madre: metamorfosi di un sentimento. Indagine psicoanalitica ispirata dai film "Edipo re" e "Medea"*, Rasch Universitätsverlag, Osnabrück 1997.

⁹ P.P. PASOLINI, *Edipo re*, cit., p. 399.

si porta dentro fosse inutile perché deve pagare il fio per la colpa, per il peccato originale che ha in se stesso (il fatto di essere nato).¹⁰

Nella *Medea* non c'è una trasposizione immediata del mito sul piano della contemporaneità. Tutta la vicenda si svolge nell'atemporalità mitologica. Tuttavia, è molto importante il fatto che Pasolini faccia riferimento oltre al testo di Euripide e alla millenaria tradizione di rifacimenti del dramma (da Seneca a Corneille, da Cherubini a Grillparzer, da Anouilh ad Alvaro), anche a fonti moderne, ossia agli studiosi di antropologia ed etnologia quali James George Frazer, Lucien Lévy-Bruhl e Mircea Eliade, che Pasolini aveva letto con grande interesse e le cui teorie sul rito cerca di mettere in pratica nel film (tutta la scena iniziale del sacrificio umano si ispira a descrizioni di rituali che si leggono nei trattati di Frazer e Eliade).¹¹ L'intento del regista è quello di rappresentare il conflitto tra due culture diverse, due civiltà la cui contrapposizione è irriducibile: quella di Medea (che è magica, primitiva, irrazionale, passionale, sacrale, e arriva al punto di contemplare perfino i sacrifici umani) e quella di Giasone (che è razionale, moderna, laica, tecnologica, pragmatica, borghese). L'attualizzazione è data dalla suggestione che il contrasto tra Medea e Giasone, tra sacralità e razionalismo, potrebbe essere anche quello tra civiltà contadina e mondo industrializzato, terzo mondo e occidente ricco, sottoproletariato delle periferie e borghesia urbana etc. Ed è rafforzata a livello evocativo dallo scenario della pisana Piazza dei Miracoli che, contaminata con la città siriana di Alep, costituisce la sede della reggia di Corinto, intesa come simbolo supremo di una civiltà razionale. L'ipotesi che quest'ultima possa addomesticare o assorbire quella sacrale-primitiva è puramente illusoria e la vendetta di Medea (uccisione dei figli e incendio della città di Corinto) non è tanto la reazione di una donna abbandonata e disperata, ma l'esito di un adattamento subito e mai accettato, di un'identità schiacciata ma non distrutta. L'errore di fondo che commette Giasone, che commettono in tanti, e che Pasolini intende denunciare, è quello di poter eliminare il sacro dalla dinamica sociale della modernità. Con questa chiave di lettura Pasolini propone una Medea barbara sì, ma fondamentalmente innocente.

L'attualizzazione del mito è, come già si è visto, un elemento chiave degli *Appunti per un'Orestide africana*. Qui Pasolini ci mostra l'Africa reale, con l'atrocità delle guerre tribali, la povertà e la miseria, la dignità della gente, la presenza di rituali e credenze religiose.¹² D'altro canto lo sguardo del regista trasfigura questa realtà intravedendo in ogni personaggio, gesto, oggetto etc. dei riferimenti metaforici al mito. Così la guerra civile in Biafra è assimilata alla guerra di Troia; gli alberi della savana appaiono come immagine delle Erinni furiose; la fucilazione di un ribelle come l'omicidio di Agamennone;

¹⁰ Molto perspicuo il giudizio di Adelio Ferrero: "*Edipo re* è la trasposizione, sul piano del mito, delle persistenti ossessioni dell'autore, una sorta di allucinazione drammaturgica e figurativa incorniciata tra un prologo e un epilogo situati nel paesaggio della memoria. Un mito in cui le lacerazioni e i conflitti personali tendono a obbiettarsi attraverso la mediazione ironico-estetizzante di un archetipo culturale" (A. FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1977, p. 89). Sull'interpretazione pasoliniana della figura di Edipo cfr. anche le osservazioni di M. GIGANTE, *Edipo uomo qualunque?*, in AA.VV., *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. TODINI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp. 69-79 (Edipo come prototipo di chi ricerca la consapevolezza di essere uomini).

¹¹ A. CALAZZA, *La "Medea" come "cinema di poesia"*, in AA.VV., *Pasolini e l'antico*, cit., pp. 173-92, in particolare p. 178.

¹² "L'*Orestide* sintetizza la storia dell'Africa di questi ultimi cento anni: il passaggio cioè quasi brusco e divino, da uno stato 'selvaggio' a uno stato civile e democratico" (P.P. PASOLINI, *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa*, in *Per il cinema*, cit., vol. 1, p. 1199 e ss.).

una danza rituale in Tanganika come la trasformazione delle Erinni in Eumenidi. In altri termini la realtà africana da realtà osservata e descritta diviene una proiezione della propria immaginazione poetica¹³.

Moduli narrativi

Un terzo punto su cui pare necessario richiamare l'attenzione è quello relativo ai "moduli narrativi" utilizzati dal regista e alle modificazioni apportate rispetto agli originali. Per questo aspetto mi limito per ragioni di tempo ad un'analisi sommaria dell'*Edipo re*. La rielaborazione del modello sofocleo (e lo stesso si può dire per il modello euripideo nel caso della *Medea*) procede secondo una "tecnica di espansione" consistente nell'ampliamento della vicenda attraverso l'aggiunta di episodi che servono a recuperare la preistoria del dramma.¹⁴ Pasolini dilata la vicenda rispetto al modello di Sofocle abbracciando l'intera saga secondo l'ordine cronologico degli accadimenti. Infatti nella tragedia greca il dramma inizia a vicenda quasi conclusa e racconta solo l'ultimo tratto, ovvero la scoperta da parte di Edipo del suo passato parricida e incestuoso; lì il punto essenziale è la progressiva rivelazione della verità secondo i principi della moderna *detective-story*. In Pasolini la dimensione diacronica scorre lineare e viene data rappresentazione visiva di tutti quegli elementi della storia che nel testo sofocleo erano soltanto accennati o evocati, secondo una procedura che si riscontra per altro anche in altri rifacimenti moderni del testo sofocleo come quelli di Von Hoffmannsthal e Cocteau. Si comincia così con Edipo bambino che viene deposto dal padre Laio, salvato da un servitore e consegnato tramite un pastore al re di Corinto Polibo e a sua moglie Merope, coppia senza figli. Dopo che in seguito ad un litigio sorgono in lui dei dubbi sulla sua vera paternità, vediamo Edipo recarsi a Delfi per consultare l'oracolo. La predizione è quella canonica: "ucciderai tuo padre e sposerai tua madre". Quindi in una scena lunga e particolarmente efficace vediamo Edipo scontrarsi con il re Laio (suo padre) e la scorta: a causa del litigio (Laio dà dello straccione a Edipo) Edipo in preda a una rabbia sfrenata che moltiplica le sue forze, uccide Laio e i suoi servitori, ma senza sapere che è suo padre. L'esplosione di rabbia e violenza da parte di Edipo è impressionante; la sequenza dell'assassinio di Laio ha il sapore della ribellione inconscia contro l'autorità paterna.

Si vede quindi Edipo arrivare a Tebe e affrontare e vincere la terribile Sfinge, il matrimonio con la regina di Tebe rimasta vedova. Edipo non sa che si tratta di sua madre Giocasta. Scoppia una strana pestilenza sulla città ed Edipo si dà da fare per ricercare il colpevole dell'assassinio di Laio giacché è questa la condizione imposta dagli dei per guarire il morbo. C'è la scena in cui Edipo consulta l'indovino Tiresia, che accusa Edipo di essere lui il colpevole, ma Edipo non lo capisce e lo maltratta. È una scena molto efficace, fedele nelle parole al testo di Sofocle, ma realizzata con grande intensità emotiva. La vicenda precipita verso il finale che tutti conosciamo: il vecchio servo che aveva salvato Edipo bambino e poi era stato testimone dell'uccisione di Laio confessa il tutto. Edipo

¹³ Sui significati e le interpretazioni del film eschileo di Pasolini rimando a M. G. BONANNO, *Pasolini e l'«Oresteia»: dal «teatro di parola» al «cinema di poesia»*, in "Dioniso", 63, 1993, pp. 135-54, e a M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 181-242.

¹⁴ È la tecnica che Genette chiama "espansione analettica", ovvero dilatazione all'indietro del racconto (G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, pp. 298-302).

è scoperto colpevole di parricidio e incesto. Giocasta si impicca e Edipo si acceca. Alla fine Edipo esce brancolante dalla reggia; un ragazzo gli mette in mano uno zufolo.

Non è vero che tra il film di Pasolini e il testo di Sofocle ci sia solamente “un vago debito sul piano narrativo-mitologico”.¹⁵ Il regista ricostruisce e riadatta il soggetto alla luce della propria poetica, di un certo autobiografismo mai celato, e di problematiche specifiche del suo tempo, come si è visto, ma senza tradire nella sostanza le parole dell’originale sofocleo.

È necessario tra l’altro tenere presente lo scarto che sussiste tra la sceneggiatura e la realizzazione effettiva del film. La sceneggiatura è ancora molto vicina al modello greco, mentre per il film vero e proprio Pasolini opera ulteriori tagli e riduzioni.

Anche sul piano ermeneutico la proposta di Pasolini di fare di Edipo una vittima innocente del fato non è affatto incompatibile con una lettura del testo di Sofocle.

Tecniche di traduzione

Per comprendere a fondo la trasposizione di tragedie greche in opere cinematografiche realizzata da Pasolini si dovrebbe aprire una parentesi importante sul Pasolini traduttore dal greco e dal latino. La sua conoscenza delle lingue classiche non doveva essere molto più di una conoscenza scolastica; ma nel 1960 tradusse l’*Oresteia* per la messinscena siracusana della tragedia a cura di Luca Ronconi e successivamente tradusse il *Miles gloriosus* di Plauto in vernacolo romanesco (col titolo *Il Vantone*). Molte scene dell’*Edipo re* e della *Medea* si basano su traduzioni dei versi di Sofocle e Euripide. L’impressione è che Pasolini intenda sperimentare un approccio “poetico” alla traduzione con un’attenzione speciale all’aspetto performativo, ovvero all’utilizzazione (teatrale o cinematografica) del testo tradotto, il che comporta una base metodologica ben diversa rispetto alla traduzione destinata alla semplice lettura. Inoltre una tale tecnica di traduzione è quella più appropriata per un cinema “di poesia” come voleva Pasolini. Questo è il motivo per cui le traduzioni di Pasolini, benché non sempre letterali, con tagli e talora perfino con errori, in linea generale colgono valenze di significato intrinseche nel testo originario, che altre traduzioni più tradizionali non riescono a cogliere.¹⁶ Da questo punto di vista la produzione di Pasolini traduttore può essere accostata a quella di Salvatore Quasimodo in riferimento ai lirici greci. Pasolini rinuncia deliberatamente ai toni aulici e altisonanti, cerca una lingua il più possibile colloquiale, scorrevole, moderna, che recuperi i “toni civili” dei testi d’origine. Insomma, più che di traduzioni sarebbe appropriato parlare di rifacimenti creativi.¹⁷

¹⁵ D. ARONICA, *Sulle tracce di una transcodificazione*, cit., p. 5.

¹⁶ Sul modo di tradurre di Pasolini è molto importante la sua *Lettera del traduttore* pubblicata in ESCHILO, *Orestide*, traduzione di P.P. PASOLINI, Einaudi, Torino 1960, pp. 1–3. Su Pasolini traduttore cfr. il saggio di V. RUSSO, *Riappropriazione e rifacimento: le traduzioni*, in AA.VV., *Pasolini e l’antico*, cit., pp. 117–43.

¹⁷ Ottimo su questo punto il giudizio di Guido Paduano: “L’utilizzazione del testo sofocleo da parte di Pasolini è ricca, affettuosa e profonda quanto lo era stata la sua traduzione dell’*Oresteia*; al punto che, nonostante i tagli drastici apportati in coerenza con una struttura filmica fatta molto più di immagini che di parole, in non pochi elementi allusiva alla dignità e alla pregnanza del muto, io credo che siamo legittimati a mantenere appunto il termine di ‘traduzione’, con la responsabilità ermeneutica e filologica che esso comporta” (G. PADUANO, *“Edipo re” di Pasolini e la filologia degli opposti*, in AA.VV., *Il mito greco nell’opera di Pasolini*, a cura di E. FABBRO, Forum Editrice Universitaria, Udine 2004, p. 79).

Per quanto riguarda in particolare i film, quella di Pasolini è per lo più una parafrasi libera del testo di partenza. Ma nei momenti cruciali, nelle scene in cui scoppiano i conflitti più esasperati e violenti delle passioni, allora lì il regista assume il testo greco di partenza e lo riplasma in maniera poetica con effetti suggestivi e mai banali. È il caso, per citare un esempio, dei versi 1157–1219 della *Medea* di Euripide, corrispondenti alla scena del film in cui un messaggero racconta quanto accaduto alla figlia del re di Corinto: i figli di Medea portano alla principessa una veste quale dono da parte di loro madre, Glauce la indossa compiaciuta e si rimira con civetteria davanti allo specchio senza presagire nulla del destino di morte che incombe su di lei.

Scene esemplificative

Vorrei a questo punto mostrare e commentare, a mo' di esemplificazione di quanto detto, due scene chiave del film *Edipo re*:

1) Scena del parricidio. Nell'*Edipo* sofocleo il re di Tebe lo rievoca presentandolo quasi come un caso di legittima difesa, mentre Pasolini rappresenta lo scontro tra Edipo e Laio come il simbolo dello scontro generazionale. Laio è raffigurato anche dal punto di vista visuale come una persona ieratica, autoritaria ed arrogante, simbolo del potere paterno. Si erge monumentale sul carro, con la corona enorme sulla testa. Edipo lo attacca con una aggressività e un accanimento immotivati, consumando “un vero piacere del sangue, della crudeltà, ma soprattutto della ribellione e dell'esautoramento”¹⁸. Il suo atteggiamento non è solo aggressivo, ma perfino beffardo. L'unica ragione di tanta violenza è il fatto che Laio rappresenta l'autorità paterna e in quanto tale odiata dal figlio. È chiaro che qui Pasolini intende visualizzare lo scontro generazionale padre/figlio. Inoltre la scena ha una lunghezza di diversi minuti e indugia sui dettagli, esibendo uno dopo l'altro tutti gli omicidi compiuti da Edipo ai danni dei soldati di Laio quasi secondo un rituale codificato, mentre nel testo sofocleo il ricordo dell'episodio è compreso nell'arco di soli pochi versi (vv. 806–813).

2) Scena dell'incontro tra Edipo e Tiresia. È una scena cruciale nell'economia del film, come del resto nella tragedia di Sofocle,¹⁹ anche per i contenuti ermeneutici che veicola. È per altro una delle scene più riuscite grazie soprattutto alla bravura dell'attore Julian Beck, anche se in un primo momento Pasolini aveva pensato per la parte a Orson Welles. Rispetto al modello greco l'incontro con Tiresia è sdoppiato, nel senso che Edipo lo incontra una prima volta poco prima di affrontare la Sfinge, restandone come ammaliato, e una seconda volta quando lo convoca per avere un consiglio su come trovare l'uccisore di Laio. Qui l'andamento della scena è quanto mai fedele al testo dell'originale greco, ma, ricorrendo ai codici visivi e gestuali, il regista la reinterpretava “alla luce della sua poetica di un Edipo

¹⁸ G. PADUANO, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994, p. 204.

¹⁹ Sulla funzione di Tiresia nell'*Edipo re* di Sofocle cfr. G. UGOLINI, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, in “Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici”, 27, 1991, pp. 9–36 e *Teiresias. Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias in den mythischen Überlieferungen und in der Tragödie*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1995, p. 117 e ss.

antiintellettuale, preda di violente forze inconscie”.²⁰ Le battute sono riprese alla lettera o quasi, con l’eliminazione delle frasi più complesse di taglio filosofico.

La novità è che il profeta cieco assomma qui anche i tratti dell’artista: un cantore e poeta che suona il flauto, che pur nella sua marginalità si assume la funzione di “cogliere il dolore degli altri e di esprimerlo come se fosse lo stesso dolore, a esprimersi”.²¹ È una figura dotata di grande carisma che assolve la funzione di “coscienza autobiografica”. Ancor più che in Sofocle, Pasolini utilizza la scena di Tiresia per mostrare l’incapacità da parte di Edipo di cogliere la verità. Il passaggio più interessante è quando Edipo, furibondo per le parole dell’indovino di cui non comprende il significato, per minacciarlo si toglie la corona e la barba (i simboli del potere ereditati da Laio). La sceneggiatura illustra molto bene la resistenza psicologica da parte di Edipo a capire ed accettare la verità e tutta la tematica già presente in Sofocle del contrasto sapere/non sapere, vedere/non vedere, verità/apparenza. Inoltre Tiresia, con la sua carica di inquietudine ed estraneità, mette in crisi le strutture razionali dell’antagonista scatenando la sua reazione emotiva e rabbiosa, una reazione che nell’*Edipo re* sofocleo era solo verbale, mentre qui si traduce in una violenta aggressione fisica. Che Tiresia sia una proiezione biografica di Edipo risulta per altro chiaro dall’Epilogo finale dove Edipo compare cieco e suonatore di flauto del tutto simile a Tiresia.

PASOLINI: FROM TRAGEDY TO FILM

Summary

This contribution analyzes how in the Sixties Pier Paolo Pasolini worked on Greek mythology, in particular on the myths of Medea and Oedipus. He translated the texts of the Greek tragedians Euripides and Sophocles, into cinematographic language. This act of transcoding from literature to cinema is particularly interesting and original either due to the temporal distance (about 2500 years) between the writing of the texts and the cinematographic version, or due Pasolini’s desire to use these works as keys to understanding contemporary reality.

This analysis of Pasolini’s three mythological films (*Edipo Re*, *Medea* and *Appunti per un’Orestide Africana*) was made according to the following four points of view: 1) absorption of the classical mythological centre in the director’s ideological world 2) The updating and universalization of the mythological plots 3) the narrative technique used and 4) the translation techniques.

The result of Pasolini’s work can be described as a very original reworking of the classical tragedies, elaborated again in accordance with a particularly “anti literary” dramaturgy, that moreover breaks with the classicist stereotypes of the time.

²⁰ M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 102.

²¹ P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., p. 1007.

PASOLINI: OD TRAGÉDIE K FILMU

Resumé

Příspěvek analyzuje způsob, kterým v šedesátých letech Pier Paolo Pasolini přistupoval k řeckým mýtům, zejména mýtům o Médei a Oidipovi, a dále se zabývá Pasoliniho filmovými přepisy textů řeckých dramatiků Eurípida a Sofokla. Transkodifikace ve směru od literatury k filmu se v tomto případě ukazuje jako obzvláště zajímavý a originální experiment jak z důvodu časového odstupu mezi literárním a filmovým dílem (dvou a půl tisíciletí), tak proto, že Pasolini se pokusil využít řecké tragédie pro interpretaci současného světa.

Analýza tří Pasoliniho mytologických filmů *Edipo re (Oidipús král)*, *Medea (Médeia)*, a *Appunti per un'Orestiade africana (Poznámky k africké Oresteii)* je vedena podle následujících hledisek: 1) Absorpce antického mytologického materiálu do režisérova ideologického názoru; 2) Aktualizace a zobecnění mytologických vyprávění; 3) Použité narativní postupy; 4) Techniky přepisu.

Výsledek Pasoliniho operace lze označit za výjimečně originální interpretaci antických tragédií, přepracovaných s pomocí výrazně „antiliterární“ dramaturgie, která navíc odstraňuje klišé antické doby.

L'EREDITÀ DEL *DECAMERON*: DAL *CULT* AL *TRASH* (E RITORNO)?

Antonio Donato Sciacovelli
Scuola di Studi Superiori "Dániel Berzsenyi", Szombathely
kun@fsd.bdtf.hu

Il Boccaccio sullo schermo?
È un invitar la lepre a correre.¹

Era il lontano 1973, e sulle prestigiose pagine degli *Studi sul Boccaccio*, diretti dal compianto Vittore Branca, l'annalista infaticabile del cinema italiano Giovanni Grazzini pubblicava uno schizzo rapido e divertito, ma non esente da accenti di amarezza, sul "fenomeno" che vedeva il nome, le opere, l'eredità di Boccaccio, letteralmente "spiaciccati o spalmati" sullo schermo di quei primi anni Settanta: al di là dell'indiscutibile valore letterario del *Decameron*, il critico partiva da constatazioni di ordine meramente pratico, osservando come "qualunque regista che sopperisca col mestiere alla mancanza d'ingegno creativo saprà portare sullo schermo una novella del Boccaccio",² sottolineando come la ricchezza di temi, ambientazioni, spunti scenici e drammatici dell'opera boccacciana, più che esser valorizzata, venga pregiudicata dalla svilizzazione nel banale, nell'ovvio, "se finisce nelle mani di rozzi artigiani della celluloide".³ Siamo appena a ridosso dell'esperimento pasoliniano del *Decamerone* (1971), appena intravvisibile nella messe di titoli "decamerotici" che proprio tra il 1969 ed il 1972 resero più che attuale la riflessione di Grazzini. Dopo una serie di "antenati" del genere, film appartenenti alle gloriose sperimentazioni del muto,⁴ oppure esperimenti di medio livello che sfruttavano soprattutto le atmosfere sentimentali o l'ascendente che i film in costume cominciavano ad esercitare sul pubblico,⁵ appare nel 1965 *Una vergine per il principe* diretto da Pasquale

¹ G. GRAZZINI, *Boccaccio sullo schermo*, in "Studi sul Boccaccio", 7, 1973, p. 369.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Decamerone* di Giovanni Righelli (1912), *Boccaccio* di Michael Curtiz (1920), *Il Decamerone* (Ars Fiorentina Film, 1921), *Decameron nights* o *Dekameron-Nächte* di Herbert Wilcox, con Lionel Barrymore (1924), *Boccacesca* di Alfredo De Antoni (1928).

⁵ *Boccaccio* o *Liebesgeschichten von Boccaccio* di Herbert Maisch (1935), *Boccaccio* di Marcello Albani, con Clara Calamai (1940), *Lattjo med Boccaccio* di Gösta Bernhard (1949), *Decameron Nights* di Hugo Fregonese (1953).

Festa Campanile, con attori del calibro di Vittorio Gassman, Virna Lisi, Philippe Leroy (ed un'altra trentina, da Tino Buazzelli a Vittorio Caprioli, da Maria Grazia Buccella a Paola Borboni) e lo stesso anno esce *L'armata Brancaleone*, diretto da Mario Monicelli:⁶ l'industria cinematografica nazionale dimostra sempre maggiore interesse per un Medioevo ben poco definito cronologicamente, tutt'altro che monolitico e soprattutto distante le mille miglia dalla complessa lettura bergmaniana (il *Settimo sigillo* è del 1956), un evo medio di cui si ammirano le componenti avventurosa ed erotica, dopo le abbondanti libagioni di eroismo privilegiate dal cinema degli anni Trenta e Quaranta. Al filone spettacolare (non solo americano) che approfitta della rivisitazione delle antichità greche, romane o egizie, scaltri registi italiani oppongono un cinema fatto di erotismo e salacità: a garantire il facile successo presso il pubblico medio-basso, abituato ai volti della commedia all'italiana che alla fine degli anni Sessanta deve fare i conti con una inevitabile decadenza, sarà proprio il nome di Boccaccio,⁷ alternato a quello della sua opera, o di altri autori che ad esso vengono avvicinati (pensiamo all'Aretino, a Masuccio Salernitano), così da disorientare chi voglia oggi accostarsi al filone "boccacesco" per considerarne gli addentellati veri e propri con quella che "pare" esserne la fonte di ispirazione. Come abbiamo detto, in pochi anni è tutto un fiorire di film e filmetti che sembrano imitarsi nella fattura dozzinale e frettolosa, come del resto appare evidente sia dalla loro capacità di proliferare, che da quella di passare velocissimi per restare confinati nella poco gloriosa cornice del cinema di serie B: ci sembra utile ricordare una sequenza di titoli (soltanto quelli che contengono almeno un riferimento nominale a Boccaccio o al suo *Centonovelle*) che daranno il senso, quasi vertiginoso, di questa strana produzione: *Decameron '69* di Bernard Clarens ed altri (1969), *La più allegra storia del Decamerone* (in realtà *Siegfried und das sagenhafte Leibesleben der Nibelungen*) di David Friedman e Adrian Hoven (1971), *Boccaccio* di Bruno Corbucci (1972), *Le calde notti del Decameron* di Gian Paolo Callegari (1972), *Decameron n. 2. Le altre novelle del Boccaccio* di Mino Guerrini (1972), *Decameron n. 3* di Italo Alfaro (1972), *Decameron n. 4. Le più belle novelle di Boccaccio* di Paul Maxwell alias Paolo Bianchini (1972), *Decameron proibitissimo. Boccaccio mio stette zitto* di Marino Girolami (1972), *Decamerone '300* di Mauro Stefani alias Renato Savino (1972), *Decamerone proibito* di Carlo Infascelli (1972), *Decameroticus* di Giuliano Biagetti, Pier Giorgio Ferretti (1972), *Metti lo diavolo tuo ne lo mio inferno* di Bitto Albertini (1972), *Beffe, licenze et amori del Decamerone segreto* di Walter Pisani (1973), *E continuavano a mettere lo diavolo ne lo inferno* di Albert Al alias Bitto Albertini (1973)! In realtà, se escludiamo la prova pasoliniana che merita un discorso a parte, l'unico film di genuina ispirazione intellettuale, che del marchio di fabbrica "Boccaccio" non faccia un espediente pecoreccio, è quello dell'ungherese Miklós Jancsó, conosciuto in Italia come *Il cuore del tiranno* (1981), ma in realtà intitolato *A zsárnok szíve, avagy: Boccaccio Magyarországon*, cioè *Il cuore del tiranno, ovvero Boccaccio in Ungheria*: per il resto, non possiamo che rimanere sconcertati davanti alla proliferazione di questi *decameronidi*, che testimoniano comunque l'interesse per un filone che la lettura di Pier Paolo Pasolini avrebbe potuto portare a ben altri risultati.

⁶ È naturale che lo stesso Gassman abbia riconosciuto la differenza notevole tra i due film, ponendoli il primo nel novero dei "film dichiaratamente commerciali", il secondo in quello dei "film originali", perché *Brancaleone* rappresentava "un ritorno alla chiave espressionistica teatrale" (J. A. GILI, *Intervista a Vittorio Gassman*, in *Arrivano i mostri. I volti della commedia italiana*, Cappelli, Bologna 1980, p. 42).

Il giudizio espresso a tale proposito da Grazzini è più negativo che positivo, quasi venisse imputato all'autore della *Trilogia della vita* di aver creato un pericoloso precedente che avrebbe portato, come recita il nostro titolo, dal *cult* al *trash*, o piuttosto ad una pericolosa promiscuità dei due elementi:

Come Pasolini sia arrivato al *Decamerone*, per nausea degli intellettualismi, del culturalismo e del rivoluzionarismo salottiero, perciò, si comprende. Un po' meno come egli non abbia valutato il rischio di confondersi con i molti autori di «commedie all'italiana» che hanno infestato il nostro cinema con film a episodi, appunto boccacceschi, tutti tessuti di avventure piccanti e scurrili. Probabilmente Pasolini, tenendosi a uno stile medio, soltanto nella qualità formale discosto da quello dei colleghi meno colti, ha fatto troppo affidamento sulle sue virtù di evocatore di ambienti e di inventore di attori. Il restare fedele al Boccaccio ha fatto sì che l'accurata cornice spettacolare e gli eleganti elementi decorativi non bastassero a togliere alle novelle quel sapore licenzioso che nel testo scritto è sublimato dall'immaginazione e invece il cinema, con la sua immediata concretezza visiva, talvolta accentua sino all'osceno.⁸

Lo spessore intellettuale di Pasolini e la sua attenzione agli aspetti veramente filologici dell'analisi di un confronto tra testo scritto e testo girato nelle loro problematiche relazioni con il testo originale, se da una parte sminuiscono la gravità delle preoccupazioni di Grazzini, ci confortano a vedere quest'opera come l'unica e vera lettura "critica" dell'opera boccacciana che sia stata portata sullo schermo,⁹ e da questo punto di vista riferimento illustre – e spesso involontario – di una mentalità filmica che travalica i limiti del genere (commedia in costume, dai contenuti più o meno erotici) o delle intenzioni degli autori: in una recente analisi, Simone Villani è giunto ad assimilare il meccanismo di "ingresso nella parte" presente nell'episodio di Ser Ciappelletto alla variante dello stesso meccanismo nella vicenda narrata in *Schindler's List* di Steven Spielberg:

Abitano i due estremi del testo due personaggi affatto antitetici e privi di qualunque relazione possibile, se non fossero la stessa persona: all'inizio c'è un uomo che compra una fabbrica confiscata agli ebrei con danaro che ha estorto ad altri ebrei segregati dai nazisti e, per finire, fa uso esclusivo dell'economicissima manodopera ebraica, pagandone gli stipendi direttamente alle SS; alla fine c'è una persona che piange per non aver venduto anche l'automobile per salvare qualche vita in più.¹⁰

Affascinati da questa interpretazione, non possiamo che ricavarne uno stimolo ulteriore a considerare come il lavoro di elaborazione e di "critica" portato avanti da Pasolini, abbia ristretto il campo della lettura stessa del *Decameron*, privilegiandone quegli aspetti "popolari" che il regista sentiva più vicini o interessanti: l'immediatezza del dialogo, esemplificata anche dalla scelta spiazzante della lingua napoletana, proietta i personaggi pasoliniani in una dimensione di corallità che conserva la traccia dell'intenzione boccacciana. Pensiamo soprattutto a quegli elementi di identificazione del mondo comunale che Vittore Branca riteneva responsabili della *contemporaneizzazione storica*, o all'espressivismo linguistico che parimenti è alla base della *contemporaneizzazione* nell'ambientamento

⁷ Che infatti nel 1962 darà il titolo ad una pellicola ad episodi, *Boccaccio 70*, che – apparentemente – nulla ha a che vedere con la novellistica del Certaldese, o con la sua figura di intellettuale.

⁸ G. GRAZZINI, *Boccaccio sullo schermo*, cit., p. 371.

⁹ Si veda a questo proposito l'interessante monografia di Simone Villani, che anche dal punto di vista narratologico si sofferma su tali questioni (S. VILLANI, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Donzelli, Roma 2004).

¹⁰ *Ivi*, p. 48.

delle azioni:¹¹ sono elementi che, dopo la prova pasoliniana, si affermano soprattutto in alcuni “mostri” che raccolgono il testimone di quella municipalità media che ritroviamo nei bozzetti scherzosi di due film di Mario Monicelli, *Amici miei* (1975) e *Amici miei atto II* (1982), dove siamo addirittura alla rievocazione dei maestri della beffa (Maso del Saggio, Bruno, Buffalmacco) intrisa di toscanità; oppure nella narrazione davvero di stampo decameroniano del felliniano *Amarcord* (1973), che utilizza una cornice per inserire, nella storia personale di un adolescente, una serie di aneddoti spesso per nulla correlati al protagonista, a differenza di quanto era avvenuto ne *I vitelloni* (1953), dove invece la cornice era “organica” ed indivisibile dalle singole storie individuali della “brigata”. Ma non possiamo evitare di richiamare l’attenzione dei critici su un parallelo ben più evidente, tra la cornice del *Decameron* e la vicenda che Marco Ferreri mette al centro della sua *Grande abbuffata* (1973), che per l’ambientazione saremmo inclini a definire *tout court* pantagruelica: la presenza della morte, sottintesa al clima truculentamente ghiottonesco dell’abbuffata di cibo e sesso dell’allegra brigata riunitasi in volontario isolamento nella villa avvolta dalle sinistre brume, è solo uno dei richiami a quella *peste nera* che Ferreri doveva identificare con il comodo recinto del conformismo. Rileggiamo quel passo della *Introduzione* alla prima giornata che riferisce le diverse modalità di reagire alla pestilenza:

E erano alcuni, li quali avvisavano che il viver moderatamente e il guardarsi da ogni superfluità avesse molto a così fatto accidente resistere: e fatta lor brigata, da ogni altro separati viveano, e in quelle case ricogliendosi e racchiudendosi, dove niuno infermo fosse e da viver meglio, dilicatissimi cibi e ottimi vini temperatissimamente usando e ogni lussuria fuggendo, senza lasciarsi parlare a alcuno o volere di fuori, di morte o d’infermi, alcuna novella sentire, con suoni e con quegli piaceri che aver poteano si dimoravano. Altri, in contraria opinione tratti, affermavano il bere assai e il godere e l’andar cantando a torno e sollazzando e il sodisfare d’ogni cosa all’appetito che si potesse e di ciò che avveniva ridersi e beffarsi esser medicina certissima a tanto male: e così come il dicevano il mettevano in opera a lor potere, il giorno e la notte ora a quella taverna ora a quella altra andando, bevendo senza modo e senza misura, e molto più ciò per l’altrui case facendo, solamente che cose vi sentissero che lor venissero a grado o in piacere.¹²

Ci accorgeremo che la logica evenenziale del film di Ferreri si richiama quasi alla lettera ad una combinazione dei segmenti più importanti che caratterizzano il comportamento umano di fronte alla calamità, alla minaccia di estinzione non soltanto dell’individuo come tale, ma della società stessa quale era venuta evolvendosi nel corso di una vera e propria rivoluzione dei costumi.

Quello che ci sembra più importante, dunque, nella eredità che – al di là delle categorie di *cult* e *trash* – il *Decameron* ha lasciato al cinema italiano (e mondiale) nell’ottica delle tecniche di narrazione, è sicuramente il meccanismo della *cornice*: non dimentichiamo che il cinematografo, nato come esperimento di riproduzione del movimento (di persone e cose), ha dovuto attraversare, nella sua lunga storia, numerose stazioni importanti proprio per la evoluzione di temi e linguaggi espressivi, e che il passaggio dal “semplice adattamento” dei testi teatrali ad una presa di coscienza dell’importanza della sceneggiatura come

¹¹ Si vedano i *Tre nuovi studi sui procedimenti narrativi nel Decameron* in V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Sansoni, Firenze 1996, pp. 333–377.

¹² G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Einaudi, Torino, 1996, pp. 16–17, (I, intr., 20–21, corsivi di chi scrive).

prodotto autonomo, deve essere necessariamente avvenuto mediante la considerazione dei vantaggi apportati da coraggiose scelte narrative. Da un lato, dunque, troviamo la *storia singola*, il tracciato espressivo che guida lo spettatore dall'inizio alla fine di un racconto, dall'altro la combinazione di *episodi* e *cornice*, tentativo che testimonia da una parte la coscienza di avere di fronte un pubblico più esigente, dall'altra il coraggio del cineasta o del/dei regista/i, di proporre vari segmenti narrativi, uniti sovente da un filo conduttore di varia natura, che può addirittura limitarsi a quanto suggerito dal titolo del film. Pensiamo al caso de *I mostri* (1963), uno dei film ad episodi più fortunati nella storia della commedia all'italiana (sappiamo che *I nuovi mostri* non ebbe il successo di pubblico e critica del primo), che proprio alla maniera del *Decameron* è fatto di aneddoti di varia lunghezza, pur privilegiando la *narratio brevis*, la battuta rapida e sorprendente.¹³ Il fatto, poi, che i film ad episodi siano costituiti da singole opere di vari registi (nella fattispecie Age e Scarpelli, Elio Petri, Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari), ci richiama chiaramente alla struttura della giornata decameroniana, alla varietà introdotta dalla presenza di narratori ognuno caratterizzato da un determinato modo di vedere la realtà e di raccontarla. La caratterizzazione veloce e incisiva di personaggi "mostruosi", ovvero singolari, da mostrare a dito (se pensiamo al senso etimologico della parola), la scelta volutamente satirica e grottesca dei temi incaricati di ritrarre le brutture dell'Italia del boom economico, sono altri e notevoli indizi della parentela di quest'opera cinematografica con il *Decameron*, nella stessa idea di partenza (boom economico del comune trecentesco vs. pandemia annientatrice di bellezza e moralità nell'opera letteraria, boom economico italiano vs. immoralità e mostruosità nel film) e nelle espressioni singole: pensiamo alla critica della vanità dei religiosi (nell'episodio *Il testamento di Francesco*), della cecità dei mariti ingannati dalle mogli sotto i loro occhi (*L'oppio dei popoli*), del comportamento degli uomini di potere (*La giornata dell'onorevole*) alla straordinaria invenzione di *Latin lovers* che riprende il motivo della stigmatizzazione divertita dell'omosessualità, e ci convinceremo di quanto sia permeato dell'opera boccacciana questo piccolo capolavoro della nostra commedia degli anni Sessanta. Non è un caso che, alla maniera di non poche novelle del *Decameron*, questa prova cinematografica, pur rifiutando nettamente di inserirsi nel solco del cinema dialettale, sia colorata di inflessioni regionali, di cadenze allusive, che testimoniano quelle scelte narrative più fortemente legate alla "mostruosità", rispetto agli episodi in cui campeggia l'italiano standard.¹⁴

Abbiamo cercato, in questa breve carrellata, di illustrare alcuni punti di contatto tra una delle opere più importanti della nostra letteratura, e la cinematografia italiana degli anni Sessanta e Settanta: non è affatto scontato che questi paralleli debbano limitarsi a film di contenuto umoristico o erotico – come si può riscontrare nel caso del film di Jancsó, una produzione italo-ungherese –, se pensiamo che proprio il tema dell'orrido trattato in alcune delle novelle della quarta giornata del *Decameron* (la novella del cuore mangiato, la

¹³ Non abbiamo, infatti, episodi che potrebbero uguagliare novelle di ampia durata.

¹⁴ Per fare un esempio basterà confrontare tre episodi come *Il sacrificio*, *Come un padre* e *La musa*: mentre nel primo l'ambiente raffinato dell'alta borghesia cittadina rimane costantemente legato alla scelta di un italiano neutro, standard-capitolino, nel secondo tra l'esperta donna di mondo che aggiudica il premio letterario al giovane (e incolto) scrittore e il giovane stesso, si alza la barriera di una opposizione di dantesca memoria, quella di toscano vs. pugliese; ed infine, nel terzo episodio, la gelosia di Lando Buzzanca viene quasi lapalissianamente esemplificata dal suo accento siculo!

storia di Lisabetta da Messina), filtrato attraverso le innovazioni apportate da alcuni autori della tragedia del '500, può essere alla base del "genere" *horror* che la cinematografia italiana ben rappresenta con una produzione autonoma e di tutto rispetto. Siamo convinti pertanto che proprio per l'adozione di meccanismi narrativi, di soluzioni espressive, di forme e strutture ben identificabili nella nostra tradizione culturale, il debito di sceneggiatori e registi (ed anche – in maniera indiretta – del pubblico italiano) nei confronti di Boccaccio sia considerevole, che si parli di *cult* o *trash*, e che queste categorie siano in qualche modo connesse fra loro, capaci di integrarsi e di essere in osmosi, attraverso le permeabilissime e cangianti membrane del (buon) gusto.

THE HERITAGE OF *DECAMERON*: FROM *CULT* TO *TRASH* (AND BACK)?

Summary

In the history of last 30 years of the Italian movie, a very important rule was played by the *Decameron's* "heritage": we consider not only the great Pasolini adaptation of the work of Boccaccio, and the development of the *commedia all'italiana* to the new standards of the soft-erotic movie (*commedia erotica*), but the influence of the Italian literature's masterpiece to the plots and the characters of a very large spectrum of directors (Monicelli, Risi, Petri, Scola, etc.).

DĚDICTVÍ *DEKAMERONU*: OD *KULTU* K *BRAKU* (A ZPĚT)?

Resumé

V uplynulých třiceti letech se v italské kinematografii objevil zajímavý prvek – významná role, kterou sehrálo tzv. „dědictví“ *Dekameronu*. Nemáme na mysli pouze filmový přepis *Dekameronu*, jehož autorem je Pasolini, a zvláštní evoluci *komedie po italsku* k novému typu *erotické komedie*, ale také vliv Boccacciova díla na fabule a na charakteristiky filmového jazyka různých režisérů a scénáristů (Monicelli, Risi, Petri, Scola atd.).

AMOR NELLO SPECCHIO TRA TEATRO E CINEMA

Jon R. Snyder

University of California, Santa Barbara
snyder@french-ital.ucsb.edu

Considerato uno dei massimi commediografi italiani del Seicento, Giovan Battista Andreini (1576–1654) è figlio d’arte: suo padre, Francesco Andreini, è per molti anni il capocomico della nota “Compagnia dei Gelosi” (fondata da Flaminio Scala), e sua madre, Isabella Andreini, è una famosa attrice – la prima a comparire sul palcoscenico in Francia (1603), sempre nel ruolo della “prima innamorata” – nonché letterata rinomata e autrice di poesie, di lettere erudite e di una pastorale. All’inizio del diciassettesimo secolo Giovan Battista fonda la propria “Compagnia dei Fedeli”, di cui rimarrà capocomico per quasi cinquant’anni. I Fedeli recitano gli scenari tradizionali della commedia dell’arte insieme con le opere originali di Andreini, facendo delle *tournées* principalmente in Val Padana tra Mantova e Venezia, con alcuni lunghi soggiorni all’estero, soprattutto in terra di Francia. Il gran successo della compagnia, e la fama degli attori e di Andreini stesso presso il pubblico contemporaneo, non lasciano tracce oltre il Seicento. Sebbene la commedia dell’arte, con le sue tecniche d’improvvisazione e le sue maschere, occupi senza soluzione di continuità una posizione importante nella storia del teatro italiano, il *corpus* di testi teatrali pubblicato da Andreini cade invece nell’oblio dopo la morte dell’autore: ce ne sono tuttora pochissime edizioni moderne.¹ Tra i pochi entusiasti novecenteschi di Andreini, il regista teatrale Luca Ronconi mette in scena *Amor nello specchio*, *La centaura*, e *Le due comedie in comedia* a partire dagli anni Settanta. Sul finire del secolo Salvatore Maira gira l’adattamento cinematografico di *Amor nello specchio* (1999), di cui mi occuperò in questo saggio.²

Nel primo Seicento lo sviluppo rapido del teatro professionale, grazie in gran parte alle nuove tecnologie sceniche e all’estetica illusionistica barocca, permette ad Andreini di spingersi oltre i limiti tradizionali della commedia dell’arte e della commedia erudita

¹ Per la bibliografia delle opere di Andreini, vedasi S. Carandini e L. Mariti, *Don Giovanni o l’estrema avventura del teatro: «Il nuovo risarcito convitato di pietra» di Giovan Battista Andreini*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 50–57.

² *Amor nello specchio*, Italia, 1999, 104 minuti, con Anna Galiena, Peter Stormare e Simona Cavallari. Soggetto, sceneggiatura e regia di Salvatore Maira. Una produzione Factory e G.M.F. in collaborazione con RAI Radiotelevisione Italiana.

rinascimentale alla ricerca di un tipo di commedia nuovo, radicalmente innovativo e sperimentale, soprattutto nell'analisi del rapporto tra rappresentazione e identità. Infatti i suoi testi migliori ruotano attorno a un concetto di sdoppiamento che sfida le convenzioni della rappresentazione teatrale, spingendo l'illusione scenica fino al punto di rottura e rischiando di condannare i protagonisti ad errare in un labirinto senza via d'uscita. In *Le due comedie in comedia* [sic] ci sono infatti due commedie diverse (con due compagnie di attori) all'interno della stessa commedia metateatrale. In *Li duo Leli simili* [sic], la trama è imperniata sulle vicende di gemelli identici con nomi identici, separati sin dalla nascita, che improvvisamente si trovano a loro insaputa nella stessa città, seminando confusione tra gli abitanti. In *La centaura* ogni atto appartiene a un genere letterario diverso (la commedia, la tragedia, il melodramma) e ci sono due paia di gemelli fraterni con nomi identici. Nella *Ferinda* si parlano almeno nove lingue o dialetti diversi sul palcoscenico, sfidando gli spettatori a seguire gli scambi dialogici tra gli attori. Le commedie sperimentali di Andreini spesso servono per mettere in mostra la bravura degli attori della compagnia, i quali a volte sono costretti essi stessi a sdoppiarsi, per esempio nel recitare i ruoli di ambedue i gemelli (come nel caso di Lidia e Eugenio, i fratelli pressoché identici di *Amor nello specchio* che non compaiono mai sulla scena contemporaneamente: i due ruoli vengono affidati all'attrice Virginia Rotari per la prima parigina).³ Tali opere esibiscono inoltre una tematica della "doppiezza", espressione specifica della grande crisi della cultura barocca, in cui si sfondano in modo vertiginoso i confini tra originale e copia, tra realtà e illusione, tra autenticità e inautenticità, tra verità e finzione, tra essere e non essere.⁴

È soprattutto la commedia di Andreini del 1622, *Amor nello specchio*, ad avere stuzzicato l'interesse del pubblico postmoderno.⁵ All'acme dello sperimentalismo secentesco, questa commedia racconta le vicende di due donne sole e ferite nell'amore, Florinda e Lidia, che s'invaghiscono l'una dell'altra attraverso la magia di uno specchio: la bellissima Florinda, avendo rinunciato agli uomini, ama solo se stessa narcissisticamente, adorandosi nello specchio di casa sua giorno e notte, fin quando non vede raffigurato nello stesso specchio – per una serie di meravigliose coincidenze ottiche – il volto di un bellissimo giovane. In realtà si tratta di una donna, Lidia, che si trova per caso nella casa accanto e che, indossando casualmente un berretto da uomo (una moda femminile a Firenze, come ella spiegherà più tardi), in lacrime si sporge più volte dalla finestra. Florinda se ne innamora, abbagliata e sedotta dall'immagine rispecchiata del "bel volto appassionato".⁶ Quando scopre di aver commesso un errore – cioè che il suo "lui" è invece una "lei" – Florinda non cerca affatto di frenare la sua passione, diventando anzi l'amante di Lidia, alla quale giura pubblicamente il suo amore eterno seppur omosessuale. Alla fine della commedia, dopo una serie di comici equivoci (di cui non mi occuperò qui) causati dall'arrivo di Eugenio, il "fratello simile di

³ Vedasi G. B. ANDREINI, *Amor nello specchio*, a cura di S. MAIRA e A. M. BORRACCI, Bulzoni, Roma 1997, p. 58n.

⁴ Sembra superfluo ricordare qui il celebre monologo di Amleto: "Essere, o non essere, è questo che mi chiedo" (W. SHAKESPEARE, *Amleto* [1600], III.i).

⁵ L'unica edizione barocca della commedia è stata pubblicata a Parigi nel 1622 da Nicolas della Vigna, lontana dalla censura ecclesiastica della penisola. L'unica edizione moderna è quella succitata di Maira e di Borracci: tutte le successive citazioni dall'*Amor nello specchio* faranno riferimento a questa edizione.

⁶ G. B. ANDREINI, *Amor nello specchio*, II.vi, p. 89.

Lidia”,⁷ l’ordine patriarcale viene ristabilito e si celebrano due matrimoni, cancellando così ogni traccia del tema saffico eterodosso.

Quel che ha maggiormente affascinato i lettori tardonovecenteschi di *Amor nello specchio* è l’elemento spiccatamente biografico del testo, in quanto la commedia sembra raccontare le vicende familiari di Andreini, la cui moglie è appunto Virginia Ramponi, prima donna della Compagnia dei Fedeli (nonché la diva che nel 1608 ha reso celebre l’*Arianna* di Monteverdi, la prima opera lirica del compositore). Secondo le testimonianze dell’epoca, qualche anno prima di scrivere *Amor nello specchio* Andreini s’innamora di una giovane attrice della compagnia, Virginia Rotari, e ne diventa l’amante: le tensioni all’interno dei Fedeli salgono alle stelle, tra scene di gelosia, minacce e scontri tra gli interessati. Forse a Parigi, o forse ancor prima di arrivarci, Andreini scrive la sua commedia per le due Virginie, le quali, nonostante l’inimicizia tra di loro, diventano così amanti sulla scena: alla moglie dell’autore va (come sempre) il ruolo di Florinda, la prima donna innamorata, e all’amante tocca invece il ruolo di Lidia/Eugenio, l’oscuro oggetto del suo desiderio. È difficile immaginare come *Amor nello specchio* abbia potuto portare a una rappacificazione fra le due attrici, ma la specularità che si crea fra le due Virginie – che, portando lo stesso nome e amando lo stesso uomo, si amano sulla scena, “petto a petto e bocca a bocca”⁸ – offre indubbiamente un’importante chiave interpretativa per l’analisi psicologica delle intenzioni di Andreini nel comporre la commedia. *Amor nello specchio* è non solo la storia della «magia» di uno specchio, ma il testo stesso è uno specchio (seppur con qualche distorsione) della vita dello scrittore, in cui le due Virginie si specchiano anch’esse. Squisitamente barocca nella sua rappresentazione dell’interpenetrazione tra vita e arte, della commistione di desiderio e sogno, questa commedia libertina non è mai stata pubblicata, e forse nemmeno messa in scena, nell’Italia secentesca.

Arriviamo qui alla questione dell’adattamento cinematografico di Salvatore Maira (1947) di *Amor nello specchio*. Maira lavora da quasi trent’anni come sceneggiatore e regista a Roma: sin dall’esordio sembra fortemente attratto dalla metaletteratura e dal metateatro. Il titolo del suo primo telefilm per la RAI, il giallo *Colpo di scena: ovvero gli inganni del palcoscenico* (1977), sembra già un programma, e l’anno successivo (1978), Maira è ideatore e cosceneggiatore della miniserie prodotta da RAI 2, *Don Isidro Parodi*, tratta da alcuni racconti enigmatici del grande scrittore argentino, Jorge Luis Borges. Il primo film scritto e diretto da Maira è del 1982 (*Favoriti e Vincenti*); il suo lungometraggio più noto al pubblico è forse *Donne in un giorno di festa* (1993), con Sabrina Ferilli. Selezionato in numerosi festival italiani ed europei, ha vinto al festival di Annecy sia il Gran Premio della Giuria sia il Premio del Pubblico.⁹ In tutte le sue opere cinematografiche Maira si dimostra interessato all’analisi approfondita della psicologia femminile: *Amor nello specchio* spicca come esempio di questa tendenza del regista, ma anche il suo lavoro più recente, un documentario per RaiTre sul paese terremotato di San Giuliano in Molise, intitolato *Le donne di San Giuliano* (2004), ne è una conferma. Autore di numerosi studi

⁷ *Ivi*, V.vii, p. 136.

⁸ *Ivi*, III.i, p. 96.

⁹ Non vorrei trascurare qui *Riflessi in un cielo scuro* (1990), scritto e diretto da Maira: il film è stato selezionato al festival di Viareggio Cinema Europa e al festival di Valencia, dove la protagonista Françoise Fabian ha ottenuto il premio come miglior attrice protagonista.

su Pirandello, Svevo e il teatro barocco, nonché sui rapporti tra cinema e letteratura, Maira – oltre che sceneggiatore e regista – è ricercatore all’Università di Roma (La Sapienza). Insieme con Anna Michela Borracci ha pubblicato l’unica edizione critica di *Amor nello specchio* nel 1997, poco prima di trarne il film.

È ormai una banalità dire che ogni adattamento cinematografico costituisce un caso di *code-switching* tra cinema e letteratura. Il processo di adattamento è ben più complesso di una trasposizione meccanica, e perfino di una ricerca di equipollenza o di conservazione, perché alla fine spesso rimangono nel film – e ci possono permanere – solo alcune tracce della narrativa originale: questo accade per ragioni diverse che vanno dalla necessaria compressione cinematografica in circa novanta minuti di narrazione all’incompatibilità di alcune tecniche letterarie con il cinema (il punto di vista jamesiano, ad esempio, in cui un narratore dalla visuale limitata presenta le vicende narrative). Nell’adattare un testo comico secentesco quale *Amor nello specchio* per il grande schermo, lo sceneggiatore deve inoltre affrontare il problema non solo di un’estetica radicalmente aliena alle norme del cinema *mainstream* di oggi, ma anche quello degli standard evanescenti di comicità che cambiano continuamente, facendo sì che gli scherzi e le battute secenteschi non fondati sul linguaggio del corpo siano piuttosto impenetrabili per il pubblico cinematografico (lo stesso fenomeno si verifica puntualmente nelle rappresentazioni teatrali di commedie shakespeariane come *Twelfth Night (La dodicesima notte)*, in cui lunghi dialoghi intrisi di *wit* secentesco sono pressoché incomprensibili per lo spettatore che non conosce già bene il testo). Inoltre la commedia barocca italiana, prolungando la grande tradizione classica e rinascimentale, è indifferente alla psicologia dei personaggi, predilige la beffa o la burla (spesso brutale o umiliante), e tende ad abbracciare i valori sociali del sistema patriarcale dell’Antico Regime: tutto questo si presenta in una luce estremamente problematica per chi debba farne un adattamento cinematografico, come nel caso di Maira, senza adoperare un approccio radicalmente avanguardistico nella trasformazione del testo barocco in film. La soluzione più pratica sembrerebbe appunto quella della traccia, cioè di un adattamento in cui si conservano soltanto pochi elementi centrali del testo originale, i quali sono inseriti in una narrativa ammodernata ma fungono in modo stenografico per indicare i contenuti rimossi o cancellati dal film.

Infatti Maira prende spunto dalla problematica della traccia, l’unica prassi di adattamento concepibile per lui come sceneggiatore e regista di *Amor nello specchio*: il suo film in costume porta lo stesso titolo della commedia di Andreini, ma in realtà incorpora solo sei scene tratte dalla commedia barocca, insieme con qualche breve battuta presa da altre scene. Su un totale di quarantatre scene nell’opera originale, quindi, nemmeno il quindici per cento viene utilizzato da Maira per la sceneggiatura: sono le scene dell’innamoramento di Florinda e Lidia (II.6, III.1), quelle del primo incontro tra Florinda, Bernetta ed Eugenio (V.iv-v-vii), e l’incontro di Orimberto con gli spiriti alla fine del terzo atto (III.x). Neppure queste scene vengono trasposte dalla commedia al film senza subire modifiche notevoli o addirittura tagli drastici, sicché in alcuni casi si riscontrano soltanto le tracce appena percepibili di situazioni o di dialoghi tratti dal testo originale. Non ci dovrebbe sorprendere questa mossa di Maira: dopo tutto, la commedia di Andreini oppone una forte resistenza – in termini linguistici, scenografici, tematici – a chiunque volesse metterla in scena per il pubblico di oggi nella sua versione integrale, e ovviamente non si presta ad una “traduzione” fedele nel linguaggio cinematografico contemporaneo. Lo scarso spessore psicologico dei personaggi e delle loro

azioni nella commedia impone allo sceneggiatore-regista una riscrittura generale in termini comprensibili a un vasto pubblico cinematografico, lasciando soltanto pochi elementi dal testo originale.

Per arricchire i personaggi dal punto di vista psicologico, approfondendo i motivi delle loro azioni e interazioni perché siano più realistici, Maira decide inoltre di giocare la “carta biografica”: la vita tumultuosa di Andreini e delle sue donne diventa il vero soggetto del film, inserita nella storia della stesura del manoscritto e dell’allestimento di *Amor nello specchio* nel 1622 a Parigi; la commedia stessa, di cui vengono rappresentate solo alcune scene brevi nel film, si trasforma nella storia del loro tempestoso triangolo amoroso; e i personaggi della commedia s’identificano completamente con l’autore stesso (per cui Andreini = il mago) e con gli attori della compagnia (nel film il personaggio recitato da Simona Cavallari si chiama Lidia sia dentro il teatro sia fuori di esso), di cui la macchina da presa ha già rivelato la dinamica affettiva e psicologica dietro le quinte. Grazie a questo stratagemma biografico Maira elimina il problema più spinoso dell’adattamento di un’opera secentesca per il cinema moderno, allontanandosi dal testo originale di Andreini senza perdere il filo delle sue principali preoccupazioni artistiche e personali. Se il regista cinematografico insiste molto sul rapporto erotico-saffico tra le due attrici amate da Andreini (di cui non si ha assolutamente nessuna documentazione storica), egli riesce nondimeno a rispettare almeno in parte sia la logica narrativa originale della commedia sia i principi dell’estetica barocca, per la quale vita e arte, verità e finzione, si confondono fino al punto di essere totalmente indistinguibili. La commedia che vediamo rappresentata nel film è dunque una “commedia nella commedia”, nel senso in cui il film si propone come una serie di scatole cinesi, o piuttosto – in un rovesciamento ricco di ironia – come se il film fosse un’opera di Andreini stesso.

A questa trasformazione cinematografica della commedia barocca di Andreini il regista romano aggiunge un elemento decisamente più controverso: si tratta dell’inclusione volutamente anacronistica del famoso padre gesuita Atanasio Kircher (1602–1680) nel film. Con ogni probabilità in Italia Kircher – nato in Germania ma residente a Roma dal 1635 fino alla morte – non assiste mai a uno spettacolo della Compagnia dei Fedeli, non incontra mai Andreini di persona, e non viaggia in giro per la Val Padana: ciononostante nel film egli vive saltuariamente a Sabbioneta (il vecchio borgo medievale tra il Po e l’Oglio trasformato dai Gonzaga in piazzaforte militare, con un circuito murario simmetrico e un esemplare impianto urbano), dove per caso s’incontra con Andreini e la Compagnia dei Fedeli. Inoltre in più scene del film si vede Kircher al lavoro nel famoso Teatro di Sabbioneta, uno dei primissimi teatri tardorinascimentali nonché uno dei rari esemplari a sopravvivere fino ai nostri giorni (e quindi facilmente identificabile dallo spettatore colto). Maira rovescia perfino il rapporto cronologico tra la vita del commediografo italiano e quella del gesuita tedesco: nel 1619–30, gli anni in cui si svolge grosso modo il *récit* del film, il vero Kircher è logicamente molto più giovane di Andreini, ma nel film appare invece molto più anziano.

La lanterna magica, tra le più grandi invenzioni reclamate da Kircher, è il vero perno del film di Salvatore Maira, ma ancora non esisteva nel 1622, l’anno della prima edizione di *Amor nello specchio*, e tantomeno nel 1654, l’anno della morte di Andreini. Questo congegno protocinematografico, che proietta delle immagini fisse o semoventi grazie a un sistema d’illuminazione, un obiettivo e alcune lastre dipinte [Fig. 1], sembra databile agli

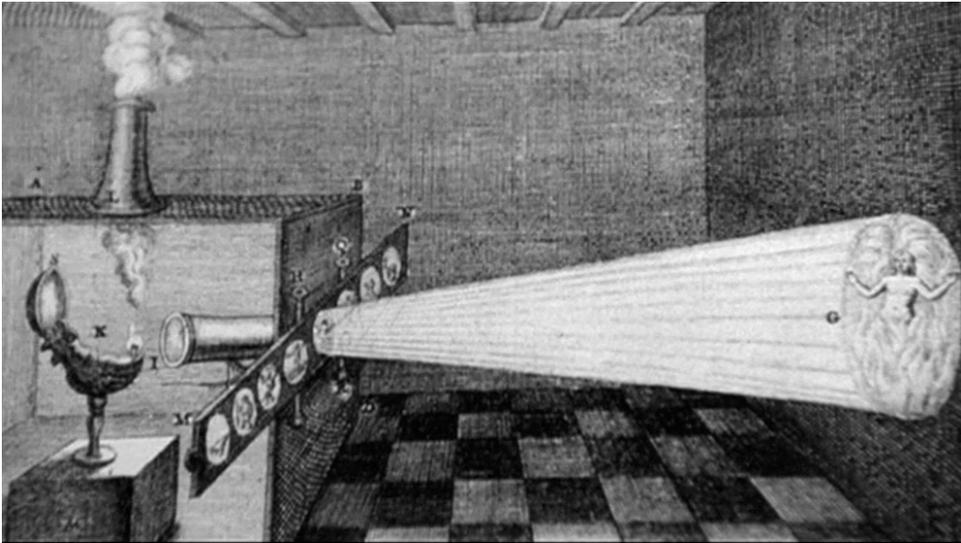


Fig. 1: Lanterna magica. Attanasio Kircher, *Ars magna lucis et umbrae* (1671).

ultimi anni del sesto decennio del Seicento (la data esatta è tuttora incerta e dibattuta tra gli studiosi):¹⁰ se nel 1646 Kircher raffigura una camera oscura nella sua *Ars magna lucis et umbrae*, compendio di tutto il sapere umano sulla luce e sull'ombra, è comunque solo nella seconda edizione di questo stesso testo (nel 1671, quasi mezzo secolo dopo la pubblicazione a Parigi di *Amor nello specchio*) che appaiono due illustrazioni della lanterna magica, sintesi barocca di magia e tecnologia. Le incisioni incluse nel film che raffigurano la lanterna magica di Kircher sono tratte infatti da questa seconda edizione del 1671.¹¹ Perché mai, in un film in costume fatto con gran cura, in cui il regista presta attenzione ai pur minimi dettagli storici, si dovrebbe ricorrere a un anacronismo così vistoso? Per poter rispondere a questa domanda bisogna esaminare più da vicino la figura di Attanasio Kircher.

Come osserva giustamente Donata Pesenti Campagnoni, “figura di erudito tra le più emblematiche del Seicento, il padre gesuita Attanasio Kircher ebbe un ruolo di primo piano in differenti ambiti culturali: come filosofo, teologo, scienziato, collezionista e sperimentatore”.¹² Kircher, l’“ultimo uomo dotato di conoscenza universale” e sperimentatore instancabile nel campo della tecnologia applicata, non è un vero scienziato ma piuttosto un poeta che cerca di sfruttare le tecniche più avanzate dell’epoca per rendere visibili i poteri straordinari della luce, simbolo supremo di Dio.¹³ È curatore di un rinomato museo presso il Collegio Romano (il *Musaeum Kircherianum*, una specie di *Wunderkammer* di cui oggi si

¹⁰ Cfr. l'autorevole L. MANNONI, *The Great Art of Light and Shadow: Archeology of the Cinema*, trad. di R. CRANGLE, University of Exeter Press, Exeter 2000 [1995], pp. 33–58.

¹¹ A. KIRCHER, *Ars magna lucis et umbrae n X. libros digesta. Quibus admirandae lucis & umbrae in mundo, atque adeò universa natura, vires effectusque uti nova, ita varia novorum reconditiorumque speciminum exhibitione, ad varios mortalium usus, panduntur*, J. Jansson, Amsterdam 1671. L'edizione del 1646 è stata pubblicata invece a Roma presso H. Scheus.

¹² D. PESENTI CAMPAGNONI, *Verso il cinema: macchine spettacoli e mirabili visioni*, UTET, Torino 1995, p. 29.

¹³ *Athanasius Kircher: the Last Man who Knew Everything*, a cura di P. FINDLEN, Routledge, New York 2004.

conservano soltanto pochi cimeli, le cui collezioni consistono in antichità, armi, *naturalia*, strumenti e dispositivi ottici e catottrici, nonché congegni e macchine barocchi, tra cui una lanterna magica),¹⁴ paragonato a un “mundi theatro” in cui si esibiscono le cose più rare, più curiose, più paradossali e più prodigiose che esistano sulla terra.¹⁵ Se tutto il mondo è un teatro, come suppongono i gesuiti e tanti altri uomini del Seicento, per Kircher la nuova scienza e la nuova tecnologia – compresa la “magia” degli specchi e delle lenti, ovvero della lanterna magica – devono far parte dello stesso spettacolo sublime: la proiezione di immagini diventa una specie di *performance* d’avanguardia in cui lo studioso/*show-man* propone al pubblico una serie di illusioni ottiche che offrono “dimensioni sconosciute e al di fuori dei binari della normalità”.¹⁶ Nella sceneggiatura di *Amor nello specchio* la lanterna magica costituisce il raccordo tra Kircher e Andreini, in quanto ambedue si dedicano al più sfrenato sperimentalismo secentesco, esplorando instancabilmente i limiti della rappresentazione teatrale nonché del mondo delle apparenze e delle illusioni.

La cultura barocca è indubbiamente affascinata dall’illusionismo, dalla magia, dal teatro, dalle nuove tecnologie (dal cannocchiale al microscopio), dal meraviglioso, e soprattutto dai rapporti tra essi.¹⁷ Per quanto riguarda il rapporto tra teatro e magia, basta pensare alla *Tempest* (*Tempesta*) di Shakespeare (1611–1612) o all’*Illusion comique* di Corneille (1636), in cui il ruolo di regista nella commedia viene ricoperto da un mago e c’è un forte legame tematico tra le ombre create dalla magia e gli attori sulla scena.¹⁸ Per quanto riguarda invece il rapporto tra l’illusionismo e il teatro, oltre allo stesso Andreini si potrebbe menzionare il famoso intermezzo di Bernini, *L’intermezzo dei due teatri* (1637), in cui il pubblico, quando si leva il sipario, vede sul palcoscenico un altro pubblico, seduto per assistere a uno spettacolo: gli attori, divisi in due gruppi, recitano sia per il pubblico seduto sulla scena che per quello seduto nella sala stessa, finché essi si accorgano che il “loro” pubblico è un’illusione per l’altro pubblico, in una fuga di prospettive vertiginosa e degna di Pirandello o di Borges.¹⁹ Esempio del rapporto tra la cultura barocca delle macchine e il culto del meraviglioso è invece la lanterna magica, e non solo per la sua avanzata tecnologia ottica: mostri, demoni, e creature fantastiche sono le principali figure che vengono proiettate da Kircher e dai suoi rivali o seguaci, da uno scheletro danzante a un’anima tra le fiamme dell’inferno, da un minotauro a un diavolo che ghigna. Il potere illusionistico della lanterna magica prende forma per il pubblico attraverso le creature impossibili di cui essa proietta l’immagine [Fig. 2]: le ombre sulla parete sono come dei sogni o delle visioni che appartengono a un’altra dimensione ma che nella proiezione si fanno intravedere senza materializzarsi.²⁰ Prima ancora dell’invenzione della lanterna magica si riscontrano progetti di Kircher per vari congegni ibridi fatti di specchi catottrici, camere oscure, lanterne, e cannocchiali che mirano allo stesso effetto, e le proiezioni eseguite da lui (o da altri) di immagini in movimento – con complessi e inefficienti sistemi

¹⁴ D. PESENTI CAMPAGNONI, *Verso il cinema*, cit., p. 29.

¹⁵ K. VERMEIR, *The Magic of the Magic Lantern (1660–1700): On Analogical Demonstration and the Visualization of the Invisible*, “British Journal of the History of Science”, 38, n. 2 (giugno 2005), p. 136, ove cita una lettera di Kircher ad Anckel (Roma, 16 luglio 1659).

¹⁶ D. PESENTI CAMPAGNONI, *Verso il cinema*, cit., p. 49.

¹⁷ Cfr. J. R. SNYDER, *L’estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna 2005.

¹⁸ K. VERMEIR, *The Magic of the Magic Lantern*, cit., p. 129.

¹⁹ *Ivi*, p. 131.

²⁰ *Ivi*, pp. 132–133.

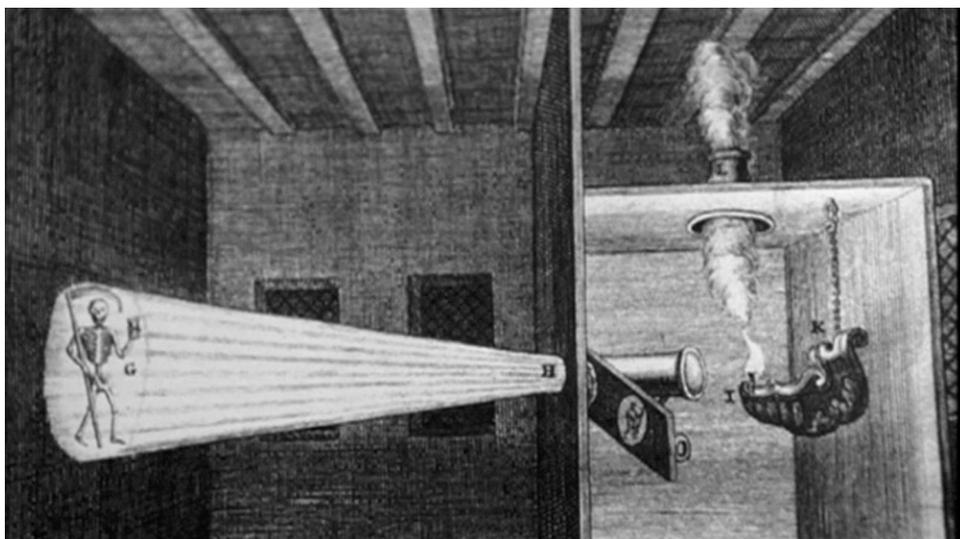


Fig. 2: Lanterna magica. Attanasio Kircher, *Ars magna lucis et umbrae* (1671).

di lanterne o di specchi solari – forse si effettuano sin dalla prima metà del Seicento.²¹ È il legame indissolubile tra Kircher, le macchine illusionistiche e gli spettacoli barocchi di luce e di ombra che giustifica per Maira la presenza anacronistica di questo personaggio straordinario nel film. Per il regista italiano Kircher incarna lo spirito irrequieto del Barocco: alla fine del film è il gesuita anziché Andreini a fungere da autentico protagonista, come risulta evidente dall'ultima scena che si svolge nel Teatro di Sabbioneta.

Per capire meglio come possa accadere questa svolta, bisogna tornare indietro alla scena dell'innamoramento nello specchio [Fig. 3, Fig. 4], in cui l'occhio dello spettatore viene irresistibilmente attratto dalle immagini riflesse nello specchio (ovvero le immagini di Florinda e di Lidia), nonché dal gioco delle luci e delle superfici lucide. La chiave della vicenda passionale delle due donne si trova infatti nel fatto della loro trasformazione in immagini: nella commedia l'apparizione spettrale di Lidia nello specchio di Florinda scatena la passione di quest'ultima, prima di allora innamorata come Narciso soltanto della propria immagine. Proprio come il pubblico teatrale, Florinda guarda da fuori il flusso di immagini dentro lo specchio ("e di vetro il mio bene, / ch' il vetro Amor fa divenir diamante"),²² diventando lei stessa una spettatrice: sicché quando vede l'immagine riflessa della bella Lidia, ella s'innamora appunto di "un dipinto provvisto di luce e di movimento", non di una persona in carne ed ossa. Poco importa se si tratta solo di un inganno ottico in cui la giovane donna "trasfonde qui dentro [i.e. nello specchio] la bella immagine sua".²³ In *Amor nello specchio* Andreini sostiene che l'immagine viva può esercitare un potere

²¹ L. MANNONI, D. PESENTI CAMPAGNONI, e D. ROBINSON, *Light and Movement: Incunabula of the Motion Picture 1420–1896*, *Le Giornate del Cinema Muto*, Gemona 1995, pp. 62–63.

²² G. B. ANDREINI, *Amor nello specchio*, I.3, p. 65.

²³ *Ivi*, II.6, p. 89.



Fig. 3: Florinda e Lidia (Anna Galienu e Simona Cavallari). *Amor nello specchio* (1999), reg. Salvatore Maira.

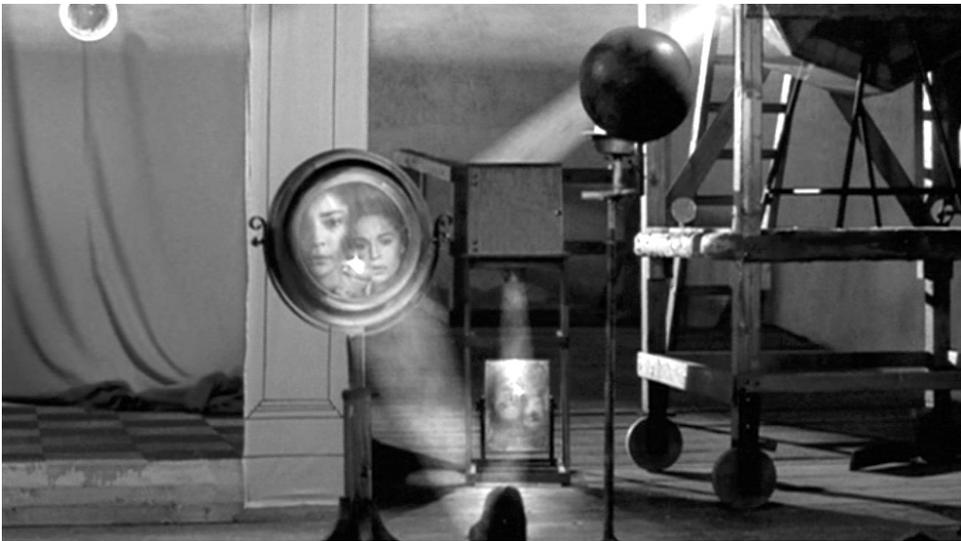


Fig. 4: Florinda e Lidia (Anna Galienu e Simona Cavallari). *Amor nello specchio* (1999), reg. Salvatore Maira.

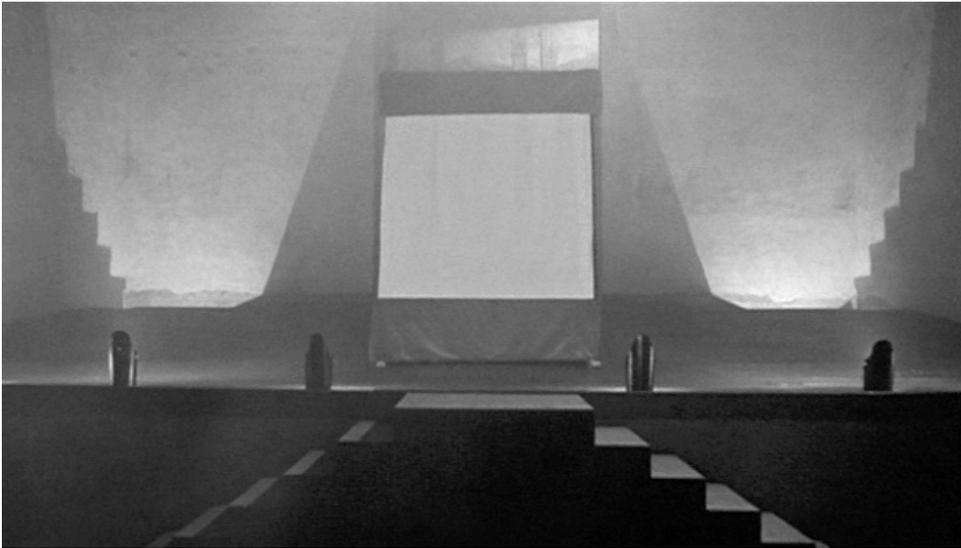


Fig. 5: Lo schermo sulla scena a Sabbioneta. *Amor nello specchio* (1999),
reg. Salvatore Maira.



Fig. 6: Lo spettacolo della lanterna magica a Sabbioneta. *Amor nello specchio* (1999),
reg. Salvatore Maira.

di suggestione pressoché illimitato sugli esseri umani: a differenza dalle proiezioni della lanterna magica, l'immagine di Lidia non è affatto mostruosa e non fa nessuna paura, ma nondimeno la fiera Florinda subisce la sua forza affettiva travolgente (“mi cava a forza dagli occhi il pianto e dalla bocca il sospiro”)²⁴ e irresistibile.

Nel testo e nel film Andreini spinge oltre ogni limite il suo sperimentalismo barocco, fino al punto di sostituire gli attori con delle immagini fantasmatiche sulla scena, ovvero le rispettive immagini di Lidia e di Florinda nello specchio. Anticipando largamente gli sviluppi della tecnica scenografica ancora a venire nel Seicento e oltre, Andreini è – almeno nella prospettiva del film – da considerare un importante precursore del teatro europeo moderno (il film ricorda in chiusura che il giovane Molière ha assistito a uno spettacolo dei Fedeli a Parigi). Nell'adattamento cinematografico Maira dunque segue fino in fondo la logica *implicita* nell'opera del commediografo italiano. Il film si conclude con l'ultima sequenza della commedia allestita da Andreini (secondo la sceneggiatura di Maira) nel Teatro di Sabbioneta: l'incantesimo del mago si spezza, per cui attori e scenografie svaniscono nel nulla, lasciando sul palcoscenico soltanto uno schermo bianco inerte [Fig. 5]. Dopo aver ricevuto l'applauso degli spettatori, gli attori della *troupe*, finita la commedia, lasciano la scena per diventare anche loro parte del pubblico dello spettacolo della lanterna magica di Kircher. Il dispositivo ottico viene portato dentro la sala e messo in funzione dagli assistenti del gesuita: con l'accensione della lanterna magica, l'illusione scenica sparisce e gli attori diventano spettatori, sostituiti dalle ombre proiettate sulla parete in fondo al palcoscenico. Solo i tre amanti rimangono sulla scena, ipnotizzati dal flusso di immagini in movimento, ovvero il “miracolo” (come lo definisce Andreini nel suo ultimo discorso agli spettatori che hanno assistito all'allestimento scenico) della lanterna magica [Fig. 6]. È il momento appunto di una svolta, in cui sull'illusione teatrale trionfa l'immagine in movimento convenzionale (e in cui inizia la lunga e lenta agonia del teatro occidentale). L'inserimento della figura di Kircher nel film serve a sottolineare il fatto che l'estetica teatrale barocca, di cui Andreini è uno dei massimi esponenti, anticipa la nascita del cinema e fa parte integrante della sua preistoria: quindi l'adattamento cinematografico di Maira dell'*Amor nello specchio* di Andreini costituisce un progetto squisitamente *metacinematografico*. Così il cerchio finalmente si chiude: il film di Maira si prospetta come lo specchio di uno specchio di uno specchio, in quanto la lanterna magica di Kircher rispecchia la commedia di Andreini (*Amor nello specchio*), la quale è appunto uno specchio della vita tormentata del commediografo barocco. L'inserimento dell'adattamento cinematografico di Maira in questa catena di rispecchiamenti è forse l'omaggio più sincero che si possa fare a Giovan Battista Andreini, apripista e anticipatore dell'esperienza estetica moderna.

²⁴ *Ibidem*. Florinda s'innamora più tardi di Eugenio, il fratello “simile” di Lidia, e scopre che egli è ermafrodito: dunque il tema del “mostro” viene introdotto nella commedia, seppur Maira sceglie nel film di eliminare ogni riferimento alla sessualità androgina di Eugenio. Sull'ermafroditismo nella commedia tra Rinascimento e Barocco, vedasi G. TIFFANY, *Erotic Beasts and Social Monsters: Shakespeare, Jonson and Comic Androgyny*, University of Delaware Press, Newark – Associated University Presses, London-Toronto 1995, pp. 23–67.

AMOR NELLO SPECCHIO BETWEEN DRAMA AND FILM

Summary

Founder and leader of the “Compagnia dei Fedeli”, Giovan Battista Andreini (1576–1654) was among Baroque Italy’s most innovative dramatists. His daring experimental comedy entitled *Amor nello specchio* (1622) explores both transgressive erotic themes and the very limits of theatrical representation. Andreini’s play was adapted for the screen by the director Salvatore Maira, whose major motion picture *Amor nello specchio* (1999) incorporates, however, only a very limited number of scenes from the comedy. Maira’s strategy for adaptation of Andreini’s play is threefold: first, he includes only a few carefully chosen but spectacular traces of the original text; second, he transforms the play’s main characters into persons intimately connected with Andreini’s own turbulent life story; third, he adds the anachronistic character of Athanasius Kircher, a seventeenth-century Jesuit who experimented with the “magic lantern” and other catoptric devices for projecting protocinematic images. This article examines the convergence of the figures of Andreini and Kircher in Maira’s screen adaptation, and draws conclusions about the relationship between Baroque artistic culture and the birth of cinema.

AMOR V ZRCADLE MEZI DIVADLEM A FILMEM

Resumé

Zakladatel a šéf hereckého uskupení „Compagnia dei Fedeli“ Giovan Battista Andreini (1576–1654) je jeden z nejvynalézavějších autorů komedií barokního období. Odvážná experimentální komedie s titulem *Amor nello specchio* (*Amor v zrcadle*, 1622) rozvíjí provokativní erotickou tematiku a je také úvahou o možnostech divadelního zobrazení. Andreiniho komedie byla předlohou pro film *Amor nello specchio* (1999) režiséra Salvatora Mairy, omezeného ovšem jen na nepatrný počet scén převzatých z Andreiniho díla. Mairova strategie adaptace spočívá na třech bodech. Nejprve režisér a zároveň scénárista pečlivě vybírá několik málo působivých momentů z dramatické předlohy. Dále přetváří hlavní postavy komedie ve skutečné postavy vystupující v nelehkém životě samotného Andreiniho. Nakonec Maira vkládá (anachronisticky) do filmu postavu Athanasia Kirchera, jezuitu ze 17. století, který se proslavil svými pokusy s laternou magikou a dalšími katoptrickými zařízeními, jež sloužily k projekci obrazů a byly jakýmisi předchůdci filmové a projekční techniky. Příspěvek analyzuje styčné body mezi postavami Andreiniho a Kirchera, přítomné v Mairově adaptaci, a pokouší se osvětlit vztah mezi barokním uměním a zrodem kinematografie.

GLI “AMORI DIFFICILI” TRA CINEMA E LETTERATURA: LA RIDUZIONE FILMICA DELL’AVVENTURA DI DUE SPOSI DI CALVINO

Andrea Baldi
Rutgers University, New Brunswick
abaldi@rci.rutgers.edu

Calvino intrattiene con il cinema una frequentazione contrastata, che va dalla bruciante passione adolescenziale – quasi un invasamento, postumamente consacrato come “possessione assoluta”¹ – alle perplessità e alle diffidenze della maturità. Prima che si affermino le suggestioni della letteratura, l’entusiasmo onnivoro degli anni giovanili si riversa sulle pellicole, percepite come “incantesimo”, soglia e teatro di un *altrove* misterioso. Nello scenario memoriale allestito nell’*Autobiografia di uno spettatore*,² la visione cinematografica presta la chiave di accesso alla modernità ma, soprattutto, con la traslitterazione e il superamento del dominio empirico, assicura uno “spaesamento” e regala il brivido del contatto con l’ignoto. Attraverso le immagini filmiche, Calvino apre gli occhi su un “altro mondo da quello che *lo* circondava”, e non soltanto perché scopre le attrattive della cultura americana e francese e le tentazioni della città, con la sua forza centripeta. Di contro al groviglio informe e alla frantumazione dell’esperienza ordinaria, al suo disordinato accumulo di dati grezzi, le pellicole consentono un ingresso privilegiato nel regime estetico, retto da principi di organicità e coesione interna: “[...] per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà d’un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza, mentre fuori dello schermo s’ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso, i materiali della mia vita che mi parevano privi di qualsiasi forma”.³ Si inaugura così un processo di “formazione”: lo spettatore adolescente intraprende un itinerario conoscitivo che lascia presagire incontri allettanti, combinando le lusinghe della modernità urbana (“[...] appena fuori del nostro cancello e della via privata,

¹ I. CALVINO, *Visibilità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993 (1 edizione: 1988), p. 104.

² Cfr. I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore* (1974), in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, vol. III: *Racconti sparsi e altri scritti d’invenzione*, Mondadori, Milano 1994, pp. 27–49.

³ *Ivi*, p. 27.

cominciava la città coi marciapiedi le vetrine i cartelloni dei cinema le edicole [...]”⁴) e i primi inviti dell’eros.⁵

Questa fascinazione, che si nutre senza troppi filtri dei “sogni di celluloidi” propagati nei cinema sanremesi, viene revocata, al termine della guerra, da un atteggiamento smagato e circospetto, che non può acconsentire alle facili seduzioni della produzione hollywoodiana. Nel cerchio magico della sala di proiezione i rituali dell’immaginario collettivo – declinati in un geloso tesoro di “sensazioni private” – avevano acceso in Calvino miraggi di evasione e fatto balenare un futuro ricco di promesse. Dopo le devastazioni e i traumi del periodo bellico, nel fervore post-resistenziale, l’immersione nel “mondo di fuori” riesce ben più esaltante della contemplazione di quegli inerti sortilegi, privi anche dell’intensità “delle epoche eroiche del muto o degli inizi del parlato”: “[...] tante cose che avevo considerato come l’insignificante quotidiano ora si coloravano di significato, di tensione, di premonizione”.⁶ L’impellenza di questa realtà riscoperta riduce le figurazioni in bianco e nero a un balletto di ombre, relitti di un’“immagine menzognera della vita”, da archiviare ormai nel limbo dell’inconsapevolezza e dei passatempo fanciulleschi.

La spensierata ricezione della stagione giovanile lascia quindi luogo a un consumo selettivo e competente – che vedrà lo scrittore coinvolto nel dibattito culturale corrente e impegnato in veste di recensore – e, infine, al recupero nostalgico di vecchie pellicole, accompagnato dalla disaffezione verso i prodotti contemporanei.⁷ In un’acuta riflessione critica, l’analisi di Calvino si esercita anche sugli “amori difficili”⁸ tra cinema e letteratura: formula suggestiva che ben si addice a definire il rapporto tra l’autore e il “mondo dello schermo”, così come si profila nella trasposizione filmica dell’*Avventura di due sposi*, un testo incluso nei *Racconti* del 1958 e pubblicato poi negli *Amori difficili*, del 1970. Secondo una consuetudine calviniana, questa breve prosa viene iscritta nell’arco di un’opera che la risemantizza, caricandola di valenze in qualche modo emblematiche e facendone il sintomo di un più ampio disagio.⁹ Nell’allineare una sequenza di novelle sulle traversie del sentimento all’epoca della modernità, lo scrittore allestisce una serie di unità discrete, di episodi irrelati. Ordisce così una casistica di vicende esigue, imperniate su un traliccio diegetico fragile e svolte per lo più in chiave ironica, intonate “al clima dominante nella

⁴ I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 7.

⁵ Nel flusso dei ricordi affiora una galleria di icone muliebri dalla forte “presenza carnale”, che offrono una campionatura di modelli comportamentali: oltre a I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., pp. 34–37, si veda L. TORNABUONI, *Calvino: il cinema inesistente*, in AA. VV., *L’avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, a cura di L. PELLIZZARI, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1990, p. 132. Per una lettura di questi motivi, cfr. L. RE, “*Amorous Distances*”: *Calvino, Antonioni and Pavese’s “Tra donne sole”*, in AA. VV., *Women in Italian Cinema/La donna nel cinema italiano*, a cura di T.C. RIVIELLO, Fabio Croce Editore, Roma 1999, pp. 91–115.

⁶ I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. 40.

⁷ L’insoddisfazione verso la filmografia coeva risalta nelle dichiarazioni rilasciate dallo scrittore poco prima della Mostra del cinema veneziana del 1981 (la cui giuria era stato chiamato a presiedere), venate di umor nero: si veda L. TORNABUONI, *Calvino: il cinema inesistente*, cit., pp. 127–34.

⁸ Cfr. I. CALVINO, *Gli amori difficili dei romanzi coi film* (1954), in *Saggi 1945–1985*, a cura di M. BARENGHI, Mondadori, Milano 1995, t. II, pp. 1899–905.

⁹ Un riflesso delle sue preoccupazioni strutturali filtra anche nella scrittura privata: cfr. M. CORTI, *Un eccezionale epistolario d’amore di Italo Calvino*, in AA. VV., *Italo Calvino. A writer for the next millennium*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. San Remo, 28 novembre – 1 dicembre 1996, a cura di G. BERTONE, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1998, pp. 301–09.

letteratura italiana tra il 1950 e il 1960".¹⁰ In accordo con tale indirizzo minimalista, la designazione delle occasioni narrative come "avventure" nella "maggior parte dei casi indica soltanto un movimento interiore, la storia d'uno stato d'animo, un itinerario verso il silenzio" (p. IX). È questa la chiave di lettura offerta dall'autore, che a distanza di oltre un decennio dalla prima uscita della *suite* osserva, con l'usuale acribia autoanalitica¹¹ (non senza aggiustamenti *a posteriori*), come i testi proposti sottendano per lo più "una difficoltà di comunicazione, una zona di silenzio al fondo dei rapporti umani" (*ibidem*). I resoconti sono plasmati da un movimento 'in levare', dalla concisione che l'autore persegue come disciplina stilistica di misura e precisione.¹²

Al di là dell'impalcatura concettuale e della cifra formale che accomuna queste narrazioni a larga parte dell'opera calviniana, gli *Amori difficili* risentono anche di coordinate storiche, nel raffigurare il malessere della contemporaneità, i turbamenti di un sentire 'fuori chiave', per cui non si profilano soluzioni consolatorie.¹³ Le incertezze e le disavventure dei protagonisti smentiscono la possibilità dell'idillio, mettendo in scena senza drammaticità, anzi stemperandola nell'apatia di una *routine* opaca, la delusione del mancato incontro con l'altro, il venir meno o l'impossibilità di un'intesa o di una corrispondenza affettiva. Questi interpreti delle inquietudini moderne appaiono ripiegati in un'introspezione ansiosa ma inconcludente, che non approda a mete rasserenanti, fino a spegnersi nell'afasia o a constatare il tramonto di ipotesi di mutamento.

Nel delineare strappi effimeri a rituali di vita ordinaria, spesso ricuciti con la rapida ricaduta in una consuetudine anonima, le novelle registrano l'espressione bloccata del sentire, il pudore o l'impaccio di una distonia nel rapporto fiduciario con il mondo, l'inefficienza di figure che dimorano nell'isolamento. Gli intrecci sono imbastiti sulla nostalgia di un'interesse negata o sul desiderio di una rigenerazione improbabile (la definizione di "avventure" rimanda così anche al carattere occasionale e irripetibile delle *liaisons*). Perciò, Calvino chiosa gli episodi quali "storie di come una coppia non s'incontra": "nel loro non incontrarsi l'autore sembra far consistere non solo una ragione di disperazione ma pure un elemento fondamentale – se non addirittura l'essenza stessa – del rapporto amoroso" (pp. IX–X). Se l'intuizione regge per molti di tali amori a vario titolo mancati, il cui dipanarsi o estinguersi scaturisce da circostanze fortuite e che si tendono sopra lacune o rinunce, alludendo a una frattura senza rimedio, l'*Avventura di due sposi* esibisce invece una concertazione più organica. A differenza di altre tessere della sequenza, il racconto presuppone uno specifico quadro socio-economico, storicamente determinato (sebbene il narratore si premuri di tacere ogni dettaglio che possa situarlo in termini geografici o cronologici, pur nell'implicito aggancio a una contemporaneità di sfondo settentrionale).

¹⁰ I. CALVINO, *Nota introduttiva a Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970, p. X. A questa edizione si fa d'ora innanzi riferimento nel testo con il rinvio alla pagina citata.

¹¹ Riguardo al frequente ricorso di Calvino all'autocommento, si rimanda ad A. BERARDINELLI, *Calvino moralista. Ovvero, restare sani dopo la fine del mondo*, in "Diario", VI, n. 9, febbraio 1991, pp. 37–58, *passim* e C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 24–25 e *passim*.

¹² Su questo principio di poetica, cfr. I. CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, cit., pp. 56–58.

¹³ Si vedano F. RICCI, *Difficult Games: A Reading of "I racconti" by Italo Calvino*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (Ontario) 1990, pp. 63–87 e T. GABRIELE, *Italo Calvino: Eros and Language*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford 1994, pp. 89–116.

Nel bozzetto filtra così la rappresentazione mediata e obliqua delle storture e dei disagi “dell’industrializzazione totale e dell’automazione”.¹⁴ Il ‘progresso’ dei modi di produzione ha violato le attese di liberazione della soggettività, instaurando una serie di dispositivi di controllo, sui quali Calvino si interroga a più riprese, stilando un’affilata requisitoria in *Sfida al labirinto*:

Dopo secoli passati a stabilire le relazioni dell’uomo con se stesso, le cose, i luoghi, il tempo, ecco che tutte le relazioni cambiano: non più cose ma merci, prodotti in serie, le macchine prendono il posto degli animali, la città è un dormitorio annesso all’officina, il tempo è orario, l’uomo un ingranaggio, solo le classi hanno una storia, una zona della vita non figura come vita davvero perché anonima e coatta e alla fine ci s’accorge che comprende il novantacinque per cento della vita.¹⁵

Nel regime dell’inautentico, a fronte dello snaturamento che marca l’età industriale, deturpando il vissuto e confinandolo ai margini, lo scrittore deve guardarsi dall’accogliere, secondo Calvino, orientamenti letterari che indugiano a trasferire sulla pagina “un mondo precedente la coscienza, grezzo, accettato nella sua totalità senza inventario, ora con l’esaltazione d’un violento trasporto affettivo, ora con la passività di chi non può che oggettivamente registrare”.¹⁶

Si richiede invece un atto critico, volto a isolare dettagli stridenti del *continuum* del visibile, così da recuperare il risalto del singolo dato o evento e da segnalare le dissonanze che il “silenzioso cataclisma” delle categorie etiche vorrebbe farci ignorare. Un imperativo di chiarezza e integrità innerva il progetto di una scrittura che rifiuti l’adesione passiva al contingente e riscatti il fenomeno, nella sua incidenza spoglia, sottraendolo al magma dell’indistinto, per far luce su un intrico di pulsioni e interdizioni e preservare “la coscienza la volontà il giudizio individuali”, ormai travolti “dal mare dell’oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste”.¹⁷

Questa procedura di diradamento e dissezione prevede poi il riordino dei frammenti inventariati; non soltanto in nome di un impulso estetico, quanto per opporre una barriera al dilagare del caos (“L’opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l’esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale ma vivente come un organismo”¹⁸). Le aporie che covano sotto la superficie neutra delle cose possono essere svelate attraverso una tecnica di straniamento e in parte esorcizzate con una strategia difensiva, che impedisca la “resa” all’esistente. Il conflitto tra l’aspirazione alla ‘naturalità’ e alla sintonia con il mondo e i meccanismi spietati della civiltà delle macchine – contrasto che sta al cuore della modernità – deve risaltare nella scelta e raffigurazione di risvolti discordanti, imposti con lucidità perentoria all’attenzione del lettore, chiamato a fissare il rimosso, a spezzare la crosta delle abitudini percettive.

Nell’*Avventura di due sposi*, nell’arco di poco più di tre pagine, questo risultato è ottenuto tramite l’insistenza sugli snodi della quotidianità di Arturo Massolari, un operaio impegnato

¹⁴ I. CALVINO, *La sfida al labirinto* (1962), in *Saggi 1945–1985*, cit., t. I, p. 105.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ I. CALVINO, *Il midollo del leone* (1955), in *Saggi 1945–1985*, cit., t. I, p. 16.

¹⁷ I. CALVINO, *Il mare dell’oggettività* (1959), in *Saggi 1945–1985*, cit., t. I, p. 52.

¹⁸ I. CALVINO, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, cit., p. 78.

nel turno di notte, e di sua moglie Elide, che lavora invece durante il giorno. Scegliendo come osservatorio il modesto appartamento dei coniugi, la voce narrante descrive, con sobrietà e pudore, i rari momenti che i due trascorrono insieme nelle giornate feriali. I loro movimenti, regolati da un meccanismo invariabile, si avvicinano all'alba e al tramonto, secondo una relazione antifrastica che li vede, di volta in volta, l'uno al ritorno dal lavoro, l'altro in partenza, l'uno gravato dalla stanchezza e sul punto di andare a dormire, l'altro appena svegliatosi, con il pensiero già rivolto al tragitto verso la fabbrica e alle fatiche che lo attendono. Così, tanto di primo mattino quanto alla sera, la coppia di operai non può godere che minuti rubati, avviare brandelli di conversazione di valore puramente referenziale, senza progetto, strozzati dall'urgenza dell'immediato. Uno scambio segnato dal differente stato di veglia dei due (rispettivamente, al termine o all'inizio della propria giornata) e dalla loro opposta riserva di energie – in ragione della prestazione lavorativa da cui rientrano o a cui si preparano.

Senza distendersi in dialogo (e consentendo soltanto qualche esclamazione, che annuncia obblighi impellenti), il racconto è ascripto a un narratore extradiegetico, che adotta a tratti il punto di vista percettivo dei protagonisti (di volta in volta dell'uno o dell'altro, così da delineare l'incrocio delle loro sensazioni): intervento esterno che solo può illustrare un flusso di emozioni mortificato e costretto al silenzio, incapace di sciogliersi in parola. Attraverso le ellissi e le reticenze, nella narrazione si affaccia il motivo dell'assenza, secondo una modalità discorsiva che rifugge dall'analisi diffusa e confida piuttosto in facoltà evocative e modi indiretti, per una "coazione al riserbo e alla laconicità".¹⁹

Nella cronaca di questi gesti esitanti o frettolosi, disarticolati dall'automatismo della obblighi, spicca allora l'amarezza per le occasioni di serenità continuamente rinviate, per un'intesa sentimentale appena colta e subito ostacolata e differita. Il rammarico per l'imminente separazione avvelena anche gli squarci di intimità: lo sfiorarsi dei coniugi negli spazi ristretti del bagno e i loro abbracci furtivi sono interrotti dalle scadenze lavorative. L'orologio scandisce i tempi dell'abbandono, richiamando gli sposi-operai al dovere, soffocando i loro slanci di tenerezza, dando un sapore agro anche alle cene consumate in comune, per lo "struggimento che li pigliava tutti e due d'avere così poco tempo per stare insieme" ("[...] quasi non riuscivano a portarsi il cucchiaino alla bocca, dalla voglia che avevano di star lì a tenersi per mano" [p. 89]).

La sfasatura di orari tra Arturo ed Elide fa sì che nei loro moti asincroni si insinuino persino motivi di screezio: oppressa dai ritmi di produzione, la vita degli affetti è costretta a rifugiarsi in attimi fuggitivi, nelle pieghe di una *routine* governata dalle esigenze giornaliere (tanto che anche la spesa serale delle donne che lavorano si svolge in un'"animazione fuori tempo", nel segno della dissociazione da un andamento armonico). A dispetto di quest'esistenza sfigurata, stretta nella morsa della reificazione industriale e ossessionata dai suoi dettami, il narratore riesce comunque a introdurre nel racconto timidi spiragli di affettività, a salvaguardia di un residuo slancio vitale e di una resistenza relegata nel dominio dell'immaginario. Di fronte alla dispersione di azioni sincopate,

¹⁹ D. SCARPA, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 142. Sulla scelta della concisione, si veda la lettera dello scrittore a Domenico Rea, del 13 marzo 1954: I. CALVINO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. TESIO, con una nota di C. FRUTTERO, Einaudi, Torino 1991, p. 125.

puro assolvimento di compiti imposti, ciascuno dei protagonisti, una volta rimasto solo nell'appartamento, non può che scortare il/la consorte con la fantasia, integrando le percezioni sensoriali con una proiezione visiva. All'uscita di casa di Elide, il marito ne accompagna mentalmente i passi:

Seguiva il rumore dei tacchi di Elide giù per i gradini, e quando non la sentiva più continuava a seguirla col pensiero, quel trotterellare veloce per il cortile, il portone, il marciapiede, fino alla fermata del tram. [...] “Ecco, l'ha preso”, pensava, e vedeva sua moglie aggrappata in mezzo alla folla d'operai e operaie sull'“undici”, che la portava in fabbrica come tutti i giorni (p. 88).

In un analogo, più conciso fantasticare cerca conforto la moglie la sera, quando Arturo inforca la bicicletta per recarsi al lavoro (“Ora lui correva le strade buie, tra i radi fanali, forse era già dopo il gasometro” [p. 90]). Il procedimento a specchio messo qui a punto corrobora le notazioni affidate alla *Nota introduttiva* del '70, dove Calvino avverte che in questi apologhi ciò “che conta è un disegno geometrico, un gioco combinatorio, una struttura di simmetrie e opposizioni, una scacchiera in cui caselle nere e caselle bianche si scambiano di posto secondo un meccanismo semplicissimo” (p. X).²⁰ Pur risentendo di una riflessione forse più smalzata rispetto all'epoca di stesura delle novelle, e da usare perciò con alcune cautele, il rilievo illustra un requisito strutturale connesso a una tensione costante dell'autore, poi sviluppata in procedure di grande sofisticatezza. La ricerca di un solido equilibrio compositivo assolve infatti un compito conoscitivo, soddisfa il bisogno di tessere una rete di nessi razionali per arginare il flusso dell'indistinto, per opporsi a forze esterne ingovernabili.

Le corrispondenze si fanno ancora più stringenti nel momento in cui gli sposi si abbandonano al sonno. L'abbraccio amoroso proibito dagli orari di lavoro viene infatti recuperato in assenza, con un atto compensatorio che rielabora dati tattili e olfattivi di intensa suggestione e insegue tracce appena percettibili della fisicità negata:

[Arturo] si coricava dalla propria parte [del letto], per bene, ma dopo allungava una gamba in là, dov'era rimasto il calore di sua moglie, poi ci allungava anche l'altra gamba, e così a poco a poco si spostava tutto dalla parte di Elide, in quella nicchia di tepore che conservava ancora la forma del corpo di lei, e affondava il viso nel suo guanciale, nel suo profumo, e s'addormentava (p. 88).

Movimento doppiato specularmente la sera da Elide, che nell'accorgersi che il marito è scivolato dalla parte di lei, ben interpreta le ragioni dell'atto e “ne prova una grande tenerezza” (p. 90). Di contro al regime di alienazione, si profilano almeno minimi risarcimenti dei sensi e della sensibilità.

Il gesto proiettivo dei coniugi allenta una maglia nella catena della necessità che li vede vittime e restituisce loro una forma di controllo immaginativo sugli automatismi indotti. La spinta alla reificazione viene contrastata da una prospettiva di fuga, sia pur solo mentale, in una sorta di *mise en abyme* dell'atto creativo – capace di ripristinare un ordine laddove questo è negato –, con un supplemento affettivo (discretissimo e, ancora una volta, interiorizzato, non effuso in parola). Le tenerezze interdette dagli obblighi giornalieri sono

²⁰ In proposito, cfr. anche I. CALVINO, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, cit., pp. 76–77.

traslate in una dimensione fantasmatica, con una sublimazione della fisicità che si conforma alla “sottrazione di peso” perseguita dall’autore.²¹

Il racconto calviniano viene assorbito in uno dei quattro “atti”, affidato a Mario Monicelli, di *Boccaccio '70* (1962), film scaturito da una proposta di Cesare Zavattini. Nello svolgere lo spunto di una coppia costretta al segreto sulle proprie nozze, il regista si avvale della consulenza di Suso Cecchi D’Amico, che suggerisce l’utilizzo dell’*Avventura di due sposi*. Giovanni Arpino, alla sua prima collaborazione cinematografica,²² diluisce ed espande le sollecitazioni della novella in un trattamento spurio, che indugia nel ritrarre miti di massa, riservando all’epilogo l’intuizione di Calvino. La nuova vicenda, ambientata nella Milano del ‘boom’ economico, sbandiera il suo intento ironico: il binomio *Renzo e Luciana* che etichetta l’episodio ammicca ai *Promessi sposi*²³ (né si sarebbe potuto conservare il nome Elide, davvero sospetto per un’impiegata) e rende esplicito il tenore di sorridente comicità del *plot*, fedele ai requisiti della commedia all’italiana (l’intitolazione della pellicola fa pensare a un catalogo un po’ sconveniente delle relazioni e anomalie sentimentali contemporanee, con una punta polemica verso il perbenismo imperante). Le ansietà dei protagonisti – lei contabile, lui fattorino nella stessa ditta, un biscottificio – sono innescate da “una precisa clausola” aziendale, che vieta “alla ragazza di contrarre matrimonio, pena il licenziamento in tronco”,²⁴ obbligando quindi i novelli sposi a una serie di sotterfugi e finzioni.

Al di là della riproposta in chiusura dei risvolti più efficaci dell’*Avventura di due sposi* (qui contratti nell’occorrenza mattutina), tuttavia, la trasposizione filmica presenta un ulteriore motivo di interesse. Per definire la condizione proletaria della famiglia di Luciana, gli sceneggiatori attingono anche a un’altra opera di Calvino (si ignora se dietro suo suggerimento o meno). In un occulto esercizio di intertestualità, rivisitano infatti il nucleo ispiratore di *Luna e Gnac*, un episodio della saga di *Marcovaldo*.²⁵ Conformandosi al denominatore della raccolta,²⁶ il racconto si assesta sull’antinomia tra la natura e la sfera urbano-tecnologica: dissidio che stigmatizza la dimensione disforica della modernità e i guasti perpetrati dall’industria. Il personaggio eponimo, un manovale inurbato, cerca con ostinazione di sfuggire al contagio disumanante della meccanizzazione e alla stereotipia dei comportamenti, inseguendo i segni dispersi di un’esistenza biologica sotto traccia.

²¹ I. CALVINO, *Leggerezza*, in *Lezioni americane*, cit., 7.

²² Sul concepimento della pellicola, si veda *Boccaccio '70*, a cura di C. DI CARLO e G. FRATINI, Cappelli, Bologna 1962, pp. 15–25.

²³ Intervistato in proposito, Monicelli sostiene che il “richiamo ai due personaggi manzoniani è disperatamente polemico”: “Invece che da Don Rodrigo essi finiranno per essere stritolati dal mostruoso ingranaggio della velocità e del massimo rendimento, nei ‘tempi stretti’ direbbe Ottiero Ottieri, di una vita arida, fredda, senza scopi” (*ivi*, p. 39).

²⁴ *Ivi*, p. 165.

²⁵ Una prima serie di queste ‘fiabe moderne’ è inclusa nei *Racconti* del 1958, mentre la seconda, con un doppio numero di testi, esce in volume nel 1963, con il titolo *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*.

²⁶ Sulla stratigrafia del volume, si veda la sezione dedicatagli da M. BARENGHI nelle *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, *Prefazione* di J. STAROBINSKI, vol. I, Mondadori, Milano 1991, pp. 1366–89. Per l’analisi della diversa morfologia delle due redazioni della raccolta, cfr. M. CORTI, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo* (1975), in *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, pp. 185–200.

Le sue imprese estemporanee e maldestre sono dettate dalla pulsione – si direbbe anteriore alla coscienza – di spezzare gli automatismi e riscoprire l’animazione della vita spontanea, nella speranza di recuperare un’armonia, di far ritorno ai ritmi universali: senonché il tentativo appare votato immancabilmente allo scacco, vista l’impossibilità di forzare le regole ferree della convivenza associata. È lo stesso autore a indicare le tappe fisse di queste ‘favole’, modellate su uno schema che alla sorpresa o all’euforia iniziali fa seguire la disillusione.²⁷ L’insediamento industriale non concede evasioni o moti eversivi: sembra fagocitare anche il passato rurale, in quanto si configura come gorgo che tutto assorbe, polo magnetico di totale immanenza. Per i ‘soggetti’ urbani, spogliati di passato e futuro, non si dà un *altrove*, non si contemplanò vie di fuga. Con le sue costrizioni e l’asservimento al regime economico, la vita cittadina fa sbiadire o cancella le memorie di spazi alternativi: lo spaesamento si configura quale condizione costitutiva dell’‘essere al mondo’ nella metropoli, che non concede fantasie di ritorno alle origini. Il rifugiarsi in un recinto edenico ormai travolto dalla storia non sarebbe che un sussulto regressivo.²⁸

In nome di questo principio, lo scioglimento drammatico dello scontro tra Marcovaldo e l’ambiente cittadino è sventato dall’iterazione di un meccanismo ironico,²⁹ che riconduce il conflitto alla misura dell’ordinario, consegnandoci una figura dalla complessione malinconica, un “esule sognatore” con “un’inguaribile fantasia e fiducia nel vivere”,³⁰ esemplato su modelli fumettistici e personaggi comici. In *Luna e Gnac* la frizione tra la perduta consonanza con il cosmo e la sua contraffazione merceologica viene tematizzata nel contrasto tra l’alone lunare e il fulgore abbagliante di una “scritta pubblicitaria”, che crea un’interferenza di segnali. Così, il frenetico susseguirsi di sollecitazioni antitetiche, provocate dalle due diverse sorgenti luminose (“La notte durava venti secondi, e venti secondi il GNAC” – scorcio della sigla “SPAARK-COGNAC” che lampeggia a intermittenza sul tetto del palazzo di fronte alla mansarda di Marcovaldo), scatena nei figli e nella moglie del protagonista una “tempesta di passioni”, per la loro incapacità di distinguere tra gli impulsi contraddittori suscitati, in rapida successione, dalla “cappa del cielo” e dall’insegna al neon. L’alternanza di ‘messaggi’ è sintomo di un sovvertimento dell’equilibrio universale: al persistere della diffusa luminescenza notturna, che risente soltanto delle condizioni meteorologiche e ha radici profonde nella memoria antropologica, si sostituisce la temporalità franta, dettata da un congegno elettrico, dell’invito al consumo. Il passo lento del tempo celeste viene così turbato dalle scansioni assillanti della civiltà delle merci.

Il quieto variare del regime di illuminazione che contrassegna il dì e la notte si altera bruscamente, inducendo negli osservatori un disorientamento percettivo e un disagio cognitivo. Le placide fantasticherie risvegliate dal “chiar di luna” e dall’oscurità della

²⁷ I. CALVINO, Introduzione a *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Presentazione e note a cura dell’autore, Garzanti, Milano 1990, p. 10.

²⁸ Si veda A.M. JEANNET, *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon. Italo Calvino’s Storytelling*, University of Toronto Press, Toronto 2000, pp. 65–100.

²⁹ Cfr. F. ZANGRILLI, *Aspetti “umoristici” del “Marcovaldo” di Italo Calvino*, in “Quaderni d’italianistica”, V, n. 1, 1984, pp. 110–129. Calvino dichiara di aver inteso offrire attraverso questo “libro per l’infanzia” un’“educazione al pessimismo”, nella vena dei “grandi umoristi” (*Prime conclusioni*, in “Rendiconti”, 22–23, aprile 1971, pp. 243–45; il passo è citato nella nota di M. BARENGHI alla raccolta, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1367).

³⁰ M. CORTI, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, cit., pp. 192 e 188.

volta stellata si infrangono contro le lusinghe stregate del richiamo pubblicitario, riflesso e veicolo delle tensioni, insoddisfazioni e aggressività dei miti odierni. Anche la lezione di astronomia che Marcovaldo tiene ai figli per illustrare il firmamento degenera, per la loro fragorosa ingenuità, in un balletto di sovrapposizioni, in cui “gli astri” si mischiano e confondono “coi commerci terrestri”. Nel turbinio di queste pulsioni antagonistiche, va smarrito il confine tra naturale e artificiale; giacché la sua qualità eterea non trova echi nella coscienza contemporanea, il satellite può sembrare un prodotto della concorrenza industriale: “E la luna che ditta l’ha messa?”, chiede uno dei bambini, frastornato.

Laddove le stelle, con la loro posizione e i loro moti, valgono come punti di riferimento certi e misurano il passare del tempo – articolando un linguaggio naturale –, le schegge dell’idioma pubblicitario non hanno referenti stabili, né tanto meno perenni, custoditi dal sapere popolare. Mentre la gobba della luna indica il trascorrere del mese, l’“ultima lettera della parola COGNAC” vale soltanto “*ci*”, non è che un grafema, privo di significati ulteriori. Il frammento GNAC, oltre a rinviare al carattere di arbitrarietà del segno linguistico, pare assumere una valenza onomatopeica, come alludendo all’atto di spezzare, di frantumare. La scritta appartiene al repertorio dei segnali del vivere urbano privi di “un’autonoma pertinenza” espressiva, “determinati intenzionalmente dalla teleonomia estrinseca dei processi di significazione e di comunicazione sociale: hanno un fine e a quel fine, servilmente, obbediscono”.³¹

Dinanzi all’invasione della tecnologia e della pubblicità, il tentativo di sbarazzarsi della “réclame luminosa” spaccandone le lampadine con il lancio di sassi non può che dimostrarsi una soluzione effimera. Al termine del racconto, un apparato ancora più ingombrante e opprimente sostituirà il primo (la gigantesca insegna “COGNAC TOMAWAK” – improntata al medesimo, futile esotismo della precedente – “s’accendeva e si spegneva ogni due secondi”), soffocando la protesta dei *deracinées* – complice il loro cedimento allo spirito affaristico – e negando loro qualsiasi compenso immaginativo. Questa resistenza improvvisata non può certo ostacolare le strategie meditate e lungimiranti della mercificazione, aduse ad assorbire anche i fattori di disturbo. Nonostante i suoi sforzi, il protagonista, sprovveduto esemplare del ‘non integrato’, è destinato alla sconfitta. L’“attrito” che cerca di opporre alla marcia inesorabile di un presunto progresso viene facilmente smussato; il suo aspirare alla dignità di soggetto agente, a un’esistenza individuale sciolta dalle parole d’ordine dominanti, deve sottostare alle leggi di una contabilità che lo sovrasta: “[...] siamo lentamente arrivati all’uomo artificiale che, essendo tutt’uno coi prodotti e con le situazioni, è inesistente perché non fa più attrito con nulla, non ha più rapporto (lotta e attraverso la lotta armonia) con ciò che (natura o storia) gli sta intorno, ma solo astrattamente ‘funziona’”.³²

Se in *Marcivaldo* si profila quindi una velleitaria ribellione contro i falsi idoli della modernità, subito stroncata dallo strapotere dell’industria, in *Renzo e Luciana* lo spunto viene piegato a esprimere la sudditanza ai dettami del regime consumistico. Quando Renzo, dopo un’impacciata e frettolosa cerimonia nuziale, si trasferisce nell’appartamento dei suoceri, al calar della sera scopre con fastidio il motivo per cui le imposte sono tenute

³¹ N. LA FAUCI, *Di Italo Calvino I. “Marcivaldo”, con gli occhi di Marcivaldo*, in *Lucia, Marcivaldo e altri soggetti pericolosi*, Meltemi, Roma 2001, p. 62.

³² I. CALVINO, *Prefazione a I nostri antenati*, Einaudi, Torino 1960, p. XVI.

sempre chiuse. Il suo sollievo all'uscita sul balcone – “Ah, che bell'aria...” – è strozzato dal lampeggiare di un'insegna al neon, che gli strappa un grido: “Oh, ma che cos'è quella roba lì?” Un moto di disgusto subito disinnescato dalla replica conciliante di Luciana, che minimizza il disagio e vanta anzi il profitto economico tratto dalla concessione: “[...] vedrai che ci farai l'abitudine. E poi abbiamo fatto un affare: ci danno il 10% di sconto su tutti i prodotti”. E poiché la scritta recita “ABC”, a suggello di un alfabeto – e, per estensione, di un linguaggio – ormai conquistato all'epica delle merci, bisognerà concludere che la giovane, interprete di un'adesione disinvolta alle necessità correnti, ha già introiettato il gergo dei consumi, che elude ogni riserva etica.

Anziché essere intesa semplicemente come un grossolano tradimento delle intenzioni calviniane, questa trascrizione filmica dovrà considerarsi un caso paradigmatico di trasposizione. Nel calarsi nel contesto cinematografico, il segmento narrativo subisce una drastica metamorfosi, a riprova del diverso statuto dei due codici. Questo sfiguramento conferma le riserve di Calvino sulle ambizioni di popolarità dei film di consumo, soprattutto nostrani, compromessi con il presente. Se le forme letterarie più mature e compiute giocano su una trama sottile di rimandi interni, intessuta di non detto, di allusioni discrete e calibrate, i film, per la loro stessa destinazione, condizionata da una fruizione più distratta e sbrigativa, si compiacciono di sottolineare relazioni esplicite, rese attraverso un linguaggio immediato, spesso elementare.

L'effetto ironico suscitato, in *Marcovaldo*, dal vano opporsi del protagonista allo spirito dei tempi, in modi previsti dai lettori per la serialità dei suoi infortuni, avrebbe trovato tutt'al più tiepida accoglienza presso le platee cinematografiche, meno sofisticate ed esigenti. Laddove *Luna e Gnac* azzarda un rifiuto, sia pur fallimentare, del trionfante verbo industriale e mercantile, lo *sketch Renzo e Luciana* celebra i rituali del benessere economico, a favore di un uditorio già affascinato dai suoi miraggi. Così, mentre Calvino allestisce un congegno di straniamento, perseguendo un esito di distanza critica, gli sceneggiatori dell'episodio di *Boccaccio '70* aderiscono al facile ottimismo del proprio tempo e ne imitano i cerimoniali di massa, in un rispecchiamento divertito dell'esistente. Una conferma, questa, degli “amori difficili” tra cinema e letteratura, destati da un'attrazione ambigua e pericolosa, che presagisce la perdita d'aura dell'oggetto estetico nella civiltà dei consumi. Dinanzi al declino del potenziale di ‘meraviglioso’ del testo filmico, allo spegnersi della seduzione dell'ignoto, non resta allora che accogliere la diagnosi delusa con cui Calvino sigla l'*Autobiografia di uno spettatore*: “Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta”.³³

³³ I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. 49.

**THE “DIFFICULT LOVES” BETWEEN FILM AND LITERATURE:
THE CINEMATIC ADAPTATION OF CALVINO’S *L’AVVENTURA
DI DUE SPOSI***

Summary

Calvino’s infatuation with the movies during his youth develops in an attitude of critical distance. This essay focuses on Monicelli’s cinematic adaptation of *L’avventura di due sposi*, included among the four episodes in *Boccaccio ’70*. A close reading of the short story reveals Calvino’s harsh critique on the culture of modernity and industrialization and illustrates, by contrast, the reductionist interpretation by the screenwriters and director. This comparative approach exposes the way the same sketch banalizes the motif of another tale by Calvino, *Luna e Gnac*, in the collection *Marcovaldo*. Thus, the cinematic transposition demonstrates a lack of intellectual rigor and social commitment with respect to its narrative source. As the short film yields to the myths of economic prosperity, Calvino’s indictment of the collapse of contemporary society (albeit, imbued with irony) degenerates into a mere comic interlude.

**„NESNADNÉ LÁSKY“ MEZI FILMEM A LITERATUROU:
FILMOVÉ ZPRACOVÁNÍ CALVINOVY POVÍDKY *PŘÍBĚH DVOU MANŽELŮ***

Resumé

Po prvotním mladickém nadšení si Calvino od filmu vytváří kritický odstup. Tento příspěvek se zabývá Monicelliho filmovým zpracováním povídky *Avventura di due sposi* (*Příběh dvou manželů*), obsažené ve snímku *Boccaccio ’70*. Analýza příběhu, nelítostného odsudku industriální současnosti, se snaží upozornit na fakt, že scénáristé a režisér oslabují takovéto vyznění. Argumentem je analýza jednoho ze skečů, založeném na motivu Calviny povídky *Luna e Gnac* (*Měsíc a Gnac*) z knihy *Marcovaldo* (*Smolař Matěj*). Filmové zpracování dokládá pokles intenzity vůči narativnímu referentu a je kapitulací před mýtem ekonomického blahobytu. Převádí do komické roviny Calvinovu byť ironickou obžalobu rozkolu, který podkopává současnou civilizaci.

**BRAGHETTI E BELLOCCHIO A CONFRONTO:
A CHE COSA PUÒ SERVIRE
L'IMMAGINE DI UNA TERRORISTA A DISTANZA
DI 25 ANNI?**

Hanna Serkowska
Università di Varsavia
serkowska@post.pl

Secondo Italo Calvino il cinema soffre sin dall'inizio di un complesso d'inferiorità nei confronti della letteratura, cercando di soppiantarla e di sostituirvisi: il film avrebbe continuamente subito la "tentazione letteraria" e sarebbe perciò rimasto a tutt'oggi il maggiore tributario della letteratura.¹ Il mio contributo consiste nella lettura di due testi a confronto – uno cinematografico (*Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio) l'altro letterario (*Il Prigioniero* di Anna Laura Braghetti) – in questo ordine, rispettando quindi il mio percorso di spettatrice prima e lettrice poi, in quanto è stato il film ad indurmi a cercare il libro a cui – per citare il regista stesso – si è "liberamente ispirato". Il film di cui qui tratto, pur essendo fatto più di dialoghi che d'immagini, non tradisce simili complessi, ma anzi sembra ambire a una decisiva risemantizzazione del testo di partenza. Esaminando la trasposizione intersemiotica in virtù della quale il testo filmico sfrutta l'intertesto letterario e, data la consistente parte aggiunta di cui parlo in seguito, gode di una grande autonomia rispetto al libro, si cercherà di vedere come riesca ad ottenere ciò, che cosa aggiunga al senso trasmesso dal libro e con quale scopo, come infine riesca a far ri-significare il testo del libro. Il mio esame sfrutterà in parte gli strumenti strutturali con cui si individuano alcuni cambiamenti a livello diegetico, il che è la prima tappa (secondo Roland Barthes l'unica da considerare),² in cui vedo che cosa il film sottrae e che cosa aggiunge anche a livello delle strutture profonde del testo assegnandogli un luogo e quindi un significato diverso. Un vantaggio che deriva dall'esame di alcune delle variazioni più rilevanti è una maggiore

¹ "Le cinéma qui a en soi un pouvoir si fort, a toujours souffert de jalousie à l'égard du discours écrit" (I. CALVINO, *Film e romanzo*, in *Saggi. Opere*, Mondadori, Milano 1995, vol. I, p. 1533).

² Per Roland Barthes tale analisi non costituisce la prima, bensì l'unica analisi possibile dell'adattamento filmico di un testo letterario. Egli sostiene che non si può paragonare un'opera di narrazione scritta con quella per la narrazione visiva se non con strumenti strutturali (R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in R. BARTHES et al., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1980, pp. 7–46).

conoscenza e comprensione dei due testi che, posti a confronto, riescono a far luce l'uno sull'altro, portando a rimettere in discussione la prima lettura o stimolando una ri-lettura del testo di partenza a partire dalla lettura che dello stesso testo hanno dato lo sceneggiatore e il regista. Nella fattispecie, il film di Bellocchio, che di primo acchito sembra una fedele e pedissequa trasposizione moviola del libro,³ è rispettoso dell'originale solo in apparenza; il testo del *Prigioniero* non è che uno degli intertesti del film⁴ e quindi non è l'unica fonte del senso che il film induce a cercare.

La rispondenza più appariscente tra i due testi qui considerati consiste nell'aver basato la trama del film sulla versione degli eventi presentata nel libro anche se, va detto, Braghetti non si limita nel *Prigioniero* a ricostruire i 55 giorni del sequestro, ma racconta la propria strada al terrorismo brigatista, il delitto Moro insieme alla non-vita che lo segue: la condanna all'ergastolo e la prigionia. L'antefatto nel film è limitato all'affitto (di fatto acquisto) dell'appartamento in via Montalcini 8 int. 1, e alla breve sequenza della sera del capodanno alcuni mesi prima del rapimento Moro. Il film quindi segue le stesse linee, rispetta le stesse scansioni del libro, senza tuttavia riprodurne l'intreccio imposto alla materia (presumibilmente dalla giornalista Paola Tavella onde creare *suspense* e rendere la lettura più gradevole) e le relative analessi e prolessi, percorre le tappe del sequestro fino all'uccisione presentata in modo più (nel libro) o meno (nel film) inequivocabile. Anche gli episodi di una certa inventiva e di un certo spessore romanzesco che penseremmo più adeguati a un'opera di finzione (il film) che non alle memorie o a una confessione (il libro) sono stati di fatto ripresi dal *Prigioniero*, come la storia lacrimosa dei canarini amati da Prospero e ogni mattina portati in gabbia nel giardino, poi scappati o liberati da uno dei sequestratori, o la scena dell'intrusione di una vicina di casa che si lascia cadere un lenzuolo nel giardino dei sequestratori per poter curiosare nel loro appartamento.

Il fatto che *Buongiorno, notte* segua in maniera fedele la ricostruzione del sequestro di Moro quale ci viene offerta da Braghetti può significare la fedeltà non già al testo di partenza o a un qualsiasi altro testo preesistente, bensì semplicemente a quell'episodio nella recente storia d'Italia di cui il *Prigioniero* pare una ricostruzione migliore delle altre, fatta in prima persona da chi era non solo direttamente implicato, ma che era tra i primi responsabili e autori del sequestro e dell'uccisione del presidente democristiano. Così tuttavia non è, in quanto il regista piacentino ha altre ragioni per richiamarsi a questo particolare intertesto, entrando con esso (ed anche con la Braghetti stessa) in aperta polemica. Bellocchio conserva la focalizzazione interna: si affida allo sguardo di Chiara (la terrorista nel suo film porta questo nome) collocando la cinepresa all'altezza dei suoi occhi e nel far sì egli rispetta in pratica la prima persona narrante delle memorie di Braghetti. Non lascia spazio a uno sguardo eterodiegetico spassionato e distaccato o viceversa eccessivamente critico o moralista. Cambia invece il registro stilistico: *Buongiorno, notte* abbandona l'asciutto cronachistico

³ L'illusione che si tratti di una perfetta rispondenza tra il film e il libro è potenziata dal fatto che il film è stato girato lo stesso anno in cui è uscito il libro (2003) e quindi sono nati entrambi nello stesso contesto storico-culturale, un contesto che invita a pensare innanzi tutto all'attualità dell'argomento che le due opere giungono ad esplorare.

⁴ Fonti ugualmente importanti, anche se non seguite puntualmente, sembrano le lettere stesse di Moro e i libri dell'ex-senatore Sergio Flamigni tra cui da menzionare *La tela del ragno. Il delitto Moro*, Edizioni Kaos, Milano 1988, e *Il mio sangue ricadrà su di loro: gli scritti di Aldo Moro prigioniero delle Br*, Kaos, Milano 1997.

raccontare di Braghetti, tesa a rendere coscienziosamente ogni minimo dettaglio o stato d'animo, a ricostruire i propri moventi, ad indovinare o supporre pensieri e atteggiamenti degli altri sequestratori e di Moro stesso. Braghetti cede allo scrupolo statistico (riporta le cifre, i nomi, i luoghi) e ideologico (spiega la fiducia dei brigatisti nel loro codice d'onore che imponeva di non colpire accidentalmente i civili; la convinzione che la lotta armata era l'unico modo per opporsi al sistema) e in seguito adotta un modo di parlare sobrio e composto che caratterizza i pentiti senza identificarsi in uno di loro. Si presenta come chi ha capito i propri errori e, forse in vista della libertà provvisoria di cui oggi difatti gode, ragiona col senno del poi: "Venticinque anni fa mi risposi: *Sì, percorrerò la strada della rivoluzione, a ogni costo*. Adesso la mia risposta è *Non voglio più fare male a nessuno, qualunque sia il prezzo da pagare*".⁵ Braghetti non si lascia sfuggire un'occasione per dare un giudizio nettamente negativo delle proprie azioni di allora, così valutando il fatto di aver comprato con il denaro ereditato dal padre un'automobile per trasportare Moro: "Peggior acquisto non avrei potuto fare" (p. 25). Bellocchio, al contrario, toglie ai protagonisti la possibilità di riflettere col senno del poi, calando tutto nella prospettiva di chi vive il e nel '78 anziché di chi lo racconta e lo giudica nel 2003. Annullando la distanza temporale, fa vedere i giorni più caldi del sequestro e le decisioni disperate dei sequestratori nel momento in cui esse venivano prese.

Braghetti traccia un parallelo tra la propria condizione di carcerata – su cui torna con insistenza – e quella del prigioniero del '78, a volte facendo pendere la bilancia a proprio favore, mostrando le condizioni inumane in cui le è toccato vivere in varie carceri. Racconta di aver vissuto per 15 anni in prigione, nel supercarcere di Voghera dove si toglieva tutto a chi vi era rinchiuso, e più di recente nel carcere di Rebibbia in un bunker di massima sicurezza destinato a detenute politiche. Sono notevoli gli sforzi della scrivente volti a giustificare le scelte che ha fatto e a ridimensionare la sua partecipazione al terrorismo, quando rimarca la propria estraneità ("continuavo a non avere grandi rapporti con l'aspetto militare del sequestro", p. 28), quando si dice responsabile solo delle cose d'ordinaria amministrazione: cucinare, lavare, stirare, procurare denaro, quando sottolinea la propria fondamentale incoscienza e ignoranza del quadro dell'insieme, compreso l'amore per Bruno che doveva arruolarla ma dei cui disegni lei era all'oscuro; quando infine spiega le possibili motivazioni che l'hanno spinta ad aderire alle Br: "correre, urlare, rompere mi sembrò bellissimo" (p. 55), "rabbia, rabbia, rabbia" (p. 54), la rabbia da bruciare in qualunque modo, nel fuoco della politica. Si tratta, insomma, di un tipico atteggiamento di contestazione giovanile, seguito dall'orgoglio e dal pudore di non fare la figura di una ragazzetta piccolo-borghese che si tira indietro di fronte ai "compagni proletari, provati dalla storia, che vanno avanti" (p. 41).

Dove nel libro abbiamo una perfetta rispondenza, tipica del patto autobiografico, tra chi scrive chi narra e chi agisce, per cui i riferimenti si fanno tutti all'operato della Braghetti precedente al tempo della stesura del libro, dove la distanza introduce lo spazio della riflessione, del pentimento, della speranza di assoluzione e di perdono, viceversa nel film, che annulla la distanza prospettica da cui la protagonista (si) guarda e (si) racconta, vediamo

⁵ A.L. BRAGHETTI, P. TAVELLA, *Il prigioniero*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 21–22. A questa edizione fanno riferimento le citazioni successive, di cui si indicherà, tra parentesi, il solo numero di pagina, nel corpo del testo.

Chiara qui ed ora, con i suoi compagni intenti a organizzare e ad eseguire il sequestro, senza un prima o un poi. Bellocchio fa vivere e agire i suoi personaggi togliendo loro la possibilità di vedersi, giudicarsi o ricredersi. Di conseguenza, l'assurdità dell'intera iniziativa deve essere fatta risaltare da altri elementi, per esempio in base alla riflessione storica, al motivo autotematico o alla ripresa polemica, intertestuale delle memorie di Braghetti. L'intertesto storico-culturale è rappresentato nel film da brani di documentari in bianco e nero, incorporati nei sogni della protagonista, in cui vediamo la resistenza italiana, i partigiani ammazzati a decine e altre scene della tragica fine della resistenza italiana accompagnate dalla voce del narratore (*voice over narration*) che legge alcuni stralci di lettere dei partigiani alla vigilia dell'esecuzione da parte del plotone della guardia repubblicana fascista. Moro viene pertanto associato con il padre di Chiara⁶ che, possiamo supporre, scriveva dalla prigionia lettere alla moglie come ora le scrive Moro alla moglie Loretta (Eleonora) e noi siamo portati a riflettere sulla tragica fine di entrambi gli episodi. Il secondo livello aggiunto da Bellocchio alle memorie di Braghetti è il motivo autotematico che evoca anche la questione di un'intera industria di memorie scritte o dettate dagli attori principali di quegli eventi, i principali responsabili degli anni di piombo, (ex-)terroristi, ancora carcerati o già rimessi in libertà o semilibertà,⁷ di colpo diventati autori di successo, come – potremmo pensare – sta accadendo alla stessa Braghetti. Il motivo autotematico nel film si incentra sulla figura di Enzo Passascuro (che rappresenta il regista stesso), un collega di Chiara (entrambi sono impiegati ministeriali), che è il personaggio più lucido, dotato di buon senso e di un sano distacco da quanto gli succede intorno. Enzo, autore della sceneggiatura intitolata *Buongiorno, notte*, scritta nel febbraio del 1978 e trovata nella borsa di Moro, crede nel potere dell'immaginazione, nella passione con cui un artista rappresenta, esprime, creando diventa libero e metaforicamente libera gli altri. Dice: "Una cosa nella vita va fatta con passione. Questa passione dà il senso alla vita dell'uomo". In tal modo Bellocchio propone una riflessione attorno a tutto un ordine d'azioni personali e collettive di artisti ed intellettuali italiani, che, in qualche modo, devono porsi la domanda su quanto hanno fatto e quanto invece hanno mancato di adempiere nella vicenda degli anni di piombo. Ovvero hanno loro agito, o peccato d'accidia essendo loro mancato lo slancio violento – se per violenza s'intende etimologicamente uno sforzo tracotante, titanico di ribellione alle leggi divine e al destino?

È notevole sia alla luce del *business* editoriale fiorito sulle memorie di vari pentiti e no, ma anche in vista delle somme che gli intellettuali devono tirare del proprio mancato

⁶ Nella relazione *Perché all'utopia seguì il disincanto?* presentata al convegno svoltosi nel novembre del 2004 a Cambridge (*Violenza Illustrata: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy from 1968 to the Present Day*), Antonio Tricomi si domanda perché l'uccisione di Aldo Moro viene vista come parricidio e suggerisce infatti che si tratti di un parricidio simbolico, con cui vengono messi in discussione la cultura, il costume, della morale e della politica costituiti (quelli dei padri) contro cui precisamente erano rivolti i memorabili atti di violenza. I pilastri del sistema da abbattere erano dunque la borghesia con la sua morale e i suoi ideali, la cultura cattolica, il riformismo dei politici.

⁷ Tale problema è messo a fuoco nel film *La seconda volta*. Uno dei problemi trattati dal regista Mimmo Calopresti (e da Francesco Bruni, lo sceneggiatore) è la liceità di scrivere, stampare, immettere in circolazione (e quindi di farci determinati guadagni, non solo monetari) libri di memorie, racconti che evocano gli atti di violenza compiuti, per cui ora gli stessi loro autori finiscono per essere configurati come eroi non solo dei propri racconti. Gli stessi perpetratori, spesso scarcerati o rimessi in libertà provvisoria come la protagonista de *La seconda volta*, ottengono di norma un impiego che gli altri, decine di disoccupati che non hanno un passato di terroristi, non possono sperare.

contribuito a quel passato, che Enzo Passascuro, lo sceneggiatore diegetico, decida di far deviare il finale, cercando almeno nel proprio sforzo d'immaginazione di impedire ai perpetratori di mandare ad effetto l'assurdo proposito. Il fatto che Enzo riesca a modificare il testo della sua sceneggiatura, ma non a mutare le sorti di Moro e dei suoi sequestratori, oltre ad evocare le colpe degli intellettuali, significa la resa delle armi da parte dell'artista che capisce che l'immaginazione non potrà più salvare nessuno o è una critica contro chi pensa a quel modo? "L'immaginazione" – risponde Enzo – "è reale". La reazione di Chiara, che grida in faccia ad Enzo: "La tua sceneggiatura è falsa, assurda, inverosimile. L'immaginazione non ha mai salvato nessuno" suggerirebbe che gli artisti e gli intellettuali si sono scrollati ogni mandato e responsabilità davanti al reale, essendo rimasto loro il rimorso di essere stati inerti, di non aver fatto nulla per scongiurare l'assassinio Moro? È questo il messaggio che Bellocchio cerca di trasmetterci con il suo film? Egli innanzi tutto si domanda se tale passato era inevitabile, se i brigatisti erano obbligati ad agire a quel modo. Ce li ha costretti lo stesso paradossale bisogno di dimostrare al mondo la propria esistenza, coerenza e determinazione, di provare l'avvenuto sequestro di cui si veniva a dubitare. Sintomatica a tale proposito è la voce di Ernesto: "Tutti lo vogliono morto, noi lo ammazziamo per loro, gli facciamo un servizio". Quindi Bellocchio ci invita a riflettere su chi ha di fatto ucciso il presidente della DC. Tutti in parte, sembra suggerire l'autore, sia la DC stessa (in cui Moro era il più invisibile agli Americani) che il PCI, avendo entrambi i partiti respinto la proposta della trattativa avanzata da Craxi. Lo ha ucciso perfino il papa stesso,⁸ atteggiandosi da uomo politico e chiedendo che Moro venisse rilasciato "semplicemente e senza condizioni", dissuaso dall'intervenire probabilmente da Andreotti che ha più volte smentito la possibilità che le lettere fossero state scritte di pugno di Moro e così ha evitato di dover decidere se intraprendere le trattative o meno. E i mass media? I mezzi di comunicazione hanno giocato un ruolo del tutto non irrilevante: prima – nella escalation delle spinte ribelli e violente, e poi – nell'andamento dello stesso sequestro e dell'uccisione di Moro. L'idea deve essere stata suggerita a Bellocchio dal *Prigioniero*, il cui incipit recita: "Radio e televisione erano accese" e in cui Braghetti tiene a precisare che "i notiziari televisivi e radiofonici si susseguivano" (p. 10) e di essersi resa conto solo dopo molti anni che la televisione li aggirò quando, per esempio fece vedere lo sciopero generale degli operai contro le Br. Gli operai avrebbero preso le distanze dai sequestratori definendoli fascisti, ma ci vollero più di vent'anni perché Braghetti capisse che "l'immagine rimandata dai giornali e dalla televisione, di un paese intero che [li] rifiutava era falsa" (p. 45). L'immagine dei sequestratori che ascoltano il giornale radio e si mettono regolarmente davanti al televisore deriva quindi dal libro di Braghetti, Bellocchio vi aggiunge la provvista giornaliera dei quotidiani – "Corriere della sera", "La Repubblica", "Il Manifesto" – che Chiara procura ai compagni, di modo che i mezzi di informazione diventino uno dei protagonisti principali di *Buongiorno, notte*. I sequestratori, senza la tv sempre accesa, non potrebbero comunicare con il mondo esterno. Le risposte delle autorità alle lettere di Moro, scritte a vari potenti, alle foto mandate e alle rivendicazioni contenute nei comunicati rilasciati dai brigatisti, arrivavano loro via televisione: un reciso rifiuto, un'apparenza di tentennamento, o una mentita dichiarazione di misure da prendere, di fatto

⁸ Nella sequenza finale si affiancano le scene di pompa terrena che accompagna il papa a quelle dei funerali di Moro che, ucciso dai sequestratori, lascia di fatti questa terra e passa a un'altra vita.

mai prese. E anche la crudele manovra cui sono ricorse le autorità, dopo il nono comunicato delle Br detto il comunicato del gerundio (“Concludiamo quindi la battaglia iniziata il 16 marzo eseguendo la sentenza a cui Aldo Moro è condannato”, p. 179), che diffonde la falsa notizia della morte di Moro onde far capire ai sequestratori che non c’era alcuna intenzione di farlo uscire vivo dal sequestro, giunge loro per il tramite della televisione. E non solo, dove i mass media appaiono agli occhi di Braghetti nel 2003 come un mezzo potente di macchinazione e di manipolazione, Bellocchio ora giunge a manipolare a sua volta i documentari televisivi dell’epoca scegliendo e montando per esempio le riprese dei funerali di Moro in modo da far apparire molti politici, tra cui molti suoi compagni di partito, come membri di un’assemblea infernale.

Oltre al piano storico e ai motivi autotematici con la relativa critica delle posizioni assunte dagli intellettuali a riguardo della violenza e delle Br, Bellocchio palesa il proprio atteggiamento verso quell’epopea di allucinante assurdità gettando un’occhiata al di là, nella cosiddetta vita normale che intrude e si insinua più volte nel film. Buoni sentimenti, normali emozioni, a volte solo sani impulsi (come il bisogno d’affetto e d’intimità con la persona amata nel caso del compagno Ernesto – il sequestratore che vorrebbe poter “fare quelle cose che si fanno normalmente” e che si sente egli stesso ostaggio della situazione) sono apparentemente contrapposti alle spinte deliranti dei brigatisti. Da una parte questa “vita normale” mette in risalto l’assurdità dell’idea di rapire e tenere prigioniero e infine togliere la vita a un uomo, qualunque ne siano cause, moventi, fini. Dall’altra, e allo stesso tempo, si arriva a scorgere l’anormalità della “vita normale” nelle stesse scene che riporto:

- a) nel momento in cui si sente il tg in edizione speciale portare la notizia dell’avvenuto sequestro di Moro e dell’uccisione di cinque guardie di corpo del presidente, una vicina di casa affida a Chiara, che attende a momenti l’arrivo dei suoi compagni con il prigioniero, il suo bambino;
- b) un prete con un chierichetto vengono “per la benedizione della famiglia” poco dopo che si è decisa l’uccisione di Moro;
- c) un ladro cerca di scassinare la porta e derubare l’appartamento-prigione.

La scena del ladro può alludere alla frequenza, all’alto indice di criminalità. Il prete che viene a benedire svogliato e meccanico, si illumina in viso alla notizia (falsa, Chiara sviene nel sentire le parole della benedizione) della gravidanza della protagonista e dice, ammiccando ad altre offerte dei fedeli: “allora ci vediamo presto per il battesimo”, denuda il volto cupido dell’istituzione ecclesiastica. La religiosità stessa risulta ridotta a vuoti gesti e rituali privi di significato, ripetuti per abitudine senza che i protagonisti si riconoscano come credenti.⁹ Anche il modello della famiglia italiana, l’ultimo baluardo del vivere civile ordinato, viene presentato in maniera caricaturale. Nella casaprigione in via Montalcini vivono insieme quattro persone, tre maschi e una femmina, dormono a turni nel grande letto, ma a lavorare e a mantenere tutti quanti pensa non un *pater familias* (Mario Moretti, il capo dei sequestratori) che manca di buon senso pratico perché ha la testa riempita di

⁹ I brigatisti si dicono atei. Moretti confida a Moro di non credere più e di essere stato molto fervente da bambino al punto da voler morire presto per poter andare al paradiso. Allo stesso tempo, e la scena è ripetuta due volte nel film di Bellocchio, i sequestratori si segnano prima di mangiare. Anche Chiara, in un raduno con alcuni suoi parenti riuniti sulla tomba di sua madre nell’anniversario della morte, s’inginocchia e prega insieme a loro.

formule logore e bizzarre che oggi non possono che far ridere, bensì l'unica donna di casa, Chiara.

Merita infine una pur breve riflessione il contesto personale e professionale in cui nasce il film. Vediamo a che punto della produzione cinematografica di Bellocchio compare, che cosa significa nel suo curriculum di uomo di sinistra *Buongiorno, notte* e che cosa il film dice di Bellocchio oggi.¹⁰ Nato nel 1939, dopo il folgorante esordio (*I pugni in tasca*, 1965) il regista ha sempre esibito il volto di un giovane arrabbiato, antiborghese, fino ai primi anni Ottanta quando nel suo cinema subentrano la psicologia e la psicanalisi. Adesso egli torna se stesso giovane, rivendica l'interesse per il reale, per la storia più recente politica e di costume degli Italiani.

La questione che deve essere affrontata per ultima in questo caso, come nel caso di altri libri e film sull'argomento,¹¹ è quella di come Bellocchio prevenga l'identificazione, l'impulso imitativo, gli elementi che fanno scattare in chi guarda (e in chi legge, a seconda del caso) il meccanismo di empatia o di simpatia per la protagonista, visto che la violenza dovrebbe rimanere un'opzione improponibile. Qui la differenza tra il libro e il film pare maggiore. Braghetti cade in contraddizione con se stessa. Dopo aver cercato di ridimensionare la propria partecipazione e la propria responsabilità dell'accaduto, passa a rivelare la propria attività di terrorista, di cui il delitto Moro non è che l'inizio, dopo il quale Braghetti organizza decine di altri assassini di giudici, procuratori, direttori di banche, e il 12 febbraio del 1980 uccide il prof. Vittorio Bachelet. Cosciente che la sua "faccia da brava ragazza [...] ne ha ingannati tanti" (p. 158), dice: "moralmente non c'è nessuna differenza tra decidere la morte di qualcuno e somministrarla personalmente" (p. 130), e che "tutti [loro] sparavano, uccidevano, rapinavano..." (p. 145). Nel film di Bellocchio, invece, la protagonista, osservata da Enzo, è una giovane donna, carina, piena di speranze e d'aspettative nei confronti del futuro, non ancora infetta dalla violenza, come se il baco del terrorismo potesse risparmiarla, lasciarla immune. Chiara è un essere sensibile, profondamente turbato dalla sorte inflitta al prigioniero e in seguito contraria al comune verdetto e alla condanna a morte. È difficile che le simpatie dello spettatore non stiano dalla sua parte, che uno non finisca per compatire chi è stato abilmente coinvolto, manovrato da chi aveva l'incarico preciso di trovare "una persona pulita, con una vita normale" che desse ai brigatisti un sostegno materiale, mantenendo per 55 giorni il sequestrato e i sequestratori.

¹⁰ Bellocchio ci invita a osservare che le sorti della sua famiglia sono in qualche modo implicate nella vicenda – dedicando il film a suo padre, destinando ad interpretare il ruolo delle due zie di Chiara le proprie zie, e affidando al proprio figlio, Pier Giorgio Bellocchio, il ruolo di Ernesto, il compagno ribelle che vorrebbe poter vivere la vita normale al di fuori dell'organizzazione, che va e viene, che fugge ma che torna sempre.

¹¹ Fin dai primi anni Ottanta nascono libri e film che scelgono per oggetto la fosca epopea degli Italiani negli anni '60 e '70. Solo da qualche anno vi si affiancano in maniera esemplare libri di storia e saggi che indagano le origini, le radici, le circostanze in cui è stato possibile che il terrorismo si sviluppasse (come G. GALLI, *Piombo rosso. La storia completa della lotta armata in Italia dal 1970 a oggi*, Baldini Calzoldi Dalai, Milano 2004, o *Che cosa sono le BR. Le radici, la nascita, la storia, il presente* di G. FASANELLA e A. FRANCESCHINI, Rizzoli, Milano 2004). Qui possiamo trovare un'espressione di chiaro ripudio e condanna del terrorismo che non ha fiducia nelle masse cercando di sostituirsi ad esse, conducendole alla felicità a modo suo, senza la loro partecipazione. Di volta in volta si giudica le Br come il frutto della cultura e della tradizione politica della sinistra italiana, diversamente dall'enfasi che i brigatisti ponevano nel loro agire sui trent'anni del sistema democristiano, o si tentano delle approfondite indagini sul perché il terrorismo d'estrema sinistra si è protratto in Italia più a lungo che in ogni altro stato europeo, compresa un'analisi dell'attuale enfaticizzazione mediatica del pericolo costituito dal terrorismo rosso.

Il pericolo maggiore determinato da tale approccio è proprio quello di “romanzizzare” la protagonista, offrendo in luogo della tragica fine atroce un finale *soft*, sfumato in un’aura magica alla maniera della fiaba. A ciò contribuisce la dimensione lirica del film, palese già a partire dal titolo (che è una citazione dalla poesia di Emily Dickinson *Good Morning, Midnight*) e la sua dimensione onirica. Nel sogno Chiara rivela la sua vera indole di persona sensibile e profondamente umana, che in preda a dubbi sempre più consistenti vive una vita alternativa alla vita reale, immaginando di poter liberare il prigioniero. Moro s’incammina così, accompagnato da musicchette leggere, di colpo sollevato dal peso che gli hanno messo addosso i sequestratori durante la prigionia. È libero. Salvo. Quella di sfumare la vicenda in senso lirico-onirico è stata una decisione discutibile, visto il reale pericolo che la violenza, per niente sradicata, possa oggi riprendere quota. Passando dal libro al film, e restando Chiara la protagonista principale, il rischio di proporre pericolose identificazioni aumenta. Vi contribuiscono notevolmente le iterate riprese *close-up* del viso e degli occhi della donna, spaventata, smarrita, infine inorridita, fatta vedere in tutta la sua debole umanità, sempre più vittima e ostaggio della situazione, e sempre meno aguzzina. Allora ha ragione chi accusa Bellocchio di aver raccontato una bella storia e scelto una bella attrice verso cui è impossibile non sentire simpatia? E come non fare allora un monumento agli autori di uccisioni, sequestri, attentati? Vediamo. Bellocchio pone in ridicolo i brigatisti tramite la scelta delle musiche e facendo loro declamare con voce affettata frasi logore, vuote di significato. Affianca così ai propositi deliranti dei brigatisti la marcia *I coraggiosi cosacchi del Don* (protagonisti di un’analoga epopea perduta, vittime dei raggiri prima dei Tedeschi, poi degli alleati) o la marcia trionfale dell’*Aida* (con ovvia allusione canzonatoria alla misera avventura coloniale italiana), mentre in concomitanza dei sogni velleitari di Chiara fa risuonare musiche dei Pink Floyd da *The dark side of the moon* (1973), l’inno dei giovani ribelli contro le istituzioni della società costituita. Caricaturali sono anche i discorsi dei quattro sequestratori che una sera, riuniti, come al solito davanti al televisore, iniziano il loro fanatico mantra ripetendo all’unisono “La classe operaia deve dirigere tutto”, o i discorsi di Moretti: “Non esistono limiti umani, annullare la nostra realtà soggettiva è il sacrificio estremo che deve portare alla futura egemonia della classe operaia”, e ancora: “Ogni uomo un giorno deve morire, ma non tutte le morti hanno lo stesso significato. Noi, comunisti, siamo così. Siamo disposti a morire per un’idea”. Le parole di Moro paiono al confronto lucide e logiche: “Non ci vuole molto a capire, quando la tv mostrerà il mio cadavere la gente non potrà capire, vi odierà, faranno di me un martire”.

Forse il prezzo della ridicolizzazione degli ideali dei brigatisti è quello di far passare Chiara per una debole creatura caduta vittima dei compagni maschi, una che presto ma invano si ricrede (“Niente mi convince che sia giusto ucciderlo”). D’altro canto dobbiamo renderci conto che chi viene fatto vedere come un grosso elefante innocuo, tenero amante dei canarini, preoccupato di metterli al sicuro delle insidie del gatto, è al contempo un assassino, un evaso ricercato dalla polizia, sequestratore e giustiziere di Aldo Moro. La cura dei canarini serve da specchio che del grosso innocuo omuncolo fa vedere quello che egli effettivamente è, un mostro, un violento, e un assassino. Ma questo ci fa pensare a un’altra cosa. Bellocchio porta la riflessione a un livello più universale, concludendo che il male risiede ovunque, a fianco del bene, che a volte cova nel cuore del bene, e tale riflessione da sola deve prevenire ogni identificazione, suggerita come impossibile fino dal titolo che allude alla confusione tra giorno e notte, bene e male, forse inscindibili tra di loro in

sede umana. L'autore stesso si dice attratto dalle contraddizioni, sia quelle insite nella vita quotidiana, nella più banale *routine* della cosiddetta normalità, sia negli slanci assassini dei terroristi che uccidono perché hanno perso ogni contatto con la realtà. Altrettanto contraddittori e inspiegabili, eppure umanamente possibili, sono gli spiragli d'umanità che nonostante la situazione si aprono tra Moro e Moretti, il filo di complicità che unisce il prigioniero ai suoi sequestratori.

Il libro di Braghetti è un libro-progetto, in forma di un itinerario a tre tappe: caduta-espiazione-redenzione o, se vogliamo, inferno-purgatorio-paradiso (essendo l'ultima ancora ambita, non realizzata, una riabilitazione se non agli occhi della giustizia, a quelli dei connazionali). Si parla del cambiamento interiore, del pentimento, del ravvedimento. Se a Braghetti proporre l'immagine della terrorista offre l'occasione di confessare e di avanzare sulla strada di ritorno alla vita normale, a che cosa serve la stessa immagine a Bellocchio? *Buongiorno, notte* manca di un simile schema progettuale. Vi troviamo invece un insieme di elementi e parti in causa, una mole di azioni più o meno inutili e di situazioni (politiche e esistenziali) ambigue di cui sono ostaggi gli stessi brigatisti al pari del loro prigioniero. Al regista piacentino interessa portare la riflessione sul significato e sul prezzo della violenza fisica a un livello più generale. Dopo essersi soffermato a lungo sul ruolo che gli intellettuali e gli artisti avrebbero potuto svolgere ma che non hanno svolto, anche se quel ruolo fosse limitato a denunciare le colpe dei brigatisti come nel film fa Enzo Passascura,¹² egli fa vedere un ampio quadro di vita sociale, politica e del costume di oggi e di ieri. Mentre lancia un avvertimento contro la violenza universalmente valido, Bellocchio ci guida a guardare con scetticismo alle varie memorie, ricordi, autobiografie e confessioni dei terroristi di una (?) volta. E nel far sì giunge a un significato sincretico che investe il testo di partenza e che va oltre configurandosi come una vera e propria trasposizione del libro di Braghetti.

**BRAGHETTI AND BELLOCCHIO IN COMPARISON.
WHAT USE CAN BE MADE
TWENTY FIVE YEARS LATER OF AN IMAGE OF A WOMAN TERRORIST?**

Summary

On the basis of a confrontation of two artistic representations (one being a transgression of the other), of the capture and killing of the Italian politician Aldo Moro, my aim is to elucidate the historical and artistic significance of the protagonist who is a female terrorist, Anna Laura Braghetti. On the one hand, we have the terrorist's confession in her own book, *Il Prigioniero* on the other there is its cinematic reworking in Marco Bellocchio's *Buongiorno, notte*. Braghetti wrote a book that is born from a contradiction, as she wants to describe her own involvement in the Red Brigades on one hand as insignificant, on the other hand as important and even decisive. Her book apparently aims at obtaining understanding and redemption from her compatriots. Bellocchio, in turn, polemically engages with the actual practice of terrorism, by criticizing the editorial involvement in the publication of the

¹² Enzo Passascura dice che i brigatisti sono peggio dei democristiani, sono quelli che non fanno neanche un quinto delle loro possibilità e poi con la pistola vogliono cambiare di colpo il mondo.

different memoirs written by ex-terrorist, and by refuting in general the violence involved by presenting the members of the Br in a straightforwardly derisory way. This brings him to a full and conscientious study of the ambivalent attitude of the Italian intellectuals during the “years of lead”.

SROVNÁNÍ BRAGHETTI A BELLOCCHIA: K ČEMU JE OBRAZ TERORISTKY PO PĚTADVACETI LETECH?

Resumé

Ze srovnání obou filmů, z nichž jeden je inspirován druhým, ale zásadním způsobem se od něj odlišuje, dospíváme k popisu způsobem, kterým je zobrazena postava teroristky zapletené do únosu a vraždy Alda Mora jednak v knize-zpovědi Anny Laury Braghetti *Il Prigioniero (Vězeň)* a jednak ve filmu Marca Bellocchia *Buongiorno, notte (Dobrá den, noci)*. Přestože Braghetti si často protirečí (jednou tvrdí, že její členství v Rudých brigádách bylo bezvýznamné, jindy že bylo důležité a rozhodující), píše tuto knihu s nadějí, že jí zajistí pochopení a odpuštění spoluobčanů. Bellocchio naopak polemizuje s tímto způsobem, jak vyprávět příběh terorismu, kritizuje obchodní vypočítavost nakladatelů, kteří publikují memoáry bývalých teroristů, odmítá principiálně násilí, členy brigád zesměšňuje a zároveň zpytuje svědomí intelektuálů, kteří v letech terorismu nezaujali jasnou pozici.

DUE AUTORI

Pirandello

IL CINEMA SECONDO PIRANDELLO

Etami Borjan
Università di Zagabria
etami10@yahoo.com

Il rapporto fra cinema e teatro

Nel periodo tra il 1911 e il 1919 il cinema si diffonde e diversi teorici cercano di afferrare la sua essenza, interrogandosi delle sue possibilità strutturali e affinità artistiche. All'inizio del Novecento il cinema è lontano dall'essere concepito come un oggetto scientifico. Le riflessioni teoriche vere e proprie non esistono nei primi venti anni, il cinema viene considerato un prodotto ibrido che avendo imposto il suo nuovo modo di comunicazione veniva paragonato con la letteratura, con la pittura, con la fotografia o con il teatro. I ragionamenti estetici sul cinema si intrecciavano con quelli di altre arti alla ricerca di una collocazione teorica del cinema. Dal rapporto cinema-teatro nasceranno le prime teorie sul cinema. Era proprio per il pantomimo che il cinema muto assomigliava di più al teatro. Non a caso veniva indicato come "teatro muto". Il cinema non era riconosciuto come forma d'arte autonoma ma come un prodotto ibrido nato dall'insieme delle arti che approfittando della crisi del teatro era diventato un puro prodotto per le masse. Nel 1930 esce il primo film sonoro italiano, *La canzone dell'amore*, ispirato ad una novella di Pirandello e realizzato da Gennaro Righelli. La sonorizzazione delle pellicole porta gli artisti e gli intellettuali a domandarsi se il cinema fa concorrenza al teatro e se ci potrà essere una fusione artistica. Filippo Tommaso Marinetti e i futuristi – il cui manifesto sul cinema sarà analizzato più avanti – affermano che il cinematografo distrugge il teatro quotidianamente perché è capace di riprodurre minuziosamente la vita. Altri al contrario ritengono che il film sonoro sia la teatralizzazione del cinema, dove il cinema è ridotto a una copia del teatro poiché totalmente verbalizzato.

Se il film parlante abolirà il teatro...¹

Nel 1929 Luigi Pirandello interviene nella polemica sul cinema con l'articolo *Se il film parlante abolirà il teatro*. Il fatto che la forma cinematografica ormai sia autonoma

¹ L. PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO MUSTI, Mondadori, Milano 1977, pp. 1030–36.

e definibile con una propria terminologia è indiscutibile per Pirandello, il quale si pone come un attento osservatore delle potenzialità del nuovo mezzo e delle problematiche che esso suscita. Pirandello parte dalla definizione del teatro nei termini della relazione forma-vita. La vita è da una parte in costante movimento e dall'altra ha bisogno di essere fissata in una forma dalla quale sarà espressa. Certe forme sono indistruttibili perché la "vita stessa ormai naturalmente si esprime con esse; e dunque non è possibile che invecchino mai e che siano sostituite, senza uccidere la vita in una sua naturale espressione. Una di queste forme è il teatro".² I produttori dell'industria cinematografica dovrebbero essere preoccupati da "questo diavolo di invenzione della macchina che parla".³ Il teatro è sicurissimo e non sarà mai abolito perché non è il teatro che vuole diventare cinema ma è viceversa, è il cinema che vorrebbe diventare teatro rischiando di diventare "una copia fotografica e meccanica, più o meno cattiva",⁴ la quale vorrà sempre identificarsi completamente con l'originale. La novità che Pirandello introduce sta nell'analisi dettagliata dei mezzi d'espressione appartenenti alle altre arti che il cinema usava per i propri scopi e dei quali, scriveva Pirandello, doveva liberarsi il più presto possibile per ottenere libertà e autonomia d'espressione. L'errore del cinema stava nel tentativo di imitare la letteratura. Di conseguenza si avviluppava nella rete di due contraddizioni: quella dell'"impossibilità di sostituire la parola e quella di farne a meno" provocando un danno doppio: per sé "di non trovare una sua propria espressione libera dalla parola" e per la letteratura che, diventata sola visione, privata del suo elemento caratteristico, "di quel più complesso mezzo espressivo cioè la parola",⁵ perdeva la sua forza. Offrire la parola al cinema non significava arricchirlo espressivamente ma daneggiare la sua credibilità. La voce è viva solo se la emette un corpo vivo. Siccome sullo schermo non ci sono corpi veri ma le immagini degli attori sarebbe meglio se loro non parlassero. Se parlano con la voce riprodotta dalla macchina, la finzione salta subito agli occhi perché "le immagini resteranno immagini e le immagini non possono parlare".⁶ Un altro svantaggio è che nei film le riprese si fanno in diversi luoghi, mentre la voce risuona sempre nella sala, il che aumenta la sensazione d'irrealità. Il pubblico vede passare davanti agli occhi delle immagini che muovono le labbra come se parlassero ma la voce che si sente non è umana. È la voce della macchina.

Un grave pericolo per il teatro era il cinema muto. Il successo mondiale che ha avuto e la capacità di conquistare le masse ha spinto alcuni registi teatrali ad imitarne gli effetti visivi per far assomigliare il teatro al cinema. Ma ora che il cinema vuole diventare teatro non c'è motivo di temere. Il teatro resterà sempre vivo e il cinema è in pericolo perché cerca invano di raggiungere la perfezione dell'originale. Gli spettatori dopo aver visto un film parlante possono solo rimpiangere di non avere davanti a sé gli attori in carne e ossa, ma la loro "riproduzione fotografica e meccanica".⁷ Un'altro inconveniente per il cinema parlato è che il pubblico si era abituato al muto ed ora, dopo aver visto il sonoro, non può tornare al film muto senza esserne deluso. Era indispensabile che il cinema cercasse la propria espressione. Non poteva trovare rifugio nella letteratura perché la letteratura aveva trovato la sua voce nel teatro. Pirandello trova una soluzione:

² *Ivi*, p. 1031.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 1032.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 1033.

⁷ *Ivi*, pp. 1035-36.

Bisogna che la cinematografia si liberi dalla letteratura per trovare la sua vera espressione e allora compirà la sua vera rivoluzione. Lasci la narrazione al romanzo, e lasci il dramma al teatro. La letteratura non è il suo proprio elemento; il suo proprio elemento è la musica.⁸

La musica alla quale Pirandello si riferisce non è l'accompagnamento del canto che essendo comunque parola non può essere immagine e non serve nemmeno da accompagnamento alle immagini mute. "Io dico la musica che parla a tutti senza parole, la musica che si esprime coi suoni e di cui essa, la cinematografia, potrà essere il linguaggio visivo".⁹ Il nuovo cinema dovrebbe nascere dall'unità della musica e dell'immagine, della vista e dell'udito. Il cinema dovrebbe essere la rappresentazione visiva dei sentimenti che la musica suscita nella mente dell'ascoltatore che è allo stesso tempo anche lo spettatore.

"Cinematografia, ecco il nome della vera rivoluzione: linguaggio visibile della musica. Qualunque musica, da quella popolare, espressione genuina di sentimenti, a quella di Bach o di Scarlatti, di Beethoven o di Chopin".¹⁰ Trovato il linguaggio proprio del film sembra che per Pirandello non ci siano dubbi sul fatto che il cinema potrà diventare una forma indipendente d'espressione artistica.

Il cinema tra arte e prodotto commerciale

Negli anni in cui Pirandello scriveva il suo saggio gli intellettuali si chiedevano qual era l'impatto di questa nuova rivoluzione tecnologica sulla condizione umana. Il periodo tra le due guerre è stato caratterizzato da un clima dominato dal rapido sviluppo delle nuove tecnologie che presto sarebbero diventate simboli della comunicazione frenetica delle masse. La macchina ha una duplice funzione: distrugge e produce.

Il Futurismo, movimento che nasce agli inizi del Novecento, esalta il primo aspetto della macchina che sarebbe la sua forza distruttiva e la velocità. La macchina porta alla rivoluzione artistica, la cui concretizzazione sarebbe il cinema, che sarà la piena realizzazione della funzione produttrice di essa. Secondo i futuristi il cinematografo è il simbolo di una nuova arte futurista perché non ha né passato né legami con la tradizione e in esso vedono "la possibilità di un'arte eminentemente futurista".¹¹ Nel manifesto si cerca di ridurre il mondo a una serie di formule e di definizioni. Così anche il cinema viene definito con questa formula riassuntiva: "pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = cinematografia futurista".¹² L'uomo della nuova epoca dell'industrializzazione è in possesso della macchina che gli permette di creare il mondo secondo i suoi desideri, ed è quindi un "superuomo".

I letterati e gli intellettuali rifiutano questa nuova cultura portata dal cinematografo distinguendo tra arte consumistica, che sarebbe il cinema, e vera arte cioè il teatro. Da qui nascono due concetti di cinema che direi sono attuali anche nei nostri tempi: cinema "d'arte" o "puro" e cinema "industriale"¹³. Per nobilitare i grandi spettacoli a lungo

⁸ *Ivi*, p. 1035.

⁹ *Ivi*, p. 1034.

¹⁰ *Ivi*, p. 1036.

¹¹ *Il manifesto del cinema futurista*, Milano, 11 settembre, 1916, in www.artemotore.com/manifestocine.html.

¹² *Ibidem*.

metraggio, i registi cercano la collaborazione degli scrittori la cui partecipazione garantisce “l’artisticità” ai loro film. Il primo ad accettare l’incarico di scrittore di didascalie per il film *Cabiria* (1924) fu Gabriele D’Annunzio. Il suo fu un tentativo, motivato in parte anche da difficoltà finanziarie, di sfruttare tutte le possibilità tecniche per la comunicazione con le masse. Per D’Annunzio “[...] al vertice c’è il teatro, ‘Arte’; ma erano già parecchi decenni che egli aveva capito, come forse nessun altro letterato italiano, la necessità di essere sempre sulla scena, di disprezzare sì il pubblico ma intanto di piegarlo al proprio dominio”.¹⁴

Uguale è il disprezzo di Pirandello per il pubblico che affolla le sale cinematografiche. Nel suo *Discorso al convegno “Volta” sul teatro drammatico*¹⁵ egli parla del rapporto tra la politica e l’arte. Il suo attacco contro il cinema è abbastanza violento. A differenza del suo articolo *Se il film parlante abolirà il teatro*, il discorso al convegno non cerca di discutere la diversità artistica tra cinema e teatro ma di accentuare il contrasto tra l’industria e l’arte. In questo articolo non c’è più l’ammirazione per il cinema che viene considerato un prodotto simbolico di quel tempo. L’atteggiamento di Pirandello è più negativo e quasi ostile rispetto a quello di cinque anni prima. Il cinema sarebbe il nemico numero uno del teatro “per l’enorme vantaggio della riproduzione meccanica”,¹⁶ che permette di ripetere e rivedere uno stesso film tante volte “senza bisogno d’apposite costruzioni, mediante un piccolo apparecchio”.¹⁷ Si nota subito che adesso non è più il teatro l’arte privilegiata che serve da modello al cinema ma è il contrario. Lo scrittore non aveva previsto, cinque anni prima, quando aveva scritto *Se il film parlante abolirà il teatro*, che proprio il perfezionamento della macchina avrebbe portato il cinema a diventare il mezzo di comunicazione capace di attirare masse di spettatori. Anche se il cinema è nato come una brutta copia del teatro, esso è riuscito, in pochi anni, a conquistare la propria autonomia, non grazie alla musica come aveva previsto Pirandello bensì grazie alla capacità della macchina di riprodurre le sequenze della realtà. La delusione che il film parlante avrebbe suscitato nel pubblico si è trasformata invece in attrazione ossessiva nella quale Pirandello vedeva un problema della civiltà moderna. Il pubblico è ora attratto dai grandi spettacoli non più per divertimento ma per abitudine. Se il teatro vuole entrare in competizione con il cinema lo deve in qualche modo imitare. Nonostante la concorrenza pericolosa del cinema, Pirandello non mette in dubbio il fatto che il teatro, pur essendo in pericolo imminente, non scomparirà mai, perché “il teatro propone quasi a vero e proprio giudizio pubblico le azioni umane quali veramente sono”¹⁸ per cui nulla potrà sostituire la sua viva presenza.

¹³ F. ANGELINI, *Dal “Teatro muto” all’ “Antiteatro”*: Le teorie del cinema all’epoca del “Si gira...”, in AA. VV., *Pirandello e il cinema*, a cura di E. LAURETTA, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1978, p. 67.

¹⁴ G. PETRONIO, *Pirandello e il cinema*, in AA. VV. *Pirandello e il cinema*, a cura di E. LAURETTA, cit., p. 36.

¹⁵ Pronunciato in occasione dell’inaugurazione dei lavori del IV Convegno della “Fondazione Alessandro Volta” presieduta da Pirandello (Roma, 8–14 ottobre 1934). Il testo si trova ora in *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., pp. 1036–41.

¹⁶ *Ivi*, p. 1039.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 1040.

L'ideologia della macchina nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*

L'esaltazione della macchina nel periodo fra le due guerre e l'odio di Pirandello nei suoi confronti, sono il tema centrale del suo romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, pubblicato per la prima volta nel 1915 col titolo *Si gira...*, poi ristampato nel 1925. È un romanzo sulla macchina da presa piuttosto che un romanzo sul cinema. Il concetto principale è il rapporto uomo-macchina: è la macchina che usa l'uomo e non l'uomo che usa la macchina (è l'opposto della teoria futurista). La vicenda è ambientata negli stabilimenti della Kosmograph, la casa produttrice per la quale lavora il protagonista Serafino Gubbio, che in poco tempo diventa un vero esperto del mestiere, tanto da immedesimarsi nel ruolo della "mano che gira la manovella".¹⁹ Ma questo è solo un punto di partenza, un *milieu* naturalistico, che porterà lo scrittore alla riflessione sulla condizione dell'uomo nell'era delle macchine, "dove il cinema è solo la macchina scelta a modello e a simbolo di tutte le altre, come l'industria cinematografica è solo l'industria scelta a modello e a simbolo di tutta l'industria".²⁰ Questo romanzo rappresenta il primo tentativo di teorizzazione del cinema, ma è anche una specie di manifesto contro la macchina disumanizzante e alienante.

Serafino Gubbio rappresenta il processo di alienazione dell'uomo ridotto a una mano impassibile che si limita a girare la manovella. La sua professione ne distrugge l'integrità eliminando del tutto l'appartenenza del corpo a sé stesso.

Assumo subito con essa in mano, la mia maschera d'impassibilità. Anzi, ecco: non sono più. Cammina lei, adesso con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua: faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano.²¹

La macchina fraziona il corpo di Serafino pezzo per pezzo per portarlo infine a odiare la mano e l'occhio che agiscono e vedono solo attraverso la macchina.

Anche gli attori si rendono conto che i vecchi mezzi del loro mestiere sono inutilizzabili e distrutti dalla nuova macchina riproduttrice, che riduce la loro creatività allontanandoli irreversibilmente da loro stessi e dal pubblico. I mezzi con i quali si esprimevano in teatro, come per esempio la voce, qui sono ritenuti superflui. Sono ridotti a macchine senza voce. Diventano estranei rispetto a ciò che rappresentano e a ciò che sono:

Qua si sentono come in esilio. In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Perché la loro azione, l'azione viva dal loro corpo vivo, là, su la tela di cinematografi, non c'è più: c'è la loro immagine soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare. Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di votamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso.²²

Abituati a recitare in teatro, provano sdegno a dover recitare davanti alla macchina da presa. Per loro la sera della rappresentazione davanti al pubblico non arriva mai. Devono accontentarsi di esibirsi davanti all'oggetto che rende morta la loro immagine. Per gli attori, l'operatore è una specie di esecutore che con l'aiuto della macchina trasforma l'uomo

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Mondadori, Milano 1980, p. 5.

²⁰ G. PETRONIO, *Pirandello e il cinema*, in AA. VV., *Pirandello e il cinema*, a cura di E. LAURETTA, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1978, p. 42.

²¹ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 45.

²² *Ivi*, p. 56.

riducendolo solo a immagine. Gli attori odiano la macchina non solo perché li divide dal pubblico ma anche perché essa li sta svuotando. La macchina continua ad essere una barriera tra l'attore e lo spettatore. Questo processo, secondo Walter Benjamin ha due conseguenze: la prima è che la macchina non rispetta la presentazione dell'attore nella sua totalità per cui l'attore deve ripetere una scena più volte che solo dopo sarà montata insieme ad altre. La seconda è che l'attore non può adeguare la sua rappresentazione al pubblico come l'attore di teatro. Il pubblico deve stimare il valore dell'opera senza nessun contatto diretto con gli attori. La rappresentazione che il pubblico vede nel film è fatta di frammenti. Qui si perde l'*hic et nunc* dell'opera. "L'aura che circonda l'interprete deve così venir meno – e con ciò deve venir meno anche quella che circonda il personaggio interpretato".²³ Tutto ciò che rimane dopo è la pellicola delle immagini mute. La tragedia degli attori è che non riescono mai a immedesimarsi del tutto con l'immagine riprodotta.

Il rifiuto della macchina è allo stesso tempo il rifiuto del presente, della nuova realtà e della società meccanizzata. La macchina che Serafino usa è una macchina che distrugge, analogamente alla macchina da guerra. È una "macchinetta stridula, che pare sul treppiedi a gambe rientranti un grosso ragno in agguato, un ragno che succhia e assorbe la loro realtà viva per renderla parvenza evanescente, momentanea, gioco d'illusione meccanica innanzi al pubblico",²⁴ e che "bisogna che agisca; bisogna che mangi. Mangia tutto, qualunque stupidità le mettano davanti".²⁵

La realtà e la sua riproduzione

Un tipico problema pirandelliano è il rapporto tra il reale e la finzione, qui trasportato nel mondo cinematografico. Il cinema non solo approfondisce la percezione umana del mondo ma la costruisce. Il paradosso della società sarebbe questo: dopo tanto sforzo l'uomo è riuscito a costruire una macchina che lo doveva servire ma che invece è diventata la sua padrona. Adesso la macchina, che si è sostituita all'uomo nella sua vita, gli dice come e quando deve provare compassione e sentimenti. Per Pirandello è la vita che continua a essere reale, mentre il cinema ne produce una copia che rimane sempre una stupida finzione, "un ibrido gioco".

Ne viene fuori, per forza e senza possibilità d'inganno, un ibrido giuoco. Ibrido perché in esso la stupidità della finzione tanto più si scopre e si avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica. Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare la realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale. Ma se è meccanismo, come può essere vita, come può essere arte?²⁶

Secondo Benjamin l'arte ha sempre nuove esigenze espressive, che non è in grado di soddisfare subito, ed è sempre alla ricerca di nuovi mezzi tecnici che necessariamente

²³ W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 33.

²⁴ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 56.

²⁵ *Ivi*, p. 50.

²⁶ *Ivi*, pp. 45–46.

portano a una nuova arte. L'immagine è il mezzo espressivo principale sia per la pittura che per il cinema. La sorpresa che attira il pubblico al cinema è l'emozionante possibilità di vedere le immagini in movimento e non solo i dipinti statici di una volta. Il primo mezzo di riproduzione tecnica è stata la fotografia che sta all'origine del cinema. Con la riproduzione tecnica l'opera d'arte perde la sua "autenticità" o "l'*hic et nunc*, la sua esistenza unica che è irripetibile nel luogo in cui si trova",²⁷ indicata da Benjamin come "aura". Come Pirandello, anche lui ritiene che l'attuale decadenza dell'aura sia dovuta alle nuove realtà sociali e alla presenza del pubblico di massa. La perdita dell'aura sta nel valore storico dell'immagine. Si perde la sua essenza nel passato anche se quel momento rimane fissato visivamente dalla macchina. La riproduzione, pur essendo fisicamente esistente, è priva della sua vera esistenza che rimane bloccata nel momento in cui è stato fatto l'originale. Il momento è fissato nella storia ma non ha vita al di fuori da quel momento. La sua durata è interrotta. Il tempo non appartiene più all'oggetto dell'immagine. Ogni riproduzione è testimonianza di un'assenza e di una perdita.

Pirandello, a differenza di Benjamin, non sottrae la vita dall'immagine perché

l'immagine invecchia anch'essa, tal quale come invecchiamo noi a man mano. Invecchia, pure fissata lì sempre in quel momento; invecchia giovane, se siamo giovani, perché quel giovane lì diviene d'anno in anno sempre più vecchio con noi, in noi.²⁸

L'immagine immobilizza il suo contenuto nel tempo ma continua il suo percorso muovendosi in direzione opposta a quella sua naturale che la spinge avanti, verso il futuro. Invecchiano entrambi; l'immagine e l'oggetto, e spariscono alla fine pur seguendo le vie opposte. Il tempo dunque procede in due direzioni: una verso il futuro e l'altra verso il passato. L'immagine ha una doppia esistenza: è presente come oggetto ma è allo stesso tempo assente "perché ci sentiamo lì fissati in un momento che non c'è più in noi; che resterà, e che si farà man mano sempre più lontano".²⁹ Forse è per questo che l'immagine riprodotta crea forte disagio alla Nestoroff, la protagonista del film che si gira nella Kosmograph, *La donna e la tigre*, nella sala di prova mente guarda sfilare sullo schermo le proprie immagini:

Non c'è altra rovina, qua, che di pellicole; e la Nestoroff è veramente disperata di ciò che le avviene; ripeto, senza volerlo e senza saperlo. Resta ella stessa sbalordita e quasi atterita alle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella, ma almeno conoscerla.³⁰

L'attrice non si riconosce perché vede una persona che non è viva anche se lo sembra, vede la sua morte, vede sé stessa fissata in un momento che non le appartiene più, che rimane fuori dal flusso del tempo e perciò fuori dal tempo attuale. Il cinema offre una successione di immagini che sembrano rappresentare veri movimenti e vere azioni ma sono solo le apparenze dei momenti finiti che non esistono che nel passato. Gli attori intuiscono

²⁷ Sono le espressioni che Benjamin usa nel suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 22.

²⁸ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 167.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 33.

com'è falsa la realtà riprodotta nel cinema. Per questo provano disgusto nel guardare le loro immagini; non ci sono più le coordinate spaziali e visive che ad esse li collegano. La macchina che ci allontana dalla realtà e che distrugge sia l'uomo (Serafino Gubbio) che l'attore induce Pirandello a negare il valore artistico e creativo della fotografia e del cinema.

Il mutismo e la rinuncia alla fisicità del protagonista in possesso della macchina che lo trasforma pian piano da uomo vero a uomo-macchina non sono casuali. Sentendosi estraneo alla realtà ingannatrice, Serafino trova una via d'uscita nell'impassibilità completa e nel silenzio. "Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così – come il tempo vuole – perfetto".³¹ La fuga nella letteratura si può spiegare come il tentativo di Pirandello di rivalutare la funzione umanistica della letteratura che viene invece permanentemente sottratta al cinema. Solo l'arte può dare vita alla finzione e la macchina è la negazione dell'arte perché è solo uno strumento di riproduzione che coincide con la morte. La scena finale dove l'attrice viene uccisa davanti agli occhi di Serafino e il suo assassino viene sbranato dalla tigre rappresenta uno choc "per l'operatore, figura degradata dell'artista nell'epoca della riproduzione tecnica dell'industria culturale".³² Scrivendo il suo diario Serafino rivive il trauma e riesce a uscire dalla passività creativa e intellettuale lasciando il suo scritto come testimonianza. "Soffro di questo mio silenzio, in cui tutti entrano come in un luogo di sicura ospitalità. Vorrei ora che il mio silenzio si chiudesse del tutto intorno a me".³³

PIRANDELLO AND CINEMA

Summary

In the article *Se il film parlante abolirà il teatro*, Pirandello mentions for the first time the term *cinemelografia*: the visible language of music. It's a term for the new cinema that should become independent of literature. Music is the only appropriate medium for cinema. Only through it cinema can recreate itself. The new cinema should spring from the unity of music and image, of the seen and the heard.

Five years later in the article *Discorso al convegno "Volta" sul teatro drammatico* cinema is seen as a mass product that became the enemy of the theatre owing to its capacity of the reproduction. Although Pirandello spoke negatively about "popular" cinema he wasn't against cinema as art but against cinema as a commercial product.

The same concept is elaborated in his novel *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. It should be considered more as a novel about camera than a novel about cinema. The principal concept is the relationship between the men and the camera. Through a personal story the author broaches the subject of the condition of men in the age of the engines where the cinema industry becomes a symbol of all industries that alienate men and artists.

³¹ *Ivi*, p. 175.

³² F. ANGELINI, „*Si gira...*”: *l'ideologia della macchina in Pirandello*, in AA. VV., *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di E. SCRIVANO, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1985, p. 157.

³³ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 171.

FILM PODLE PIRANDELLA

Resumé

V článku *Se il film parlante abolirà il teatro* Pirandello poprvé používá termín *cinematografia*, a to jako vizuální jazyk hudby. Nově vzniklý film by se měl oprostít od literatury a prostřednictvím hudby provést skutečnou revoluci. Nový film by se měl zrodit ze spojení hudby a obrazu, zraku a sluchu.

Pět let poté, v příspěvku *Discorso al convegno "Volta" sul teatro drammatico*, Pirandello hovoří o filmu jako o masovém produktu, který se svou schopností reprodukce stává nepřítelem divadla. I když se však autor vyjadřuje negativně k „lidovému“ filmu, není mu proti myslí film jako umění, odmítá jen kameru, kterou film používá ke své obchodní propagaci.

Stejná myšlenka je Pirandellem rozvinuta v románu *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (Natáčí se! Zápisky Serafina Gubbia, filmového operatéra)*, který je spíše románem o filmové kameře než románem o filmu a jehož hlavním námětem je vztah mezi člověkem a kamerou. Příběh postavy je autorovi příležitostí rozvinout úvahy o postavení člověka v době strojů, ve které se filmový průmysl stává symbolem průmyslu jako takového, přinášejícího člověku a umělci odcizení.

UNA METAMORFOSI ALLEGORICA: *LA GIARA* DI PAOLO E VITTORIO TAVIANI

Alessandro Marini
Università Palacký, Olomouc
ale@volny.cz

Nell'opera di Paolo e Vittorio Taviani il ricorso a fonti letterarie occupa uno spazio di grande rilievo. Qui si prenderà in esame *La giara*, adattamento cinematografico dell'omonima novella pirandelliana, inserito dai registi in *Kaos*, un film a episodi del 1984, nel cui progetto definitivo l'episodio occupa una posizione centrale, distinguendosi dagli altri per il suo carattere farsesco. Analogamente a quanto avviene per le altre novelle adattate in *Kaos*, anche con *La giara* i Taviani sottopongono il testo pirandelliano a un'intensa rielaborazione, nella prospettiva dell'interpretazione complessiva propria dell'intero film.

La giara, pubblicata da Pirandello per la prima volta sul "Corriere della Sera" il 20 ottobre 1909,¹ mette in rilievo la presenza di una vena comica, mai del tutto spenta nella novellistica pirandelliana. Il testo è centrato sullo scontro tra due personaggi: un ricco latifondista, Don Lollò Zirafa, e un povero conciabrocche, Zi' Dima, rimasto prigioniero nella giara del padrone, da lui appena riparata. L'approfondimento psicologico dei personaggi è nel testo ridotto al minimo, né è presente d'altronde alcuna scomposizione umoristica, il faticoso travaglio della ragione che cerca di dare senso alle cose e ai comportamenti umani. Nei due protagonisti sono d'altronde riconoscibili due stili di vita, uno centrato sul possesso materiale, e l'altro sul bisogno di sopravvivere, un conflitto già scritto d'altronde negli appellativi dei due personaggi: Don, cioè *dominus*, e Zi', cioè zio, allusione a un sistema di relazioni familiari e sociali in cui prevale il rapporto orizzontale, parallelo su quello verticale e gerarchico. L'uso dell'intelligenza e la forza del caso però questa volta intervengono, come vedremo, a colmare l'ingiustizia sociale, con la finale vittoria di Zi' Dima.

In *Kaos*, *La giara* appare sottoposta a un procedimento di revisione non privo di elementi di originalità. Come altrove nel film, anche qui i registi rileggono dunque

¹ Scrive Pirandello a Ojetti, il 24 settembre 1909, di aver mandato ad Alberto Alberini una "novellina, comica e paesana: *La giara*" (in L. PIRANDELLO, *Carteggi inediti*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Bulzoni, Roma 1980, p. 49).

Pirandello secondo una prospettiva cara alla loro poetica, orientata alla valorizzazione della natura e dell'esperienza individuale e popolare. A tal fine scelgono uno fra i racconti di *Novelle per un anno* che maggiormente sembra prestarsi alla forzatura, per il suo carattere farsesco e per l'assenza in esso di un approccio raziocinante e analitico. In primo luogo, i Taviani accentuano la distanza sociale e culturale dei due protagonisti in una prospettiva collettiva e di classe più marcata. Preliminare a tale operazione risulta la parte iniziale dell'adattamento, in cui i registi adottano esplicitamente la contaminazione letteraria. Così, a indicare l'appartenenza dello Zirafa a una classe sociale che ha rinunciato a ogni interscambio affettivo in nome della religione della roba, interviene qui l'inserimento nella sceneggiatura di alcuni espliciti riferimenti all'opera di Verga. Almeno in due passi gli adattatori riutilizzano *La roba*. Il viandante che "domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa" di chi fossero i campi attraversati e che inevitabilmente "sentiva risponderci: – Di Mazzarò",² rivive nella figura del carrettiere che sta cercando Don Lollò per consegnargli la giara. In Don Lollò, che si accanisce con un suo giovanissimo lavorante curvo sotto il peso di un sacco di olive, si incarna d'altronde la perfidia del personaggio verghiano, che,

se un ragazzo seminudo gli passava dinanzi, curvo sotto il peso come un asino stanco, gli lanciava il suo bastone fra le gambe, per invidia, e borbottava: – Guardate chi ha i giorni lunghi! Costui che non ha niente!³

A rendere più esplicito il fondo verghiano che gli adattatori hanno voluto dare alla sceneggiatura, interviene poi l'inserimento del personaggio di Sara, la serva-amante di Don Lollò, assente in Pirandello, chiara trasposizione del personaggio di Diodata, con cui Mastro-Don Gesualdo intrattiene un'analogia relazione.

L'inserimento di situazioni e personaggi verghiani nel tessuto della sceneggiatura risponde a un progetto ben preciso, orientato in due direzioni. La prima si muove in una prospettiva estetica ed espressiva, per accentuare il carattere classico, "ottocentesco", della scrittura cinematografica dei Taviani, spesso volta, come abbiamo visto, al recupero di una narrazione popolare, epica e corale decisamente estranea all'orizzonte pirandelliano e avvertita ancora come possibile, almeno fino all'inizio degli anni '80, dall'autore dei *Malavoglia*. Per molti aspetti c'è molto più Verga che Pirandello nel cinema dei Taviani: basti pensare alla frequenza con cui i registi ricorrono alla delega narrativa, affidando ad un narratore popolare il compito di raccontare, procedimento che sembra voler riutilizzare, piegandolo a nuove finalità espressive, quell'artificio della regressione per mezzo del quale Verga realizza il suo progetto di una letteratura di documenti che "sembri *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale".⁴ Nell'ambito di tale prospettiva, il riferimento all'opera verghiana è dunque funzionale all'intento di riscoprire le radici ottocentesche della scrittura pirandelliana. Esso va di pari passo con la scelta della materia siciliana e popolaresca operata nell'intero film dai Taviani, che riconoscono in essa un Pirandello meno segnato dall'abituale rigore speculativo, il che consente agli stessi registi una rielaborazione in prospettiva mitica. L'inserimento di brani verghiani in un adattamento pirandelliano risponde poi a un secondo obiettivo di tipo tematico

² G. VERGA, *La roba*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. RICCARDI, Mondadori, Milano 1983, vol. I, p. 262.

³ *Ivi*, p. 267.

⁴ G. VERGA, *Prefazione a L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 192.

ed ideologico: ancorare il testo alla dimensione dell'analisi sociale ed economica, solo accennata nel modello pirandelliano. *La roba* e *Mastro-don Gesualdo* sono non a caso due fra i testi verghiani in cui più esplicito appare l'intento di sottolineare l'effetto devastante, in termini di impoverimento affettivo, prodotto dall'introduzione di forme di accumulazione protocapitalista in un contesto agricolo e tradizionalista. La religione della roba libera l'uomo dai valori di un mondo arcaico e premoderno, ormai avvertiti come ridicoli, ma lo rende schiavo di qualcosa che certo un valore non è. Mazzarò, Gesualdo e Don Lollò vivono per la roba, ma vivono male, sono isolati tra i loro simili e alla fine risultano sconfitti: quando si riducono i rapporti umani alla dimensione economica, il prezzo da pagare è la solitudine. Né i due personaggi verghiani né Don Lollò hanno infatti un proprio mondo affettivo, né lasciano una propria discendenza; non è certo un caso che la figlia di Gesualdo non sia realmente sua figlia, né che la Sara-Diodata di *Kaos* abbandonerà il padrone per unirsi ai contadini in festa. Per chi ha scelto di accumulare, anche il tempo non è più quello ciclico della natura, dei giorni e delle stagioni, ma quello della modernità e del capitale: una corsa continua per il possesso e per il controllo di ciò che si possiede. Anche la natura non ha più niente di magico: è solo terra lavorata e produttiva, cioè *roba*.

La parte iniziale dell'adattamento non fa insomma che sottolineare elementi legati alla sfera economica. È ora infatti che fa il suo ingresso in scena la nuova giara ordinata da Don Lollò: "issata in alto sul carro, come una madonna in processione, attraversa l'uliveto: panciuta, calma, enorme".⁵ In questo momento, essa si configura come una chiara allegoria del potere economico e dell'accumulazione: inquadrata dal basso, il suo profilo invade lo schermo, lasciando intravedere in alto i rami degli olivi del suo padrone, carichi di frutti. La ricchezza materiale sostituisce e reinterpreta il potenziale erotico della metafora: la giara, surrogato del ventre femminile, vista la presunta sterilità di Don Lollò, può riempirsi solo di merce. Con significativa elusione del testo pirandelliano, in cui essa viene collocata nel palmento, un "antro intanfato di mosto e di quell'odore acre e crudo che cova nei luoghi senz'aria e senza luce",⁶ la giara viene nel film sistemata al centro dell'ampio cortile della masseria dello Zirafa, e per di più al vertice di una piramide che ricorda un tempio mesopotamico, come a voler sottolineare il culto del denaro che attanaglia il possessore e la sua ansia di visibilità e di riconoscimento sociale.

I Taviani non evitano di mettere in rilievo la corruzione prodotta dalla modernità e dal desiderio di ricchezza, esprimendola in forme di paradosso comico assenti nel testo pirandelliano. Don Lollò infatti, nel film, parla con la giara, cosa che non avviene nella novella:

Povera giara mia, che ti hanno fatto? l'invidia, l'invidia fu, l'infamità... e dove la troverò un'altra uguale, dove? colpa mia, colpa mia... se non ti lascio sola, eri ancora sana... e invece te ne sei andata via per sempre... e ora che faccio io?⁷

L'aspetto più mostruoso della modernità per i registi sembra proprio essere l'inevitabile incapacità di distinguere la dimensione affettiva da quella economica: il culto della *roba*

⁵ P. e V. TAVIANI, T. GUERRA, *Kaos. Sceneggiatura liberamente ispirata da "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello*, a cura di A. CATTINI, Edizioni del Comune di Mantova, Mantova 1997, p. 73.

⁶ L. PIRANDELLO, *La giara*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, Mondadori, Roma 1986-1990, vol. III, t. 1, p. 6.

⁷ P. e V. TAVIANI, T. GUERRA, *Kaos*, cit., pp. 81-82.

invade ogni altra sfera dell'agire umano, distruggendo ogni valore, e producendo così una paradossale sovrapposizione feticistica. Non è un caso che la stessa Sara rappresenti soprattutto una semplice estensione del potere territoriale dello Zirafa. Per lei il protagonista non ha parole di affetto, ma, come fa con la giara, ne sottolinea pubblicamente e visibilmente il controllo fisico.

Il senso complessivo dell'operazione è dunque chiaro: gli adattatori intendono marcare la collocazione sociale di Don Lollò, sottolineandone l'appartenenza di classe ben oltre gli intenti dell'autore di *Novelle per un anno* e polemizzando con la modernità protoborghese della sua cultura. A tale obbiettivo appaiono funzionali anche particolari secondari, come la sostituzione della mula 'premoderna', con cui lo Zirafa si reca abitualmente in città in visita dall'avvocato, con un più borghese e rispettabile calesse trainato da un cavallo. Passando per Verga e reinterpretando allegoricamente il racconto pirandelliano, i registi recuperano così un discorso polemico sulla modernità e sull'accumulazione, sottolineandone le conseguenze negative sul piano affettivo ed esistenziale.

Nelle inquadrature successive, la forza misteriosa dell'influsso lunare spezzerà la giara in due, mettendo in discussione il suo potere e aprendo la possibilità di una nuova lettura del suo significato allegorico, legato alla trasformazione semimetamorfica dell'uomo-giara – Zi' Dima prigioniero del vaso appena riparato –, in cui la materialità dell'oggetto viene nobilitata dall'elemento umano, alludendo alla possibilità di una rinascita e di un'evoluzione. Siamo già nella parte finale dell'adattamento. Qui, due fra i procedimenti di trascrizione preferiti dai registi – la digressione visivo-musicale e l'inserimento di una coda narrativa, si saldano. Il senso del racconto viene così reinterpretato, amplificando la scarna narrazione pirandelliana:

Zi' Dima pensò di far festa quella sera coi contadini che, avendo fatto tardi per quello strano accidente, rimanevano a passare la notte in campagna, all'aperto, su l'aja. Uno andò a far le spese in una taverna lì presso. A farlo apposta, c'era una luna che pareva fosse raggiornato.

A una cert'ora don Lollò, andato a dormire, fu svegliato da un baccano d'inferno. S'affacciò a un balcone della cascina, e vide su l'aja, sotto la luna, tanti diavoli; i contadini ubriachi che, presisi per mano, ballavano attorno alla giara. Zi' Dima, là dentro, cantava a squarciagola.⁸

Alla sintesi del modello letterario, determinata dall'intento di risolvere rapidamente il contrasto tra i due protagonisti, gli adattatori sostituiscono una narrazione che indugia nella rappresentazione della notturna festa popolare che susciterà le ire di Don Lollò. Tale scelta appare determinata soprattutto dall'intento di tratteggiare un'umanità antitetica a quella incarnata dallo Zirafa. Ecco allora che il denaro guadagnato da Zi' Dima viene condiviso e immediatamente utilizzato, e il primo piano sulle mani dei contadini che distribuiscono il pasto serale, sottraendo allo sguardo dello spettatore i loro volti, luogo dell'identità individuale, esprime un principio di uguaglianza estraneo all'egoismo e all'asimmetria che caratterizza il sistema di relazioni di Don Lollò. Della comunità contadina i Taviani mettono così in rilievo un'istanza solidaristica estranea alla logica perversa del possesso: al centro del suo sistema sono valori umani, così come al centro dello spazio scenico, nel cortile della masseria, viene finalmente issato Zi' Dima, l'uomo-giara, ispiratore di una

⁸ L. PIRANDELLO, *La giara*, cit., p. 15.

presa di coscienza carica di dignità. In *Kaos* non avvertiamo un “baccano d’inferno”, né vediamo “diavoli”, “contadini ubriachi” e nessuno canta “a squarciagola”. L’accelerazione espressionista del testo letterario, chiara trasposizione dell’ottica alterata di Don Lollò, lascia il campo a una scrittura classica ed equilibrata; assistiamo così a una danza collettiva ispirata dalla luce lunare e orchestrata dallo stesso Zi’ Dima, in cui lo spazio viene geometricamente ed equamente suddiviso da una piccola collettività solidale e partecipe.⁹ La rappresentazione cinematografica, come messo in rilievo da Lorenzo Cuccu, esprime così un processo “vichiano”: le pulsioni dell’istinto e della natura sono sublimite nella fantasia, e assumono le forme del canto e del rituale.¹⁰ La metamorfosi vissuta dai contadini è la stessa che nell’episodio precedente, *Male di luna*, è negata a Batà, ancora prigioniero, nel suo licanotropismo, delle leggi misteriose della natura. Il motivo lunare che unisce i testi trova dunque solo nella *Giara* una sua positiva realizzazione: il legame con le forze naturali non annulla l’individuo, bensì consente un’emancipazione che non sia quella del semplice arricchimento economico. Il crescendo spontaneo della voce popolare e del motivo musicale esprime tale progressiva acquisizione di una consapevolezza e di un ruolo sociale, configurandosi come perfetta antitesi del canto forzato del contadino che Don Lollò aveva costretto a esibirsi nella parte iniziale dell’episodio. Non sfugga l’aperto allegorismo delle forme geometriche: anche le scelte spaziali sono funzionali alla costruzione di un ordine naturale alternativo a quello borghese e materialista. Come nota Stefano Socci,

la figura del quadrato, che [...] esprime il connubio ragione-potere, si oppone alla geometria del cerchio, ovvero allo spazio fluido ed eternamente mutevole della dimensione esoterico-naturale [...]. Il grande quadrato del cortile della masseria imprigiona il cerchio dei danzatori proletari che, a loro volta, racchiudono il piedistallo quadrato (con i quattro scivoli che, visti dall’alto, formano una croce) entro cui domina un altro cerchio, quello della giara.¹¹

Disegnato non solo dagli oggetti ma anche dai passi dei contadini danzanti, il cerchio è dunque figura dell’uguaglianza sociale, la sua forma geometrica equilibrata e coerente è determinata da un principio collettivo, in profondo conflitto con la logica della linea retta, della ragione borghese. Il radicalismo dell’opposizione è messo acutamente in rilievo da Millicent Marcus:

⁹ Sul carattere profondo della fonte iconografica e teatrale della scena del ballo sentiamo ancora i registi: “In un paesino, sperduto sopra Ragusa [...] una compagnia locale stava rappresentando *Il ciclope* e a un certo punto hanno improvvisato una specie di balletto che consisteva nel muoversi intorno a una cosa che doveva essere originariamente un dio [...], facendo dei movimenti con le braccia in avanti. Allora noi che avevamo pensato di far venire un coreografo da Roma per inventare la scena danzata della *Giara*, [...] abbiamo chiesto spiegazione riguardo a quegli strani gesti che facevano con quel ritmo: erano elementari ma potentissimi, e loro ci hanno detto che non sapevano da dove venissero, li facevano già prima, e forse erano parte di un rito sacro. Così abbiamo immediatamente assimilato questo elemento regionale, abbiamo chiamato quegli stessi attori che lo hanno insegnato poi agli altri attori e quindi abbiamo costruito quella specie di balletto [...] con quello che avevamo visto, che non avremmo mai saputo inventare a Roma e che avevamo trovato proprio nell’*humus* della Sicilia” (*Intervista a Paolo e Vittorio Taviani*, a cura di R. SETTI, in R. SETTI, *Cinema a due voci. Il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*, Cesati, Firenze 2001, pp. 139–40).

¹⁰ Cfr. L. CUCCU, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani. Natura, Cultura, Storia nei film dei due registi toscani*, Gremese, Roma 2001, p. 60.

¹¹ S. SOCCI, “*Kaos*” e “*Tu ridi*”: i Taviani leggono Pirandello, in L. CUCCU, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, cit., p. 130.

It is Zi' Dima's desire to see the moon that prompts the relocation of the jar from the margins of the threshing floor to its elevated center, so that its alignment with the lunar sphere makes this space a planetarium, obedient to the laws of its celestial models. And when Zi' Dima directs the movements of the dancers who orbit around him like so many satellites, the construction of his counter-cosmos is complete.¹²

Ancora per amplificazione lavorano gli adattatori nel finale dell'episodio. In *Novelle per un anno*, il racconto si chiude con un sintetico resoconto che ci informa sull'esito del contrasto:

Questa volta non poté più reggere, Don Lollò: si precipitò come un toro infuriato e, prima che quelli avessero tempo di pararlo, con uno spintone mandò a rotolare la giara giù per la costa. Rotolando, accompagnata dalle risa degli ubriachi, la giara andò a spaccarsi contro un olivo. E la vinse Zi' Dima.¹³

Il racconto cinematografico, coerentemente, trasferisce anche qui il testo pirandelliano dal terreno del conflitto personale a quello dello scontro tra due civiltà contrapposte. In *Kaos* vediamo Zi' Dima rialzarsi dalla giara ormai definitivamente rotta, muoversi come un pulcino appena nato al ritmo sincopato della musica ed essere portato in trionfo dai contadini in festa. La trasformazione allegorica è evidente: non più segno tangibile del potere economico, la giara è ora pienamente una sfera, un uovo, la cui fecondazione, negata a Don Lollò, prescrive la pluralità, consente la rinascita di una consapevolezza collettiva.¹⁴ Finalmente estranea al principio della proprietà privata, restituita alla dimensione dell'uguaglianza implicita nella sua sfericità, la giara sancisce ora la bancarotta della pseudocultura materialistica incarnata dallo Zirafa, che non a caso l'ultima inquadratura ci mostra abbandonato e sofferente per la sua perdita. Solo ora i contadini osano dunque contrastare i propositi di vendetta di Don Lollò, grazie alla percezione di un nuovo ruolo che era loro ancora sconosciuto quando, nella prima parte del racconto, timorosamente si apprestavano a comunicare allo Zirafa la notizia della rottura della giara.

L'avvicinamento comico, il "carnevale", sostiene Bachtin, distruggono la paura e consentono la libera espressione del pluralismo ideologico, che qui, come abbiamo visto, assume la forma magica e creativa della rivolta popolare, dell'affermazione di una legge di natura corretta dalla fantasia. Solo grazie alla dimensione del comico è dunque possibile la distruzione dell'aura che ancora circonda la giara nelle prime inquadrature: un'aura fasulla d'altronde, alimentata dall'intento artificiale di conferire dignità all'accumulo di merce.

¹² "È il desiderio di Zi' Dima di vedere la luna che causa la ricollocazione della giara dal confine dell'aria al suo centro sopraelevato, in modo tale che il suo allineamento con la sfera lunare trasformi lo spazio in un planetario, obbediente alle leggi dei suoi modelli celesti. Non appena Zi' Dima prende a dirigere i movimenti dei danzatori che orbitano intorno a lui come tanti satelliti, la costruzione del suo controcosmo è completa" (M. MARCUS, *The Taviani's 'Kaos. The Poetics of Adaptation, in Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, John Hopkins University Press, Baltimora 1993, p. 188).

¹³ L. PIRANDELLO, *La giara*, cit., p. 15.

¹⁴ Rapporto una testimonianza di Lina Nerli Taviani, costumista di *Kaos*: "I colori dei vestiti dei personaggi nascono da quelli della giara: è come se lei li avesse partoriti" (in AA. VV., *Dalla "bottega" dei Taviani. Testimonianze*, a cura di M. GALIMBERTI e G. TRIDENTE, in AA. VV., *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, a cura di V. ZAGARRIO, Marsilio, Venezia 2004, p. 317). Anche dunque le scelte cromatiche della messinscena rivelano l'intento di sottolineare il legame profondo tra la giara e il mondo popolare, un legame 'materno' e irrazionale che è l'esatto contrario del valore economico che lega Don Lollò ai suoi oggetti.

Resta da vedere, proiettando all'esterno l'analisi dei meccanismi interni dell'adattamento, come nella *Giara* le interazioni tra cinema e letteratura configurino una precisa fase della biografia artistica dei Taviani. In *Kaos* buona parte della critica ha riconosciuto i segni di una involuzione che caratterizza più estesamente la storia culturale italiana degli anni '80, un esplicito allontanamento dalla prospettiva del lucido impegno militante che aveva caratterizzato la produzione artistica dei registi, un rifugiarsi vagamente consolatorio nella rappresentazione mitizzata di una Sicilia fuori dal tempo e dalla Storia. In realtà, nella *Giara* come in tutto il film, la volontà di mantenere vivo un discorso politico sulla modernità e sulla storia non viene mai meno, pur realizzandosi esso sotto la forma mediata della narrazione di secondo grado (come, ad esempio, in *L'altro figlio*), dell'apologo e della riscrittura allegorica, come nella *Giara*. Il filtro epico dello sguardo dei registi si sovrappone così alla problematicità storica e sociale, determinando tra l'altro la stessa natura dell'allegoria di fondo dell'episodio, un'allegoria classica, "a chiave" in cui, come abbiamo mostrato, la ricostruzione del senso avviene senza lacune e in modo compiuto, ben diversamente da quanto siamo abituati ad osservare nel vuoto allegorismo della scrittura pirandelliana. Potremmo concludere così: la grandezza di *Kaos* sta proprio nel suo precario equilibrio, tra vocazione militante e impegnata e ricerca di una narrazione epica, tra uno sguardo capace di riconoscere nelle vicende dei singoli un significato collettivo e storico e la sua trasposizione in una forma classica e compiuta.

**AN ALLEGORICAL METAMORPHOSIS:
LA GIARA BY PAOLO E VITTORIO TAVIANI**

Summary

The study takes into consideration the adaptation of one of the most famous Pirandello's short stories, included by Taviani brothers in *Kaos* (1984), a film dealing with Pirandello's *Novelle per un anno*. This paper points out some perspectives of Taviani's interpretation, oriented to an allegoric acknowledgement of *La giara*, and having as their background an overall consideration of the conflict between popular culture and bourgeois materialism.

**ALEGORICKÁ METAMORFÓZA:
ROZBITÝ DŽBÁN PAOLA A VITTORIA TAVIANIOVÝCH**

Resumé

Příspěvek studuje adaptaci jedné z nejznámějších Pirandellových povídek, použité bratry Tavianiovými ve filmu *Kaos*, povídkovém filmu z roku 1984, který je založen na několika povídkách z Pirandellovy sbírky *Novelle per un anno* (*Povídky na celý rok*). Příspěvek zdůrazňuje některé interpretační postupy dvojice režisérů, orientované na zdůraznění alegorických prvků textu, v rámci obecnějších úvah o konfliktu lidové kultury a buržoazního materialismu.

**RIDERE E NON RIDERE – UNA TRASPOSIZIONE
TEMATICA DELLA NOVELLA
TU RIDI DI LUIGI PIRANDELLO: VERSO UNA NUOVA
TIPOLOGIA DEL RISO**

Cezary Bronowski
Università di Copernico, Toruń
kaiser@uni.torun.pl

Luigi Pirandello offre ai propri spettatori/lettori una grande varietà di temi per illustrare il rapporto ambiguo fra uomo e realtà, individuo e mondo, fra nichilismo e ricerca di una verità. Egli, tuttavia, non applica alla sua produzione drammatica e narrativa la distinzione tradizionale fra comico e tragico. La novità che egli apporta, di carattere ontologico, filosofico e storico, deriva dalla nuova poetica dell'umorismo, imperniata sul pensiero della cultura del relativismo filosofico e in modo particolare sulla riflessione sulla modernità.¹ La stessa contrapposizione fra arte epica e tragica, fra comico e tragico, fra bene e male, vero e falso, io ed altro "io", riso e pianto, che Pirandello constata nel saggio intitolato *L'umorismo*,² è riportata nella novella *Tu ridi*,³ e trasposta anche nel racconto cinematografico, realizzato dai fratelli Taviani.⁴ Le loro innovazioni tecniche e scenografiche, che introducono il pubblico attraverso nuovi nuclei tematici e concettuali, sono assolutamente inediti nell'ambito del cinema europeo degli ultimi anni del Novecento.

I due grandi registi, molto apprezzati dal cinema italiano, Paolo e Vittorio Taviani, si inquadrano bene nel panorama della cinematografia di oggi. I caratteri più espressivi del loro racconto cinematografico sono: la tematica originale della poetica dell'umorismo pirandelliano con la nozione polivalente del riso, e il ritmo rapidissimo con il quale si susseguono le altre e più allargate sequenze tematiche del film in confronto con la novella pirandelliana.

Il presente articolo, dunque, intenderà illustrare le nuove idee dei Taviani, dal punto di vista della regia e della tematica sperimentale. Il racconto cinematografico, essendo

¹ W. KRYSIŃSKI, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di C. DONATI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988, pp. 131–51.

² L. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1994.

³ L. PIRANDELLO, *Tu ridi*, in *Novelle per un anno*, Garzanti, Milano 1994, pp. 364–71.

⁴ P. e V. TAVIANI, *Tu ridi* (1997), 100 minuti, Luce, Milano 2001, con la partecipazione di Antonio Albanese, Sabrina Ferilli, Luca Zingarelli.

strutturato sullo stesso argomento della novella *Tu ridi*, in pratica sul riso, ma filmato a settant'anni di distanza, si presenta a mostrare i due poli della poetica pirandelliana e delle conseguenti scelte stilistiche; il film affronta, infatti, la fase umoristica e quella surrealistica della produzione di Pirandello, ed anche cerca di far vedere agli spettatori, metateatralmente, la vita umana come metafora, ossia come gioco. È una fatalità esistenziale e sociale quella a cui i Taviani sottopongono i loro personaggi, ponendo l'accento sulla forza dell'assurdo, del falso e dell'artificiale. Da quest'accumulo vertiginoso di disastri scaturiscono nuovi effetti umoristici con insistenza ossessiva, pur modulata dall'ironia, dalla satira e dalla parodia. Il racconto cinematografico non si esaurisce nel puro umorismo pirandelliano, ma è una rassegna caleidoscopica di disgrazie umane generate dall'*humour* – dal cosiddetto “amaro riso tavianiano”, che diventa tuttavia – *humour* – a sfondo tragico. *Tu ridi* non è solo un gioco comico, ma anche una critica della stupidità e bestialità umane che sono testimoniate dalla contemporanea società italiana, ben compresa in quell'europea.

I registi italiani, contestando vivamente la tematica dell'umorismo, ma essendone attratti dalla sua diversa e provocatoria complessità, guidano i loro personaggi attraverso un itinerario che conduce inevitabilmente alla morte, alla separazione o alla fuga, e permette tuttavia di snodare i loro abissi.

Pertanto, quali novità tecniche propongono i registi agli spettatori e secondo quali criteri deve essere giustificata la nuova tematica del racconto cinematografico?

I fratelli Taviani, introducendo innumerevoli novità, danno al filone cinematografico italiano un'originale direzione; bisogna anche sottolineare che negli anni Ottanta e Novanta del XX secolo nascono la nuova tematica e la nuova concezione del cosiddetto cinema psicologico – cromatico, che cioè si propone di mettere al centro di una trama un fatto realisticamente presentato, però di trattarlo e svilupparlo attraverso un'azione surreale, metaforica, terrificante, crudele ed assurda, basata sull'operazione di collegamento o di collage di molte scene, come nel teatro dell'assurdo di Sartre⁵ ossia nei romanzi novecenteschi di questo genere.⁶ E così nel racconto cinematografico la scansione delle sequenze è tale da tenere sempre viva la curiosità dello spettatore; in genere ogni parte del film finisce con l'apertura di una nuova tematica. Il film *Tu ridi* come dissero a più riprese i fratelli Taviani, è liberamente tratto dalle *Novelle per un anno* di Pirandello; esso è diviso in due episodi: *Felice e Due sequestri*.

L'obiettivo della nostra analisi riguarda la prima parte del racconto, intitolato *Felice*, una sequenza di carattere paradossale e metaforica che pone in rilievo il fenomeno del riso. Il riso è anche rappresentato sotto l'aspetto dell'allegoria politica e della “allegoria moderna”, che mette in luce la nozione pirandelliana della poetica dell'umorismo con un vero “sentimento del contrario”, ma meno leggibile e visibile nella nuova ottica del racconto dei fratelli Taviani.

La prima parte è suddivisa in tre momenti; nel primo si narra lo strano caso del riso del protagonista Felice che ogni notte ride nei sogni, però lui non ricorda la causa essenziale di quel riso; nel secondo, vediamo Felice dal medico. Lui gli spiega questo fenomeno affermando che si tratta di sogni e del rapporto fra vita ed arte, tuttavia l'arte percepita come unica consolazione nel sogno; dunque, i sogni riguardano una vera vita ma nel sogno. Il terzo

⁵ Cfr. J. P. SARTRE, *A huis clos*, Gallimard, Paris 1985.

⁶ Vedi ad esempio F. KAFKA, *La metamorfosi e altri racconti*, Garzanti, Milano 1966 e M. KUNDERA, *Lo scherzo*, Adelphi, Milano 1991.

di carattere metateatrale, occupa uno spazio ampio nei confronti dei precedenti e rappresenta la vita di Felice già abbandonato da sua moglie, Marica, la realtà quotidiana dell'ufficio, la casa sua dove si osserva il protagonista soffrire nella vita reale per essere rimasto solo e per la morte del suo collega zoppo – Tobia Rambaldi. Nella “vita illusoria” Felice scopre di non essere molto migliore del fascista persecutore, e così prepara la vendetta e poi si uccide. Tutto è segnalato dalla contrapposizione fra vita falsa/vita vera, vita autentica/vita artificiale, vita reale/vita illusoria – teatrale, forma e vita⁷ – vita/morte.

Il palcoscenico della vicenda del film dei Taviani si sposta alla Roma autunnale, ma questa volta nella Roma mussoliniana del 1934, ove l'oggetto tematico dell'omonimo racconto pirandelliano diventa “un sorriso” allegorico per esprimere le emozioni umane. Felice è un ex baritono, che si è ritirato dal “palcoscenico della vita” per motivi di salute e lavora come contabile presso il teatro dell'Opera di Roma. Non è contento del lavoro, e così per allontanarsi dalla realtà ogni notte diventa un altro, canta, sorride e sembra essere felice.

– Tu ridi!

Stordito, e col naso ancora ingombro di sonno, e un po' fischianti per l'ansito del soprassalto, inghiotti; si grattò il petto irsuto; poi disse aggrottando:

– Anche... perdio... anche questa notte?

– Ogni notte! Ogni notte! – muggì la moglie, livida di dispetto. [...]

– No, ridi, ridi, ridi, – riaffermò quella tre volte – Vuoi sentir come? Così [...].⁸

Il titolo del racconto cinematografico riprende questa frase presente e ripetuta a più riprese – Tu ridi – nella novella pirandelliana e precisamente sottolinea una battuta della moglie gelosa del protagonista cui rimprovera di ridere durante tutte le notti e di fare l'amore in sogno con un'altra donna. Ma chi è veramente il Felice di nome ed Infelice di fatto, e qual è il motivo del suo riso? Che cosa significa il riso di Felice?

Il nome di persona – Felice – adottato dai Taviani concerne l'idea pirandelliana ed evidenzia il contrasto fra maschera/maschera nuda, persona e personaggio. In questo caso il nome – maschera diventa più autentica di quella sociale e mette a nudo la reale natura del protagonista. È interessante anche notare che il nome scelto dai Taviani riguarda l'impossibilità di identificare la persona col suo nome legale. Molto spesso il nome autentico non rappresenta una vera ed intima verità della persona, e viene di tanto in tanto deformato in un soprannome, mentre Felice entra subito nel tragicomico conflitto con il suo nome ed attraverso un gioco metaforico della vita diventa Infelice. Questa specie di “gioco delle parti” funziona piuttosto come un anticipatore dell'altro ruolo. Lui recita questo altro ruolo sul palcoscenico “pirandelliano”:⁹ “era in parte altr'uomo”¹⁰ da quel che era, essendo anche momentaneamente uno dei protagonisti dell'opera lirica. È costretto a vivere nella forma, non è una persona integra e la sua vita reale non è neanche fondata sulla corrispondenza fra desideri e realizzazioni, ma si riduce ad una maschera ossia ad un personaggio che recita la bella parte che la società esige da lui. Felice, non è autonomo, però vuole essere

⁷ E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City, New York 1959.

⁸ L. PIRANDELLO, *Tu ridi*, cit., p. 364.

⁹ L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di A. D'AMICO, Mondadori, Milano 1986, vol. I, pp. 5–36 e F. ANGELINI, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari 1981, pp. 46–49.

¹⁰ F. PETRARCA, *Canzoniere, I*, Mondadori, Milano 2004, p. 53.

capace di diventare responsabile, di compiere il bene e il male, di essere cosciente di sé, moralmente autonomo. Occorre anche rilevare che al di là di questo gioco metateatrale basato sul rapporto dialettico fra essere ed apparire, esiste una qualche pretesa di autenticità di diventare altro e rappresentare un altro. La nostalgia pirandelliana di essere autentico, nel racconto cinematografico viene subordinata alla funzione cognitiva del falso, dell'artificiale e dell'autentico. Infatti, accanto ad essere ed apparire, al vero e falso, si vede un vero ritorno all'essere: la vita e il teatro sono dipendenti, scambiabili e si autoaffermano per effetto della cosiddetta identificazione metaforica piuttosto fra Felice ed Infelice, che per dissociazione come in Pirandello. Il tale modo, nel film dei Taviani, ci sono molte battute in cui l'autoriflessione e l'autorappresentazione del teatro e della vita sono messe in evidenza, come in una scena del terzo momento del film, ove Felice segue e vuole "sequestrare" con la pistola giocattolo il persecutore fascista – Gino Migliori – il suo capoufficio. Entrando a casa sua, lui diventa un uomo forte, "di fegato", sicuro di se stesso, convincente; agisce secondo la legge del taglione, comincia a ridere di questa situazione e fa il gioco del gatto che scherza col topo. All'inizio con effetto raffinato, spiritualmente trasportato in una forma dai sentimenti dolci, poi reagisce con forza e brutalità. È lui che stabilisce le regole principali del gioco, diventa un vero "*menuer de jeu*",¹¹ ripetendo a volte certe frasi dello spettacolo teatrale o dell'opera lirica, in modo tale da farne scaturire effetti comici e burleschi. Ci riferiamo per es. al momento in cui Gino scrive una lettera suggerita da Felice. In questo frammento è evidente l'influenza filosofica di Schopenhauer nell'ottica della quale si percepisce un uomo presentato secondo la sua natura. Gli uni sono lottatori che hanno le ali forti ed abili, gli altri invece diventano contemplatori, e dall'inizio alla fine sono condannati alla sconfitta. E Felice in quel momento è vincitore, e rappresenta una commedia che diventa un gioco, imitando la vita, spinge e respinge. Vediamo la stessa situazione nel momento in cui Felice è sulla spiaggia ed incontra Nora, che vuole consolarlo. Stando con lei si ricorda dei bei momenti passati insieme; lui rinasce come cantante, canta per il pubblico nel teatrino estivo e viene applaudito. Nel cantare s'immagina di stare sul palcoscenico dell'opera e di diventare un altro. Si sente allegro, partecipa alla festa, ascolta, beve, canta, ma dopo, col tramonto del sole, si getta nell'abisso della morte, nelle ondate profonde e tempestose del mare.

Il riso in questi esempi costituisce una specie di "gesto sociale che sottolinea e reprime una distrazione speciale agli uomini e degli avvenimenti".¹² Le sfumature del riso di Felice possono essere di carattere diverso: comico,¹³ grottesco,¹⁴ paradossale, burlesco, farsesco,¹⁵ e provocare degli strani effetti e reazioni nell'atteggiamento del protagonista. Attraverso lo strumento polivalente del riso si collocano in Felice/Infelice opposti sentimenti come: allegria/tristezza, gioia/pianto, ilarità/musoneria, voglia di vivere ossia desiderio di ricominciare la vita/morire subito, raggiungere Tobia uccidendosi. Bergson insiste sull'idea del riso, che nasce dal confronto e dalla pretesa di superiorità. Nel nostro caso pensiamo

¹¹ A. UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris 1996, pp. 90–96.

¹² Vedi H. BERGSON, *Le Rire*, PUF, Paris 1950, p. 58.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 53–56. L'autore distingue tre categorie del comico: comico di situazione, comico di parole e comico di carattere.

¹⁴ Cfr. M. BAKHTINE, *L'oeuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris 1970.

¹⁵ Cfr. V. HUGO, *L'homme qui rit* (1868), a cura di M. ROMAN e D. GLEIZES, Ed. Folio, Paris 2002.

al rapporto fra Felice e Guido/Guido – Felice, che funziona quindi da vero e proprio “castigo sociale, castigo dei difetti e delle dismisure umane”.¹⁶ Felice dall’inizio del film ride spontaneamente, senza secondi fini; il riso viene dalla sfera intima del protagonista, dal fondo dell’anima, è un riso puro, innocente, perché il riso “è qualcosa come la logica del sogno, ma d’un sogno che non venga abbandonato al capriccio della fantasia individuale, bensì sia il sogno dall’intera società”.¹⁷ Felice ride non sapendo del ridere. Il film *Tu ridi* rivela e sottolinea la questione che riguarda i due tipi di riso e il significato dello stesso fenomeno di ridere.

Nel racconto cinematografico incontriamo il riso ingenuo ed inconsapevole durante il sogno ed anche quello ironico, saputo ed irridente degli impiegati dell’ufficio teatrale. Da una parte abbiamo il riso di puro piacere, che ignora il sarcasmo, come quello dei bambini che giocano nel cortile, dall’altra invece il riso costituisce “uno strumento di cui la società si serve per scoraggiare, per penalizzare i comportamenti sociali”.¹⁸ Per Felice il sogno non è soltanto una grigia ripetizione della realtà quotidiana. Nel sogno il protagonista ride (qui si osserva un altro riflesso della vita, della cosiddetta vita illusoria – teatrale), però nella vita normale Felice non ha molti motivi di ridere. Il riso inconsapevole e quello irrisorio sembrano costruire i due poli dialettici di una fase evolutiva della natura umana che è molto complessa. Questa distinzione fra le due specie di riso, forse può essere estesa ai due tipi di umorismo “pirandelliano” e “taviano”; il primo è l’umorismo esteriorizzato, il paradosso degli eventi, che coglie il grottesco da un lato, dall’altro una realtà illusoria della vita; il secondo invece è un umorismo interiorizzato in cui chi muove al riso non è il personaggio, ma la vita, una vera vita, quella teatrale degli uomini. È la stessa vita che fa ridere e ride più forte di tutti noi – uomini. L’umorismo, dunque, dei Taviani è un umorismo degli eventi.

Pirandello rappresenta la parte tragicomica e grottesca di una data realtà che è evocata attraverso l’apparenza e la maschera sociale. I Taviani, al contrario, mettono in luce attraverso l’ironia, l’illusione e la disillusione del protagonista/dei protagonisti, poiché sono costretti a una diversa realtà. Felice è sempre qualcun altro, sa di esserlo davvero o non crede di esserlo.

In queste affermazioni ed opposizioni della concezione dell’arte umoristica pirandelliana, che sono implicitamente o esplicitamente metateatrali, si sente in ogni modo il “sapore” pirandelliano. Esse pongono, in modo particolare, il cosiddetto teatro della vita, intendendolo nel senso di una sorta di fatalità, e come proprio del comportamento umano, svelandosi così meccanismo complesso del gioco nel gioco. La vita è il teatro, il teatro è la vita, la vita è una commedia e noi siamo gli attori sul palcoscenico della vita – sembrano constatare Pirandello, Moravia¹⁹ e tanti altri. Questa frase sarà forse triste ma è così. Secondo il film *Tu ridi* la vita non è un teatro, perché i registi mostrano allo spettatore che il teatro non può imitare la vita stessa. C’è sempre da osservare un’opposizione dialettica fra vedere/essere e vedersi vedere/rappresentare, oppure possiamo ridurre questo paragone alle forme seguenti: vivere recitando/vedersi vedere recitando. E nell’universo “taviano” questi due termini si rispecchiano.

¹⁶ H. BERGSON, *Le Rire*, cit., pp. 298–301.

¹⁷ *Ivi.*, p. XXV.

¹⁸ *Ivi.*, p. XIX.

¹⁹ A. MORAVIA, *La mascherata*, in *Teatro*, a cura di A. NARI e F. VAZZOLER, Tascabili, Milano 2004, vol. I., pp. 98–200.

Ogni “strano” cammino nel sonno di Felice è accompagnato, da un lato, dall’intervento degli archi, dall’orchestra, dal bel canto, e, dall’altro, da spazi silenziosi. La descrizione dettagliata dell’ambiente diventa uno spazio molto simbolico con la visione panoramica, per esempio della Roma notturna fascista (all’inizio del racconto), in cui si nota il monumento della Patria, e che viene evidenziata anche nelle immagini diurne, attraverso le tonalità delle luci oscure e bianche o nel cambiamento radicale della luce e dei colori, passando dal Circo Massimo alla riva del mare Tirreno (nell’ultimo momento del film), in cui si sentono sciabordare le onde delle acque sulla riva della spiaggia di Sabaudia; e tutto per dare un senso ripetitivo del movimento cinematografico, per avere soprattutto un’impressione dello svolgimento continuo dell’azione.

Occorre anche notare che la presenza della musica svolge una funzione privilegiata. Per creare la colonna sonora Nicola Piovani, direttore d’orchestra e compositore,²⁰ ha attinto soprattutto con grande attenzione alla musica lirica di Mozart e Rossini. In questo racconto cinematografico Piovani utilizza la musica lirica per intensificare un messaggio contraddittorio, talvolta pieno di tenerezza e di drammaticità. Egli vuole subordinare la narrazione alla musica operistica, che in questo caso acquista un ruolo fondamentale. Le notti magiche, in cui il protagonista ride attraverso le tonalità drammatiche e grottesche della vita del protagonista Felice, in cui ride, sorride e sogna, senza però capirne il motivo, sembrano essere davvero magiche supportate da un suono simile al flauto di Dionisio. Ma esse sono veramente incantevoli?

Gli avvenne una volta, per combinazione, di ricordarsi d’uno dei sogni, che lo facevano tanto ridere ogni notte... [...] di che voleva ridere? Nelle sue condizioni, bisognava pure che diventasse stupido, per ridere. Come avrebbe potuto ridere altrimenti?²¹

La musica strumentale colma dunque dei lunghi spazi vuoti, ove osserviamo i volti ben espressivi dei personaggi – Felice, sua moglie Marica, creando un’atmosfera terrificante, diventa uno specchio magico, una specie di voce interna dei loro desideri. In questo mondo, pieno di brutalità e violenza, Felice si sente sradicato e perduto, constatando che non c’è un posto *felix* per Infelice. Facendo l’ultima passeggiata sulla spiaggia di Sabaudia, attraversa “il giardino dei tre sensi”:

- quello visivo del mare azzurro e dell’amica cantante, che sorride, e di cui un tempo si era innamorato e all’improvviso rinasce il vecchio sentimento d’amore, una voglia di ricominciare, una speranza nel futuro,
- quell’uditivo, perché canta lui solo, essendo accompagnato dall’orchestra,
- ed anche quello gustativo, poiché gusta per mezzo della lingua e della bocca il cibo.

Quest’attraversamento non porta però ad una nuova vita e all’uscita dalla infelicità, è, invece, percorso attraverso cui il protagonista giunge alla morte. Infatti, Felice decide di togliersi la vita, gettandosi nelle onde del mare. Questo strano atteggiamento di Felice, fondato sul cosiddetto dualismo pirandelliano fra forma e contenuto/vita e forma,²² è stato ben espresso nel racconto cinematografico che diviene una vera strategia della nuova messa in scena dei Taviani. Proprio così, s’inquadra in *Tu ridi* realizzandosi a pieno titolo,

²⁰ Vedi N. PIOVANI, in www.italica.rai.it/index.

²¹ L. PIRANDELLO, *Tu ridi*, cit., pp. 370–71.

²² L. PIRANDELLO, *L’umorismo*, cit., pp. 138–40.

il problema dell'uso del riso, dello strumento metaforico che riconduce l'uomo alla sua infanzia o giovinezza, attraverso la temporaneità di un travestimento, "d'une existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre".²³

Ed in tale modo le novità tematiche e tecniche della summenzionata opera cinematografica dei Taviani, si inseriscono fra le operazioni di ricerca sperimentale della cinematografia europea, costituendo una denuncia dei limiti delle "magnifiche sorti e progressive" e un manifesto della originale regia italiana della novella di Pirandello. Dall'influenza pirandelliana, dall'arte del suo umorismo emerge un nuovo concetto tematico, percepito con una sostanziale compiutezza, quello dell'altra costruzione drammatica del racconto cinematografico, che oscilla fra sogno e realtà, memoria e fluidità durata continua. Il vero teatro non è la vita – sembrano affermare i registi, ma nel nuovo film si può cogliere quella parte della vita "vera per eccellenza".

LAUGH OR NOT TO LAUGH AS A THEMATIC TRANSPOSITION OF THE SHORT STORY BY LUIGI PIRANDELLO *YOU LAUGH*: TOWARDS A NEW TYPOLOGY OF LAUGHTER

Summary

The subject of the film *You Laugh* by the Taviani brothers is based on the short story by Pirandello (under the same title) and concerns the concept of laughter. The film, in an innovative way, attempts to demonstrate "metatheatrically" the human life perceived not only as a Pirandellian "role play." These two directors want to show the viewer two new and different varieties of laughter which are not closely related to the concept of humour in Pirandello's works.

The Taviani brothers point out the differences in the concept of "Pirandellian humour" and, at the same time, they underline the significance of the so-called „external humour" rather than the "internal humour"; the humour of paradox and absurd, even the grotesque life of Felice – this supposedly lucky man – rather than life as merely the theatre since the theatre is not able to imitate the human life in the full way; it only underlines the paradox of the dull human existence. In 1997 Paolo and Vittorio Taviani intentionally undertake the making of the film of the end of the century, pointing out the numerous and metaphorical use of laughter and the sad consequences, being its result.

²³ Vedi CH. BAUDELAIRE, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), in *Oeuvres complètes de Baudelaire*, Gallimard, Paris 1951, p. 720.

SE SMÍCHEM I BEZ: TEMATICKÁ TRANSPOZICE POVÍDKY *TY SE SMĚJEŠ* LUIGIHO PIRANDELLA SMĚREM K NOVÉ TYPOLOGII SMÍCHU

Resumé

Filmové vyprávění bratří Tavianových má stejný námět jako Pirandellova povídka *Tu ridi* – smích. Film se snaží ukázat divákům metadivadelní formou lidský život jako hru. Osudově danému životu v jeho existenciální a sociální rovině Tavianiové podřizují postavy, s důrazem na absurditu, lež a strojenost. Jejich rozlišení smíchu na dva druhy lze považovat i za dva typy humoru – jednoho „pirandellovského“ a druhého „tavianiovského“. První z nich je exteriorizovaný humor, zobrazení pradoxních událostí, humor jak groteskní, tak ukazující iluze životní reality. Druhý z nich je humor interiorizovaný, u něhož impulsem k smíchu není postava jako taková, ale dva životy, které postava žije: jeden skutečný a jeden hraný. Humor Tavianiů je tedy humorem situačním.

Podle filmu *Tu ridi* život není divadlem, neboť režiséři divákovi ukazují, že divadlo není schopno napodobit skutečný život. Vždy existuje dialektická opozice mezi viděním a bytím a mezi viděním sebe sama a zobrazením. V tavianiovském světě se tyto termíny zrcadlí jeden v druhém. Proto je zvláštní chování filmového hrdiny Feliceho založeno na takzvaném Pirandellově dualismu mezi formou a obsahem, životem a formou. Tento dualismus je zvýrazněn ve filmovém vyprávění, které se stává skutečnou strategií nového způsobu inscenování, který Tavianiové zavádějí s pozorností upřenou na smích jako na metaforický prostředek.

INFLUENZE PIRANDELLIANE NEL *RITORNO DI CAGLIOSTRO* DI CIPRÌ E MARESCO

Abele Longo
Middlesex University, Londra
a.longo@mdx.ac.uk

Si intende individuare i possibili legami tra *Il ritorno di Cagliostro* (2003), terzo lungometraggio di Daniele Ciprì e Franco Maresco, e l'opera di Pirandello, cercando di stabilire quali elementi del film, indipendentemente dalle intenzioni degli autori, possono essere attribuiti all'influenza di Pirandello, quali invece, pur richiamando Pirandello, è proficuo esaminare tenendo conto di altri referenti. Viene proposto inoltre un raffronto con *Due sequestri*, secondo episodio di *Tu ridi* (1998) di Paolo e Vittorio Taviani, tratto dalla novella *La cattura*. La novella, infatti, raccolta ne *La Giara*, contiene alcuni elementi narrativi riscontrabili nel *Ritorno di Cagliostro*. Il raffronto con *Due sequestri* permette delle considerazioni sulle diverse valenze che la poetica di Pirandello può assumere sia in un testo che "si ispira" all'autore che in un testo che si propone invece come adattamento "testuale", in senso tradizionale, dell'opera dell'autore.

In diverse recensioni del *Ritorno di Cagliostro* si è parlato di film "pirandelliano", senza tuttavia spiegare o addentrarsi in un aggettivo che, come vedremo, si presta a diverse interpretazioni. Un'eccezione è costituita da Emiliano Morreale che, nella sua monografia su Ciprì e Maresco, sviluppa il discorso sull'influenza di Pirandello grazie anche a delle interviste ai due autori. Morreale individua nel *Ritorno di Cagliostro* "una eco dei 'poveri cristi' pirandelliani, una pietà invincibilmente cristiana, un amore per i perdenti e i reietti".¹ Si sofferma inoltre, citando Gaspare Giudice, su alcuni aspetti pirandelliani che ritroviamo nei film di Ciprì e Maresco, come ad esempio la raffigurazione della morte che trasforma i personaggi in punto di morte "in oggetti pieni di ridicolo, che gorgogliano, o sputano la dentiera o evacuano scandalosamente sul cataletto".²

A considerare pirandelliano *Il ritorno di Cagliostro* sono gli stessi Ciprì e Maresco che definiscono il film come "un discorso sugli sconfitti, sui perdenti, su chi prova con più o meno arroganza o volontà a costruire qualcosa e poi chiaramente fallisce".³ Il film si

¹ E. MORREALE, *Ciprì e Maresco*, Falsopiano, Alessandria 2003, p. 32.

² *Ivi*, p. 34.

³ *Ivi*, p. 43.

allontana in parte dai lavori precedenti, conservando tuttavia caratteristiche importanti come l'impiego di attori non professionisti, visti come corpi-segno di una umanità ai margini che trova in Palermo il luogo privilegiato della rappresentazione. Una Palermo che da città-testo astratta con il centro storico e l'estrema periferia a fungere da unico mondo possibile, nello *Zio di Brooklyn* (1995) e in *Totò che visse due volte* (1998), diventa ne *Il ritorno di Cagliostro* "città della memoria", evocata in una serie di interni e in una struttura metafilmica di generi che vanno dal *mock-documentary* (falso documentario) alla rivisitazione del *b movie*, ricorrendo a formati diversi come il video e il cinemascope.

Nonostante le citazioni e i rimandi a registi come Clair, Buñuel, Ford e Kubrick, è Pasolini a costituire il maggiore punto di riferimento nei primi due film: la Roma di *Uccellacci e uccellini* (1966) viene assunta come modello per una Palermo di sottoproletari dai corpi enormi, metafora di un mondo che sembra aver conosciuto la fine e riflessione "spietata" sugli effetti della postmodernità. *Il ritorno di Cagliostro* sancisce invece il passaggio ad una ambientazione piccolo borghese, con personaggi votati all'autodistruzione e che nelle intenzioni dei due registi richiamano appunto situazioni e motivi pirandelliani.

Il film propone, in un continuo alternarsi di *flashback*, le vicende legate al ritrovamento di vecchie bobine e all'attività della 'Trinacria Cinematografica', fantomatica casa di produzione siciliana che opera nel secondo dopoguerra grazie all'appoggio della Chiesa e della Mafia. Ne consegue una folla di personaggi: Salvatore e Carmelo La Marca, i due fratelli produttori interpretati rispettivamente da Franco Scaldati e Luigi Maria Burruolo; il cardinale Sucato, un prelado *sui generis* che sostiene le ambizioni dei due fratelli, impersonato da uno degli attori di sempre di Cipri e Maresco, Pietro Giordano, a cui viene inoltre affidato il ruolo del regista Pino Grisanti; Erroll Douglas (Robert Englund), attore americano alcolizzato sul viale del tramonto; il barone Cammarata (Mauro Spitaleri), cultore del mito di Cagliostro e finanziatore del film di Grisanti "*Il ritorno di Cagliostro*"; e infine un professore nano (Davide Marotta), figura surreale che funge da voce narrante nella seconda parte del film.

È necessario innanzitutto, per individuare gli elementi del film che richiamano Pirandello, liberare il campo dagli equivoci che la categoria 'pirandelliano' può generare.

'Pirandelliano' rimanda, grosso modo, a tre diversi significati:

- alla definizione di caratteri etnici e quindi al consolidamento di un senso di identità, alla cosiddetta "sicilianità", a cui l'opera di Pirandello ha o potrebbe aver contribuito;
- a caratteri dell'opera di Pirandello che possono essere interpretati tenendo conto del contesto artistico e letterario in cui Pirandello operava e visti in quanto prodotto dei conflitti e della crisi della cultura dell'Ottocento;
- inteso, infine, in termini formali, alla natura riflessiva dell'opera di Pirandello, del 'teatro nel teatro' in particolare.

Il termine può, ovviamente, comprendere tutti e tre i significati allo stesso tempo. Spesso tuttavia finisce per acquisire connotazioni così generiche da risultare espressione stereotipata. Viene ricondotto a una qualsiasi visione o situazione "esasperata" o "contorta", allo stesso modo in cui, ad esempio, si usa 'kafkiano'.

Sicilianità

Leonardo Sciascia definisce la “sicilianità”, o “sicilianitudine” come preferisce chiamarla, come “una forma esasperata di individualismo in cui agiscono, in duplice e inverso movimento, le componenti della esaltazione virile e della sofistica disgregazione”.⁴ Secondo Sciascia, questo “tragico giuoco dialettico” viene colto da Pirandello in forme assolute, di poesia, e si basa, come sosteneva lo stesso Gramsci, su esperienze storico-culturali.⁵ Viene quindi ridimensionata l’analisi di Adriano Tilgher, il quale, secondo Sciascia, spiega tale rapporto dialettico con la formula, lucida ma “rigida”, di opposizione tra Vita e Forma, senza tener conto dell’esperienza siciliana come base della formazione di Pirandello.⁶

Sciascia contribuisce alla “sicilianizzazione” di Pirandello soffermandosi su Girgenti come elemento catalizzatore della fantasia pirandelliana. Anche quando lo scrittore si allontana geograficamente dalla Sicilia, afferma Sciascia, continua in realtà a raccontare Girgenti.⁷ Viene invece trascurata l’importanza delle prime esperienze romane, di quella Roma umbertina che Arcangelo Leone de Castris vede come “ben più disperante conferma della involuzione di valori morali e della alienazione sociale dell’uomo”; una città “scenario in disfacimento” che ingigantisce, fino ad “esiti mostruosi”, i caratteri dell’esperienza di Pirandello.⁸

Secondo Cipri e Maresco, *Il ritorno di Cagliostro* si caratterizza per una comicità pirandelliana che nasce da un profondo senso del tragico, con la sua sicilianità, l’ossessione, un’idea perseguita fino alla rovina come in certi personaggi pirandelliani.⁹ L’ossessione quindi, pur restando una componente specifica dell’idioletto pirandelliano, viene vista da Cipri e Maresco come un tratto tipicamente siciliano. Il film, aggiungono i due registi, è sull’ossessione, l’ossessione per il cinema dei fratelli La Marca.¹⁰ Ossessioni distruttive, frutto di ragionamenti portati agli estremi, del “sofisma vissuto come passione”, come dice Gesualdo Bufalino che individua in ciò, non senza ironia e dopo aver ammonito sul pericolo delle generalizzazioni, uno degli aspetti del cosiddetto “Identikit del Siciliano Assoluto”.¹¹

L’ossessione dei fratelli La Marca è desunta più che rappresentata. I due personaggi, omaggio alla tradizione comica delle “macchiette” e delle coppie tipo Totò – Peppino De Filippo, mancano di una tensione interiore, di quel monologo che diventa in Pirandello “puro grido” e “interrogativo vano”.¹² Più tangibile è l’ossessione per Cagliostro del barone Cammarata, personaggio tra i più articolati del film nonostante il ruolo secondario. Cammarata è più pirandelliano, alla stregua di Erroll Douglas, star sul viale del tramonto trovatosi per uno scherzo della sorte in una situazione folle e irreversibile. Della triste

⁴ L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano 2001, p. 21.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 43.

⁸ A. LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari 1986, p. 37.

⁹ B. Fornara, Lo sguardo dei sofisti – Intervista a Daniele Cipri e Franco Maresco, in “Cineforum”, 429, novembre 2003, pp. 21–22.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G. BUFALINO, *Opere 1981–1988*, Bompiani, Milano 2001, pp. 1145–46.

¹² A. LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, cit., p. 145.

fine di Cammarata, in manicomio e in povertà a causa di un nipote famelico, veniamo a conoscenza nel racconto finale affidato al professore. Della fine di Douglas invece veniamo a conoscenza attraverso il falso documentario in cui vediamo l'ex divo, vecchio e malato, in una casa di cura ancora in preda allo *shock* causatogli dalle riprese del film di Grisanti.

Nemmeno Douglas tuttavia, figura centrale nella vicenda, prevale sugli altri personaggi. Manca di un approfondimento e di uno scavo interiore che del resto non è una componente del cinema di Cipri e Maresco. Infatti anche *Il ritorno di Cagliostro*, che si sofferma sull'individuo, rimane un film corale. I personaggi di Cipri e Maresco, sia che vengano affidati ad attori non professionisti o a professionisti come Franco Scaldati, Luigi Maria Burruano e Robert Englund, assolvono soprattutto una funzione simbolica. Un procedimento che ricorda Pirandello, per il quale, come osserva Leone de Castris, rimane “la volontà di cogliere in personaggi assolutamente autonomi, all'interno dei loro casi, nella varietà delle loro situazioni, l'epifania tragica della condizione dell'uomo”.¹³ In Pirandello tuttavia è il “tormento” a caratterizzare la vicenda, non solo grazie al monologo interiore, ma anche nell'insistenza di digressioni su piccoli ma significativi dettagli del dramma e dei personaggi. I vari Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda, Ciampa, finiscono per sostituirsi all'autore, mentre in Cipri e Maresco il personaggio rientra all'interno di una logica ferrea, di un unico disegno che vede una concezione per quadri e per *exempla* della messa in scena.

Ciò che accomuna i personaggi di Cipri e Maresco a una certa tipologia pirandelliana è la componente fisiognomica. Se ciò rientra in tutto un discorso di Cipri e Maresco sul grottesco, sul corpo maschile visto nelle sue protuberanze “carnevolesche”,¹⁴ è anche vero che nel *Ritorno di Cagliostro* scompaiono i corpi enormi dei film precedenti e prevalgono tic e balbuzie, individui ripresi spesso in primo piano che sembrano ricalcare l'occhio “ballerino” di Mattia Pascal e il naso “in pendenza” di Vitangelo Moscarda. Anche i nomi dei personaggi alludono a tratti somatici o del carattere, consuetudine pirandelliana ma che appartiene da sempre al genere comico (la signorina Vaccaro, l'onorevole Porcaro, il dottore Conigliaro, Padre Lo Bue, il cardinale Sucato, etc.).

Come in Pirandello, ci troviamo di fronte a degli sconfitti in preda a sogni folli, rappresentativi tuttavia di una diversa sicilianità, quella degli anni che precedono il miracolo economico. Una sicilianità in linea con i cambiamenti e le trasformazioni antropologiche verificatesi in tutto il Paese dopo lo sbarco degli Alleati. Gli Americani – che rappresentano l'elemento “esotico” nel film, Douglas viene visto soprattutto come uno *scimunito* da Grisanti e gli altri – hanno lasciato il segno. I La Marca inseguono le sirene di Hollywood, i miraggi del consumismo, così come i loro finanziatori, ad eccezione di Cammarata.

Più che l'ossessione, sembra essere la considerazione sulla “imbecillità umana”¹⁵ il motivo portante del film. Come in Pirandello, c'è “la condizione di una volontà espressiva che nel riso amaro dell'umorismo risolve e rappresenta una fondamentale esigenza di

¹³ *Ivi*, p. 139.

¹⁴ Si veda A. LONGO, *Palermo in the films of Cipri and Maresco*, in AA. VV., *Italian Cityscapes: Culture and Urban Change in Italy from the 1950s to the Present*, a cura di R. LUMLEY e J. FOOT, Exeter University Press, Exeter 2004, pp. 185–195.

¹⁵ E. MORREALE, *Cipri e Maresco*, cit., p. 45.

polemica e di pietà”.¹⁶ Nel *Ritorno di Cagliostro* la polemica è nei confronti della Chiesa come istituzione, vista nella sua allegra connivenza con la Mafia e nella figura di un cardinale che, seppure non richiama Ernesto Ruffini, viene contestualizzato nello stesso periodo in cui operava Ruffini.¹⁷ Il film abbonda di preti, a loro appartengono tic, balbuzie e deformità fisiche, “ignoranti” come in Sciascia, che li vedeva all’origine di molti mali che affliggono l’Italia.¹⁸ Agli uomini, preti compresi, viene riservata la pietà, come dichiara nel finale del film il professore. Dopo aver proposto tutta un’altra versione della storia della Trinacria, in cui i La Marca emergono come mafiosi, il professore aggiunge: “uomini che furono, non c’è dubbio, degli incapaci, degli inetti, quasi sempre delle vere canaglie. Eppure, malgrado tutto questo, provo una certa pena per questi uomini. Vi dirò di più, simpatia addirittura. Perché? Francamente non saprei cosa rispondervi. Chissà, forse perché i perdenti suscitano in noi una certa attrazione, un senso di compassione”.

Umorismo

Pirandello definisce l’umorismo come arte che attraverso la riflessione scompone l’immagine creata da un primo sentimento per far sorgere da questa scomposizione un altro sentimento contrario,¹⁹ che induce sì al riso, ma ad un riso “amaro”: “l’umorista [...] attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà”.²⁰ E’ l’attività svolta dalla riflessione che rende possibile la percezione dei contrasti, del “sentimento del contrario”. Il riflettere su personaggi grotteschi e ridicoli – Pirandello porta l’esempio di don Abbondio –²¹ scaturlisce nuovi e più profondi sentimenti. I personaggi umoristici trovano il compatimento del lettore, anche quando la loro caratterizzazione non indurrebbe alla clemenza.

Potremmo sintetizzare il concetto in termini di “situazione paradossale” che viene a crearsi all’interno della vicenda e che ci porta a vedere i fatti da una prospettiva opposta. Nella prima parte del *Ritorno di Cagliostro* viene privilegiato l’elemento comico, l’“avvertimento del contrario”,²² in tutta una serie di *gag* e scenette basate sulle sventure della Trinacria Cinematografica. Nella seconda parte invece, in cui viene introdotto il personaggio del professore, si passa all’umorismo. Subito dopo l’incidente sul set di Douglas (si lancia da una finestra dopo un duello senza trovare il materasso nel posto giusto), la storia assume dei contorni tragici, subentra la riflessione, la presa di coscienza della situazione.

I fratelli La Marca, che nella prima parte appaiono come degli innocui sognatori, pacato e pratico Salvatore, più caratteriale e passionale Carmelo, rimangono gli stessi nella seconda parte. A cambiare sono gli eventi, che portano a vedere tutto sotto una nuova

¹⁶ A. LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, cit., p. 9.

¹⁷ Ruffini viene ricordato per la sua pastorale *Il vero volto della Sicilia* (1964), in cui faceva notare che si parlava troppo di Mafia e che in realtà si trattava solo di “gruppi di ardimentosi”.

¹⁸ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, Milano 1997, p. 63.

¹⁹ L. PIRANDELLO, *L’umorismo*, Newton Compton, Roma 1993, p. 78.

²⁰ *Ivi*, p. 90.

²¹ *Ivi*, p. 89.

²² *Ivi*, p. 78.

luce, come nella “trovata” che caratterizza le novelle di Pirandello. La trovata del *Ritorno di Cagliostro* è l’apparizione del professore che ferma la storia (si ferma per un attimo il proiettore!) e fornisce la sua versione dei fatti. Quando i La Marca cedono al ricatto di Cusumano, l’agente di Douglas che promette di nascondere l’incidente a Lucky Luciano, “protettore” di Douglas, in cambio di 50.000 dollari, lo fanno con la stessa inerzia e lo stesso opportunismo che li aveva portati ad accettare i compromessi con il cardinale e i finanziatori della Trinacria. Se prima però si rideva della loro sottomissione al cardinale, nella seconda parte subentra un riso amaro visto che la remissività nei confronti di Cusumano implica il sequestro di Douglas, che urla in preda alla pazzia e al dolore nella stanza accanto.

Il passaggio da una parte all’altra del film è segnato da determinate scelte stilistiche, come ad esempio un uso diverso della colonna musicale di Salvatore Bonafede. Nella prima parte del film gli *standard* della tradizione americana servono a ricreare un’aura nostalgica, richiamando nei titoli di testa *Shining* (1980) di Kubrick, e innescando delle inquietudini, sottolineate, tra l’altro, dall’effetto straniante di preti che ballano nelle anticamere diocesane musiche “peccaminose”; nella seconda parte il motivo per pianoforte che accompagna le riflessioni del professore diventa dominante e, ritornando in diversi arrangiamenti, aggiunge con la sua ciclicità un carattere malinconico, “ineluttabile”, che contribuisce alla visione fatalistica e pessimista del film.

Utile per un approfondimento del tema dell’umorismo è il riferimento alla novella *La cattura*, trasposta dai fratelli Taviani in un episodio di *Tu ridi* dal titolo *Due sequestri*. *La cattura* racconta di Guarnotta, un uomo vecchio e disincantato e di una certa cultura che cade nelle mani di rapitori incompetenti (pensiamo a Douglas alla fine della sua carriera e a quello che gli succede dopo l’incidente sul set). Una sorte tragica come quella del rapito ne *La cattura*, che viene fatto morire, spetta a Douglas nel film, scaricato come un rifiuto, ferito e in preda alla pazzia. Cipri e Maresco guardano ai rapitori con una certa bonarietà, visti come in Pirandello nella loro quotidianità. Una visione pietosa, nutrita da un senso di sfiducia nei confronti dell’umanità, umanità che nel film viene vista soprattutto nella sua incapacità di comunicare. Non è solo il divo americano a non capire o ad essere capito, anche gli altri personaggi non si intendono tra di loro, parlano a volte in maniera incomprensibile o più semplicemente non ascoltano.

Sebbene Cipri e Maresco compiano il percorso inverso – nella *Cattura* è il comico che va dal tragico, mentre nel *Ritorno di Cagliostro* è il tragico che va dal comico – e per quanto la novella di Pirandello possa essere vista come semplice riferimento o “coincidenza” narrativa, si può parlare di fedeltà alla concezione pirandelliana dell’umorismo. Fedeltà che sembra venir meno nell’episodio di *Tu ridi* dei Taviani, in cui *La cattura* diventa racconto all’interno della narrazione di un rapimento efferato dei nostri giorni, che mette in rilievo i metodi moderni della criminalità organizzata e fornisce il materiale per un raffronto con una mafia del passato dal volto più umano.

Ciò che in Pirandello agisce soprattutto come osservazione sul genere umano, nei Taviani diventa analisi sociale. Non a caso il Guarnotta, di cui sappiamo dalla novella essere un vecchio solitario che passa le giornate in campagna e a cui i mucchi di brecciale appaiono “oppressi come lui da una vana pena infinita”,²³ diventa nel film il dottore Ballarò,

²³ L. PIRANDELLO, *La cattura*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, Mondadori, Milano 1986–90, vol. 3, t. I, p. 16.

un vecchio sorretto da un certo idealismo e rigore morale che ricopre un ruolo importante all'interno della comunità, e conosce i rapitori per averli curati.

Nella *Cattura* dal primo sentimento, quello di condanna nei confronti di uomini che rapiscono un vecchio che sappiamo solo e in una infelice situazione familiare, deriva il sentimento contrario: il rapito scopre infatti nel suo “farneticchio” di ritrovarsi all'improvviso a parlare d'astronomia come un professore

a colui che, a poco a poco, gli s'era accostato, ch'era anzi venuto a sederglisi accanto, lì presso l'entrata della grotta, e ch'era proprio lui, sì, Fillicò di Grotte, che le voleva sapere da tanto tempo quelle cose, benché non se ne persuadesse bene e non gli paressero vere: lo zodiaco... la via lattea... le nebulose...²⁴

Guarnotta, visto come un peso e ignorato dalla propria famiglia, trova considerazione nei suoi carcerieri, indecisi sul da farsi e incapaci di tornare sui loro passi.

In *Due sequestri* l'effetto della trovata pirandelliana perde la sua capacità di provocare e far pensare. Ballarò finisce per assolvere una funzione pedagogica tra i suoi sequestratori. Solo nel finale sembra ricordare Guarnotta, quando muore mentre gioca con i bambini dei sequestratori. Il dramma finale tuttavia, carico di domande nei Taviani, viene risolto da Pirandello con una considerazione “umoristica”:

Per tutta la vita, se a qualcuno per caso avveniva di ricordare davanti a loro il Guarnotta e la sua scomparsa misteriosa:

– Un santo! – dicevano. – Oh! Andò certo diritto in paradiso con tutte le scarpe, quello! Perché il purgatorio erano certi d'averglielo dato loro là, su la montagna.²⁵

Metacinema

Il “teatro nel teatro” di Pirandello potrebbe essere visto come un'ulteriore influenza nel *Ritorno di Cagliostro*, viste le caratteristiche metafilmiche del film. In realtà, sebbene Pirandello costituisca un importante punto di riferimento per il discorso sulla natura riflessiva dell'arte e la fortuna di tale discorso, sia in chiave moderna che postmoderna, è utile indirizzare l'analisi in ambito prettamente filmico. Dal punto di vista formale, *Il ritorno di Cagliostro* sembra maturare dall'esperienza di Cipri e Maresco con il documentario *Enzo, domani a Palermo* (1999), inchiesta ironica sulle vicende di un direttore di un'agenzia di comparse. Se *Enzo, domani a Palermo* rivela i limiti e sfrutta allo stesso tempo le potenzialità del documentario, montando i “tagli” e il non detto, nel *Ritorno di Cagliostro* il continuo passaggio dal falso documentario alla *fiction* produce un gioco di rimandi in cui lo stesso concetto di verità si trova ad essere messo in discussione.

I punti di riferimento risultano *Zelig* (1983) di Woody Allen, che decostruisce le stesse tecniche e convenzioni del documentario, e soprattutto *Forgotten Silver* (1995) di Peter Jackson e Costa Botes che, come nel *Ritorno di Cagliostro*, usa il ritrovamento di bobine di film di un regista dimenticato come espediente narrativo e ricrea la vicenda attraverso false interviste. *Forgotten Silver*, che nel centenario del cinema portò a credere parte del pubblico

²⁴ *Ivi*, p. 29.

²⁵ *Ivi*, p. 35.

neozelandese dell'esistenza di Colin McKenzie, genio dimenticato del cinema, ancora più di *Zelig*, è un falso documentario, o *mock-documentary*, come è anche conosciuto questo genere. Il termine inglese 'mock' non è reso del tutto nella traduzione di 'falso', visto che non si tratta solo di un falso ma di una "burla". L'intento del *mock-documentary* è infatti quello di prendersi gioco del pubblico con una carica, nei casi migliori, sovversiva. Un genere che fa dell'umorismo una forma di resistenza contro l'appiattimento dei nostri tempi, costringendo lo spettatore a un ruolo attivo.

Il prototipo rimane il *Don Chisciotte* di Cervantes, che crea delle fonti per metterle allo stesso tempo in discussione. È tuttavia in ambito filmico, come si è detto, che si possono trovare i collegamenti più pertinenti, a partire da *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941) di Orson Welles. Welles aveva lavorato nel 1949 nel *Cagliostro* di Gregory Ratoff e uno spezzone di questo film, l'unico "vero" tra i tanti inventati, appare nel *Ritorno di Cagliostro* per supportare la verosimiglianza del contesto storico in cui agiscono i La Marca. Il barone Cammarata, infatti, decide di sovvenzionare il film per difenderne la memoria, offesa dal film su Cagliostro di Ratoff.

La presenza di Welles rimanda inevitabilmente a *F for Fake* (*F come falso*, 1974), documentario che avverte come ogni storia è allo stesso tempo falsa e insiste sui limiti e le capacità incantatorie dell'arte. Welles appare come un prestigiatore che richiama il telepata di *Otto e mezzo* (1963) e, allo stesso tempo, restando in tema, ammonisce sulla *cagliostresca* impostura del cinema, nel suo miscuglio di genio e ciarlataneria.

Ciò che Cipri e Maresco sembra in definitiva vogliano dimostrare è l'impossibilità per il cinema di arrivare alla verità e come la verità stessa sia sfuggente nelle sue forme camaleontiche e contraddittorie. Ci troviamo di fronte a un gioco delle apparenze e sulla natura di questo gioco i due registi si soffermano, facendoci prima credere una verità e poi presentandocene un'altra: quella del professore nano. Che la seconda verità possa essere più credibile della prima fa parte del gioco, visti i riferimenti precisi, in stile documentario, a Lucky Luciano e all'indipendentismo, oltre che il ricorrere a uno stile didascalico contrappuntato dalla solenne onniscienza del professore. Come sosteneva Pirandello, le cause della vita sono molto più complesse di quanto appaiano nella logica di un'opera narrativa; se la seconda parte del film quindi si discosta dalla prima è proprio per evitare di restare intrappolati in questa logica.

Conclusioni

Umberto Eco sostiene che "tra le infinite modalità d'uso [dell'adattamento] c'è anche quella di partire da un testo stimolo per trarne idee e ispirazioni onde produrre poi il proprio testo".²⁶ Non troviamo nel *Ritorno di Cagliostro* la presenza di un "testo stimolo", o quanto meno di un testo letterario che assolva questa funzione. Possiamo invece rilevare la grande influenza di *Forgotten Silver*, anche se il *mock-documentary* in Cipri e Maresco assume valenze diverse, persegue soprattutto delle strategie narrative mirate al *climax*, a sorprendere il pubblico nel momento in cui appare in scena il professore. Il film, infatti, va oltre la "burla", soffermandosi sul sentimento del contrario. È il discorso di Pirandello

²⁶ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa – Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, p. 341.

sull'umorismo a fungere da stimolo, determinando un tipo di adattamento che potremmo definire "poetico".

Se si tiene conto delle "infinite modalità d'uso" dell'adattamento, si può senz'altro definire pirandelliano il film di Cipri e Maresco, allo stesso modo in cui, ad esempio, è pirandelliano il film di Jacques Rivette *Va savoir (Chi lo sa?, 2002)*, che, pur citando Pirandello, non propone un adattamento testuale.

Il film di Rivette vede una compagnia italiana in tournée a Parigi con *Come tu mi vuoi* di Pirandello e presenta tutta una serie di intrecci, trovate e citazioni, che si moltiplicano fino a restare intrappolate, come sembra dire lo stesso finale del film, nella "rete" del teatro. La vicenda quotidiana dei personaggi non è speculare a quella di *Come tu mi vuoi*. A poco servono le parole di Pirandello recitate ogni sera. Incapaci di esprimere le loro inquietudini, i personaggi rimangono in balia degli eventi che decidono per loro. Pirandello è solo uno dei referenti, insieme a Goldoni e Heidegger, ma è proprio la trovata finale, come nel *Ritorno di Cagliostro*, a rendere questo film pirandelliano. Anche nel film di Rivette, infatti, viene proposto un gioco delle apparenze che innesca il sentimento del contrario.

Nonostante le coincidenze narrative con *La cattura* e la trama piuttosto articolata, *Il ritorno di Cagliostro* non adatta nessuna storia, ma ne comprende tante in un *pastiche* tipicamente postmoderno. I due registi, che dichiarano le loro influenze, e quella di Pirandello in particolare, si caratterizzano per una cifra stilistica altamente originale; "originale" è da intendersi non in quanto proposta del "nuovo", ma per il modo in cui viene elaborato il "vecchio", tutta una tradizione cinematografica del dopoguerra decostruita con malinconia e disincanto allo stesso tempo.

Sergio Micheli sottolinea come spesso la filmografia sull'opera di Pirandello non abbia dato risultati soddisfacenti.²⁷ Si è infatti avvertito un certo timore reverenziale nei confronti dello scrittore siciliano, che ha portato a un approccio prudente, per lo più votato al rispetto, alla fedeltà verso il testo fonte. Come ad esempio in *Due sequestri* dei fratelli Taviani, in cui vengono mantenuti molti livelli della novella originale, ma anche operate delle scelte che tradiscono le intenzioni di Pirandello. Il testo filmico priva il testo letterario di ciò che più lo caratterizza, del sentimento del contrario. Inoltre la predilezione dei Taviani per un discorso politico allontana dalle riflessioni di Pirandello sulla natura umana.

Il ritorno di Cagliostro guarda a Pirandello senza subirne la sudditanza o la presenza ingombrante del testo, in un adattamento poetico che conferma come l'opera dello scrittore continui a costituire una "vasta miniera di idee per il cinema".²⁸

THE INFLUENCE OF PIRANDELLO IN CIPRI AND MARESCO'S *IL RITORNO DI CAGLIOSTRO*

Summary

Il ritorno di Cagliostro (The Return of Cagliostro, 2003), Daniele Cipri and Franco Maresco's third feature-length film, presents, in a range of different styles and formats,

²⁷ S. MICHELI, *Pirandello in cinema – da "Acciaio" a "Kaos"*, Bulzoni, Roma 1989, p. 10.

²⁸ *Ibidem*.

the story of the La Marca brothers and their ambition to create a Sicilian-based movie industry. From the outset, reviews have talked of it as a 'Pirandellian' film, without however attempting to provide a more detailed understanding of a term which is often overused and open to different interpretations. The aim therefore is to identify the possible links between *Il ritorno di Cagliostro* and the work of Pirandello, attempting to establish which elements of the film, regardless of the intentions of the authors, can be ascribed to the influence of Pirandello, and which, while recalling Pirandello, may be seen to relate more directly to other influences.

The study takes into consideration elements of the film that recall a certain "Sicilian-ness", which, according to the two directors, Pirandello has played an important part in defining. It examines aspects of the characters and *mise en scène* that lend themselves to a comparative analysis. It concentrates on the appropriation by the two directors of Pirandello's concept of humour and proposes a comparison between *Il ritorno di Cagliostro* and *Due sequestri*, the second episode of *Tu ridi (You Laugh, 1998)* by Paolo and Vittorio Taviani, based on the short story *La cattura* (from the collection *La giara*), elements of which the narrative of *Il ritorno di Cagliostro* recalls.

The comparison with the episode from *Tu ridi* furnishes the opportunity to comment on how Pirandello's poetics assume different meanings in a text that is "inspired by" the author and a text that, by contrast, is proposed as an adaptation of one of his works. The self-reflexive nature of the film is also examined with reference to the genre of the *mock-documentary*, with the aim of delineating the idea of art that permeates the film: its chameleon-like and contradictory nature, characterised by the impossibility of art revealing the truth. As Pirandello maintained, the vicissitudes of life are much more complex than they appear within a work of narrative fiction, and Cipri and Maresca seem to acknowledge this through the game of illusions they propose in *Il ritorno di Cagliostro*, highlighting the nature of the game itself.

PIRANDELLŮV VLIV NA CAGLIOSTRŮV NÁVRAT CIPRIHO A MARESCA

Resumé

Il ritorno di Cagliostro (Cagliostrův návrat, 2003), třetí celovečerní film Daniela Cipriho a Franca Maresca, nabízí v různých stylech a formátech příběh bratří La Marcových a jejich ambici vytvořit kinematografii *made in Sicily*. Již v prvních recenzích se hovořilo o „pirandellovském“ filmu, aniž by však někdo objasnil význam tohoto velmi často zneužívaného adjektiva, které lze interpretovat různými způsoby. Účelem příspěvku je tudíž odhalit možné spojnice mezi filmem *Il ritorno di Cagliostro* a Pirandellovým dílem a zjistit, zda některé prvky filmu, byť i nezávisle na autorském úmyslu, mohou být přířknuty Pirandellovu vlivu, a které naopak, přestože připomínají Pirandella, mohou mít zcela jiné referenty.

Příspěvek se zabývá těmi aspekty, které ve filmu evokují „sicilskost“, jejímž je Pirandello, podle dvojice režisérů, zprostředkovatelem. Za účelem provedení srovnávací analýzy příspěvek zkoumá to, jak Cipri a Maresca vykreslují charaktery postav a jak

inscenují a přivlastňují si Pirandellovu poetiku humorismu. Zejména srovnává druhou epizodu filmu Paola a Vittoria Tavianiových *Tu ridi* (*Ty se směješ*, 1998), natočenou podle povídky *La cattura* (*Únos*), ke které se také vztahují vypravěčské elementy ve filmu *Il ritorno di Cagliostro*.

Srovnání s touto epizodou dovoluje úvahy o tom, jak Pirandellova poetika může získávat nové významy jak v textu, který je Pirandellem „inspirován“, tak v textu, který si naopak klade za úkol transpozici Pirandellova díla. Dále je analyzována úvahová rovina filmu s odkazem na žánr *mock-documentary* (falešný dokument), ve snaze postihnout názory na umění přítomné v tomto snímku – umění viděné jako chameleonské a rozporuplné, neschopné dospět k pravdě. Jak prohlašoval sám Pirandello, životní kauzalita je příliš složitá ve srovnání s logikou narativního díla. Právě tuto pozici využívají Cipri a Maresco ve filmu *Il ritorno di Cagliostro*, ve kterém vytvářejí hru zdání a zabývají se i hrou samotnou.

DUE AUTORI

Tabucchi

IMMAGINI, SOGNI E VISIONI: INTERFERENZE CINEMATOGRAFICHE NELLA NARRATIVA DI ANTONIO TABUCCHI¹

Michela Meschini
Università di Macerata
meschini@unimc.it

Nel celebre saggio *Autobiografia di uno spettatore*, Italo Calvino così scrive:

Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il Trentasei e la guerra, l'epoca insomma della mia adolescenza. Anni in cui il cinema è stato per me il mondo. Un altro mondo da quello che mi circondava, ma per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà d'un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza, mentre fuori dello schermo s'ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso, i materiali della mia vita che mi parevano privi di qualsiasi forma.²

Certamente uno dei resoconti più suggestivi sull'iniziazione cinematografica, l'*Autobiografia di uno spettatore* presenta il cinema come un'esperienza cruciale e finanche necessaria nella biografia dell'uomo moderno, destinato ad intrecciare i propri sogni con le visioni del grande schermo e a creare il proprio *Bildungsroman* nel buio delle sale di proiezione. Attraverso le immagini di una memoria cinematografica privata, Calvino cerca di recuperare il senso della sua esperienza giovanile di spettatore. Egli rintraccia, nel rito adolescenziale della visione filmica, se non proprio la genesi della sua vocazione letteraria, certamente la scoperta di un mondo alternativo alla realtà, rispondente a “un bisogno di distanza, di dilatazione dei confini del reale”,³ che prefigura già la seduzione che il mondo “altro” della scrittura eserciterà sull'autore, spingendolo all'inesausta ricerca di una “forma” in grado di ricreare il reale e dargli senso.

Come già per Calvino, anche per Antonio Tabucchi l'apprendistato cinematografico assume un valore fondante per l'attività di scrittore, quasi fosse il momento originario di un

¹ Il presente contributo ripropone sostanzialmente la relazione presentata al convegno, nella quale riprendevo un mio saggio, ampliato in alcune sue parti e ridotto in altre, pubblicato con lo stesso titolo in AA.VV., *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di M. CICCUTO, Baroni, Viareggio-Lucca 2002, pp. 459–70.

² I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, in *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1994, vol. III, p. 27.

³ *Ivi*, p. 41.

rapporto inconscio con la finzione. “Le mie emozioni cinematografiche”, osserva lo scrittore toscano, “precedono quelle della lettura dei libri che ho scoperto soltanto nell’adolescenza. Prima c’era stata la scoperta del cinema”.⁴ Esemplare illustre di quella che Gian Piero Brunetta definisce la specie moderna dell’*homo cinematographicus*,⁵ Tabucchi ha più volte sottolineato l’importanza del cinema nella sua formazione umana e culturale e non ha mai fatto segreto della sua profonda passione per il grande schermo, di cui si possono rintracciare segni eloquenti nella sua opera narrativa.⁶ Film che hanno segnato la storia del cinema e l’immaginario di intere generazioni di spettatori, come *Gilda*, *Casablanca* e *Vacanze romane* circolano nelle storie tabucchiane insieme a frammenti di scene, tratte da celeberrime pellicole, quali *La corazzata Potëmkin* di Sergej Ejzenštejn e *Ombre rosse* di John Ford. Fantasmi di star hollywoodiane ed eroi di celluloidi contaminano la scena narrativa di “radiazioni divistiche”:⁷ Ava Gardner, Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Rita Hayworth e Orson Welles sono soltanto alcuni dei nomi evocati dalla pagina tabucchiana; nomi dai quali peraltro si evince chiaramente la passione dell’autore per il cinema americano degli anni Quaranta e Cinquanta.

“Sembrirebbe legittimo dedurre”, osserva Rosy Prudente, “che, dopo aver frequentato assiduamente le sale nel periodo giovanile, Tabucchi abbia perso l’abitudine di andare al cinema, o l’abbia mantenuta solo per rivedere vecchi film”.⁸ Se la sua esperienza di spettatore appare circoscritta agli anni dell’adolescenza e della prima giovinezza, corrispondenti alla stagione “classica” di Hollywood, la lista dei film e degli attori citati rivela un interesse particolare per il cinema d’evasione. Fatta eccezione per pochi film d’autore o impegnati, la filmografia tabucchiana è infatti costellata di western e commedie romantiche; generi “popolari” che ci orientano verso una lettura dell’evento cinematografico quale surrogato del reale, quale luogo di finzione da cui lo scrittore deriva non tanto idee e concetti, quanto emozioni e sentimenti. In questa sede non mi soffermerò, pertanto, a esaminare l’influenza del linguaggio filmico sull’organizzazione formale dei racconti di Tabucchi,⁹ ma cercherò di

⁴ L. BUCCELLA, *Antonio Tabucchi: “Cinema, amore mio”*, “L’Unità”, 5 agosto 2002, p. 8.

⁵ G. P. BRUNETTA, *Buio in sala. Cent’anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia 1989, p. XIV.

⁶ “Il cinema riviene, ritorna molto nella mia narrativa; credo che sia un fatto di formazione. Io appartengo ad una generazione che si è formata guardando del cinema, guardando dei film. Quindi appartiene ad una formazione culturale e appartiene anche a una formazione sentimentale, il cinema”, afferma lo scrittore in *Dibattito con Antonio Tabucchi*, in AA.VV., *Piccole finzioni con importanza*, Atti del Convegno internazionale, Università di Anversa, maggio 1991, a cura di N. ROELEN e I. LANSLOTS, Longo, Ravenna 1991, p. 156. Analoghe dichiarazioni si trovano in A. BOTTA, *An Interview with Antonio Tabucchi*, in “Contemporary Literature”, XXXV, 3, 1994, pp. 421–40, parzialmente pubblicata in italiano con il titolo *All’ascolto d’rumori di fondo fatti scrittura*, in “L’anello che non tiene”, 3, 1–2, 1991, pp. 83–97.

⁷ L’espressione è presa in prestito da G. P. BRUNETTA, *Buio in sala*, cit., p. 126.

⁸ R. PRUDENTE, *Film e personaggi di film nella narrativa di Antonio Tabucchi*, in “Cinema nuovo”, maggio-giugno 1993, p. 42.

⁹ Le modalità dell’incontro tra l’opera di Tabucchi e il cinema non si esauriscono sul piano delle scelte stilistiche e strutturali né su quello dei contenuti, ma implicano un ulteriore risvolto, ovvero l’adattamento cinematografico, terreno in cui la questione della presenza del cinema nel mondo narrativo di Tabucchi viene rovesciata nella questione della presenza di Tabucchi e della sua scrittura nell’universo cinematografico. Se il cinema è per lo scrittore fonte di ispirazione, è altrettanto vero il contrario e la sua passione per il cinema può dirsi ricambiata dall’interesse che noti registi hanno mostrato per i suoi romanzi, portando sul grande schermo, talvolta con successo, opere come *Notturmo indiano*, *Il filo dell’orizzonte*, *Rebus*, *Requiem* e *Sostiene Pereira*. La questione dell’adattamento non rientra negli scopi di questo intervento che si concentra invece sulla presenza del tema cinematografico nell’opera tabucchiana.

mostrare come il cinema, in quanto esperienza, sia un motivo che ritorna insistentemente, seppur in maniera intermittente, nell'universo narrativo tabucchiano, rivestendosi di una valenza semantica che spesso trascende i confini del singolo testo e si amplia a inglobare la poetica dell'autore.

Malgrado sia una componente significativa della scrittura tabucchiana, il cinema non rappresenta né una tematica dominante e onnicomprensiva, né un asse portante della vena narrativa dello scrittore, ma si configura piuttosto come una presenza in qualche modo sottintesa e inconscia che ritorna irregolarmente nei testi sotto forma, per lo più, di brevi e concise citazioni. Ad una prima lettura le ricorrenti allusioni al mondo cinematografico sembrano dettagli marginali del racconto, privi di una funzione vera e propria che non sia quella decorativa e accessoria di riempitivi del testo. Ma questa prima impressione viene ben presto smentita da un esame più approfondito e dal sospetto che per un autore di "microprospettive",¹⁰ quale è Tabucchi, il dettaglio non può essere né banale né trascurabile. In primo luogo l'interesse per il cinema si rivela sintomatico di una diffusa inclinazione iconica della narrativa tabucchiana, in cui si inscrivono sia l'attenzione alla fotografia che la passione per la pittura. Nel quadro di questa tendenza i continui richiami al mondo cinematografico espletano una funzione visualizzante. Fin dalle prime prove narrative, riferimenti a attori, film e registi contribuiscono a tradurre in immagini visive descrizioni di personaggi e ambienti, condensando, nella rapidità di un'associazione iconica, qualità fisiche e morali, atteggiamenti e azioni.

Ecco dunque Giosefine, il protagonista maschile del racconto *Lettere da Casablanca*, che si esibisce sul palcoscenico di un night-club, imitando "Rita Hayworth in Gilda", canta "alla maniera di Doris Day"¹¹ e deriva il suo nome, che è un omaggio a Josephine Baker, da un film di Totò. In *Paradiso Celeste*¹² una ricca aristocratica assomiglia, con qualche variante, a Grace Kelly e veste come Deborah Kerr; mentre i gesti di Albert, in *Rebus*, ricordano i film di cow-boys e le stanze di un albergo francese rimandano ai film con Jean Gabin.¹³ Non mancano esempi nelle opere più recenti: in *La testa perduta di Damasceno Monteiro*,¹⁴ l'avvocato Loton deve il suo soprannome alla somiglianza con l'attore anglo-americano Charles Laughton; mentre Tristano, protagonista e io narrante dell'omonimo romanzo, viene chiamato Clark dalla sfuggente Marilyn, perché "somigliava a un attore di cinema di quegli anni, con un ciuffo lustrato di brillantina sulla fronte, gli mancano solo i baffetti".¹⁵ Come si evince da questo brevissimo campionario, il mondo del cinema fornisce all'autore una tipologia umana, vasta e differenziata, da cui attingere modelli fisici e di comportamento, con i quali corredare i propri racconti di un intertesto allusivo, dove gli attori sono i doppi visibili dei personaggi. Nella narrazione si produce pertanto una sorta di mitopoiesi cinematografica, grazie alla quale il mondo testuale viene

¹⁰ "La microprospettiva è un modus vivendi [...] è una forma di concentrare tutta l'attenzione, tutta l'attenzione, su un piccolo dettaglio della vita, del tran-tran quotidiano, come se quel dettaglio fosse la cosa più importante di questo mondo; ma con ironia, sapendo che non è affatto la cosa più importante di questo mondo, e che tutto è relativo", afferma la narratrice di *Voci in Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 130.

¹¹ A. TABUCCHI, *Lettere da Casablanca*, in *Il gioco del rovescio*, cit., pp. 38–39.

¹² A. TABUCCHI, *Paradiso celeste*, in *Il gioco del rovescio*, cit., p. 117.

¹³ A. TABUCCHI, *Rebus*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 31 e p. 40.

¹⁴ A. TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 94.

¹⁵ A. TABUCCHI, *Tristano muore*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 37. È chiaro il riferimento a Clark Gable e Marilyn Monroe.

idealmente trasfigurato, per mezzo della proiezione su di esso delle immagini amplificate dei personaggi del cinema. In tal senso i richiami cinematografici non fungono soltanto da integratori visivi della narrazione,¹⁶ ma innescano un gioco intertestuale che colloca il racconto in costante oscillazione fra due diversi piani di realtà, o meglio fra due diversi livelli di finzione, quella del testo e quella del cinema.

In altre circostanze, anziché concorrere semplicemente alla caratterizzazione dei personaggi, l'allusione cinematografica mira a suggerire un'atmosfera, una percezione o uno stato della coscienza. Nel racconto eponimo di *Piccoli equivoci senza importanza*, ad esempio, il parallelo tra la memoria dell'io narrante e la dissolvenza incrociata di una vecchia pellicola serve a connotare l'ambigua dimensione temporale di una storia, in cui passato e presente si sovrappongono senza soluzione di continuità e la coscienza del personaggio fluttua incessantemente tra il non luogo dei ricordi e l'*hic et nunc* della vicenda narrata: "proprio come in un vecchio film".¹⁷ Analogamente, nel suggestivo racconto *Notte mare o distanza*, l'atmosfera surreale e allucinatoria di un evento, in cui la stessa scena accade più volte in maniera rovesciata, evoca visibilmente la proiezione invertita di un film: "e allora la sua immaginazione, di lui che se ne stava dopo tanto tempo a immaginare quella notte, spingeva i quattro amici all'indietro, come un film proiettato a ritroso".¹⁸ Se il parallelo cinematografico sembra orientare la narrativa in termini realistici, associando al testo un referente visivo noto e familiare, d'altro canto, come mostrano questi due esempi, esso può servire per connotare il racconto in termini fantastici e surreali. Nella facoltà del cinema di "far vedere", sembrano pertanto confluire sia la dimensione realistica che quella visionaria.

La costante associazione tabucchiana di cinema e sentimenti rappresenta un'ulteriore prova del fatto che la funzione visualizzante non esaurisce certamente le valenze semantiche del referente cinematografico. Una qualità precipua dell'arte cinematografica è la capacità di suscitare stati d'animo ed emozioni, dando vita, attraverso l'immagine, ad un microcosmo di sensazioni e di impressioni. "Mi sentivo come in un film", afferma l'io narrante di *Notturmo indiano*,¹⁹ enunciando esplicitamente la natura non più visiva, ma visionaria, di un rapporto di somiglianza che rimanda ad uno stato mentale, in cui realtà e finzione tendono a confondersi e a scambiarsi i ruoli. Sono numerosi i luoghi testuali che suggeriscono un legame tra l'esperienza del cinema e gli stati della coscienza, mettendo in risalto in particolar modo le affinità fra la percezione filmica e la dimensione del sogno e della *rêverie*.

Il cinema e il sogno condividono indubbiamente una matrice visiva molto forte, ma nella narrativa tabucchiana quest'aspetto è funzionale a rivelare un'analogia più profonda tra le due esperienze, riguardante l'impressione di realtà e il conseguente coinvolgimento emotivo che sia il sogno che il cinema sanno ricreare. In *Notturmo indiano* il legame tra l'esperienza onirica e la visione filmica si esplicita in un episodio, nel quale il sogno del protagonista viene assimilato alla proiezione cinematografica. Nella solitudine di una stanza

¹⁶ Sulla funzione prevalentemente visualizzante dei riferimenti cinematografici si sofferma Rosy Prudente nel saggio precedentemente citato, nel quale sono scrupolosamente inventariati tutti i luoghi tabucchiani in cui il cinema funge da integratore visivo del testo, stimolando "nel lettore l'associazione parola-immagine" e permettendo "di arrivare a cogliere concetti e stati d'animo in modo più immediato", R. PRUDENTE, *Film e personaggi di film nella narrativa di Antonio Tabucchi*, cit., p. 42.

¹⁷ A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 9.

¹⁸ A. TABUCCHI, *Notte mare o distanza*, in *L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 32.

¹⁹ A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo 1984, p. 94.

d'albergo, la cui penombra richiama l'oscurità di una sala di proiezione, l'io narrante si abbandona al flusso dei propri pensieri che, come immagini di una pellicola, si proiettano nel vano della finestra, ad un tempo schermo virtuale e diaframma simbolico fra la realtà interiore del sogno e la realtà del mondo esterno. Lo stato incerto e indistinto della coscienza del protagonista, sospesa tra sogno, immaginazione e ricordo, viene interrotto solo nel momento in cui le immagini interiori assumono "contorni insopportabili, nitidi come se fossero proiettate da una macchina sulla parete".²⁰

Il medesimo sovrapporsi di sogni e visioni ritorna in un brevissimo racconto de *I volatili del Beato Angelico*, in cui il ricordo di una storia, scritta molto tempo prima, riaffiora dal passato sotto le ibride sembianze di un sogno filmato:

Quella storia scritta molto tempo fa sbucca di nuovo dall'oscurità di altri comò, da altri fondali. La vedo in bianco e nero, come di solito sogno; oppure con colori sfumati e molto tenui; e tutto con una leggera nebbia, un velo sottile che la ammorbidisce e la smussa. Lo schermo su cui è proiettata è il cielo notturno di un litorale atlantico.²¹

La corrispondenza qui suggerita tra visione cinematografica e proiezione onirica rivela profonde affinità con la teoria del "significante immaginario" di Christian Metz. Nel ripensare la psicanalisi in termini cinematografici, Metz rileva come all'origine della passione per il cinema ci sia il problema dell'illusione del reale, giacché l'arte cinematografica si fonda sul paradosso della compresenza di una profonda impressione di realtà e dell'assenza di questa stessa realtà. "Più delle altre arti, o in maniera più singolare il cinema ci coinvolge nell'immaginario: la percezione viene sollecitata massicciamente, ma per essere immediatamente capovolta nella sua assenza, che tuttavia rimane il solo significante presente",²² afferma lo studioso. Lo spettatore diventa di conseguenza un secondo schermo, sul quale si depositano le impressioni di realtà suscitate dalla visione. La dialettica tra campo visivo interiore e schermo cinematografico che si viene così a creare – ed è ciò in cui consiste l'evento cinematografico – trova eco nei racconti tabucchiani, dove rovesciando l'assunto, l'autore rappresenta il personaggio come spettatore delle virtuali proiezioni del proprio inconscio. Attraverso uno schermo simbolico – sia esso il litorale atlantico o il vano di una finestra – il pensiero dei personaggi si materializza temporaneamente in sguardo. In tal modo il significante immaginario della percezione onirica accede momentaneamente al regno del visibile, o per usare le parole di Gaston Bachelard, "l'inconscio è alloggiato".²³

È interessante notare come in alcune delle opere più recenti, quali *Sogni di sogni*, *Requiem*, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* e *Sostiene Pereira*²⁴ non trovino posto né film né attori e le esperienze cinematografiche che segnano i racconti degli anni Ottanta siano sostituite da esperienze oniriche. In *Sostiene Pereira*, ad esempio, i fantasmi interiori del protagonista possono fare a meno della sala cinematografica, dal momento che il mondo "altro" del cinema assume nel romanzo la forma dell'altrove del sogno. Lo stesso avviene in *Requiem* che, come recita il sottotitolo, è un'allucinazione diffusa. Questa alternanza

²⁰ *Ivi*, p. 36.

²¹ A. TABUCCHI, *Storia di una storia che non c'è*, in *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo 1987, p. 61.

²² C. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinema*, trad. it. *Cinema e psicanalisi: il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980, p. 49.

²³ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo Libri, Bari 1975, p. 38.

permette di individuare un uso analogo del sogno e dell'evento cinematografico come modi equivalenti, per introdurre i momenti di contemplazione e di regressione, attraverso i quali si manifesta l'interiorità del personaggio. Sembra avvalorare questa ipotesi l'affinità che sussiste tra il ruolo regressivo dei sogni in *Sostiene Pereira* e il valore del cinema, come forma di evasione compensatoria e metodo di conoscenza introspettiva, ne *Il filo dell'orizzonte*.

Mentre il giornalista Pereira sfugge al peso dei ricordi e della propria solitudine attraverso la leggerezza del sogno, i cinefili Spino e Sara evadono dal grigiore della loro esistenza, rifugiandosi, ogni sabato sera, nella sala di proiezione di un vecchio cineclub. Appartato in cima a un vicolo da cui si vede la città, il cineclub è il posto ideale per distaccarsi dal reale e isolarsi nell'immaginario: "Sotto di loro precipita la disordinata geometria della città, le luci dei paesi del golfo, il mondo".²⁵ Alla distanza spaziale si aggiunge una distanza temporale: l'ambiente in degrado, il nome stesso del cineclub, "Lanterna Magica", e le retrospettive che vi si proiettano rimandano ad altri tempi. Nel contesto di questa duplice lontananza, materiale e simbolica insieme, l'appuntamento rituale con il cinema rappresenta per Spino e Sara una specie di terapia contro il montaliano "male di vivere". Parlare di pellicole diventa per la matura coppia un palliativo per dimenticare questioni irrisolte, opportunità mancate, desideri irrealizzati: nelle loro conversazioni la brillantina di Bogart e le vistose sciarpe di Mirna Loy prendono il posto di una laurea mancata e di un impegno matrimoniale costantemente differito.

Oltre a fornire "materia in abbondanza per i loro pettegolezzi",²⁶ il cinema è anche e soprattutto uno spazio utopico in cui poter vivere, lontani dal reale, l'illusione temporanea di un'altra esistenza. Dopo essersi abbandonati alla visione cinematografica, Spino e Sara danno libero corso alle proprie fantasticherie, rielaborando storie e situazioni prese in prestito dalle pellicole più amate. Le loro *rêveries* si sovrappongono allora alle immagini filmiche, dando vita a ciò che Edgar Morin chiama la "sécrétion d'imaginaire",²⁷ che in Tabucchi si colora spesso dei toni intensi e malinconici della *saudade* – come ben si evince dalla scena in cui Spino ricorre alle immagini del film *Acque del Sud* per dar forma ai sogni di Sara, cristallizzandoli nella fantasia di un'impossibile partenza:

C'è un transatlantico, nelle sue fantasie, con una sdraio in coperta e un plaid per ripararsi dalla brezza marina: e alcuni signori in pantaloni bianchi, in fondo al ponte, giocano a un gioco inglese. Ci vogliono venti giorni per arrivare in Sudamerica, ma in quale città non è specificato: Mar del Plata, Montevideo, Salvador de Bahia, è indifferente: il Sudamerica è piccolo nello spazio di un sogno. È un film con Mirna Loy che a Sara è piaciuto molto.²⁸

Al valore emozionale del cinema, come catalizzatore di sentimenti e desideri, si associa una funzione conoscitiva che non rientra nella sfera del razionale, ma riguarda invece

²⁴ A. TABUCCHI, *Sogni di sogni*, Sellerio, Palermo 1992; *Requiem*, Quetzal, Lisboa 1991 (trad. it. *Requiem*, Feltrinelli, Milano 1992); *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, Sellerio, Palermo 1994; *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano 1994.

²⁵ A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, cit., p. 14.

²⁶ *Ivi*, p. 17.

²⁷ Cfr. E. MORIN, *Le cinema ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Minuit, Paris 1978, p. 210 (trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Feltrinelli, Milano 1982).

²⁸ *Ivi*, p. 15.

i territori ambigui e indecifrabili dell'inconscio, attagliandosi perfettamente a un romanzo che adotta la maschera del genere giallo per riflettere sui temi dell'identità e della morte. La storia si sviluppa infatti come una *quête* esistenziale e insieme metafisica, nell'ambito della quale le insistenti immagini cinematografiche si presentano come le sole, evanescenti tracce indiziarie, per una improbabile decifrazione del mondo. Sono infatti i ricordi cinematografici a scandire la ricerca senza meta del protagonista e a tracciarne l'identikit psicologico. Depositata nella memoria da lungo tempo, le remote immagini dei film dell'infanzia riemergono in maniera incongrua nei pensieri di Spino, che nel tentativo di ricomporre insieme i momenti della sua indagine privata, non perviene ad altro che al recupero memoriale di frammenti di vecchie pellicole:

Ha pensato un attimo alla notte passata e non ha ricordato niente, che curioso, l'unica immagine che gli è venuta in mente è stata la diligenza di una vecchia pellicola che sbucava dalla parte destra dello schermo e si ingigantiva in primo piano come fosse diretta su di lui bambino che la guardava dalla prima fila del cinema Aurora.²⁹

Cinefilo e visionario, nonché inquieto *flâneur* postmoderno, Spino è preda di un voyeurismo introspettivo, nel quale pensieri e ricordi vengono fissati in sequenze filmiche. E proprio da una vecchia pellicola western, che irrompe improvvisamente nei suoi pensieri, ricava il nome per il cadavere di cui invano ricerca l'identità: "c'era un cavaliere mascherato che la inseguiva al galoppo, poi il postiglione imbracciava il fucile e nello schermo esplodeva uno sparo fragoroso mentre lui si tappava gli occhi. 'Chiamalo il Kid', ha detto".³⁰ Il motivo della morte e dell'inconsistenza si intreccia così ai simboli di una immortalità fittizia, quella garantita dal cinematografo.

Insieme a *Il filo dell'orizzonte*, il racconto *Cinema*, che chiude la raccolta *Piccoli equivoci senza importanza*, merita un'attenzione particolare, non già perché, come il titolo suggerisce, il cinema è il motivo ispiratore della storia e gode, pertanto, di un trattamento narrativo più esteso e articolato; ma perché rappresenta un omaggio all'arte cinematografica come apoteosi dell'equivoco fra finzione e realtà, fra i sentimenti e la loro rappresentazione. La storia si apre su un set cinematografico, nel quale si sta girando l'ultima scena di un film, che costituisce il *remake* di una vecchia pellicola di successo. Contrariamente a quanto avviene in un rifacimento tradizionale, gli attori protagonisti sono gli stessi di venti anni prima e per loro sembrerebbe esserci la possibilità di ricominciare una storia d'amore finita sul set del film originario. Numerosi segnali lasciano tuttavia presagire il contrario: nella località di riviera, in cui viene girato il film, i negozi chiusi e le sedie accatastate indicano che si è "fuori stagione",³¹ e l'illusione di far girare la pellicola a ritroso contrasta con l'impossibilità di tornare indietro e cambiare il finale di ciò che è stato. Condensata attorno all'idea del cinema e alla pratica del *remake* si sviluppa dunque la riflessione sul contrasto fra il rifacimento di un film e l'impossibilità di ripetere la vita. Se la storia si ripete, questo può avvenire solo sullo schermo, ma anche qui in maniera alterata: il film non è che un

²⁹ A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, cit., p. 27. Il film in questione è *Ombre rosse* di John Ford. Più oltre nel romanzo, il pensiero di Spino si appunta su altre immagini filmiche: "Gli è venuta in mente *La corazzata Potemkin* [...] e poi anche un film ambientato nell'epoca fascista che gli era piaciuto per la scenografia" (p. 91).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 140.

inno “al melò”, mentre gli attori sono invecchiati e adottano una recitazione “sopratono”,³² tanto da sembrare la caricatura di se stessi.

Il racconto è anche un mosaico di citazioni: il regista “sembra uscito dai Cahiers du Cinéma”,³³ il personaggio maschile, nel suo ruolo di duro dal cuore tenero, ha tutti gli attributi del Bogart di *Casablanca*, impermeabile e cappello compresi; Elsa, il nome del personaggio femminile, è una leggera variante della Ilsa, interpretata da Ingrid Bergman in *Casablanca*; le ragazze della compagnia teatrale cantano Lili Marleen – canto popolare tedesco e titolo di un famoso film di Rainer Werner Fassbinder che del “melò” ha fatto il suo manifesto – e infine Francesca Bertini è l’attrice, che la protagonista femminile deve impersonare in un musical, che in un estremo gioco di *mise en abyme* si intitola “Cinèma cinèma”. Collocato significativamente a conclusione di una raccolta di “malinconie, ricordi forse ingannevoli, inutili rimpianti, comprensioni tardive, errori sciocchi e irrimediabili”,³⁴ di tutti quei piccoli, drammatici equivoci che turbano irreparabilmente la nostra esistenza e modificano il corso delle cose, *Cinema* è un racconto che celebra, in chiave nostalgica e ironica, l’equivoco della realtà e della sua rappresentazione, su cui si fondano sia l’arte cinematografica che quella letteraria.

IMAGES, DREAMS AND VISIONS: CINEMATIC INTERFERENCES IN THE FICTION OF ANTONIO TABUCCHI.

Summary

An unavoidable point of reference for most contemporary writers, cinema has deeply affected the forms and themes of Tabucchi’s fiction. Throughout his narratives, allusions and references to films, actors, directors and characters of the big screen persistently reappear, connoting his literary world of cinematic echoes. This essay illustrates the functions and meanings taken on by the cinema within the novels and short stories of Tabucchi, emphasizing in particular the relationship between cinematic visions and oneiric themes.

OBRAZY, SNY A VIDĚNÍ: FILMOVÉ INTERFERENCE V PRÓZE ANTONIA TABUCCHIHO

Resumé

Kinematografie je neodmyslitelným referenčním polem současných spisovatelů a významně ovlivnila také formu a tematiku Tabucchiho děl. Již od svých prvních próz Tabucchi vytváří mnoho odkazů a narážek na kinematografii. Herci, režiséři a postavy velkého plátna se v jeho dílech naléhavě vracejí a vytvářejí jeho narativnímu světu filmové konotace. Příspěvek vysvětluje funkce a významy filmových motivů v Tabucchiho románech a povídkách a zdůrazňuje zejména vztah mezi filmovými obrazy a snovou tematikou.

³² *Ivi*, p. 141.

³³ *Ivi*, p. 135.

³⁴ *Ivi*, p. 7.

“DOMANI È UN ALTRO GIORNO”, OSSIA I MOTIVI CINEMATOGRAFICI NELLA NARRATIVA DI ANTONIO TABUCCHI

Anna Osmólska-Mętrak
Università di Varsavia
aniametrak@gazeta.pl

Parlando del suo primo romanzo, *Piazza d'Italia*, Antonio Tabucchi disse tra l'altro:

Sicuramente il cinema ha influenzato la mia scrittura. Quando ho scritto *Piazza d'Italia* sono stato sotto l'influenza delle lezioni di montaggio di Ejsenstajn che mi hanno dato l'idea di strutturare questo romanzo in una maniera, se non direttamente cinematografica perlomeno a quadretti e secondo delle brachilogie, dei salti temporali che possono in qualche modo ricordare il cinema. Quando scrivo, forse penso anche un po' al cinema, perché il cinema mi ha formato [...] Il mio rapporto con il cinema è sempre stato un rapporto di spettatore appassionato; mi è sempre molto piaciuto e anche oggi lo vedo volentieri.¹

Va anche sottolineato che molti dei suoi romanzi e racconti costituiscono un eccellente materiale per gli adattamenti cinematografici, anche se Tabucchi stesso non ne sembra tanto convinto, constatando:

Per quanto riguarda i film tratti dai miei romanzi penso che sia sostanzialmente un equivoco. Credo che i cineasti pensino di trovare nei miei testi delle storie che apparentemente sembrano compiute. Poi si trovano di fronte a dei buchi narrativi enormi da riempire e allora scatta il loro talento nel riempirli. Credo che sia una sfida, perché non penso che i miei romanzi siano molto cinematografici [...].²

L'opinione dell'autore va ovviamente rispettata, però bisogna dire che lo scrittore adopera spesso tecniche che sono caratteristiche del linguaggio cinematografico, come brevi tagli di montaggio, *flashback*, frammentazione della narrazione ecc.³ Questo modo

¹ *Antonio Tabucchi, aprile 1995*, a cura di M. CELLA e E. PINORI, www.alleo.it/PEOPLE/preview/tabucchi.pdf, p. 4.

² *Ivi*, p. 6.

³ Scrive a questo proposito Bruno Ferraro: “Si è già vista la predilezione di Tabucchi per il cinema e per tecniche del cinema; il montaggio cinematografico è stato determinante per alcune scelte stilistiche dei suoi romanzi, sin dall'esordio con *Piazza d'Italia*. Tabucchi dichiara che la sua generazione di scrittori è cresciuta con il cinema e che il rapporto con il cinema è parte del bagaglio culturale a sua disposizione; infatti ammette che alcune sequenze cinematografiche viste e riviste hanno agito sul suo subconscio influenzando addirittura la struttura narrativa della sua scrittura” (in A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, a cura di B. FERRARO, Loescher, Torino 1995, p. 45).

di raccontare si basa di solito sulla reticenza, sui brevi segnali, frasi interrotte. Da qui forse quell'equivoco di cui parla Tabucchi. Comunque fino a oggi, ben cinque suoi testi narrativi hanno ispirato diversi registi cinematografici, anche se sui risultati si potrebbe discutere. Sono caratteristici dello scrittore anche l'uso di molti attrezzi e il modo dettagliato nella descrizione dell'aspetto fisico di alcuni personaggi.⁴

Il suo gusto per il cinema, l'autore lo trasmette ai personaggi dei suoi racconti. Il cinema si unisce spesso al ricordo nostalgico dei vecchi tempi, è presentato come una passione giovanile, quando vedere film non era ancora tanto diffuso ed era legato alla scoperta di tutta una serie di emozioni e desideri, quando i personaggi dello schermo appartenevano ancora in gran misura al mondo dell'illusione e del sogno.

Vediamo ora alcuni esempi dei testi di Tabucchi in cui i riferimenti al cinema sono particolarmente significativi.

Cominciamo con il primo romanzo, *Piazza d'Italia*. Gli abitanti di una piccola cittadina aspettano con l'impazienza l'apertura del cinema Splendor. La sua attività deve essere inaugurata dalla proiezione del famoso kolossal italiano *Cabiria*. La scelta di questo film non è affatto casuale. Fu un enorme successo della cinematografia italiana, la sua fama giunse perfino in America. Da una parte il film è una pietra miliare nella storia del cinema, dall'altra è anche un'apologia della forza e della prepotenza e come tale assunse un altro valore sotto il regime fascista. L'entusiasmo che questo film suscita in Asmara in *Piazza d'Italia* permette a Garibaldi di accusarla di simpatie fasciste.

Il narratore del racconto *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, visitando luoghi della propria giovinezza, ricorda gli avvenimenti e le persone ad essa legati, tra gli altri Tadeus e Isabel, due personaggi che si nascondono dietro una misteriosa e dolente storia del passato, le cui tracce sono del resto sparse anche in altri racconti di Tabucchi. Uno dei luoghi richiamati alla memoria è “la piazza che hai percorso tante volte in vita tua, ti ricordi ancora quel vecchio cinema che poi andò bruciato, ti ci portavano da bambino a vedere Charlot”.⁵ Anche nel racconto *Gli incanti* il narratore torna ai tempi dell'infanzia, ricordando un sabato sera, quando lo zio Tullio lo “portò ai bagni Andrea Doria. Purtroppo *Il figlio di Tarzan* era finito, c'era un film che non potevamo vedere perché era vietato ai minori”.⁶

Nel racconto *Rebus* già lo scenario è molto cinematografico. Località di villeggiatura, automobili di lusso, alberghi alla vecchia maniera, come quello di Limoges: “in quegli anni molti alberghi erano così, del resto basta vedere i film con Jean Gabin”.⁷ Alfredo Giuliani chiama *Rebus* “il racconto della memoria”, perché è costruito infatti a somiglianza del lavoro della memoria, il narratore mescola il vero con il falso, il verosimile con l'incoerente,

⁴ A proposito di una delle scene del romanzo *Sostiene Pereira* così scrive Ferraro: “La descrizione fisica degli uomini e le loro azioni ricordano le scene dei film ambientati in paesi sotto dittatura. Tabucchi dimostra nuovamente il suo amore per il cinema e l'osservanza di certe tecniche che gli permettono di rendere molto scenica tutta l'azione che si dipana davanti al lettore: le frasi brevi, i movimenti bruschi dei personaggi, il ritmo incalzante che viene allentato solo dove è necessario enfatizzare la leziosità e la volgarità dei tre uomini che traggono piacere dalla violenza e dalla licenza di penetrare nella *privacy* altrui” (*ivi*, p. 63).

⁵ A. TABUCCHI, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, in *L'Angelo nero*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 22.

⁶ A. TABUCCHI, *Gli incanti*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 59.

⁷ A. TABUCCHI, *Rebus*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 40.

l'apparente con l'improbabile.⁸ *Rebus* è anche una specie di *puzzle* incompleto, fatto di brandelli di memoria. Dice Goffredo Fofi: “Di cinema si parla spesso in questo racconto; anch'esso, oltre che risonanza figurativa, è uno dei tanti detriti della memoria che ne affollano calcolatamente le pagine, piene di detriti anche concreti, oggetti e residui di oggetti, a volte immondizia”.⁹

I richiami cinematografici svolgono una simile funzione scenografica anche nel *Notturmo indiano*. L'Hotel Zuari dove si ferma il narratore, gli sembra familiare perché “alberghi così popolano già il nostro immaginario, li abbiamo già trovati nei libri di Conrad o di Maugham, in qualche film americano tratto dai romanzi di Kipling o di Bromfield”.¹⁰

Nel racconto *Cambio di mano* troviamo una lapidaria descrizione della scenografia per il *Rigoletto* alla Metropolitan Opera di New York, che “era volgare, con un palazzo di Mantova buono per uno studio di posa cinematografico, troppo rosa e troppo azzurro”.¹¹

Il narratore del racconto *Any where out of the world* si chiede che cosa guidi le cose, dove cominci una storia e quando possa accadere qualcosa di imprevedibile. Tutto può cominciare con un niente e improvvisamente, come per caso, può cambiare direzione, avere un diverso proseguimento. Il narratore ha molto tempo libero a disposizione, durante il quale può ad esempio vedere film degli anni '50, che sono la sua grande passione:

Il cinema. Perché no, domani è il tuo giorno libero, puoi permetterti di far tardi. Anche lo spettacolo di mezzanotte [...] c'è un festival John Ford, una delizia, puoi rivedere *The Horse Soldiers*, un po' noioso, *Rio Grande*, *A Yellow Ribbon*. L'alternativa è la retrospettiva francese, scene lentissime e intellettuali con le sciarpe, e poi le complicazioni della Duras, scartato. Da qualche parte danno *Casablanca*, cinema Alpha, mai sentito nominare, dev'essere in capo al mondo, strada sconosciuta. Però cosa avrà fatto Ingrid Bergman quando arriva a Lisbona e sullo schermo appare *The End*?¹²

Elsa, il nome del personaggio che Ingrid Bergman recita in *Casablanca*, lo porta anche la protagonista del racconto *Cinema*, in cui l'autore già direttamente si serve della metafora del cinema per trattare ancora una volta alcuni temi chiave della sua opera, come il ritorno al passato, la memoria, il rapporto tra verità e finzione. Sul set cinematografico si incontra una coppia di attori per recitare in una nuova versione del film che avevano girato insieme anni fa. Il regista gli “parlò del film, del significato di quella nuova versione, del perché aveva scelto gli stessi attori tanti anni dopo e perché voleva dare un tono così sottolineato al suo *remake*”.¹³ Lo stesso regista viene descritto con un pizzico di ironia, come un giovane barbuto che “sembra uscito dai Cahiers du Cinéma”.¹⁴ Si vuole dunque fare un *remake* che è un tentativo di raccontare un'altra volta la stessa storia. Se ciò è possibile al cinema, forse anche nella vita si potrà vivere ancora una volta gli stessi momenti. In passato il rapporto tra i due protagonisti era qualcosa di più del legame professionale. Dopo anni i sentimenti sembrano riaccendersi, solo che per tutto il tempo i due si muovono su una esile linea tra la realtà e la finzione. Ad un certo punto Eddie rimprovera Elsa: “Stai parlando come nel film. E' la stessa battuta”. Lei ribatte: “Qui non siamo in un film, smettila di recitare, stai

⁸ A. GIULIANI, *A caccia di enigmi*, in “La Repubblica”, 1° gennaio 1985.

⁹ G. FOFI, *Il primato del rebus*, in “La Repubblica”, 13 novembre 1986.

¹⁰ A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo 1995, p. 80.

¹¹ A. TABUCCHI, *Cambio di mano*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 124.

¹² A. TABUCCHI, *Any where out of the world*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 73.

¹³ A. TABUCCHI, *Cinema*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 136.

¹⁴ *Ivi*, p. 135.

esagerando”. “Ma io ti amo”, dice lui. E lei risponde ancora: “Ma certo, nel film”. Per Eddie è lo stesso, “è tutto un film”¹⁵, e propone di girare la pellicola al contrario e ritornare al principio. Da questo dialogo tra i protagonisti emerge sia la riflessione su un diverso concepimento del ruolo dell’attore, sia la difficoltà nel distinguere il film dalla realtà, il vero sentimento e la sua espressione filtrata attraverso la recita attoriale.

Il grande cinefilo è Spino, che conduce un’indagine nel *Filo dell’orizzonte*. Quando guarda i cadaveri nell’obitorio, “fra sé e sé li chiama con nomignoli scherzosi [...] a volte suscitati da una vaga somiglianza o da una circostanza in comune col personaggio di un vecchio film: Mae West, Professor Unrat, Marcelino Pan y Vino”¹⁶. Quando non lavora va spesso al cinema, di solito in compagnia della sua fidanzata Sara: “Il sabato sera, di solito, vanno alla Lanterna Magica. E’ un cineclub [...] che ha fatto due retrospettive dedicate a Mirna Loy e a Bogart, perfino *Strettamente confidenziale...*”¹⁷. Per Sara i film che vede sono come un surrogato dei sogni e dei desideri, una specie di viaggio e di evasione. L’immersione nel mondo illusorio durante le proiezioni e le conversazioni che si fanno in seguito in qualche modo sostituiscono per i personaggi un vero dialogo che tocca la vita reale. Sembra che la comune passione per il cinema sia giustificazione e saldatura del loro rapporto. Spesse volte lo stato d’animo di Sara è piuttosto l’effetto del film visto e non degli avvenimenti e delle vicissitudini che la dovrebbero legare a Spino. Lei preferisce parlare del cinema invece che dei problemi della vita quotidiana.¹⁸

Un altro compagno dell’avventura cinematografica di Spino è il suo amico Corrado che “amava recitare un po’ la parte del capopagina cinico, un personaggio che al cinema hanno visto tante volte insieme”¹⁹. Quando Spino inizia la sua nuova indagine che lo dovrebbe indurre all’identificazione del cadavere di un giovane ragazzo, va con Corrado al cinema Aurora per vedere una vecchia pellicola di cui protagonista è “the Kid”, e appunto così, “il Kid”, Corrado propone di soprannominare il ragazzo senza identità.²⁰ Quando sembra che Spino sia a un passo dalla soluzione, chiama ancora Corrado al telefono, dicendo: “Corrado, sono di nuovo io, ti ricordi quel giorno che andammo a vedere *Pic-nic* e ci innamorammo di Kim Novak?”²¹ Un po’ prima invece

si è seduto in cima alla scalinata, immerso nei suoi pensieri. Gli è venuta in mente *La corazzata Potemkin*, come ogni volta che vede una scalinata enorme e bianca, e poi anche un film ambientato nell’epoca fascista che gli era piaciuto per la scenografia. Per un attimo gli è parso che anche lui stesse vivendo la scena di un film e che un regista dal basso, dietro una macchina da presa invisibile, stesse filmando il suo stare seduto lì a pensare.²²

¹⁵ *Ivi*, pp. 142–43.

¹⁶ A. TABUCCHI, *Il filo dell’orizzonte*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 10.

¹⁷ *Ivi*, pp. 13 e 17.

¹⁸ Dei film in quanto l’espressione dei desideri scrive Nives Trentini: “Telling the dream gets overlaid by detailed synopses of films seen, memories of what was worn, of behaviour, of characters: films act as projections of possible lives and dream becomes a substitute filing cabinet of stories that cannot be told. The pains of existence – the stagnation of a relationship [...] – find release in the film frames fixed in Sara’s gaze: however, the film mimes life, but is not life [...] The film becomes a surrogate of dream, a possible means of communication, but it is at the same time a fiction [...]” (N. TRENTINI, *Towards a Study of Dream in Antonio Tabucchi*, in “Spunti e ricerche”, 12, 1996/97, p. 78).

¹⁹ A. TABUCCHI, *Il filo dell’orizzonte*, cit., p. 49.

²⁰ *Ivi*, p. 27.

²¹ *Ivi*, p. 102.

²² *Ivi*, p. 91.

In un'altra occasione, Spino, guardando l'orologio, dice fra sé la famosa battuta di Rossella O'Hara in *Via col vento*, "domani è un altro giorno",²³ che dopo molti anni diventerà uno dei *Leitmotiv* del romanzo *Tristano muore*.

L'avvocato del romanzo *La testa perduta di Damasceno Monteiro* viene chiamato Loton. Dona Rosa precisa che "è un soprannome, perché assomiglia a quell'attore inglese grasso che recitava sempre nei ruoli dell'avvocato".²⁴ Lo stesso Loton avverte Firmino di non confonderlo con un altro attore: "lei ha certo letto Kafka o ha visto *Il processo* con Orson Welles, io non sono Orson Welles... non sbagli personaggio cinematografico, a Oporto mi chiamano Loton".²⁵

Nel racconto *La lettera di Casablanca*, chi scrive la lettera, la firma con il soprannome Gioesefine che ha preso in prestito dalla famosa ballerina e cantante Josephine Baker, vista tanti anni prima al cinema. L'autore/l'autrice della lettera vive la sua definitiva trasformazione "mediante" le grandi *star* dello schermo che casualmente ha impersonato sul palcoscenico, Rita Hayworth e Doris Day. Incantato, o piuttosto già incantata dal successo che ha liberato e appagato i desideri finora nascosti, assume spontaneamente un nome richiamato dall'infanzia, addormentato in qualche nascondiglio della memoria.²⁶

La madre che piange il figlio nel racconto *Dolores Ibárruri versa lacrime amare* ricorda uno dei pochi film che la donna ha visto, cioè *Vacanze romane* e la coppia di attori Gregory Peck e Audrey Hepburn. Il riferimento a quel film spensierato è il ricordo dei tempi difficili ma comunque sereni, quando "niente ancora era successo".²⁷

Il racconto *Il piccolo Gatsby* si riferisce direttamente al romanzo *Il Grande Gatsby* e a tutta l'opera di Scott Fitzgerald, la quale, come è ben noto, ha ispirato tanti registi che ne hanno tratto dei soggetti per i loro film (lo stesso scrittore aveva lavorato per molti anni a Hollywood come sceneggiatore). Anche i personaggi del racconto di Tabucchi recitano come se fossero in un film. Il loro comportamento e l'aspetto fisico fa pensare a quello dei grandi divi dello schermo. Il gioco delle parti, le maschere, il confondere la finzione con la realtà non appartiene solo alla letteratura e al teatro. La vita, travestendo Sheakespeare, non è solo teatro, ma anche cinema, e l'uomo fa la sua parte come se stesse sul palcoscenico o sul set cinematografico.²⁸

La frase prediletta del morente Tristano è la famosa battuta di Rossella O'Hara, protagonista di *Via col vento*, "domani è un altro giorno". Il protagonista del romanzo pensa al Paese per cui ha combattuto, si chiede se ne sia valsa la pena:

stava appoggiato su una seggiola di tela di quelle da regista cinematografico che per scherzo gli aveva regalato Daphne per un suo compleanno, scrivendo la frase di Rossella O'Hara col pennarello sulla spalliera, domani è un altro giorno, affinché lui non fosse il regista di un cinemascope amaro che si vedeva dal porticato [...] la pianura sembrava così secca, quali meandri sotterranei ha seguito per arrivare fino a te, per dirti che domani è un altro giorno?²⁹

²³ *Ivi*, p. 53.

²⁴ A. TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 94.

²⁵ *Ivi*, p. 110.

²⁶ A. TABUCCHI, *La lettera di Casablanca*, in *Il gioco del rovescio*, Il Saggiatore, Milano 1981.

²⁷ A. TABUCCHI, *Dolores Ibárruri versa lacrime amare*, in *Il gioco del rovescio*, cit.

²⁸ A. TABUCCHI, *Il piccolo Gatsby*, in *Il gioco del rovescio*, cit.

²⁹ A. TABUCCHI, *Tristano muore*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 33.

Tristano, come Krapp di Beckett che ascolta “l’ultimo nastro” della memoria, cerca di fare i conti con il passato e con le scelte fatte una volta, riproducendo i frammenti di quei nastri nella testa e facendone una relazione allo Scrittore. Solo che nel suo caso invece che del nastro magnetico si tratta piuttosto della pellicola cinematografica. Prima di morire Tristano guarda ancora l’orologio per sapere che ore sono: “è l’ultima cosa che voglio sapere... Comunque domani è un altro giorno, come si dice”.³⁰

I riferimenti a *Via col vento* non finiscono qui. Una solenne cerimonia dedicata ai veterani della Resistenza “sarà trasmessa in tutti i cinema d’Italia, o per lo meno nelle grandi città, prima del commovente film americano dove lei dice che domani è un altro giorno sullo sfondo di un tramonto sanguigno”.³¹ In un altro momento Tristano dice allo Scrittore:

capisco la tua storia [...] metafore... i due protagonisti si sono traditi a vicenda ma finalmente hanno riconosciuto il loro errore e l’essersi traditi cementa ancor di più il loro grande amore, la musica cresce d’intensità [...] lui e lei si baciano appassionatamente sullo sfondo di un tramonto, si accendono le luci, sullo schermo appare the end [...] Il tuo Tristano meriterebbe un film così, edificante.³²

Anche i nomi di alcuni personaggi che appaiono nel racconto di Tristano rimandano esplicitamente ad alcune celebri icone del cinema americano: Cary Grant, Clark Gable o Marilyn Monroe. La figura dell’attrice viene anche richiamata durante le peregrinazioni indiane del narratore del *Notturmo indiano*. In uno dei numerosi alberghi in cui egli si ferma, “il bagno era uno sgabuzzino leccato che aveva sulla porta un cartello con una bionda che cavalcava una Coca-Cola. Il cartello era ingiallito e macchiato dagli insetti, la bionda portava i capelli alla Marilyn Monroe, tipo anni Cinquanta”.³³

Come abbiamo potuto osservare, l’associazione parola-immagine permette di cogliere alcuni concetti e stati d’animo in modo più diretto. Facendo riferimenti alle figure cinematografiche che sono presenti nell’immaginario collettivo, è possibile ottenere un’immagine più palpabile e materiale del personaggio e dei suoi atteggiamenti. Accanto ai già citati Charles Laughton, Marilyn Monroe, Rita Hayworth, Doris Day o Orson Welles, nei testi di Tabucchi possiamo anche incontrare, tra l’altro, Lauren Bacall o Grace Kelly. Il cinema italiano è rappresentato da Totò, Alberto Sordi e Maciste.

La tecnica cinematografica facilita non solo una rapida e lapidaria descrizione dell’aspetto fisico dei personaggi e dell’ambiente, ma permette anche di cogliere sensazioni, stati d’animo, come nel racconto *Notte, mare e distanza*, dove sulla pellicola messa al contrario il narratore mostra lo strano svolgimento della propria, fantastica ricostruzione dell’accaduto. In un altro racconto, *Gli incanti*, il narratore osserva un gattino che attraversa la strada e la Vespa che si sta avvicinando: “Vidi succedere l’incidente con una lentezza impressionante, come certe cose al rallentatore che avevo visto al cinema”.³⁴ I personaggi di Tabucchi accennano spesso al fatto che si sentono come al cinema (*Notturmo indiano*), oppure che la situazione gli ricorda un vecchio film (*Piccolo equivoco senza importanza*).

³⁰ *Ivi*, p. 162.

³¹ *Ivi*, p. 78.

³² *Ivi*, p. 99.

³³ A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*, cit., p. 18.

³⁴ A. TABUCCHI, *Gli incanti*, cit., p. 58.

Il cinema può evocare momenti o esperienze condivise una volta con una persona cara, come nel racconto *Messaggio dalla penombra* che è un tenero ricordo di una donna già scomparsa: “Ho posato il mio pullover sulla poltrona accanto alla mia, come quando andavamo al cinema e aspettavo che tu tornassi con le noccioline”.³⁵

Dagli esempi citati (e ce ne sarebbero ancora molti) risulta chiaramente che i testi di Tabucchi fanno riferimento al cinema ripetutamente e in diversi contesti. Questi richiami svolgono prima di tutto un ruolo funzionale rispetto alla narrazione, stimolando il lettore a fare associazioni fra parola e immagine. Lo stile, la scelta di vocaboli nonché la struttura del racconto mirano a produrre effetti visuali.

I testi di Tabucchi provano anche la sua ricca esperienza cinematografica come spettatore, mostrando la sua predilezione per alcuni generi cinematografici e artisti e per i film degli anni Quaranta e Cinquanta che si possono vedere nelle piccole sale dei cineclub. Tabucchi sembra invece un po' diffidente nei confronti di tutte le avanguardie cinematografiche e del cosiddetto cinema intellettuale e impegnato.

Concludendo, nell'opera di Tabucchi il cinema appare come luogo dove uno può ritrovare l'infanzia, dove i sentimenti si possono risuscitare e i desideri realizzare, grazie alla sua dimensione del sogno e dell'illusione. Allo stesso tempo il cinema può diventare anche un rifugio, una specie del mondo parallelo dove uno si nasconde illudendosi di poter dimenticare i problemi della vita reale.

AFTER ALL, TOMORROW IS ANOTHER DAY. FILM MOTIVES IN THE NARRATIVE WORK OF ANTONIO TABUCCHI

Summary

The article speaks about the presence and the significance of movie motives in the work of Antonio Tabucchi, as well as about his declared interest in the art of cinematography. The influence of the film language and imagination is also underlined. Numerous examples included in the article prove that cinema can be the place of memories, languors and dreams.

„ZÍTRA JE TAKY DEN“ ANEB FILMOVÉ MOTIVY V TABUCCHIOHO PRÓZE

Resumé

Príspevek upozorňuje na prítomnosť a roly filmových motívov v naratívnych textoch Antonia Tabucchiho a na jím samým deklarovaný zájem o kinematografiu. Zdôrazňuje vliv filmového jazyka a imaginace na jeho dielo. Z mnoha prípadů citovaných v příspěvku vyplývá, že film může být místem paměti, nostalgie a snu.

³⁵ A. TABUCCHI, *Messaggio dalla penombra*, in *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo 1995, p. 41.

UN VIAGGIO NELL'IMMAGINARIO PORTOGHESE: TABUCCHI E TANNER¹

Patricia Peterle

Universidade Estadual Paulista, S. Paulo
patriciapeterle@terra.com.br

Requiem Pessoa, film di 100 minuti, realizzato nel 1998 dal cineasta svizzero Alain Tanner e basato sull'opera omonima di Antonio Tabucchi non è la prima produzione cinematografica che ha come punto di partenza l'opera letteraria dello scrittore italiano. Ma come mai, ci si chiede, gli scritti di Antonio Tabucchi offrono un dialogo così assiduo con la settima arte?

Forse perché la letteratura tabucchiana può essere caratterizzata dal mistero, dall'elemento onirico, ma anche da un rigore di costruzione e da un'economia diegetica che l'accomunano ai canoni cinematografici, stimolando allo stesso modo l'immaginazione degli spettatori. L'economia diegetica soprattutto è uno dei segni distintivi della sua scrittura, caratterizzata dalla tessitura di innumerevoli immagini che compongono e guidano il lettore nel viaggio tra le pagine letterarie. Il fatto d'essere nato in Toscana, circondato quindi dalla cultura fiorentina, è un altro elemento che si deve tener presente; un'educazione, questa, rivolta alla contemplazione di opere d'arte, in particolare quelle pittoriche: Leonardo Da Vinci, Brunelleschi, Michelangelo, il Beato Angelico. Opere che si riflettono non solo nei titoli dei libri, come *I Volatili del Beato Angelico* (1987), ma anche nei testi narrativi che sono pieni di menzioni a delle opere artistiche.

L'atmosfera sibillina della narrativa tabucchiana offre la possibilità di stabilire una doppia direttrice: da un lato l'arte cinematografica che spesso esercita un'influenza sulla costruzione della sua opera; e dall'altro la sua produzione che è oggetto di adattamenti da parte di vari cineasti di diverse origini. Si possono ricordare l'italiano Roberto Faenza con *Sostiene Pereira* (1995), il francese Alain Corneau con *Notturmo Indiano* (1989), il portoghese Fernando Lopes con *Il filo dell'orizzonte* (1993) e per ultimo lo svizzero Alain Tanner con *Requiem* (1998). Concisione e montaggio sono quindi i due elementi o le due lezioni che l'arte del cinema ha insegnato allo scrittore italiano. Una narrativa a cornice,

¹ La partecipazione a questo convegno è stata possibile grazie all'appoggio della "Fundação para o Desenvolvimento da UNESP" (FUNDUNESP).

una costruzione multipla: è così che si presentano e si mostrano i testi di Tabucchi, elaborati su differenti piani che si intrecciano formandone degli altri.

Sostiene Pereira, pubblicato nel 1994, e diventato film già nel 1995, con la regia di Roberto Faenza, è un altro esempio della scrittura plurale di questo autore. Tanto il libro quanto il film, con Marcello Mastroianni nel ruolo principale di Pereira, recuperano gli anni '30 in Portogallo e a Lisbona; un'epoca molto difficile per tutta l'Europa, caratterizzata dai regimi totalitari. Lisbona è sottoposta al regime dittatoriale e censorio di Salazar. Pereira, il protagonista, percorre tutta la narrativa in un processo di presa di coscienza, che si concretizza con la pubblicazione del suo articolo sulla morte di Monteiro Rossi, nell'ultimo capitolo del romanzo. Il testo letterario mette in luce questa figura controversa di Pereira, un giornalista che lavora per il quotidiano *Lisboa* ed è responsabile del supplemento di cultura. Durante le sue ore di lavoro in questa sezione, che fisicamente è anche separata dalle altre sezioni del giornale, produce solo dei necrologi. Il dramma di questo personaggio, che guarda ma non vede, è l'essere giornalista senza però avvertire la deontologia del suo ruolo, tanto da dover apprendere le notizie di ciò che accade in Portogallo e all'estero da un semplice cameriere del bar frequentato. Tabucchi mette a fuoco la crisi scaturita dalla progressiva presa di coscienza di questa situazione, crisi che si concretizza anche fisicamente; Pereira è infatti descritto dapprima come una persona grassa e con molti problemi di salute, però, man mano che si rende conto della situazione del suo paese e della sua condizione di giornalista – e da qui il suo cambiamento ideologico – comincia a dimagrire diventando un individuo più in salute. Il testo filmico di Faenza, a sua volta, focalizza in modo preciso l'angoscia della vita umana vissuta sotto un regime di questo genere. Se una delle caratteristiche dell'opera tabucchiana è indugiare tra la realtà ed il sogno, tanto *Sostiene Pereira* quanto *Requiem* mostrano e sottolineano questa dicotomia, ciascuno a suo modo. *Sostiene Pereira* presenta un'atmosfera reale, in cui possono essere identificati momenti onirici, in particolare quando si riferisce al personaggio Pereira; in *Requiem* accade il contrario, cioè si delinea un'atmosfera che trascende quella del reale.

Requiem è contrassegnato dal mistero e dagli elementi onirici che insieme tratteggiano i profili dello spazio urbano della città di Lisbona così come del protagonista, al quale non viene dedicata nessuna descrizione fisica o psicologica più accurata: “Na avenida o trânsito tinha parado, passavam poucos carros, alguns com chapéus-de-sol no porta-bagagem, era tudo gente que ia para as praias da caparica, estava um dia quentíssimo, pensei: o que faço eu aqui no último domingo de julho?”². Lisbona si trasforma da città europea a spazio deserto, disabitato; la stagione è l'estate, fa molto caldo e tutti sono partiti per il mare. La capitale portoghese si riempie di un'aura particolare, in quanto scenario ed allo stesso tempo personaggio; è in questo ambiente che il protagonista anonimo comincia il suo pellegrinaggio verso l'incontro che si terrà solo a mezzanotte. Testo letterario scritto direttamente in lingua portoghese, vuole rappresentare un omaggio ad un paese ed a un popolo, come conferma la nota introduttiva: “Mas, acima de tudo, este livro é uma homenagem a um país que eu adotei e que também me adotou, a uma gente que gostou de mim e de quem eu também gostei.”³. In questa narrativa l'autore riafferma alcune questioni già presentate; aspetti che sono stati ben catturati dalle lenti del regista svizzero, che invita

² A. TABUCCHI, *Requiem*, Quetzal, Lisboa 1991, p. 7.

³ *Ibidem*.

ed incita gli spettatori ad un film d'azione. Ma non allo stile hollywoodiano, bensì azioni inquietanti che stanno nel più intimo del personaggio principale. I sentimenti di angustia, ansietà e *desassossego* sono rappresentati dalla settima arte mediante i molteplici piani che si alternano sullo schermo della grande sala.

Il Portogallo, poco a poco, con la sua storia e cultura ha conquistato Tabucchi, così come lui, a sua volta, ha conquistato questo paese. Pessoa non è l'unico riferimento, ma il più significativo; la sua opera è, innanzitutto, un amalgama di teatro, riflessione filosofica e racconto, in cui la psicologia dei personaggi, la memoria, la nostalgia (*saudade*) ed il sogno sono quattro fattori essenziali. Elementi che Tanner ha saputo rappresentare così bene a partire dalla successione e alternanza di piani che riescono a catturare differenti tipi di movimento, fra cui anche quello dell'anima. È dell'individualità e l'inter-individualità, della sfera sociale ed il privato, della normalità e la pazzia della realtà che li circonda che Pessoa, Tabucchi e Tanner si dimostrano grandi osservatori; senza dubbio lo sguardo accurato ed attento è uno strumento imprescindibile sia del poeta, sia dello scrittore, sia del cineasta, per raggiungere l'essenza del reale.

A prima vista, il titolo del libro è *Requiem*, però, aprendolo, si scopre che possiede anche un sottotitolo: *un'allucinazione*. Ciò è fondamentale per la comprensione del testo; è magari una traccia lasciata o quasi dimenticata dall'autore. L'allucinazione implica il sogno, il plurale, il frammentato, i ricordi; il desiderio è un rebus, un gioco di enigmi, come spiega lo stesso autore:

Requiem é uma alucinação, é esse o subtítulo do livro, em que a personagem que se diz eu vai vivendo um dia nessa zona de alucinação mais real do que o próprio real. É um livro hiper-real onírico, um acumular de sentimentos de memórias que transpusero romanescamente para a personagem que é o narrador, memórias essas que são recordações pessoais.⁴

L'allucinazione, specificazione del titolo, può essere considerata come un punto di partenza necessario per introdurre il lettore a un nuovo e lungo percorso letterario; una pista dimenticata apposta per il lettore-attento, come quella di Italo Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Tracce che una volta decifrate hanno un ruolo importante, quello di guidare e preparare per la lettura. Allo stesso modo di Tabucchi, Tanner compone un sentiero per il suo lettore-spettatore già dal sottotitolo del film: *Un incontro con Fernando Pessoa*. L'unica informazione più dettagliata fornita è: "basato sul libro di Antonio Tabucchi". Il cineasta preannuncia un momento con il grande poeta modernista portoghese, che si concretizza sin dalla prima scena del film, nel molo. Il fantasma del poeta occupa un posto privilegiato nelle pagine letterarie e nel montaggio cinematografico. Tanner, lettore di Tabucchi e di Pessoa, ricompono armoniosamente lo scenario ed il complesso rapporto tra i due scrittori.

L'invito *Un incontro con Fernando Pessoa* può essere inteso come un avviso e un segnale cifrato per la comprensione del film. Fernando Pessoa non è solo il grande poeta portoghese del secolo XX che ha fatto parlare il Portogallo un'altra volta al mondo, ma è anche colui che ha saputo percepire ed interpretare l'uomo moderno nel suo stato di lacerazione e frammentarietà; i suoi eteronimi possono essere considerati come un esempio del clivaggio o della parcellizzazione che caratterizzano anche i giorni nostri. Un tutto diviso

⁴ J.G. MOREIRA, *Antonio Tabucchi*, Revista Ler, Lisboa 2000, p. 20.

in molteplici parti, che insieme non ricostituiscono la sua totalità iniziale. Lo sguardo del cineasta recupera la dicotomia esistente nel testo letterario, il tutto ed il frammento, a partire dalla decostruzione della categoria di tempo cronologico. Tanner, lettore di pagine letterarie e urbane e (de)costruttore di immagini, assume dunque come scenario la città di Lisbona per girare il suo film. In questo spazio si realizzano il pellegrinaggio del protagonista e i suoi incontri con personaggi reali e onirici, reminiscenze di una memoria portoghese.

È una domenica d'estate, l'ultima del mese di luglio. Tutti sono andati al mare. L'intreccio del romanzo inizia con il protagonista in una villa ad Azeitão, sotto un grande albero. All'improvviso, senza nessun tipo di spiegazione logica, si trova sul molo a Lisbona, aspettando qualcuno d'importante con cui dovrebbe avere un appuntamento, il Convitato. La prima scena che dà inizio al plot narrativo e cinematografico focalizza immagini del Tejo, del molo di Alcântara e poi in primo piano il personaggio di Paul che cammina sotto il forte sole d'estate domandandosi dell'incontro. Lisbona è vissuta ed esperita per poi essere letta e rappresentata.

Pensei: o gajo nunca chega. E depois pensei: não posso chamar-lhe 'gajo', é um grande poeta, talvez o maior poeta do século vinte, morreu há muitos anos, tenho de o tratar com respeito, ou melhor, com respeitinho (...) estou de férias, estava tão bem lá em Azeitão, na quinta dos meus amigos, porque é que aceitei este encontro aqui no cais?, tudo isto é absurdo.⁵

Il protagonista è un personaggio transeunte diviso tra due mondi antagonici che tuttavia si completano: quello della realtà e quello del sogno, come già accennato. Con un appuntamento al molo per le ore dodici, egli si presenta puntualmente in attesa del suo Convitato; ma rendendosi conto che non arriva nessuno, s'interroga sull'orario fissato, le dodici appunto, venendo colto dal dubbio se siano le dodici di giorno o di notte. L'orario più probabile appare tuttavia quello di mezzanotte, visto che il suo convitato è un grande poeta portoghese già morto: "Ele tinha marcado às doze, mas talvez quisesse dizer doze da noite, porque os fantasmas aparecem à meia-noite. Levantei-me e percorri o cais".⁶ Ma, oltre al molo, il protagonista percorre e rivisita anche una grande parte della città di Lisbona mentre aspetta l'ora esatta dell'incontro. In questo arco di tempo vaga infatti per lo spazio urbano lisboneta incontrando e ricordando persone care e personaggi che fanno parte della città e della sua storia, oltre ai luoghi allegorici che caratterizzano la capitale lusitana. Alain Tanner riesce a catturare con lo sguardo della camera e ampliare il campo visivo focalizzando non solo le voci del libro ma anche le strade, i caffè, i monumenti, vale a dire i segni urbani che possono definire punti strategici capaci di delineare uno spazio dentro la città; questa si presenta come un insieme complesso, composto da diversi fili che si intessono e si intrecciano. Il regista coglie in tal modo piccoli e grandi dettagli che una volta messi insieme tracciano il profilo della capitale portoghese e dei suoi abitanti più caratteristici. La città, dunque, può essere intesa come una immagine icastica dell'uomo, come un simbolo della sua intera storia.

A arquitetura é a cena das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, tragédias privadas, de fatos novos e antigos. O elemento coletivo e o elemento privado, sociedade

⁵ A. TABUCCHI, *Réquiem*, cit., p. 8.

⁶ *Ivi*, p. 15.

e indivíduo, contrapõem-se e confundem-se na cidade, que é feita de inúmeros pequenos seres que procuram uma acomodação e, junto com ela, formando um todo com ela, um seu pequeno ambiente mais adequado ao ambiente geral.⁷

L'architettura di Lisbona, o della "città bianca", secondo un appellativo già usato da Tanner in un altro film ad essa dedicata, si rimescola con il montaggio filmico. Tabucchi e Tanner, come il Marco Polo di Calvino, sono e si trasformano in transeunti osservatori di questo spazio plurale e polifonico che è la città. Sono attenti alle tracce e agli emblemi che la città possiede e contiene. Tali immagini rappresentate dal discorso letterario e dal discorso cinematografico non sono più quelle osservate prima, poiché esse si sono mescolate formando nuove percezioni. Alain Tanner legge Tabucchi e Pessoa, e tramite queste letture legge e rilegge la città e una parte della sua cultura, che vengono raffigurate mediante personaggi tradizionali come il venditore dei biglietti della lotteria (*cauteleiro*), l'autista del tassi, la zingara e tanti altri. Il protagonista Paul percorre e vive una giornata in una Lisbona molto particolare costruita sulle letture, reminiscenze, relazioni mentali ed esistenziali e persino posti simbolici. Una passeggiata che può rimandare al *Lisbon Story* (1994) del regista tedesco Wim Wenders, che ritrae una fase importante non solo della città ma anche del Portogallo, quella dell'europeizzazione in cui spazi tradizionali si trasformano dando luogo alla modernità; tuttavia l'anima poetica della città resiste. È una geografia che affascina tutti e ha un'anima propria ed indipendente; ne è esempio la citazione di Álvaro de Campos: "Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!". Wim Wenders riesce a capire la parte più profonda dell'anima portoghese che sta tra il nostalgico passato e le questioni imposte dalla modernità.

Nella narrativa di Tabucchi, la città di Lisbona subisce una metamorfosi. Da un lato, le prime scene del *Tejo*, delle strade della *Baixa Pombalina*, dello *Chiado* e del caffè *A Brasileira* rievocano l'ambiente vissuto e frequentato da Fernando Pessoa nella prima metà del secolo XX; dall'altro, al lettore viene descritta, man mano che l'intreccio si avvicina alla sua soluzione, una Lisbona più moderna, contrassegnata dalle opere di ristrutturazione e dal ristorante caratteristico in cui avviene l'incontro atteso fin dalla prima pagina. Nelle due narrative, letteraria e filmica, è al molo di *Alcântara* che il protagonista ed il suo invitato si ritrovano per una cena in un locale definito come post-moderno, che conferma la pluralità degli spazi visitati durante le quase dodici ore di pellegrinaggio e avventura.

Il primo contatto di Tabucchi con la cultura portoghese, tanto amata, è avvenuto in Francia, presso un *bouquiniste*, dove ha comprato una semplice pubblicazione del poema *Tabacaria* di Álvaro de Campos. Questo incontro è risultato definitivo nella vita del professore e scrittore; ed ora, nel momento di riflettere e mettere insieme i multipli aspetti che lo legano al Portogallo, non potrebbe dimenticare la figura del poeta modernista. Infatti, l'ombra di Fernando Pessoa aleggia sull'anima dell'italiano in tanti aspetti della sua vita. Antonio Tabucchi, professore di letteratura portoghese, critico, saggista, traduttore e artigiano della parola, sa giocare con tutte queste conoscenze acquisite; in questo testo ripercorre momenti della sua traiettoria di letterato e del suo pellegrinaggio individuale ed esistenziale.

⁷ A. Rossi, *A arquitetura da cidade*, Martins Fontes, São Paulo 1991, p. 3

A suo modo, Alain Tanner, conosciuto come un intellettuale impegnato e spesso freddo, mostra un'altra sua faccia. Non è la prima volta che gira un film a Lisbona; nel 1983 ha infatti realizzato il già accennato *A Cidade Branca* (*La città bianca*), dove mette in evidenza la bellezza della città della quale si è subito innamorato. Molte critiche in occasione dell'anteprima di *Requiem* hanno sottolineato la vicinanza di quest'opera di Tanner con alcuni film di Manoel de Oliveira. Per esempio, l'aria nostalgica ed il caratteristico sentimento della *saudade* sono aspetti affrontati anche da Oliveira in film quali *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) e *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), con lo stesso Marcello Mastroianni nel ruolo di protagonista. Nell'attribuire così un ruolo di rilievo a questa nostalgia lusitana, Tanner si avvicina all'anima portoghese e Paul, personaggio interpretato dall'attore Francis Frappat, durante il suo pellegrinaggio si ritrova attorniato da vivi e morti che gli trasmettono diverse e strane sensazioni. Il sentimento di *saudade* è una parola, un concetto, un'emozione, un'idea, che esprimono una specie di nostalgia del passato, del presente e del futuro.

Oltre al rilievo dato a questo sentimento che lo accomuna a Tabucchi in un viaggio attraverso l'immaginario portoghese, Tanner ha saputo identificare, interpretare, tradurre e mettere in scena una questione fondamentale nelle opere pessoane e tabucchiane, cioè la discussione sul ruolo della letteratura nella società, discussione che può essere estesa anche alle altre arti:

[...] eu cá por mim não tenho confiança na literatura que tranqüiliza as consciências. Eu também não, aprovei, mas está a ver, eu já de mim sou muito desassossegado, o seu desassossego junta-se ao meu e produz a angústia. Eu prefiro a angústia à paz padre, afirmou ele, entre as duas coisas prefiro a angústia.⁸

Un argomento che domina l'incontro atteso, tanto alla fine del film quanto nell'ultimo capitolo del libro, è proprio il ruolo dell'arte che non deve tranquillizzare o dare delle risposte esatte o certezze assolute, ma sí disturbare e inquietare; la letteratura e il cinema, come le altre arti, sono delle forme di conoscenza e di riflessione. Conoscenza che non deve trasmettere una verità unica, né soluzioni né risposte, ma al contrario, interrogare e provocare l'individuo. Tanner recupera le voci dell'ultimo incontro tra il protagonista e il Convitato (Fernando Pessoa) e amplia la discussione sulla settima arte offrendo un altro motivo di riflessione. Tanner si interroga sul ruolo dell'arte a partire dal dialogo dei due personaggi, il protagonista ed il Convitato, propiziando e dando spazio ad un altro interrogativo, quello sull'uomo e sulla sua identità nei rapporti con la società. Temi, questi, trattati da Pessoa nella poesia, ripresi da Tabucchi nella prosa e portati sul grande schermo da Tanner, un regista e un artista inquieto tanto quanto gli scrittori Tabucchi e Pessoa.

⁸ *Ivi*, p. 10.

A TRAVEL IN THE PORTUGUESE IMMAGINARY: TABUCCHI E TANNER

Summary

The movie *Requiem- un incontro con Fernando Pessoa* made by the swiss director Alain Tanner is based on the italian writer Antonio Tabucchi's work, *Requiem*, written directly in portuguese. The literary text é a huge travel throught the portuguese immaginary, twelve hours of protagonist's adventures and disadventures waiting the mysterious and symbolic meeting. The purpose of this work is to recognize and to analyse the processes and the strategies used by Tanner in the adaptation of the literary narrative to the cinematographic one.

CESTA DO PORTUGALSKÉ IMAGINACE: TABUCCHI A TANNER

Resumé

Film *Requiem* švýcarského režiséra Alaina Tannera je adaptací stejnojmenné novely italského spisovatele Antonia Tabucchiho, napsané v portugalštině. Literární text je velkolepou cestou do portugalské imaginace – je to dvanáct hodin vyplněných šťastnými a nešťastnými příběhy protagonisty, který očekává symbolické a tajemné setkání. Cílem příspěvku je identifikovat a analyzovat procesy a strategie použité Tannerem při transpozici literární prózy do filmového textu prostřednictvím popisu Lisabonu a jeho četných charakteristických postaviček i alegorických postav, které jej obývají.

SOSTIENE PEREIRA DI ANTONIO TABUCCHI E MARCELLO MASTROIANNI

Bruno Ferraro
University of Auckland
b.ferraro@auckland.ac.nz

Il romanzo di Antonio Tabucchi, pubblicato nel gennaio del 1994, ha vinto in quell'anno tutti i maggiori premi letterari italiani segnando un successo di pubblico che portò a diciassette le ristampe entro il febbraio del 1995. Indubbiamente al futuro successo tra i lettori ha contribuito anche l'uscita del film nell'aprile del 1995; la prima mondiale ebbe luogo il 27 marzo 1995 a Pisa con la partecipazione del regista Roberto Faenza e di tutto il cast, oltre che ad altre personalità del mondo culturale. Tra tutti spiccava la figura di Marcello Mastroianni, grande interprete del personaggio di Pereira. Non solo interprete ma anche perspicace lettore del romanzo come si legge dalle tante interviste rilasciate durante la lavorazione del film alla fine del 1994 e poco dopo la prima. La anteprima mondiale, voluta da Tabucchi a Pisa perché questa è la sua città, fu preceduta da una mattinata di studi sul ruolo dell'informazione; tra gli eccellenti intervenuti: Paolo Mieli (direttore del "Corriere della sera"), Ezio Mauro (direttore de "La Stampa"), Walter Veltroni (direttore de "l'Unità"), il giornalista Beniamino Placido e il filosofo Remo Bodei. La recitazione di Mastroianni e il ruolo dell'informazione vengono così discussi dal regista Faenza in una intervista nel novembre del 1994 mentre girava il film a Lisbona:

Mastroianni si è talmente immedesimato con Pereira che io non devo far altro che battere il ciak; si è talmente calato nel personaggio che tutto quello che fa è perfetto, anche nei più minuti particolari: le pillole, il sigaro, i vestiti. A sentire parlare dell'Actor's Studio, lo so, gli vengono i brividi, ma in questo caso, lui che è un attore di tipo istintivo, ha fatto un lavoro di identificazione all'americana. È ingrassato da solo. Baffi, occhiali, vestiti, atteggiamenti sono diventati i suoi. A questo punto non saprei immaginare un Pereira diverso da Mastroianni.¹

Alla domanda "Che significato dà al suo film?" Faenza risponde:

Non ho pensato di fare *Sostiene Pereira* per ragioni politiche, secondo me è l'aspetto meno interessante. È un errore – e sarà inevitabilmente strumentalizzato in questo senso – banalizzare il film sulla quotidianità politica. L'aspetto importante sta nel fatto che si tratta di una storia universale legata a un tema che ci appartiene: la libertà

¹ *Mastroianni: Pereira dal buio alla rinascita* (intervista di R. ROMBI), in "La Repubblica", 20 novembre 1994, p. 33.

di informazione. Il fascino del romanzo è in questo uomo anziano che riesce a rinnovarsi. È così difficile, arrivati a una certa età, riuscire a cambiare radicalmente la propria vita. Ma Pereira ci riesce e mi sembra un messaggio molto forte di speranza. La cosa che più mi ha intrigato è la constatazione che le storie con sottofondo politico sono sempre pessimiste mentre nel racconto di un uomo arrivato quasi a spegnersi che però trova le forze per riscattarsi vedo un segnale incoraggiante.²

E alla domanda “Come è intervenuto sul romanzo?” Faenza risponde:

Ho trovato un romanzo già strutturato, con un impianto drammaturgico. Ormai molti libri sembrano scritti per essere destinati al cinema e Tabucchi in particolare ha già avuto questo tipo di esperienza. Anche l’ambientazione nel 1938 non è stata difficile. Lisbona è una città ferma nel tempo e non abbiamo avuto molti problemi per trovare i luoghi del film.³

Il rapporto tra Tabucchi e il cinema risale alla sua adolescenza mentre negli ultimi anni lo scrittore ha visto portare sul grande schermo alcuni dei suoi scritti e non tra i più facili a essere tradotti visualmente: si pensi a *Notturmo indiano* (1989) per la regia di Alain Corneau e con l’interpretazione di Jean-Hugues Anglade; a *Rebus* (1988) per la regia di Massimo Guglielmi e l’interpretazione di Charlotte Rampling e Fabrizio Bentivoglio; a *Il filo dell’orizzonte* (1993) per la regia di Fernando Lopes e con l’interpretazione di Claude Brasseur e Andréas Ferreol; e, per ultimo, a *Requiem*, di Alain Tanner con Francis Frappat, di cui si è avuta l’anteprima mondiale a Lisbona nel 1999. Tabucchi dichiara che la sua generazione di scrittori è cresciuta con il cinema e che il rapporto con il cinema è parte del bagaglio culturale a sua disposizione; infatti ammette che alcune sequenze cinematografiche viste e riviste hanno agito sul suo subconscio influenzando addirittura la struttura narrativa della sua scrittura.⁴ Per quanto riguarda specificamente *Sostiene Pereira* Tabucchi dichiara che dal momento che ebbe terminato la prima stesura del romanzo il nome di Mastroianni come interprete del giornalista portoghese si affacciò alla mente. Tabucchi ha partecipato in vari momenti alla stesura dei dialoghi e alla soluzione di vari problemi che si presentavano; uno fra i più importanti è quello concernente il refrain *sostiene*: come fare a mantenere la musicalità imposta alla narrazione attraverso la ripetizione ossessiva della parola? La frase *Sostiene Pereira* sarà pronunciata fuori campo. “L’importante,” dice Tabucchi in un’intervista del novembre 1994, “è che il regista riesca a restituire l’atmosfera

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*. Oltre ai personaggi, un’altra grande protagonista del film è la città, quella Lisbona così amata da Tabucchi che per la prima volta, dopo tanti film tratti dai suoi romanzi, vedrà raffigurata. O addirittura ricostruita, là dove il tempo ha modificato gli ambienti, come il Caffè Orquídea dove Pereira consuma i suoi frettolosi pasti a base di omelette alle erbe. “È una Lisbona che va dal belvedere, da dove si domina tutta la città e dove Pereira scende dal taxi quando torna dalle terme, fino alla città bassa, l’Alfama, dove avvengono gli incontri con Marta”. E proprio in questi luoghi è stata girata una scena che non è presente nel romanzo. “E in un cinema dell’Alfama – sottolinea Tabucchi – che Marta conduce il giornalista perché veda un cinegiornale” (*Sostiene Tabucchi*, intervista di G. GALLOZZI, in “L’Unità”, 20 novembre 1994, p. 3).

⁴ A questo proposito si vuole ricordare quello che Tabucchi ha detto sulla genesi del suo primo romanzo, *Piazza d’Italia* (1973): “Ricordo di averlo strutturato una prima volta in una maniera pressoché tradizionale anche se, usando una narrazione sufficientemente anarchica, avevo già inserito il comico, il grottesco e il divertimento. Contemporaneamente però stavo leggendo le lezioni di montaggio di Eisenstein. Mi influenzarono a tal punto che decisi, forbiti alla mano, di tagliare *Piazza d’Italia* e di rimontarlo seguendo alla lettera le lezioni di Eisenstein” (*Antonio Tabucchi, scrittore in prima linea*, intervista di P. MARCESINI, in “L’Europeo”, 30 agosto 1994, pp. 65–66).

del Portogallo degli anni Trenta. E la presa di coscienza, politica ma anche umana, del personaggio”.⁵

Prima di passare al film, è doveroso soffermarsi su quello che Mastroianni ha dichiarato sul romanzo e sul film; già in un'intervista dell'agosto 1994 l'attore si era così espresso sul significato del romanzo:

Oltre ad essere un autentico capolavoro *Sostiene Pereira* è anche una lettura utile e indispensabile da un punto di vista prettamente etico. Non vorrei annoiare il lettore con considerazioni politiche ma ribadire alcuni punti fermi della storia recente del nostro Paese, come giudizio assolutamente negativo sul fascismo, mi sembra, in questo momento, un dovere civile al quale un attore come me non può e non deve sottrarsi. [...] Anche per questo ho deciso di interpretare Pereira: per lanciare un avvertimento, un monito. Un modo per ribadire che la destra e la sinistra esistono ancora e Pereira, alla fine del romanzo, diventa un eroe che prende finalmente coscienza del suo credo politico e tu, lettore, ti chiedi se durante la vita hai capito veramente da che parte stare, contro chi combattere.⁶

Mastroianni percepisce l'importanza del tema del giornalismo a cui, appunto, è dedicata la giornata di studi a cui si è accennato in apertura, in queste battute:

C'è un legame con il giornalismo di oggi, che non sa più informare, si limita a offrire dati e immagini consentite e previste, ma non comunica più la verità di quello che accade. Attraverso l'incontro con i due giovani, Monteiro Rossi e la sua ragazza Marta, Pereira si rende conto del suo distacco dalla realtà.⁷

Con gran perspicacia, Mastroianni aveva fatto la seguente osservazione durante la lavorazione del film:

Beh, c'è un bel po' di Tabucchi in Pereira. Pereira è un uomo modesto, solitario, mai banale, che vive dentro, e non si mette in mostra. Però, forse Tabucchi è anche l'altro protagonista, il dottor Cardoso. Un uomo che sa ascoltare, che sa cogliere con intelligenza il disegno di ciò che accade intorno. Sì, Tabucchi è Cardoso. E io, spero, sarò un discreto Pereira.⁸

Ancora più significativa è la seguente intervista rilasciata poco dopo l'anteprima; alla domanda “Cos'ha lei in comune con Pereira?” Mastroianni risponde:

All'inizio, credevo, assolutamente nulla. Io non sono mai stato un intellettuale, anzi da giovane diffidavo delle persone colte. Passeggiando per via Veneto scansavo il caffè Rosati ove si riunivano i migliori cervelli dell'epoca. Le uniche persone colte che sopportassi erano alcuni registi, ma non tanto per una loro certa superiorità, quanto perché ci accomunava la professione. Poi ho scoperto che somigliavo a Pereira in una certa bonomia, nella mancanza di avidità, in una certa mitezza, nella metodicità. Finché non ho capito il punto fondamentale, esistenziale che ho in comune con Pereira. Anch'io, come lui, ho una gran paura della morte. Ci penso sempre, ma non mi va di morire, non riesco a vedermi morto. [...] Io esorcizzo la paura della morte solo facendo film. Mi fanno sentire vivo.⁹

Con rammarico si ricorda che l'attore sarebbe venuto a mancare dopo poco più di un anno, il 19 dicembre 1996.

⁵ *Sostiene Tabucchi*, cit., p. 3.

⁶ *Sostiene Mastroianni: il vero Pereira sono io* (intervista di P. MARCESINI), in “L'Europeo”, 30 agosto 1994, p. 67.

⁷ *Sostengo Pereira disse Mastroianni* (intervista di M.P. FUSCO), in “La Repubblica”, 25 agosto 1994, p. 7.

⁸ *Mastroianni: io e Pereira* (intervista di G. BOGANI), in “La Nazione”, 17 agosto 1994, p. 9.

⁹ *Marcello sostiene Pereira* (intervista di G. BOGANI), in “La Nazione”, 5 aprile 1995, p. 17.

Oltre al pentimento Pereira deve fare i conti con la sua inadeguatezza nei confronti della realtà che cerca di ignorare trincerandosi dietro la pagina culturale del “Lisboa” e le sue traduzioni di scrittori francesi dell’Ottocento. Oltre a quello con Monteiro Rossi e Marta, un incontro che lo porta a realizzare che il suo senso di disagio estetico per quello che lo circonda sta diventando una insofferenza etica è quello con la Signora Delgado, la signora ebrea che si appresta a lasciare il Portogallo. Già dalle prime scene si percepisce quanto Pereira non sopporti le canzoni militari, le parate e gli atteggiamenti insolenti, come quello della portinaia Celeste che si fa forte del fatto che il marito milita nella polizia per fare la spia e assumere un atteggiamento prevaricatore verso Pereira. In una delle scene si coglie la magistrale recitazione di Mastroianni che segnala con la sua mimica e poche parole il suo disgusto per la portinaia e per quello che rappresenta.

Il dramma di Pereira è quello di un tormentato alle prese con la sua coscienza, il suo passato, i suoi ricordi; Pereira sarà trasformato dall’interazione con gli altri personaggi, dalla analisi – e non più dall’accettazione passiva – degli avvenimenti, dalla conflittualità tra il suo cattolicesimo e la teoria della confederazione delle anime. L’incontro con padre Antonio è determinante a risolvere quest’ultimo problema etico-filosofico; davanti all’atteggiamento permissivo e anche alquanto distaccato del padre francescano Pereira si sente più positivamente disposto ad accettare le spiegazioni del dottor Cardoso, sui *médecins-philosophes*, sulla confederazione delle anime. Pereira la cui preoccupazione per la morte, la resurrezione della carne, il senso di colpa e pentimento, lo avevano portato a selezionare molto oculatamente gli autori che leggeva – cattolici progressisti, in sostanza, come Mauriac, Bernanos, Daudet (mentre Claudel viene condannato) – trova nella teoria della confederazione delle anime la leva che gli permette di scardinare la sua armatura protettiva e di partecipare pienamente alla realtà circostante.

Dopo la conversazione con l’amico Silva in cui si discute del rapporto tra cultura e politica e della sua responsabilità come intellettuale e uomo (responsabilità che si concretizzerà quando Pereira firmerà il suo primo e ultimo articolo), Pereira incontra la signora Delgado che lo traumatizza quando gli dice a bruciapelo: “e allora faccia qualcosa”. Non solo Pereira è frastornato ma è specialmente rattristato dalla mancanza di scuse che può avanzare per giustificare la sua apatia. Mentre precedentemente Pereira aveva risposto a Monteiro Rossi, con un moto d’orgoglio, che lui non dipendeva dal suo direttore per le sue scelte letterarie, che la pagina culturale la dirigeva lui nel breve passo che segue Pereira sembra venire meno alla sua etica di giornalista – alla quale aveva mostrato finora di credere – e sembra ammettere (anche tramite l’uso del condizionale) la sua impotenza e frustrazione:

Sostiene Pereira che avrebbe voluto dire molte cose. Avrebbe voluto rispondere che sopra di lui c’era il suo direttore, il quale era un personaggio del regime, e che poi c’era il regime, con la sua polizia e la sua censura, e che in Portogallo tutti erano imbavagliati, insomma che non si poteva esprimere liberamente la propria opinione, e che lui passava la sua giornata in una misera stanzuccia di Rua Rodrigo da Fonseca, in compagnia di un ventilatore asmatico e sorvegliato da una portiera che probabilmente era una confidente della polizia. Ma non disse niente di tutto questo, Pereira, disse solo: farò del mio meglio signora Delgado, ma non è facile fare del proprio meglio in un paese come questo per una persona come me, sa, io non sono Thomas Mann, sono solo un oscuro direttore della pagina culturale di un modesto giornale del pomeriggio, faccio qualche ricorrenza di scrittori illustri e traduco racconti dell’Ottocento francese, di più non si può fare. Capisco, replicò la signora Delgado, ma forse tutto si può fare, basta averne la volontà. Pereira guardò fuori dal finestrino e sospirò.¹⁰

¹⁰ A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 72–73. A questa edizione fanno riferimento le citazioni successive, di cui si indicherà solo il numero di pagina fra parentesi, nel corpo del testo.

Al livello personale del pentimento è abbinato quello storico collettivo: la Storia (proprio quella con la *S* maiuscola che era stata precedentemente discussa con Marta) viene a incrociarsi con la vicenda personale del giornalista. Pereira, nel corso della conversazione con il dottor Cardoso, incomincia ad avere seri dubbi sulla utilità dei suoi studi e si ritrova, invece, ad ascoltare teorie psicoanalitiche e a discutere sulla validità di un certo tipo di letteratura come strumento di conoscenza. Precedentemente Pereira aveva difeso la sua neutralità e il suo deciso distacco da ciò che gli succedeva davanti agli occhi; basti qui ricordare il seguente passo: “Senta signorina, replicò, io non sono né dei vostri né dei loro, io sono un giornalista e mi occupo di cultura, ho appena finito di tradurre un racconto di Balzac, delle vostre storie preferisco non essere al corrente, non sono un cronista” (p. 97); il dottor Cardoso consiglierà a Pereira di incominciare a “pensare che quei ragazzi hanno ragione e che la sua vita finora è stata inutile, lo pensi pure, forse da ora in avanti la sua vita non le sembrerà più inutile” (p. 124). Infine il dottor Cardoso scardina proprio l’ultimo baluardo dietro al quale Pereira si era trincerato, quando gli dice che è forse giunto il momento di smettere di credere, come aveva fatto fino a questo momento, “che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo” (p. 122) e che

forse c’è un io egemone che in lei, dopo una lenta erosione, dopo tutti questi anni passati nel giornalismo a fare la cronaca nera credendo che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo, forse c’è un io egemone che sta prendendo la guida della confederazione delle sue anime, lei lo lasci venire alla superficie, tanto non può fare diversamente, non ci riuscirebbe e entrerebbe in conflitto con se stesso, e se vuole pentirsi della sua vita si penti pure, [...] si lasci guidare dal suo nuovo io egemone e non compensi il suo tormento con il cibo e con le limonate piene di zucchero” (pp. 123–24).

Oltre alle considerazioni di tipo politico e sociologico, la storia di Pereira permette la discussione di temi etici, religiosi e filosofici; tra questi il più importante è quello sulla confederazione delle anime di cui si ha un breve excursus del dottor Cardoso durante la visita di Pereira alla clinica talassoterapica. Si vuole demandare a questa ottima intervista con Remo Bodei il riassunto di tale filosofia e la sua applicazione al personaggio di Pereira. Sostiene Bodei:

Secondo questa teoria (sviluppata in Francia da medici-filosofi come Ribot, Janet e Binet) non esiste una sola “anima” per ogni individuo. Non si dà, in altri termini, un sostrato semplice, inalterabile, e immortale della coscienza quale garanzia del permanere dell’identità della persona attraverso le innumerevoli modificazioni subite nell’arco della vita e, per alcune religioni, persino dopo la morte. Ciascuno di noi non è dunque un “uno” sin dalla nascita, non forma un’unità psichica che poi magari si frantuma a causa di fattori traumatici esterni, di choc che lo portano alla pazzia o alla scissione della personalità. Questa è invece originariamente costituita da una confederazione di anime che si pongono, col tempo, sotto il controllo di un io egemone.¹¹

Su Pereira vanno ricordati i seguenti commenti di Bodei:

Pereira è un uomo malinconico, isolato e abitudinario, che – dopo la scomparsa della moglie – vive come se fosse morto. Si è avviluppato entro un bozzolo, un mondo interiore, fatto di opere letterarie e in esse vive per procura. Le sue più intime convinzioni si manifestano solo nel monologo con il ritratto della defunta, che continua ad essere il suo unico, vero sostegno. Egli soffre infatti di nostalgia del passato, di reminiscenze della sua gioventù e del suo matrimonio. In uno stato poliziesco – come il Portogallo di Salazar nel 1938 – lambito dalla guerra civile spagnola nella sua fase più aspra, ha come cattolico la prerogativa e il vantaggio di rispondere alla propria

¹¹ *Io, io ti rovescio* (intervista di A. BIGONGIALI), in “L’Unità”, 7 febbraio 1994, p. 9.

coscienza e non agli imperativi della politica ufficiale. Dopo l'incontro fortuito con dei giovani oppositori del regime, l'abitudine alla riflessione solitaria (nutrita anche dalla lettura di testi filosofici) e la sua dirittura morale lo portano a ribellarsi alla propria chiusura in se stesso, ad accorgersi di quanto di grave avviene attorno a lui. Inizia così un periodo di tormentati cambiamenti, che, iniziando dalla "periferia" della sua personalità, lo condurranno a rovesciare il suo attuale "io egemone" (gli equilibri sui quali si era finora retta la sua esistenza), a pentirsi in parte della sua vita e ad aprirsi al proprio tempo, alle vicende comuni.¹²

Nel finale il tormento esistenziale di Pereira, l'apporto psicoanalitico del dottor Cardoso, l'amicizia e schiettezza del padre António, la morte di Monteiro portano il protagonista alla metamorfosi, alla presa di coscienza. La descrizione della brutale aggressione della polizia segreta e il susseguente pestaggio di Monteiro ricordano scene di film di gangster con la violenza verbale e fisica che le caratterizza. Dopo aver trovato sul suo letto il cadavere di Monteiro, Pereira si affaccia alla finestra da dove osserva ragazzini che vengono inquadrati nelle fila dell'esercito salazarista; questa è la molla che fa scattare in Pereira il desiderio di rivolta contro il regime responsabile della morte di Monteiro e capace di addestrare futuri assassini. Consapevole delle scelte politiche del suo direttore, Pereira capisce che deve organizzare con astuzia la sua rivolta: Pereira riuscirà a far uscire sul giornale la denuncia dei comportamenti brutali della polizia salazarista e a farla franca fuggendo in Francia. Le ultime battute – dopo gli straordinari avvenimenti che si sono succeduti – ci permettono di accomiatarci da Pereira con un ricordo affettuoso: Pereira, corpulento (e infatti sceglie un falso passaporto con la foto di un uomo grasso), amante delle limonate (ne consuma un'ultima prima di ritornare a casa), abitudinario e sconcolato nella sua solitudine (saluta il ritratto della moglie con il quale ha dialogato, poi torna a riprenderlo e lo mette a testa in su in modo che possa respirare meglio), ha ormai completato la sua trasformazione e si avvia a un cambiamento di vita e di abitudini.

***SOSTIENE PEREIRA* BY ANTONIO TABUCCHI AND MARCELLO MASTROIANNI**

Summary

This paper aims to illustrate, through interviews with Mastroianni and the director Roberto Faenza, how the film derived from Antonio Tabucchi's anonymous novel is the "result" of a very close collaboration among the three and how essential has been the casting of Mastroianni in the role of the obese Portuguese journalist.

¹² *Ibidem.*

**TABUCCHIOHO ROMÁN *JAK TVRDÍ PEREIRA*
A MARCELLO MASTROIANNI**

Resumé

Prostřednictvím citací z rozhovorů poskytnutých Mastroiannim a režisérem Robertem Faenzou tento příspěvek ukazuje, že snímek vycházející ze stejnojmenného románu Antonia Tabucchiho (*Sostiene Pereira*) je výsledkem úzké spolupráce mezi spisovatelem, režisérem a představitelem titulní role a že obsazení Mastroianniho do role tělnatého portugalského novináře má pro film zásadní význam.

GENERI, ADATTAMENTI

DALLA SCENEGGIATURA AL FILM

Paolo Musu

*Istituto per la Cinematografia e la Televisione “R. Rossellini”, Roma
paolomusu@inwind.it*

Premessa: la sceneggiatura, un testo nascosto

Il lavoro di scrittura che precede le riprese di un film, è generalmente poco conosciuto dal comune lettore o da chi legge per mestiere ma non opera in campo cinematografico. Il problema è che la sceneggiatura è un testo nascosto: raramente pubblicato – e, se pubblicato, lo è più di frequente nella sua forma di sceneggiatura desunta a posteriori, non di copione di lavorazione¹ – esso è occultato nel corso dello sviluppo di un film per vari fattori.² La produzione, che è la titolare dei diritti, non ha interesse a rivelare la storia prima della realizzazione del film; la riservatezza è d’obbligo, e si lascia trapelare solo quanto si ritiene sia funzionale ad un *battage* pubblicitario. Altrettanto riservati sono il regista e gli attori che, nel loro rapporto con il pubblico mediato da giornalisti e critici, sono chiamati a focalizzare i loro interventi sul film e a spendere ben poche parole sulla sceneggiatura. Rimanendo così dietro le quinte, la sceneggiatura è facilmente relegata alla sua funzione strumentale di pre-visualizzazione del film: raramente si sviluppa un discorso sulla sua estetica al di fuori della cerchia degli addetti ai lavori. Ciò non significa che nella scrittura gli sceneggiatori adottino uno stile scialbo o puramente tecnico. Lo sceneggiatore sa che per raggiungere il pubblico dovrà inevitabilmente servirsi del contributo di altri che sono i primi – e spesso i soli – lettori del suo testo. Il committente (la produzione), il regista ed i suoi collaboratori, sono per lo sceneggiatore i lettori che interpretano anche il ruolo dello spettatore cinematografico. Le strategie di scrittura si fanno perciò più raffinate e uno stile di stampo più narrativo è adottato da molti sceneggiatori anche all’interno di norme specifiche della scrittura per il cinema, come

¹ Spesso nel cinema si identifica la sceneggiatura con il copione. Il copione di lavorazione è la copia della sceneggiatura usata sul set durante le riprese (si suppone quindi che sia la stesura definitiva della sceneggiatura). Su questa si appuntano le ulteriori modifiche apportate alla storia durante le riprese.

² La parola “sviluppo” fa riferimento alla fase iniziale della produzione di un film, detta anche pre-produzione, durante la quale, passando attraverso i vari momenti di riscrittura, ricerca, documentazione, viene messa a punto la sceneggiatura. Per una definizione più dettagliata del termine “sviluppo” secondo i parametri fissati dal Programma Media Plus, che si inserisce nel quadro della politica audiovisiva dell’Unione Europea, si veda anche http://www.mediadesk.it/svi_luppo.html.

ad esempio l'uso del presente e della terza persona, o l'impiego di termini del linguaggio e della tecnica cinematografica.

Un'esperienza personale: ovvero, come ho imparato a leggere e ad amare le sceneggiature

Ho sempre avuto per le mani delle sceneggiature cinematografiche, sin dalla prima infanzia, e questa familiarità me le ha fatte considerare al pari dei libri. Casa mia ne era piena non perché qualcuno le scrivesse, quanto perché parte del lavoro di mio padre consisteva nel leggerle. Così, quando ero molto piccolo, prima le ho usate per disegnarci sopra; poi, crescendo, con le sceneggiature ho imparato a leggere.

Mio padre Antonio, a cavallo degli anni cinquanta e sessanta, era produttore esecutivo di una nota società di produzione cinematografica, la Vides di Franco Cristaldi: vagliava i progetti da realizzare, di alcuni ne seguiva lo sviluppo dall'ideazione sino al termine del film e, spesso, si occupava anche della distribuzione nelle sale e delle vendite estere. Per le sue mani passavano molti soggetti e molte sceneggiature in prima stesura, quelle sulle quali il dialogo con gli sceneggiatori si faceva più fitto per ragionare sulla storia, sul cast, sui tempi di produzione.

Appassionato del suo lavoro, a casa leggeva questi copioni la sera, quando io stavo andando a letto. Ricordo che spesso, alzandomi e andando verso la stanza dei miei genitori, trovavo mio padre e mia madre che discutevano di qualche film. Notai in seguito che il tempo di lettura – escludendo il tempo impiegato per prendere appunti – corrispondeva a quello della probabile durata del film, un paio d'ore.

Mio padre appuntava a matita o a penna le sue note su fogli di carta, oppure a margine dei testi sulla stessa sceneggiatura. Preparava gli incontri con gli sceneggiatori e il regista durante i quali avrebbero discusso sino a quando tutti, autori e produzione, sentivano che il film cominciava ad essere vivo e convincente. Da queste discussioni, e dagli appunti di tutti, nascevano le successive stesure della sceneggiatura.

Nel lavoro di mio padre, molto tempo era dedicato alla documentazione di quanto era collegato alla storia del film: leggeva libri di saggistica, narrativa, incontrava esperti del settore, viaggiava per visitare i luoghi dove si sarebbe svolta la vicenda. Per un film sulla mafia dialogava con giornalisti, poliziotti, letterati che avevano espresso un autorevole punto di vista sul fenomeno, persone che avevano vissuto sulla loro pelle avvenimenti di mafia. Per un film storico, la casa si riempiva di libri che fornivano informazioni e immagini su un particolare periodo. Per una biografia di un musicista avrebbe acquistato dischi e consultato critici.

La stesura finale delle sceneggiature era fatta in più copie: alcune, destinate all'ufficio di produzione, alle banche, alle assicurazioni o al Ministero del Turismo e Spettacolo, erano rilegate con un dorso rigido; altre erano rilegate ad anelli o a clip, per facilitare la movimentazione delle pagine durante lo spoglio della sceneggiatura e le notazioni sui cambiamenti apportati nel corso delle riprese. Tutto questo, ovviamente, ho potuto capirlo solo successivamente, lavorando per qualche tempo in produzione.

Qualche volta, durante le riprese, papà portava in casa i copioni di lavorazione, con le rettifiche ai dialoghi, alle scene, ai personaggi volute dal regista e appuntate dalla segretaria

di edizione. Ma fino a che sono stato in un'età nella quale qualsiasi superficie cartacea poteva trasformarsi in una tavolozza di disegno, a quelle sceneggiature non potevo avere accesso: potevo guardare, non toccare.

Altri copioni invece giacevano in casa senza che le loro pagine recassero troppi segni, a rivelare un film che non sarebbe entrato in produzione o che forse sarebbe stato realizzato da qualcun altro.

Su questi copioni – di film completati o di film che non sarebbero stati realizzati dalla casa di produzione per la quale mio padre lavorava – esercitavo il mio diritto allo scarabocchio e al disegno.

Non sapendo ancora leggere, lo spazio più interessante era quell'ampia zona bianca sul retro dei fogli scritti da qualcuno che, con quelle pagine, inventava storie, provocava domande, sollecitava risate, commozione, ci si guadagnava da vivere. A margine di azioni drammatiche, scene comiche, dialoghi d'odio e d'amore, prendeva vita il mio universo di omini, soldati medioevali, castelli assediati, cow-boys e indiani, navi, aerei e soldati della seconda guerra mondiale, paesaggi e giocatori di calcio.

Una svolta è avvenuta nel momento in cui ho cominciato a leggere: inizialmente le sceneggiature erano ancora superfici per disegnare, ma ormai l'occhio era attratto dalle frasi, dai dialoghi e, leggendo, cominciavo a vedere i personaggi, le stanze, le azioni. Prendevo familiarità con quella strana impaginazione divisa in colonne, da un lato la descrizione del visivo e dall'altro i dialoghi e le indicazioni su rumori e musiche. Un'impaginazione scandita da abbreviazioni e definizioni tecniche che mi venivano spiegate da mia madre. Mi piacevano molto le righe che aprivano ogni nuova scena: intestazioni sintetiche come "Salone Villa Ardengo – int./est. Notte" già mi mostravano i luoghi della storia, ne immaginavo gli arredi, gli spazi, le luci.

Altre volte la lettura si rivelava difficoltosa, ma nello sforzo mi appassionavo a quella forma di scrittura che andavo scoprendo e che mi dava la sensazione che unisse il racconto orale, il racconto scritto e il fumetto. Le prime volte aprivo i copioni a casaccio, se c'era una scena che mi conquistava leggevo da quel punto in avanti. Poi ho cominciato ad assaporare la lettura dalla prima pagina: capivo meglio le ragioni dei personaggi, le ambientazioni, il tempo della storia. Stavo conquistando la libertà del lettore. Attribuivo ai personaggi un volto, una voce, degli abiti, sentivo le loro passioni e la loro perfidia. Una simpatica canaglia desiderava divorziare e sognava come far fuori la moglie, una famiglia litigava per le proprietà e per l'amore, degli operai preparavano scioperi per difendere i propri diritti.

Contemporaneamente subentrava in me una forma di rispetto per quelle pagine, e non osavo più disegnarci sopra. Leggevo le note di mio padre, degli autori, qualche volta ne capivo il senso, altre volte no: perché quella scena era da "tagliare"? Per quale motivo una riga trasversale eliminava dei dialoghi o la descrizione di un'inquadratura? Chi aveva apposto sui copioni di lavorazione degli schemi che rappresentavano la posizione della macchina da presa, degli attori, i loro movimenti? Come mai alcune scene erano rinumerate? Sentivo che qualcuno poteva modificare le sceneggiature, persone che evidentemente sapevano come andavano manipolate. Cominciavo a capire che esisteva un autore, che l'autore dialogava con altre persone, e che fra queste c'era anche mio padre. Questo misto di ammirazione e timore non solo mi indusse da allora a smettere di scarabocchiare sulle sceneggiature, ma su qualsiasi altro libro o fumetto.

Di pari passo si facevano evidenti anche aspetti meno piacevoli: le lunghe giornate di lavoro di mio padre mi suggerivano che dalle pagine delle sceneggiature si metteva in moto qualcosa di molto complesso, faticoso e snervante.

Il primo infarto di mio padre ne fu la dimostrazione.

Per certi versi, il periodo di riposo forzato che ne seguì ci permise di stare più vicini. E compresi che la passione e la necessità di lavorare ti portano a scelte rischiose, e che la lettura delle sceneggiature, per uno come mio padre, era allo stesso tempo una terapia ed un vizio, piacevoli ed irrinunciabili. Compresi anche la grande ammirazione ed il rispetto che mio padre aveva per sceneggiatori e scrittori, quanto meno per quelli che avevano qualcosa da dire. Papà amava le storie che descrivevano la lotta delle persone contro l'ingiustizia, l'anelito verso il miglioramento. Questo non vuol dire che disdegnasse le commedie, anzi. Riteneva però che le commedie migliori fossero quelle in grado di aprire un velo su una situazione, provocando domande e reazioni nello spettatore. Non amava il cinema troppo convenzionale, quello decisamente commerciale, fatto solo per ingraziarsi il pubblico. Non so quanti altri produttori la pensassero come lui in merito agli sceneggiatori: io avevo l'impressione che in qualche momento li considerasse più importanti dei registi. Riteneva positivo che il regista fosse presente alla sceneggiatura, che la sua impronta fosse necessaria, ma nutriva una vera ammirazione per i bravi sceneggiatori. Il produttore doveva assecondare i talenti degli uni e degli altri, contribuire alla condivisione del progetto, cercare, per il bene del film, di anticipare i problemi e proporre soluzioni. La pensava come Hitchcock: una volta che il film è scritto, che tutto è chiaro nella mente del regista, l'organizzazione della produzione diventava più semplice.

A casa, mio padre aveva conservato tante sceneggiature: dietro qualche pagina c'erano ancora i miei disegni. Purtroppo non fece altrettanto con i suoi appunti, i tanti block notes che aveva riempito e le lettere scambiate con gli amici ed i collaboratori, quasi a voler dire che solo il film, alla fine, conta, e che il film è innanzi tutto un racconto, una sceneggiatura.

Un esempio: la sceneggiatura ed il film di *Ballando ballando*

Nel 1983 esce in Italia il film di Ettore Scola *Ballando ballando*. È una coproduzione italo-francese tratta da uno spettacolo teatrale al quale Scola aveva assistito in un suo precedente viaggio a Parigi.³ Il film, sceneggiato dallo stesso Scola con Ruggero Maccari, Furio Scarpelli e con l'autore dello spettacolo, Jean-Claude Penchenat, ripercorre la storia e gli avvenimenti francesi dagli anni Trenta sino agli anni Ottanta.

La vicenda è interamente ambientata in una sala da ballo, gli attori interpretano di volta in volta i protagonisti dei periodi rappresentati; la scenografia mostra modifiche negli arredi e nell'illuminazione coerenti con il succedersi degli anni.

Ma, soprattutto, il film è privo di dialoghi.

Nella colonna sonora regna sovrana la musica, un tappeto di motivi che accompagna i 106' dello spettacolo riproponendo, allo spettatore del 1983, melodie note e meno note della tradizione musicale francese, e non solo.

³ Si tratta dello spettacolo *Le Bal*, messo in scena dal Théâtre du Campagnol.

Scola utilizza anche i rumori, che anzi sono l'unico elemento sonoro nella sequenza iniziale prima dell'attacco del primo brano musicale, e li sfrutta successivamente per punteggiare altre scene sottolineando alcune azioni in senso drammatico, ironico o descrittivo.

Film che rinuncia ai dialoghi quando il cinema ormai da più di cinquant'anni ha affiancato principalmente la parola alle immagini, *Ballando ballando* è un'opera che anche nella sceneggiatura mostra scelte che oltrepassano i codici stilistici tradizionalmente fatti propri dagli scrittori di cinema. Va anche detto che Scola, Maccari e Scarpelli sono autori la cui biografia rivela un forte legame con la matrice letteraria, giornalistica, teatrale.

La sceneggiatura, di 143 pagine, è una lettura gradevolissima. Il testo è scevro di indicazioni tecniche, di queste rimane l'essenzialità dell'intestazione delle scene e qualche sporadica indicazione sui movimenti della macchina da presa, oltre ad alcuni incisi sui quali torneremo più avanti; nelle parti descrittive, i personaggi sono tratteggiati in maniera vivida, l'ambiente è ugualmente protagonista e gli avvenimenti storici entrano ora drammaticamente ora con leggerezza nella vita e nelle vicende dei protagonisti.

Tutto è dominato dal fluire del tempo, dall'ineffabile avvicinarsi degli anni: qua è là emergono delle note di nostalgia e di tenerezza per qualcosa che poteva essere e non è stato, per le speranze che accompagnano la vita dei personaggi soprattutto nei momenti più duri a cavallo della guerra. Il tempo e la vita sono visti come spirali, con punti che progressivamente tornano su se stessi, una circolarità evocata dalla struttura a *flashback*, dall'uso ricorrente del valzer, dal trasformarsi progressivo dei personaggi, interpretati dagli stessi attori ma sempre diversi da un'epoca all'altra.

La letterarietà della sceneggiatura è resa evidente dalla divisione in capitoli adottata dagli autori: le macro-sequenze – assimilabili anche ad atti teatrali – sono introdotte da pagine che recano queste uniche diciture: Capitolo primo: oggi / Capitolo secondo: 1936, il Fronte Popolare / Capitolo terzo: il rifugio antiaereo ecc.

Questa scelta realizza una sorta di ibridazione fra teatro, cinema, letteratura. Ad ogni capitolo corrisponde non solo un momento temporale ed un nucleo tematico, come avviene nel romanzo, ma anche un quadro teatrale caratterizzato da unità di tempo, di luogo e di azione. Tuttavia, nell'ambito di queste macro-sequenze, è mantenuta la divisione in scene tipica della sceneggiatura cinematografica, e ai cambi di ambiente corrispondono i cambi di scena. La sceneggiatura è impaginata all'italiana, ovvero con la descrizione del visivo incolonnata sulla metà sinistra del foglio, mentre la metà di destra è dedicata ai rari elementi del sonoro.⁴ È l'impaginazione più frequentemente adottata in Italia sino a qualche anno fa, prima che divenisse predominante quella detta all'americana, nella quale la descrizione

⁴ La sceneggiatura che ho consultato mi è stata messa a disposizione a suo tempo dal produttore del film, Franco Committeri. Per il cinema italiano, in assenza di un mercato editoriale delle sceneggiature occorre contattare personalmente registi, autori, produttori, o fare riferimento a collezioni private o pubbliche come la Biblioteca della Cineteca Nazionale di Roma (<http://www.csc-cinematografia.it/csc/pages/fondi.php>) o il Museo del Cinema di Torino (<http://www.museonazionaledelcinema.org/it/pag.php?catid=91>). Internet offre poco sulla sceneggiatura italiana, ma molto sulle sceneggiature di film USA: si veda il sito <http://www.script-o-rama.com/> e, per avere una misura della diversa attitudine nei confronti della sceneggiatura negli Stati Uniti, si visitino gli altri link proposti dal sito.

del visivo occupa l'intero spazio del foglio, mentre dialoghi e notazioni del sonoro sono incolonnati al centro della pagina in margini più ristretti.⁵

È utile stilare un indice della sceneggiatura per pesare le varie parti di ciascun “capitolo” e visualizzare la successione cronologica ed i *flashback* a cui si faceva prima riferimento:

Copertina	pag. 1
CAPITOLO PRIMO: OGGI	pag. 2
Scena 1: La Sala da ballo nel 1982 (Interno Tramonto)	pag. 3
CAPITOLO SECONDO: 1936, IL FRONTE POPOLARE	pag. 28
Scena 2: La Sala nel 1936 (Interno Tramonto)	pag. 29
Scena 2 A: La Toilette	pag. 39
Scena 2 B: La Sala da Ballo	pag. 41
CAPITOLO TERZO: IL RIFUGIO ANTIAEREO	pag. 50
Scena 3: La Sala nel 1940 (Interno notte)	pag. 51
CAPITOLO QUARTO: OCCUPAZIONE E LIBERAZIONE	pag. 55
Scena 4: La Sala nel 1944 (Interno Sera)	pag. 56
CAPITOLO QUINTO: IL DOPOGUERRA	pag. 69
Scena 5: La Sala nel 1946 (Interno Sera)	pag. 70
Scena 5 A: La Toilette	pag. 73
Scena 5 B: La Sala da Ballo	pag. 75
Scena 5 C: La Toilette	pag. 80
Scena 5 D: La Sala da Ballo	pag. 81
CAPITOLO SESTO: TEMPO DI ALGERIA	pag. 83
Scena 6: La Sala nel 1955 (Interno Tramonto)	pag. 84
Scena 6 A: La Toilette	pag. 107
Scena 6 B: La Sala da Ballo	pag. 108
CAPITOLO SETTIMO: BALLO AZIENDALE	pag. 112
Scena 7: La sala nel 1968 (Interno Tramonto)	pag. 113
CAPITOLO OTTAVO: LA SALA, OGGI	pag. 130
Scena 8: La sala da ballo nel 1983 (Seconda Parte)	pag. 131

⁵ Negli anni novanta il crescente uso del computer e di programmi per l'elaborazione dei testi, unitamente ad una maggiore apertura nell'adozione delle norme del cinema americano, hanno favorito la diffusione di questo modello di impaginazione, che ha soppiantato il precedente stile.

Va detto per inciso che il film e la sceneggiatura sono molto simili: un solo importante cambiamento riguarda il capitolo settimo, dove il *Ballo aziendale* previsto in sceneggiatura nel film è rimpiazzato da una sequenza nella quale un gruppo di studenti del 1968 infrange una finestra ed entra nella sala per sfuggire ai fumogeni e alle cariche della polizia. Dirigenti di azienda ed impiegati sono sostituiti da personaggi di maggiore caratura in rapporto al periodo storico.

Ballando ballando è un affresco temporale che in una struttura a cornice carrella su mezzo secolo di storia francese del Novecento (i capitoli intermedi sono racchiusi in *flashback* tra gli anni Ottanta del primo e dell'ottavo capitolo), ed è raccontato in terza persona facendo uso del tempo presente, una prassi abituale della sceneggiatura cinematografica. A dispetto però delle norme che sovrintendono la sceneggiatura intesa come strumento di lavoro, di testo che, secondo la manualistica classica, dovrebbe limitarsi a descrivere ciò che la macchina da presa inquadra, gli autori, in alcune occasioni, utilizzano enunciati che rivelano apertamente molteplici livelli comunicativi.

È quasi un manifesto estetico quanto si trova a pag. 13 a proposito dell'assenza di parole tra i personaggi. Descrivendo i primi approcci tra i presenti durante il ballo, dopo aver elencato un lungo catalogo di gesti e sguardi che consentono al lettore di percepire visivamente l'azione, gli autori ci dicono che cavalieri e dame utilizzano tutte le forme di comunicazione "esclusa, naturalmente, la parola". E proseguono subito dopo dandosi una domanda ed una risposta: "Perché naturalmente? Perché la parola, tra sconosciuti, è formale, anonima, non rivelatrice, sarebbe del tutto bugiarda; perché questi sono uomini e donne soli, alla ricerca di rapporti diversi da quelli della loro quotidianità... perché questi uomini e queste donne sono qui, in questa sala, proprio perché in fondo sono delusi dalle parole che dicono e gli vengono dette fuori da qui; perché attraverso il corpo, i gesti, gli abiti, gli sguardi, essi vengono a cercare, ogni sabato pomeriggio, senza confessarselo e senza contarci troppo, proprio un nuovo linguaggio per le loro piccole vite".

È una digressione che in una sceneggiatura intesa unicamente come racconto per immagini non ha alcun senso: semplicemente non è descrittiva. Ma essa ha una forte valenza se si assume che la sceneggiatura può anche essere luogo di riflessione a voce alta del regista, enunciato di scelte estetiche radicali come la rinuncia ai dialoghi, strumento per comunicare agli attori le motivazioni ed il sottotesto dei personaggi, modo per informare un lettore-spettatore circa le intenzioni di fondo di un autore o degli autori.

Il lungo brano sopra citato è anche un momento di pausa e di riflessione del racconto che focalizza la natura più intima dei personaggi. Per alcuni istanti il lettore assiste ad un congelamento della storia: non vi sono avvenimenti, non si va avanti, il movimento fisico è escluso. Questa parentesi sembra un fermo fotogramma sui personaggi, e realizza a livello di lettura del testo un meccanismo in tutto e per tutto simile ai *freeze frame* che effettivamente sono descritti in sceneggiatura e che punteggiano il film. Stilisticamente, l'uso di pause e digressioni conferisce un'impronta più letteraria e meno cinematografica alla sceneggiatura.

Così anche i dialoghi, che gli sceneggiatori non esplicitano mai in battute incolonnate nella parte destra del foglio, ma suggeriscono attraverso degli incisi nel periodare che descrive l'azione, secondo la tecnica del discorso indiretto libero. Prendiamone due esempi: nelle citazioni, il discorso libero indiretto sarà in caratteri corsivi, laddove nella sceneggiatura originale non vi è alcun cambiamento nella "formattazione" dei caratteri. A pag. 39, nella Toilette un uomo vorrebbe suicidarsi ma il rivale in amore lo ferma. Gli

autori scrivono: “I due uomini si guardano. Victor implorante: *lasciami fare!* L’altro, severo: *smidollato, la vita è sacra!* Gli strappa di mano il calice rotto, lo butta lontano”. Oppure, a pag. 109: “La madre di famiglia ha sparecchiato il tavolino e con la sporta sotto il braccio trascina via il marito: *troppi malintenzionati in giro!*” Questi dialoghi non dialogati, che potrebbero anche essere le didascalie delle battute dei personaggi dei film muti, emergono invece dal testo con disinvolture e senza appesantire la sceneggiatura con indicazioni gergali di tecnica cinematografica.

Anche in altri momenti gli autori escludono il gergo tecnico e prediligono soluzioni che lasciano scorrere il testo gradevolmente. Si veda ad esempio a pag. 17 quando, al termine della descrizione dell’attraversamento dell’affollata pista da ballo da parte del Vecchio Cameriere, appare la frase “Una volta il nostro sguardo lo coglie, di là delle coppie che ballano, mentre inciampa con i suoi piedoni nel grembiule troppo lungo...” Al di là della *gag*, a chi ci si riferisce con la frase “il nostro sguardo”? Per un attimo si fa strada un’identità tra sguardo del regista, punto di vista della macchina da presa, sguardo dello spettatore: la frase implica una sceneggiatura che non è solo indirizzata agli addetti ai lavori, al produttore, allo scenografo, al direttore della fotografia, agli attori che debbono realizzare quanto il regista intende esprimere. C’è riferimento ad uno spettatore in grado di percepire le intenzioni degli autori, uno spettatore che va aiutato nell’affinare lo sguardo nella direzione suggerita dagli autori della sceneggiatura. A pag. 124 si va anche oltre: “L’occhio della M.d.P. (l’infame spia al servizio dello spettatore) scopre il più piccolo dei rokers...” La macchina da presa è, ironicamente, “l’infame spia al servizio dello spettatore”! Il gioco è scoperto, ed è un gioco di specchi nei quali si riflettono i volti degli sceneggiatori, del regista, la storia, il cinema stesso ed i suoi spettatori: e nel film stesso gli specchi e le immagini riflesse sono frequenti, come quando lo specchio è utilizzato per passare da un’epoca all’altra o per simulare il punto di vista della macchina da presa, ovvero del regista-narratore, e quindi del pubblico, giustificando così lo sguardo dei personaggi rivolto direttamente nell’obiettivo della macchina da presa, sguardo che oltre lo schermo incontra gli occhi dello spettatore.

Un’ultima rilevante digressione si trova a p. 131. All’inizio dell’ottavo capitolo, siamo tornati al presente: descrivendo i cavalieri e le dame impegnati in un giro di valzer, “ritroviamo anche le altre coppie *che abbiamo lasciato per un’ora e mezza...*[corsivo nostro]”. Il riferimento al tempo del film, alla sua presumibile durata, rimette ancora in gioco il rapporto tra sceneggiatura, film che da questa sceneggiatura deve farsi e pubblico. La durata è canonica, il film durerà circa un’ora e mezza, una soglia d’attenzione collaudata, ed è un messaggio rassicurante per produttori, distributori ed esercenti; certo è meno canonico il modo in cui è fatta questa dichiarazione. La sceneggiatura cita se stessa come progetto di film, e stabilisce un tempo del discorso che invita alla matematica e alla statistica: a pagina 131, dodici pagine prima della parola Fine, gli autori stimano di aver mostrato al pubblico circa novanta minuti di film, ed in effetti, al termine delle lavorazioni, il film montato raggiungerà una durata di centosei minuti per una sceneggiatura di complessive centoquarantatre pagine.⁶

⁶ Per gli amanti della statistica ecco una tabella e due grafici che illustrano il rapporto fra le parti di ciascun “capitolo” nella sceneggiatura e nel film. Per la sceneggiatura sono state prese in esame le sole pagine di descrizione delle scene, e per il film è stata esclusa la sequenza finale dei Titoli di coda di 4’27”, che porta il minutaggio totale a 1h 46min 40sec.

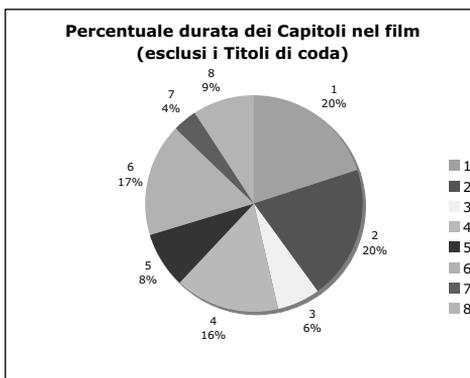
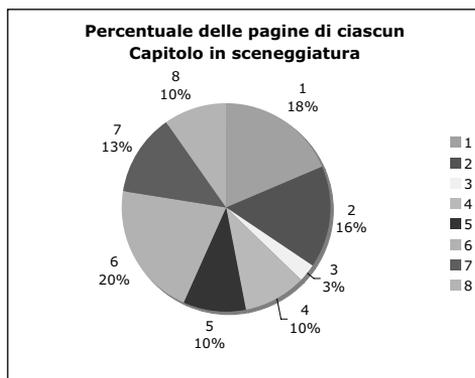
Il testo di *Ballando ballando* è scritto tenendo presente lo spettatore: uno spettatore al quale gli autori offrono con abilità una struttura ed un racconto che non appartengono al cinema *mainstream*. Niente dialoghi, niente attori famosi, niente *happy end*. Leggere questa sceneggiatura è come essere invitati dagli autori ad un giro di ballo: qualche volta ci si lascia trascinare dalla musica, qualche volta si stabilisce complicità e ci si guarda direttamente negli occhi.

***Ballando ballando* – Leggere la sceneggiatura, vedere il film. Qualche appunto sulla metodologia**

Nel mio lavoro di insegnante di Linguaggio Cinematografico ho verificato che i materiali scritti ed audiovisivi di *Ballando ballando* si prestano anche ad interessanti operazioni didattiche. Non mi riferisco qui tanto al rapporto del film con gli eventi storici rappresentati, quanto piuttosto alle possibilità di riflessione sul rapporto fra testo scritto e messa in scena.

L'assenza dei dialoghi è occasione per sperimentare una lettura di alcune parti della sceneggiatura sulla proiezione stessa del film. Avere a disposizione un film che, come *Ballando ballando*, nella componente sonora, comunica unicamente attraverso le musiche ed alcuni rumori, è una condizione di privilegio, in quanto la lettura effettuata ad alta voce

	Sceneggiatura (n° pagine)	Film (durata in h:m:s)
Capitolo 1: oggi	25	0:20:31
Capitolo 2: 1936, il Fronte Popolare	21	0:20:23
Capitolo 3: il rifugio antiaereo	4	0:06:33
Capitolo 4: occupazione e liberazione	13	0:16:03
Capitolo 5: il dopoguerra	13	0:08:27
Capitolo 6: tempo di Algeria	28	0:17:37
Capitolo 7: ballo aziendale/il 1968	17	0:03:36
Capitolo 8: oggi, seconda parte	13	0:09:23
Totale	134	1:42:33



dal docente richiama all'attenzione del gruppo unicamente gli elementi descrittivi delle immagini che scorrono davanti agli occhi di tutti, senza che vi siano interferenze con parti dialogate. Questa esperienza, che ho effettuato più volte con studenti di corsi specialistici, universitari e classi delle scuole superiori, permette di cogliere sincronicamente il rapporto tra testo scritto e immagini, applicando una metodologia preclusa al tradizionale lavoro di analisi svolto per mezzo di un articolo, un saggio, una tesi. Attraverso questa esercitazione – che può riguardare parti più o meno estese del film⁷ – si confrontano il ritmo di lettura e quello del montaggio, le scelte stilistiche adottate in fase di scrittura e le soluzioni di messa in scena: non ultimo, si ha una migliore percezione di quanto peso abbia una sceneggiatura (una buona sceneggiatura) nel processo di realizzazione di un film.

In più i materiali di questo e di altri film attualmente disponibili sul mercato dell'home video⁸ mettono a disposizione opere integre nelle loro componenti visive e sonore. Quanto alla conoscenza del testo-film, ritengo sia preferibile che il gruppo al quale è destinato questo lavoro di confronto abbia avuto modo di vedere in precedenza il film o la sequenza che si intende prendere in esame, anche se in alcune occasioni (destinatari che ritengono di avere un ricordo vivido del film o gruppi che mostrano maggiore interesse per la fase di scrittura piuttosto che per la messa in scena) può essere preso in considerazione il percorso inverso: leggere prima le pagine della sceneggiatura senza far uso di proiezione, vedere successivamente la sequenza del film, ripetere infine la visione leggendo le pagine di sceneggiatura corrispondenti durante la proiezione. Questo processo comporta naturalmente maggior tempo a disposizione. Infine, sul versante tecnologico e logistico, è evidente che è necessario avere a disposizione il materiale video, le pagine della sceneggiatura, una sala dotata di impianto di proiezione o videoproiezione e controllo sulla luce ambiente, un controllo sul volume della proiezione, un'eventuale amplificazione per la voce durante la lettura, commisurata alla dimensione della sala e al numero di uditori.

FROM SCREENPLAY TO FILM

Summary

Screenplays are rarely published. Scripts are somehow hidden texts, and their circulation is limited to producers, directors, agents, actors and few other movie specialists who have no interest in letting other people know anything about a movie before the film is completed. Nevertheless, reading a script can be an interesting experience, and many screenwriters have developed a personal and original style. Paolo Musu, the author of this short essay, will

⁷ Personalmente ritengo che l'incipit della sceneggiatura e del film si prestino meglio ad essere presentate ad un gruppo di lavoro o di persone interessate. Entrare *in medias res* può risultare brutale, salvo non effettuare un discorso introduttivo per amalgamare le conoscenze e la sensibilità del gruppo.

⁸ Il dvd è distribuito in Italia dalla General Video Recording. In genere occorre anche un'autorizzazione per l'uso e la presentazione in pubblico. Nell'utilizzare un dvd è anche opportuno verificare la qualità della trascrizione in rapporto ai materiali originali su pellicola (integrità del film, qualità dell'immagine e del suono; è utile sapere se il film è stato restaurato, ma è inutile lasciarsi incantare da rimasterizzazioni in audio digitale multicanale quando la colonna sonora originale era monofonica...).

lead the reader through his personal experience with screenplays reading and evaluation, and will focus on the script of Ettore Scola's *Ballando ballando*, released in 1983 after a French stage production directed by Jean-Claude Penchenat. Some methodological hints derived from the author's film teaching experience will close the article.

OD SCÉNÁŘE K FILMU

Resumé

Jen vzácně bývají publikovány filmové scénáře. Jsou to texty nepřístupné pohledu širšího publika, zejména v době, kdy film ještě není dokončen, a jejich znalost je omezena na produkční, režiséry, agenty, herce a několik dalších privilegovaných osob ze světa filmu. Četba scénáře je však velmi zajímavou zkušeností, neboť mnozí scenáristé mají velmi osobitý a originální styl. Autor příspěvku se svěřuje se svou vlastní zkušeností s četbou a posuzováním scénářů a jako příklad analýzy nabízí text, který předcházel realizování snímku Ettore Scola *Ballando Ballando (Tančírna)*, uvedeného do distribuce v roce 1983 a inspirovaného francouzským divadelním kusem režírovaným Jeanem-Claudem Penchenatem. Příspěvek se uzavírá radami a metodologickými úvahami vycházejícími z pedagogické praxe autora příspěvku.

TRASPOSIZIONI FILMICHE DEL *PASTICCIACCIO* GADDIANO: TRADUZIONE INTERSEMIOTICA O ADATTAMENTO?

Joanna Janusz

Università della Slesia, Katowice-Sosnowiec
jgajda@o2.pl

La famosa definizione jakobsoniana presenta la traduzione intersemiotica (trasmutazione) come un'interpretazione di segni verbali per mezzo di segni di sistemi segnici non verbali.¹ Considerare una tale traduzione possibile implica la necessità di ritenere che ambedue le opere da confrontare, quella verbale e quella non-verbale, siano testi. In effetti, il film, come insieme coeso e coerente di segni è un testo, che si presta ad una interpretazione filologica. Ovviamente, il film non può essere considerato come un'opera non-verbale, dato che la parola, nella sua forma orale, entra a far parte integrale nella maggior parte delle produzioni filmiche, accanto alla dimensione musicale e visiva.² In effetti, la parola non è per il racconto filmico un elemento facoltativo, ben al contrario: si presenta come una sua componente indispensabile, così che la sua assenza, assume il valore di segno negativo, veicolando particolari messaggi estetici.³ Riflettere sull'eventuale possibilità della trasposizione di un'opera letteraria in quella filmica significherebbe allora studiare non tanto le modalità di trasferimento di un messaggio verbale scritto in quello unicamente visivo, quanto riflettere sul come trasmettere il messaggio letterario, la cui interpretazione

¹ Cfr. R. JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *Language in Literature*, a cura di K. POMORSKA e S. RUDY, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1987, pp. 428–35 (trad. it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. HEILMANN, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 56–64).

² Lino Micciché considera il film come una struttura complessa, “poiché concorrono a comporla almeno tre distinti patrimoni segnici di grande tradizione: letterario-teatrale (dialoghi, scansione scenica, performatività del filmico ecc.), sonoro-musicale (musica di commento, musica di scena) e artistico-visivo (composizione del *cadrage*, scenografia, costumi, ambienti ecc.); che si aggiungono e si fondono con quelli [...] in realtà specifici del filmico [...]” (L. MICCICHÉ, *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 14–15).

³ Per Jurij Lotman, l'essenza del cinema sta nell'essere la fusione di due distinte tendenze narrative, rappresentativa e verbale, tenendo ben presente il fatto che la componente verbale non è facoltativa, ma indispensabile per l'insieme (J. LOTMAN, *Siemiotica kino i problemy kinoestetki*, trad. polacca di J. FARYNO e T. MICZKA, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, pp. 91–92).

dipende in gran misura dalla collaborazione del lettore in un codice filmico, che, nonostante la sua complessità, non necessariamente è in grado di assumere una tale specie di intervento esterno.

Il confronto intersemiotico tra due testi di questo tipo esige la suddivisione del prototesto, quindi dell'opera letteraria, in parti costitutive, quindi l'individuazione dei suoi aspetti denotativi e connotativi, la distinzione del contenuto testuale dalla sua espressione, la divisione dei dialoghi e delle descrizioni nonché la distinzione dei rimandi intertestuali e intratestuali,⁴ per vedere come il contenuto di partenza, espresso per iscritto, sia stato e come reso con vari mezzi stilistici propri al testo filmico. Ovviamente, sono prevedibili, nella versione cinematografica, delle scelte interpretative privilegiando particolari aspetti del testo di partenza per celarne altri, in conformità alle possibilità espressive del film.

Gli assi dell'analisi che proponiamo in questo breve studio sono appunto le componenti del romanzo gaddiano che in qualche modo trovano o dovrebbero trovare il loro corrispettivo nella sua versione filmica, e cioè: ambientazione, personaggi, tipo di narrazione con vari effetti di acronie narrative, lingua e stile.

Già negli Anni Venti Gadda si mostrava favorevole a un nuovo mezzo espressivo quale il cinematografo; ne sia testimone il bozzetto intitolato *Cinema*, la cui pubblicazione in volume nelle edizioni di *Solaria* risale al 1931.⁵ Lo scrittore vedeva nel film una forma moderna dell'antichissima arte popolare e ne sottolineava innanzitutto gli aspetti carnevaleschi e ludici, quelli che concedevano allo spettatore momenti di evasione e di "oblio momentaneo del male".⁶ Per il resto, anche la stessa scrittura gaddiana, con il suo amore per il chiaroscuro e per il dettaglio, con il suo senso di *suspense*, si presta in modo particolare alle interpretazioni filmiche. Non sorprende quindi che lo scrittore abbia voluto lui stesso adattare la prima versione di *Quer pasticciaccio*, pubblicata a puntate su *Letteratura* nel 1946, ai bisogni del cinema, preparandone la sceneggiatura, che però non è mai stata portata sullo schermo. Il progetto filmico gaddiano, intitolato *Il palazzo degli ori*, rispetta l'idea, il messaggio e i principali effetti stilistici del prototesto letterario. Gadda sembra aver voluto trasmettere il carattere generale del suo romanzo, pur avendo capito che l'ambiguità e la polisemanticità del testo scritto non sono trasmissibili con i mezzi tecnici ed estetici del cinema.

⁴ Bruno Osimo osserva: "Una composizione filmica può essere scomposta in diversi elementi: il dialogo tra i personaggi, l'ambientazione naturale, le eventuali voci fuori campo, la colonna sonora, il montaggio, l'inquadratura, la luce, il colore, il piano, lo scorcio, nel caso della voce umana anche il timbro e l'intonazione, la composizione del fotogramma. Per realizzare la traduzione filmica di un testo verbale, è inevitabile compiere un'operazione razionale di suddivisione dell'originale per decidere a quali elementi della composizione filmica affidare la traduzione di taluni elementi stilistici o narratologici dell'originale" (B. OSIMO, *Traduzione intersemiotica*, in *Corso di traduzione: Prima parte – elementi fondamentali*, Guaraldi, 2000. In versione elettronica consultabile in http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_37?lang=it).

⁵ Cfr. G.C. FERRETTI, *Ritratto di Gadda*, Laterza, Roma 1987, pp. 46–49; E. FERRERO, *Invito alla lettura di Carlo Emilio Gadda*, Mursia, Milano 1974, pp. 58–59.

⁶ C.E. GADDA, *Lettere a «Solaria»*, a cura di G. MANACORDA, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 60. A questo proposito si rinvia anche all'interessante saggio di Micaela Lipparini *Il Cinema di Gadda*, in *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pacini, Pisa 1994, pp. 41–60, consultabile in versione elettronica in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, Recource Centre, Archive, <http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/index.html>.

Per disambiguare il romanzo l'autore opera nella sua proposta filmica tutta una serie di cambiamenti interpretativi – esplicativi, fra cui quello che pare strutturalmente più consistente – un'ampia analessi dotata di una precisa indicazione cronologica: giugno 1926 (mentre l'azione del romanzo inizia il 20 febbraio del 1927, qualche settimana prima dell'assassinio di Liliana) e comincia con la visita delle parenti di Liliana Balducci a Ingravallo. Le due donne reclamano i gioielli di cui la giovane signora si sarebbe illegittimamente appropriata, mentre le vere posseditrici dei preziosi sono proprio zia Elviruccia e zia Marietta. L'analessi premessa nella sceneggiatura concede al futuro spettatore di compensare la perdita delle parti iniziali del libro, puramente descrittive, contenenti la filosofia ingravallesca – gaddiana circa le causali dei delitti (il suo famoso *cherchez la femme*)⁷ e illuminatrici sul comportamento della signora Balducci. Così l'indicazione della “follia oblativa” della donna, annunciata nel romanzo all'occasione della lettura del testamento, viene tradotta nella sceneggiatura in una sequenza ternaria di scene: quella della distribuzione dell'elemosina nella chiesa dei Santi Quattro Coronati, quella del banchetto di fidanzamento di una delle figlicce, Ines, alla quale la signora fa un generoso regalo e quella del dono fatto al cugino Valdarena in occasione delle prossime nozze.

Nell'analessi del trattamento filmico gaddiano appaiono anche i personaggi – chiave dell'intrigo: la futura assassina Virginia, assente nel romanzo, evocata dai ricordi di altri personaggi e smascherata solamente dall'esclamazione del suo doppiante femminile, Assunta, che nell'ultima scena del romanzo con il suo accorato “No, sor dottò, no, no, nun so' stata io!”⁸ induce a riflettere l'implacabile Ingravallo e gli fa scoprire l'identità della reale assassina.

Il progetto gaddiano toglie ogni ambiguità alle due figure femminili di Assunta e Virginia, mettendo addirittura in primo piano la seconda delle donne. Orbene era quell'ambiguità a depistare il comune lettore del romanzo, dando pressoché infinite possibilità interpretative circa non solo gli autori ma anche i moventi del crimine. In modo simile, nella sceneggiatura vengono approfondite le figure maschili dei fratelli Diomede ed Ascanio Lanciani, sospettati di rapina in casa Menegazzi, nonché quella di Enea Retalli, il reale rapinatore.

L'analessi della sceneggiatura fornisce anche dei chiarimenti circa la costruzione psicologica dei personaggi principali. Viene ad esempio spiegato come Ingravallo sia diventato frequentatore di casa Balducci, e come sia nata la sua casta ammirazione per la signora. Più volte nella sceneggiatura sono previsti dettagli sullo scambio di sguardi fra i due protagonisti, dai quali il povero commissario “riceve una sensazione di fascino”.⁹ Invece la scena undicesima,¹⁰ quella dell'incontro fra Valdarena e Liliana (nel romanzo solo evocata dai ricordi dell'uomo, già dopo la morte della protagonista) mette a fuoco l'ambiguità della relazione fra i cugini, con un particolare accento sulla possibile tresca amorosa fra i due. Invece la scena del mancato furto di Ascanio Lanciani ai danni di Liliana, impedito da Ingravallo,¹¹ assente nel romanzo, accerta lo spettatore della scaltrezza e destrezza del ragazzo.

⁷ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e racconti*, a cura di G. PINOTTI ed altri, Garzanti, Milano 1989, vol. II, pp. 15–17.

⁸ *Ivi*, p. 276.

⁹ C.E. GADDA, *Il palazzo degli ori*, in *Scritti Vari e Postumi*, a cura di A. SILVESTRI ed altri, Garzanti, Milano 1993, scena 2, p. 931.

¹⁰ *Ivi*, pp. 944–46.

¹¹ *Ivi*, scena 2, pp. 932–33.

Ci sono nella sceneggiatura anche delle scene annunciatrici del disastro, accrescenti la tensione narrativa quali la misteriosa sparizione e assassinio della cagnetta di Liliana, il dettaglio delle perle della signora, poi ritrovate in casa dell'assassina a testimoniare della sua colpevolezza. Gadda volle anche conservare gli aspetti di combinatorietà e virtualità dell'universo, già presenti nel romanzo, come ad esempio nella terza scena, nel momento in cui vengono introdotte tre dissolvenze che alternativamente chiariscono la provenienza dei gioielli di famiglia, diventate poi oggetto di reclamo da parte delle zie di Liliana e pretesto dell'incontro fra le due donne, Liliana e Don Corpi nel cortile dei Santi Quattro.

Lo scioglimento della narrazione proposto da Gadda è, rispetto alla chiusura del romanzo, esplicitato. Contrariamente a quello che dichiarava sulla superfluità delle eventuali spiegazioni sull'identità dell'assassino,¹² nello sceneggiatura, dopo le congetture premonitrici della scena sesta (in cui vediamo Liliana con Virginia in casa, a guardare i gioielli e assistiamo alle effusioni sentimentali a sfondo omosessuale della ragazza nei confronti della padrona) e della scena settima (l'allusione alla tresca amorosa fra Virginia e Bladucci), l'autore opta per dei colpi di scena molto filmici, come per suscitare un maggior interesse del pubblico: la morte di Enea Retalli, rapinatore della Menegazzi, e l'elucidazione dei motivi e degli antefatti dell'assassinio di Liliana nonché l'arresto della stessa Virginia. All'identità sospesa dell'assassino del romanzo viene nella sceneggiatura contrapposta la figura dell'Ingravallo giustiziere, venuto a punire la diabolica e criminale Virginia.

Gadda aveva anche pensato ad introdurre elementi del buffonesco, proponendo ad esempio nella ventiduesima scena, quella dell'inseguimento di Lavinia Mattonari da parte del poliziotto investigatore, una "banale e un po' comica tecnica di pedinamento", che lo faceva acquattarsi dietro i cespugli e procedere per salti "come un canguro",¹³ e del pittresco, ad esempio nella sedicesima scena, quando l'inseguimento del commendatore Angeloni diventa pretesto per la visita dei suburbi romani.¹⁴

Sembra che l'intento di Gadda nello scrivere il trattamento filmico del suo romanzo fosse da una parte quello di trasmettere l'idea generale dell'opera letteraria (la cupidigia dei "pescicani", la critica di una società crudele per i più deboli, la solitudine di una donna sensibile in un mondo che la respinge) e, dall'altra, quello di fornire un saldo intreccio, facilmente individuabile per uno spettatore medio, per cui anche l'interpretazione del gesto estremo di Virginia come un atto di ribellione di chi non accetta la propria condizione di affamata. La componente ineffabile del testo filmico gaddiano era, quindi, anche un abile gioco con i sentimenti dello spettatore, indotto a compatire la poveraglia romana.¹⁵

¹² "Lo snodarsi improvviso del groviglio è simultaneo col bagliore folgorante che illumina al commissario protagonista la realtà dell'epilogo. Il nodo si scioglie ad un tratto, chiude bruscamente il racconto. Dilungarmi nei come e nei perché ritenni vano borbottio, strascinamento pedantesco, e comunque postumo alla fine della narrazione. Smorzerebbe in tentennamento l'urto repentino, a non dire il trauma, della inattesa chiusura" (C.E. GADDA, *Incantazione e paura*, in *Saggi, giornali, favole. Scritti dispersi*, a cura di C. VELA ed altri, Garzanti, Milano 1991, p. 1213).

¹³ C.E. GADDA, *Il palazzo degli ori*, cit., p. 967.

¹⁴ *Ivi*, p. 953.

¹⁵ Guido Guglielmi ebbe a dire a questo proposito: "La poetica della sceneggiatura è intenzionalmente populista e neorealistica. E sono quindi volutamente enfatizzate le tinte fosche e romantico-sentimentali" (G. GUGLIELMI, *Sulla parola del «Pasticciccio»*, in "The Edinburgh Journal of Gadda Studies", 0, 2000 (Recource Centre), <http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/index.html>. Apparso anche in "Avanguardia", 5, 15, pp. 25-37.

Per la prima realizzazione cinematografica del romanzo gaddiano,¹⁶ dopo l'immenso successo anche presso il pubblico di *Quer pasticciaccio*, apparso in volume presso Garzanti nel 1957, si dovette aspettare invece il 1959. Per Pietro Germi, regista e interprete di *Un maledetto imbroglione*, trarre un poliziesco da un libro che del poliziesco ha solo l'ossatura, doveva essere un'impresa assai ardua. Eppure il tentativo di Germi sembra riuscito al punto che il suo film è stato definito dalla critica il primo poliziesco italiano e si è meritato, nel 1960, due nastri d'argento per il miglior attore non protagonista (Claudio Gora nelle vesti di Remo Banducci) e per la migliore sceneggiatura (dello stesso Germi, coadiuvato da Ennio De Concini e Alfredo Giannetti).

L'elemento comune delle opere d'arte, costante a scapito dei mezzi di espressione, quello che costituisce la struttura profonda della comunicazione artistica, è la storia raccontata, cioè la *fabula*. In effetti, la *fabula* è un'unità semantica superiore ricostruibile con vari mezzi semantici.¹⁷

Anche Germi ha conservato l'idea direttrice della trama gaddiana, cioè il motivo del doppio delitto (furto e assassinio), introducendo nel resto del materiale letterario certe operazioni retoriche, così da alterare la struttura del testo letterario.

Il primo di questi procedimenti è di ordine riduttivo e detrae alcuni motivi, che per la loro estensione si prestavano male alla trascrizione filmica. Innanzitutto vengono eliminati i doppiati gaddiani: dei due Lanciani, Ascanio e Diomede, ne rimane uno, destinato a diventare l'assassino di Lilita; nel film appare soltanto una delle sorelle Mattonari, Camilla, diventata del resto una delle amanti di Valdarena. Lo stesso spazio del palazzo romano destinato a diventare il palcoscenico dei sinistri eventi è semplificato, infatti non ci sono più in Germi le due scale A e B della casa. Anche le figure delle due serve, Assunta e Virginia, che nel testo letterario tendono a sovrapporsi, nel film appaiono distinte, non solo per aspetto fisico (bionda la prima, interpretata da Cristina Gajoni e bruna la seconda, interpretata da Claudia Cardinale), ma anche per il carattere e la funzione da loro assunta nello svolgimento della trama. In effetti, dalla *femme fatale* gaddiana, invasa da un'ambigua passione fra sororale e omosessuale, segretamente nutrita per la signora e non per il signor Balducci, Virginia diventa nel film una giovane alquanto isterica, invaghita del padrone, ma assolutamente incapace di alcun gesto eccessivo.

Altri elementi dell'intreccio gaddiano vengono invece permutati, come l'apparizione di Camilla Mattonari nello studio di Valdarena, o fusi insieme come le figure di Zamira e Lavinia Mattonari e quelle del commendatore Angeloni e la contessa Menegazzi, ossia sostituiti l'uno con l'altro, come il personaggio di Enea Retalli, rapinatore del romanzo, che viene sostituito con quello di Diomede.

I cambiamenti più facilmente individuabili, ma senza una grande importanza per l'insieme del messaggio trasmesso, consistono nello slittamento temporale dell'azione (la piena età fascista nel romanzo e gli Anni Cinquanta del film), nonché in alcune modifiche dei nomi propri dei protagonisti (Banducci e Angeloni sostituiscono Balducci e Angeloni).

¹⁶ Le altre due sono la trasposizione teatrale di Luca Ronconi, in cartellone al Teatro Argentina di Roma nel 1996, e quella di Piero Schivazappa del 1983, per la televisione. Si veda *Conversazione con Luca Ronconi*, a cura di G. LA FONTANA, in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2000–2004, Resource Centre, <http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources>, e F.G. PEDRIALI, *Il "Pasticciaccio" e il suo doppio*, *ivi*, 0/2000.

¹⁷ Cfr. S. WYSLOUCH, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, p. 158.

I cambiamenti più consistenti sono invece ovviamente le aggiunte, come il motivo dell'eternamente assente fidanzata di Ingravallo o l'effusione sentimentale della signora Banducci, che si lascia invadere dai ricordi d'infanzia in presenza di Ingravallo, alludendo pure alla sua mancata maternità. La figura di Liliana, per il resto, è una delle più riuscite trascrizioni filmiche del romanzo. Il di lei dolore e la profondissima solitudine, in *Quer pasticciaccio* intuiti e commentati dall'ingravallesco discorso indiretto libero, sono interpretati dai mezzi propri del film, come ad esempio il ritratto di un bambino che appare nel sottofondo della scena del sopralluogo dopo il delitto in casa Banducci.

La figura di Ingravallo appare invece "americanizzata", a cominciare dal fisico (cappello, occhiali da sole, sigaro fumante) e ha poco in comune con l'investigatore – filosofo gaddiano, segretamente innamorato di Liliana. Per il resto, della casta devozione nutrita da Ingravallo per la bella e triste signora non rimane niente, tranne la già indicata conversazione sull'infanzia della donna. L'Ingravallo del film sembra troppo loquace, troppo spigliato e troppo impetuoso (ricordiamo i due ceffoni impartiti a Valdarena e a Banducci in segno del profondo disprezzo dell'avidità del primo e delle infedeltà coniugali del secondo) per apparire quel solitario burbero voluto da Gadda.

Rinnovata sembra anche la figura del marito di Liliana, Remo Banducci. Nel romanzo il personaggio non assume molta importanza, il narratore allude infatti all'incompatibilità spirituale dei coniugi, incolpandone ovviamente il rozzo e il rubizzo Balducci. Vagamente si parla anche delle sue avventure amorose durante i frequenti viaggi e delle non impossibili tresche con le splendide serve di casa. Nel film, Banducci diventa, accanto al Valdarena, uno degli indiziati dell'assassinio di Liliana. È un uomo dalla psicologia complicatissima, attratto dalla bellezza dell'amante Virginia e nello stesso tempo inorridito per la propria bassezza morale, è lui che del resto si autoaccusa come colui che avrebbe potuto spingere la gelosa ragazza ad assassinare la rivale.

La conclusione del film è quella classica del genere poliziesco, che vuole la scoperta dell'assassino, la sua confessione e la conseguente punizione del delitto. Così anche in Germi: il commissario, subitaneamente illuminato da un lampo di logica investigatrice, scopre che Diomede Lanciani, il solo che aveva l'opportunità di procurarsi la doppia chiave di casa Banducci, è l'assassino della signora. Eppure, la commovente scena d'addio di Assunta e Diomede toglie anche allo spettatore ogni soddisfazione per lo scioglimento dell'enigma.

Se Germi, nella sua interpretazione di *Quer pasticciaccio*, non è particolarmente fedele all'ordito dell'intreccio gaddiano, conserva invece, traducendola mirabilmente, un'altra componente del prototesto letterario, cioè il coinvolgimento emotivo del narratore, impietosito e commosso per la sorte dei disoccupati romani. La trasposizione filmica sostituisce il discorso romanzesco con le suggestive immagini della poveraglia romana nel bar di Lavinia Mattonari a Marino e quelle dell'abitazione dei coniugi Lanciani. La ricchezza del palazzo dell'oro, talmente in contrasto con la circostante povertà, è resa attraverso le riprese iniziali della ricchezza architettonica dell'abitazione. La presa di posizione favorevole per l'assassino, spinto al delitto non dall'eccessiva avidità, come quella del Banducci, che non accetta il testamento di Liliana perché quello avrebbe leggermente diminuito le sue ricchezze, ma dall'estrema povertà, è annunciata già fin dall'inizio dalla bellissima canzone *Sinno me moro* (scritta dallo stesso Germi in collaborazione con Carlo Rustichelli ed interpretata da Alida Chelli), *Leitmotif* musicale accompagnante la

coppia di innamorati Assunta e Diomede. Collocata in apertura e in chiusura del film, la canzone diventa non soltanto la cornice per la narrazione filmica, ma è anche la chiave di lettura per l'interpretazione dei motivi del delitto e per la giustificazione della coppia dei protagonisti.

Quello che, a scapito dei tentativi, non si è riuscito a salvare dall'originale gaddiano è il suo plurilinguismo. Difatti, Ingravallo parla un italiano standardizzato, il maresciallo (interpretato da Saro Urzì) si esprime con cadenze meridionali, ma per facilitare la comprensione del dialetto, viene dichiarato esplicitamente come originario di Catania. Il carabiniere invece parla con forti inflessioni settentrionali così da lasciar interdetto Ingravallo, che subito dopo traduce le informazioni dialettali nel proprio standard,¹⁸ facilmente comprensibile anche per lo spettatore poco avvezzo alle varietà linguistiche italiane.

La realizzazione di Germi si presenta, conformemente alle dichiarazioni dei titoli di testa, come un adattamento ben impostato, che dall'originale prende quello che al regista è parso utile alla sua interpretazione della *fabula*. Tuttavia, come osserva Bruno Péquignot: "il y a une histoire qui existe sous différentes formes: roman, théâtre, cinéma, opéra etc... chacun ayant ou n'ayant pas la capacité de faire – dans son champ – un oeuvre originale marquant sa pratique esthétique par son style et contribuant ainsi à son évolution".¹⁹ Visto in questa luce, il film di Germi può essere considerato un'opera indipendente, che acquista il proprio valore e funziona come prodotto culturale valido in sé solo perché riesce a disporre dei propri mezzi espressivi in modo autentico e nuovo, attestando in questa maniera che un dialogo fra l'elitaria prosa gaddiana e un'arte popolare è non solo possibile ma anche ispiratore e fruttifero.

PASTICCIACCIO OF GADDA AND ITS FILM TRANSPOSITIONS: INTERSEMIOTIC TRANSLATION OR ADAPTATION?

Summary

The article is devoted to the comparison between different film versions of Gadda's novel *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*, planned by Gadda (*Il palazzo degli ori*) and completed by Pietro Germi (*Un maledetto imbroglio*).

The study is based on the Jakobson's notion of transmutation, in consequence of what both of works: the film and the novel are considered texts which are subjected to analysis and comparison, because of the fact that they both have a plot that is the profound structure,

¹⁸ Cfr. E. GUTKOWSKI, *Un esempio di traduzione intersemiotica: dal «Pasticciaccio» a «Un maledetto imbroglio»*, in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2/2002, <http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/journal/issue%202/articles/gutkogerm.html>.

¹⁹ Trad. it.: "la stessa storia può presentarsi sotto forme diverse: romanzo, teatro, cinema, opera, ecc., ognuna delle quali possiede o meno la potenzialità di diventare – nel suo campo – [corsivo nostro] un'opera originale in grado di segnare la pratica artistica grazie al suo stile e contruendo con ciò alla sua evoluzione" (B. PÉQUIGNOT, *Le «bon» roman et le «vrai» film* in *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*, a cura di J. MIGOZZI, Pulim, Limoges 2000, p. 444).

constant even to the detriment of semantic means, used in the film and in the novel respectively.

The Gadda's version preserves the message and the main stylistic effects of the literary text, even if it has also the explicative sequences aimed at eliminating ambiguity and polysemantic, which are typical of literary text.

Although the film version of the novel, completed by Pietro Germi in 1959, preserves the structure of the thriller, it introduces the variety of alterations f.e.: **reductions** – suppression of some characters; **permutations** – changes in the order of events; **replacements** – Enea Retalli (the burglar in the novel) is replaced with Diomede; **fusions** – some characters like Zamira and Camilla, or Angeloni and Menegazzi are amalgamated so they become the characters of Camilla and Angeloni; **additions** – f.ex: the scene of the confession of Liliana in Ingravallo, which can be considered the product of the culture itself. In this way the dialogue between Gadda's narrative and the popular art becomes credible, possible and beneficial as well.

FILMOVÉ TRANSPOZICE GADDOVA ZATRACENÉHO PŘÍPADU: INTERSEMIOTICKÝ PŘEVOD NEBO ADAPTACE?

Resumé

Príspevek je venovaný srovnání jedné pouze připravované a druhé uskutečněné filmové verze Gaddova románu *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (Ten zatracený případ v Kosi ulici)*. Prvně jmenovaný snímek s titulem *Palazzo degli ori (Palác šperků)* byl připravovaný samotným Gaddou, zatímco k úspěšné realizaci námět dovedl až Pietro Germi ve snímku *Un maledetto imbroglio (Zpropadený podfuk)*. S využitím Jakobsonova pojmu transmutace jsou jak filmové, tak literární díla považována za texty a podrobeny srovnávací analýze. Oba jsou spojené fabulí, tedy hlubokou strukturou každého vyprávění, zatlačující do pozadí sémantické prostředky použité v románu, respektive ve filmu.

Gaddovo zpracování zachovává myšlenku, poselství a základní stylistické prostředky prototextu, byť s pomocí výkladových sekvencí, které redukuje nejasnost a polysémantičnost charakteristické pro literární text.

Filmová interpretace románu realizovaná Pietrem Germim v roce 1959 zachovává naopak strukturu detektivního příběhu a modifikuje pouze její dílčí části. Použitými operacemi jsou např.: redukce – odstranění některých postav; permutace – změna posloupnosti událostí; substituce – Enea Retalli (v románu lupič) je nahrazen postavou Diomeda; sloučení – samostatné postavy románu, např. Zamira a Camilla nebo Angeloni a Menegazzi, jsou sloučeny do postav Camilly a Angeloniho; vložení nových prvků – např. Lilianino přiznání komisaři Ingravallovi. Germiho film tak působí jako kulturní produkt nezávislý na předloze a ukazuje, že dialog mezi Gaddovou elitářskou prózou a lidovým uměním je nejen možný, ale také plodný a inspirující.

VEDERE IL LIBRO, LEGGERE IL FILM. *IL BELL'ANTONIO* DA BRANCATI A PASOLINI

Roberto Ubbidiente
Humboldt-Universität zu Berlin
Roberto.Ubbidiente@romanistik.hu-berlin.de

Nel 1960, dopo aver visto in anteprima *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini, di cui aveva cofirmato la sceneggiatura, Pier Paolo Pasolini dichiarò che “il bell'Antonio non è più il bell'Antonio di Brancati, e in parte neanche quello della sceneggiatura”.¹ Queste parole – e l'enfasi con cui furono pronunciate² – evidenziano l'originaria intenzione dello sceneggiatore di non limitarsi ad una ‘letterale’ trasposizione cinematografica del libro (resa oltretutto difficile dalla scabrosità del tema) ma di procedere ad una sua ‘traduzione’ in *im-segni*, come Pasolini chiamava i fonemi elementari del linguaggio cinematografico. Allo stesso tempo, però, la dichiarazione di Pasolini manifesta tutta la sorpresa per il risultato finale, ossia per l'evidente ‘alterità’ del film rispetto alla sua sceneggiatura, oltre che – ma ciò era più prevedibile e, anzi, affatto agognato – di entrambi rispetto al libro. In considerazione del ristretto spazio a nostra disposizione, ci limiteremo in questa sede al solo rapporto libro-film, per capire in quale misura e grazie a quale strategia di sceneggiatura il film di Bolognini “non è più” il libro di Brancati. Prima di procedere, però, sarà utile riassumere brevemente la trama del romanzo.

Il libro

Publicato a puntate su “Il Mondo” dal 19 febbraio al 29 maggio 1949, *Il bell'Antonio* è ambientato nell'Italia degli anni Trenta e narra la storia di Antonio Magnano, un ragazzo siciliano di singolare bellezza vittima di un destino quanto mai beffardo: mentre tutti lo ritengono un instancabile cacciatore di sottane, egli soffre segretamente di una forma psicologica di impotenza che ne rende i rapporti sessuali completi eventi più unici che rari. Si direbbe che egli sia la prima vittima della sua immeritata fama di dongiovanni e che

¹ P.P. PASOLINI, *Dal diario di uno sceneggiatore*, in “Il Reporter”, 9 febbraio 1960, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. De LAUDE, Mondadori, Milano 1999, tomo II, p. 2261. Da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni.

² “Alla fine [della proiezione] per poco non abbracciavo Bolognini” (*ivi*, p. 2258).

soffra di una grave forma di ansia da prestazione che lo blocca sul più bello costringendolo ad un *'coitus interruptus' malgré lui*. Dopo cinque anni passati a Roma nella speranza di un posto al ministero, Antonio è costretto dal volere paterno a tornare nella sua Catania per sposare la figlia di un facoltoso notaio, la bellissima Barbara Puglisi, ragazza di sani principi obbediente al padre e a Santa Romana Chiesa. Nonostante le prime remore, dopo un fortuito incontro con la ragazza in cui egli resta letteralmente abbacinato dalla sua bellezza, Antonio acconsente a questo matrimonio combinato sperando di costruire con la moglie una *'corrispondenza di amorosi sensi'* che renda superfluo ogni rapporto fisico. Sulle prime il connubio spirituale sembra funzionare ma poi il notaio Puglisi scopre che – la figlia ancora *'intatta'* – il matrimonio è rato ma non consumato. Il vincolo sarà quindi sciolto dalla Sacra Rota e la *'ancora'* signorina Puglisi sposerà il barone di Bronte, uomo brutto ma innocuo e, soprattutto, molto ricco. Per Antonio, malgrado tutto innamoratissimo della moglie, l'annullamento del matrimonio è un duro colpo a cui presto si aggiungerà (siamo in piena guerra) la morte del padre sotto un bombardamento. Il finale vede il protagonista, annichilito dal suo dramma personale, confondere sogno e realtà: quel rapporto occasionale strappato alla figlia del portiere, con cui Antonio aveva creduto di dar finalmente sfogo ad un istinto troppo a lungo represso, si rivela nient'altro che un sogno avuto nel corso di una noiosa conversazione col cugino Edoardo, già podestà dimissionario e fascista pentito, ormai restituito agli ideali della democrazia e dell'impegno civile. Il romanzo riserva tuttavia ancora un ultimo colpo di scena. Sarà, infatti, proprio Edoardo, dopo aver accusato Antonio di disimpegno morale e politico, ad abusare della giovane figlia del proprio portiere, vivendo così nella realtà ciò che Antonio aveva solo osato sognare.

Testo e contesto

I dodici capitoli del romanzo sono ordinati in senso cronologico e seguono la vicenda del protagonista dalla metà degli anni Trenta al Dopoguerra.³ Di fondamentale importanza per l'interpretazione del romanzo si rivela l'epoca in cui l'Autore ha scelto di ambientare la storia, ossia il Ventennio fascista; vale a dire, dal punto di vista cronologico, solo pochi anni prima della data di composizione del romanzo, ma dal punto di vista politico e sociale,

³ Una singolarità di questo libro – che lo accomuna, tra l'altro, allo stendhaliano *Armance* – è data dal fatto che, oltre alla consueta citazione iniziale (una terzina di Leopardi: *Consalvo*, 124–126) se ne trovano delle altre (di regola due, ma spesso anche tre, di Autori italiani e stranieri) all'inizio di ciascun capitolo. Anche se non è questa la sede per una simile analisi, va rilevato tra citazioni e capitoli uno stretto rapporto, che spesso va al di là della semplice relazione tra il tema del brano citato e l'episodio del rispettivo capitolo. Un'ipotesi di lavoro potrebbe partire dall'analisi del senso (vista, tatto, udito ecc.) o del grado di percezione cui le citazioni rimandano, per approfondirne la relazione con quanto narrato nel capitolo che segue. Su questa linea d'indagine ci si accorgerà ben presto che *Il bell'Antonio* è un testo a forte vocazione visiva ossia che quello della vista è il primo dei sensi (ma non l'unico) cui l'Autore rimanda con evidente insistenza. Il richiamo alla visualizzazione ed alla rivelazione attraverso la percezione visiva comincia, infatti, già con le citazioni iniziali e prosegue attraverso le descrizioni panoramiche dei monumenti di Roma per essere riaffermato nella critica agli amici di Antonio che non sono abituati a *'vedere'* le bellezze e sono, dunque, ciechi alla Bellezza, colta solo da Antonio. Proprio questa spiccata vocazione (o meglio *'e-vocazione'*) alla visibilità fa del romanzo un libro spiccatamente *'filmabile'* – ossia visivamente rappresentabile – almeno nella sua aspirazione di fondo, confortando così lo sforzo fatto in questa sede per *'vedere'* il libro e *'leggere'* il film.

in un'Italia che, sull'onda delle speranze suscitate dalla fine della guerra e dal ritorno della democrazia, era ormai data per morta e sepolta. Così, appare lecito leggere la vicenda di Antonio sullo sfondo della situazione politica e sociale in cui essa è ambientata, tanto più che questo tipo di lettura è suggerito dalla stessa organizzazione della materia da parte dell'Autore. Difatti, fin dalle prime battute il romanzo si avvia a snodarsi su due binari paralleli che rappresentano anche le due dimensioni complementari della storia. Da una parte vi è la sfera intima e psicologica che caratterizza il dramma di Antonio e che si riflette inevitabilmente nel suo porsi nei confronti dell'universo femminile ma anche della sua famiglia e soprattutto del padre, simbolo tangibile di autorità e virilità. Dall'altra parte vi è la cornice sociale in cui il protagonista si muove e nella quale cerca svogliatamente di integrarsi. In altre parole, al motivo psicologico del dramma personale di Antonio è accostato, con altrettanta attenzione da parte del narratore, quello sociologico del contesto politico e culturale in cui egli è chiamato a vivere. La narrazione della vicenda si realizza attraverso continui passaggi dall'uno all'altro motivo, ossia dal 'dentro' privato al 'fuori' pubblico e viceversa. A questo ritmo corrisponde una precisa organizzazione dei personaggi raggruppabili in tre diversi tipi:

1. personaggi che agiscono solo nel contesto pubblico (ossia 'fuori') senza oltrepassare la 'soglia di casa' di Antonio: gli amici calabresi e le donne di Roma, i gerarchi fascisti e le donne pubbliche di Catania ecc.
2. personaggi situati esclusivamente nel contesto privato e familiare: i genitori, i suoceri, Barbara, le domestiche ecc.
3. personaggi che, a causa della loro funzione, potrebbero definirsi personaggi-cerniera che fungono da ponte attraverso cui Antonio passa da una dimensione all'altra, dal 'dentro' al 'fuori' e viceversa. Si tratta sostanzialmente di suo zio Gildo e del cugino Edoardo. A causa della loro parentela col protagonista, entrambi sarebbero destinati ad appartenere al secondo gruppo. A loro viene invece affidato il compito di facilitare ad Antonio il passaggio dalla dimensione privata o familiare a quella pubblica o sociale. Questo passaggio può anche consistere in un semplice cambio di prospettiva, in un indirizzare il discorso o l'attenzione di Antonio su di un oggetto diverso, perlopiù 'pubblico', da quello della sua ossessione. Ciò avviene sin dall'entrata in scena dello zio Gildo. Durante una visita di Antonio, seguita ad una ennesima 'cilecca' con una donna, lo zio, fervente antifascista, è teso unicamente a suscitare l'interesse del nipote per la situazione drammatica in cui versa l'Italia e per una possibile via d'uscita. Rimproverandogli di essere troppo attivo con le donne, Gildo afferma:

"Devi saperti fermare: ecco tutto... Il contrario di quello che dice il Porco che ci governa... A proposito, è vero che ha un'ulcera allo stomaco?" [...] "Solo il cancro può salvarci, se farà presto!"

"Dicono che abbia un'ulcera sifilitica, non cancro!"

"E me lo dici ora? ... Perdio, siamo rovinati! Una ulcera sifilitica scompare con due iniezioni..."⁴

A Catania, poi, sarà il cugino Edoardo a strappare Antonio all'autoesilio in cui si è rifugiato e a metterlo in contatto con gli ambienti fascisti e di potere della città. Sulla falsariga del 'dentro-fuori' sono organizzati anche i singoli capitoli del romanzo, che di

⁴ V. BRANCATI, *Il bell'Antonio*, Bompiani, Milano 1949, ora in *Opere di Vitaliano Brancati*, a cura di A. GUGLIELMI, Bompiani, Milano 1974, pp. 594 e 596.

solito possono essere divisi in due parti distinte in cui vengono affrontati i due diversi discorsi: quello di natura psicologica (il dramma intimo di Antonio) o familiare e quello di tipo sociologico e culturale (l'oppressivo regime fascista, i suoi gerarchi imbelli, il popolo adeguato o succubo ecc.). Dal punto di vista narrativo l'accostamento e l'alternanza di questi due ambiti contrapposti ma complementari non ha solo la funzione di inquadrare cronologicamente la piccola storia di Antonio nella grande Storia dell'Italia dell'epoca. I continui passaggi del protagonista (e con esso del lettore) dall'una all'altra dimensione, attraverso gli accostamenti fin troppo evidenti di situazioni o personaggi simili, rinviano ad un discorso critico-sociale che Brancati porta avanti nei confronti della società italiana dell'epoca e soprattutto del regime fascista dalla cui ideologia, dopo un giovanile abbacinamento, egli aveva preso le distanze. La piccola vicenda del bellissimo siciliano e la grande storia del suo Paese sotto dittatura vengono tenute insieme da vasi comunicanti che ne fanno due facce della stessa medaglia: presunta e priva di fondamento, la fama di dongiovanni di Antonio, da una parte; millantata, esagerata e non rispondente alla realtà, l'insaziabile potenza virile degli uomini del regime, dall'altra. Entrambe sono il frutto di una semplice quanto fuorviante associazione che dietro il potere magnetico esercitato dal protagonista sulle donne presuppone un'adeguata potenza nel soddisfarle tutte, così come presuppone un'insaziabile 'potenza' virile dietro lo strapotere degli uomini del regime.

In tal modo, la situazione personale di Antonio, come rapporto potenza-potere, diviene speculare di quella più generale del fascismo come rapporto potere-potenza; – nella tacita quanto generalmente condivisa convinzione che potere e potenza siano direttamente proporzionali. Funzionali a questo discorso si rivelano i continui accostamenti di episodi tratti dall'ambito personale del protagonista seguiti da scene corali animate da gerarchi e prostitute come il festino alla pensione Eros. Si aprono così le porte al tema del gallismo che in questo libro Brancati declina in tutti i suoi aspetti e conseguenze. Da questo punto di vista, e considerata anche la natura puramente psicologica e non fisica dell'impotenza di cui soffre Antonio, il suo stato assume una valenza simbolica in quanto rinvia ad una sorta di rassegnata, seppure inconsapevole rinuncia. Inconsciamente Antonino sa che, fin quando il 'potere' sarà quello millantatorio, oppressivo e arrogante incarnato dal regime fascista, l'unico modo per sottrarvisi risiede in una 'impotenza' forzata, una sorta di 'astensione' per non divenirne complice che significa anche rinuncia ai propri diritti di libero cittadino. Questa chiave di lettura trova conforto, sia pur declinandola diversamente, nella potenzialità che lo stesso Pasolini riconoscerà al romanzo, quel "motivo centrale [...] ossia l'impossibilità a essere cittadino, con oggettivi problemi morali e politici,"⁵ sotto un regime come quello fascista.

Antonio non è dunque fisicamente impedito a unirsi a una donna ma solo bloccato. Si tratta di un impedimento che gli rende impossibile sprigionare l'istintiva energia vitale dando completo sfogo alla cosa per lui più preziosa: l'amore per le donne. D'altronde non è stato sempre così: con Paola, il suo primo amore, egli è riuscito; a Roma, appena arrivato, è stato in grado di "essere un uomo" con una prostituta. Poi, però, più nulla. L'occasione di avvertire di nuovo la linfa vitale dell'energia erotica gli si ripresenterà nell'ultimo

⁵ P.P. PASOLINI, *Dal diario di uno sceneggiatore*, cit., p. 2260. Va notato che, più che alla tracotanza del regime, Pasolini faceva risalire "l'impossibilità a esser cittadino" al fatto di avere "una vita privata troppo particolare e prepotente", la qual cosa, ci sentiamo di dire, più che un'affermazione sul romanzo brancatiano, sembra un riferimento autobiografico alla propria situazione conflittuale con la società perbenista dell'epoca.

capitolo, il giorno in cui, rientrato a Catania per controllare se la casa aveva resistito ai bombardamenti, seguirà l'istinto di saltare addosso alla cinquantenne figlia del portiere, credendo in tal modo di ritornare a vivere. Come sappiamo, però, si tratta di un sogno, di un rapporto sessuale strappato a un sonno profondo in cui Antonio è caduto annoiato dalle chiacchiere del cugino. Al risveglio egli prova una delusione tanto maggiore in quanto, grazie a quel sogno, aveva vissuto l'agognato sprigionamento dell'energia vitale, finalmente liberata dopo anni di impotenza e soffocamento forzato. Ora, se si considera il momento della storia del Paese (la liberazione e la cacciata dei fascisti) in cui cade questo episodio, si noterà come l'ultimo capitolo del romanzo funga da approdo di entrambi i binari su cui è andata snodandosi la narrazione. È il momento di convergenza della storia intima e privata del protagonista con la storia politica e sociale del suo Paese, il momento di convergenza del 'dentro' col 'fuori'. La liberazione dal soffocamento personale viene così a coincidere con quella generale dal giogo del regime. Lo sprigionamento della linfa vitale che torna a circolare nelle vene di Antonio rinvia a quello della libertà di stampa e di parola che torna a circolare nella giovane democrazia italiana dopo un ventennio di repressione. Vi è, però, un fatto: la 'liberazione' di Antonio non è reale ma sognata. In ciò leggiamo un chiaro atto di sfiducia di Brancati nel presente e nel futuro della nuova società italiana postfascista. Anche nella nuova democrazia parlamentare quella della libertà resterà per lo scrittore un sogno inattuato e irraggiungibile. Ciò non certo per nostalgia nei confronti del passato regime quanto piuttosto perché per un intellettuale liberale come Brancati nemmeno la neonata democrazia era in grado di garantire la completa libertà. Tale convinzione fu affermata dallo scrittore siciliano nel 1952 con un *pamphlet* dal titolo profetico: *Ritorno alla censura*, seguito poco dopo da una conferenza a Parigi dal titolo *Le due dittature*. Vi è poi un dato inquietante nel finale del romanzo: l'abuso perpetrato da Edoardo ai danni della giovane figlia del suo portiere. Ciò può sembrare all'apparenza solo la mossa di un destino beffardo che porta il cugino a mettere in pratica quello che Antonio era riuscito solo a sognare. Ma attenzione! Ciò che nel caso di Antonio avrebbe significato un ritorno a respirare dopo anni di soffocamento, un atto liberatorio, sia pur strappato con forza e violenza ad una persona resa succuba, nel caso di Edoardo assume i caratteri odiosi del gesto violento gratuito e senza attenuanti. Tanto più che nella scena immediatamente precedente, a casa di Antonio, Edoardo dà prova di un vivo senso di responsabilità civica, presentandosi come colui che è pronto a trarre la giusta lezione dalla tragedia della tirannia e della guerra candidandosi implicitamente a far parte di quella classe intellettuale e politica incaricata di risollevare il Paese dal baratro in cui era precipitato. Da questo pulpito privilegiato Edoardo può permettersi anche di rimproverare al cugino la sua ossessione monomaniacale:

“Dobbiamo sempre occuparci di quella faccenda? Non c'è altro a questo mondo? ... Magari non ci fosse altro, caro Antonio! Nel campo di concentramento ho pensato a tante cose, e ho pensato anche a te.” [...] “Che avresti potuto prendere l'incidente che ti è occorso con maggiore calma!” [...] “Incidente, sì, e anche da nulla. Per qualunque persona di un altro Paese, sarebbe stato un incidente da nulla. Ma per noi no! Per noi è una tragedia! Perché noi pensiamo sempre a una cosa, a una sola cosa, a quella! E frattanto un tiranno ci caccia in guerra con una pedata nel sedere, e gli altri popoli ci ricacciano indietro con un'altra pedata, ed entrano nelle nostre case!”⁶

⁶ V. BRANCATI, *Il bell'Antonio*, cit., p. 856.

La dicotomia rispetto a queste parole, che si formerà nella scena seguente attraverso l'abuso della giovane figlia del portiere, getta una luce inquietante sul finale del romanzo e, attraverso questo inaspettato colpo di coda del gallismo, rivela in Brancati una sfiducia nel fatto che le cose possano effettivamente migliorare col solo cambio di regime. Un finale, questo, alquanto pessimista ma in linea con lo scetticismo che l'Autore, convinto liberale, provava anche nei confronti della giovane democrazia italiana.

Il film

Ci vollero dieci anni perché *Il bell'Antonio* potesse diventare un film. Proposta a più di una star internazionale e puntualmente respinta per la scabrosità del tema, la parte di Antonio Magnano fu alla fine accettata da Marcello Mastroianni, mentre Claudia Cardinale vestì i panni di Barbara. La sceneggiatura del film fu affidata a Gino Vicentini, prima, e a Pier Paolo Pasolini, poi. La regia – ma anche l'idea di trasposizione cinematografica del romanzo – fu di Mauro Bolognini. Il film piacque al pubblico ed ebbe riconoscimenti di livello internazionale.⁷ Come ricordato, a Pasolini il romanzo non era piaciuto. Pur ammettendo la presenza di molte “belle pagine, di scene deliziose, amare, pungenti, eleganti”,⁸ egli ne criticava lo stile (“non era prosa d'arte adattata al romanzo”)⁹ e il “confuso” mondo ideologico dell'Autore. Oltre che da criteri di natura estetica, la critica di Pasolini sembra dettata da una fondamentale remora di tipo ideologico nei confronti di un Autore come Brancati, in gioventù abbacinato dall'ideologia fascista, la cui successiva presa di distanza non era bastata a convincere lo sceneggiatore e critico, per il quale “non basta affatto, specie dopo il fascismo, essere antifascisti”.¹⁰ Pasolini si accinge, quindi, a scrivere la sceneggiatura di un libro a cui non riconosce alcuna valenza critico-politica né un messaggio ben preciso e articolato da parte dell'Autore:

Nel romanzo di Brancati la morale era ambigua ed elegante: egli anzi non dava giudizi se non particolari, sporadici o capricciosi. Il suo romanzo non ha messaggio: e benché sia così puntigliosamente infarcito di aneddoti e puntate politiche (antifasciste, perché si svolge nell'anteguerra), era apolitico per definizione.¹¹

Una simile convinzione non poteva certo favorire una trasposizione fedele al testo. E difatti *Il bell'Antonio* firmato da Pasolini ha poco o nulla in comune con il romanzo di Brancati, come lo stesso sceneggiatore ebbe a constatare con soddisfazione dopo la prima visione: “Devo proprio dire che il film mi è sembrato straordinario. Il mondo di Brancati si è completamente volatilizzato: manca ogni estro, ogni eleganza, ogni amarezza, ogni aguzza moralità, ogni *verve* politica”.¹² L'operazione che permise agli sceneggiatori di – diciamo così – ‘sbrancatizzare’ *Il bell'Antonio* consistette in una sostanziale decontestualizzazione

⁷ Primo premio al Festival del Cinema di Locarno del 1960; primo premio al Festival del Cinema italiano in Brasile; primo premio al Festival di Acapulco del 1960; primo premio al Festival di Lima del 1961.

⁸ P.P. PASOLINI, *Dal diario di uno sceneggiatore*, cit., p. 2259.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 2260.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 2261.

del romanzo. Non a caso il film è ambientato negli anni Sessanta e quindi in un'Italia libera e democratica intenta solo a dimenticare le passate rovine di appena vent'anni prima. Con questa diversa collocazione temporale della storia veniva automaticamente a mancare uno dei pilastri su cui è costruito il libro, ossia quello di tipo sociologico della rappresentazione di un regime oppressivo quanto millantatore, basato sul culto retorico della virilità e della potenza dei suoi capi. In altre parole, Pasolini (e prima di lui Vicentini) rinunciò alle potenzialità che il libro offriva in questo senso come critica al gallismo – e con esso al fascismo¹³ – per puntare tutto sulla dimensione psicologica del dramma interiore del protagonista. A dire dello stesso sceneggiatore, la trovata che ha potuto rendere 'filmabile' il libro è consistita nella sua restrizione al solo ambito sessuale: “Sì, il grande scoglio era questo: come rappresentare davanti al pubblico l'impotenza del bell'Antonio? La si poteva rendere accettabile, digeribile?”¹⁴ Probabilmente il tema della rappresentabilità dell'impotenza fu visto da Pasolini come il principale ostacolo da superare per scrivere la sceneggiatura di un film destinato a un pubblico borghese e benpensante per il quale certi temi continuavano ad essere tabù.

Pasolini crede di superare “il grande scoglio” facendo dell'impotenza di Antonio non una disabilità fisica ma una semplice “inibizione”.¹⁵ Ora, a parte il fatto che ciò non è niente di nuovo rispetto al romanzo,¹⁶ l'idea originale di Pasolini risiede nel fatto che “l'atto fisico può essere compiuto [da Antonio] con una donna qualsiasi, magari piacente ma sostanzialmente indifferente; non può essere compiuto invece con una donna veramente amata, che, nel caso di Antonio vuol dire idealizzata, angelicata”.¹⁷ Con questa trovata, che non ha riscontri nel testo di partenza, Pasolini avvia una completa riscrittura in chiave esclusivamente psicologica del romanzo escludendo dalla sceneggiatura ogni riferimento di tipo sociologico e critico-sociale rispetto al Ventennio e alla guerra. Alla dimensione intima e introspettiva rinvia già la prima scena (che precede i titoli di testa) che presenta il protagonista a letto con un'avvenente ragazza. Dal libro sappiamo che questa prima scena dovrebbe svolgersi a Roma (è infatti precedente al ritorno di Antonio a Catania cui assistiamo durante i titoli di testa e subito dopo) ma non vi è nulla che rimandi all'ambiente circostante; solo un letto in penombra circondato dalla soffusa luce di una lambada. Dalle accorate parole della donna emerge la sua totale dedizione all'amato e la sua disponibilità a darsi senza aspettarsi nulla in cambio. Offerta non accolta dall'uomo, visibilmente lacerato. Tuttavia il tipo di combattimento interiore qui è un altro rispetto al libro. Lì Antonio è lacerato tra ciò che vorrebbe e ciò che non può; qui invece egli appare profondamente combattuto – e infine rifiuta la donna – perché anche lei è “come tutte le altre”. Evidentemente egli può amare solo ciò che disperatamente cerca: una donna angelicata, o meglio: uno spirito che abita il corpo di una donna.

¹³ Si veda l'“ormai ben stabilito e accettato nesso gallismo-fascismo, casa chiusa-casa del fascio” di cui parla Pasolini (*ibidem*).

¹⁴ *Ivi*, p. 2260.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. Il colloquio di Antonio con lo zio Gildo del Cap. VIII e soprattutto le pp. 729–731. In V. BRANCATI, *Il bell'Antonio*, cit.

¹⁷ *Dal diario di uno sceneggiatore*, cit., p. 2260.

Amor sacro vs. amor profano

Conseguentemente all'approccio di Pasolini il film presenta il protagonista combattuto tra il rifiuto dell'amore fisico, cui lo invitano gli sguardi e gli atteggiamenti di tutte le donne che incrocia, e la ricerca ossessiva di quello spirituale, come dimostra la poesia che egli legge sdraiato sul suo letto di ragazzo, dopo aver aperto il libro a caso (riferimento, questo, che ci riporta alle altezze del monte Ventoso e all'illustre precedente di un simile combattimento interiore). L'amore spirituale, quella "corrispondenza di amorosi sensi", per dirla col Foscolo, invano fin'allora agognata, egli è convinto di poterlo trovare in Barbara, della quale si innamora a prima vista. In effetti, anche nel film Barbara è rappresentata come da manuale: pura, innocente, ignara del mondo e in attesa che un uomo glielo faccia conoscere. Per la vita coniugale Antonio sceglie la cornice più adatta per il suo amore platonico: la casa di campagna immersa nella quiete dell'aranceto paterno. La vita appartata nel giardino d'aranci rinvia evidentemente al *topos* del *locus amoenus* ma ancor di più alla condizione di edenico stato di natura non ancora violato dal peccato. Ritirato nel suo giardino-eden Antonio-Adamo può finalmente dedicarsi all'oggetto del suo amore, Barbara-Eva, lontano da tutte le altre donne e dalle loro tentazioni a dare sfogo fisico al suo amore. È a questo punto che entra in scena Pasolini con la sua trovata: il troppo amore che Antonio prova per Barbara gli impedisce di soddisfare con lei i desideri della carne. Paradossalmente egli sarebbe in grado di soddisfare qualsiasi altra donna ma non la sua adorata. Nelle intenzioni dello sceneggiatore ciò doveva essere la conseguenza di un "estremo romanticismo in una borghesia reazionaria e crudelmente conformista, com'è quella del Meridione".¹⁸ Ma vi è un ulteriore dato su cui soffermare la nostra attenzione: l'ignoranza di Barbara. Lo stato d'innocenza della ragazza è tale che ella è completamente all'oscuro di "come si fanno i figli" e crede che l'amore tra un uomo e una donna sia tutto nei baci e nelle carezze che riceve dal marito. Sarà la prolifica serva Francesca, madre di sette figli "tutti morti" (un personaggio che sembra tratto di sana pianta da una novella pirandelliana) a renderla edotta sui veri rapporti coniugali. È qui che nella sceneggiatura si colloca un taglio netto nella vicenda. Nel momento in cui Barbara 'sa', cessa di essere innocentemente 'ignorante' e, come confesserà più avanti, conosce per la prima volta il rossore nel guardare il marito. Quando, infatti, Barbara viene a sapere che la Chiesa non benedice la loro unione perché non ancora consumata, la naturale innocenza del suo legame viene irrimediabilmente intaccata. La 'conoscenza' fa nascere nella donna il senso del pudore e della vergogna nei confronti di Antonio che non è ancora marito a tutti gli affetti. Come lei stessa avrà a confessare più avanti, da quel momento inizia ad arrossire alla vista del marito, proprio come qualsiasi donna nubile siciliana alla vista di un uomo estraneo. Ciò rivela – mantenendo la chiave di lettura su avanzata – un chiaro parallelismo con l'episodio biblico dell'albero della conoscenza, epilogo tragico dello stato di grazia edenica. Anche lì infatti "si aprirono gli occhi di tutti e due e si accorsero di essere nudi; intrecciarono foglie di fico e se ne fecero cinture".¹⁹ Il rossore come manifestazione del pudore originato da un senso di colpa innestato da un'autorità superiore! *Il bell'Antonio* cinematografico va considerato anche come contrapposizione tra lo stato di grazia di una

¹⁸ *Ivi*, pp. 2260–61.

¹⁹ *Genesi*, 3, 6–7.

sacralità naturale e istintiva e il rimorso innescato dall'autorità della religione confessionale che con tutto il peso del suo potere determina lo scioglimento del legame, dando origine al pudore ed alla vergogna di Barbara nonché alla fine dello stato naturale di grazia in cui si era rifugiato Antonio.

Da questo punto di vista alcune scene del film si rivelano di grande simbolismo, rinviando, nel loro allestimento, ad un assoggettamento della religione 'naturalmente' innocente all'autorità di quella dogmatica e positiva. Sintomatico in tal senso appare il colloquio tra il combattivo Alfio Magnano, che non vuole arrendersi all'annullamento del matrimonio del figlio, e il monsignore zio di Barbara. Quest'ultimo, che nel romanzo è un semplice monaco, nella sceneggiatura del film è promosso ad un rango più alto della gerarchia ecclesiastica a simboleggiare tutto il peso dell'autorità della Chiesa nella vicenda. A ciò rinviano anche la distanza tra i corpi dei due uomini nel corso del colloquio ma soprattutto la disposizione del monsignore sul gradino più alto della scala del palazzo (la scena è in esterno), così che Alfio è costretto a guardarlo dal basso verso l'alto. Piccoli particolari, ma che permettono al film di far tornare i conti della sceneggiatura. Quanto questa lettura avanzata nel film fosse suo malgrado in linea con i risvolti laicisti e anticlericali successivamente assunti dal pensiero di Brancati²⁰ è cosa che dobbiamo lasciare al giudizio del lettore/spettatore nella certezza che – dalla pagina o dallo schermo – *Il bell'Antonio* nulla abbia perso del suo fascino per il pubblico moderno.

SEEING THE BOOK, READING THE FILM: *IL BELL'ANTONIO* FROM BRANCATI TO PASOLINI

Summary

Published in 1949, Vitaliano Brancati's *Il bell'Antonio* was adapted for the cinema ten years later by Mauro Bolognini, based on an initial script by Gino Vicentini, which was later completed by Pier Paolo Pasolini. Pasolini proudly pointed out the differences between the film and the novel (which he confessed to not liking). In fact Pasolini's work should be considered a rewriting rather than an adaptation, or better a shift of the story's social and temporal setting. The decision to set the film in the Sixties, instead of the Thirties (as in the novel), is difficult to explain unless we want to see it as a deliberate act of placing the novel out of context, whereby the polemic representation of the fascist regime and its representatives are not recognized. Brancati could not be forgiven for his youthful infatuation with fascist ideology, and the scriptwriters therefore concentrated essentially on the interior drama of the protagonist, obsessed by his own impotency; they created a "halved" *Bell'Antonio*, centred on the interior drama of the protagonist. While renouncing the sociological value of the novel, the ending of the film nevertheless represents a gift to the audience, in particular due to Pasolini's idea of making the protagonist impotent only with his wife, while the book is way more consistent in the logical affirmation that comes close to the impotence of the protagonist to the excessive power of the regime.

²⁰ Si pensi a *La governante*, la sua commedia censurata nel '52 e allo scritto polemico *Ritorno alla censura*, in cui Brancati assunse posizioni di netto laicismo e liberalismo.

KRÁSNÝ ANTONIO OD BRANCATIHO K PASOLINIMU

Resumé

Román Vitaliana Brancatiho *Il Bell'Antonio (Krásný Antonio)* byl publikován v roce 1949 a o deset let později byl převeden na plátno Maurem Bologninim podle scénáře započatého Ginem Vicentinim a dokončeného Pierem Paolem Pasolinim. Pasolini s velkou hrdostí zdůraznil odlišnost tohoto filmu od předlohy, neboť, jak přiznal, román se mu nikdy nelíbil. A skutečně, spíše než o adaptaci se zde jedná o přepsání nebo sociální a časové přemístění. Rozhodnutí umístit film do šedesátých let místo do třicátých, jak je to v románu, lze vysvětlit jen rozhodnou dekontestualizací románu, kterému není přiznán polemický náboj vůči fašismu a jeho představitelům. Jelikož Brancatimu nebylo odpuštěno jeho mladické nadšení pro fašismus, scénáristé se zaměřili především na vnitřní drama hlavního hrdiny, posedlého vlastní impotencí, až k vytvoření jakéhosi „rozpůleného“ Antonia. Nicméně obětováním sociologického rozměru románu se závěr filmu a nové Pasoliniho řešení nakonec stávají úlitbou publiku – hrdina zůstává impotentní jen s manželkou, zatímco v knize je jeho impotence dána do souvislosti s násilím režimu.

IL GENERALE DELLA ROVERE DI INDRO MONTANELLI E ROBERTO ROSSELLINI

Guendalina Sertorio
sertoriog@tiscali.it

Nel 1944 il giornalista Indro Montanelli, rinchiuso nel braccio dei prigionieri politici del carcere di San Vittore di Milano, conobbe il generale Fortebraccio Della Rovere, fucilato quello stesso anno a Fossoli, insieme con altri sessantasette resistenti, e morto da eroe. Dopo la Liberazione si venne a sapere che questi in realtà era un delinquente comune, introdotto in prigione dai tedeschi come spia. A questo personaggio ambiguo, a metà tra farsa e tragedia, Montanelli dedicò un racconto pubblicato nel 1950 da cui nel 1959 Roberto Rossellini trasse il film *Il generale Della Rovere*, sceneggiato dallo stesso Montanelli con Sergio Amidei e interpretato da Vittorio De Sica. Insieme al film uscì il romanzo omonimo, frutto di una rielaborazione di Montanelli sulla sceneggiatura con un processo simile al *Terzo uomo* di Graham Greene che fece seguito al famoso film di Carol Reed. L'intervento vuole analizzare il rapporto tra il racconto il film e il romanzo, tra la secchezza della prosa di Montanelli, abituato soprattutto alla misura breve dell'articolo, e lo stile teso a captare la realtà di Rossellini. Vuole inoltre analizzare quali espedienti narrativi siano stati messi in atto nel racconto, nel film e nel romanzo per delineare il personaggio e costruire la storia, come venga raffigurato il protagonista da scrittore, sceneggiatore e regista, e infine quale peso abbia avuto la visione della Resistenza nella scrittura del racconto e del romanzo e nella realizzazione del film.

Il racconto di Montanelli

Della Rovere è un breve ritratto (otto pagine), apparso il 15 marzo 1950 sul primo numero di "Il Borghese", pubblicato quello stesso anno nella raccolta *Pantheon minore*, ripubblicato sul "Corriere d'informazione" nel 1959 e poi entrato a far parte nel 1961 degli *Incontri* montanelliani.¹ Una prima versione, *Pace all'anima sua*, era apparsa sulla

¹ I. MONTANELLI, *Della Rovere*, in "Il Borghese", 1, 15 marzo 1950, pp. 6–8; poi in *Pantheon minore*, Longanesi, Milano 1950, pp. 16–24, poi *Un eroe*, in "Corriere d'informazione", 31 gennaio-1 febbraio 1959, p. 3, poi in *Gli incontri*, Rizzoli, Milano 1961, pp. 9–17, ora in *Gli incontri*, Rizzoli, Milano 2004, pp. 11–19. A quest'ultima edizione si riferiscono le successive citazioni.

rivista “Mercurio” nel dicembre 1945 in un numero speciale di circa 400 pagine dal titolo *Anche l’Italia ha vinto*, dedicato alla lotta di liberazione nel Nord Italia.² Montanelli ne andava fiero e in una risposta a un lettore lo aveva definito, forse un po’ enfaticamente, “sette o otto pagine che io considero, fra le migliaia che mi sono uscite di penna, le mie migliori in assoluto”.³

Il racconto si apre con l’immagine dei solenni funerali, in onore dei martiri della Resistenza uccisi a Fossoli, tenutisi nel giugno 1945 nel duomo di Milano alla presenza del cardinale arcivescovo. Tra i caduti, uno in particolare merita attenzione:

Il suo feretro è lì, accanto ai sessantaquattro di Fossoli, in cattedrale, e la gente, che ignora il suo nome, ha ricoperto anche quello di fiori. Gli uomini sono buoni coi morti quasi quanto sono cattivi coi vivi, e certamente non sono io il solo, in mezzo a questa folla muta e raccolta in commemorativo silenzio dinanzi ai martiri, a sapere. Ma nessuno ha parlato, nessuno ha sollevato obiezioni.⁴

Si tratta di Sua Eccellenza il generale Fortebraccio Della Rovere, generale di corpo d’armata, amico intimo di Badoglio e consigliere tecnico di Alexander, sbarcato da un sottomarino alleato in Liguria nella primavera del 1944 con l’incarico di coordinare la guerriglia nell’Italia del nord. Intercettato dai tedeschi, era stato imprigionato a Milano nel braccio politico del carcere di San Vittore. Segue un *flashback* con la descrizione di Della Rovere conosciuto da Montanelli in prigione.⁵ Era un generale autorevole che incuteva a tutti rispetto, comprese le guardie carcerarie che gli riservavano un trattamento di favore portandogli fiori in cella e lasciandogli la porta aperta:

Della Rovere aveva il monocolo, il profilo aristocratico, le gambe arcuate e la struttura leggera degli ufficiali di cavalleria, la dentiera, il busto; ed io pensai subito, vedendolo, quanto perentoria sia la “razza” e come ogni nome, in fondo, anticipi il destino di chi lo porta.⁶

Egli aveva esortato Montanelli, prossimo a un interrogatorio, a tacere, a resistere alle eventuali torture e a morire bene:

“Montanelli vero?” disse strascicando l’“erre moscia”, pulendo col fazzoletto il monocolo e senza tendermi la mano. “Sapevo della sua presenza qui prima ancora di sbarcare. Badoglio in persona me ne aveva informato. La sua sorte è seguita con viva simpatia dal governo di Sua Maestà. Sappia però che anche il giorno in cui cadrà sotto il piombo del plotone di esecuzione tedesco, Ella non avrà compiuto che il suo dovere, il suo più elementare dovere da ufficiale. Stia pur comodo!”. E solo a queste ultime parole mi accorsi che mi ero involontariamente messo sull’attenti dinanzi a lui, i tacchi riuniti, le punte dei piedi egualmente scostate ed equidistanti, i pollici tesi lungo la cucitura dei pantaloni, proprio come dice il regolamento. “Noi siamo tutti in vita provvisoria vero?” seguì lui [...]. Un ufficiale è sempre in vita provvisoria, è un *novio della muerte*, come dicono gli spagnoli, un fidanzato della morte”.⁷

² I. MONTANELLI, *Pace all’anima sua*, in “Mercurio”, 16, dicembre 1945, pp. 221–23.

³ I. MONTANELLI, *Il mio incontro con il generale Della Rovere*, in “Corriere della Sera”, 9 settembre 2000, p. 41.

⁴ I. MONTANELLI, *Della Rovere*, cit., p. 11.

⁵ Indro Montanelli era stato arrestato dai tedeschi sul lago d’Orta nel febbraio 1944 quando era in procinto di unirsi a una banda partigiana comandata dal capitano d’artiglieria Filippo Beltrami (cfr. intervista di M. Brambilla posposta a I. MONTANELLI, *Il generale Della Rovere*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 127 e sgg.).

⁶ I. MONTANELLI, *Della Rovere*, cit., p. 12.

⁷ *Ibidem*.

Il comportamento militaresco e le parole fiere avevano dato all'autore e anche ad altri carcerati, ammessi al suo cospetto, il coraggio di affrontare impavidamente l'esecuzione:

Quello fu il primo giorno, credo, ed erano già sei mesi, che non pensai a mia moglie, rinchiusa in un'altra cella e alla vigilia della deportazione, né a mia madre, nascosta non so dove a Milano, né a mio padre, rimasto solo a Roma. Pensai solo alla morte, ma cordialmente, come a una bellissima sposa di cui ero il *novio* prossimo ad impalmarla [...].⁸

Montanelli, poi evaso e riparato in Svizzera, non ebbe più occasione di rivedere l'intrepido personaggio ma venne a sapere il seguito della sua storia dopo la Liberazione. Il generale era stato deportato nel lager di Fossoli dove, perso il trattamento di favore di cui godeva in carcere, aveva continuato a comportarsi in maniera esemplare, esortando i compagni a fare lo stesso. Vittima insieme ad altri di una sanguinosa rappresaglia, chiamato all'appello col nome di Bertoni si era rifiutato di rispondere ed era morto, il monocolo saldamente piantato nell'orbita destra, gridando "Viva il re!".

Al termine del *flashback* l'autore ci rivela che in realtà la bara presente in duomo a un anno dall'eccidio contiene non il generale Della Rovere ma il pregiudicato Bertoni, ladro e baro, arrestato dai tedeschi per reati comuni, e introdotto in carcere come spia sotto falso nome. Questo non gli aveva impedito, tuttavia, di immedesimarsi a tal punto nella sua parte da morire da eroe. Bene ha fatto – è la conclusione dell'autore – il cardinale arcivescovo a benedirlo insieme alle altre.

Un confronto con il primo abbozzo del racconto, un pezzo, più vicino alla testimonianza che alla prova letteraria, ci dà preziose informazioni sui motivi ispiratori del racconto definitivo. Il testo, scritto così a ridosso degli avvenimenti, risente pur nella causticità dello spirito montanelliano, della durezza dell'esperienza vissuta (si parla dell'SS Franz "che strangolava gli uomini in cella con le sue mani ma non poteva sopportare la vista di un fiore divelto dal suo stelo") ed è costruito in maniera diversa. Qui il lettore è subito avvertito che si tratta di un caso di doppio gioco ("fu uno dei tanti casi di spionaggio e doppio giuoco che insidiarono la resistenza") e si aggiunge realisticamente che, quando la vera identità di Della Rovere fu scoperta dai compagni di cella, i tedeschi decisero di eliminare il loro collaboratore, ormai inutile. Una frase, premessa alla seconda parte della testimonianza che descrive quando Bertoni, scoperto, perde tutti i privilegi e viene deportato a Fossoli, ci illumina sull'interpretazione data da Montanelli a questa vicenda:

Ora io non intendo minimamente giustificare il pregiudicato Bertoni truffatore comune, né trovare attenuanti alla sua colpa di delatore dei tedeschi. Intendo soltanto dire che il generale Della Rovere è morto bene, facendo grande onore alla sua grazia, alla sua energia, al suo monocolo, al suo busto e al suo profilo aristocratico. Può sembrare strano, ma è così.⁹

⁸ *Ivi*, p. 14.

⁹ I. MONTANELLI, *Pace all'anima sua*, cit., p. 222.

La collaborazione tra Montanelli e Amidei

Nel 1959 il produttore Morris Ergas propose a Roberto Rossellini, a quattordici anni di distanza dai suoi grandi film sulla Resistenza come *Roma città aperta* e *Paisà*, di dirigere un film tratto dal racconto di Montanelli. Lo sceneggiatore Sergio Amidei, che già aveva lavorato con Rossellini in diversi film (*Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*, *La macchina ammazzacattivi*, *Stromboli terra di Dio*), venne incaricato, insieme a Montanelli, di stendere il trattamento del film cioè lo stadio della sceneggiatura in cui l'intrigo è già articolato e la struttura drammatica ha una sua progressione.¹⁰

Montanelli ha descritto la loro collaborazione in un vivace ritratto apparso sul "Corriere della Sera" prima dell'uscita del film.¹¹ Amidei, rintanato nel suo appartamento in piazza di Spagna, accigliato e collerico, in vestaglia e ciabatte, accoglie il giornalista e si mette al lavoro:

E comincio riducendo in polpetta ogni cosa: la trama del film, di cui io ero l'autore, la casa produttrice, il regista, l'interprete, l'organizzazione, il cinema in generale, e quello italiano in particolare, e concludo la sua diagnosi con questo incoraggiante responso: "Per cui sai cosa ti dico? Ti dico che, anche quando noi avremo scritto un capolavoro, verrà fuori una boiata. Cominciamo".¹²

L'adattamento del racconto in versione cinematografica è una novità per Montanelli che assiste, dapprima scettico poi ammirato, all'opera di questo guru del cinema che monta il racconto con precisione di scene, con un ritmo serrato e incalzante, traducendo la narrazione in linguaggio cinematografico finché, dopo due ore, il giornalista prorompe in:

"Accidenti! Solo quarantotto ore fa ti hanno dato da leggere la mia storia, e tu già ci vedi quello che io non sono stato capace di vederci in quindici anni, da quando l'ho scritta... Accidenti!". "E ti piace quello che io ci vedo?" "Be' non è questione che mi piace. È questione che non può essere che così..." "Sì eh?" fece lui tornando di corsa a sedere dietro la scrivania. "E invece può essere tutto fuorché così. Vuoi vedere?... Cominciamo".¹³

E si rimette a smontare a rimontare la storia. E così per tre mesi.

Sinossi

Genova, 1944. Emanuele Bardone alias ingegner Grimaldi alias colonnello Grimaldi è una figura ambigua, donnaiolo, giocatore d'azzardo, frequentatore di bordelli che vive di piccole truffe ponendosi come intermediario tra militari tedeschi corrotti e i parenti degli arrestati.¹⁴ Sta con Valeria, un'attricetta cui ha fatto credere di essere un impresario teatrale.

¹⁰ Alla sceneggiatura collaborò anche Diego Fabbri, all'epoca l'autore drammatico più rappresentato in Italia, ma non sappiamo in quale misura.

¹¹ I. MONTANELLI, *Amidei*, in "Corriere della Sera", 5 agosto 1959, p. 3, poi in *Tagli su misura*, Rizzoli, Milano 1960, pp. 229-36, ora in *Gli incontri*, Rizzoli, Milano 1961, pp. 1124-30. *Il generale Della Rovere* fu presentato alla Mostra di Venezia il 31 agosto 1959.

¹² *Ivi*, p. 1126.

¹³ *Ivi*, p. 1127.

¹⁴ Il vero nome del truffatore, mantenuto nel racconto, era Giovanni Bertoni. Nel film è stato mutato in Emanuele Bardone e nel romanzo in Giovanni Bertone.

Grazie ai suoi traffici riesce talvolta a far liberare qualche prigioniero e a incassare del denaro finché un giorno, colto in flagranza di reato, viene arrestato dalle autorità tedesche. In concomitanza con il suo arresto, un sottomarino alleato sbarca, sulla costa vicino a Genova, il famoso generale badogliano Della Rovere con il compito di coordinare la Resistenza al nord. Per errore, i tedeschi che da tempo lo aspettano, invece di catturarlo, lo uccidono. Il colonnello Müller che ha arrestato Bardone gli offre, invece del plotone di esecuzione, di assumere l'identità di Della Rovere e di introdursi nel carcere milanese di San Vittore con il compito di raccogliere le confidenze dei prigionieri politici.

Della Rovere arriva a San Vittore dove viene trattato come un personaggio di riguardo. Tra i compagni di prigionia stringe amicizia con il tipografo e barbiere Banchelli, addetto a compiere per lui qualche piccolo servizio. Poco dopo, Fabrizio, un importante capo della Resistenza, viene catturato in una retata e portato insieme ad altri nove nel braccio politico del carcere. Müller incarica Della Rovere di scoprire chi, tra i presi nella retata, è Fabrizio. Di lì a poco Banchelli consegna a Della Rovere da parte di Fabrizio un biglietto in codice. Müller incarica la spia di rispondere con un altro biglietto ma il generale si fa scoprire durante l'ora d'aria mentre passa il biglietto a Banchelli. Questi, interrogato, rifiuta di parlare e viene torturato. Nel frattempo si presenta la contessa Della Rovere, sfidando i pericoli, per vedere il marito. Müller riesce a dissuaderla convincendola che l'incontro lascerebbe il prigioniero molto turbato. Banchelli dopo la tortura viene messo in cella insieme al generale nella speranza che si confidi, ma si uccide per non parlare. Müller fa torturare anche Della Rovere per mantenere la sua credibilità all'interno del carcere. Al suo ritorno in cella i compagni gli manifestano tutta la loro solidarietà battendo con i cucchiai sulle sbarre. Poco dopo si sparge in prigione la notizia dell'uccisione del federale di Milano e arriva dal quartier generale l'ordine della rappresaglia. Tra i condannati c'è anche Della Rovere che conosce in cella Fabrizio prima di morire. Müller fa un ultimo tentativo per sapere chi è Fabrizio ma il generale si rifiuta e viene fucilato insieme agli altri.

L'adattamento

Il racconto di Montanelli coglieva, in un ritratto fulmineo, il personaggio sotto mentite spoglie ed era costruito in modo da incuriosire e rivelare solo alla fine la realtà. L'adattamento del racconto per il film si è trovato davanti al problema di arricchire e dilatare la storia, aggiungendo particolari che il lettore poteva solo intuire. Il film segue una narrazione a focalizzazione esterna in progressione cronologica lineare ed è nettamente diviso in due parti. La prima parte mostra il truffatore Bardone, sotto il nome di Grimaldi, nei suoi spostamenti nella Genova occupata dai tedeschi. Questo avviene tramite un pedinamento in cui si vuole caratterizzare il personaggio, conoscerlo, mostrarlo nei suoi aspetti ingannatori: è un baro, un frequentatore di bische e di bordelli, un imbroglione che frequenta attricette di seconda categoria spacciandosi per un grande impresario, insomma una figura di piccolo cabotaggio, amorale, che vive tentando di arrangiarsi prendendo soldi dai famigliari dei prigionieri in cambio di notizie, anche false purché tranquillizzanti, ma che resta intrappolato nel suo stesso gioco. Fondamentale, per la comprensione di quello che succederà dopo, è lo sbarco del vero Della Rovere e la sua morte accidentale. In coincidenza con questo evento Bardone-Grimaldi viene arrestato e smascherato. Segue il dialogo tra

il colonnello Müller e Bardone dove questi accetta di diventare una spia. La prima parte si conclude con il trasferimento a San Vittore che segna il passaggio a una nuova identità. Bardone in auto, accompagnato da Müller, studia il fascicolo sul personaggio che dovrà interpretare ed entra nel ruolo assegnatogli.

La seconda parte del film si apre con l'ingresso del prigioniero Della Rovere in carcere. Qui le vicende narrate corrispondono a quelle del racconto ma, diversamente da questo, si cerca di mettere in evidenza la progressiva "conversione" della spia grazie alla particolare atmosfera della prigione. Per mostrare tale processo interiore sono state create o approfondite le figure dei compagni, in particolare quella dell'umile tipografo-barbiere Banchelli poi torturato per colpa di Della Rovere e infine suicida. Un'altra figura centrale per la narrazione, solo accennata nel racconto e qui approfondita, è il colonnello Müller, soldato obbediente agli ordini ma umano, cui ripugna la tortura. Un espediente narrativo introdotto per movimentare l'azione è l'incontro tra Müller e la vera contessa Della Rovere. Bardone è visto anche nella sua debolezza, in particolare durante il bombardamento in cui, morto di paura, si sforza di fare l'eroe.

Nel film il finale è stato modificato: Della Rovere viene fucilato in carcere, in seguito a una rappresaglia per l'uccisione del federale di Milano. Si mostra la diffusione della notizia, l'omaggio di Müller all'ucciso, l'ordine di rappresaglia che arriva per telefono dall'*Oberkommando*, la scelta dei condannati, tra cui Della Rovere. Un'ultima componente drammatica è costituita dall'ultimo dialogo tra il colonnello Müller e Bardone in cui quest'ultimo rifiuta di rivelare chi è Fabrizio e sceglie di morire.

Il film

Mentre per Montanelli Della Rovere è un personaggio che interpreta alla perfezione, anche fisicamente, il ruolo di ufficiale di cavalleria (ha il monocolo, i pantaloni sempre stirati anche in carcere, le unghie curate, la barba sempre fatta), Rossellini è stato soprattutto catturato dalla figura del personaggio fondamentalmente contraddittorio che immagina come un tipo "un po' folle, un baro, un imbroglione pieno di buone intenzioni" portato ad ingannare ma anche ad aiutare il prossimo.¹⁵ Il film nella prima parte insiste infatti sulla figura di piccolo trafficante che cerca invano di vendere un anello falso o di racimolare con l'inganno del denaro per onorare i debiti di gioco. Nella seconda parte, mostra attraverso la lettura delle scritte dei condannati sui muri della prigione e attraverso i dialoghi, anche a distanza, con gli altri carcerati, il progressivo avvicinamento dell'imbroglione agli ideali dei veri resistenti fino alla scelta di morire con loro.

Come si è comportato Rossellini con la sceneggiatura? Il regista era notoriamente allergico a lavorare in maniera prestabilita, seguendo passo passo uno schema fisso, con battute e dialoghi definitivi. All'epoca dell'uscita del film, affermò:

All'inizio il piano di lavorazione prevedeva dodici settimane. Ho finito il film in ventisette giorni. Non ho bisogno delle solite procedure per girare un film. L'ispirazione mi viene sul set. Il mio lavoro sulla sceneggiatura

¹⁵ R. ROSSELLINI, *Il mio metodo*, a cura di A. APRÀ, Marsilio, Venezia 1987, pp. 226-28.

del Generale è consistito nel tracciare le grandi linee della storia e nel farmi un'idea piuttosto precisa del personaggio.¹⁶

La propensione di Rossellini per attori non professionisti o quanto meno vicini per il loro temperamento e il loro vissuto alla parte da interpretare, è evidente nella scelta di Vittorio De Sica come protagonista. È noto infatti che De Sica fu afflitto dal demone del gioco e che portò avanti per lungo tempo un doppio *ménage*. Rispetto ai precedenti film di Rossellini, spesso formati da più episodi, pensiamo a *Paisà*, a *Roma città aperta*, a *India, Il generale Della Rovere* è tuttavia più legato a una forma tradizionale, più spettacolare, di forte impatto drammatico. Di rosselliniano ci sono le inquadrature sobrie, gli stacchi, l'orrore per le scene di ricordo, le riprese dei bombardamenti, l'interesse per il personaggio. Rossellini non lo considerava un film molto vicino alla sua poetica:

India è più vicino al mio ideale. Mi oriento verso questa nuova forma. Con *Il generale Della Rovere* si ritorna a una forma più tradizionale, legata alla narrazione della storia. [...] Temo che il film ottenga un grande successo e malgrado tutto, lo spero.¹⁷

Il film fu infatti premiato con il Leone d'Oro a Venezia nel settembre 1959.

Il romanzo

Nel 1959, in concomitanza con l'uscita del film, Indro Montanelli pubblicò il romanzo breve *Il generale Della Rovere. Istruttoria per un processo* desunto, come egli stesso precisava nell'avvertenza, dal trattamento su cui la sceneggiatura si era basata.¹⁸

Come è costruito il romanzo? Il libro ha 120 pagine e si compone di tre capitoli. Il primo capitolo (16 pagine) è un'introduzione molto somigliante al racconto, narrata in prima persona (il funerale nel duomo, il *flashback*, la rivelazione finale della doppia identità) con una sola variante: Montanelli racconta dell'organizzazione della sua fuga grazie al famoso dottor Ugo (al secolo Luca Ostèria, un ex agente dell'Ovra che dopo l'8 settembre si mise a fare il doppio gioco e a salvare molte persone dall'arresto), sostiene di avere informato il giorno prima Della Rovere dei propri progetti di evasione e di non essere stato da lui tradito.¹⁹

¹⁶ *Ivi*, p. 226.

¹⁷ *Ivi*, p. 227.

¹⁸ I. MONTANELLI, *Il generale Della Rovere. Istruttoria per un processo*, Rizzoli, Milano 1959, poi *Il generale Della Rovere*, cit. (a questa edizione fanno riferimento le citazioni seguenti). Il sottotitolo, poi scomparso dalle edizioni successive, faceva riferimento alle numerose polemiche che seguirono la ripubblicazione del racconto sul "Corriere d'informazione" nel gennaio 1959 e precedettero l'uscita del film. In seguito a un esposto dell'avvocato Franco Robolotti, figlio di uno dei martiri di Fossoli, il Ministero della Difesa cancellò infatti il 23 settembre 1959 il nome di Bertoni, ritenuto moralmente indegno, dall'elenco delle vittime (cfr. M. FRANZINELLI, *Le stragi nascoste*, Mondadori, Milano 2002, p. 222).

¹⁹ Le date però non corrispondono perché la strage di Fossoli è avvenuta il 12 luglio 1944 mentre Montanelli è evaso da San Vittore probabilmente ai primi di agosto e, secondo le carte conservate all'Archivio federale di Berna, è arrivato in Svizzera il 14 agosto 1944 (Raffaele Liucci, comunicazione personale). Montanelli ha raccontato questo episodio anche nella sua autobiografia *Soltanto un giornalista*, Rizzoli, Milano 2002, p. 111 e nella citata intervista rilasciata a Brambilla, p. 134.

Il secondo capitolo di 47 pagine (pp. 17–64) corrisponde alla prima parte del film. Qui cambia il punto di vista, il narratore è onnisciente la narrazione è in terza persona, e segue passo passo la vicenda di Bertone come nel film: dalle piccole truffe a Genova durante l'occupazione tedesca, fino all'arresto in flagranza di reato. Rispetto al film, che pedina visivamente, il romanzo indugia meno sugli spostamenti di Bertone. Il capitolo descrive poi la scena dello sbarco e il colloquio con Müller e termina con l'ingresso di Bertone a San Vittore.

Il terzo capitolo di 55 pagine (pp. 65–120) corrisponde alla seconda parte del film ed è dedicato alla figura di Bertone-Della Rovere in carcere. La narrazione tuttavia esordisce nuovamente in prima persona e si ricollega al primo capitolo (“dopo la mia fuga [...] da quanto mi hanno raccontato i superstiti”) per poi riprendere onnisciente, in terza.²⁰ In prigione Della Rovere si comporta con la dignità e l'autorevolezza di un vero generale. Tra i prigionieri c'è un giovane Mike Buongiorno, (noto volto televisivo del dopoguerra conosciuto effettivamente da Montanelli in carcere e assente nel film). Il romanzo elimina la scena in cui alcuni uomini della Resistenza si radunano a Milano e parlano della cattura di Della Rovere e di Fabrizio e salta subito all'incarico di smascherare il resistente dato da Müller. In compenso il generale riceve la visita di due repubblicani presi per sbaglio in una retata e dice a loro un po' intimiditi: “Non importa ‘dove’ si milita, importa solo ‘come’”, congedandoli “con gesto amichevole ma senza tendere loro la mano”.²¹ Un'altra variazione è il ritorno del generale in cella accompagnato dall'inno *Fratelli d'Italia*, che nel film è sostituito dalla manifestazione di solidarietà dei prigionieri che battono con i cucchiari contro le sbarre. Nel capitolo finale si inserisce di nuovo un commento in prima persona (“come e perché fu ordinata la rappresaglia sui sessantotto deportati di Fossoli, credo con esattezza non si sia mai saputo”).²² Nel romanzo, ma non nel film, in segno di omaggio alla capacità di immedesimazione del finto generale, Müller fa recapitare alla contessa Della Rovere alcune lettere scritte per lei da Bertone in cella.

Sergio Amidei sostenne di aver rotto i rapporti con Montanelli dopo l'uscita del romanzo perché era stato copiato “paro paro” dalla sceneggiatura. E aggiunse: “Mi pareva strano che una persona come Montanelli avesse questa libidine di poter scrivere un romanzo, ma forse ce l'aveva proprio perché non ne è capace. Allora mi sono limitato a non incontrarlo più”.²³

Sicuramente il film, a parte qualche spostamento di scena e le aggiunte di cui si è detto, usa, talvolta accorciandoli un po', gli stessi dialoghi del romanzo quindi è probabile che vi siano tra romanzo e sceneggiatura molte somiglianze. Nel romanzo infatti predominano i dialoghi e le descrizioni, ridotte al minimo (“era sulla cinquantina e vestito con distinzione”, si dice di Grimaldi),²⁴ sono esclusivamente funzionali al prosieguo della storia lasciando al regista ampi margini interpretativi.

²⁰ I. MONTANELLI, *Il generale Della Rovere*, cit., p. 65.

²¹ *Ivi*, pp. 113–14.

²² *Ivi*, p. 119.

²³ Cit. in F. FALDINI e G. FOFI, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 398.

²⁴ I. MONTANELLI, *Il generale Della Rovere*, cit. p. 18.

Interpretazioni della Resistenza

Montanelli prese le distanze dalla realizzazione del film per ragioni ideologiche, dicendo che Amidei (“uno sceneggiatore bravissimo come tale, ma comunista arrabbiato”), d’accordo con Rossellini e De Sica, aveva tradito lo spirito del suo racconto e aveva trasformato il suo personaggio in “un poveraccio che, trovatosi in carcere tra i partigiani, si era convertito ai loro ideali fino a voler morire per essi”.²⁵ La visione di Montanelli, disincantata e poco celebrativa, è l’esatto opposto. E’ stato in fondo uno squallido tipo umano a immedesimarsi a tal punto in una parte da diventare un eroe e ridare coraggio ai compagni e non viceversa:

Era un sudicione Bertoni, ma io e molti altri prendemmo in lui guarda caso, un bagno di pulizia. In quella lurida verminaia di S. Vittore finalmente vedemmo un Generale italiano, fra i tanti squagliatisi l’8 settembre senza un accenno di Resistenza, che trattava dall’alto in basso i tedeschi e ci incoraggiava a fare altrettanto.²⁶

Parole pesanti che rispecchiano il giudizio del giornalista sulla Resistenza, fenomeno meritorio ma di minoranza che poco peso ebbe sulle sorti della guerra.²⁷

Sull’altro versante abbiamo Rossellini e Amidei che, nel 1959, avevano alle spalle una fattiva collaborazione. In particolare avevano lavorato a due capisaldi del cinema resistenziale, *Roma città aperta* e *Paisà*, in cui la lotta per la Liberazione, ancora così vicina, assumeva contorni drammatici ed epici. Dopo la fioritura di film sulla Resistenza dell’immediato dopoguerra, *Il generale Della Rovere*, apparso quattordici anni dopo la Liberazione, è un’opera in un certo senso di rottura dove, sicuramente, c’è il rifiuto dell’oleografia e della celebrazione acritica della Resistenza: il protagonista non ha nulla dell’eroe, è solo un maestro nell’arte di arrangiarsi. Per Rossellini infatti è l’atmosfera particolare della prigione e il contatto con i partigiani a determinare l’evoluzione del suo personaggio.²⁸ Anche i tedeschi non sono solo dei ringhiosi invasori, capaci solo di cieca violenza assassina, ma hanno tratti cavallereschi e vengono messe in luce anche le loro ragioni. Non c’è la nostalgia per gli ideali risorgimentali traditi (il re, la patria, l’onore), che appare qua e là in Montanelli.

Il solco tra le due interpretazioni è particolarmente evidente nella parte finale del film e del romanzo. Nel film Müller, davanti all’esecuzione dei prigionieri, riconosce l’ingiustizia della guerra, la posizione insostenibile dei tedeschi invasori e ammette di essersi sbagliato. La chiusa di Montanelli è più amara e antiretorica. Dopo la rappresaglia Müller commenta: “Noi tedeschi giudichiamo questo paese dai suoi generali veri. È su quelli falsi che va misurato...”.²⁹

Si ringraziano Alberto Malvolti della Fondazione Montanelli-Bassi di Fucecchio, e gli studiosi Sandro Gerbi e Raffaele Liucci per l’aiuto prestatomi.

²⁵ I. MONTANELLI, *Il mio incontro con il generale Della Rovere*, cit.

²⁶ I. MONTANELLI, *La risposta di Indro Montanelli*, in “Rotosei”, 34, 21 agosto 1959, p. 8.

²⁷ Cfr. I. MONTANELLI, *Soltanto un giornalista*, cit., p. 115.

²⁸ Cfr. R. ROSSELLINI, *Il mio metodo*, cit., p. 228.

²⁹ I. MONTANELLI, *Il generale Della Rovere*, cit., p. 120.

***IL GENERALE DELLA ROVERE* BY INDRO MONTANELLI
AND ROBERTO ROSSELLINI**

Summary

In 1944, journalist Indro Montanelli political prisoner in San Vittore jail in Milan, met general Fortebraccio Della Rovere who was executed the same year in the camp of Fossoli with other 67 people and died as an hero. After the war Montanelli wrote a short story about this man who in fact was a spy and in 1959 Roberto Rossellini directed *Il generale Della Rovere* adapted by Indro Montanelli himself with screenwriter Sergio Amidei and played by Vittorio De Sica. Together with the coming out of the movie Indro Montanelli published the novel *Il generale Della Rovere* derived from screenplay. This contribution wants to analyse how the character is sketched and the plot is arranged in the short story, in the movie and in the novel, and how the vision of Italian Resistance influenced the short story, the movie and the novel.

***GENERÁL DELLA ROVERE* INDRA MONTANELLIHO
A ROBERTA ROSSELLINIHO**

Resumé

V roce 1944 se novinář Indro Montanelli, uvězněný spolu s dalšími politickými vězni v milánském vězení San Vittore, seznámil s generálem Fortebracciem Della Rovere, jenž byl stejného roku popraven jako hrdina ve Fossoli spolu s dalšími sedmašedesáti odpůrci nacismu. Tomuto muži, který byl později odhalen jako špión, Montanelli věnoval povídku a posléze filmový scénář, podle kterého Roberto Rossellini natočil film *Il generale Della Rovere*. Příspěvek zkoumá, jaké narativní postupy byly použity v povídce a ve filmu k charakterizaci hlavní postavy a k výstavbě příběhu a jakou váhu měl při realizaci filmu a románu autorův názor na partyzánský odboj.

IL TRADIMENTO CREATIVO. I MOTIVI LETTERARI DI *LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO*

Aneta Chmiel

Università della Slesia, Katowice-Sosnowiec
annetta5@poczta.onet.pl

Il concetto di adattamento artistico è sempre stato, e rimane tuttora, sfuggente ed inafferrabile. Tenteremo, allora, in questa sede, una ricognizione di quest'idea mettendo in rilievo l'eventuale presenza di motivi paralleli tra il racconto filmico e quello letterario. Più precisamente, cercheremo di scoprire, senza alcuna pretesa di essere esaustivi, come questo parallelismo si manifesti in un episodio di *Boccaccio '70*, uno "scherzo in atti", ideato da Cesare Zavattini e prodotto da Carlo Ponti, pellicola probabilmente ispirata in certa misura da un testo narrativo, che ha come filo conduttore la satira del moralismo e del puritanesimo.

Il campo d'indagine riguardante il rapporto tra la letteratura e il cinema si presenta sorprendentemente vasto. La presenza della letteratura nel cinema appare e si sviluppa attraverso prospettive diverse. Faremo, per il momento, solo un piccolo passo verso i parallelismi più evidenti, per poi passare all'analisi della trasposizione cinematografica, che privilegia particolarmente l'uso di una certa ironia nel trattare la forma classica.

Il presente intervento si propone di affrontare l'analisi di *Le tentazioni del dottor Antonio*, l'episodio più vicino al tema del film, girato da Federico Fellini: un'opera particolare, perchè ricca di spunti che indirizzano le nostre ricerche verso diversi ambiti artistici.¹

Il film di Fellini si presenta come il più interessante e il più stimolante per le nostre ricerche, non solo perchè è il più famoso, ma anche perchè senza dubbio contiene alcuni parallelismi con l'opera boccacciana alla quale allude non solo attraverso il titolo dell'intero film. Poiché la sceneggiatura del film è opera dello stesso Fellini,² sarebbe interessante

¹ Oltre a Fellini hanno partecipato al progetto cinematografico di *Boccaccio '70* anche Luchino Visconti con *Il lavoro* in cui mette in mostra un sarcasmo per lui insolito, e Vittorio de Sica che con *La ruffa* risulta invece il più divertente. Quando il produttore decise di eliminare l'episodio del quarto regista – Monicelli, intitolato *Renzo e Luciana* dall'edizione per l'estero – gli altri tre decisero per solidarietà di non recarsi al Festival di Cannes (http://www.kataweb.it/cinema/scheda_film, http://www.cinematografo.it/bdcm/bancadati_scheda, http://www.filmagenda.it/film/scheda_film).

² Insieme a Ennio Flaiano e Tullio Pinelli (http://www.cinematografo.it/bdmc/bancadati_scheda).

analizzare i punti in comune tra film e modello letterario, mettendo in luce la diversità d'approccio nella narrazione delle storie. In effetti, Fellini fu il primo a porre l'accento sulla latinità profonda dei film italiani – approfittando del patrimonio classico e sottolineando al contempo la sua tensione universalizzante.

Così come in Boccaccio, anche nel film di Fellini, l'argomento ruota intorno ai piaceri della vita, al sesso e al corpo umano. La fisicità tutta romagnola del “più evidente trasfiguratore e traduttore nel linguaggio del cinema della sua cultura regionale”³ salta subito agli occhi. Il primo dei *topoi* è quello – per la sua centralità nella poetica dell'autore – della presenza della donna. In quasi tutte le sue opere, incluse *Le tentazioni del dottor Antonio* Fellini amplifica ed arricchisce di sfumature la tematica femminile. In questo film, come in molte altre sue opere, la donna incarna la Grande Madre Terra, diventa apparentemente Avversaria dell'uomo per diventare alla fine sua consolatrice. Su questo punto, soprattutto, insiste l'interpretazione cinematografica: attraverso poche scene, che non rappresentano un calco del testo, Fellini intende sottolineare l'importanza della figura femminile e allo stesso tempo quella che è la propria visione delle debolezze umane.⁴ Infatti, l'opera boccacciana, anche se brulicante di figure femminili, non offre quasi mai un'analisi della donna altrettanto profonda e ricca di significati.

La tesi che si vuole qui sostenere, è che Fellini, pur partendo dai motivi boccacciani, sia riuscito a dar vita ad un'opera del tutto nuova. Se da una parte infatti, il regista ha messo in scena i desideri e le ossessioni umane servendosi dei motivi conduttori del racconto letterario, dall'altra la sua trasposizione filmica racchiude in sé solo alcuni degli spunti narrativi dell'opera boccacciana, resi per lo più con una certa ironia. In realtà, già a partire dalla trama, fino alla scelta del narratore principale e dei personaggi secondari, è possibile rilevare alcune somiglianze di tipo narrativo decisive e considerevoli. Così come la novella di Boccaccio costituisce una sorta di specchio della società rinascimentale; allo stesso modo il suo riadattamento cinematografico, può essere interpretato come una complessa vicenda a lieto fine, che racconta attraverso i toni brillanti della commedia la storia delle tentazioni di un severo e rigido professore.⁵

Il protagonista del film, il dottor Antonio Mazzuolo è un anziano professore, sessuofobo allucinato e tentato da una gigantesca figura di Anita Ekberg che straborda dai cartelloni della pubblicità del latte. Il dottor Antonio, che vede il male ovunque, viene sconvolto da questo cartellone pubblicitario. La donna-ritratto lo ossessiona a tal punto che egli arriverà a credere di averla viva davanti a sé. Antonio segue questo fantasma, docile, allucinato fino a perdere la ragione.⁶

Le analogie di carattere contenutistico tra il film e il *Decameron* risultano a noi di sicuro più evidenti grazie al messaggio delle immagini, la ricorrenza degli eventi, e la produzione degli enunciati. Il personaggio del dottor Antonio, complessato ed ipocrita, assomiglia a quei protagonisti di Boccaccio, specialmente ai preti, i quali secondo Filomena

³ Ulteriori riflessioni sulle peculiarità regionali dei registi italiani si trovano in C. SCHIAVO, *Identità italiana e identità regionale tra letteratura e cinema*, in “Bollettino '900”, 2, dicembre 2001 (<http://www2.unibo.it>).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. M. KORNAŃOWSKA, *Fellini, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2003, pp. 128–30.

⁶ http://www.cinematografo.it/bdcm/bancadati_scheda.

quanto essi, il più stoltissimi e uomini di nuove maniere e costumi, si credono più che gli altri in ogni cosa valere e sapere, dove essi di gran lunga sono da molto meno, si come quegli che per viltà d'animo non avendo argomento, come gli altri uomini, di civanzarsi, si rifuggono dove aver possano da mangiar come il porco.⁷

Nel film di Fellini, la parentela tra i protagonisti sembra rafforzata dal fatto che si narra delle debolezze di un uomo comune, come se esse fossero parte integrante della vita. Un'altra analogia viene percepita a livello formale: i flussi dell'opera di Boccaccio vengono resi nel film di Fellini attraverso i salti e le sequenze del discorso e del montaggio filmici.

Se nel film, d'altra parte, la debolezza dello spirito e la forza naturale sono temi imprescindibili per lo sviluppo delle vicende, nelle novelle, esse occupano un posto piuttosto marginale e non hanno affatto contorni definiti. L'esperienza del professore rievoca quella di parecchi protagonisti delle novelle boccacciane, specialmente della terza, della settima e dell'ottava giornata. Però le storie dei protagonisti boccacciani vengono trattate in modo sbrigativo, senza alcun riferimento oltre quello necessario per l'intreccio narrativo, le storie d'amore o di desiderio non vengono mai approfondite. È vero però, che di storie d'amore nel libro ce ne sono diverse, tante avventure sentimentali quante sono le voglie umane, raccontate ognuna con accenti e sapori particolari.

Sempre cerchiamo i limiti, e quasi sempre, la nostra ricerca è tesa a trovare un mezzo per poterli superare. Sorpassiamo la scala dell'espressione, il limite del personaggio e del suo territorio. Proviamo dunque a trovare i limiti e i loro superamenti nel personaggio del dottor Antonio, facciamo un viaggio per questo terreno apparentemente privo d'armonia che costituisce il film di Fellini, non mancando però di attingere alle profondità della tradizione.

Quando leggiamo un'opera classica come quella di Boccaccio, accade che i suoi frammenti ci incoraggino sempre più al prosieguo della lettura. Nel *Decameron* molto spesso troviamo delle descrizioni abilmente intrecciate da rendere la sua struttura quasi poetica. A che cosa dunque, la tradizione ci incoraggia, realmente? Com'è possibile che l'immaginazione risvegli il nostro corpo, e invece la cultura diventi un elemento ostruente? Il tema della lotta tra l'istinto e la cultura delle quali la prima viene indicata come una bestia e la seconda come il suo allenatore, occupa uno spazio importante in entrambe le opere, tanto in quella felliniana che in quella boccacciana, intrecciato a diversi livelli.

Nella storia del dottor Antonio, incentrata com'è sulla sua ossessione, è facile scorgere una riflessione sulle diverse forze emotive e un confronto tra la natura e l'ordine morale imposto dalla cultura. Altrettanto, il *Decameron* ci ha persuasi dell'analogia tra il mondo dei desideri e la vita, a tal punto che diventiamo involontariamente complici e vogliamo godere dei piaceri disinvolti senza rimorsi di coscienza.

Fellini si sbarazza allora dell'intero apparato dei rimandi metaforici, mantenendo solo i riferimenti a quelli che da sempre sono i suoi temi caratteristici. Il film, similmente al modello, riesce a mantenere ben coesa la cornice. L'atmosfera d'unitario respiro che ne scaturisce, testimonia la regola dell'armonia presente nelle opere rinascimentali. Contemporaneamente, la voce del regista è presente sia nella narrazione condotta dal narratore sia nelle vicende dei personaggi. Probabilmente quest'affresco di Fellini sulla

⁷ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di R. MARRONE, Newton Compton, Roma 1997, p. 144.

società borghese appare come il migliore e il più compiuto, anche se i critici sono di altro parere, constatando che

Fellini con *Le tentazioni del dottor Antonio* si è concesso una vacanza. Si è voluto divertire, e ha saputo divertire, toccando da buon cattolico uno degli aspetti più grotteschi di certe campagne moralizzatrici. È riuscito a far recitare benissimo Peppino De Filippo, a dare alla Ekberg il modo di mostrare tutte le sue risorse, e ha messo loro d'intorno una piccola folla di personaggi caratterizzati fino allo spasimo. In questo è stato bravissimo, ha confermato le sue doti di inventiva, l'incisività del suo sarcasmo. Ma nulla più d'un sorriso.⁸

Le analogie tra il racconto filmico e quello letterario riguardano soprattutto il nucleo della trama, in certa misura anche la scelta degli eventi e persino i luoghi che diventano testimoni delle vicende dei protagonisti. Però il processo di separazione risulta più visibile nei dialoghi filmici, e in questo senso potremmo ricorrere ad una frase di Todorov in relazione alle tecniche di scena del teatro, secondo cui "il racconto è contenuto nelle battute dei personaggi".⁹

Il narratore principale racconta la storia attraverso il suo sguardo che organizza il montaggio e dunque visualizza il punto focale della narrazione. Il narratore di questo film è proprio la Dea dell'Amore travestita da bambina scherzosa e birichina, da putto, che, vedendo i tormenti del dottor Antonio, vuole "liberarlo" dalle sue sofferenze di uomo in lotta.

Il personaggio del dottor Antonio appare come portavoce del punto di vista della società contemporanea. Purtroppo rare sono le scene del film che riprendono l'opera boccacciana fedelmente, rari anche i personaggi e gli episodi di vita tranne quello principale. Perciò l'opera di Fellini risulta esser priva di forza espressiva paragonabile a quella di Boccaccio. Forte, invece, rimane il riferimento alla psicoanalisi, soprattutto grazie al tema dell'ossessione, esibito e ricorrente negli atteggiamenti del dottor Antonio.

Chi sono quindi gli "antenati" a cui si ispira l'opera di Fellini? Questo interrogativo ci porta a rivolgerci nuovamente alla tradizione che nell'opera felliniana viene realizzata attraverso una serie di esagerazioni e di vistose rappresentazioni. Cerchiamo di approfondire l'eventuale parallelismo tra il film di Fellini e le novelle di Boccaccio. Cominciamo dal titolo del film: *Le tentazioni del dottor Antonio*. Esso, più che alle introduzioni alle novelle di Boccaccio, allude al famoso trittico di Hieronymus Bosch intitolato *Le tentazioni di Sant'Antonio* che costituisce appunto un'interpretazione visionaria della lotta tra la cultura e l'istinto.¹⁰ Qui l'artista riesce a dar forma a una delle angosce dell'uomo medievale:

⁸ Questa è l'opinione di Giovanni Grazzini, espressa il 24 febbraio del 1962 in "Corriere della Sera". Altrettanto sfavorevoli sono altre due recensioni, la prima di Luigi Bini, in "Letture", aprile 1962 ("Il gioco di Fellini è troppo facile e superficiale per convincere. Mette insieme un tipo di moralizzatore che ha tutti i requisiti per essere odioso, ridicolo, mostruoso. Poi lo consacra predicatore di morale. L'impressione che ne risulta è quella di una massiccia messa in ridere di ogni riflessione tesa e preoccupazione morale. Così massiccia e pesante che a un certo punto non si ride più") e la seconda di Leo Pestelli, in "La Stampa", 24 febbraio 1962 ("L'episodio felliniano è un grottesco avanzato da *La dolce vita*, con cartocci e volte di un consapevole, e compiuto barocchismo. Comincia assai bene, infilzando i nuovi flagellatori di costumi; gli ipocriti censori, con l'impeto di un Salvator Rosa, poi la cupola si schiaccia su una macchinosa saccenteria di dubbio gusto").

⁹ T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, in "Communications", n. 8, 1966, p. 144. Cfr.: G.-L. GALLETI, *Le manie di un tifoso di calcio tra vita e psicoanalisi: Nick Hornby Febbre a '90*, in "Bollettino '900", 2, 2001.

¹⁰ Cfr. W. BOSING, *Hieronymus Bosch. Miedzy niebem a pieklem*, Taschen/TMC ART, Köln 2000, pp. 79-81.

il dominio di Satana sul mondo e le lotte dell'anima. Lo scomparto a sinistra raffigura sant'Antonio trascinato in volo da diavoli e sorretto, dopo la caduta, dai compagni. La composizione si sviluppa su piani zigzaganti dal basso all'alto secondo un'insolita articolazione spaziale. Il pannello centrale mostra una complessa raffigurazione con il santo inginocchiato mentre intorno a lui si scatena la ridda diabolica, interpretata come convito delle tentazioni o come personificazioni dei vari peccati. Nello scomparto di destra, c'è il santo che si isola, con la meditazione, dalle insidie che lo circondano. La visione zigzagante si inserisce in un ampio digradare d'orizzonte. La prima cosa che salta agli occhi è la contraddizione tra le tentazioni, specialmente quelle di natura erotica, e il patetismo del Santo che cerca di rimanere indifferente ad esse. Questa sua lotta interiore è stata traslata nel film di Fellini. Però di che tipo di traslazione si tratta? La novella di Fellini, similmente ai racconti di Boccaccio, fa parte di un insieme composto da quattro film. Nel suo titolo abbiamo un riferimento ad un'autore di novelle che cantano l'armonia del corpo e dello spirito, biasimano il peccato ed esaltano la morale. Perché si fa questo riferimento all'antica regola dell'armonia greca? Se lo si fa, appunto, negli anni Settanta del ventesimo secolo, è per provare che quest'armonia unisce le parti della natura e della cultura, che sono solo apparentemente contrastanti. Ne risulta dunque "l'uomo santo della cultura" – l'uomo che lotta contro il proprio istinto. E c'è anche un diavolo al femminile che, unendo le proprie forze dell'istinto, lotta contro la cultura.

E nella maggioranza dei casi, ad ogni modo, la vita quotidiana non è dissimile dagli sforzi e dalle lotte condotti nella nostra anima e nella nostra mente. L'immaginazione, in fondo, dispensa le medesime emozioni (sebbene le emozioni della vita siano senza dubbio una versione più pallida di quelle che sa riservare il mondo del cinema: la chiarezza, l'amore, la gioia, la cordialità), cose che vengono sperimentate davanti allo schermo televisivo e ai cartelloni pubblicitari. Perciò, se seguiremo il gioco dei rimandi tra vita, immagine e psicoanalisi, anche a noi sarà dato scoprire, ad esempio, che il dottor Antonio, oltre ad essere un professore, un uomo di regole e un puritano, non è altro che un uomo debole, suscettibile alle tentazioni, in fondo poco diverso dagli altri.

La fisicità di Fellini, fortemente corporea, attiva e piena di energia vitale, è diventata l'elemento costante dei suoi messaggi artistici. In Boccaccio, invece, essa si delinea come una metafora del Tempo sfuggente. Questi due punti di vista, di un regista e di uno scrittore, complementari e indirizzati verso la ricerca degli stessi valori, ci costringono, oltre che al divertirci e allo schernire, al riflettere sul significato della nostra esistenza e al porci più di un interrogativo su noi stessi.

Ma il senso, come sempre, è molteplice, e assume sfumature diverse a seconda della prospettiva da cui si decida di interrogarlo.

Torniamo a questo punto al quadro di Bosch. Lo guardiamo e ci accorgiamo che è composto da un insieme di tensioni, di idee rigorose che violano l'immaginazione istintiva. La mentalità del Santo di Bosch ci suggerisce che la sua salvezza sta esclusivamente nella liberazione dal peccato di erotismo. Questo sarebbe il senso psicoanalitico del trittico di Bosch. Se volgiamo la nostra attenzione alle forme delle figure umane e agli elementi del paesaggio, vediamo un'immensa ricchezza di linee verticali indirizzate dal basso verso l'alto. Mancano gli archi, le rotondità, che vediamo invece stagliarsi sullo schermo.

Dal punto di vista tecnico questo avviene nel film di Fellini tramite l'uso prolungato di insistenti primi piani accompagnati da lunghi silenzi o da flebili parole. Il primo piano della

pubblicità, come la rappresentazione della centralità del potere femminile, apre il film e lo porta a compimento.

Nel film di Fellini di linee morbide ne abbiamo in abbondanza. Si potrebbe anche azzardare che in esso regna il principio delle linee dolci del corpo femminile, come se l'onda sinusoidale di forma femminile si estendesse al film intero; al suo ritmo, al suo montaggio, alla sua luce e ai suoi sensi. La cinepresa disegna il corpo femminile, tutti i suoi frammenti.¹¹

In Bosch troviamo l'orrore, in Fellini invece, l'ironia, il mondo di Bosch è rappresentato attraverso l'apocalisse, la morte dello spirito. Invece il mondo di Fellini ed anche quello di Boccaccio sono il trionfo della vitalità. Il Santo viveva il processo della formazione di una nuova cultura. Il dottor Antonio partecipa alla satira sul declino della cultura, il Santo è sincero, e l'obiettivo che vuole raggiungere sembra ovvio e comprensibile.¹² Invece il dottor Antonio è ipocrita, il suo atteggiamento è privo di un senso vero e proprio. Inoltre, anche se il mondo del Santo è orribile, vi è posto in esso per una promessa di futura armonia. Talvolta la storia di qualche professore può apparire esemplare, in tale misura e con tale evidenza che le stesse vicende del dottor Antonio di Fellini, o dei preti di Boccaccio servono da esempi e modelli di vita e di virtù. Ma nel suo film Fellini si diverte a svilire la propria posizione di regista-mostratore, restituendoci una parabola stravolta sul tema dei desideri nascosti e su come il senso della propria vocazione si riveli spesso fuorviante.

Mentre il quadro di Bosch è stato dipinto nell'attesa di una catastrofe, in Fellini e in Boccaccio il mondo è pieno di ottimismo. Il dottor Antonio, si ribella contro il feticcio, e nello stesso tempo contro la natura, che neutralizza tutte le nevrosi di questo mondo. Da questa considerazione si possono provare a trarre alcune ulteriori riflessioni.

Lo stile del racconto filmico di Fellini assomiglia all'opera di Rabelais, e il suo sguardo rimanda soprattutto alla rappresentazione dei suoi personaggi.¹³ Il regista, per manifestare la nostra gioia vitale, ha osato approfittare della scala delle descrizioni: una volta abbiamo a che fare con persone di dimensioni normali, un'altra con i giganti, i mostri, però, sempre nei limiti dell'armonia delle deformazioni. Proprio la protagonista della pubblicità del latte – l'enorme Anita – rappresenta questo tipo di figura, tipica delle rappresentazioni di Rabelais.¹⁴

A cosa serve l'idea di mettere in mezzo alle gioie del mondo i dolori del dottor Antonio? A questo proposito ci sembra che, nella trasposizione dei motivi delle novelle nel racconto filmico, Fellini abbia dotato ogni scena decisiva di una stessa situazione modello. Ha introdotto in una situazione, in pratica, due personaggi, aventi caratteri inconciliabili e punti di vista divergenti. In seguito ad un tale scontro il tema dominante risulta quindi abbastanza chiaro, tanto da poter essere ad esempio l'infantilismo del protagonista, la natura eccezionale dell'ossessione, oppure il disprezzo delle doti femminili. L'infantilismo del protagonista,

¹¹ M. CONTINANZA, P. DIADORI, *Viaggio nel nuovo cinema italiano*, Atene, La Certosa 1997, p. 163.

¹² G. KRÓLIKIEWICZ, *Kłopot z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Studio Filmowe „N”, Łódź 1994, pp. 91–95.

¹³ Essendo in possesso dei materiali già esistenti, ogni autore può liberamente adottare gli elementi di un genere. Le costanti che appartengono ai generi diversi, permettono ai destinatari di riconoscere il messaggio proposto dall'autore. Northrop Frye chiama “modi” queste costanti. Cfr.: F. AMIGONI, *Il modo mimetico-realistico*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 5.

¹⁴ G. KRÓLIKIEWICZ, *Kłopot z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, cit., p. 92.

ad esempio, nel libro boccacciano non si trova associato ad alcun episodio specifico, ma l'ingenuità e la mancanza d'esperienza è tema ricorrente in una gran quantità di vicende. Nel film, invece, questo tema è calato in una scena precisa, quando il protagonista si lascia coccolare dall'immensa Anita.

È vero che Fellini riesce con il suo racconto filmico a iscriversi in una certa tradizione. Non voleva criticare la Chiesa, ma l'educazione cattolica distruttiva e in declino, l'ipocrisia dei falsi devoti. Antonio Mazzino sembra essere un parente stretto dei protagonisti di Boccaccio o di Molière. Egli, come Tartuffe, copre con un fazzoletto il petto biasimevole della Ekberg. Tiene le mani giunte in atto di preghiera, pensa all'"l'interesse del cielo, della gente". Vorrebbe proteggere anche noi, seduti davanti allo schermo, coprendolo come se fosse una scollatura scandalosa. Però, come Tartuffe, vuole provare questo frutto proibito quando ne ha l'occasione, e come Tartuffe finisce col cadere nelle proprie reti.¹⁵

Il film riesce a staccarsi dal testo e quindi risulta un'opera autonoma e ben organizzata, anche se ispirata da alcuni evidenti tratti boccacciani. Sarebbe stato difficile parlare del film senza sentire l'eco delle parole di Boccaccio, la visualizzazione è molto più forte della narrazione.

L'intermedialità – quella condizione particolare del cinema, di essere sin dalle origini "un reticolo intermediale" – nel mezzo filmico andrà riconosciuta come una particolare forma di narratività, o meglio, di letterarietà, che, ancora nelle parole di Platone, è opposta alla teatralità. Il regista infatti lascia parlare non solo i personaggi, ma anche l'autore stesso. La comunicazione avviene su diversi piani: quello degli intertitoli e del montaggio, ma anche su quello delle immagini.

Fellini attinge dal profondo e dall'universale, come nessuno dei nuovi registi sembra riesca a fare. In *Le tentazioni del dottor Antonio* in regista gioca con la forma, con le convenzioni, con la prospettiva della narrazione. Servendosi di vari pretesti ricorre alla letteratura e contemporaneamente al cinema. L'idea della tentazione sorge dalla convinzione che il film sia una proiezione. Sullo schermo sono proiettate le paure e i desideri propri dell'animo umano. L'artista diventa un creatore, ma siccome da solo il demiurgo non è in grado di assolvere al proprio dovere, chiama in causa lo spettatore, che partecipa così alla creazione col suo piccolo personale contributo. Niente esiste in modo oggettivo: né l'opera, né la realtà.

Il mondo di Fellini si sottopone alle regole dell'immaginazione poetica. Influenza i sensi e l'intuito. La percezione dei suoi film è un'esperienza particolare che ci permette di entrare in questo mondo fittizio, però indipendente, comico e universale.

THE CREATIVE BETRAYAL – AN ANALYSIS OF THE INFLUENCE OF LITERATURE IN FELLINI'S *LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO*

This article aims to illustrate the main interrelationships between Federico Fellini's *Le tentazioni del dottor Antonio* (1970), art and literature, bearing in mind the filmmaker's interest in the Italian literary classics.

¹⁵ M. KORNATOWSKA, *Fellini*, cit., p. 131.

The film is one of four episodes which, together, make up *Boccaccio '70*, Fellini having accepted an invitation from Zavattini to take part in this project. Fellini objected to censorship and wanted to stand up for filmmakers' rights to tackle sensitive issues as portrayed in the literature. Fellini's film, like others, addresses the issues of sex and body as portrayed somewhat ironically and perversely by *Boccaccio*.

The article also examines the relationship between Fellini's film and selected works of art by Boccaccio, Bosch, Molière and Rabelais. Ideas from these works have certainly permeated the film, deeply-rooted in tradition and, at the same time, original and inspiring.

TVŮRČÍ ZRADA. LITERÁRNÍ MOTIVY A POKUŠENÍ DOKTORA ANTONIA

Resumé

Příspěvek si klade za cíl přiblížit jeden z Felliniho filmů, *Le tentazioni del dottor Antonio* (*Pokušení doktora Antonia*), Boccacciovým povídkám a z tohoto svazku pak vytěžit zajímavé souvislosti pro další zkoumání vztahů mezi filmem a literaturou.

Je ovšem důležité zdůraznit, že kromě aluzí a evidentních analogií směřovaných k Boccacciovu dílu Felliniho film obsahuje odkazy na další zobrazovací umění – divadlo (Molière) a malbu (Bosch).

Fellini si spíše hraje s formou, než by tvořil, pohrává si s konvencí, s vypravěčským úhlem pohledu a dovoluje nám vstoupit do kypícího a mnohostěnného světa svého filmového vyprávění.

GATTOPARDI E GARIBALDINI AL CONVENTO

Ludovico Fulci
Università di Wrocław
l.fulci@libero.it

Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa può dirsi un romanzo che è cinematografico in due sensi. Infatti, come cercherò di dimostrare, *Il Gattopardo* trae spunti dal cinema e altri al cinema ne offre. Comincerò perciò con l'illustrare gli spunti che al cinema dà *Il Gattopardo*, per poi seguire il percorso inverso e vedere quali debiti lo scrittore abbia, se li ha, nei confronti del cinema.

Quel che è emerso anche da altre relazioni che hanno fatto riferimento al film, che Visconti realizzò ispirandosi al romanzo di Tomasi, sta a dimostrare abbastanza chiaramente che *Il Gattopardo* si presta a una trasposizione cinematografica. Cinematografico è lo stesso personaggio del protagonista, don Fabrizio, il principe di Salina. Cito dalle prime pagine del libro:

...l'urto del suo peso da gigante faceva tremare l'impiantito, e nei suoi occhi chiarissimi si riflesse, un attimo, l'orgoglio di questa effimera conferma del proprio signoreggiare su uomini e fabbricati. Adesso posava lo smisurato Messale rosso sulla seggiola che gli era stata dinanzi durante la recita del Rosario, riponeva il fazzoletto sul quale aveva poggiato il ginocchio, e un po' di malumore intorbido il suo sguardo quando rivide la macchiolina di caffè che fin dal mattino aveva ardito interrompere la vasta bianchezza del panciotto. Non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo; la sua testa sfiorava (nelle case abitate dai comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari; le sue dita sapevano accartocciare come carta velina le monete da un ducato...¹

Si noti "la vasta bianchezza del panciotto" a cui tiene immediatamente dietro la precisazione: "Non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo". E' evidente la relazione tra questa descrizione e le riprese della scena iniziale del film di Visconti. Dall'esterno all'interno, il regista ci conduce dentro la dimora patrizia dalla quale proviene il coro della famiglia Salina che, a sera, recita il rosario; quindi si sofferma fuggevolmente sui personaggi e sugli arredi interni della casa per poi "iniziare" la storia vera e propria: inquadra, a questo punto, in una sorta di controcampo, la figura del principe, prima colta, a differenza degli altri, di profilo e di spalle. In questa inquadratura non appare il panciotto, almeno per come è descritto da Tomasi, e soprattutto non appare la dispettosa macchiolina

¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 19.

di caffè, ma vediamo, in compenso, il viso corruciato e severo del principe. Quando uscì il film si notò che ci fosse qualche diversità tra i due *Gattopardi*, quello letterario e quello cinematografico. Se però si guarda a quel che è o può essere l'idea del *Gattopardo*, le somiglianze si fanno evidenti. In Tomasi si trattava della rievocazione di un fantasma, un genio familiare, per dirla con Leopardi, al quale si dà l'autorizzazione a rivivere, sia pure per il tempo limitato della lettura di un romanzo, che è poi qualcosa come la sua riscrittura. In Visconti, che realizza un film interpretato da un attore, anzi da un divo di Hollywood, il protagonista ha una fisicità da cui il regista non può prescindere. Anche per questo nella versione cinematografica l'aspetto del personaggio come ombra di un passato che si allontana si chiarisce solo nel finale, mentre all'inizio si preferisce porre la questione del rapporto dell'uomo col suo mondo, del *pater familias* con i figli e la moglie, cioè dell'antico "signore" con quel che egli precariamente "possiede" per diritto feudale in un contatto che prescinde dal legame di "proprietà", rivendicato invece risolutamente dall'antagonista Sedàra, padre di Angelica. Merito di Visconti è l'aver colto questo aspetto del romanzo e averlo riproposto in una chiave cinematografica senza turbare il pubblico che è piano piano condotto a scoprire questa sorta di insostenibile leggerezza che grava sulla coscienza dello scrittore.

Per il resto basterebbero i dialoghi, di poco difformi rispetto all'originale, per asserire che, evidentemente, lo scenario in cui si muovono i personaggi nello svolgere i loro ragionamenti, è cinematografico. Anzi proprio nei dialoghi c'è rispetto all'originale, a tratti, un che di letterario che forse lo stesso Visconti vi introduce, come quando fa parlare Calogero Sedàra in modo un po' più "raffinato" di quanto accade nel romanzo. Ma noi vogliamo andare più in là e dire che, per esempio, il film di Visconti, dovendosi il regista adeguare a certe esigenze dello scrittore, ha aperto una strada a nuove soluzioni narrative sul piano più propriamente cinematografico. Ci riferiamo al modo di esplorare gli interni. Qui il regista coglie una delle note più interessanti del romanzo, i luoghi del *Gattopardo*, tema su cui si è scritto molto, ma a cui Visconti ha dato forse più di tutti. Dove tanti si sono limitati a tentare di individuare esattamente e scrupolosamente dimore e terre, Visconti ha infatti capito perfettamente che agli occhi dello scrittore gli spazi abitati dal principe di Salina erano spazi su cui incombeva una sorta di sinistro destino. Prossimi a restare disabitati e abbandonati, quasi morti, appaiono malati, specchio di una sofferenza psicologica. Dalla prima scena all'ultima, quella del ballo, sono proprio i luoghi a rivivere, piano piano come per magia, attraverso la rievocazione della figura del Gattopardo, che finisce invece col far sua l'ineluttabilità della vecchiaia. Ecco in che senso il protagonista della storia, entrato in scena come fantasma nel romanzo, come fantasma esce di scena nel film. Ci pare comunque che questa sorta di resurrezione di saloni spogli, di scalinate esterne dalle mura sbrecciate, dai gradini fessi e minacciate dai rovi costituisca l'idea che accomuna il romanzo al film. Idea che, ancora alla fine degli anni Cinquanta, era letteraria per essere inguaribilmente poetica. Ma su questo punto torneremo a ragionare più avanti.

Intanto ci si domanderà, andava al cinema lo scrittore? Che Tomasi frequentasse le sale cinematografiche è sicuro. Ce lo dice il suo biografo David Gilmour, il quale ci parla della sua abitudine di "andare al cinema o al cine-club due o tre sere la settimana".² Gilmour si

² D. GILMOUR, *L'ultimo Gattopardo. Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 145.

riferisce al “primo anno da scrittore” trascorso da Tomasi, cioè il 1955. Si sa ora che gli anni Cinquanta son quelli in cui il cinema diviene in Italia rito collettivo, partecipato nelle città di provincia dai notabili che talvolta rivendicano per sé le prime file o a cui si riserva il posto che si sa essere il loro preferito. Può darsi che con questo spirito Tomasi e i suoi amici frequentassero in quel tempo le sale cinematografiche di Palermo. Certo colpisce il fatto che Tomasi “riassumeva brevemente i film visti nel suo diario”.³ Varrà inoltre la pena ricordare quel che scrive nel 1963 uno dei suoi primi biografi, Andrea Vitello, circa il fatto che “Alessandro Cutò jr., cugino in primo grado dello scrittore, si occupa di cinema da diversi anni e con successo, come organizzatore”.⁴ Non sfuggivano allo scrittore dunque neanche gli aspetti più propriamente affaristici della cosiddetta decima Musa.

Dobbiamo ora chiederci quali spunti traesse lo scrittore da quella che ancora cinquanta – sessant’anni fa si stentava a riconoscere in Italia quale espressione avente dignità d’arte.

Nella storia della cinematografia italiana c’è un film di Alessandro Blasetti, *1860*, girato nel 1933 e considerato da alcuni il miglior film italiano dell’epoca fascista. Si tratta di una ricostruzione dei fatti che portarono alla realizzazione dell’unità d’Italia che rifugge dal monumentalismo. L’Italia dell’Ottocento vi rivive in una sua qualche autenticità, con tanto di diversità di accenti in cui i personaggi si esprimono secondo la cadenza regionale del dialetto che ciascuno di loro parla. Idea che piacque, come sappiamo a Visconti, che vi si attenne per il suo *Gattopardo*.

In realtà *1860* è uno dei primi tentativi di ricordare l’Ottocento, lavorando sulle immagini con un gusto documentario, e rinunciando all’epopea. Sicuramente la nota più tomasiana è l’attenzione alla ricostruzione degli ambienti. La piana di Calatafimi, per esempio, lo scenario e le varie fasi della storica battaglia vengono ricostruiti con grande fedeltà, con uno scrupolo documentario che dice fra l’altro quale possibile origine avesse la scelta di Visconti di ricostruire la battaglia di Palermo, avvalendosi fra l’altro di vecchi documenti fotografici dell’epoca.

Ambienti, paesaggi, canti, sono descritti anche nel romanzo di Tomasi, dove i personaggi storici (Crispi, Mazzini, Garibaldi, Cavour) sono citati per nome dai protagonisti, senza che lo scrittore si prenda la briga di farli muovere nella scena che racconta. Le figure storiche insomma non sono promosse a personaggio, forse proprio per non essere fantasmi del passato. Senz’altro questa è una delle novità più interessanti del *Gattopardo*, che per questo aspetto si discosta decisamente dalla formula consueta e un po’ logora del romanzo storico. Ed è facile coglierla quale debito dello scrittore verso il cinema. Accanto infatti alle biografie dei grandi artisti del passato, il cinema aveva ormai diretto la sua attenzione su personaggi di cui, per dirla con Manzoni, non si occupano gli storici di professione. C’è molto interesse per quelli che sempre Manzoni chiamava gli “umili”, che nel cinema italiano del dopoguerra vanno connotandosi meglio come “anonimi”, in una prospettiva che sul piano di una concezione sociale è meno equivoca, si concederà, di quella manzoniana. Gli “anonimi”, uscendo dagli incerti contorni della vecchia commedia di carattere e d’ambiente, acquistano una fisionomia più precisa, più realistica, al punto che si indovina ormai la possibilità di raccontare al cinema una storia vera. Si pensi a un altro film del 1959 per la regia di Mario Soldati e la sceneggiatura della coppia Age-Scarpelli, *Policarpo ufficiale di*

³ *Ivi*, p. 145.

⁴ A. VITELLO, *I Gattopardi di Donnafugata*, Flaccovio, Palermo 1963, p. 195.

scrittura dove il personaggio di Policarpo de' Tappetti, ottimamente reso da un efficacissimo Renato Rascel, è specchio di una società in trasformazione che il cinema peraltro accoglie quando quelle trasformazioni si sono ormai già compiute, sono fatto storico e il personaggio ha una sua connotazione di tipo legato a una società e a un ambiente non più attuali, ma di cui il pubblico delle sale cinematografiche ha un chiaro ricordo.

A parte Soldati e Blasetti, del quale resta da ricordare anche *Altri tempi*, film a episodi, rievocativo di figure tipiche di un'epoca da poco trascorsa, è almeno doveroso suggerire una qualche comparazione tra l'opera di Tomasi scrittore e quella di Roberto Rossellini regista, per intendere come entrambi elaborassero, indipendentemente l'uno dall'altro, concezioni che sul piano narrativo, o meglio della concezione di come attuare la narrazione, appaiono per più aspetti coincidere. Si riconoscerà come in Rossellini il neorealismo si connota anche in quanto valorizza l'aspetto storico-documentaristico. Se un punto d'arrivo in questo senso può essere costituito dalla *Presa del potere di Luigi XIV*, che, girato nel 1966, uscì l'anno successivo 1967, è del 1959, l'anno in cui si comincia a discutere in Italia del caso Tomasi, *Il generale della Rovere*. Per quanto diversissimi appaiono tra loro il personaggio dell'avventuriero che finisce con l'essere eroe e quello del *Gattopardo*, le ragioni con cui il falso generale spiega la felice carriera del personaggio di cui dovrà vestire i panni (il vero generale, oltre ad essere massone, era stato anche nipote di un alto prelato) avrebbero per lo meno divertito il principe di Salina.

Stabilito dunque che il clima culturale dell'epoca in cui nacque *Il Gattopardo* apre canali attraverso cui cineasti e scrittori definiscono un immaginario fatto di prestiti per cui cinema e letteratura non cedono l'uno all'altra soltanto personaggi o temi, ma anche concetti, ipotesi narrative, e sono di stimolo l'una all'altro, mi pare opportuno tornare al *Gattopardo* e alla storia della sua lunga gestazione, che, secondo la vedova dello scrittore, si sarebbe contenuta nell'ampio arco di oltre vent'anni.⁵ Certamente in un tempo così lungo tante idee si affacciano alla mente e il progetto iniziale subisce normalmente delle modifiche. Nel caso del *Gattopardo*, specchio di antiche incertezze ed esitazioni è il fatto che Tomasi abbia interrotto il romanzo per dedicarsi ai racconti, in parte per frammentare, in parte per meglio definire la materia stessa del suo raccontare. Credo che una parte rilevante di questa materia fosse costituita da immagini, che Tomasi si sforza di ridurre a oggetti. Nel romanzo le pergamene, recanti i titoli concessi per privilegio o per diritto ad antichi signori, hanno perso il loro valore d'uso, i dipinti non sono più ritratti di persone ma simboliche rappresentazioni di una realtà trascorsa. In questo libro che per dirla con Giancarlo Buzzi è "impasto di mitologia e negazione d'ogni mito"⁶ perfino le vedute perdono parte della loro connotazione di immagini convenzionalmente significative per diventare oggetti d'arredo, magari un po' fuori moda sebbene preziosi. Attraverso foto di famiglia, ritratti, medaglie, dagherrotipi, cammei, paesaggi dal vero, acquerelli si ricostruiscono atmosfere sepolte nella memoria collettiva, restituendo anche alla vecchia suppellettile delle nostre cantine e dei nostri ripostigli il valore di una testimonianza che sarebbe altrimenti difficile attribuir loro. Di oggetti che non esistono più è pieno il *Gattopardo*: la zuppiera

⁵ È quanto avrebbe riferito a Giorgio Bassani Licy Wolff-Stomersee nella primavera del 1958, poco prima della pubblicazione del romanzo (G. BASSANI, *Prefazione* in G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., pp. 10-11.

⁶ G. BUZZI, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Mursia, Milano 1991, p. 165.

col coperchio sormontato dal Gattopardo danzante;⁷ il *coupé* trainato dai bai che porta il principe di Salina a Palermo a consumare un'avventura extraconiugale; la "scrivania con decine di cassetti, nicchie, incavi, ripostigli e piani ribaltabili";⁸ il *Journal des savants*, dal quale il principe legge un articolo di astronomia;⁹ la *bunaca* di velluto rigato indossata da Russo;¹⁰ la campanella del pranzo;¹¹ la *redingote* e gli stivaletti che indossa il principe.¹² E tutto questo solo per limitarsi al primo capitolo del romanzo.

È a questo punto che dobbiamo parlare di un film senz'altro interessante perché ricco di spunti capaci di suscitare l'interesse di Tomasi: *Un garibaldino al convento* di Vittorio De Sica del 1942. Questo film che si vuole scritto su soggetto di Renato Angiolillo, è in realtà una trasposizione cinematografica del *Salotto di nonna Speranza* di Guido Gozzano, come, con tutta evidenza, appare da alcuni dettagli della scenografia.¹³ Quanto alla storia, si avverte l'attenzione a non tradire il modello letterario a cui ci si ispira. Da questo punto di vista non è esagerato dire che l'opera cinematografica appare una sorta di versione in prosa del celebre poemetto gozzaniano. Di diverso, rispetto alla poesia di Gozzano, c'è che nel film la nonna racconta a due ragazze quel che intorno al 1850 le era accaduto quando era educanda. Nel convento in cui lei studiava da ragazza, assieme alla sua amica del cuore, era capitato un garibaldino ferito, di cui la sua amica si sarebbe innamorata.

Non avendo elementi sufficienti per affermare che Tomasi vide il film di De Sica, è chiaro che cedo qui a una suggestione. Tale suggestione peraltro si giustifica per più ragioni. La prima è la vecchia questione dei precedenti letterari, delle "fonti" e dei modelli del *Gattopardo*, questione su cui si è soffermato specialmente Francesco Orlando.¹⁴ Come è noto, manca a questo romanzo storico di Tomasi una continuità rispetto ai romanzi storici scritti da autori italiani. Ciò mi spinge a difendere la mia suggestione critica, ritenendo fra l'altro che Tomasi, attento lettore di testi poetici, rinvenisse facilmente nel film quelli che in altra occasione ho chiamato "reminiscenze, atmosfere ed echi gozzaniani",¹⁵ che *Un garibaldino al convento* offre sul piatto d'argento di una rievocazione-ricostruzione storica, che difficilmente avrebbe potuto, io credo, lasciare indifferente Tomasi. Il film, che non ebbe un grande successo, anche se ogni tanto si rivede alla tv nelle rassegne che si fanno nei mesi estivi, presenta vari tratti che possono aver offerto qualche spunto per *Il Gattopardo* di Tomasi. Intanto le due ragazze: Concetta e Angelica, poi il garibaldino, per di più ferito, che è Tancredi. Per il resto c'è il bisogno dello scrittore di uscire da un'atmosfera edulcorata che è tipica di quel film. A tradire una possibile ispirazione dal film rimarrebbero alcuni dettagli, come "le lacrime di cui sono pieni i guanciali degli educandati", il rinvenimento

⁷ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 30.

⁸ *Ivi*, p. 45.

⁹ *Ivi*, p. 46.

¹⁰ *Ivi*, p. 48.

¹¹ *Ivi*, p. 57.

¹² *Ivi*, p. 61.

¹³ A parte gli interni convenzionalmente borghesi su cui si apre e si chiude il film, nella ottocentesca rievocazione dei gloriosi anni in cui Gozzano avrebbe desiderato "rinascere", si ricostruisce l'atmosfera d'epoca senza trascurare alcuni dettagli suggeriti dal testo poetico a cui ci si ispira: le gonne indossate dalle educande che vi hanno aggiunto il "cerchio" di cui parla il poeta, nonché il volano, gioco praticato dalle ragazze.

¹⁴ F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa seguito da "Da distanze diverse"*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

¹⁵ L. FULCI, *Reminiscenze, atmosfere ed echi gozzaniani nel Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in "Romanica Wratislaviensis", L, 2003, p. 193.

nel giardino del cadavere del soldato borbonico, da cui inizia la vicenda e che sostituisce la scoperta del garibaldino ferito che si era rifugiato tra le mura del convento, fatto da cui inizia, nel film di De Sica, il racconto della nonna. Di acquisito invece, nel senso che è fatta proprio dallo scrittore, la narrazione che distingue l'ora e l'allora nel personaggio dell'antenato.

Nell'invito a cedere non alla mia suggestione critica, come l'ho voluta chiamare, ma a riconsiderare almeno l'opportunità di porre la questione delle fonti di ispirazione del *Gattopardo* uscendo dal solco della letteratura e della narrativa, gioca senz'altro il fatto che il film di cui ragiono fosse firmato da De Sica e ispirato al *Salotto di Nonna Speranza* di Gozzano. E Gozzano, come ha ricordato Eusebio Ciccotti, è uno dei primi scrittori ad essersi confrontato in Italia con la sceneggiatura cinematografica in un approccio professionale. L'opera di De Sica, dunque, per quanto opera mancata e forse proprio perché opera mancata, si colloca lungo un percorso che segna una strada maestra nel difficile convergere di due forme narrative (il cinema e il romanzo), ugualmente inclini a cogliere il "poetico". In questo senso sembra preludere a quella sorta di felice incontro che tra i due linguaggi si ha nel *Gattopardo* di Luchino Visconti. Lungo questo percorso si consolida il mio sospetto che certe atmosfere gozzaniane, come l'idillio di Tancredi e Angelica e i sospiri di Cavriaghi, il cui amore per Concetta "si sfogava nei facili ritmi di Prati e Aleardi", sia una chiara reminiscenza delle "margherite per sortilegio sfogliate sui teneri versi del Prati", di cui parla lo stesso Gozzano.¹⁶

Tornando ora all'importanza che comporta, attraverso il personaggio dell'avo, la distinzione dell'ora e dell'allora, va detto che quest'idea fa da guida alla grande impresa dello scrittore che vuol rompere con gli equivoci dell'epopea. Nel *Gattopardo*, come in *Un garibaldino al convento*, il tempo si dilata: c'è un presente che non è assoluto, perché fatto generazionale, per presente assumendosi quello della narrazione che, affidata com'è ad ambienti, paesaggi, oggetti colti nella loro quotidianità, pare svolgersi in quello stesso passato in cui i fatti avvengono.

Al cinema questa trovata si banalizza, assumendo l'aspetto del racconto della nonna. Nel romanzo diventa criterio di indagine. E a me pare che, nell'indagine, si recuperi l'aspetto più innovativo che il testo letterario, cioè la poesia di Gozzano, aveva forse inizialmente suggerito al narratore cinematografico, il quale non ha però saputo ben gestire questa materia, forse nel pregiudizio dominante la cultura dell'epoca per cui la poesia avrebbe una sua presunta ineffabilità. Il film diventa un film per le famiglie, una commedia leggera che falsa lo spirito della rievocazione gozzaniana e documenta un modo di leggere quello scrittore in un'epoca della nostra storia recente.

Per poco che si confrontino le scenografie di *Un garibaldino al convento* e quella del *Gattopardo* di Visconti, si nota subito come nel primo caso gli oggetti compongano un quadro pittorico, mentre si animano nel secondo. Perfino la valutazione che in termini di salme di terra fa Calogero Sedara dei candelabri dei Ponteleone, i padroni di casa del palazzo in cui si dà il ballo, quella valutazione così concreta dà a quei candelabri una plasticità, una fisicità che non possiede il semplice fruscio delle vesti delle due ragazze di cui racconta De Sica.

¹⁶ G. GOZZANO, *L'amica di nonna Speranza*, in *Poesie*, Garzanti, Milano 1961, p. 127, vv. 45-46.

Il fatto tuttavia che regista del film fosse Vittorio De Sica, uno dei maestri del cinema italiano, ci induce a qualche ulteriore riflessione. E' un De Sica alle prime armi, che esce da esperienze di recitazione in cui ha ben reso la figura dell'amoroso, come nel noto film di Camerini *Gli uomini che mascalzoni*. Anche per questo *Un garibaldino al convento* è classificato come una commedia sentimentale, che poco ha a che vedere con quanto De Sica realizzerà in coppia con Cesare Zavattini. Il film è un'occasione in parte perduta proprio perché il regista non ha ancora trovato l'oggetto cinematografico intorno al quale costruire una vicenda. Insomma, poiché non ha ancora conosciuto la *bicicletta*, prosegue la tradizione del film d'attore che si muove fra gli oggetti, e il "cucù dell'ore che canta", la cartolina "della bella Otero" non vengono in primo piano con l'effetto che non si "rinasce" nel 1850.

In conclusione, tenendo presente la larga popolarità di cui Gozzano aveva goduto presso i lettori della generazione di Tomasi di Lampedusa, io penso che abbia senso avanzare, sia pure con cautela, l'ipotesi che proprio *Un garibaldino al convento* sia il film che ha dato all'autore del Gattopardo l'estro per recuperare, in tono meno lieve e più ragionativo che non vagamente lirico, la descrizione del "ciarpame", magari non del tutto "reietto", che era stato caro alla musa di Guido Gozzano.

LEOPARDS AND GARIBALDIANS IN MONASTERY

Summary

Il Gattopardo by Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896–1958) is a very popular novel in Italy, which a successful film of Luchino Visconti is inspired to. The idea of the famous story of prince Fabrizio and the beautiful Angelica has been working for a long time in Tomasi's mind. Maybe this is why Fabrizio seems a film character.

Tomasi's career, as a writer, is very singular in the literary Italian environment and his work is different from other historical novels written according to the Italian romantic tradition of XIX century. All these facts legitimate the opinion that movie gave Tomasi some suggestion in thinking a different story, told in an atmosphere of an ironic and self-ironic remembering, which was in Italy typical of poetry, before *Il Gattopardo*. A movie by Vittorio De Sica *Un garibaldino al convento* (1942) is considered as a possible source for the novel, because of its attention devoted to poetry of Guido Gozzano.

GEPAŘI A GARIBALDOVCI V KLÁŠTEŘE

Resumé

V Itálii velmi slavný román Tomasiho di Lampedusa *Il Gattopardo* (*Gepard*) poskytl inspiraci neméně slavnému filmu Luchina Viscontiho. Je dobře známo, že než byl sepsán, příběh knížete Fabrizia a krásné Angeliky po dlouhou dobu zůstal pouze ve spisovatelově fantazii. Zřejmě z tohoto faktu se zrodil obraz dona Fabrizia jako typické filmové postavy. Kariéra spisovatele Tomasiho je velmi neobvyklá přinejmenším na italské literární scéně

a román *Il Gattopardo* se výrazně odlišuje od tradice románu. Existuje rovněž názor, že kinematografie poskytla Tomasimu impulsy pro poetiku tohoto neobvyklého příběhu, založenou na autobiografickém vyprávění vedeném z ironické a autoironické pozice. Avšak vzhledem k tomu, že v Itálii byla tato poetika až do této doby typická spíše pro poezii, nemohl být impulsem spíše De Sicův film *Un garibaldino al convento* (*Garibaldovec v konventu*) z roku 1942, inspirovaný Gozzanovými básněmi?

DA CAIN A VISCONTI: UN PERCORSO CONTRO IL MITO DEL MASCHIO FASCISTA

Catherine Ramsey-Portolano
The American University of Rome
c.ramsey@aur.edu

Ossessione di Luchino Visconti, del 1942, rappresenta il tentativo del regista di presentare una realtà italiana contemporanea che contrasta con quella che emerge dalla maggior parte dei film italiani di quel periodo. Nel mostrare un'immagine dell'Italia disturbata dalla presenza sovversiva del desiderio illecito, di vagabondi, crimine e omosessualità, Visconti rifiuta la versione idealizzata della società italiana caratteristica di molti film italiani degli anni Trenta e primi anni Quaranta. Nel far ciò, Visconti ricorre ad un certo filone della letteratura americana contemporanea, in particolare al romanzo di James Cain *The Postman Always Rings Twice* (1934), che descrive apertamente una realtà sociale e culturale drammatica e negativa. È proprio il romanzo di Cain a offrire a Visconti, a livello tematico, tanti spunti per capovolgere quell'immagine, falsa e idealizzata, dell'Italia promossa dal regime, quali il desiderio illecito, l'adulterio, la disoccupazione e il crimine. In questo articolo esaminerò come Visconti metta in scena in *Ossessione* una realtà alternativa esteticamente, politicamente, in quanto profondamente antifascista, e perfino culturalmente trasgressiva.

Per capire perché e come è alternativa la realtà che propone Visconti in *Ossessione*, è necessario fare una breve analisi del cinema italiano contemporaneo.¹ Durante il ventennio, il regime fascista interviene nell'industria cinematografica in modo abbastanza diretto, tramite, per citare solo alcuni tra i più significativi esempi, l'utilizzo dei cinegiornali come veicolo di propaganda diretta,² l'appoggio finanziario a film che promuovevano gli interessi del regime,³ la creazione della Direzione Generale per la Cinematografia nel 1934 e di

¹ Per una discussione più approfondita sul cinema italiano degli anni Trenta e Quaranta e sull'influenza della letteratura e del cinema italiano e europeo sul cinema di Visconti, si veda il mio articolo "*Ossessione*" and *Visconti's Alternative Cinema*, in AA. VV., *Pagina Pellicola Pratica*, a cura di R. WEST, Longo, Ravenna 2000, pp. 97–108.

² I *cinegiornali* trasmisero informazioni, accuratamente censurate dal regime, riguardanti eventi di attualità, dalla politica allo sport, con lo scopo di rappresentare quell'immagine positiva dell'Italia tanto desiderata dal regime.

³ È il caso di *Scipione l'Africano* (1937) e *Condottieri* (1937), i quali stabiliscono quel collegamento con il passato romano tanto desiderato dal regime fascista.

Cinecittà nel 1937, che aveva come slogan “Perché l’Italia fascista diffonda nel mondo più rapidamente la civiltà di Roma”. Il direttore della Direzione Generale per la Cinematografia, Luigi Freddi, giustificò l’interesse del regime per il cinema con le seguenti parole, “Lo Stato ha il diritto e il dovere di intervenire nei campi che interessano la sua funzione etica e il suo divenire”.⁴ Uno delle misure prese per aiutare e proteggere l’industria cinematografica italiana fu quella di limitare l’importazione di film stranieri, specialmente americani, nel tentativo di incrementare la produzione nazionale.

Il regime interviene anche tramite una stretta collaborazione con alcuni intellettuali e registi, nel tentativo di controllare l’immagine dell’Italia e degli italiani che viene proposta dal cinema in quegli anni. I film dei “telefoni bianchi,” la “commedia borghese e piccolo borghese degli anni ‘30”,⁵ chiamati così a causa dell’abbondanza di oggetti tecnologici e dell’apparente raffinatezza ed eleganza, film come *Due cuori felici* (1932), *La signorina dell’autobus* (1933) e *Mille lire al mese* (1939), forniscono un’immagine idealizzata di una borghesia italiana moderna. Tali film soddisfano uno scopo ben preciso per il regime, quello di distrarre l’attenzione del pubblico dalla realtà di un’Italia sotto la dittatura fascista e più tardi di un’Italia in guerra, mentre contemporaneamente danno un’immagine di stabilità e prosperità in un periodo nel quale era vero proprio il contrario. Le parole di Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare, che apparvero nel 1941 nel “Rapporto sul cinema”, rivelano fino a che punto il regime apprezzò il cinema per la sua capacità di divertire e distrarre il pubblico italiano: “Noi facciamo il cinema per il popolo, per le masse”.⁶ In sostanza, la rappresentazione della storia e della cultura italiana di quel periodo che emerge dal cinema italiano sotto il fascismo è perlomeno molto selettiva, se non addirittura falsata.

In *Ossessione*, invece, Visconti mette in scena una realtà alternativa da vari punti di vista. Innanzitutto, a livello tematico, il film di Visconti rappresenta sullo schermo la disoccupazione, il desiderio illecito, l’adulterio, il crimine e presenta perfino un’allusione all’omosessualità maschile. La presenza di tali elementi socialmente sovversivi non solo va contro la rappresentazione di prosperità e modernità delle classi italiane privilegiate che veniva ritratta nei film dei “telefoni bianchi” ma corrode anche il mito fascista della famiglia. L’aver come protagonista un vagabondo introduce il tema della disoccupazione e dell’instabilità economica, il mettere in scena l’adulterio, soprattutto da parte della donna, e l’allusione all’omosessualità maschile attaccano non solo il mito della famiglia ma anche quello della virilità maschile. L’avidità di Giovanna, nell’aver sposato Bragana per sicurezza economica e poi nell’averlo ucciso per passione ma anche per i soldi dell’assicurazione, attacca l’immagine tanto esaltata dal regime della donna come moglie e madre prolificata.

Come menzionato sopra, è proprio il romanzo di Cain a offrire a Visconti, a livello tematico, tanti spunti per capovolgere quell’immagine, falsa e idealizzata, dell’Italia promossa dal regime. Le analogie strutturali tra il romanzo di Cain *The Postman Always*

⁴ Cit. in P. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso: Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 430.

⁵ L. MICCICHÈ, *Per una verifica del neorealismo*, in *Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di L. MICCICHÈ, Marsilio, Venezia 1975, p. 17.

⁶ Cit. in G. P. BRUNETTA, *Cinema italiano tra le due guerre: Fascismo e politica cinematografica*, Mursia, Milano 1975, p. 81.

Rings Twice e il film di Visconti, infatti, sono numerose e significative. Le seguenti scene del romanzo corrispondono ad una scena parallela nel film:

- 1) l'arrivo di Frank, protagonista del romanzo di Cain, come passeggero clandestino sul retro di un camion, rispecchia l'arrivo di Gino, protagonista del film, alla trattoria di Giovanna e Bragana;
- 2) il primo pasto di Frank al ristorante di Cora e Nick richiama quello di Gino, con la differenza che Frank non paga la cena mentre Gino paga, ma viene accusato da Giovanna di non aver pagato, come trucco per farlo tornare alla trattoria;
- 3) l'assunzione di Frank e Gino come meccanici dai proprietari dei rispettivi ristoranti;
- 4) il primo incontro di Frank e Cora è simile a quello di Gino e Giovanna: in tutti e due i casi c'è una forte immediata attrazione sessuale;
- 5) nel romanzo e nel film, il primo incontro sessuale tra i due amanti avviene quando il marito è via per lavoro;
- 6) sia Giovanna che Cora si sono sposate in cerca di stabilità economica;
- 7) le due coppie di amanti programmano, in un primo momento, di fuggire insieme, ma successivamente abbandonano il piano;
- 8) Frank e Bragana vorrebbero un figlio dalle mogli;
- 9) Gli amanti organizzano l'omicidio del marito in un incidente d'auto;
- 10) dopo l'omicidio gli amanti gestiscono il ristorante ma è un periodo caratterizzato, in tutti e due i casi, dal desiderio della donna di rimanere e dell'uomo di andare via per una vita nuova;
- 11) Frank e Gino scoprono l'esistenza di una polizza assicurativa sulla vita di Nick e Bragana;
- 12) Nick e Gino hanno un breve rapporto con un'altra donna;
- 13) Cora e Giovanna rivelano di essere incinte, rivelazione che dà sfogo ad un ultimo momento di felicità per gli amanti in una scena, in tutti e due i casi, che si svolge su una spiaggia, quella del mare Pacifico nel romanzo e quella del fiume Po nel film;
- 14) Cora e Giovanna muoiono in un incidente d'auto, questa volta autentico.

Anche se Visconti elimina dal film tutta la parte del romanzo dedicata al processo a Nick per l'omicidio di Cora e aggiunge al film il personaggio nuovo dello Spagnolo, indubbiamente le analogie narrative tra le due opere sono forti.

È forse, però, il realismo di *The Postman*, nella rappresentazione autentica di certi aspetti della società americana, a interessare Visconti più della trama del romanzo. Alberto Asor Rosa nota la natura complessa del fascino americano su molti intellettuali italiani degli anni Trenta e Quaranta:

Tuttavia nei giovani, e in modo particolare in Vittorini e in Pavese, la funzione del mito americano non è riducibile ad una questione sia pure essenziale di scambi e suggestioni letterari: esso costituisce invece il modo per afferrare di rimbalzo, nelle caratteristiche di una letteratura che era o si voleva impegnata di fronte al reale, alla società, agli uomini, le potenzialità ancora inesprese di una situazione come quella italiana.⁷

È possibile notare la similarità tra l'interesse di Vittorini e Pavese per una letteratura "impegnata di fronte al reale, alla società, agli uomini," e l'obiettivo di Visconti, dichiarato

⁷ Cit. in U. Eco, *La riscoperta dell'America*, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 8.

in un articolo del 1965, a proposito di *Ossessione*: “Era un quadro dell’Italia che volevamo rendere”.⁸ Inoltre, un assistente di Visconti in *Ossessione*, Antonio Pietrangeli, nota l’obiettivo di dipingere una realtà dove i protagonisti non erano “educande, non principi consorti, non milionari affetti dal ‘*taedium vitae*’: ma tutta una umanità spoglia, scarna, avida, sensuale e accanita, fatta così dalla quotidiana lotta per l’esistenza e per la soddisfazione di istinti irrefrenabili”.⁹ In *Ossessione* Visconti rappresenta una realtà che mette in primo piano gli aspetti più reali ed i problemi della società contemporanea italiana.

Anche se Visconti riconosce una minima dipendenza del film dal romanzo a livello tematico, quello che lui chiama “una traccia aneddotica,” il regista mantiene ad altri livelli una completa indipendenza: “Film e opera letteraria non possono essere la stessa cosa neppure nel caso di una narrativa realistica e naturalistica i cui temi principali hanno una certa affinità con l’espressione cinematografica”.¹⁰ È proprio, quindi, nella rappresentazione cinematografica che *Ossessione* assume indipendenza rispetto al romanzo e che il regista completa la sua realtà alternativa.

Un aspetto fondamentale dell’alternatività cinematografica di *Ossessione* è costituito dal paesaggio. In contrasto con le città italiane economicamente, culturalmente e storicamente ricche che si vedono spesso nei film dei “telefoni bianchi”, lo sfondo di *Ossessione* è la regione impoverita, provinciale della Val Padana e in particolare la piccola trattoria gestita da Bragana e sua moglie Giovanna. Le scene in città sono poche e non proprio pittoresche, quali quelle girate al porto di Ancona. Lino Micciché nota:

In *Ossessione* [...] tutti i *topoi* dell’immaginario cinematografico degli anni ’30 venivano assunti e rovesciati: il sesso, la famiglia, il popolo, il mondo contadino, da centro dell’unità, in centro della frantumazione; il paesaggio, da fondale idilliaco, in scenario torbido; la vita, da luogo dell’appagamento, in luogo del desiderio.¹¹

Il paesaggio di *Ossessione* riflette visivamente la degenerazione morale dei protagonisti. Una delle scene finali del film, quella dell’ultimo incontro amoroso tra Gino e Giovanna, è girata sulle desolate rive del fiume Po. In questa scena, il paesaggio serve a riflettere l’alienazione dei due amanti dalla società borghese che li respinge a causa del loro rapporto adulterino e del crimine che hanno commesso. La scelta di tale ambientazione per l’ultimo incontro amoroso tra Gino e Giovanna serve anche a preannunciare la fine desolata del loro rapporto: Giovanna morirà poco dopo in un incidente stradale. Il titolo di *Palude*, previsto da Visconti per il film durante le riprese e per tutto il montaggio, testimonia l’importanza per Visconti di ritrarre, anche al livello testuale di titolo, un paesaggio sterile che corrispondesse all’isolamento fisico e metaforico dei protagonisti.

Possiamo intravedere anche delle motivazioni politiche nella scelta della Valle del Po da parte di Visconti, come suggerisce Mira Liehm:

⁸ L. VISCONTI, . *Vita difficile del film Ossessione*, in AA: *VV., I film di Luchino Visconti*, a cura di P. BALDELLI, Mandria, Lacaia 1965, p. 287.

⁹ A. PIETRANGELI, *Analisi spettrale del film realista*, in AA. VV., *Il lungo viaggio del cinema italiano: Antologia di “Cinema” 1936–1943*, a cura di O. CALDIRON, Marsilio, Padova 1965, p. 448.

¹⁰ Citato in AA. VV., *Visconti: Il cinema. Tavola rotonda, rassegna cinematografica, mostra dei costumi*, a cura di A. FERRERO, Stampa Cooptip Modena, Modena 1977, p. 70.

¹¹ L. MICCICHÈ, *Il neorealismo cinematografico italiano*, cit., p. 18.

It had to be the valley of the Po, which, according to expectations of the antifascists, would become the site of the historical turning point. This anticipation was based on the belief that both the first antifascist strikes and the fight to overthrow fascism would take place in this working-class stronghold.¹²

Anche un altro regista impegnato del periodo, Michelangelo Antonioni, si interessò in quegli anni alla regione del Po, e sono frutto di questo interesse l'articolo del 1939 sul *Cinema* "Per un film sul fiume Po" e il documentario del 1943 *Gente del Po*. L'attenzione da parte di registi e scrittori per una regione d'Italia meno conosciuta di altre potrebbe corrispondere all'appello del regime fascista, in quegli anni, di promuovere il "mito della terra", come rivela il seguente brano di un articolo del 1929 su *Cinematografo* di Alberto Spaini: "Ruralizzare l'Italia. Portare il letterato, l'artista italiano fuori dalla città, [...] uscire dalla città dove da venticinque anni ci siamo rinchiusi ed andare, per una buona volta, a vedere quest'Italia che nessuno sa com'è fatta".¹³ Se è vero che l'attenzione di Visconti per la Valle del Po ha portato una zona sconosciuta dell'Italia sullo schermo, è anche vero, però, che la realtà dimostrata da Visconti ha smascherato invece di sostenere il "mito della terra" promosso dal regime fascista.

La rappresentazione cinematografica del desiderio illecito in *Ossessione* è centrale rispetto al modo in cui Visconti mette in questione le regole della società e del cinema dominante di quegli anni. Un elemento essenziale del cinema patriarcale è, come nota Laura Mulvey, la distinzione tra la figura maschile e quella femminile come oggetto di desiderio:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.¹⁴

Se applichiamo queste regole a *Ossessione*, però, troviamo che è anche l'uomo a svolgere questo ruolo di oggetto dell'osservazione, della donna e dello spettatore. Gino è presentato da subito con un forte impatto erotico. Il suo corpo, oggetto di ammirazione per Giovanna, per lo Spagnolo e per lo spettatore, viene presentato allo spettatore in maniera frammentata, una tecnica, come osserva Judith Mayne, tradizionalmente riservata per presentare il corpo femminile allo sguardo dello spettatore maschile.¹⁵ Nella prima scena in cui appare Gino, non vediamo né la sua faccia né tutto il suo corpo, ma solo una forma accovacciato nel retro del camion. Quando scende dal camion, lo vediamo avanzare verso la trattoria ma solo da dietro, quindi di schiena. Quando entra nella trattoria, vediamo prima solo i suoi piedi, poi le sue gambe, poi le sue spalle e solo allora un primo piano della sua faccia.

Nella scena del primo incontro tra Gino e Giovanna, nella cucina della trattoria, Gino si toglie la giacca e rimane in canottiera. Giovanna guarda fissamente il corpo di Gino

¹² M. LIEHM, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*, University of California Press, Berkeley 1984, p. 52.

¹³ Cit. in G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1993, vol. 1, p. 290.

¹⁴ L. MULVEY, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1989, p. 19.

¹⁵ J. MAYNE, *Marlene Dietrich, The Blue Angel, and Female Performance*, in AA. VV., *Seduction and Theory. Readings of Gender, Representation, and Rhetoric*, a cura di D. HUNTER, University of Illinois Press, Chicago 1989, p. 34.

e commenta perfino: “Hai le spalle come un cavallo”. In *Ossessione*, quindi, vediamo l’oggettificazione del maschio. Nel fare dell’uomo l’oggetto del desiderio illecito, Visconti trasgredisce l’ordine dominante, patriarcale e fascista, della società e del cinema contemporaneo che vede la donna come oggetto passivo del desiderio maschile. Tale rappresentazione dell’uomo capovolge il machismo della cultura fascista che vede l’uomo come artefice e non come oggetto.

Gino è oggetto del desiderio femminile ma anche del desiderio maschile. Così in *Ossessione* la rappresentazione del desiderio illecito passa dall’adulterio, nel rapporto tra Gino e Giovanna, all’omosessualità, nel rapporto intimo insinuatosi tra Gino e lo Spagnolo. Vediamo che il corpo di Gino è oggetto dello sguardo maschile quando, per esempio, lo Spagnolo, in una stanza d’albergo con Gino, accende un fiammifero durante la notte per guardare Gino mentre dorme. L’allusione al desiderio omosessuale dello Spagnolo per Gino è accentuata dall’ambientazione del loro frequentarsi, come nota Liehm:

All shots depicting Gino with Spagnolo are composed with utmost care... The visual beauty of these scenes contrasts with the eroticism of the scenes between Gino and Giovanna situated in Bragana’s kitchen around dirty dishes and leftovers or in the bedroom – dusky and untidy – with the always unmade bed whose sheets seem to exhale the odor of unwashed bodies.¹⁶

L’omosessualità rappresenta per la cultura fascista, però, una trasgressione del desiderio che attacca non solo l’istituto della famiglia ma anche la celebrazione fascista della virilità. Nell’alludere all’omosessualità maschile in modo non negativo,¹⁷ Visconti mette in atto una radicale trasgressione delle regole patriarcali e fasciste che codificano il desiderio eterosessuale “normale” e quindi quello omosessuale sovversivo.

Questo capovolgere la tradizionale rappresentazione dell’oggetto di desiderio ci porta a riflettere, come suggerisce Mulvey, su chi sia il rappresentante del potere e dell’autorità nel film, un ruolo tradizionalmente riservato allo spettatore maschile.

According to the principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like. Hence the split between spectacle and narrative supports the man’s role as the active one of advancing the story, making things happen. The man controls the film fantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator...¹⁸

Per rispondere, prenderò in considerazione lo sguardo dello spettatore e la rappresentazione, nel film, di una posizione di autorità. Nella scena iniziale del film, quando Gino è presentato come l’oggetto del desiderio femminile, lo sguardo di Giovanna coincide con quello dello spettatore. Quando la faccia di Gino viene mostrata per la prima volta, lo spettatore si identifica per un momento con Giovanna, come nota Allison Graham: “Until Giovanna notices him, he [Gino] is simply a collection of body parts.... Only when Giovanna looks

¹⁶ M. LIEHM, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*, cit., p. 54.

¹⁷ La rappresentazione positiva dell’omosessualità da parte di Visconti si contrasta, per esempio, con la rappresentazione fortemente negativa da parte di un altro regista neorealista, Roberto Rossellini, il quale utilizzò l’omosessualità come sinonimo di deviazione sociale e morale nel film *Roma città aperta*.

¹⁸ L. MULVEY, *Visual and Other Pleasures*, cit., p. 20.

up in surprise and awe does Gino acquire a unified physical identity".¹⁹ Un'altra scena, quella dopo il primo incontro sessuale di Gino e Giovanna, si apre con Gino davanti allo specchio che si pettina. La posizione della macchina da presa è quella di Giovanna sul letto che fissa Gino nello specchio. Queste identificazioni dello spettatore con Giovanna sono importanti per stabilire, fin dall'inizio, che la donna è in una posizione di autorità. Giovanna conferma ciò domandando a Gino, dopo il loro primo rapporto sessuale: "Quando ti sei accorto che mi piacevi?" Le domande successive di Giovanna riflettono ulteriormente la sua autorità nel loro rapporto: "Adesso non mi lascerai più, vero?" e "Nemmeno per ritornare sulla strada?" Gino risponde negativamente alle domande di Giovanna, le quali sono in realtà degli *ultimatum*, e deve adattare il suo stile di vita a quello di Giovanna per tenerla. Infatti, Gino non sarà capace di convincere Giovanna a lasciare il marito per una vita con lui sulla strada.

La mancanza di autorità da parte di Gino nel suo rapporto con Giovanna si conferma quando i due si rivedono dopo una breve separazione. Nel chiedere a Giovanna: "Hai pensato a me qualche volta?", Gino rivela il suo desiderio di essere l'oggetto dei pensieri di Giovanna. Gino rivela inoltre, "Senza di te non posso più vivere. Prima il mondo mi sembrava tanto grande, adesso non c'è più che quello spaccio. Non avrei mai immaginato che si potesse dipendere da una persona fino a questo punto". In fine è Gino a subordinarsi a Giovanna quando accetta di ritornare allo spaccio ("Allora verrò io allo spaccio. È questo quello che vuoi?"), accettando quindi di abbandonare il suo stile di vita vagabondo e perfino accettando la proposta di Giovanna di uccidere Bragana.

Giovanna è anche detentrica di autorità nel suo rapporto con Bragana, che ha sposato per non "farsi invitare a cena dagli uomini." In contrasto all'autorità dimostrata da Giovanna, c'è una costante enfaticizzazione nel film della mancanza di autorità da parte di Bragana, e non solo in relazione a Giovanna. Nelle prime parole del film, Bragana si lamenta dei camionisti che, impazienti, suonano il claxon per sollecitare Bragana: "Ai miei tempi non c'era l'accompagnamento col claxon, e le canzoni si finivano di cantare." Il senso che nemmeno i camionisti rispettino Bragana emerge da questa scena iniziale. Più tardi è Giovanna a prendere in giro Bragana, quando lo convince che Gino non ha pagato il suo pasto per far tornare Gino allo spaccio. Il tentativo di Bragana di affermare la sua autorità si rivela ironicamente tragico con le parole, "L'avevo detto, eh, che al Bragana non gli tocca il naso nessuno!" Bragana riesce a far tornare Gino, ma solo per metterlo in condizione di approfittare di lui veramente, questa volta, nel rapporto che instaurerà con Giovanna. Elaine Mancini vede un motivo politico nell'insistere di Visconti sulla mancanza di autorità di Bragana: "Visconti clearly attacked Bragana as a Mussolini alter-ego; he is the father figure, obese and repulsive, who has served as a *bersagliere* under Mussolini who often related his dictatorial powers to parental ones".²⁰ In *Ossessione*, sono gli uomini che si sottomettono al desiderio della donna ed è la donna che stabilisce i termini dei rapporti.

Giovanna, però, non è l'unica figura nel film a rappresentare il potere. Visconti dà allo Spagnolo l'autorità che manca a Gino e Bragana. Si può notare, infatti, che lo Spagnolo, è l'alter ego di Gino. Fisicamente, i due sono opposti: Gino è alto, biondo e muscoloso,

¹⁹ A. GRAHAM, *The Phantom Self: James M. Cain's Haunted American in the Early Neorealism of Visconti and Antonioni*, in "Film Criticism", 9, 1, 1984, p. 56.

²⁰ E. MANCINI, *Luchino Visconti: A Guide to References and Resources*, G. K. Hall, Boston 1986, p. 17.

mentre lo Spagnolo è basso, castano e snello. Mentre Gino fallisce nel suo tentativo di controllare il suo destino, perché si sottomette a Giovanna, lo Spagnolo è completamente in possesso del proprio destino e anche di quello di Gino, come dimostra una delle ultime scene del film, in cui lo Spagnolo rivela alla polizia quello che sa del coinvolgimento di Gino nell'omicidio di Bragana. A differenza di Gino, lo Spagnolo ha una professione: "Io sono un artista. Oggi qua, domani là. Dove vado, ho da lavorare". Lo Spagnolo è autonomo nel suo stile di vita, decide lui dove andare e si paga il proprio biglietto del treno, mentre Gino dipende dal mezzo su cui viaggia clandestinamente o dalle persone che gli pagano il biglietto del treno. L'incontro finale tra lo Spagnolo e Gino mette in evidenza questa differenza fondamentale tra i due personaggi, come rivelano le parole dello Spagnolo: "Chi la pensa come me, non si può fermare mai. Ero passato di qui con l'idea di portarti via con me. Se tu fossi ancora quello di una volta, sono sicuro che avresti accettato". Come suggerisce più tardi lo Spagnolo, "certe cose si pagano". Gino ha pagato per la sua nuova vita con Giovanna, rinunciando quindi a quella di vagabondo, con l'omicidio di Bragana, ma Gino non può assumere il ruolo di Bragana come marito e in tal modo legittimarsi agli occhi della società borghese. Il film si conclude con un primo piano della faccia di Gino che si inchina sopra il corpo morto di Giovanna. Se prima nel film il primo piano della faccia di Gino, quando entra nella cucina della trattoria e conosce Giovanna, annuncia la fine della sua vita da vagabondo, questo ultimo primo piano di Gino annuncia la fine che lo aspetta: Gino deve "pagare" per le sue azioni.

In *Ossessione* Visconti investe di autorità la donna e l'omosessuale, due figure marginalizzate dalla società patriarcale fascista, suggerendo una realtà alternativa, trasgressiva. Visconti mostra, però, anche gli effetti distruttivi della società borghese su di esse, perché né Giovanna né lo Spagnolo riescono a mantenere l'autorità. La morte di Giovanna e il compromettere da parte dello Spagnolo la solidarietà che predica, quando collabora con la polizia contro Gino, rivelano la percezione profondamente negativa di Visconti della società dell'epoca.

L'eredità lasciata a *Ossessione* da *The Postman Always Rings Twice*, cioè la descrizione di una realtà sociale mai vista prima sullo schermo italiano, si manifesta come reazione di Visconti ad un'immagine falsa e idealizzata dell'Italia. *Ossessione* doveva servire da sveglia agli italiani ipnotizzati da tale immagine. I giovani di Azione Cattolica, però, salutarono il film con proteste per le strade e nella città di Salsomaggiore fu chiamato un prete per benedire il locale dove *Ossessione* era stato proiettato la sera precedente.²¹ Anche se *Ossessione*, per volere di Mussolini stesso, non fu ufficialmente messo al bando quando fu presentato, la distribuzione del film fu severamente limitata fino alla fine della guerra. Nel 1943 Massimo Puccini, in un articolo su *Cinema*, rivela, però, che l'importanza del film fu capita già all'epoca almeno da qualcuno, descrivendo *Ossessione* come "quell'unico film che ha osato in modo radicale e decisivo indicare al nostro cinematografo quella strada che è la sola che può condurre alla conquista di uno stile e di un carattere originale che finora ci sono purtroppo mancati".²²

²¹ Vedi L. VISCONTI, *Vita difficile del film Ossessione*, in AA. VV., *I film di Luchino Visconti* cit., pp. 285–88.

²² M. PUCCINI, *A proposito del film Ossessione*, in AA. VV., *Il lungo viaggio del cinema italiano: Antologia di "Cinema" 1936–1943*, a cura di O. CALDIRON cit., p. 456.

FROM CAIN TO VISCONTI: A JOURNEY AGAINST THE FASCIST GLORIFICATION OF VIRILITY

Summary

My contribution examines the structural and thematic analogies between the novel *The Postman Always Rings Twice* by James Cain and the film *Ossessione* by Luchino Visconti. Visconti utilizes the description of a negative social reality, portrayed in Cain's novel through adultery and murder, in order to depict in *Ossessione* a social reality that undermines the fascist portrayal of economic and social prosperity in Italy. Visconti, however, does not limit himself to the representation of a different social reality. Visconti's alternative reality is also political and sexual. I analyze the representation in *Ossessione* of male sexuality in order to demonstrate the director's attempt to destroy the fascist glorification of the Italian man's virility.

OD CAINA K VISCONTIMU: CESTA K POPŘENÍ FAŠISTICKÉHO MÝTU MASKULINITY

Resumé

Příspěvek rozebírá strukturální a tematické podobnosti mezi románem Jamese Caina *Postman Always Rings Twice* (*Pošťák zvoní vždycky dvakrát*) a filmem Luchina Viscontiho *Ossessione* (*Posedlost*). Viscontiho film *Ossessione* popisuje stejně neutěšenou sociální realitu, kterou zobrazuje Cainův román prostřednictvím motivů nevěry a vraždy, aby vytvořil model společnosti odlišný od fašistického mýtu ekonomické a sociální prosperity Itálie. Režisér se však nezastavuje u zobrazení této odlišné reality, neboť jeho alternativní realita je také politická a sexuální – zobrazení mužské sexuality v *Ossessione* ukazuje na Viscontiho úmysl zničit fašistický mýtus italské mužnosti.

UN NUOVO CANONE RISORGIMENTALE: VISCONTI E L'UNITÀ INCOMPIUTA

Tiziana Littamé e Claudia Speziali

*Liceo Scientifico "Cavallieri", Parabiago – Liceo Artistico "Olivieri", Brescia
tiziana.littame@fastwebnet.it, speziali4@hotmail.com*

Nel *Laocoonte o dei confini fra pittura e poesia*¹ Lessing confuta la tesi di Winckelmann, secondo cui la raffigurazione del dolore fisico nel volto di Laocoonte sarebbe una conferma della quieta grandezza d'animo, costitutiva della eticità greca. In realtà secondo Lessing semplicemente lo scultore trasforma le grida in gemiti in quanto diversamente il volto sarebbe risultato ripugnante a vedersi. I versi dell'*Eneide* dunque non sono l'originale e il gruppo marmoreo non è una copia, sono rappresentazioni del medesimo episodio in poesia e scultura, forme d'arte differenti e autonome. Secondo Lessing i corpi e le loro qualità sono gli oggetti propri della pittura, le azioni quelle della poesia. Già Leonardo da Vinci, nel suo cosiddetto *Paragone* tra le arti commissionatogli da Ludovico Sforza, aveva affrontato il rapporto tra linguaggio visivo e verbale alla luce della sua concezione dell'opera d'arte come artificio, "fingere". Oggetto della finzione poetica sono le parole che "fingono" la realtà, mentre la pittura "finge" fatti.

Qual è allora il rapporto tra la letteratura che "finge" parole e il cinema che "finge" parole e fatti? Dopo le riflessioni di Walter Benjamin² appare piuttosto scontato affermare che i film, anche di derivazione letteraria, sono un'opera d'arte autonoma. "Anche prescindendo da ogni giudizio di valore, il film è inesorabilmente *altro* rispetto al romanzo cui si riferisce".³

In effetti, fin dagli inizi

¹ Il mito greco narra come Laocoonte, sacerdote troiano di Apollo, muoia soffocato insieme ai due figli giovinetti nelle spire di due serpenti inviati dal dio rivale Poseidone. L'episodio è narrato nell'*Eneide* e raffigurato in un celebre gruppo marmoreo di età ellenistica, ritrovato nel 1506 a Roma e ora conservato nei Musei Vaticani, che Winckelmann ebbe modo di osservare.

² W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1974.

³ A. VIGANÒ, *Dalla letteratura al cinema: problemi di trascrizione*, in AA. VV., *Letteratura e cinema. La trascrizione*, a cura di G.E. BUSSI e L. SALMON KOVARSKI, Clueb, Bologna 1996, p. 26. Nello stesso volume si veda anche il contributo di A. CANZIANI, *Film e romanzo*, pp. 29–34.

la possibilità di visualizzare la scena storica con effetti di realismo superiore a quello della pittura, del teatro e del romanzo illustrato è stata una delle carte vincenti del cinema primitivo, una delle attrazioni più fascinosi che il nuovo mezzo poteva offrire.⁴

E pertanto il cinema ha sviluppato “una sua autonoma e peculiare tradizione che gli ha permesso di produrre una sua mitologia con radici profonde nell’immaginario collettivo della modernità e con stretti legami con altri media”,⁵ in particolare con il testo narrativo scritto e la testualità in genere. Questo non ha impedito che a lungo si discutesse, e ancora in parte si discuta, del rapporto privilegiato cinema/letteratura, che si è declinato con modalità differenti in cento e più anni di storia del cinema, e del problema della “traducibilità” del testo letterario in film. Lapidario in proposito è l’apologo di Alfred Hitchcock: “Ci sono due caprette che stanno brucando le bobine di un film tratto da un best seller. E una dice all’altra: “Personalmente, preferisco il libro”.⁶

Tullio Kezich affronta il problema da un’altra angolazione; più che il confronto diretto tra opera letteraria e trasposizione cinematografica, considera importante quello che definisce l’effetto “alone” che le due riescono a scambiarsi, ovvero “la forza mitizzatrice che emanano, il fascino che esercitano sulle masse”.⁷ Sviluppando questo filone di analisi, Aldo Viganò sostiene che

la traducibilità da un sistema linguistico-letterario a un sistema iconografico in movimento non può mai avvenire solo sul piano del rispetto letterale del testo, ma presuppone sempre il concetto di “tradimento”, in quanto ogni passaggio da un sistema espressivo a un altro [...] non può certo esaurirsi nei termini del *rispecchiamento*, ma solo in quelli di *equipollenza*.⁸

e conclude affermando che “l’opera cinematografica più fedele al romanzo di riferimento è quella che ne tradisce la lettera per meglio conservarne il senso più autentico e profondo”.⁹

In Italia,

la nascente industria cinematografica si pone, fin dai suoi primissimi passi, nei confronti della letteratura, come di fronte ad un unico testo a cui attingere senza limiti per la trascodificazione di tutta la memoria letteraria e la produzione di un nuovo tipo di memoria capace di raggiungere pubblici mai raggiunti prima dai testi letterari.¹⁰

Proprio per questa sua caratteristica di produttore di una cultura di massa e di strumento di divulgazione della cultura nazionale, il cinema italiano – e non solo italiano – delle origini ha un atteggiamento parassitario nei riguardi del genere storico affermatosi in letteratura, teatro e pittura [...] che permetteva una mediazione tra la tradizione culturale, alla quale erano maggiormente sensibili le classi medie, e i gusti del pubblico più popolare”.¹¹

⁴ A. COSTA, *Immagine di un’immagine*, UTET, Torino 1993, p. 109.

⁵ *Ivi*, p. 30.

⁶ Cit. in A. COSTA, *Immagine di un’immagine*, cit., p. 9.

⁷ T. KEZICH, *Mattia Pascal: uno due tre*, in AA. VV., *Omaggio a Pirandello*, a cura di L. SCIASCIA, Bompiani, Milano 1986, p. 84.

⁸ A. VIGANÒ, *Dalla letteratura al cinema: problemi di trascrizione*, cit., pp. 24–25.

⁹ *Ivi*, p. 26.

¹⁰ G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano 1895–1945*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 89.

¹¹ A. COSTA, *Immagine di un’immagine*, cit., pp. 109–10.

Nonostante il cinema in Italia nasca dalla letteratura, o forse invece proprio per questo, il rapporto fra i letterati e il cinema è controverso e complesso.¹²

La giovane cinematografia italiana attinge a piene mani a una cultura artistica e non solo letteraria, ricca di una millenaria tradizione. Per questo soccorre nell'indagine del rapporto letteratura/cinema nel nostro paese la nozione di interespressività, ovvero "la connessione fra letteratura e arti visive"¹³ in una dinamica interna che "si articola e agisce dal punto di vista retorico, espressivo, storico",¹⁴ una forma di intertestualità fra espressioni artistiche differenti, che, diversamente dall'intermedialità, attiene solo al creatore e non anche al fruitore.

Il Risorgimento occupa un posto centrale nel processo di costruzione identitaria italiana. Non stupisce perciò che nella nostra cinematografia delle origini sia uno dei temi più sfruttati e ricorrenti, accanto alla rivisitazione della storia antica. *La presa di Roma* di Filoteo Alberini, primo film di una lunga serie, esce nel 1905 e c'è chi, come lo storico del cinema Aldo Bernardini, lo considera addirittura il primo vero film italiano.¹⁵ In realtà la storia del cinema italiano è percorsa da tutto un filone "risorgimentale", in cui convivono due fondamentali linee di tendenza: quella del calligrafismo alla Camerini, cui "l'ambientazione risorgimentale fornisce una riserva pressoché inesauribile di tematiche avventurose, romantiche ed epiche",¹⁶ e un'altra che opera una manipolazione della memoria e una evidente strumentalizzazione politica, istituendo una continuità tra il Risorgimento e la "rivoluzione" fascista", come nel *Grido dell'aquila* (1923) di Mario Volpe e in *1860* (1933) di Alessandro Blasetti, e, in generale, nella produzione cinematografica su questo tema durante il periodo fascista.

Il filone risorgimentale rappresenta una costante del cinema italiano, come pure la sua tendenza "a considerare il Risorgimento più che un oggetto di ricostruzione storica, uno scenario sul quale proiettare problematiche politiche attuali".¹⁷

Camillo Boito pubblica nel 1883 la novella *Senso*, che chiude la seconda raccolta di *Storielle vane*. La novella, piuttosto esile e poco apprezzata dalla critica, è senza dubbio quella che ha avuto maggior fortuna, grazie anche alla trasposizione cinematografica che ne fece Visconti nel 1954. La novella presenta sicuramente temi frequenti nella narrativa della Scapigliatura milanese: l'antitesi amore-morte e la passione che fa esplodere qualsiasi freno sociale e culturale. Più originale è invece la figura della protagonista, *focus* narrativo della vicenda. Con l'artificio del *flash-back*, reso possibile dalla lettura del proprio diario, la protagonista, la contessa veneziana Livia Serpieri, ripercorre a distanza di quasi vent'anni una vicenda del suo passato. Livia è una nobildonna veneziana di ventidue anni, sposata ad un esponente ricco e scialbo della nobiltà trentina austriacante. Vive a Venezia, dove frequenta i caffè cittadini, circondata da una corte di "ufficialetti e impiegati tirolesi".¹⁸ Uno la colpisce in modo particolare: Remigio Ruz, giovane ufficiale austriaco.

¹² G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano 1895–1945*, cit., pp. 89–101 e 428–39.

¹³ V. BRANCA, *Introduzioni generali*, in AA. VV., *Letteratura italiana e arti figurative*, a cura di A. FRANCESCHETTI, Olschki, Firenze 1988, p. 5.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A. BERNARDINI, *La presa di Roma: prototipo del film italiano*, in AA. VV., *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, a cura di A. COSTA, La Casa Usher, Firenze 1983, pp. 117–27.

¹⁶ A. COSTA, *Immagine di un'immagine*, cit., p. 112.

¹⁷ *Ivi*, p. 114.

¹⁸ C. BOITO, *Senso*, in *Senso e altri racconti*, Gruppo Editoriale Espresso, Roma 2004, p. 9.

Alla dissolutezza sbadata univa [...] una così cinica immoralità di principii [...]. Oltre a ciò era veramente bellissimo e straordinariamente vigoroso: un misto di Adone e di Alcide. Bianco e roseo, con i capelli ricciuti, il mento privo di barba [...] gli occhi grandi e inquieti di colore celeste [...] il corpo muscoloso, stretto nella divisa bianca dell'ufficiale austriaco, s'indovinava tutto, e rammentava le statue romane dei gladiatori.¹⁹

In *Senso* ambienti e paesaggi sono rappresentati attraverso cromatismi che rimandano alla pittura tizianesca e del Veronese e sottolineano il tratto sensuale dell'opera. Livia visita l'Accademia:

benché non sapessi niente, quell'allegrezza di colori, quella sonorità di rossi, di gialli, di verdi e di azzurri e di bianchi, quella musica dipinta con tanto ardore di amor sensuale non mi sembrò un'arte, mi sembrò una faccia della natura veneziana; e le canzoni che avevo udito cantare dal popolo sboccato, mi tornavano nella memoria innanzi alla dorata *Assunta* di Tiziano, alla *Cena* pomposa di Paolo, alle figure carnose, carnali e lucenti di Bonifacio.²⁰

Venezia e la sua pittura costituiscono lo sfondo sul quale Livia si muove accompagnata da una colonna musicale di brani delle opere più in voga all'epoca. La contessa si sente bellissima, è innamorata e sente tutti gli sguardi su di sé:

La seggiola di paglia su cui mi adagiavo in Piazza San Marco diventava un trono; credevo che la banda militare, la quale suonava i valzer degli Strauss e le melodie del Meyerbeer innanzi alle Procuratie vecchie, indirizzasse la sua musica soltanto a me, e mi sembrava che il cielo azzurro e i monumenti antichi godessero della mia contentezza.²¹

Se evidente è la sinergia di scrittura, pittura e musica, meno percepibile è il peso della storia o degli eventi storici, che restano sullo sfondo, solo accennati, non sono il motore dello svolgimento del dramma.

Diversa è invece l'impostazione data da Visconti con il suo film *Senso* del 1954. Siamo negli anni che precedono il 'miracolo economico'. L'Italia, uscita dalla Seconda guerra mondiale sconfitta sì militarmente, ma con la convinzione di aver vinto moralmente e politicamente, si avvia ad una fase della ricostruzione che non sarà indolore. Le promesse e le speranze nella costruzione di una società giusta e democratica, che intellettuali e popolo avevano espresso al momento della liberazione, sono però state tradite. Il cambiamento è solo istituzionale, mentre i rapporti sociali non sono intaccati. In questo 'tradimento', o meglio in questa rivoluzione non completa, Visconti vede una seconda rivoluzione mancata. E per alludervi, gira un film sul Risorgimento, definito, appunto da molta storiografia, a cominciare da Antonio Gramsci, una rivoluzione mancata. Lo stesso Visconti diceva:

In *Senso*, c'è la materia per fare un discorso agli altri: un discorso per quelli che vogliono capire e anche per quelli che fingono di non capire. Anche se nel 1866 la gente vestiva in maniera diversa, i problemi, le situazioni non cambiano.²²

Il film, il primo a colori di Visconti, definito il film centrale del 'post-neorealismo', viene interpretato da Guido Aristarco come un momento evolutivo essenziale nella trama

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 10.

²¹ *Ivi*, p. 12.

²² Cit. in G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, UTET, Torino 2003, p. 313.

narrativa italiana dal bozzetto al romanzo e così collegato alla tradizione del realismo italiano. Il film, presentato alla Mostra cinematografica di Venezia del 1954, è accolto con molte riserve: il Risorgimento proposto da Visconti è critico, non coincide con la lettura della storia nazionale sostenuta allora dalle autorità politiche. Il periodo 1954–1962 è segnato dalla “legge Andreotti”, che, varata nel dicembre 1949, introduce modelli di interventismo censorio con la visione preventiva delle pellicole. Visconti ne sarà più volte vittima: il caso più clamoroso sarà quello di *Rocco e i suoi fratelli*. Gli effetti della censura sono rivelati dallo stesso regista in un’intervista. Il titolo di *Senso* doveva essere in realtà *Custoza*, luogo della memoria collettiva italiana carico di associazioni negative. Inoltre il film avrebbe dovuto concludersi sulle lacrime di un soldatino austriaco, un contadino (“uno dei tanti costretti a uccidersi per dei fatti che non li riguardano”), un piccolo Sčveik che, ubriaco, canta e, piangendo, grida: “Viva l’Austria!”. La scena fu tagliata e Visconti girò un altro finale”.²³

In *Senso* confluiscono e si esaltano a vicenda le varie componenti della cultura italiana e viscontiana. Se la novella di Boito è debitrice alle arti pittoriche, alla scultura e alla musica, nel pieno rispetto della tradizione italiana, lo stesso vale per la cinematografia di Visconti, dove riferimenti all’opera lirica, alla tradizione pittorica dell’epoca e alla storia raggiungono vette elevate di sintesi.

Boito, nella sua novella, allude al cromatismo del Rinascimento veneziano, per Visconti è d’obbligo invece il riferimento alla pittura romantica, risorgimentale e postrisorgimentale dei Macchiaioli: Francesco Hayez, Giovanni Fattori e Silvestro Lega. La luce e la rappresentazione di alcune scene (la corsa sotto il porticato nella villa di Aldeno, la scena dell’addio, la battaglia di Custoza) sono il risultato di una puntigliosa ricerca filologica, condotta sulle opere pittoriche dell’800, rintracciabile nei costumi, nella scenografia e nella scelta delle *location*. Il riferimento al melodramma è ancora più significativo, non solo perché il film inizia proprio con una scena dal *Trovatore*, ma anche per la sua struttura narrativa e per l’ambientazione, dichiaratamente verdiane. Come dichiarò Visconti, *Senso* è

un film romantico, vi traspare la vera vena dell’opera italiana... I suoi personaggi fanno dichiarazioni melodrammatiche [...]. Anche nella vita esistono personaggi melodrammatici, come esistono in Sicilia pescatori analfabeti... Ho trasferito i sentimenti espressi dal *Trovatore* di Verdi dalla ribalta in una storia di guerra e di ribellione.²⁴

E Franco Zeffirelli, allora assistente di Visconti, confesserà più tardi:

La mia prima esperienza con *Senso* risale all’inverno del 1952. Ero con Visconti alla Scala, in un palco di proscenio [...]. Quella sera si rappresentava *Il Trovatore*. All’inizio del quarto atto, quando la soprana viene alla ribalta a offrire al pubblico il suo canto, il canto della donna sola nella notte presso la torre dove l’amato è prigioniero, la suggestione era veramente straordinaria, struggente. A Visconti quella suggestione provocò probabilmente quello che oggi è un film e si chiama *Senso*. Si voltò e disse qualcosa che suonava press’a poco così. “Ecco. Ora so come deve essere il mio film”.²⁵

²³ L. DE GIUSTI, *I film di Luchino Visconti*, Gremese, Roma 1985, p. 56.

²⁴ Cit. in G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 311.

²⁵ *Ivi*, p. 312.

La struttura narrativa del film riflette infatti l'articolazione interna del melodramma con quattro grandi capitoli o meglio quattro atti: la rappresentazione del *Trovatore* alla Fenice, l'innamoramento e la passione, la scena nella villa di Aldeno e la battaglia di Custoza, la fine tragica a Verona. La lunga sequenza iniziale del film che si svolge alla Fenice di Venezia permette al regista di presentare, in un unico atto corale, i protagonisti della vicenda, secondo lo stile melodrammatico: lei (il soprano), lui (il tenore), l'altro buono (il baritono), l'altro cattivo (il basso), il coro (il popolo di Venezia, che fisicamente occupa la parte in alto, il loggione) e introdurre l'elemento patriottico con la scena dell'offesa dell'ufficiale austriaco agli italiani. Viceversa nella novella boitiana l'episodio che provoca un duello ha luogo al caffè Quadri e ha un rilievo ridotto rispetto all'economia del racconto. Livia ricorda:

L'altra volta che un poco il mio amante mi spiacquè fu per questa cagione. S'era fatto udire nel caffè Quadri, ciarlando in tedesco a voce alta con alcuni impiegati tirolesi, a dir male dei Veneziani. Un signore, che stava in un canto, s'alzò di sbalzo e, piantandosi di contro a lui, che era in uniforme, gridò: – Vigliacco d'un militare – e gli buttò in faccia tre o quattro de' suoi biglietti da visita. Ne nacque un parapiglia. Il di seguente i padrini dovevano combinare il duello [...].²⁶

La colonna sonora, cui Visconti dedicò sempre grande attenzione in ogni suo film, si regge sulla Settima Sinfonia di Anton Bruckner. Scelta geniale, come ha notato Massimo Mila:

Fu un *colpo* di genio usare la *Settima sinfonia* di Bruckner quale commento musicale nel film *Senso* di Visconti. Lì si svela la parola ultima dell'arte di Bruckner: la macerata tristezza del senso, la lotta del cristianesimo contro il senso. Le solenni armonie funebri dell'"adagio" condotto a termine sotto l'impressione folgorante della morte di Wagner a Venezia, acquistano pienezza di significato associate allo spasimo della coppia peggio che adultera, che nell'ombra notturna delle calli veneziane cerca protezione ad un amore sordido.²⁷

Perno della produzione filmica viscontiana è il passaggio da un'epoca all'altra, il declino di antichi dei e l'arrivo di 'nuovi'. Bruckner è il musicista che meglio esprime la decadenza della monarchia austro-ungarica, la sua musica è infatti il *Leit-motiv* della fine di un'epoca. Visconti sceglie spesso un personaggio che si fa interprete e diventa il tragico tedeforo del passaggio da un'epoca all'altra. Nel *Gattopardo* è il Principe di Salina, in *Senso* è l'ufficiale austriaco Franz Mahler, il Remigio Ruz della novella. E il nome scelto per l'ufficiale austriaco non è casuale. In *Morte a Venezia* il protagonista, che nel romanzo di Thomas Mann è uno scrittore, diventa nel film il musicista Gustav von Aschenbach, alludendo così a Gustav Mahler, il cantore della fine dell'Impero, mentre in *Senso* il protagonista diventa Franz Mahler. Il cambio del nome è una chiara ed evidente allusione al musicista boemo Gustav Mahler. All'ufficiale austriaco è affidato il compito, nella scena dello scontro finale con Livia, di dichiarare la disfatta del suo mondo morto a Custoza e di esprimere disprezzo e rancore per il nuovo che si sta affacciando alla ribalta della storia.

L'intervento sul testo di Boito risulta – come spesso accade in Visconti – radicale. Come collaboratori per la sceneggiatura il regista si avvale della solita e fida Suso Cecchi D'Amico e per i dialoghi – assenti nel testo letterario, ma di grande rilevanza nel film

²⁶ C. BOITO, *Senso*, cit., p. 16.

²⁷ Cit. in G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 315.

– degli scrittori americani Tennessee Williams e Paul Bowles. La novella è per il regista un semplice canovaccio piegato ai suoi scopi narrativi. Permangono tuttavia delle suggestioni boitiane: l’atmosfera melodrammatica, che il regista manipola accentuando l’aspetto storico-risorgimentale, e il tema del tradimento. Livia, che nell’opera di Boito è una giovane donna ossessionata dalla propria bellezza, nel film diventa invece quasi un’eroina risorgimentale, una donna non più giovanissima, fragile ma capace di grandi rancori perché umiliata e tradita, così come saranno traditi i patrioti nella loro tensione idealistica e, alla fine della guerra di liberazione, il popolo italiano nelle proprie aspirazioni.

Come Flaubert dice di sé “Madame Bovary c’est moi”, allo stesso modo Visconti è Fabrizio Principe di Salina. Nel 1961 il regista milanese lascia le brume dei laghi lombardi immortalate da Camerini e la sua stessa Venezia di *Senso*, si volge a sud, alla Sicilia e, anziché il racconto di uno scapigliato, sceglie il romanzo, appena pubblicato postumo, di un raffinato aristocratico siciliano, cosmopolita e aperto alla cultura europea. *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa non è un romanzo storico, è una grande riflessione sulla morte e sulla decadenza, una memoria privata, che certo si intreccia con quella pubblica, senza mai però divenire corale. Il testo si articola e si sviluppa non tanto attorno a fatti, che pure sono presenti, quanto ai nuclei di riflessione/memoria del protagonista, don Fabrizio, spesso sotto forma di monologo interiore. Il principe di Salina, ispirato liberamente a un antenato di Tomasi di Lampedusa ai cui scarni diari dell’epoca della spedizione garibaldina lo scrittore ha avuto accesso, si trova al centro di un grandioso affresco e ce ne indica e illustra i particolari più pregnanti, orientando il nostro sguardo, come fa con il giovane ufficiale lombardo, amico del nipote Tancredi, ospite di uno dei palazzi di famiglia, cui mostra un soffitto affrescato. Don Fabrizio o Tomasi di Lampedusa o tutt’e due? Arduo stabilirlo nel gioco di specchi e rimandi tra letteratura e vita, nelle prospettive differenti che coesistono, dialogano, si sovrappongono.

In effetti, nel romanzo don Fabrizio è estraneo alla scena della storia e la storia stessa è cartina di tornasole della solitudine e dell’indifferenza di questo personaggio, capace però di esprimere giudizi netti e lucidi. Nel film lo sforzo di Visconti è quello di

accentuare nel principe di Salina la consapevole malinconia di stare assistendo al crollo di un mondo senza ritorno, e di essere un po’ il simbolo di quella età di trapasso dal vecchio al nuovo, in cui la vita si veste di disperato orgoglio.²⁸

A proposito del *Gattopardo* (1963) Visconti dichiara esplicitamente di voler fare un film storico. “In conclusione partecipo anch’io della definizione di Risorgimento come ‘rivoluzione mancata’ o meglio ‘tradita’”²⁹ afferma nell’intervista a Antonello Trombadori, pubblicata insieme alla sceneggiatura. Al regista interessa evidenziare le contraddizioni del Risorgimento, ciò che è rimasto sospeso, incompiuto, in altre parole “una ricerca interpretativa e critica dei motivi della “rivoluzione tradita”.³⁰ Visconti vuole dare al film una più precisa cornice storica, continuando il discorso sulla crisi del Risorgimento

²⁸ G. GRAZZINI, “*Il Gattopardo*” di Luchino Visconti, in “Corriere della Sera”, 28 marzo 1963, p. 16.

²⁹ Cit. in AA. VV., *Il film “Il Gattopardo” e la regia di Luchino Visconti*, a cura di S. CECCHI D’AMICO, Cappelli, Bologna 1963, p. 23.

³⁰ G. CALLEGARI e N. LODATO, *Leggere Visconti*, Amministrazione Provinciale di Pavia, Pavia 1976, p. 98.

cominciati con *La terra trema* e *Senso*, “due film che in certo modo vengono a sboccare nel *Gattopardo* come due fiumi a una foce”.³¹

La scena della battaglia di Palermo, dei garibaldini e della popolazione che combattono contro le truppe borboniche, non presente nel romanzo, immette direttamente nel film i motivi rivoluzionari che nell’opera letteraria sono solo accennati in alcuni dialoghi, ma non prendono corpo in situazioni e figure precise. Anche in questo film, come già in *Senso*, alcune inquadrature hanno carattere spiccatamente pittorico. Quella della battaglia presso la Porta di Palermo,³² appositamente ricostruita per il film, ad esempio rimanda a *Garibaldi a Palermo* di Giovanni Fattori, tela dipinta tra il 1860 e il 1862, e nell’insieme alla ricca produzione di tema risorgimentale dei Macchiaioli. Questi artisti, che hanno il loro centro di irradiazione a Firenze e li tengono nel 1861 la Prima Esposizione Italiana, ritengono sia compito dell’arte diffondere lo spirito patriottico – molti di loro erano stati volontari garibaldini – e definire su nuove basi un’identità culturale nazionale. In questa direzione si orienta l’esposizione del 1861, che presenta un nuovo genere, con temi tratti dalla storia contemporanea, prevalentemente episodi dell’epopea risorgimentale e altri motivi patriottici.

Altre scene e sequenze, che diversamente da quella della battaglia di Palermo riprendono passi del romanzo, sono funzionali al dichiarato intento del regista di fare un film storico. Ad esempio il dialogo fra Ciccio Tumeo e Don Fabrizio a proposito del plebiscito ripropone il *Leit-motiv* del trasformismo, sviluppato e ripreso nel colloquio fra l’inviato piemontese Chevalley e il principe di Salina, in cui sono esplicitati alcuni temi fondanti quali il trapasso fra due mondi, i siciliani come eternamente dominati ma mai veramente domi e il problema degli italiani “da farsi”.

Il ballo a Palazzo Ponteleone viene ampiamente dilatato e ci mostra Don Fabrizio aggirarsi tra i saloni osservando per l’ultima volta con lucidità e distacco il suo mondo, splendido, ma privo di linfa vitale e perciò destinato a perire. In una serata di festa, solo con i suoi pensieri e i suoi ricordi, il *Gattopardo* prende commiato contemporaneamente dal suo mondo e dalla sua vita stessa, orgogliosamente inadeguata al mondo nuovo dei Sèdara e dei Tancredi. La maniacale perfezione della ricostruzione degli ambienti e la cura dei dettagli, dall’arredamento all’abbigliamento delle nobildonne e dei loro accompagnatori, non sono puro rigore filologico né esteriore “scenografia”, rispondono invece al preciso intento di mostrare allo spettatore la bellezza fragile della Sicilia borbonica di don Fabrizio e dei suoi pari nel momento della transizione del potere ai Savoia. Centrale è la scena del il ballo tra Angelica e il *Gattopardo* sulle note di un valzer di Verdi, il compositore “risorgimentale” per antonomasia, che, tramite il contrasto fra la freschezza giovanile di Angelica e l’incipiente vecchiaia del Principe, introduce visivamente il tema della decadenza storica e quello del ricambio delle *élite*.

Tutta la Sicilia descritta nel *Gattopardo* ha una bellezza antica, ma fragile, palazzi splendidi, ma non strade degne di tale nome. Sulla sua bellezza, già un poco corrotta, domina implacabile la luce lancinante e eterna del cielo mediterraneo, formidabile *Leit-motiv* visuale del film, che trasmette con rara forza e efficacia l’idea di una terra antica,

³¹ G. GRAZZINI, “*Il Gattopardo*” di Luchino Visconti, cit., p. 16.

³² In realtà questa porta, che si trovava a metà strada dell’attuale via Lincoln, fu edificata verso il 1171 e venne chiamata “Termini” perché da essa partiva la strada per Termini Imerese. Quando Garibaldi il 27 maggio 1860 vi passò con le sue truppe, per entrare a Palermo, fu chiamata anche Porta Garibaldi.

immutabile, dominata da dei, in cui appunto gattopardescamente “tutto deve cambiare affinché nulla cambi”.

A NEW CANON FOR THE RISORGIMENTO: VISCONTI AND THE UNFINISHED UNIFICATION

Summary

According to Leonardo, painting “feigns” facts, whereas poetry “feigns” words, in turn “feigning” facts. What is the relation between cinema and literature? The answer begins more or less with the birth of cinema itself, that in Italy is a “cross-media reticle”. The new-born Italian cinema draws in handfuls both from art and literature and their ancient tradition. The notion of inter-expressiveness is therefore helpful in investigating the relations between cinema and literature in our country. Inter-expressiveness is (a kind of) intertextuality between different artistic expressions, involving just the artists and not the audience, whereas intermediality concerns both.

The Risorgimento is central to the creation of the Italian identity and the creation of Italy as an “imagined community”. A critical perspective towards the Italian Risorgimento is a recurring topic in Visconti’s work. His movie *Senso*, from Camillo Boito’s homonymous tale, is an anticipation both of the topics and the expressiveness of his more famous *Gattopardo*, an adaption from Tomasi di Lampedusa’s novel. Even in the latter Visconti investigates the Risorgimento and the making of the Italian nation by intertwining literature, music, painting and cinema. The present paper is about inter-expressiveness between cinema, literature, painting and music in Visconti’s *Senso* and *Il gattopardo*.

NOVÝ OBROZENECKÝ KÁNÓN: VISCONTI A NEDOKONČENÉ SJEDNOCENÍ ITÁLIE

Resumé

Podle Leonarda da Vinciho malba vytváří iluzi skutečnosti, zatímco poezie vytváří iluzi slov, které zase vytvářejí iluzi skutků. Jak jsou na tom vztahy filmu a literatury? Diskuse na toto téma začíná se samým zrozením filmu, který se v Itálii utváří jako propletenec nejružnějších uměleckých oborů. Mladá italská kinematografie nabírá plnými rukama z tisícileté umělecké tradice, nejen literární. Proto je při studiu vztahu literatura-film nutné v naší zemi mít na vědomí „interexpresivitu“, to jest intertextuálnost mezi různými uměleckými formami, která, narozdíl od intermediality, se týká pouze tvůrce, nikoli publika.

Národní obrození zaujímá centrální místo ve vytváření italské identity, ve vytváření Itálie jako „imaginární identity“. Kritický pohled na obrození, viděné jako nedokončený proces, představuje *topos* Viscontioho tvorby. Snímek *Senso* (*Vášeň*), vycházející ze stejnojmenné povídky Camilla Boita, anticipuje jak tematicky tak expresivitou slavnější film *Gattopardo* (*Gepard*), adaptaci románu Tomasiho di Lampedusa. Také zde se propletení literatury,

hudby, malby a filmu stává šifrou, se kterou Visconti zpracovává téma obrození a sjednocení Itálie. Tento příspěvek analyzuje interexpresivní vztahy, které existují mezi filmovými, literárními, malířskými a hudebními díly ve Viscontiho snímcích *Senso* a *Gattopardo*.

**EMOZIONI ED IMMAGINI TRA LE PAROLE: DAL
LIBRO DI MARGARET MAZZANTINI *NON TI MUOVERE*
ALL'OMONIMO FILM DI SERGIO CASTELLITTO**

Michele Sità
Università Pázmány, Piliscsaba
michele_sita@libero.it

Quando si parla di cinema spesso si dimentica il retroterra sul quale poggiano le immagini, quella polverosa catasta di parole ed emozioni che hanno dato ispirazione a molti film e hanno permesso di definire il cinema talvolta come arte e talaltra come industria, talvolta come mezzo di conoscenza e talaltra come constatazione di una sorta di degenerazione morale. Il film è tutto e nulla, è la realtà ed il suo surrogato, è vita e sogno allo stesso tempo, è voglia di emozionare e di emozionarsi, il film è il desiderio di poter vivere sullo schermo mille vite diverse dalla propria, è volontà di fuggire per un attimo alla quotidianità: il film è questo ed altro ancora.

Quel che mi propongo è proprio il tentativo di sviscerare i più reconditi e nascosti meccanismi che intrecciano le immagini di un film alle emozioni che esso suscita, tenendo conto di quella comunanza presente non solo tra parola ed emozione ma anche tra le parole non dette, tra gli sguardi, proseguendo su quel percorso che si trova a mezza via tra film e letteratura. Per far ciò, avendo anche il desiderio di attualizzare il discorso e di portarlo ai meccanismi dei nostri tempi, ho deciso di prendere in considerazione *Non ti muovere*, libro pubblicato da Margaret Mazzantini nel 2001, nonché film diretto e interpretato nel 2004 da suo marito, Sergio Castellitto.

Il passaggio dal testo scritto all'adattamento cinematografico crea sempre delle difficoltà, prima tra tutte quella di passare da un romanzo ad una sceneggiatura. Il suggerimento della scrittrice è stato inizialmente un po' crudo, la Mazzantini voleva che Castellitto tirasse fuori la sua versione della storia, voleva che la facesse propria, che la materializzasse di fronte ai propri occhi e che ogni parola gli penetrasse dentro il corpo per giungere fino all'anima. All'inizio nessun aiuto quindi, la scrittrice sarebbe stata ancora troppo forte, era ancora troppo vicina alla storia narrata. Se avessero lavorato assieme fin da subito, lei avrebbe influenzato troppo le scelte del regista: per un po' era necessario che lui lavorasse per conto proprio, solo dopo sarebbe intervenuta lei, quando *Non ti muovere* viveva già tra le immagini di suo marito, quando già i personaggi cominciavano ad avere un volto,

una voce, quando già si cominciavano a sentire i loro sentimenti, le loro sofferenze, le loro paure, le loro emozioni. Lei stessa aveva suggerito a Castellitto di spaccare l'esemplare del suo libro, quell'esemplare si sarebbe dovuto pian piano trasformare in film: "strappa le pagine, trattalo male [...] prendi un pennarello, sporcalo. Sottolinea le frasi che tracciano un percorso sotterraneo di pensieri, che ti suscitano cose forti, cose tue".¹ Il libro doveva divenire materiale da lavoro ma, allo stesso tempo, doveva essere un suggeritore, un fidato consigliere che stimolava nuovi percorsi, itinerari personali che dessero vita concreta, materiale, che dessero dei corpi, degli occhi, delle bocche, dei capelli. In quel momento la scrittrice poteva nuovamente intervenire, ma solo per "allacciare" le scarpe ai personaggi, per "aggiustargli" i capelli, com'ella stessa dice: ormai il più era fatto, il regista aveva i suoi personaggi, la storia non era più soltanto un romanzo ma stava cominciando a diventare un film. Erano gli ultimi ritocchi alla sceneggiatura prima che cominciasse il lavoro vero e proprio del cinema, laddove le cose cambiano per davvero, dove non c'è più una scrivania ed il silenzio. Il cinema visto dalla scrittrice e qualcosa di caotico, di confusionario: "il cinema è un lavoro di cacciare – afferma la Mazzantini – di gente che si muove a sciame intorno al buco del set, dell'obiettivo che filma il suo rettangolo di mondo [...] al cinema mi piace andarci dopo, a cose fatte. Quando c'è di nuovo silenzio e nella sala buia puoi commuoverti e sobbalzare in santa pace".² Viene qui messo in evidenza il contrasto tra il film "che si fa" e il film "che si vede", una differenza enorme, abissale, divisa da una serie di passaggi che rendono quasi impossibile comprendere quale sarà la versione finale, quale sarà il punto d'arrivo. Tutte queste fasi decostruiscono la storia, la tagliano a piccoli pezzi, la frammentano, la fanno a brandelli, tutto viene spietizzato tra carrelli, obiettivi, macchine da presa, luci, gente che corre, microfoni volanti. La storia sembra essere distrutta, sembra non essere più capace di emozionare, le parole sembrano essersi perse tra quelle pagine che il regista ha strappato, eppure alla fine i pezzi, se il regista ed il montatore saranno abili, torneranno a congiungersi, torneranno ad emozionare, dopo il caos tornerà a regnare il silenzio, rivivranno le parole, in una sala scenderà il buio e la storia tornerà in vita, non più quella del libro, sarà un'altra storia pur essendo la stessa.

Ovviamente nel passaggio dal romanzo alla sceneggiatura può essere necessario dover ricorrere a degli espedienti: nel nostro caso il primo accorgimento attuato da Castellitto è stato quello di eliminare la voce narrante. Nel libro la storia è narrata in prima persona e, l'attuazione di questa modifica non rappresentava, ovviamente, una scelta obbligata. Sono molti i film in cui troviamo una voce narrante, una voce fuori campo che s'intrufola tra immagini e personaggi, tuttavia qui il regista ha preso una decisione chiara, probabilmente con l'obiettivo di tenere in sospeso lo spettatore. Spesso la voce narrante offre una sensazione di sicurezza, di protezione, ci tiene quasi al di fuori della storia, ce la racconta come se ne fosse ormai uscita, come se l'azione si fosse conclusa ed ormai si trovasse in una situazione diversa, in un tempo diverso; quella voce spesso ci tranquillizza, lo spettatore si trova non in mezzo ai personaggi ma a fianco a quella voce, guarda tutto dall'alto, da una prospettiva spazio-temporale diversa, lontana rispetto a quella degli altri personaggi. L'eliminazione della voce narrante permetteva invece a Castellitto di catapultare lo spettatore in mezzo ai personaggi, di fargli vivere più da vicino la storia: chi guarda il film deve poter quasi parlare con i protagonisti, deve potergli stare vicino, comunicare con loro, ridere, piangere

¹ M. MAZZANTINI, in www.nontimuovere.it.

² *Ibidem*.

e soffrire assieme a loro. All'interno del romanzo la voce narrante ottiene, con un percorso differente, un effetto simile, ci avvicina con forza a colui che parla, ci fa vedere il mondo con i suoi occhi, leggendo veniamo coinvolti dalle sue parole, siamo con lui nella difficoltà: in fondo si tratta della sua storia ed è giusto che sia lui a narrarla, solo così i personaggi della sua vita diventeranno i nostri personaggi, solo così la *sua* storia diventerà anche la *nostra* storia.

Castellitto ha affermato in varie interviste di aver avuto sin da subito l'impressione che la storia narrata dalla moglie fosse una storia da guardare. Più di una volta il regista era rimasto molto colpito dalle espressioni utilizzate all'interno del libro, così colpito da giungere persino ad affermare di essere quasi intimorito dalla forza con cui la moglie era riuscita ad entrare nella testa e nello stomaco degli uomini. Non era quindi facile poter ottenere lo stesso effetto negli spettatori, a volte un concetto può essere espresso con molte parole, con aggettivi, similitudini, la battuta di un film, invece, spesso potrebbe risultare artificiosa ed irrealistica qualora volesse ricalcare fedelmente il testo. Bisogna trovare altri espedienti, uno sguardo, un silenzio, un movimento improvviso, un cambio di scena, una musica che cambia tono, un'angolazione di ripresa diversa, magari un repentino cambio di angolazioni: i modi per rimanere fedeli al testo potrebbero essere molteplici, ma spesso per essere fedeli alle parole bisogna attuare un atto d'infedeltà e sostituirle o camuffarle sotto altra veste.

Un momento difficile nella realizzazione di un film è quello della scelta degli attori, sono loro a dover rispecchiare i personaggi del libro perché erano loro che ci parlavano durante la nostra lettura, dovranno essere proprio così come noi li immaginavamo, dovranno cibarsi del libro, assimilare le movenze, il carattere, i movimenti immaginari descritti con le parole: alla fine quelle parole dovranno incarnarsi e diventare materia. Castellitto rivela di aver dato una copia del libro ad ogni attore del film dicendo loro che, nei momenti di difficoltà, laddove non avrebbero saputo come muoversi, dove guardare, come pronunciare una parola, ci sarebbe stato il libro a venir loro in aiuto, a fugare ogni minimo dubbio e ad allontanare anche la più leggera perplessità. Il libro accompagna il film, secondo Castellitto è proprio come se lo proteggesse, come se fosse un inesauribile serbatoio dal quale trarre non solo ispirazione ma molto di più.

Non bisogna tuttavia dimenticare tutti i potenziali spettatori e, tra loro, quelli che già hanno avuto il libro tra le mani, quelli che si sono fatti un'idea, magari completamente diversa da quella del regista, quelli che hanno vissuto con i personaggi del libro per ore, giorni, anni. A volte è come se i lettori riscoprissero dentro sé i personaggi, come se questi si fossero già adagiati tra le pieghe della loro esistenza, come se fossero stati con loro per una vita intera. A tal proposito è interessante riportare la definizione che la Mazzantini dà dello scrittore, considerandolo come “un grande occhio che guarda, con diottrie scatenate, furiose”.³ L'occhio dello scrittore dev'essere l'occhio di tutti i lettori messi insieme, quando riuscirà a vedere e a far vedere, nel momento in cui riuscirà ad emozionarsi e a far emozionare, solo allora si potrà affermare che quell'emozione ha avuto la capacità di legare insieme i personaggi e i lettori: a quel punto non avrà tanta importanza il viso dei personaggi ma l'emozione che essi rappresentano. Il timore di Castellitto era giustificabile, comprensibile, il libro ha avuto un grande successo, fu egli stesso ad affermare che girando

³ M. MAZZANTINI, *Due ore di occhi*, in *Non ti muovere – contenuti extra*, Ed. speciale in due DVD, Medusa.

il film, inevitabilmente, gli sarebbe toccato in sorte di “combattere con la fantasia di un esercito devoto di lettori”,⁴ di tutti coloro che, spesso e volentieri, affermano che i libri sono migliori dei film, di coloro che, come afferma ancora Castellitto, “difendendo il libro difendono se stessi, il lavoro del loro inconscio, delle loro fantasmagorie”.⁵ La scelta degli attori doveva quindi seguire non solo l’incarnazione di un corpo fino a quel momento soltanto raccontato, immaginato, allungato e disteso tra le parole, l’incarnazione sarebbe dovuta essere, oltre a tutto ciò, anche incarnazione di un’emozione, di un messaggio forte, di piccoli segni che conducono lo spettatore ad essere anche spettatore di se stesso e della propria vita, proprio come il lettore, in precedenza, era stato allo stesso tempo, lettore del libro ma anche della sua stessa esistenza, di quel libro strano e particolare che ognuno di noi scrive giorno dopo giorno, girando una pagina dopo l’altra e cercando di riscoprire e dare un senso a quel che ci circonda.

Il personaggio più difficile da interpretare era senz’altro quello di Italia, una donnina con un nome forse ingombrante, una persona dimessa che ha avuto veramente poco dalla vita e che, allo stesso tempo, non chiede nulla, non vuole nulla. I suoi sogni sembrano quasi essere stati scaraventati da un passato che non si conosce, da un presente grigio e da un futuro inimmaginabile: “La mia vita è stata tutta così – afferma Italia – piena di piccoli segni che mi vengono a cercare”, segni chiari, tristi, crudeli. Forse è anche grazie a questi indizi che, soprattutto nel personaggio di Italia, si nota non solo il rigore e la precisione di Castellitto nel ricostruire le emozioni, ma anche il suo desiderio di creare immagini che potessero rappresentare qualcosa di più, qualcosa di simbolico, sovraccarico di contenuto. Il libro la descriveva proprio così: “indossava una maglietta viola e una gonna corta verde ramarro, ai piedi un paio di sandali di fettucce variopinte a tacco alto, sopra ai quali le sue gambe magre si affannavano sgraziate”;⁶ allo stesso modo, pieno di simbolismi, era anche il luogo in cui ella abitava, un luogo degradato, squallido, “un dedalo di fabbricati sempre più spettrali”.⁷ Per interpretare Italia è stata scelta, dopo varie indecisioni, Penelope Cruz, un’attrice che ha dimostrato di sapersi mettere in gioco, di saper entrare nel personaggio, di essere determinata e pronta ad accettare qualsiasi consiglio. Anche lei aveva il suo libro, sottolineato come se ogni riga tracciata su quelle pagine fosse una riga dell’anima del suo personaggio, una riga che doveva scorticare la sua stessa anima, una linea sottile e pesante che doveva sprofondare fino al midollo, trasponendosi in una dimensione altra. L’attrice è diventata Italia, ha persino studiato l’italiano con cadenza meridionale per poterle dare la sua voce, piangeva con lei e per lei, è stata imbruttita, ha cominciato a camminare come lei, a sentirsi come lei, un animale strano, una zanzara⁸ che scompare quando arriva la luce.

L’altro personaggio, a volte odioso ed altre compatito, è il chirurgo affermato, lontano, forse solo esteriormente, solo parzialmente, dalla povertà in cui vive Italia. Qui è lo stesso Castellitto ad interpretare la figura di un uomo che ha vissuto per tanti anni con una maschera, nascondendo a se stesso e agli altri la verità, nascondendosi egli stesso dietro le convenzioni, a volte strette e tristi, ma così confortevoli, così comprensive e consolanti. È

⁴ S. CASTELLITTO, cit. da M. MAZZANTINI, in *Due ore di occhi*, cit..

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. MAZZANTINI, *Non ti muovere*, Mondadori, Milano 2004, pp. 25–26.

⁷ *Ivi*, p. 26.

⁸ *Ivi*, p. 89.

stato una bestia, forse lo è tuttora, ma ad un certo punto è arrivato il momento di svegliarsi. Per far ciò c'era tuttavia bisogno di una tempesta che scombuscolasse la propria vita, di qualcosa che lo smuovesse dalle pareti bianche, asettiche, sicure, da quella gabbia fredda colorata di falsa sicurezza. Ed ecco che questo uragano arriva e si scaglia con forza sulla sua vita. Una ragazza, non una qualunque, sua figlia, ha avuto un incidente, è grave, bisogna operarla, potrebbe non farcela, potrebbe morire senza neanche sapere chi veramente sia stato il padre. In quel momento Timoteo-Castellitto comincia ad aprirsi a se stesso, comincia a ricordare e a rivelare anche quella parte di sé che aveva tenuto nascosta per anni, come se non fosse mai esistita: era giunto il momento di gettare la maschera, di guardarsi nello specchio dei ricordi.

Terzo personaggio importante è la moglie di Timoteo, la madre di Angela, interpretata da Claudia Gerini, una donna di cui il marito vede ormai soltanto una “faccia senza stupore”.⁹ Nel libro la voce narrante di Timoteo afferma: “so di non poterla stupire, ma non mi sembra così terribile. L'assenza di stupore ci rassicura”,¹⁰ tutto era diventato ormai abitudine, tutto era tranquillità e protezione, ma si trattava di una protezione sterile, secca, arida.

Una volta scelti gli attori bisognava guidarli verso l'immedesimazione totale nei personaggi da loro interpretati, il libro sarebbe stato il fondo comune, il sostrato necessario per costruire le varie personalità, ma da un certo punto in poi sarebbe stato l'attore a dover evitare di cadere negli stereotipi, toccava a lui non banalizzarne il personaggio. Castellitto ama dare ai propri attori un suggerimento che, pur sembrando molto semplice, aiuta a non fermarsi al primo impatto: “non recitare mai la prima cosa che ti viene in mente – afferma il regista-attore – recita almeno la seconda, somiglierà meno a uno stereotipo”.¹¹ In effetti il fatto di essere contemporaneamente regista ed attore ha permesso a Castellitto di elargire consigli sul modo di recitare, di muoversi, di osservare, ma anche di offrire suggerimenti più semplici, da attore ad attore, da personaggio a personaggio.

Quando ogni attore è entrato nella carne e nell'anima del suo personaggio, quando è diventato il personaggio ed ha cominciato a guardare come lui, a pensare come lui, ad angosciarsi come lui, allora l'altro passo da fare sarebbe stato quello di trovare quei piccoli segni che danno significato alla storia, che tradiscono il libro senza tradirlo, che riprendono la realtà delle parole mescolandola senza stravolgerla. Castellitto era stato colpito da questa storia difficile da attraversare senza rimanervi in qualche modo imbrigliato, difficile da rappresentare in immagini, aveva quindi bisogno di piccoli dettagli che lo guidassero, di piccole luci da seguire. Da un lato si è affidato al suo desiderio di precisione, ad esempio per le scene in ospedale si è circondato di una vera *equipe* medica, dall'altro ha cercato di ricostruire dei dettagli sfumandoli tra le immagini. Si pensi alla pioggia che, in fondo, è uno dei protagonisti del film, è sempre presente nei momenti cruciali, è il cielo che piange, una casa che piange, ma anche il desiderio di ripulire qualcosa, la frenetica volontà di poter depurare tutto tramite il passaggio dell'acqua, anche i pensieri e le azioni più dolorose, anche le cose che non si sarebbero mai volute fare. Anche nel libro la pioggia è presente nei momenti importanti, ma l'immagine filmica dà un effetto in più, l'effetto visivo e sonoro che le parole possono solo far immaginare ma che il video ci può mostrare, ci può far

⁹ *Ivi*, p. 64.

¹⁰ *Ivi*, p. 72.

¹¹ S. CASTELLITTO, cit. da M. MAZZANTINI, *Due ore di occhi*, cit.

ascoltare, quasi come se quell'acqua scendesse su di noi. Nel buio silenzioso di una sala cinematografica tutto diventa possibile, così come tutto diventa possibile tra le righe di un romanzo. La pioggia domina la scena iniziale dell'incidente, una scena girata dall'alto con l'obiettivo che pian piano scende per farci capire quel che è accaduto, scende come scende la pioggia, evento non più unicamente atmosferico che, a più riprese, accompagna le vicende di Italia e torna ogni qualvolta si rifacciano vive angosce e preoccupazioni.

Altro simbolo sono le scarpe rosse di Italia, quelle scarpe consumate per la tanta strada percorsa, quelle scarpe che tenevano su quell'essere indifeso che a un certo punto aveva avuto il coraggio di rimettersi in piedi, di aprirsi nuovamente alla vita e raccontarsi ad un uomo, rivelandogli i segreti più intimi, le sofferenze più atroci che aveva attraversato, prime fra tutte gli abusi di suo padre. Anche il chirurgo aveva approfittato di lei, ma si era pian piano accorto di essere come lei, di desiderarla davvero, di amarla. Quelle scarpe erano rosse come rosso era il casco non allacciato della figlia, in una sorta di filo che accomunava le donne della sua vita. Poco prima di morire Italia aveva perso per strada una delle sue scarpe color vino, Italia era anche una specie di Cenerentola, una donna sfruttata che aveva perso la sua scarpina, stavolta però la favola ha un finale diverso: il principe arriva troppo tardi, potrà infilare la scarpa alla povera Italia soltanto da morta. Qui notiamo che Castellitto voleva trovare un segno forte per concludere il film, per far ciò si discosta apparentemente dal libro e riconsegna la scarpetta rossa solo nel momento in cui la figlia è ormai fuori pericolo. Dopo aver conservato per anni quella scarpa ora è il momento di riconsegnarla, è il momento di ricominciare a vivere: il temporale è passato, Italia è stata presente anche nel momento più difficile della sua vita. La scena finale chiude proprio su questa scarpa poggiata su quel crocevia di fronte all'ospedale.

Queste strade che s'incrociano sono un altro simbolo forte, visivo. Una croce formata da due strade, una croce su cui passano mille destini, su cui le stesse vite s'incrociano, poi una sedia esile e fragile su cui siede quella donnina, proprio in mezzo a quel crocevia. Tra l'altro è proprio su quella croce d'asfalto che, alla fine del film, per un solo attimo, s'incrociano scrittrice e regista, moglie e marito. La Mazzantini sfiora quasi il marito al suo passaggio, in una sorta di simbolico e virtuale cambio del testimone, un passaggio leggero e sottile dalle parole alle immagini, dal libro al film e viceversa, con lei, la scrittrice, che entra per un istante a far parte del film dedicato alla storia narrata nel suo libro.

L'elenco dei messaggi simbolici potrebbe continuare, si potrebbe ad esempio far riferimento alle storture della vita, a tutte quelle cose che andrebbero raddrizzate. Spesso è più comodo raddrizzare ciò che ci circonda, per esempio un Crocifisso storto appeso al muro, magari sperando che a quel modo anche le altre cose possano andare per il verso giusto. Altri simbolismi li possiamo rinvenire nelle frequenti riprese dall'alto verso il basso o nel ricordo all'interno del ricordo stesso, laddove pian piano il chirurgo svela il suo senso d'abbandono, racconta di suo padre che aveva lasciato la famiglia e di lui che era scappato via, sotterrando, un po' per gioco un po' per rabbia, una rana. Spesso anche Italia viene definita come una rana, forse per il suo modo di camminare, di parlare, di atteggiarsi: alla fine anche la rana Italia finirà tristemente sottoterra. Quando Italia morirà c'è un'altra immagine simbolica, una di quelle scene che fa riflettere al solo vederle, proprio perché Italia, al momento del trapasso rimarrà ad occhi aperti, laddove Timoteo, pur continuando a vivere, terrà gli occhi chiusi. Anche questa immagine è tipicamente filmica, in verità nel libro la voce narrante doveva guardare, doveva sapere quel che accadeva, in quel caso gli

occhi di lui guardarono prima lei, poi istintivamente in alto, verso il cielo, per cercare di intravedere qualcosa.

Non è facile trovare un senso alla vita, spesso le emozioni che rinveniamo tra le parole di un libro o tra le immagini di un film ci sembrano proprio le nostre, forse anche noi, tra letteratura e film, in un angolino di realtà, ci siamo ritrovati a cercar noi stessi, desiderando che nulla si muovesse, che tutto restasse immobile, fosse anche per un attimo, un breve attimo ma pieno di significato.

Parlare di un libro e di un film insieme può creare inaspettatamente una sorta di unione indistinta, si può giungere ad un certo punto a non riconoscerne più i confini, quasi senza più sapere se una determinata impressione sia stata suscitata dalla lettura o dall'immagine. Tuttavia la distinzione tra le due forme di espressione non deve andare persa, si tratta in ogni caso di una rilettura di emozioni forti espresse in modo diverso, un confronto diretto tra parola ed immagine. L'ideale sarebbe cercare di mantenere differenze ed affinità, punti di contrasto che in un sol colpo diventano punti di contatto, in una sorta di compensazione tra espressione letteraria e cinematografica. Probabilmente non si può parlare di un'aggiunta o di una perdita di significato nel passaggio dal libro al film, certo è vero che qui ci troviamo di fronte ad un caso particolare, è vero che vi sono diversi tipi di adattamento che spesso fanno perdere le tracce o stravolgono in maniera eccessiva il testo letterario, nonostante ciò è difficile, forse impossibile, trovare in questo film qualcosa che manca o qualcosa che sia stato aggiunto. Quel che ho cercato di fare è *guardare* il libro e *leggere* il film, cercando in essi emozioni tra immagini e parole: è indiscutibile che vi siano delle differenze, delle sfumature, ma lo spirito del libro è rimasto lo stesso anche tra le immagini del film, ha mantenuto le stesse atmosfere, lasciando uno spazio libero, come tra le righe del libro, uno spazio senza pretese in cui sia il lettore che lo spettatore potessero lasciar libera la propria immaginazione.

**EMOTIONS AND IMAGES AROUSED BY WORDS: FROM MARGARET
MAZZANTINI'S BOOK *NON TI MUOVERE* TO THE HOMONYMOUS
SERGIO CASTELLITTO'S MOVIE**

Summary

An interpretation of strong emotions expressed in a different way, a direct comparison between word and image, trying to analyse the deeper and hidden mechanisms that mingle the images present in the movie and the emotions created by them. Continuing the analysis which is based on the connection between cinema and literature, I will consider some extracts from the book and some others from the movie, with the aim of understanding the process of the movie creation, which is of course different and similar at the same time with the genesis of the literature work. My essay will then compare book and movie considering the interaction that is created between this double expression of a same, a different thing.

EMOCE A OBRAZY MEZI SLOVY: OD KNIHY *NEHÝBEJ SE* MARGARET MAZZANTINIOVÉ KE STEJNOJMENNÉMU FILMU SERGIA CASTELLITA

Resumé

Využití silných emocí a jejich vyjádření novým způsobem, přímá konfrontace slova a obrazu ve snaze odkrýt nejhlubší a nejskrytější mechanismy, proplétající obrazy a emoce, které film vyvolává. V tomto duchu, na pomezí filmu a literatury, příspěvek konfrontuje pasáže obou děl a zkoumá zrod filmového výrazu, odlišného, ale zároveň blízkého, kontrastního, ale také výstižného. Příspěvek dále sleduje dialog, který se ustanovuje mezi literárním textem a filmovým výrazem, na ose, která nikdy nezapomíná na dvojí tvář titulu *Non ti muovere*.

STRUTTURE DEL FUMETTO E DEL CINEMA

Angelo Pagano

*Scuola di Studi Superiori “Dániel Berzsenyi”, Szombathely
angelus@fsd.bdtf.hu*

La mia relazione, attraverso esempi tratti soprattutto da tre grandi artisti del fumetto italiano ed internazionale, Hugo Pratt (1927–1995), Guido Crepax (1933–2003) e Dino Battaglia (1923–1983), intende riproporre l’antica e famigerata questione delle affinità tra cinema e fumetto. Tale questione è stata dibattuta nell’ormai lontano 1964, fra i primi in Italia, da Umberto Eco in uno dei saggi apologetici – come lo stesso Eco li ha definiti – a difesa dell’illustre *pedigree* dei fumetti (quante citazioni dalla pittura egiziana ma anche della *Biblia pauperum!*), e prima della nascita in Italia di riviste specializzate (si veda “Linus”) che hanno dato dignità ad un genere, il fumetto, fino ad allora considerato mezzo espressivo destinato esclusivamente alla fruizione dei ragazzini, sottogenere della letteratura per l’infanzia. Da allora tanta acqua è passata sotto i ponti e gli immaginari di cinema e fumetto si sono ben radicati nella cultura popolare. I due linguaggi hanno viaggiato sui loro binari ed oltre alla tecnica dell’inquadratura, si sono prestati di tanto in tanto l’uno i personaggi dell’altro fin quando, e siamo ai nostri giorni, alcuni registi, fra i quali Quentin Tarantino e soprattutto David Lynch, hanno compreso che la riduzione cinematografica dei fumetti non è mai stata tanto felice. Hanno deciso così di lavorare all’interno delle due strutture “per dare, attraverso la stilizzazione dei personaggi, la banalità e crudezza del linguaggio, il taglio dell’azione, una rilettura fumettistica del film”.¹ Dalla trasposizione di fumetti in film, si passa ad un piano molto più sottile e interessante dove i segni della relazione tra cinema e fumetto sono da ricercare all’interno dell’opera, sia essa film o *comic-book*. Questa è la conseguenza di una narrazione cinematografica che si fa “sempre più frammentata, rapida e semplificata”,² assumendo così una forma simile al fumetto. Ritengo opportuno quindi, alla luce di questi rinnovati interscambi, riprendere l’affascinante questione del rapporto intercorrente fra i linguaggi di cinema e fumetto.

Ribadiamo innanzitutto che il cinema è stato per il fumetto un riferimento fondamentale (almeno da un certo momento della sua storia in poi). In secondo luogo, nonostante questo “anelito” alla somiglianza da parte del fumetto, i due linguaggi hanno alcune caratteristiche

¹ D. RASTELLI, *Non toccate la mia giacca. Le relazioni tra cinema e fumetto viste attraverso l’opera di David Lynch*, in “Cineforum”, n. 356, luglio-agosto 1996, p. 15.

² *Ibidem*.

di base fondamentalmente diverse. In base a ciò il fumetto può soltanto “citare” il cinema, adeguandolo a sé, riproducendolo al suo interno. Viste le enormi differenze materiali fra i due linguaggi, “se il fumetto vuole ottenere l’effetto che cerca non può limitarsi a copiare il cinema, ma lo deve letteralmente *ricostruire* al suo interno”³ attraverso un processo estremamente difficile. In questa relazione, procedendo un po’ a “zig-zag”, verranno illustrati, brevemente e senza pretesa di completezza, i procedimenti di resa fumettistica del linguaggio cinema, di come il fumetto usa i dialoghi per conferire una durata alle singole vignette; gli stacchi temporali e le lunghe durate; la continuità e infine la sequenza e il montaggio.

Fra i grandi autori di fumetti italiani della prima ora, Crepax apportò nel fumetto certi parametri rivoluzionari quali non erano mai esistiti prima, facendo a suo modo scuola nel mondo, influenzando tanti colleghi più giovani, soprattutto il mondo francofono, che nel fumetto era (come del resto lo è tuttora) in una posizione di avanguardia. Crepax scardina fin dall’inizio la struttura, il modo di raccontare del fumetto.

Crepax decostruisce fin dall’inizio il modo di raccontare del fumetto attraverso la sequenza delle vignette. Le storie della sua eroina, la disinibita *Valentina*,⁴ sono infatti immerse in una singolare atmosfera onirico-erotico-esistenziale portata al parossismo da un grafismo estetizzante amplificato dalla compiaciuta visione di dettaglio che rompe con la tradizionale sequenza delle vignette. Il nostro discorso viene a toccare così l’aspetto grafico della produzione fumettistica, cioè la progettazione della struttura generale della tavola o della striscia, i ritmi grafici nella successione delle vignette e il *lettering*, il testo scritto all’interno del *balloon* o delle didascalie. Nelle sue prime tavole il disegnatore milanese divide la pagina in vignette di grandezza differente ma non in dipendenza di un semplice capriccio grafico. Viceversa il loro reciproco rapporto di dimensione invita l’occhio a pause, a rallentamenti, ad accelerazioni, che naturalmente fanno variare il ritmo della lettura. Con ciò, la lettura non è più metodicamente uniforme, bensì assume aspetti dinamici che la avvicinano molto di più al ritmo cinematografico.

La tavola di Crepax, e qui ne proponiamo una tratta da *Valentina: Annette* (1972),⁵ è straordinariamente affollata di vignette se si considera che una tavola standard, in relazione al formato dell’albo, ne contiene in genere sei-nove divise in tre strisce. Nell’esempio osserviamo innanzitutto una fitta gabbia con i bordi neri delle vignette molto spessi che giocano con il contrasto nero-bianco dei capelli di Philip Rembrandt rispetto al resto del corpo e creano un effetto di scacchiera. Le prime tre vignette più grandi servono ad impostare il tema mentre quelle della seconda e terza striscia, di minori dimensioni, servono, soffermandosi sui dettagli, a far aumentare il *climax* della storia. Nella vignetta centrale che funge da snodo fra tema iniziale e risoluzione della vicenda, vediamo la parte inferiore del viso di Philip, ormai esasperato perché non riesce a telefonare, che grida il nome di Valentina. Crepax con grande bravura ci attacca sopra la parte superiore che appartiene graficamente ad un’altra vignetta e, temporalmente, ad un altro momento, dando a questa

³ D. BARBIERI, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 2002, p. 5.

⁴ Valentina Rosselli ricalca la fisionomia di Louise Brooks (1906–1985), celebre interprete della *Lulu/Pandora’s Box* (1928) di Georg Wilhelm Pabst e di *Prix de beauté* (1930) di Augusto Genina, nonché attrice feticcio di Crepax.

⁵ G. CREPAX, *Valentina: Annette* (1972), in *Valentina: io Valentina*, I classici del fumetto di Repubblica – Serie Oro, n. 15, a cura di F. MEO e S. MEZZAVILLA, La Repubblica, Roma 2004, p. 14.

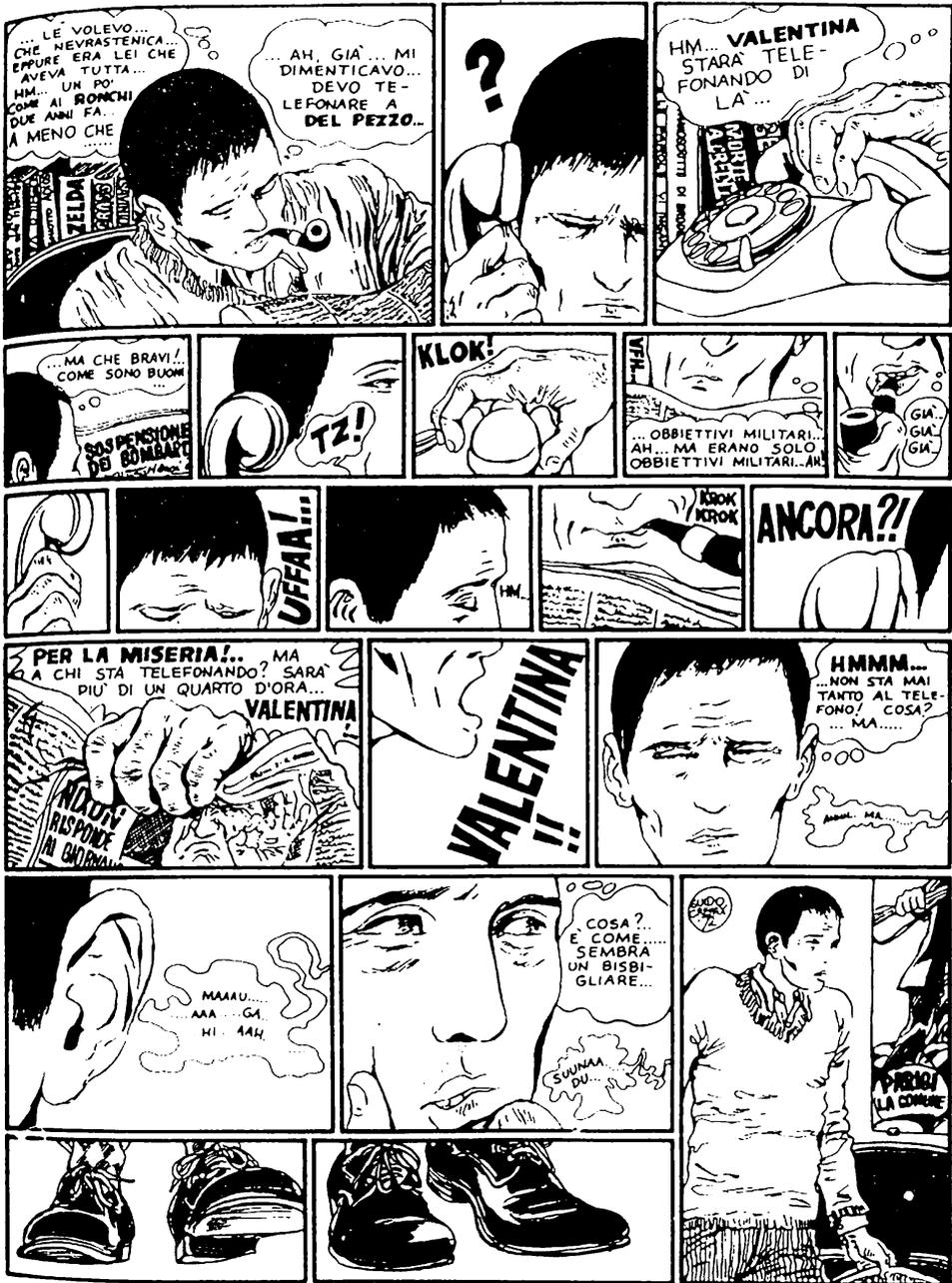




immagine importante un maggiore spazio. Le scarpe che si muovono a fondo pagina offrono infine una soluzione dinamica alla tensione accumulatasi finora. In un'altra immagine⁶ abbiamo ancora un esempio di vignetta in cui l'attribuzione della durata è incerta, non c'è più una successione cronologica ma, parlando di inquadrature cinematografiche, abbiamo un primissimo piano o un dettaglio a seconda che le vignette si esaminino separatamente o nel loro insieme: questo è un esempio di montaggio analitico.⁷

Una vignetta può apparire più estesa, perdere la propria connotazione temporale anche eliminando il bordo come nei due esempi che seguono, uno tratto da Hugo Pratt⁸ e l'altro da Giancarlo Berardi e Ivo Milazzo.⁹ Ci troviamo di fronte, in termini cinematografici, a due modi di impiegare la dissolvenza incrociata nel fumetto. Nella prima immagine i dialoghi fra i soldati hanno una possibilità di durata indefinita a piacimento del lettore. Nella seconda le quattro immagini senza contorno evidenziano i momenti salienti di un avvenimento di lunga durata. Si passa poi al salto netto di inquadratura con cui si ritorna alle vignette con bordo che ci raccontano con precisione come i personaggi tentano di estrarre acqua da un cactus.

Ritornando alle storie di Crepax, notiamo come esse siano fatte di dettagli, di sottolineature – come i volti poc' anzi esaminati – e se dovessimo raccontarle come “storie”, senza l'apporto delle immagini, perderebbero questa magia. A questo punto credo sia opportuno ricordare, e Crepax ci aiuta efficacemente, che il fumetto non è allora il semplice succedersi di scene contenute ciascuna in un'immagine: al contrario è un linguaggio in cui i rapporti tra le singole immagini, sia grafici che narrativi, sono più importanti delle immagini stesse.

L'insistenza sulle inquadrature dei dettagli – e l'assenza di didascalie – appartiene senza dubbio al linguaggio cinematografico, ma anche le piccole vignette agiscono in questo modo. Esse raccontano una durata così come nel cinema molti quadri brevi rappresentano momenti evidentemente distanziati nel tempo in modo da raccontarci una durata piuttosto lunga.¹⁰ Se portassimo sullo schermo le vignette-fotogrammi di Crepax avremmo una successione di immagini immobili, stacchi mozzafiato, impensabili per il cinema delle origini ma non per noi lettori di oggi che guardiamo tutti i giorni le *clip* musicali o gli *spot* pubblicitari; abbiamo soprattutto una competenza cinematografica e vi riconosciamo lo stile di Jean-Luc Godard di *Vivre sa vie: film en douze tableaux* (1962). L'autore di fumetti per la comprensione e la lettura veloce della sua opera conta proprio sulla nostra familiarità con il cinema, tanto naturale quanto il nostro comportarsi quotidiano. Certo, ad un'analisi più attenta, l'estetica crepaxiana nella creazione della tavola va forse individuata più nell'ambito grafico (si vedano Klimt, Mondrian e Warhol) che in quello cinematografico.

Quando il fumetto “cita” il cinema abbiamo comunque un rapporto di adeguamento per cui il primo mima il secondo ma soltanto per sfruttare le proprie capacità espressive perché, lo ripetiamo, nonostante le ovvie parentele fra i due linguaggi, ci sono differenze

⁶ G. CREPAX, *Io, Valentina* (1972), in *Valentina: io Valentina*, cit., p. 26.

⁷ F. BONETTI, *Ipotesi sull'interpretazione del testo a fumetti*, in “Fucine Mute Web Magazine” (www.fucine.com), 2002.

⁸ H. PRATT, *Una ballata del mare salato* (1967–1971), in *Corto Maltese*, I classici del fumetto di Repubblica, a cura di E. FORNAROLI, La Repubblica, Roma 2003, vol. I, p. 8.

⁹ G. BERARDI e I. MILAZZO, *Apache* (1981), in “Ken Parker”, n. 40, giugno 1981, p. 38.

¹⁰ R. PALLAVICINI, *È morto Guido Crepax: “Valentina c'est moi”*, in “l'Unità Online” (www.unita.it), 31 luglio 2003.

insormontabili. Un'inquadratura è facilmente riproducibile ma il montaggio è assai più complicato visto che il fumetto si sviluppa con una giustapposizione di elementi statici divisi dagli spazi fra le vignette, iati che un regista o un lettore devono integrare. La catena significativa del fumetto presuppone l'esigenza per il lettore di riempire un vuoto con uno sforzo maggiore rispetto allo spettatore di un film, i cui singoli fotogrammi si susseguono velocemente tanto da soddisfare la nostra esigenza di contestualizzare un'immagine con quella successiva.¹¹ Una singola vignetta di un fumetto presa a caso è un'unità incompiuta che necessita di un'altra inquadratura per definirsi e questo proprio perché il fumetto ha una natura ellittica derivata dalla staticità dell'illustrazione.

A queste lacune i *comics* ovviano con alcuni stratagemmi soprattutto per quanto riguarda il racconto di un movimento. Se prendiamo in considerazione la fotografia vediamo che uno scatto blocca un determinato momento, è un'immagine immobile che rappresenta un istante solo anche se racconta una lunga durata. Se lascio il diaframma di una macchina fotografica completamente aperto per far sì che la mia foto rappresenti per intero un avvenimento l'immagine che ne verrà fuori sarà irrimediabilmente mossa: perdo così chiarezza e durata della scena che voglio rappresentare.¹² Nel fumetto si ovvia a questi problemi con l'espedito grafico dei segni di movimento. Due vignette di Jacovitti, tratte dalle disavventure del maldestro *gangster* Jak Mandolino,¹³ sono un esempio di grande efficacia dinamica e conciliano chiarezza e durata. Nella prima osserviamo tutta la durata dello sgabello che ruota e lo schizza via di Satanicchio, la "voce" cattiva di Jak Mandolino, per evitare i colpi. Tutto ciò grazie a quei segni agenti come connettivi temporali. Nell'altra abbiamo un esempio di movimento ad alta velocità basato però sulla ripetizione della mano con la pistola in movimento. Dobbiamo far notare tuttavia che l'utilizzo dei segni di movimento riguarda il fumetto comico o quello dei supereroi americani, mentre quello di avventura o poliziesco fa invece abbondante uso di dialoghi. La vignetta, rispetto alla fotografia, non rappresenta più quindi un istante ma una durata, esattamente come nel cinema.

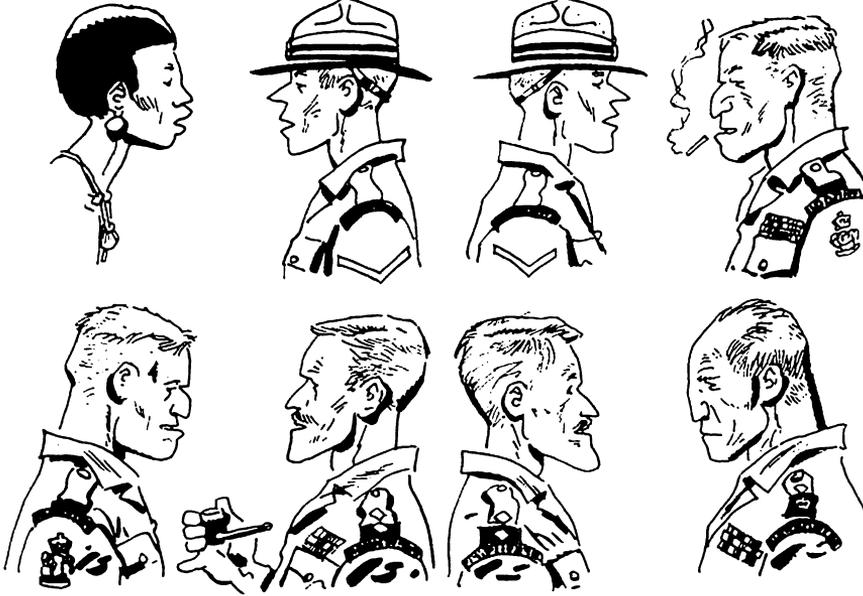
Ad un livello superficiale possiamo dire inoltre che a maggiori dimensioni della vignetta corrisponderebbe una più estesa durata, e questo possiamo vederlo osservando nuovamente il primo esempio, in cui le vignette della prima striscia e quelle delle ultime tre rappresentano una durata continua.

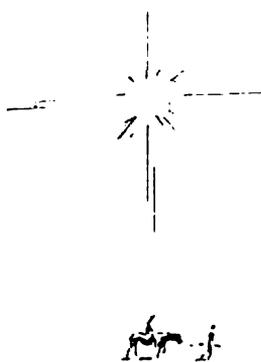
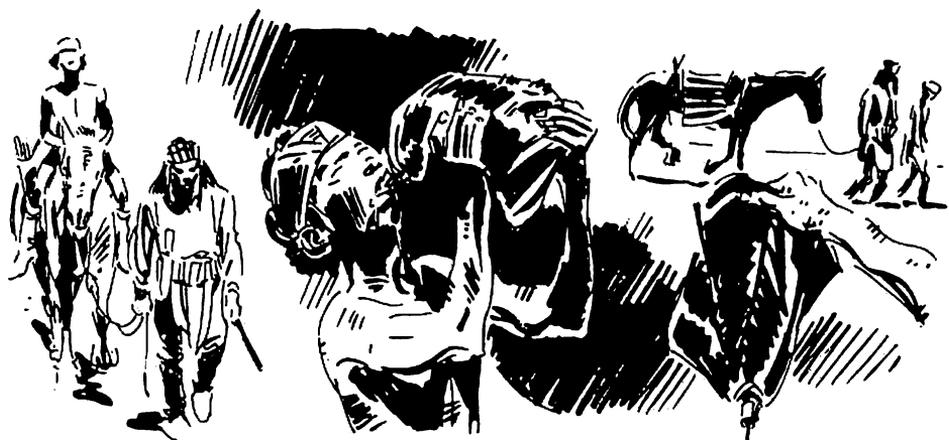
Un altro modo per allungare il tempo di lettura di una vignetta, e quindi la sua durata, è sicuramente con i dialoghi e le didascalie. In parole povere l'immagine dura tanto quanto il testo verbale in essa contenuta, il tempo impiegato da un lettore per leggerla, perché anche

¹¹ Osserva Eco: "[...] il montaggio del fumetto non tende a risolvere una serie di inquadrature immobili in un flusso continuo, come nel film, ma realizza una sorta di continuità ideale attraverso una fattuale discontinuità. Il fumetto spezza il *continuum* in pochi elementi essenziali" (*Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 2003, p. 148). Spetta al lettore dunque saldare gli elementi nella propria immaginazione. Eco continua citando un test al quale furono sottoposte alcune lettrici di fotoromanzo: esse ricordavano "[...] varie scene che di fatto non esistevano sulla pagina, ma risultavano sottintese dalla giustapposizione di due fotografie. [Si] riporta una sequenza composta di due inquadrature (plotone di esecuzione che spara, condannato ormai a terra) riferendo sulle quali i soggetti hanno parlato a lungo di una terza immagine (condannato mentre sta cadendo)" (*ibidem*).

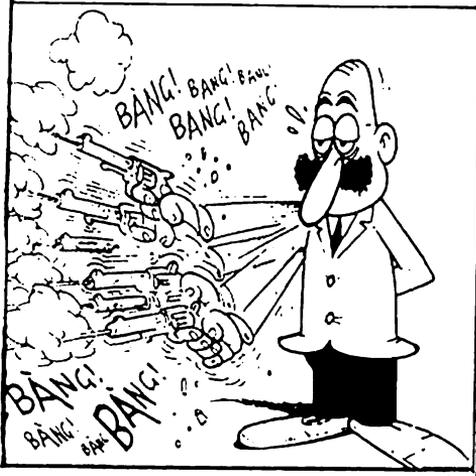
¹² D. BARBIERI, *I linguaggi del fumetto*, cit., pp. 229–30.

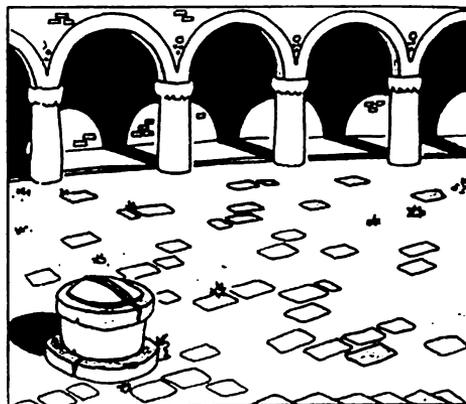
¹³ B. JACOVITTI, *Jak Mandolino in Asso pigliatutto* (1967) e *Colpo alla Flopty bank* (1958), in *Jacovitti stories*, a cura di R. CARANO, Mondadori, Milano 1975, vol. 3, pp. 120, 31.

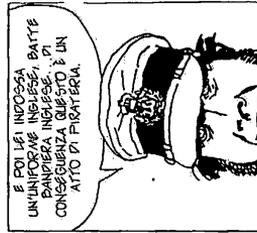
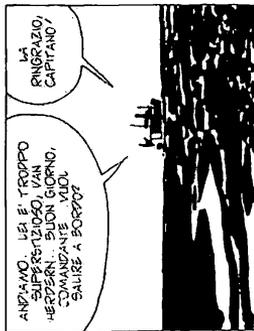




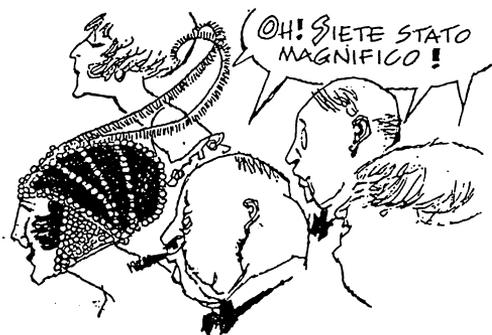
IL DIRETTORE DELLA FLOPTY BANK ACCOGLIE FESTOSAMENTE I TRE BANDITI.







RACCOLTI INTORNO A SÉ UN
CENTINAIO DI AMICI SANI E
SPENSIERATI, SI ERA
ISOLATO SULLA
SUA NAVE ...



ED INFATTI, COME PER TUTTE LE COSE
CHE INTRAPRENDEVA, IL BARONE
AVEVA CURATO CHE TUTTO FOSSE
PERFETTO...



LA MUSICA
IL GIOCO
LA BELLEZZA
IL VINO

il personaggio che pronuncia una battuta impiega del tempo per farlo. I dialoghi dunque forniscono un effetto di durata di un'immagine tale da paragonarla a un'inquadratura cinematografica quanto a durata. La didascalia invece, al contrario dei dialoghi, è più letteraria e meno vicina al cinema, il quale la usa raramente, solo quando impiega la voce narrante fuori campo. Il fumetto di oggi ne fa anch'esso a meno perché la didascalia rallenta il ritmo di lettura e può risultare ridondante. Hugo Pratt ad esempio rinuncia volentieri sia alle didascalie di raccordo tipo "Nel frattempo", "Due giorni dopo", ecc., che a quelle più propriamente letterarie, il che unito a una forma stabile delle vignette (il più possibile quadrate) dà un ritmo di lettura lento e costante. In una tavola tratta da *Favola di Venezia* (1977) si svolge una conversazione fra Corto Maltese e Böcke sotto i portici: nella terza vignetta i due scompaiono dalla scena e leggiamo il loro dialogo in fuori campo; nella quarta il silenzio assoluto e non c'è una didascalia di raccordo ad indicarci quanto tempo sia passato; nella quinta i due ricompaiono improvvisamente in vignetta e Corto dice: "Ecco... È arrivato il momento, andiamo!": quanto tempo è passato se l'ombra della luna sotto i portici è immutata?¹⁴

Indubbiamente Hugo Pratt con il suo *Corto Maltese* è il più "cinematografico" dei fumettisti italiani finora citati, sia per il suo modo di usare le inquadrature che per i suoi tentativi di *mimare* il cinema: noi tutti sappiamo che il linguaggio del cinema è il linguaggio dell'avventura stessa e il linguaggio del poliziesco; essi sono generi certamente più adatti allo schermo che alla pagina scritta. Un autore di avventure come Pratt ha compreso che il fumetto possiede alcuni mezzi e un po' della magia del cinema e decide di narrare le sue storie in quel modo. L'esempio che propongo, ormai paradigmatico, dal capolavoro prattiano *Una ballata del mare salato* (1967–1971),¹⁵ ci mostra l'arrembaggio di una nave ad opera del pirata Rasputin: si comincia con un campo lunghissimo in cui vediamo la barca dei pirati e la nave accostate. Nella seconda vignetta l'ideale macchina da presa si trova alle spalle del capitano e anche a noi lettori sembra di trovarci dietro di lui; nella terza la macchina si sposta su un piano medio in una inquadratura neutra; nella quarta la macchina ha compiuto un giro e ci fa vedere la scena con gli occhi di Rasputin, così anche in parte la quinta e la sesta vignetta; con la settima inquadratura la macchina che fino ad ora si era mossa con lentezza e regolarità, stacca bruscamente portandosi alle spalle dell'equipaggio che tenta inutilmente di soccorrere il proprio capitano. Comunque un esempio del genere, così vicino al cinema, è molto difficile da trovare perfino in Pratt.

Infine che cosa succede quando un'opera letteraria invece di essere trasposta sullo schermo cinematografico viene rielaborata dal fumetto? Alcuni artisti italiani hanno dato un grande contributo allo sviluppo del fumetto anche attraverso l'interscambio con la letteratura, fra questi Dino Battaglia, molto più illustratore che fumettista, in quanto ha realizzato trasposizioni a vignette di opere di autori letterari da Poe a Rabelais. Si possono osservare alcune scene da *La maschera della morte rossa* (1842), racconto breve di Edgar Allan Poe in cui si ritrovano gli elementi più tipici dell'arte di Battaglia:¹⁶ un sofisticato uso del grigio, spesso spugnettato o graffiato, che gradualmente porta il bianco a diventare

¹⁴ H. PRATT, *Favola di Venezia* (1977), in *Corto Maltese*, cit., p. 8.

¹⁵ H. PRATT, *Una ballata del mare salato* (1967–1971), in *Corto Maltese*, cit., p. 12.

¹⁶ D. BATTAGLIA, *La maschera della morte rossa* (1972), in "Linus", n. 10, ottobre 1972, p. 40.

nero creando tante sfumature e velature, il segno sgranato e indefinito, l'inchiostatura dentellata e rotta del pennino. Anche in Battaglia c'è l'eliminazione della gabbia a suggerire il *continuum* ritmico, la sensazione di movimento e del tempo che scorre.

L'opera originale di Poe era ambientata nel Medioevo e ha come protagonista il principe Prospero e come sfondo un convento, la trasposizione di Battaglia prevede invece un'ambientazione nei giorni nostri su una sfarzosa nave proprietà del barone Arthein, magnate dell'acciaio. Punto in comune fra loro è però il divertimento e la spensieratezza in mezzo alla rovina e alla morte: scopo della scelta di Battaglia è stato forse quello di trasportare l'ingiustizia anche nel mondo attuale. Lo scrittore statunitense ha descritto con maniacale precisione ogni oggetto dell'arredamento dell'abbazia, cosa che il disegnatore italiano non avrebbe potuto fare perché una lunga sequenza di vignette descrittive avrebbe reso la storia lunga e noiosa; per non parlare del soffermarsi di Poe sui colori, mentre Battaglia fa uso del bianco e nero. La parola ha in questo caso un vantaggio sull'immagine, riesce a descrivere molto meglio un ambiente.

Il disegnatore invece indugia sui ritratti degli invitati alla festa descrivendoli dettagliatamente e spesso in modo caricaturale, mentre Poe mette in risalto dalla massa anonima soltanto il principe Prospero. La propensione al grottesco è comunque tipica di Battaglia e trova una splendida collocazione nella versione "fumettistica" del *Gargantua e Pantagruel* rabelaisiano, in cui incontriamo un affollatissimo universo di personaggi e comparse in cui le sagome si allungano e si accorciano, si dilatano e si miniaturizzano similmente all'originale.

Per concludere questo breve *excursus* dobbiamo dire che il fumetto ha attinto ma ha anche offerto il suo importante contributo al cinema, all'arte e alla letteratura pur restando un genere con un proprio linguaggio e le proprie regole. Esso

si trova [...] in una regione intermedia tra il linguaggio del cinema e quello della letteratura. Letteratura non tanto per il fatto che il fumetto può fare uso delle parole, ma soprattutto perché nella narrazione letteraria tutto è raccontato e nulla è rappresentato; mentre nel cinema molte cose e molti fatti possono essere perfettamente rappresentati per raccontare altri fatti.¹⁷

È infine genere estetico ed etico al contempo, e cioè capace di offrire una rappresentazione e interpretazione del reale, in piena indipendenza e dignità, come la poesia, la narrativa o la pittura.

STRUCTURES OF COMICS AND FILMS

Summary

Films were for comics an essential point of reference. Despite this "longing" for resemblance from comics, the two languages have some essentially different basic features. According to this, comics can only "quote" cinema, adapting it to themselves, reproducing it in their inner self. In view of an enormous difference between the two languages, Daniele

¹⁷ D. BARBIERI, *I linguaggi del fumetto*, cit., p. 271.

Barbieri says that “if comics want to achieve the effect they look for, they can’t restrict themselves to copy cinema but must literally *reconstruct* it in their inner self”.

The study want to briefly illustrate – through examples from italian artists ranging from Crepax to Battaglia – how comics use dialogues to give length to individual vignette, time cuts and long lasting, continuity and in the end sequence and editing.

STRUKTURA KOMIKSU A STRUKTURA FILMU

Resumé

Film byl pro komiks vždy důležitou referencí, ale přes „touhu“ komiksu po podobnosti s filmem mají jejich výrazové prostředky velmi odlišné charakteristiky. Komiks může pouze „citovat“ film a přisvojovat si ho jeho reprodukcí uvnitř vlastní struktury. Vzhledem k propastným materiálním rozdílům mezi těmito dvěma jazyky Daniele Barbieri prohlašuje: „Pokud chce komiks dojít k efektu, který hledá, nesmí se omezit na kopírování filmu, ale musí ho [prostřednictvím velice složitého postupu] doslova rekonstruovat v sobě samém.“ V tomto příspěvku jsou poněkud napřeskáčku, krátce a bez nároků na vyčerpávající expozici osvětleny prostředky, kterými komiks zpracovává filmový jazyk, jak používá dialogy, aby vytvořil trvání jednotlivých obrázků, a upozorňuje na časové předěly, na dlouhé sekvence, na kontinuitu, konstrukci sekvence a střih.

DARIO FO A LA SCOPERTA DEL CARTONE ANIMATO: *JOHAN PADAN*

Jiří Špička
Università Palacký, Olomouc
jiri_spicka@hotmail.cz

Nel 1992 tutta l'Europa festeggia il cinquecentesimo anniversario della scoperta dell'America. Per quest'occasione sono nate numerose opere artistiche, mostre, film documentari, sono usciti molti libri e si sono fatti molti discorsi. Non tutti hanno però festeggiato. Tra le voci fuori dal coro c'era anche quella di Dario Fo, che con la commedia *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (rappresentata la prima volta il 5 dicembre 1991 al Teatro Roma di Trento), ha affrontato la questione da una posizione polemica, da quella di un giullare moderno che contesta i crimini delle classi superiori e della storia. Fo scrive una commedia che, sullo sfondo dei decenni a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento, racconta le avventure di un bizzarro bergamasco, Johan Padan, che, dopo una serie di peripezie, diventa capo delle tribù indiane nella penisola della Florida e la rende inespugnabile alle spedizioni spagnole.¹

La commedia ha suscitato entusiasmo in tutta l'Italia, raccogliendo consensi sia dalla critica² sia dagli spettatori. Sembra che anche all'autore questa *pièce* sia particolarmente cara, perchè, oltre a rappresentarla da solo, l'ha adattata per l'attrice Mariana De Juli, che recita, a sua volta, la parte di una donna guerriera che vive le avventure di Johan al femminile. E, in più, il drammaturgo si è rivolto al suo vecchio amico e pioniere del film d'animazione italiano Giulio Cingoli per proporgli la trasposizione del suo soggetto sullo schermo sotto forma di un cartone animato. Il film, annunciato dai mezzi di informazione come una "sfida a Disney" è stato intitolato *Johan Padan* e presentato al pubblico nel 2001. Lo stesso Fo ha collaborato con il regista in quanto autore dei dialoghi, come uno degli autori della sceneggiatura, autore dei disegni che accompagnano i titoli di coda e attore che presta la voce allo Johan invecchiato.

¹ Lo stesso Fo, fra decine di interviste e spiegazioni, ha fornito agli spettatori un'importante chiave di lettura nel suo intervento *C'era una volta in America...*, in "L'Unità", 17 settembre 1991. In questa sede menziona anche alcune sue fonti storiche: i *Naufrazi* di Cabeza de Vaca e *La mia vita tra i cannibali* di Hans Statten. Vedi anche l'introduzione di Fo al *Johan Padan* in D. Fo, *Teatro*, a cura di F. RAME, Einaudi, Torino 2000, pp. 777-79.

Nel mio intervento vorrei soffermarmi su alcuni aspetti di questo adattamento cinematografico.³ La trasposizione di un'opera teatrale in un cartone animato certo non è una delle operazioni più frequenti nel mondo cinematografico. Johan Padan è inoltre una trasposizione complessa, per una serie di spostamenti legati al cambio del pubblico e del genere.

Rispetto alla diffusa pratica di adattamento della narrativa, in cui si passa dalla narrazione alla rappresentazione, il teatro, in genere, si presta all'adattamento più facilmente, essendo anch'esso un'arte di rappresentazione visiva. Ovviamente, la rappresentazione cinematografica e quella teatrale si basano su canoni diversi, rivolto verso la concretezza il cinema, all'astrazione il teatro.

Il teatro di Dario Fo è, però, un caso particolare e la commedia *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* ne porta i segni. È interpretata da un unico attore (che è nello stesso tempo l'autore) e si serve di artifici molto modesti: della recitazione, della mimica, del movimento. Questa semplicità non diminuisce affatto l'efficacia della *pièce*, anzi, l'affascinante e sapiente presentazione di Dario Fo crea una specie di chiaroscuro che dà alla storia e al suo messaggio una notevole plasticità.⁴

Questa modalità di rappresentazione drammatica nega la convinzione che abbiamo espresso poco fa, cioè che il teatro si presti più facilmente all'adattamento cinematografico, trattandosi anch'esso di arte rappresentativa. La nostra commedia, infatti, si basa sull'arte di raccontare, e non tanto su quella di rappresentare. Così, il suo adattamento cinematografico si avvicina ai procedimenti usati nell'adattamento di un romanzo o di una novella. Il film, in questi casi, deve tradurre in un'immagine concreta il mondo di finzione dell'opera letteraria. La nostra commedia non è molto ricca nelle descrizioni, contenendo pochi rimandi al mondo di finzione in cui si svolge. Ad esempio, nella rappresentazione che abbiamo visto Fo non ha usato nessuna scenografia, almeno (ma ogni rappresentazione di Fo è leggermente diversa).⁵ Nella trasposizione è necessario, dunque, risolvere il problema del passaggio dalla narrazione in quanto rappresentazione a voce, quella giullaresca, di un unico attore, alla rappresentazione visuale propria dello schermo. Il film, nello stesso tempo, fissa il testo in una forma definitiva: sparisce lo stampo di originalità di ogni rappresentazione teatrale, essendo cancellata la possibilità di trovate improvvise, di variazioni, di inserti, di reazioni al comportamento del pubblico.

E come il teatro di Fo è un caso particolare tra le materie oggetto di un possibile adattamento, così il cartone è un caso particolare tra i generi cinematografici, da cui si differenzia fondamentalmente per l'elaborazione dell'immagine. Mentre il film narrativo

² Tra numerose recensioni vorrei rimandare almeno alle seguenti: F. QUADRI, *Quell'Indiana Jones che viene da Luino*, in "la Repubblica", 9 dicembre 1991, M. BRANDOLIN, *Quando Dario Fo va a scoprire l'America*, in "Messaggero veneto", 17 dicembre 1991, G. RABONI, *Fo alla riscoperta delle Americhe*, in "Corriere della sera", 9 dicembre 1991. Per queste e altre recensioni cfr. <http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?descrizione=JOHA>.

³ Per il progetto del film cfr. <http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?descrizione=JOFI>.

⁴ Cfr. D. Fo, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, testo e videocassetta con la registrazione dello spettacolo, Einaudi, Torino 2003.

⁵ C'è, comunque, un interessante passaggio dalla narrazione alla rappresentazione: Fo fa vedere qualche volta al pubblico durante lo spettacolo qualche pagina da un librone su cui ha dipinto la storia di Johan – è questo forse un germe della concezione cinematografica, che poi, nel cartone, ovviamente avrà uno sviluppo autonomo. I disegni di Fo per *Johan Padan* sono riprodotti su <http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=018527&start=14&Descrizione=JOFI>.

costruisce la seconda realtà, cioè il mondo di finzione,⁶ mediante gli oggetti della prima realtà, cioè il mondo reale, già attualmente esistente, il cartone disegna la seconda realtà con assoluta libertà dalla prima realtà – da qualsiasi armamentario, quinte e persone appartenenti al mondo reale. Soprattutto rendiamoci conto che tutto ciò che è rappresentato nel cartone è fino all’ultimo dettaglio intenzionale: tutto quello che vediamo, qualcuno l’ha dovuto disegnare e l’ha fatto ad un certo modo e per un certo scopo.⁷

Dopo questa breve introduzione, facciamo qualche osservazione su cosa è successo alla commedia nel suo adattamento, prendendo in analisi i vari strati della rappresentazione.

Molte delle modifiche dalla commedia al cartone sono dovute ad un fondamentale cambiamento esterno: la sostituzione del pubblico adulto con quello dei ragazzi.⁸ Il nuovo pubblico necessita una chiara, comprensibile rappresentazione, mirata all’effetto, capace di intrattenere, e una gamma di temi e motivi che rispondono alle richieste e all’esperienza dei ragazzi, cioè meno storia e politica e più avventura e facile comicità.⁹ Inoltre, è necessario evitare scene brutali, parolacce e riferimenti espliciti alla sessualità.

Per rispondere a tali esigenze, gli autori del film hanno dovuto profondamente riorganizzare la struttura della commedia. In vari punti è stata modificata la *fabula* e cambiamenti ancora più radicali sono stati operati sull’intreccio. In linea generale, la *fabula* della commedia è stata notevolmente semplificata, soprattutto nella parte iniziale, cioè prima che Johan Padan sia diventato lo sciamano degli indios: il soggiorno savigliano del protagonista è ridotto a poche scene, vengono omessi tutto l’episodio dello sbarco sull’isola di Santo Domingo, il saccheggio di essa e la cattura degli schiavi, la dolce vita insieme alla prima tribù degli indios incontrata dopo il naufragio, la vendita dei protagonisti alla tribù dei cannibali della Florida. La *fabula* del film e quella della commedia si incontrano solo dal momento in cui i protagonisti stanno per essere mangiati. D’altra parte, il film ha introdotto alcuni nuovi episodi, particolarmente all’inizio della storia.¹⁰ Nel resto del film, anche se alcune parti della *fabula* sono conservate, spesso cambia, comunque, la lunghezza dei singoli episodi, che acquistano o perdono significato a seconda delle esigenze della nuova rappresentazione.

Sul piano dell’intreccio sono stati spostati vari episodi, mentre altri sono stati omessi, aggiunti o modificati. Generalmente si può dire che il cartone, per semplificare l’intreccio, ha cercato di ridurre il numero di motivi liberi, mantenendo quelli legati e i *Leitmotiv*. I motivi, sia dinamici, sia statici, sia linguistici, sono, credo, nuovamente organizzati in

⁶ Per l’interessante problematica dei mondi di finzione cfr. ad es. T. G. PAVEL, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1986; L. DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998.

⁷ Giulio Cingoli ha osservato che “la forma del cartone è l’unica in grado di restituire i ritmi, i cambi d’immagine, gli spostamenti veloci del racconto [di Fo]”, cfr. l’intervista intitolata *Fo: Sfido i cartoon Usa e i rischi della censura*, in “Il mattino”, 15 ottobre 1999.

⁸ Fo e Cingoli insistono sul fatto che il film non è per bambini, ribadendo che “la storia, i suoi risvolti, i suoi interpreti si rivolgono a una platea adulta”. (*Dario Fo al cinema diventerà cartoon*, in “Corriere della sera”, 29 settembre 1999). Il risultato sono però molto lontani dalle dichiarazioni iniziali.

⁹ Anche per quanto riguarda l’umorismo, stupisce una dichiarazione di Fo secondo cui Johan “sarà un po’ come Pinocchio, che è una favola per adulti, grottesca, sarcastica...”. (*Fo: “Sfido i cartoon Usa e i rischi della censura”*, cit.). Del sarcasmo nel film non rimane quasi nulla.

¹⁰ Cfr. più avanti. Tra gli episodi degni di nota sono gli incontri della regina con Colombo e con il capitano Narváez e il *flashback* in cui il ricordo della violenza subita nell’infanzia dà a Johan la forza di continuare il cammino e di scontrarsi con gli Spagnoli.

modo da dare slancio al racconto, rendere la rappresentazione più compatta e creare una rete di referenze interne all'opera, particolarmente a fini comici. L'esigenza della comicità introduce, d'altra parte, nuovi motivi liberi, più propriamente varie *gags* e situazioni ben conosciute da altri cartoni o esistenti già nella tradizione comica del film muto.

La narrazione impetuosa della commedia diventa nel film una sinusoide di emozioni con alternanza di momenti drammatici e momenti idillici, sottolineati dalla musica; sono introdotte addirittura cinque canzoni e tre fantasie visive. La voce narrante della commedia sparisce e appare solo nell'ultima sequenza del film, in cui il vecchio Johan riassume le successive vittorie sugli spagnoli.

Il tempo della narrazione nel film è più veloce, le avventure di Johan Padan si succedono una dopo l'altra, senza pause, spiegazioni, descrizioni e quadri storici. Ad esempio, nella commedia Johan Padan racconta, trovandosi a Siviglia: "Tanto per la cronica, débio recordarve che pròprio in quel tempo e l'era tornàt apéna de l'Indie ol Colombo genoves, òmo de tèsta...[...] El fatto l'éra che no' l'avéva portàt né oro né arzénto, ma sojaménte un pò' de pèrle, qualche òmo selvàtego tütt spaventà... quatro scimiètte col cül pelà che se smasturbàvan de continuo, e dei papagàli... bèli de piùme, me de la rassa sbajàda, ché quèi i éra sordomüt" (p. 12).¹¹ Nel testo drammatico, Colombo poi, dal secondo viaggio porta "oro, tante piére slusighénte... pèrle come fave e una mügia de indiàn selvàtigh pién de piùme coloràde" (p. 13). Nel film sparisce questa presentazione delle circostanze storiche, ovviamente perché manca la voce narrante. È Johan Padan che assiste personalmente all'arrivo di Colombo e tutto gli è spiegato in maniera breve e semplice sul posto da un amico locale (che, in un certo senso, è un residuo della voce narrante della commedia).

Durante il soggiorno americano Johan Padan, nella commedia, fornisce qualche volta coordinate temporali, così sappiamo ad esempio che sette anni sono trascorsi dal naufragio fino all'arrivo a Catchoches il 21 maggio 1513 e che per arrivare a Catchoches la tribù ci ha messo un anno.¹² Nel film tutto dura poco, non c'è tempo per orizzonti epici. Gli inserti musicali con fantasie visive creano pause con durata non definita, dal film sembra, comunque, che l'anabasi di Johan dal naufragio fino all'arrivo a Catchoches duri solo qualche settimana. L'unica data precisa è l'anno 1513, visualizzato nella scena in cui Johan arriva a Venezia.

Il protagonista Johan Padan è presentato nel film come un grande ragazzo, allegro, spensierato e particolarmente portato a creare dei guai, una caratteristica che nella commedia non ha. Nel film questo nuovo carattere del personaggio è presentato subito nelle prime scene: Johan diserta dal campo dei lanzichenecchi, fugge, inseguito, a Venezia dove crea confusione nel corteo di una regata e viene nuovamente inseguito dalle guardie per aver disturbato l'ordine pubblico. Finalmente Johan giunge dalla sua amata, che poco dopo verrà arrestata dalle guardie come strega, mentre Johan continua a scappare inseguito sia dalle guardie, sia dai lanzichenecchi. Riesce a saltare sulla nave per Siviglia e anche nella

¹¹ D. Fo, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, a cura di F. RAME, Giunti, Firenze 1992 (l'edizione riproduce anche i dipinti di Fo). A questa edizione si riferiscono i successivi rimandi indicati col solo numero di pagina.

¹² Coordinate temporali fornite nella commedia: gli indios imparano a cavalcare dopo due mesi (p. 74); il viaggio a Catchoches è durato un anno (p. 85); sette anni sono passati dal naufragio fino all'arrivo a Catchoches, visto per la prima volta il 21 maggio 1513 (p. 96); quaranta anni sono passati dalla cacciata del primo governatore al racconto del Johan invecchiato (p. 117).

città spagnola, a causa di altri pasticci, salta all'ultimo momento su una nave che lo porta in America. Questa personalità di un ragazzo mai cresciuto sicuramente aiuta a stabilire un solido contatto con il pubblico infantile.

Nel sistema dei personaggi, poco sviluppato nella commedia, il film ha modificato varie figure di contorno, aumentando il ruolo dei protagonisti infantili, e ha regalato a Johan due nuovi amici. Dato che l'amicizia è uno dei temi preferiti della letteratura per l'infanzia, questa è una modifica più che auspicabile. Nella commedia Johan si salva dal naufragio insieme a quattro altri cristiani,¹³ che per lui non sono più che compagni di sventura. Mancano riferimenti ad una vera e profonda amicizia che li leghi. Il film, invece di presentare un gruppo di amici, dà preferenza all'amicizia di due persone, Johan e il simpatico ciccione Trentatrippe. Così nasce una coppia di amici, l'uno magro e iperattivo, l'altro grasso e lento, una configurazione spesso ricorrente sia nella cinematografia, sia nella letteratura, e fonte di umorismo ormai forse anche troppo abusato. Siccome la narrazione eterodiegetica del film non penetra nell'anima di Johan, ai dialoghi tra Johan e Trentatrippe sono delegate alcune riflessioni che nella commedia il narratore omodiegetico può incorporare nel proprio discorso. L'altro nuovo amico è il cavallo Bataplan che Johan aveva curato durante la navigazione, che si è salvato e che una volta appare nella foresta e riconosce il suo medico.¹⁴

Le dimensioni del testo profondamente trasformate sono quelle legate alle questioni politiche e ideologiche, a violenza, corporalità e sessualità. Dario Fo, un simbolo dell'impegno morale e politico, sottolinea tutto il mostruoso contesto del saccheggio delle Americhe. Si sofferma su ruberie, massacri e torture messi in atto dagli spagnoli in America. Nel cartone il bene e il male in lotta non portano concrete specificazioni storiche, anche se vengono forniti alcuni nomi di personaggi storici. I personaggi sono schematicamente divisi tra buoni e cattivi. Da una parte sta una cattiva regina con i suoi cattivi soldati, la forza militare e la tecnologia, dall'altra Johan, gli indios, l'intelligenza, la fantasia e l'improvvisazione. Il bene vince, i nemici sono sconfitti e derisi.

Nel film le immagini della cattività spagnola consistono in poche e innocenti riprese degli indios in catene che lavorano alle fortificazioni di Catoches. Niente nasi, orecchie e teste tagliate, niente donne violentate, niente indios torturati e uccisi, di cui si racconta nella commedia.¹⁵ Gli incontri militari con gli spagnoli sono ridotti alla sola battaglia di Catoches, che comunque è presentata in modo scherzoso, come si trattasse di una battaglia simulata. Il film evita inoltre le frequenti invettive di Fo contro la morale cattolica e contro le macabre storie bibliche, e i confronti tra la naturalezza indiana e l'ipocrisia cristiana.

Una censura investe tutto il linguaggio di Dario Fo basato su allusioni e tematiche corporali. Mentre il giullare Fo non si vergogna di usare qualsiasi parola, di parlare senza preterizioni delle parti e delle esigenze del corpo umano, nel film sono abolite tutte le

¹³ Sono Trentatrippe, Moro, Rosso e Magro (p. 27).

¹⁴ Nella commedia il nome di Bataplan appare come voce onomatopeica durante la doma del cavallo incontrato nella foresta, a p. 71.

¹⁵ Eccone ad esempio un episodio, durante il trasporto in nave degli schiavi indiani: "Se parte. Gran caldo, magnàr poco... poco de bévar. 'Sti poveràzz de indios i comenza a crepare. I cadàvri de quèi, li se bùta a mare. / Qualche ziórno a prèss, drée a la póppa, lungo la scia scorgèm 'na mügia de pèss grandi che i ghe segùta: i aspècia el pasto dei indiàn. / Alóra i marinàri i và dovràndo indios 'me èsca: i ciàpa 'sti cadàvri ancamò frèsch, ghe infilza de ami e i pèsa con quèi. / I ciàpa de gran pèssi e i è contenti" (p. 25).

parolacce, le metafore e i temi osceni o volgari. A questo fine sono cancellati addirittura interi episodi. È il caso, ad esempio, del modo veramente un po' scioccante in cui Johan e i compagni si salvano dall'essere mangiati: bevono l'urina degli altri per provocare l'itterizia e diventare, dunque, immangabili (pp. 41–47). Un altro problema da risolvere durante l'adattamento è la nudità degli indios. Dario Fo non solo li descrive nudi ma interpreta la loro nudità come una filosofia di vita, un simbolo della loro condizione naturale. Citiamo subito la prima impressione suscitata dall'incontro con ragazze indiane: "In sòvra tüto le fiòle... che le va intórno desnüde... biòte come i l'è nasciüde... senza pudore... no' i g'ha vergógna miga. / Zinne al vénto... vénter al vénto... ciàp al vénto... tüto al vénto! / Per no' parlàr dei sbatàjo de o ogi che te fa deslanguire. / A i éra così zentili 'sti selvàtighi! / Un'esagerasiùn!" (p. 17). Il cartone, per non scandalizzare, ha fatto indossare agli indios minigonne e vestitini. Dal cartone sono rimossi tutti gli accenni alla libertà sessuale degli indios, un motivo polemico di Fo rivolto contro l'ipocrisia e la falsa castità della civiltà cristiana.

La censura sessuale ha scartato anche il più affascinante momento della commedia in cui Johan spiega agli indios il Vangelo. Nella commedia Johan, per rendere le storie bibliche verosimili, deve sessualizzarle. Così, ad esempio, trasforma la metà degli apostoli in donne e si sente costretto a proclamare che "i dòtese apòstoli i caminàva doi a doi, semper ambrasadi mastci con fèmene e i se vorseva un gran bén. Giuda l'éra l'ünego che no' gh'aveva fèmene... l'è per quel che l'ha tradit!" (p. 90). Gli indios della commedia non riescono a capire come mai quando si prega, non si deve far l'amore, ballare e assumere sostanze stupefacenti, come mai non si sa quali donne e quanti bambini aveva Gesù. Tutta questa problematica è abolita nel film e quello che rimane sono gli scherzi legati alla sostituzione di particolari biblici in modo da renderli più familiari agli indios: il mango prende il posto della mela, l'anaconda del serpente.

Dal punto di vista visuale il film risponde alle esigenze di un comune cartone per bambini. I personaggi disegnati da Adelchi Galloni sono convenzionali, con grandi teste e grandi occhi (ciò vale almeno per quelli positivi). Le tonalità dei colori e i paesaggi, a mio avviso meglio riusciti del disegno dei protagonisti, cambiano in rapporto all'atmosfera delle singole scene, sottolineando particolarmente le scene drammatiche. I campi di colori sono compatti, senza tracce di penna e senza ombre. Da questo stile si distinguono in genere i paesaggi, presentati in vari piani, spesso sfumati e con tracce di penna. Particolarmente interessanti sono le sequenze di fantasie visive, che divergono dalla linea narrativa principale e sono per il disegnatore l'occasione di uscire dallo stereotipo e di tentare una rappresentazione più ambiziosa. Da ricordare è la "visione della Florida" che inaugura il soggiorno americano di Johan e porta in sé tutto il nuovo e affascinante del continente sconosciuto; interessante è la sequenza in cui le figure dell'antico e del nuovo testamento, dipinte da Johan nella roccia, prendono vita e cominciano a rappresentare le proprie storie. Tutte e due le sequenze sono realizzate da Mario Addis. Comunque, la scena che a mio avviso si distingue da tutto il resto, è la fantasia visiva dipinta ad acquarello da Galloni e Angelo Beretta, la quale evoca con particolare forza espressiva l'esodo degli indios, con Johan a capo, verso la città di Catchoches.

Lasciamo il giudizio sul valore dell'adattamento agli spettatori. Si può prevedere che i giudizi saranno diversificati e spesso negativi. Ci sarà chi contesterà l'appiattimento ideologico della trama, a cui apparirà lo sviluppo visuale del cartone troppo convenzionale

e *Kitsch*, a cui non piaceranno le canzoni o il genere dell'umorismo, privo di ironia e sarcasmo, di "corporalità rabelaisiana" e "paradosso surreale".¹⁶ E, d'altra parte, chi vorrà giudicare il cartone come un'opera nuova e autonoma, dovrà apprezzare la presentazione drammatica, spesso impressionante, di molte sue scene, e accetterà il nuovo umorismo forse meno raffinato ma non per questo meno efficace e sicuramente più adatto al genere. Lo stesso Fo, del resto, ha accettato l'invito a collaborare e, come autore dei dialoghi ha pienamente rispettato le esigenze della nuova rappresentazione. Sia questo il sigillo del fatto che non esistono e non dovrebbero esistere opere intoccabili e che nuovi contesti possono generare nuove opere, pur ricavate dalla stessa fonte.

DARIO FO IS DISCOVERING THE CARTOONS: JOHAN PADAN

Summary

The article tries to compare Dario Fo's comedy *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* and the cartoon *Johan Padan* on which Fo has cooperated as author of dialogues. Firstly, the article draws attention to some theoretical problems of the adaptation of a dramatic text to a film text, specifically in the case of Fo's very specific plays. Secondly, the article analyses the changes that the cartoon had to undergo to rise interest for the new, children public: especially it has simplified the story and the plot and it has censored corporal and sexual humour, Church criticism, and some violent episodes.

DARIO FO OBJEVUJE ANIMOVANÝ FILM – JOHAN PADAN

Résumé

Příspěvek se snaží srovnat hru Daria Foa *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* s animovaným filmem *Johan Padan*, který z ní vychází a na kterém se Fo podílel jako autor dialogů. Nejdříve příspěvek věnuje pozornost některým teoretickým problémům týkajícím se převodu divadelního textu do filmového scénáře, obzvláště v případě velmi svérázných Foových her. Poté příspěvek analyzuje změny, jimž byl zmíněný animovaný film při adaptaci podroben, aby více zaujal dětské publikum, kterému je určen: jedná se především o zjednodušení fabule a syžetu, o cenzuru humoru založeného na tělesnosti a sexualitě, o kritiku církve a o vynechání některých násilných scén.

¹⁶ Cfr. G. RABONI, *Fo alla riscoperta*, cit.

PAROLA E IMMAGINE – DUE ASPETTI DI UNA STORIA¹

Marie Voždová
Università Palacký, Olomouc
MarieVozdova@seznam.cz

Eva Beránková, nel suo saggio *Literatura a výtvarné umění jako dvě tváře téhož*,² ricorda l'idea simbolista baudelairiana dell'"arte assoluta", fondata sulla compenetrazione tra letteratura, pittura e musica, le quali esprimono la stessa entità attraverso vari mezzi. A quest'idea dell'arte assoluta potremmo associare oggi senza dubbio anche l'arte cinematografica. Nell'unione tra la letteratura e il cinema si fondono la parola scritta e l'immagine proiettata sullo schermo, che formano un insieme. Nel nostro contributo prendiamo in esame in modo piuttosto inconsueto due autori che a prima vista appaiono assolutamente diversi. Si tratta di Jean Anouilh (1910–1987), famoso scrittore di drammi francese del dopoguerra, ormai defunto, e di una narratrice contemporanea meno conosciuta, Emmanuèle Bernheim (*1955). L'unico legame esistente tra questi due autori si può trovare proprio nella loro posizione particolare tra la letteratura e il film. Riteniamo interessante illustrare sul loro esempio vari modi della raffigurazione artistica della compenetrazione tra la parola e l'immagine. Osserveremo più attentamente due opere di questi autori, e cioè il dramma *Le Voyageur sans bagage (Il viaggiatore senza bagaglio)*³ di Anouilh e il romanzo *Vendredi soir (Venerdì sera)*⁴ di Bernheim.

Anouilh è generalmente rinomato e presentato quale scrittore di drammi, autore di pezzi teatrali classici (la sua estesa produzione include ben quaranta drammi), e soltanto raramente viene menzionata anche la sua attività nel campo della cinematografia. Anouilh firmò una trentina di film, nelle veci di regista, sceneggiatore, autore dei dialoghi o autore

¹ La ricerca per questo articolo è stata sovvenzionata dal Programma di ricerca MSM6198959211 "Pluralismo della cultura e della democrazia".

² E. BERÁNKOVÁ, *Literatura a výtvarné umění jako dvě tváře téhož*, in "Svět literatury", 14, 2004, 28-29-30, pp. 257–60.

³ J. ANOUILH, *Le Voyageur sans bagage*, in *Pièces noires*, La Table Ronde, Paris 1942, pp. 274–385. Dapprima, il dramma fu pubblicato solo su "L'Illustration" del 10 aprile 1937. La prima ebbe luogo il 16 febbraio 1937 al Théâtre des Mathurins, con l'interpretazione di Georges e Ludmilla Pitoëff, ed ebbe un grande successo. Nel ruolo della madre, eccelse Marthe Mallot. Pitoëff assunse il pezzo dopo che esso era stato respinto da Louis Jouvet, direttore della Comédie des Champs-Élysées.

⁴ E. BERNHEIM, *Vendredi soir*, Gallimard, Paris 1998.

⁵ La filmografia completa di Anouilh si trova in P. D'HUGUES, *Jean Anouilh et le cinéma*, in "Revue d'histoire du théâtre", 188, gennaio 1995, p. 343.

degli adattamenti.⁵ In ciascuno dei film realizzati è tuttavia possibile trovare elementi del suo modo di vedere come autore, presenti anche nei suoi drammi. Il testo teatrale *Le voyageur sans bagage* fu scritto nel 1936 ed appartiene al ciclo dei cosiddetti “drammi neri”.⁶ Anouilh tratta in esso il tema della scelta esistenziale di un individuo in una società legata dalle convenzioni, riflettendo sulla memoria umana quale unico legame con il proprio passato. La perdita di questa memoria comporta la tranquillità della coscienza e l’oblio del passato doloroso. La questione della rassegnazione individuale nei confronti del proprio passato si trasforma in una ricerca più ampia dell’identità e memoria di tutta la società umana. Un tema secondario del testo di Anouilh è il tema della responsabilità e della colpa. In genere la società accusa l’individuo per i suoi atti negativi, dimenticando però che questo individuo è il suo prodotto e quindi che essa stessa è responsabile in un certo modo per le sue azioni. La storia di Anouilh ha dunque una validità più ampia e si riferisce, così come anche gli altri testi teatrali dell’autore, al presente.

Il protagonista dell’opera è un uomo giovane, veterano della prima guerra mondiale, che perde la memoria a causa di una lesione subita in guerra. Benché egli sia capace di condurre tranquillamente una vita nuova a partire da quel momento, la società non riesce ad accettare tale situazione particolare e non glielo permette. Viene chiamato “il milite ignoto vivente” e sembra che anche la sua stessa esistenza faccia paura. La gente non riesce a sopportare qualcuno che non sia adeguatamente inserito e definito attraverso la sua appartenenza a un certo gruppo. La sua spensieratezza, quasi infantile, la spaventa. Al giovanotto è proibito vivere liberamente a causa della morale ipocrita della società, sotto il manto del patriottismo e della compassione. All’amnesiaco viene dato il nome Gaston; e viene poi tenuto per diciotto anni in un sanatorio, dove si deve sottoporre a continui esami e, quasi contro la sua volontà, viene accompagnato dalla vecchia duchessa Dupont-Dufort, parente del medico primario del sanatorio, dottor Jibelin, a fare visite in casa delle famiglie in cerca del figlio disperso. La duchessa snobisticamente vede in ciò l’adempimento di un dovere patriottico, quando costringe Gaston a visitare le famiglie che si interessano della sua identificazione. Allontanandosi dal piano che avrebbe dovuto osservare, dà la precedenza a una famiglia borghese ricca invece che alle normali famiglie di operai e artigiani a cui tocca. Costantemente richiede a Gaston gratitudine per la sua attività, di fingere commozione e affetto. Del tutto puri non sono nemmeno i motivi delle famiglie che cercano il figlio disperso: nel corso dei diciotto anni del suo soggiorno nel sanatorio, a Gaston veniva pagata continuamente una rendita di veterano di guerra, di cui però egli non poteva disporre. Accettarlo quindi quale figlio disperso significava soprattutto per le famiglie povere, l’acquisizione di un decente patrimonio. A scopo di parodiare i “nobili” motivi umani, Anouilh inserisce in molti punti del testo elementi di umorismo nero, grazie ai quali viene rinforzato l’effetto tragico di questi momenti.

Ai motivi più importanti del testo teatrale, che poi appaiono essenziali anche nella raffigurazione cinematografica, appartengono, accanto alla costellazione primaria dei personaggi della storia, il motivo della madre e quello dell’agnizione.

Davanti agli occhi di tutti Gaston si decide però per la sua appartenenza alla famiglia inglese dei Madensale, in cui tutti morirono tranne l’unico membro, un piccolo ragazzo che non ricorda quasi niente del passato della famiglia. Il momento del riconoscimento

⁶ L’autore stesso divide i suoi testi teatrali nelle seguenti categorie: drammi neri, rosa, lucidi, stridenti, barocchi, da costume, segreti e buffoneschi.

è accompagnato dal momento della scelta in cui il protagonista definitivamente e consapevolmente rifiuta il proprio passato, scegliendo il futuro di un uomo nuovo, non segnato dal fantasma di ricordi spiacevoli. Il dramma si conclude con la partenza di Gaston dalla casa della sua famiglia. Tenendo per la mano il piccolo ragazzo, va incontro al nuovo futuro. E non è un caso che questo futuro libero del protagonista sia rappresentato da una famiglia inglese priva di pregiudizi. L'autore dà così uno schiaffo alla società borghese francese e ai suoi modelli di comportamento. Tutta la scena finale del dramma viene accompagnata dalla musica, dapprima lenta e triste, poi più allegra e alla fine, nel momento della partenza di Gaston, simile a una marcia trionfale. *Le Voyageur sans bagage* viene perciò definito un pezzo teatrale nero dal finale rosa.

Il film *Le Voyageur sans bagage* apparve sullo schermo nel 1943. Anouilh ne fu regista e anche autore della sceneggiatura, mentre il suo amico Jean Aurenche fu autore dei dialoghi. Nel ruolo principale si presentò un eccellente Pierre Fresnay che aveva già recitato in alcuni pezzi teatrali di Anouilh, ma, il che è interessante, non aveva interpretato Gaston nella prima rappresentazione teatrale. È necessario sottolineare il fatto che nel caso del film *Le Voyageur sans bagage* non si tratta di una pura trasposizione cinematografica di un pezzo teatrale, ma di un nuovo film, in un certo modo originale, che si differenzia dall'opera originale. Non è un film statico, limitato dall'ambiente chiuso della casa familiare, come il testo teatrale. A differenza dell'opera originale, l'autore abbreviò e ridusse alcune scene e dialoghi e ne aggiunse di nuove.

Nel film, già dal primo momento risulta chiaro che Gaston sia davvero il figlio disperso dei Renaud. L'autore del film dunque attraverso alcuni sguardi dei protagonisti riesce ad esprimere ciò che il testo drammatico spiega lentamente tramite i dialoghi praticamente solo nella seconda parte del testo. Anouilh aggiunse una nuova scena raffigurante la visita di Gaston a un vecchio amico, mutilato per colpa sua, che viene qui presentato come un uomo aggressivo, pieno di odio. Un'altra delle nuove scene aggiunte, viene girata in esterni: Gaston fa una passeggiata con la moglie del fratello di Jacques, Valentina. Attraversano i luoghi dove gli amanti si incontravano e riconoscono anche la vecchia proprietaria di una caffetteria. Queste parti del film rendono possibile dipingere più in dettaglio il carattere psicologico dei protagonisti principali del film e di modificare così anche l'impostazione di alcuni personaggi del dramma originale. Gaston, un giovanotto adolescente, grazie a questa visione retrospettiva, non viene raffigurato come un tiranno insensibile, ma piuttosto come un infelice figlio perplesso, trascurato e non amato dalla madre, che compie numerose sciocchezze a causa dell'assenza dell'amore materno. Cerca asilo affettivo dalla cognata Valentina, che ama di un amore puro. Mentre Valentina nel film ama più intensamente e anche il suo marito Georges viene interpretato come un fratello maggiore compressivo capace di amare e di perdonare, nel personaggio della madre sono invece accentuati i tratti negativi, e cioè l'inaccessibilità, la durezza e l'egoismo. È infatti l'unico personaggio che Anouilh guarda ora con un'ottica più negativa. Il momento più forte della trascrizione filmica di Anouilh sono le scene mute nelle quali lui, da regista, sfrutta perfettamente le possibilità dei gesti, della mimica e soprattutto dei mezzi espressivi delle riprese di dettaglio.⁷

⁷ Cfr. CH. MERCIER, *Pour saluer Jean Anouilh*, Bartillat, Paris 1995, pp. 145–69.

Tutto il pezzo teatrale di Anouilh è situato nell' ambiente soffocante della residenza familiare dei Renaud. In una battuta di uno dei personaggi secondari, si parla di Gaston che era stato visto nel giardino ad osservare una certa statua. È il posto dove Jacques e Valentina si incontravano e dove il giovanotto innamorato era felice. Proprio questo giardino si vede da varie stanze per tutta la durata dello spettacolo attraverso le finestre chiuse. Nelle didascalie l'autore sottolinea sempre la tetraggine e la freddezza dell'interno della casa sfarzosa, i suoi corridoi lunghi e bui e le fredde scale di pietra. Sembra che la chiusura spaziale stia rafforzando i caratteri chiusi e inaccessibili delle persone che vivono qui e nello stesso tempo simboleggi la solitudine disperata e l'isolamento dell'individuo circondato paradossalmente da tutta la famiglia e osservato permanentemente dalla servitù numerosa e sempre presente, che svolge il ruolo dell'onnipresente coro antico e del glossatore delle vicende. La fine del dramma con la partenza di Gaston per una nuova vita è simboleggiata dal portone spalancato da cui si vede uno spazio aperto, libero e vuoto. E proprio con l'aggiunta di scene in esterni Anouilh alleggerì l'opera originale, prestandole una dimensione più sentimentale. Lo scenario naturale è sfondo di un'altra storia psicologicamente più raffinata.

Mentre nel pezzo teatrale viene menzionata più volte la crudeltà di Jacques verso gli animali (in una delle scene forti, la madre, cercando di far ritornare la memoria all'amnesiaco, ordina ai servi di portare sul letto dell'uomo dormiente tutti gli uccelli, le donnole, gli scoiattoli, le puzzole e gli altri animali imbalsamati che egli amava uccidere), nel film Gaston fa passeggiate in compagnia del suo cane e viene qui sottolineato proprio l'atteggiamento di quest'uomo, a cui la perdita della memoria e del passato permette di diventare una persona migliore. Jacques Renaud non è qui dunque il colpevole ma piuttosto la vittima. Essendo stato un figlio non amato, non riuscì a sua volta a ricambiare l'amore; l'atteggiamento crudele ed imperioso della madre si rispecchiò proprio nella crudeltà ed insensibilità di Jacques verso il mondo intorno a lui. Anouilh biasima la società che accusa l'individuo, essendo essa stessa molto peggiore. In quanto pacifista e oppositore di qualsiasi forma di violenza, egli apostrofa in allusioni minute la società che si attribuisce il diritto di decidere sulla verità e sugli atteggiamenti umani, la società che da una parte condanna la violenza, ma nello stesso tempo considera eroica e plausibile l'uccisione in guerra. Il rifiuto del passato ha dunque una validità più ampia che si riferisce al rifiuto dei codici morali convenzionali e delle usanze di questa società e dell'appartenenza ad essa stessa. L'attualità del messaggio del testo di Anouilh è confermata anche dal fatto che già esiste un suo nuovo adattamento cinematografico del 2004 in coproduzione francese-belga e diretto da Pierre Boutron.⁸

La produzione cinematografica di Anouilh completa ed espone sostanzialmente la sua produzione teatrale. Oltre al film menzionato sopra, che fece seguito al pezzo teatrale di grande successo e che fu il suo adattamento, anche se molto libero, in Anouilh è possibile trovare anche il procedimento contrario, dal film al pezzo teatrale, dall'immagine al testo. *Thomas Moore* fu originariamente una sceneggiatura cinematografica che l'autore poi decise di ampliare e di trasformare in un pezzo teatrale.⁹

⁸ Con Jacques Gamblin nel ruolo principale, produzione Saga Film e RTBF.

⁹ Jean Anouilh morì mentre il libro era in stampa. Proprio quest'opera fu poi rappresentata per la prima volta il 18 aprile 1994 nella cripta di Sant'Agnese, il giorno del funerale dell'autore, nella regia di Jean-Luc Jenner.

Emmanuèle Bernheim è una scrittrice francese contemporanea, autrice di cinque romanzi, che si dedica alla collaborazione con il cinema e la televisione, scrive sceneggiature e dialoghi. Con il suo modo di scrivere si inserisce tra le scrittrici che suscitano una grande eco da parte della critica letteraria e anche un generale interesse da parte del pubblico. Nei loro romanzi queste scrittrici si concentrano soprattutto su personaggi femminili, dipingono i loro caratteri ed osservano i problemi legati alla loro vita nella società. Parlano spesso del tutto apertamente della sessualità femminile, descrivono il corpo della donna non dall'esterno come gli uomini, ma dall'interno, dipingendo i suoi sentimenti. Il romanzo *Vendredi soir* rientra tematicamente nella linea sopra accennata. Questo romanzo che fu pubblicato nel 1998 come la quarta opera in prosa di Bernheim, racconta una storia semplice, quasi banale, che è però interessante per l'originale scrittura dell'autrice, caratterizzata da frasi brevi, pause e uno stile minimalista ellittico.

Sullo sfondo della capitale Parigi, dei suoi tetti, delle strade piene di traffico e della sagoma della Torre Eiffel si svolge una storia fantastica di un'ordinaria parigina. Il giorno seguente, Laura deve trasferirsi dal suo appartamento piccolo nell'appartamento di lusso del suo fidanzato, il medico François. Impacchetta tutte le sue cose, riporta in auto le scatole piene di oggetti destinati alla vendita o da buttare e parte per la cena dalla sua amica Maria. È però costretta ad aspettare a lungo in un tamponamento, perché c'è uno sciopero della metropolitana. Un po' inaspettatamente si accomoda nella sua macchina un autostoppista sconosciuto. Il viaggio in macchina è infinitamente lungo, ma Laura si sente talmente bene con l'uomo sconosciuto che decide di telefonare a Maria per cancellare la sua presenza alla cena. Ritornata poi nel posto, dove aveva lasciato la macchina, non la trova più e crede che nel frattempo lo sconosciuto gliel'abbia rubata, ma questi dovette solo spostarla per non ostacolare il traffico. I due proseguono il viaggio e Laura autista si trasforma in una passeggera. Nel dormiveglia si lascia portare via dall'uomo sconosciuto, ma, svegliatasi dopo alcuni chilometri, non riconosce le strade buie intorno a sé e così, presa dal panico, all'improvviso fa scendere l'uomo dalla sua macchina. Tuttavia, sotto l'influenza del suo profumo, che, anche dopo la sua sparizione, riempiva tutta la macchina, ed essendo attratta a lui dalla febbre dell'avventura, va poi a cercarlo, lo trova in un caffè e alla fine passa la notte insieme a lui in un albergo sconosciuto. La mattina dopo, mentre l'uomo sta ancora dormendo, Laura lascia l'albergo e va verso casa, dove aspetta il furgone del trasloco e di essere portata da François, verso una nuova vita.

Il modo di scrivere di Bernheim ricorda l'occhio della macchina da presa. L'autrice usa frasi brevi e semplici, con le quali afferra gli avvenimenti nello spazio, i singoli movimenti e suoni. Proprio la percezione sensuale è molto importante per introdurre un'atmosfera di tensione, caricata di un'attesa misteriosa e di una speranza non pronunciata. Tra le sensazioni sensoriali spicca soprattutto il profumo che è legato con la presenza dell'uomo sconosciuto nella macchina. L'interno della macchina è pervaso di un odore mischiato di pelle, sigarette e acqua di Colonia. Hanno un ruolo importante nella percezione della protagonista anche le percezioni sonore: oltre ai clacson delle macchine della strada, al rumore del motore e alla musica riprodotta dal registratore, più spesso c'è un silenzio, anch'esso contenente il mistero del non pronunciato. Il silenzio prevale anche nell'albergo deserto in cui i due protagonisti sono gli unici ospiti, e, più tardi, pure nella pizzeria notturna. L'atmosfera da mistero viene suscitata anche dal gioco delle luci e delle ombre. La macchina è perennemente coperta da un velo di penombra, incrinato ogni tanto solo dai lampi dei semafori e dalle vetrine

illuminate. L'atmosfera nebbiosa viene ricreata dai finestrini della macchina, appannati per il respiro dell'uomo. Similmente, nella stanza dell'albergo c'è quasi buio e nella penombra risplende soltanto una piccola lampadina accesa. Dopo che la coppia esce dal caffè, risultano importanti le percezioni tattili, dai contatti impercettibili sulla strada fino all'atto sessuale ripetuto nella stanza dell'albergo.

Alle percezioni sensoriali si può aggiungere anche un altro motivo interessante legato all'immaginazione erotica della protagonista, e cioè il motivo di una lunga gonna rossa e stretta: la gonna che Laura si comprò ma che non si mise addosso mai, perché a François, che non la trovava abbastanza decente, non piaceva. Il fatto che Laura in una stradina davanti al caffè si metta in fretta questa gonna, che originariamente aveva voluto buttare via, simboleggia il suo desiderio di un cambiamento e di vivere qualcosa di ignoto, la sua rivolta contro la comune *routine* quotidiana. Laura vuole vivere l'opposto di ciò che la aspetta in futuro, una classica vita ordinata, oltreché noiosa, al fianco del rinomato cardiologo François. Da ciò deriva anche il suo desiderio di conservare più a lungo possibile il profumo di quell'uomo, di toccarlo, di avere addosso il suo vestito, di appropriarsi per un momento di un pezzo di lui stesso. Però, facendo astrazione di questa percezione emotiva femminile della situazione ed adottando uno sguardo oggettivo da uomo, la donna che va a letto con un uomo sconosciuto e dopo, mentre questi sta dormendo, si mette i suoi calzini e la sua giacca di pelle e gira per l'albergo deserto, visitando le altre stanze vuote per immaginare che nel letto della stanza accanto dorme l'uomo con cui ebbe un atto sessuale qualche momento prima, può sembrare piuttosto strana. Proprio dalla differenza dei punti di vista nascono certamente le numerose critiche negative del romanzo le quali spesso confinano quest'opera nella letteratura d'intrattenimento.¹⁰

Bernheim brilla in descrizioni dettagliate dello spazio e degli oggetti.¹¹ Immagine cardinale di tutto il romanzo è il corpo umano, con i dettagli delle sue singole parti. In tutto il romanzo è evidente una prospettiva spaziale chiusa che si sta contraendo. Lo spazio aperto della città notturna produce un effetto raccapricciante, mentre invece gli spazi chiusi suscitano una sensazione di sicurezza. Così Laura ha paura nella Parigi notturna, ma nella sua macchina, sicura e ben chiusa, si sente tranquilla. La categoria dello "spazio di felicità", che nella concezione di Anouilh consiste nella sua apertura, nella concezione di Bernheim viene invece caratterizzata da una tendenza verso lo spazio chiuso, intimo e inaccessibile. Ciò vale sia si tratti dell'automobile, quale spazio dinamico chiuso che si muove in uno spazio aperto, sia dello spazio statico chiuso del caffè, dell'albergo e della pizzeria. In tali spazi limitati e chiusi la protagonista della storia cerca coordinate ancora più strette e le più limitate possibili: si tratta dei singoli punti definiti e descritti in dettaglio come un certo angolo creato da un tavolo, una certa camera e un certo letto, l'unico oggetto della camera d'albergo descritto dettagliatamente. L'interiorità fragile della protagonista e la sua baldanza sembrano aver bisogno di essere protetti da una scorza di più strati. Un qualsiasi abbandono di questo baluardo protettivo comporta un rischio, si tratti dell'abbandono sia della sicurezza della macchina, dell'appartamento, o dell'albergo. Del resto, l'avventura di Laura cominciò appena uscì dal suo piccolo appartamento. Benché apparentemente non stia

¹⁰ Cfr. P. JOURDE, *Amour et pizza: Emmanuèle Bernheim*, in *La littérature sans estomac*, Esprit des péninsules, Paris 2002, pp. 205–09.

¹¹ A proposito della categoria dello spazio cfr. M. VOŽDOVÁ, *Le dynamisme spatial dans "Le cran d'arrêt" de Emmanuèle Bernheim*, in *Studia romanistica*, vol. 4, Ostravská univerzita, Ostrava 2004, pp. 221–27.

succedendo nulla, tutto lo spazio nel romanzo viene raffigurato in uno sviluppo dinamico caratterizzato dalle opposizioni chiusura – apertura, interno – esterno, ed è riempito dai movimenti tra queste categorie. Inoltre l'autrice sceglie spesso dei verbi esprimenti il dinamismo, il cambiamento, il movimento, la velocità.

Il film dallo stesso titolo, tratto dal romanzo, è apparso sullo schermo nel settembre del 2001, con Valeria Lemerrier e Vincent Lindon nei ruoli principali. Bernheim, insieme con Claire Denis, è l'autrice della sceneggiatura. Il film realizzato è poetico, anche grazie alla colonna sonora di Dickon Hinchliff, ha l'atmosfera magica di una Parigi misteriosa e notturna, ma per l'assenza di dialoghi può sembrare anche un po' lento. La regista Denis vide in *Vendredi soir* una storia d'amore semplice che si svolge in un breve lasso di tempo. A differenza del libro, il protagonista maschile non si chiama Frédéric, ma Jean, e l'impostazione di alcuni personaggi secondari è leggermente diversa, ma l'adattamento è fedele. Le sensazioni e le percezioni dei protagonisti sono interpretate quasi plasticamente attraverso l'immagine. La regista del film si concentra sulla concezione del corpo nello spazio, cercando di sganciarsi il più possibile dai dialoghi, come se ogni parola del romanzo avesse la sua forma cinematografica. La cinepresa osserva dettagliatamente il corpo e le sue parti (la critica parla addirittura di fenomenologia dell'immagine,¹² come della sua cattura senza una qualsiasi stilizzazione). Le percezioni sensoriali dei protagonisti sono letteralmente interpretate grazie alla frammentazione dell'immagine e dei movimenti nello spazio.

Le scene intime, elaborate con maestria, raffiguranti l'incontro muto di due persone e di due corpi sullo sfondo della metropoli notturna e deserta si compenetrano con le immagini della città, una metropoli affollata piena di strade congestionate durante lo sciopero della metropolitana e del nervosismo delle persone che si affrettano a casa dal lavoro. Il suo inconsueto silenzio notturno impressiona con il suo anonimato inospitale e fa paura. Similmente come in Anouilh, possiamo dire che anche nell'opera di Bernheim sia presente il motivo dell'oblio. Nella storia di Laura c'è il fatto di dimenticare, anche se per una sola serata, la propria identità, vivendo l'avventura di qualcun altro. Né Laura né Frédéric infatti svelano l'uno all'altra il proprio passato e invece iniziano una nuova storia la cui fugacità viene sottolineata sullo schermo attraverso la visione surreale del movimento effimero di vapori, fumi e caligini.

Per l'analisi comparativa abbiamo scelto appositamente due opere originali di autori molto diversi. Il testo drammatico di Anouilh, già con la sua forma dialogica, appare più predisposto a un adattamento cinematografico. Il romanzo descrittivo di Bernheim suggerisce invece una rilettura visuale e plastica della storia. Accanto alla differenza dei generi, i due testi sono divisi dalla loro fortuna. Anouilh è un drammaturgo rinomato, benché anche lui, come ogni grande autore che si esprime contro i mali della società, abbia i suoi critici. Tuttavia, la parte estetico-poetica dei suoi pezzi teatrali e la sua bravura di scrittore sono indiscusse. Bernheim, scrittrice contemporanea apprezzata soprattutto dalle donne, viene invece spesso criticata per il suo modo di scrivere e per la monotonia tematica delle sue opere. La storia profondamente umana di Anouilh che affronta questioni filosofiche esistenziali è confrontata con la descrizione di una banale esperienza transitoria

¹² Cfr. http://cine.voila.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=35145.html.

in Bernheim. Mentre Anouilh racconta una storia impersonale, nel caso di Bernheim si tratta indubbiamente di un'opera con tratti autobiografici, in quanto l'autrice crea un'immagine di se stessa, descrive le vicende che lei stessa vorrebbe vivere nel suo immaginario e realizza dunque i suoi sogni con la scrittura, che sostituisce in un certo modo la vita stessa.

Ambedue gli autori scrissero anche le sceneggiature per il loro adattamento cinematografico. Mentre il film di Anouilh si distingue per una condensazione della storia e del dialogo drammatico e per un certo addolcimento della durezza del modello, la versione cinematografica del romanzo di Bernheim cerca invece di trasmettere il più fedelmente possibile la versione del romanzo stesso. Esito sono l'opera eccezionalmente vitale di Anouilh e il progetto figurativo di Bernheim, artisticamente pregevole, ma molto difficile per il pubblico. Entrambi gli approcci artistici, nonostante l'abisso temporale che li divide, sono secondo la nostra opinione la prova del fatto che per i veri maestri di parola e immagine i confini tra i generi si cancellano.

Traduzione italiana dal ceco: Lenka Kováčová

WORD AND IMAGE – TWO ASPECTS OF ONE STORY

Summary

This article focuses on the comparison of two different approaches to the cinematographic adaptations of literary works. In 1943, Jean Anouilh, a French play writer of the postwar era, adapted freely for the cinema his drama *Le voyageur sans bagage*. By condensing the story and inserting new scenes, he created a piece with an artistic confession different from the original text. In 2001, Emmanuèle Bernheim, a contemporary French prose-writer, wrote a screenplay based on her novel *Vendredi soir*. This film is an authentic transcription of the original work and, by the help of single images, it transmits the author's minimalist style of writing.

SLOVO A OBRAZ – DVĚ PODOBY JEDNOHO PŘÍBĚHU

Resumé

Príspevek se zabývá srovnáním dvou rozdílných přístupů k filmovým adaptacím literárních děl. Francouzský dramatik poválečné epochy Jean Anouilh v roce 1943 volně upravil pro filmové plátno svou divadelní hru *Le voyageur sans bagage* (*Cestující bez zavazadel*). Kondenzací příběhu a vložením nových scén vytvořil dílo odlišné umělecké výpovědi než jeho původní předloha. Současná francouzská prozaička Emmanuèle Bernheimová v roce 2001 napsala filmový scénář podle svého románu *Vendredi soir* (*Páteční večer*). Vzniklý film je věrným přepisem původního díla a pomocí jednotlivých obrazů tlumočí autorčin minimalistický styl psaní.

LADRI DI BICICLETTE: MANIPOLAZIONE PROPAGANDISTICA

Jolanta Dygul
Università di Varsavia
j.dygul@uw.edu.pl

Nel 1955 viene pubblicato il romanzo di Eugeniusz Paukszta, noto scrittore polacco del periodo del realismo socialista, intitolato *Lody pękają (I ghiacci si rompono)* che descrive la difficile convivenza in Masuria, riconquistata dopo la Seconda guerra mondiale, tra i polacchi traslocati e i Masuri, originari abitanti del luogo. L'azione si svolge in un piccolo paese appartato, una società costruita prevalentemente da pescatori e boscaioli, e mostra il processo di trasformazione dal mondo agrario in quello industriale (e più specificamente in quello delle cooperative operaie). Il romanzo ha la classica struttura del romanzo tendenzioso in cui il mondo rappresentato e il modo di narrare sono subordinati ai presupposti ideologici o politici e servono a dimostrare la loro fondatezza e hanno lo scopo di propagarli.¹

Il romanzo tendenzioso per poter essere letto in un'unica chiave interpretativa deve essere subordinato agli altri testi di tipo propagandistico, i quali costituiscono un contesto intertestuale del libro. Per rafforzare il significato ideologico del romanzo, ossia l'appello della lotta di classe e il postulato della massima vigilanza, serve la ridondanza semantica.² Nel romanzo ritroviamo frequenti slogan e stereotipi di quell'epoca, per esempio: autocritica del partito o dell'individuo, riparazione dell'ingiustizia subita, lavoro collettivo per lo sviluppo del Paese, idea della competizione nel lavoro, azione a beneficio della collettività, ecc. L'intertesto dottrinale impone l'unica giusta chiave interpretativa del libro.

Il mondo rappresentato è basato su un sistema di valore dualistico: buoni – attivisti di partito, cattivi – nemici del popolo, sovversivi tedeschi. In questo sistema antitetico è inserito il processo educativo di quelli che dubitano o che hanno smarrito la strada: la storia della ragazza di dubbia reputazione (segretaria), che in seguito al processo di reinserimento nella società diventa la migliore lavoratrice, un abitante della Masuria in cerca d'identità e di coscienza sociale, che scopre gradualmente la sua identità polacca e decide di costruire insieme ai compagni la Repubblica Popolare, un operaio polacco che diffida dei

¹ *Słownik terminów literackich*, a cura di J. SŁAWIŃSKI, Zakł. Narod. im. Ossolińskich, Wrocław 2002, p. 424.

² W. TOMASIK, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, Zakł. Narod. im. Ossolińskich, Wrocław 1988, pp. 26–27.

Masuri, ma alla fine si convince che anche loro sono dei veri polacchi e possono contribuire allo sviluppo del paese. Tutti ritrovano la propria felicità nel lavoro per il bene collettivo quando riscoprono la loro utilità nel sistema. Il protagonista principale è il segretario del partito, un uomo di specchiata onestà, un punto di riferimento per tutti non solo nel campo ideologico. I nemici del popolo vengono individuati facilmente sia per la loro appartenenza sociale sia per l'aspetto caratteriale: il figlio di un ricco contadino (benestante anche se non lavora, dedito solo ai divertimenti), un operaio pigro di origine tedesca, un fannullone di città (senza lavoro fisso). L'unico elemento imprevedibile è l'impossibilità di individuare il capo dei sovversivi, che viene catturato dalla polizia alla fine del libro. Il fatto di arrestare il geometra locale, un uomo che ispira fiducia nel paesino, attivista del partito, dedito al lavoro collettivo, stupisce molti, tranne il segretario del partito, che istintivamente diffida di lui, ma contro il quale non ne ha nessuna prova. Infatti nel libro abbiamo soltanto due indizi che aiutano un attento lettore a valutare il geometra. Il primo è la mancata simpatia dell'infallibile segretario del partito e il secondo è la sua reazione al cinema di fronte al film *Ladri di biciclette*.³ Il film viene definito nel libro "arcydzieło postępowej sztuki włoskiej",⁴ appassiona tutto il pubblico, che si sente legato "z tymi wszystkimi, którzy walczą, aby nastały na świecie stosunki, w jakich dla chleba nikt już nie będzie musiał kraść rowerów".⁵ Tutti si sentono commossi dalla storia, tranne il geometra; ciò viene notato, ma attribuito al suo duro carattere dell'attivista. La diffidenza del segretario del partito verso il geometra, la mancanza di empatia di fronte al film costituiscono due piccoli indizi che nell'insieme della storia formano un appello ai lettori: state attenti, il nemico del popolo è in agguato, può nascondersi anche fra le nostre file.

Oggi questo messaggio può rimanere indecifrabile per noi, ma all'epoca era molto significativo e per un lettore di quotidiani costituiva un elemento riconoscibile, perché in questa opinione il libro riflette fedelmente le opinioni della stampa di quel periodo. In "Trybuna Ludu", il quotidiano – portavoce del partito, nella recensione del film si legge:

Szukamy roweru. Ale czy tylko roweru? W poszukiwaniach tych odkrywamy razem z bohaterem filmu całą podłość i nędzę zmarshallizowanego kraju. Szukamy roweru, a znajdujemy druzgocące oskarżenie pod adresem tych, którzy szerząc bezrobocie i głód tworzą szeregi potencjalnych złodziei, złodziei, którzy muszą kraść, aby żyć. [...] Wstrząsający obraz świata kapitalistycznego wyrasta z całości, jest konsekwentną i logiczną sumą ukazywanych faktów.⁶

In seguito alla recensione, che imponeva agli spettatori l'unica giusta chiave interpretativa del film l'autrice definisce il film come "ogromne osiągnięcie postępowej kinematografii włoskiej"⁷ e fornisce alcune informazioni sulla realtà italiana dell'epoca che formano un

³ M. PIEKARA, *Bohater powieści socrealistycznej*, Wyd. Gnome, Katowice 2001, pp. 28–29.

⁴ Trad. it.: "un capolavoro dell'arte italiana progressista" (E. PAUKSZA, *Lody pękają*, PIW, Warszawa 1955, p. 155).

⁵ Trad. it.: "con tutti quelli che combattono, perchè nel mondo ci siano le condizioni, in cui nessuno dovrà rubare le biciclette per il pane" (*ivi*, p. 156).

⁶ Trad. it.: "Cerchiamo la bicicletta. Ma solo la bicicletta? Nelle ricerche scopriamo insieme al protagonista del film tutta la viltà e miseria del paese marshallizzato. Cerchiamo la bicicletta e troviamo un'accusa schiacciante contro quelli che seminando la disoccupazione e fame creano le file dei potenziali ladri, che devono rubare per vivere. [...] La visione sconvolgente del mondo capitalista spunta da tutto il film, è la somma conseguente e logica dei fatti rappresentati" (I. MERZ, *Złodzieje rowerów*, in "Trybuna Ludu", 14, 1951, p. 6).

⁷ Trad. it.: "un grande successo della cinematografia italiana progressista" (*ibidem*).

background importante per attribuire un significato deformato al film. L'autrice aggiunge che il film deve suscitare "gniew, w każdym uczciwym człowieku".⁸ E per rafforzare la propria opinione si richiama al giudizio di un critico francese progressista:

Żaden uczciwy człowiek nie będzie mógł oglądać tego obrazu bez uczucia oburzenia, które da impuls do walki o to, aby nasza Europa nie była światem złodziei rowerów.⁹

Il richiamo alla critica progressista di altri paesi, soprattutto quelli non appartenenti al blocco sovietico, è uno strumento propagandistico molto tipico. Questa finta apertura verso il pensiero comunista occidentale creava l'illusione che anche la Polonia facesse parte di un dibattito culturale europeo, che l'ideologia comunista servisse a indicare l'unica strada giusta per superare la crisi sociale e morale in tutta l'Europa di allora.

"Czy rzeczywiście trzeba ukraść, żeby żyć?"¹⁰ Alla domanda, che in modo evidente riecheggia nel romanzo di Pauksza, posta da Jerzy Płażewski nella recensione nel settimanale "Życie Literackie", c'è una sola risposta.

Wysoki człowiek ma niewielkie wymagania życiowe. Nie bardzo sobie nawet wyobraża, by mógł żądać od życia czegoś więcej, niż nędznego robotniczego mieszkania i talerza byle jakiej strawy. Ale i tego mu odmawia ustrój, w którym żyje. Dwie silne ręce i chęć do pracy nie wystarczają, aby żyć. Wysoki człowiek ma jeszcze rower. Usiłuje wyjechać na nim ze środowiska ludzi gnębionych i nieszczęśliwych: bezrobotnych. Ale rower zostanie mu skradziony. A wraz z nim – marzenia. Marzenia [...] o prostym, uczciwym życiu potrzebnego społeczeństwu człowieka.¹¹

Edward Martuszeński, l'autore della recensione del film intitolata *We Włoszech de Gasperiego* (Nell'Italia di De Gasperi) polemizza invece con un critico reazionario italiano, secondo il quale il film mostra un individuo solitario, e non il personaggio tipico dei numerosi disoccupati italiani, la crudeltà di una solitudine astratta, invece dell'atrocità del sistema capitalista, la lotta esistenziale al posto della lotta di classe. Come mai questa divergenza di interpretazione? Della mancanza di un'esplicita interpretazione ideologica viene incolpato lo sceneggiatore Cesare Zavattini, a cui, secondo il critico polacco, è mancato il coraggio per dare al film un significato ideologico più preciso. Per questo motivo, secondo il critico,

Film di Vittorio de Sica nie wychodzi poza granice realizmu krytycznego. Ogranicza się do demaskowania istniejącego ustroju społecznego. Nie daje nam żadnych perspektyw.¹²

⁸ Trad.it.: "la rabbia in ogni persona onesta" (*ibidem*).

⁹ Trad. it.: "Nessuna persona onesta potrà guardare questo film senza sentimento di indignazione, che costituirà una spinta alla lotta che la nostra Europa non sia un mondo di ladri di biciclette" (*ibidem*).

¹⁰ Trad. it.: "Davvero bisogna rubare per poter vivere?" (J. PŁAŻEWSKI, *Złodzieje rowerów*, in "Życie Literackie", 1, 1951, p. 13).

¹¹ Trad. it.: "Questo uomo di alta statura ha poche esigenze nella vita. Non riesce neanche a immaginarsi che potrebbe chiedere dalla vita qualcosa di meglio da un misero alloggio operaio e un piatto di squallido cibo. Ma anche questo gli viene negato dal regime in cui vive. Due forti mani e la volontà di lavorare non bastano per vivere. Questo uomo di alta statura ha ancora una bicicletta. Con essa cerca di uscire dall'ambiente di gente oppressa e infelice: disoccupata. Ma la bicicletta gli viene rubata. E con essa – i sogni. I sogni [...] di una vita semplice e onesta, una vita da un uomo utile alla società" (*ibidem*).

¹² Trad. it.: "Il film di Vittorio de Sica non oltrepassa i confini del realismo critico. Si limita solo a smascherare il sistema sociale. Non ci offre nessuna prospettiva" (E. MARTUSZEWSKI, *We Włoszech de Gasperiego*, in "Wiesź", n. 7, 1951, p. 7).

Il regista dalla sua parte, continua il critico, rifiutando le sovvenzioni di un capitalista inglese e assegnando il ruolo principale a un vero disoccupato, ha dato la massima prova del suo impegno sociale. In conclusione il critico afferma:

Takie filmy jak *Złodzieje rowerów* demaskują w krajach kapitalistycznych fałsze i kłamstwa propagandy burżuazyjnej o “wyższości” i “szczęśliwości” życia w ustroju kapitalistycznym, dla nas zaś, dla budujących już ustrój socjalistyczny, są dowodem, że świadomość polityczna mas społecznych w krajach zachodnio-europejskich coraz bardziej dojrzewa, gdyż masy ludzi pracy tych krajów widzą beznadziejność życia w zgniłym i nieludzkim ustroju kapitalistycznym. Film *Złodzieje rowerów* w artystycznie przekonywujący sposób pokazuje nam nie “okrutną samotność jednostki walczącej o byt”, ale okrutną rzeczywistość Włoch de Gasperiego, w jakiej muszą żyć miliony ludzi pracy – włoskich robotników i chłopów.¹³

L’assegnazione dell’etichetta di realismo critico era in quel periodo un’accusa piuttosto grave. Da una parte si vedeva nella categoria del realismo critico una corrente precursoria del realismo socialista, dall’altra essa indicava una mancanza di base, un errore di natura ideologica. Il realismo critico mostrava i negativi fenomeni sociali, ma non era in grado né di interpretare la causa dell’ingiustizia sociale (il capitalismo) né di presentare una futura prospettiva della soluzione del problema (la lotta organizzata degli operai).¹⁴ Gli elementi mancanti venivano forniti dall’inter testo dottrinale.

Come giustamente osserva Wojciech Tomasik nel suo attento studio dedicato alla letteratura del realismo socialista, il processo di ricezione della cultura è determinato socialmente ed è effetto della percezione e della cognizione sociale del mondo, in cui un ruolo determinante svolgono i luoghi comuni, le visioni stereotipate – le forme schematiche e unilaterali di percezione di un oggetto, che contengono anche un giudizio.¹⁵ Quindi uno spettatore o un lettore polacco, la cui conoscenza del mondo generalmente si limitava alle informazioni propagandistiche dei mass media, vedeva il neorealismo italiano attraverso questo prisma deformante. La situazione economico-sociale nell’Italia di quel periodo non occupava molto spazio nei giornali del 1951. Secondo i dati della *Bibliografia Zawartości Czasopism (Bibliografia dei Contenuti dei Periodici)* del 1951 in quell’anno apparvero meno di 30 articoli dedicati alla politica ed economia italiana. Tra gli autori italiani spiccano gli esponenti del partito comunista, come Palmiro Togliatti, Luigi Longo, Pietro Secchia. I titoli dicono tutto: *Problemi di politica agraria, Sardegna – isola di fame, A capo della nazione nella lotta per la pace, Il popolo italiano prima della grande battaglia, I contadini italiani nella lotta per la terra, Il popolo italiano non sarà strumento nelle mani degli imperialisti facinorosi, La lotta del popolo italiano per pace, lavoro e libertà*, ecc. Ovviamente la propaganda non si inventava la storia, ma attraverso la sua retorica, la ridondanza degli

¹³ Trad. it.: “I film come *Ladri di biciclette* denunciano nei paesi capitalisti la falsità e menzogna della propaganda borghese sulla “superiorità” e “felicità” della vita nel regime capitalistico, invece, per noi, che stiamo costruendo il sistema socialista, diventano una prova che la coscienza politica delle masse operaie nei paesi occidentali sta sempre maturando, perché le masse dei lavoratori di questi paesi vedono l’avvilimento della vita nel regime capitalistico marcio e disumano. Il film *Ladri di biciclette* in modo artisticamente convincente ci mostra non “una crudele solitudine di un individuo nella lotta esistenziale”, ma la crudele realtà dell’Italia di de Gasperi, nella quale devono vivere migliaia di lavoratori – operai e contadini italiani” (*ibidem*).

¹⁴ *Słownik realizmu socjalistycznego*, a cura di Z. ŁAPIŃSKI, W. TOMASIK, Universitas, Kraków 2004, pp. 257–60.

¹⁵ W. TOMASIK, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, cit.

stereotipi attribuiva agli eventi una forte connotazione positiva o negativa. Da questi articoli si delinea il quadro della situazione italiana, in cui, usando il linguaggio della propaganda di allora, spicca la figura di De Gasperi come marionetta nelle mani dell'America e del Vaticano, il popolo italiano viene visto come oppresso dall'invasore americano, si parla di un nuovo fascismo e del terrore poliziesco del governo, dello sfruttamento capitalista come causa della miseria, della disoccupazione e del risveglio della coscienza delle masse (la lotta sanguinosa per il lavoro e la terra), nonché si pone l'accento sullo sviluppo dell'alleanza di operai e contadini sotto la guida del partito comunista.

Gli slogan si ripetono da un articolo all'altro, le stesse frasi fatte incontriamo nelle prefazioni delle traduzioni degli autori italiani, nelle critiche dei film e dei romanzi del neorealismo. Per questo gli autori delle recensioni possono ammiccare ai lettori in senso di comune intesa con parole tipo "Pamiętajmy, że rzecz dzieje się we Włoszech De Gasperiego. To wiele tłumaczy".¹⁶

Non si può negare un forte impegno sociale e ideologico del neorealismo italiano, sia nella letteratura che nel film, vediamo però come attraverso gli intertesti dottrinali la propaganda socialista distorceva la visione neorealista secondo le proprie esigenze. Il compito della retorica della propaganda era di esprimere il "non detto" del film. L'operazione viene realizzata tramite l'evidenziare le posizioni ideologiche del regista in modo che appaia come uno dei nostri, un regista progressista. Nella recensione su "Tygodnik Powszechny" si dichiara che "De Sica jest socjalistą i wierzy, że drogą wyjścia jest socjalizm",¹⁷ in tutte le recensioni si accentua il fatto che il regista italiano ha rifiutato le sovvenzioni di un ricco capitalista e non ha affidato il ruolo principale a uno dei "renomowanych «gwiazdorów» Hollywoodu, posiadających ogromne fortuny i luksusowe posiadłości w Santa Monica".¹⁸ Un altro elemento di questo gioco propagandistico era la presentazione della figura dell'operaio che recita il ruolo di Antonio, Lamberto Maggiorani, operaio della fabbrica romana "Breda", che ha perso il lavoro per aver realizzato quel film. In conseguenza di ciò egli diventa il simbolo dell'oppressione capitalista e come tale viene presentato come uno dei nostri:

Tak reżyserować, tak grać mogą jedynie ludzie, dla których najwyższym celem sztuki jest walka o lepszą przyszłość uciemnionej, nieszczęśliwej, pokrzywdzonej ludzkości. Jakże głęboko, jak wstrząsająco pokazują oni zabójczą rzeczywistość świata kapitalistycznego.¹⁹

Dall'altra parte stanno i nemici, ossia i capitalisti, gli oppressori del popolo italiano, presentati dalla visione unilaterale della situazione politico-sociale in Italia. Nell'intertestito dottrinale avviene la fissazione dell'immagine stereotipata anche grazie al linguaggio

¹⁶ Trad. it.: "Ricordiamoci che la storia si svolge nell'Italia di de Gasperi. Il che spiega molto" (J. PŁAŻEWSKI, *Złodzieje rowerów*, cit., p. 13).

¹⁷ Trad. it.: "De Sica è socialista e crede che l'unica via d'uscita è il socialismo" (*Złodzieje rowerów*, in "Tygodnik Powszechny", 5, 1951, p. 6).

¹⁸ Trad.it.: "dei rinomati «divi» dell'Hollywood, che possiedono enormi fortune e residenze lussuose a Santa Monica" (J. PŁAŻEWSKI, *Złodzieje rowerów*, cit., p. 13).

¹⁹ Trad. it.: "Dirigere e recitare così possono solo le persone, per cui lo scopo supremo dell'arte è la lotta per un futuro migliore per l'umanità oppressa, infelice e ferita. Hanno una profonda conoscenza del micidiale mondo capitalista e lo mostrano in modo spietato" (E. MARTUSZEWSKI, *We Włoszech de Gasperiego*, cit., p. 7).

propagandistico che adopera delle schematiche forme lessicali, che rafforzano la visione antitetica del mondo (il capitalismo viene rappresentato come crudele, micidiale, facinoso, disumano, squallido, vile, falso, marcio, invece il popolo italiano come povero, infelice, ferito, oppresso, affamato). Del resto questa divisione del mondo in “noi” e “loro” e un giudizio valutativo unidimensionale sono caratteristici del discorso totalitario. Tutti gli elementi del gioco propagandistico fanno sì che i film neorealistici si trasformino in un documentario e in un esplicito manifesto politico. Michał Głowiński nel suo saggio dedicato alla propaganda socialista nella cultura scrive sulla ricezione del neorealismo nella Polonia degli anni '50:

W kinie oczywiście nie chciałem się nudzić, pamiętam przeto, że w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych oglądałem ze szczególnym zaciekawieniem włoskie filmy neorealistyczne. Wyświetlano ich wtedy stosunkowo wiele, dzisiaj łatwo stwierdzić, z jakiego powodu. Włączano je we wszechogarniającą grę propagandową, miały one u widzów tworzyć negatywny obraz życia społecznego na Zachodzie, a więc potwierdzać tę jego wizję, jaką z uporem i konsekwencją narzucała propaganda. W ten sposób dyskutowano zawarty w neorealizmie krytycyzm społeczny. Tworzono dla niego specyficzną ramę modalną: wszystkie złe zjawiska uważane za negatywne miały być odbierane jako wytwór złego, na niesprawiedliwości i wyzysku opartego ustroju społecznego (jeśli na przykład zawałają się schody w starej rzymskiej kamienicy, to również jest ponura sprawka kapitalizmu). Neorealizm stał się – z dzisiejszej perspektywy widać to wyraźnie – przedmiotem bezwzględnej manipulacji propagandowej.²⁰

L'attenzione non viene puntata su quello che è stato scritto in un libro o mostrato in un film, bensì su quello che non c'è, ma che avrebbe potuto o dovuto esserci. Del resto non ci dovrebbe stupire questa manipolazione onnipresente nel realismo socialista che non rispecchiava la realtà esistente, ma una realtà postulata. Per questo per esempio nel romanzo sulla Resistenza *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, un grande bestseller italiano nella Polonia degli anni '50, oltre alla testimonianza della lotta al fascismo, realmente presente nel libro, si vede soprattutto un annuncio alla lotta contro l'oppressione capitalista, assente nel testo. La stessa operazione propagandistica viene adoperata per il film di de Sica. Oltre alla critica sociale, presente in modo evidente nel film, come tema principale viene indicato il risveglio della coscienza sociale degli operai. L'interpretazione allude dunque non alla storia raccontata dal regista italiano, bensì all'intertesto dottrinale che viene creato intorno al film e che concerne soprattutto gli eventi posteriori all'opera cinematografica, ma che sono avvenuti circa nel periodo della proiezione in Polonia, cioè nel 1951. In tutte le recensioni si sottolinea l'ingenuità del protagonista, che diventa la vittima del regime perché solitario, nonché politicamente e socialmente inconsapevole, e si indica come nucleo principale del film lo sviluppo del partito comunista. In una delle recensioni leggiamo:

²⁰ Trad. it.: “Al cinema ovviamente non volevo annoiarmi, mi ricordo quindi che nella prima metà degli anni '50 guardavo con grande interesse i film del neorealismo italiano. Li davano spesso, oggi è facile dire per quale ragione. Facevano parte dell'onnipresente gioco propagandista, essi dovevano creare una visione negativa della vita sociale in Occidente, e quindi affermare la visione imposta con tenacia e conseguenza dalla propaganda. In questo modo hanno screditato il criticismo sociale incluso nel neorealismo. Gli hanno creato una specifica cornice modale: tutti i fenomeni ritenuti negativi dovevano essere capitati come prodotto di un ordine sociale cattivo basato sull'ingiustizia e sfruttamento (se per esempio cadono le scale di un vecchio palazzo romano, anche questa è una cattiva azione del capitalismo). Il neorealismo è diventato – dalla prospettiva di oggi lo si vede chiaramente – oggetto di una spietata manipolazione propagandistica” (M. GŁOWIŃSKI, *Rytuał i demagogia. Trzydzieściskiców o sztuce zdegradowanej*, Open, Warszawa 1992, pp. 125–26).

Jest rzeczą zrozumiałą, że autorzy filmu nie mogli w kapitalistycznych Włoszech powiedzieć wszystkiego i powiedzieć do końca. Wiele nie dopowiedziano. Atmosfera filmu jest skutkiem tego pesymistyczna. Nie ma w nim zorganizowanych sił proletariatu, nie ma partii komunistycznej, pod przewodnictwem której proletariat włoski walczy dziś o swe prawa. Samotny Antonio Ricci [...] nie jest dziś postacią charakterystyczną dla współczesnej klasy robotniczej, chociaż jest typową ofiarą wyzysku kapitalistycznego.²¹

Questa interpretazione è imposta da una incompatibilità tra la visione del mondo dei film neorealistici e quella del realismo socialista. Il realismo socialista esige dalla cultura una visione ottimista della realtà, espressa dalla tipicità dell'immagine. Per questo dalle figure di Agnese o Antonio e tanti altri si costruiscono dei personaggi – simboli del risveglio della coscienza sociale. Il più grande problema lo rappresentavano i finali. Agnese muore, Antonio rimane senza bicicletta e senza lavoro: come indicare un fine consolatorio se non c'è nella trama del libro o del film? Per questo si costruisce, come la definisce Głowiński, la “cornice modale”, che permette di prospettare il lieto fine fuori dal mondo rappresentato nell'opera letteraria o cinematografica. L'operazione propagandistica mette dunque ugaglianza tra il mondo dei *Ladri di biciclette* e il mondo del romanzo *L'Agnese va a morire*, perché entrambe le opere hanno il loro debutto in Polonia nel 1951, e rappresentano, secondo i critici polacchi, un percorso verso il futuro lieto fine, annunciato in entrambe le opere dal risveglio della coscienza contadina e operaia.

LADRI DI BICICLETTE: PROPAGANDA MANIPULATION

Summary

The dissertation is concerning the reception of Italian neorealistic film in Poland in the fifties. The analysis starts from the examination of the socio-realistic novel of Eugeniusz Paukzta *Lody pękają* (The ices are breaking), published in 1955. The novel has a traditional structure of tendentious literature where the view of the world and the narration are subordinated to political and ideological presumption. This type of novel has to be read in connection with other propaganda texts which constitute the intertextual context, determine the interpretation key and intensify the propaganda message. In the novel the neorealistic Italian film *Ladri di bicilette* is used to value the protagonists and to underline the antithetic opposition between the positive (the activists and the members of the party) and the negative (the enemies of the new system, subversives). The novel which is a reflection of propaganda opinions constitutes the starting point to analyse the reception of film *Ladri di biciclette* in Poland in the fifties. The manipulation process of the neorealistic vision, the creation of a specific modal frame which deforms its meaning and submits it to propaganda aims will be examined by its criticism.

²¹ Trad. it.: “È comprensibile che gli autori del film nell'Italia capitalista non hanno potuto dire tutto e dirlo fino in fondo. Molto rimane non detto. Per questo l'atmosfera del film è pessimista. Non c'è la forza organizzata del proletariato, non c'è il partito comunista, sotto la cui guida il popolo italiano combatte oggi per i suoi diritti. Il solitario Antonio Ricci [...] oggi non è più il tipico personaggio della classe operaia italiana, anche se è una tipica vittima dello sfruttamento capitalista” (I. MERZ, *Złodzieje rowerów*, cit., p. 6).

ZLODĚJI KOL: PROPAGANDISTICKÁ MANIPULACE

Resumé

Příspěvek se zabývá recepcí De Sicova neorealistickeho filmu *Ladri di biciclette* (*Zloději kol*) v Polsku v období 50. let. Nejdříve je analyzován román *Lody pękają* (*Pukají ledy*) z roku 1955, jehož autorem je Eugeniusz Paukszta. Je to příklad polského socialistického neorealistickeho románu, ve kterém jsou zobrazený svět a narativní způsoby subordinovány ideologickým a politickým požadavkům. Tento typ románu je závislý na dalších propagandstických textech, které představují intertextuální kontext knihy, určují jedinou možnou interpretaci díla a posilují jeho ideologický význam. V Pauksztově románu film *Ladri di biciclette* slouží k posuzování postav knihy a ke zdůraznění protikladů zobrazeného světa (dobří – komunisté, zlí – nepřátelé socialismu). V knize se rovněž odrážejí propagandstické názory tisku na neorealismus, což představuje zajímavý výchozí bod pro studování recepce filmu *Ladri di biciclette* v Polsku v 50. letech. Prostřednictvím citací z dobových recenzí jsou představeny mechanismy propagandstické manipulace, které vytvářejí deformovaný obraz neorealismu.

RAPPORTI FRA LETTERATURA E CINEMA, TEORIA E PRATICA DELL'ADATTAMENTO: EUROPA VS AMERICA

Andrea Santurbano
Università di Roma "Tor Vergata"
andreasant@tele2.it

Il titolo di questo intervento può suonare come una radicale contrapposizione, forse troppo perentoria, di due cinematografie considerate un po' sommariamente nel loro insieme, oltretutto alla luce del fatto che alcune differenze si sono sfumate nel corso degli ultimi anni. Nel senso che parte dello stesso cinema "europeo" si è adeguato a logiche massificanti di mercato, trascurando la valenza di cinema come espressione artistica, a vantaggio di una concezione che lo considera invece un passatempo spettacolare, evoluzione di quel fenomeno da baraccone qual era stato alle origini.

Ricorda Alberto Abruzzese:

In una primissima fase, non più di dieci anni a cavallo tra i due secoli, il consumo di cinema è praticato all'insegna del re-incantamento, della meraviglia e della magia del mezzo in quanto tale. [...] Le sequenze filmiche (dei fratelli Lumière o di Méliès o di molti altri "pionieri"), qualsiasi cosa facessero vedere e raccontassero, erano innanzitutto immagini del cinema, sensazioni percettive sino ad allora mai provate – o solo parzialmente provate – con i precedenti mezzi di riproducibilità: erano le vive emozioni del pubblico poste in essere in una sala di fronte all'evento della duplicazione dell'esperienza.¹

Parallelamente alla nascita dell'industria cinematografica, di questa "fabbrica dei sogni", nascono le prime avvisaglie critiche che svelano i pericoli "populistici" insiti nel mezzo filmico. Ricciotto Canudo, primo teorico italiano del cinema, già nel 1922 allertava:

Si vuol essere "popolari" ad ogni costo. L'unica preoccupazione è di conservare il livello dell'emozione artistica *abbastanza basso* affinché vi possa partecipare il più gran numero d'uomini possibile. In realtà, quale che sia l'altezza intellettuale o morale raggiunta, si può sempre abbassarsi per toccare terra. Discendere è certamente più facile che salire. Che importa il prestigio naturale di una nazione? Bisogna toccare il maggior numero di persone: le leggi del commercio sono basate unicamente sulla quantità, la qualità può benissimo restare in second'ordine.²

¹ A. ABRUZZESE, *Cinema e romanzo: dal visibile all'invisibile*, in AA.VV., *Il romanzo*, Einaudi, Torino 2001, vol. I, p. 789.

² Citato in AA. VV., *Il racconto tra letteratura e cinema*, a cura di L. ALBANO, Bulzoni, Roma 1997, p. 14.

Ma sarebbe lungo, oltrech  fuori luogo, affrontare in questa sede una discussione teorica che accompagna la settima arte pressoch  dalla sua invenzione. “Europa vs America”, tuttavia, pur nei limiti delle generalizzazioni, indica in una prospettiva storica due filosofie differenti rispetto all’adattamento filmico di testi letterari. Si possono riassumere come segue le due paradigmatiche concezioni di fondo. Il modello americano – ma per americano si fa qui riferimento soprattutto al tipo di trasposizione “hollywoodiana” – prevede un soggetto cinematografico che rappresenta solo un surrogato dell’opera letteraria di partenza, con strategie diegetiche che mirano a spingere al parossismo gli elementi di maggiore impatto emotivo, e quindi ad acquisire valenze intrinseche spesso distorte rispetto al testo originale. In sintesi, l’opera letteraria di riferimento si diluisce nel film e funge da serbatoio di storie, con l’obiettivo di coinvolgere “narcoticamente” lo spettatore, quindi dal punto di vista empatico e non stimolandone la riflessione critica sugli spunti intellettuali che il codice cinematografico mutua e riformula dalla letteratura. Tra gli anni Dieci e Venti, l’industria hollywoodiana avvia gi  una produzione cinematografica in serie, confezionata secondo veri e propri manuali di scrittura e sceneggiatura; le commedie di Broadway di maggior successo e i romanzi, i racconti e le novelle di maggior tiratura vengono sistematicamente adattati. In questa fase, sostanzialmente, il cinema comincia a rendersi conto delle proprie immense potenzialit  e si biforca in due direzioni, secondo una terminologia poi canonizzata da Andr  Bazin: “cinema puro”, quando privilegia la connotazione fotografico-visiva nel tentativo di creare un linguaggio autonomo, similmente a quanto avviene in una partitura musicale (si vedano le sperimentazioni formaliste), o comunque avente un soggetto originale; “cinema impuro”, quando si propone di adattare, “visualizzandole” per lo schermo, delle storie tratte dai repertori teatrali o letterari, ricreando cio  un codice diegetico che esalti la funzione narrativa del dispositivo. Il modello cinematografico del vecchio continente, almeno nelle sue produzioni d’autore e di scuola, predilige al contrario di quanto visto con quello americano una trasposizione pi  rispettosa della parola, del “verbo” letterario, in cui la traduzione del testo di partenza innesta un processo dialettico col linguaggio cinematografico: in altre parole, il cinema, con i suoi specifici mezzi espressivi, visualizza s  le scene letterarie, ma cercando di preservarne la funzione ideologica voluta dall’autore/scrittore, di interazione mentale con lo spettatore, gi  lettore, e non sfruttandone semplicemente la narrativit . In tal modo, il pubblico –   bene ripeterlo, in quella che pu  essere definita tendenza europea –   stimolato provocatoriamente a riscattarsi dal ruolo di fruitore passivo, come avviene negli anni ‘50-‘60 con la *nouvelle vague*, omologa del *nouveau roman* in ambito letterario. A proposito di *L’année pass e a Marienbad* (*L’anno scorso a Marienbad*, 1961), il regista Alain Resnais dichiara:

Questo era il mio scopo: realizzare l’equivalente di una lettura, lasciare allo spettatore altrettanta libert  e immaginazione di quanta ne ha un lettore di romanzi. Che intorno all’immagine, dietro l’immagine e perfino all’interno dell’immagine egli possa lasciar andare la sua immaginazione, pur subendo la fascinazione dello schermo.³

Anche un regista di grande fama e di grande pubblico, qual   Alfred Hitchcock, integrato nello *star system*, nella celebre intervista rilasciata a François Truffaut, afferma al riguardo cose forse sorprendenti:

³ Citato in G.P. BRUNETTA, *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna 1976, p. 104.

Si parla spesso di cineasti che a Hollywood deformano l'opera originale. È mia intenzione non farlo mai. Leggo una storia solo una volta. Se mi piace l'idea di base la faccio mia, dimentico completamente il libro e faccio del cinema. Non sarei capace di raccontarle la vicenda de *Gli uccelli* di Daphne du Maurier. Non l'ho letta che una volta, velocemente.

Quello che non riesco a capire è uno che si impadronisca completamente di un'opera, un buon romanzo che l'autore ha impiegato tre o quattro anni per scrivere e che è tutta la sua vita. Prendono il libro, lo manipolano per bene, si circondano di artigiani e tecnici quotati e si ritrovano candidati all'Oscar, mentre l'autore si dissolve nello sfondo. Nessuno pensa più a lui.⁴

E qui viene subito in mente il maestro portoghese, decano del cinema mondiale, Manoel de Oliveira, che in *Le Soulier de Satin* (1985), premiato con il Leone d'Oro speciale della giuria a Venezia, adatta quasi letteralmente l'omonima *pièce* di Paul Claudel, realizzando un'opera di circa sette ore.

Fin qui, dunque, un breve *excursus* su alcune posizioni teoriche che possono demarcare il quadro referenziale di questo intervento. Oggi, tra l'altro, proprio il concetto di narrativa cinematografica è duramente attaccato da autori come Peter Greenaway, il quale sostiene che il cinema tradizionale, inteso come "illustratore di storie", è morto e quindi da riformulare con alchimie tecnologiche di contaminazione con altri linguaggi (mirabile in questo senso il suo ultimo approdo, eppur "narrativo", delle *Valigie di Tulse Luper*), o da un David Lynch, che decostruisce completamente il *plot* filmico lasciandolo a struttura aperta, se non esponenziale.

È bene però tornare all'oggetto del discorso, ai rapporti intessuti fra letteratura e film, distinguendo tra pubblico come fruitore passivo e pubblico come elemento partecipante del processo interpretativo di una pellicola. Uno dei primi e più emblematici esempi della seconda opzione resta il *Journal d'un curé de campagne* (*Il diario di un curato di campagna*, 1950) di Robert Bresson, tratto dall'omonimo libro di Georges Bernanos, in cui sono addirittura le parole del testo letterario a sostituire le immagini nella sequenza finale, esplicitando un percorso parallelo, senza reciproche prevaricazioni, seguito da letteratura e cinema durante il corso del film, in un continuo processo dialettico cui lo spettatore è chiamato a partecipare. Una prima questione sulla quale credo sia giusto riflettere è sulla fedeltà ri-creativa di un regista e/o sceneggiatore che voglia rispettare l'opera letteraria, il romanzo, la *pièce* teatrale, trasposta dal cinema. Ebbene, ritengo che lungi dal costituire una pedissequa registrazione, "illustrazione" del testo scritto, i concetti di fedeltà allo stesso testo letterario e di creatività artistica in un adattamento cinematografico siano per un regista, ben al contrario, una sfida stimolante e di grande capacità autoriale. Di questo era convinto lo stesso Bazin, quando diceva, a proposito di "teatro filmato", che la riuscita di una efficace operazione di adattamento "dipende da una eccezionale maestria; più ancora da un'invenzione nell'espressione che è tutto il contrario di una registrazione passiva della cosa teatrale".⁵ In effetti, un regista che traspone, quando non vuole desumere dal testo una sintesi arbitraria della sua essenza diegetica, è chiamato ad una critica creativa: cioè a stratificare la lettura del testo, andando ben oltre il suo senso apparente ed immediato, ed a ri-codificarlo nella forma filmica, mantenendone la forza espressiva e ideologica.

⁴ F. TRUFFAUT, *Le cinéma selon Hitchcock*, trad. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, vol. I, l'Unità/Pratiche Editrice, 1994, pp. 56-57.

⁵ A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma*, trad. it. *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano 1986, pp. 135-36.

Manoel de Oliveira è oggi il maggior interprete di un cinema “letterario”, di un cinema, come lui ha ripetuto anche recentemente, “del pensiero”: un cinema molto dialogato che andrebbe visto e rivisto, ascoltato e riascoltato, benché sprovvisto della prerogativa che ha il lettore di un libro di scegliersi il tempo di fruizione dell’opera. Alcuni concetti-chiave alla base dell’arte deoliveiriana consistono nello smascherare il dispositivo filmico, in quanto falsamente mimetico di una realtà irripetibile: in altre parole, la “teatralità”, la “staticità” nei film del regista portoghese, assunte quale resa visibile dell’artificio cinematografico, si configurano appunto come processo cosciente e antitetico al preteso realismo di opere che, annullando qualsiasi barriera tra *fiction* e spettatore e neutralizzando così la distanza critica dello stesso, replicano condizioni “naturali” del tutto inverosimili. De Oliveira filma scene e non azioni. Va ricondotto in quest’ottica il concetto apparentemente paradossale e provocatorio che il regista teorizzò agli inizi degli anni ‘80, allorché affermava che il cinema non sarebbe altro che un processo di fissazione audiovisiva del teatro; innestando questo discorso su una concezione quasi empirica che la vita è una sequenza inafferrabile ed irripetibile di atti, e che dunque solo il teatro può coglierne l’essenza e “rappresentarla” (si badi bene, non replicarla), così come solo il cinema può immortalare la rappresentazione offerta dal teatro con il suo essere riproducibile.

E per quanto riguarda la recitazione, il cineasta portoghese adotta un sistema intuitivo, molto peculiare: l’attore deoliveiriano è attante di un gesto e di un testo che si danno nel preciso istante delle riprese, invece di essere già detentore di un *cliché* recitativo; quindi, ogni eccesso di teatralità è bandito nella misura in cui, per altro verso, un naturalismo accentuato sarebbe una falsa replica di una realtà che non preesiste al momento delle riprese. L’attore si configura invece come una persona che vive in quell’istante e in quell’istante reagisce alle condizioni poste dalla vicenda. Non c’è mai quindi l’identificazione dell’attore col personaggio, quanto piuttosto del personaggio con l’attore che si mette in gioco con la sua individualità. Con tali premesse sarà più facile penetrare negli adattamenti di de Oliveira, maestro europeo e mediterraneo.

Il titolo del convegno propone la doppia prospettiva del passaggio dalla letteratura al cinema ma anche del ritorno. Ci sono vari tipi di ritorno: dalla letteratura influenzata nei suoi moduli diegetici e stilistici dal cinema, e viene da pensare al *Manhattan Transfer* (1925) di John Dos Passos, tanto poliedrico, parattattico, con scene parallele, dal ritmo sincopato, che è difficile immaginarlo svincolato dall’idea di montaggio cinematografico; poi, nel corso del Novecento, si trovano esempi di sceneggiature (si veda Marguerite Duras) a struttura aperta, testi scritti per lo schermo ma poi pubblicati come romanzi. François Truffaut applicava un procedimento analogo pubblicando “cineromanzi” tratti dai suoi film. Insomma, la “letteratura”, è il caso di dire, in questo campo è vasta ed oggetto di analisi che non smettono di essere approfondite.

Manoel de Oliveira cosa fa? Agli inizi degli anni ‘90, vorrebbe girare un film in costume sulla *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, ma i costi sarebbero alti e tra l’altro già Claude Chabrol gira nel 1991 un adattamento del romanzo, i cui personaggi sono molto fedeli al testo originale e la stessa protagonista, nella persona di Isabelle Huppert, traduce bene lo *spleen* del libro. Così de Oliveira incarica la sua già collaboratrice, nonché più grande scrittrice portoghese vivente, Agustina Bessa-Luís, di riambientare in Portogallo, nella zona del fiume Douro, nel nord del paese, la vicenda flaubertiana. Non ne nasce un semplice soggetto, bensì un romanzo a tutto tondo. A dire il vero, la scrittura di Agustina, densa e più volte definita

“barocca” dalla critica, in questa *Vale Abraão* (*Valle di Abramo*, 1991) non si discosta molto dagli altri romanzi; c’è sì una certa alternanza tra scene e riassunti, si potrebbe dire quasi cadenzata, ma questo romanzo risulta “cinematografico” tanto quanto gli altri, o perlomeno cinematografico alla maniera molto “verbosa” e letteraria deoliveiriana, con poca azione ma molte sottolineature e “movimenti” psicologici. Piuttosto, la doppia intertestualità apre un corto circuito interessantissimo: de Oliveira, uomo, legge Agustina, donna, la quale aveva letto Flaubert, uomo, ma che diceva “Madame Bovary c’est moi”. Sguardi al maschile e al femminile, mondi inconciliabili, disputano dialetticamente all’interno del film. È questo un primo punto di grande riflessione. De Oliveira, autore della sceneggiatura, compie rispetto al libro/soggetto, com’è ovvio, un’opera di condensazione (nonostante le tre ore e passa del film), a volte di aggiunta, di cesellatura, di trasformazione del discorso indiretto o indiretto libero in dialoghi. Tuttavia, la fedeltà al testo, cioè all’origine letteraria delle pellicole trasposte, come si diceva nelle premesse teoriche di questo intervento, trova in de Oliveira uno dei massimi interpreti, con la testualità nel film che assurge al ruolo di principale protagonista: se sia meglio il film o il romanzo è una questione, la classica, che qui perde tutta la sua stucchevolezza, risolvendosi in una inseminazione tra le due arti. In *Vale Abraão* (tradotto nella versione italiana *La Valle del peccato*, 1993), il narratore in terza persona, onnisciente, del romanzo è mantenuto in voce *off*; questo narratore informa ma gioca anche con lo spettatore: a volte è ironico, a volte anticipa delle scene, a volte spiega e a volte si pronuncia come portavoce del regista (come lo era della scrittrice nel romanzo). Nel corso della prima parte del film, viene mostrata la protagonista sfogliare le pagine di una copia in lingua originale di *Madame Bovary*, esplicitandosi così il percorso intertestuale, in questo caso doppio, fra letteratura e cinema. Le sottolineature in grassetto dell’annesso allegato, che riportano un brano del libro della Bessa-Luís da confrontare possibilmente con la visione dei primi 10’ della versione italiana del film, esemplificano infine, meglio di qualsiasi altra parola, la maniera in cui de Oliveira ha ridotto e trasposto il testo di tutto il romanzo.

Allegato

Nel 13° secolo, il fiume Paiva segnava il confine meridionale della tenenza di Lamego, e là viveva, nei pressi di San Pietro di Castro-Daire, un fisico specializzato nella cura di flemmoni maligni chiamato Abramo de Paiva. Finito nei pasticci con una donna di Moimenta, che abortì in condizioni disastrose, discese in Balsemão per rifugiarsi in un luogo isolato, come si conveniva al suo destino oscurato. La Valle di Abramo passò ad avere un nome sulla mappa, ancorché inaccessibile alla curiosità dei topografi. Con il Liberalismo, Lamego non recedette dalla sua inclinazione assolutista, finché il movimento Settembrista non mise fine alle sue pretese in campo politico ed ecclesiastico; si ridusse ad una città stagnante, dove i parchi e i monumenti accondiscendono a ricordare il passato fieristico, allegro e prospero.

Ciò che successe al fisico Abramo di Paiva non è dato sapere, salvo che si arricchì e morì di febbri, lasciando un sacchetto di monete d’oro e un gabinetto di esperimenti; non con topi e porcellini d’India, ma con la famosa collezione di vini di Riba Douro. Lo studio della Medicina divenne tradizione di famiglia, e nel 1910, data della Repubblica,

incontriamo un dottor Paiva sposato con Maria Coelho, di Portelo di Cambres, che era signora facoltosa e che aveva negli accidentati terreni di Santos di Deus alcuni ruderi con resti di fortificazioni. Le donne dei Paiva erano, per attributo di sangue e lignaggio, molto convinte del loro genio per gli affari, il potere e il successo. Fin da tempi remoti portavano il soprannome di Paivone.

Maria Coelho ebbe un nipote, indolente e dedito alle lettere minori, che ella volle fare vignaiolo e produttore di vini doc. Il suo piano non ebbe un grande esito, e **Carlos Paiva studiò medicina ad Oporto**. Era un ragazzo sornione, piacente, di statura alta. **Sposato con una vedova, è rimasto ancorato nella Valle di Abramo**, mettendo su un modesto ambulatorio e mangiando ricotta e biscotti. Era goloso a tavola; a letto, non sapeva che la moglie aveva i piedi freddi e il cuore avvolto in flanelle. Ai Paiva piacevano donne mature, di carnagione chiara e di attitudine matriarcale. Ci fu un Araújo di Paiva che si era sposato a Parigi con una ebrea russa, informatrice di Bismarck. La sua biografia non andava al di là di questo, ma Carlos lo chiamava, con rispetto, “mio zio banchiere”.

Ciò in cui Carlos si distinse fu nell'accudire mogli un poco solitarie di mariti perdigiorno, che se lo contendevano con il pretesto di acciacchi che arrivavano fino all'isterectomia pura e semplice. Egli parlava di libri e faceva loro credere che erano poetesse per alcuni versi zoppicanti su cui effettuava un'ortopedia di rime ovvie. **Un giorno Carlos Paiva venne a Lamego in occasione delle feste dos Remédios e incontrò un uomo di buone maniere con la figlia quindicenne, che mangiavano spiedini di anguille in un ristorante della piazza**. Osservò la ragazza, che era vestita a lutto e portava le trecce. Dai capelli legati pendevano alcuni anelli luccicanti e alla nuca erano attorcigliati altri anelli, che sembravano azzurri nella luce folgorante del pomeriggio. Era così bella che Carlos cominciò a smaniare, offrendole un piatto di fichi che gli erano stati serviti a tavola.

– **Sono dolci come il miele e freschi, colti stamattina dall'albero.**

Ema rifiutò con tale energia che il padre intercedette per Carlos. Volle porre rimedio ai modi della figlia e si mostrò buon conversatore.

Quando Carlos si presentò come medico e agricoltore, l'animo dell'anziano signore s'illuminò: gli raccontò delle malattie passate come chi racconta i viaggi della Nave Catrineta. Della moglie parlò poco. La vedovanza durava già da molto, ma sentiva la mancanza della bella sposa, che era di Loureiro.

– **Ho uno zio a Penajóia, in Estremadura** – disse Carlos. Il calore lo faceva ansimare; c'era uno spiffero d'aria, e i suoi capelli si sollevavano sulle tempie. Ema si accorse che ne aveva alcuni bianchi.

Uscirono dall'Estremadura con una parentela ancor più stretta. L'anziano signore gli diede l'indirizzo, al Romesal; si trovava sulla sponda destra del Douro, era una discreta tenuta, con giardino che dava sulla strada. Paulino Cardeano invitò Carlos e disse che in caso di malattia lo avrebbe chiamato.

– **È il destino dei dottori, esseri chiamati quando occorrono purghe e salassi** – disse Carlos ridendo. Ema lo trovò sciocco; nessuno per curarsi faceva più ricorso a purghe e tantomeno s'incideva le vene. **Ma dopo si accorse che egli parlava con arte e grazia virile. Non lo vide più, né pensò più a lui.** Aveva l'immaginazione dei quindici anni, che non si cura del presente se non per giudicarlo importuno e contrario alle illusioni, che sono più preziose delle promesse della vita reale.

Carlos Paiva tornò a casa, la moglie si stava lavando i piedi, poiché aveva un'impetigine tra le dita e vi applicava polveri gialle e maleodoranti. Era burbera, borbottava alto, vestiva male. All'improvviso Carlos si rese conto di tutto ciò e si fece mansueto e amabile con lei. Le diede ragione su tutto, lei diffidò, si mise a spiarlo. "Ha visto qualcuno" – pensò, con una lucidità da condannato a morte. Ma Carlos non diede adito ad altri dubbi. Il tempo passò e non successe nulla. Vallo a sapere quando il cuore si raffredda o consuma carbone per mantenere il calore! **Carlos de Paiva si ritrovò un giorno, uscendo dalla sua utilitaria sporca e odorante di alcol canforato, a chiedere del Romesal a due ragazzi che scendevano lungo la strada.**

– **Dopo la curva, ma stia attento.**

Risero alto e sguitarono a scendere, sgambettandosi l'un l'altro.

Carlos pensò che fossero appassionati di calcio, c'era un campo a lato, con delle reti rotte. Si scorgeva la nobile vastità delle montagne, il calice del fiume ai piedi, la boscaglia ombrosa e contrita ombreggiando la strada. Era un posto delizioso ma con qualcosa di tenebroso, che sorgeva da un passato di inveterata solitudine. Il 18° secolo l'aveva popolato di vigneti, c'erano anche il maniero e la casa colonica, con la cappella e una scalinata con portico e colonnato. Ma per lo più c'erano piccole case con tetti imbiancati che spiccavano sopra il verde degli aranceti. Il proprietario di rendite modeste, a volte ex militare, o il negoziante di tessuti, o il chierico con figli e cani di razza; o il legato di compagnie inglesi, questo è quanto si trovava in prevalenza. Sempre indebitato, sempre con ipoteche da pagare, sempre lottando con l'aumento dei salari e dei concimi, sempre affranto per il prezzo dei vini, il coltivatore del Douro era un colosso di persistenza, di accordi col destino, di freddezza imprenditoriale. Aveva anche il tocco poetico di piantare un cipresso all'angolo del giardino, che vedeva crescere, accennargli lo spazio come una pallottola nera e plasmata col sapore dei secoli. Aspettava pazientemente l'anno buono per sposare le figlie e rifare il tetto. Era dedito alle stravaganze, comprava un pony per i bambini e una pelliccia per se stesso. Sperperava, quando ne aveva; quando non ne aveva, era arrogante e frequentava donne di catastrofica sensualità. Carlos sentì nell'aria un odore di bruciato, **ardevano nelle vigne le viti patate** che un tempo servivano da combustibile per i camini. Adesso era caro trasportarle e ardevano male, cariche di acqua. **Un fumo bianco e involuto** si scherniva come un'offerta accettata male da Geova.

Non seppe cosa dire quando Paulino Cardeano lo fece salire. Era infagottato in una vecchia giacca da camera, e non c'era riscaldamento nella sala.

– Che sorpresa! Ma che sorpresa! E io che non mi sono sentito bene... Ho dei capogiri e un formicolio alle mani...

Carlos si offrì di visitarlo. **Ma ciò che lo conduceva lì, disse, era la ricerca di un vino prelibato da regalare; una cosa garantita, di cantina sicura.**

– **Non ne ho, ma si può trovare. Ma ha il suo prezzo, dottore. È bevanda da re; anche se poi i re bevono vinaccio credendo di essere ben serviti. Io sono un intenditore e posso giurare...**

Ema entrò nella sala. Era più alta, la cinta sottile ballava dentro il grande pullover da pescatore. E i capelli neri cadevano sulla lana spessa come un fiume di inchiostro rovesciato. Non mostrò di riconoscerlo.

– **È il dottor Carlos. Ti ricordi, a Lamego?**

– **Non ricordo** – rispose Ema, con quella dignità infantile che crea distanze ed è prevenuta contro gli estranei. **Ma se ne ricordava; lo aveva trovato attraente, con denti dritti e bianchi, denti da commesso. Lei pensava che i commessi dovevano sorridere molto ed avere denti così.** Beto das Escadas, che le vendeva le *róbias* l'estate, aveva denti così. Ema riconosceva le buone famiglie dai denti accavallati e dalle deformazioni congenite, dal colore d'avorio stantio, dai denti seghettati, dalla crescita dei canini, dal dente del giudizio atrofizzato; quando i denti cominciarono ad essere aggiustati secondo un modello uniforme, non fu più possibile scoprire la nascita, i vizi, le caste, gli incroci, le diete e finanche i nomi di intere dinastie. Lei chiese a se stessa chi fosse quel ragazzo troppo corpulento per la sua età, con baffi abbondanti e che la guardava imbambolato.

– **A Lamego?** – Ema fu lesta a sorridere così come a tornare seria e alquanto altezzosa, tanto che Carlos Paiva si sentì congedato. Si alzò per andarsene.

– **È proprio visita di medico. Ema, porta un bicchiere e qualche biscotto.**

– **Non ci sono biscotti.**

– **Non s'incomodi** – disse Carlos ferito.

Cardeano lo accompagnò e lo fece uscire dal portone principale, che non veniva quasi mai aperto. Una veranda chiusa da vetrate occupava tutta la facciata in cima alle scale, opera recente con l'aria di aver richiesto un grosso investimento. Un cane sciocco, dalle zampe corte, cominciò ad abbaiare con una ferocia sul punto di diventare panico.

– **Stai zitto, Jordão! Che ti prende?** – disse Cardeano, scusandosi. Ma Carlos restò ancora di più risentito. Giurò di non tornare più. **Rientrò in macchina con una profonda amarezza;** aveva le lacrime agli occhi. Non si voltò a guardare. Se l'avesse fatto, avrebbe visto Ema accostata alla ringhiera del giardino, in cima alla strada; s'aggiustava i capelli con la mano, il che poteva sembrare un accenno. **“Chi crede di essere?” – pensò.** Si sentì così triste che perse l'appetito, e la moglie, ancora una volta, capì che era posseduto, in guerra col mondo e con se stesso.

*

[...] **Ema era rimasta orfana a sei anni** e le sembrava molto più tempo. La madre era sempre stata malata, appartata, quasi invisibile nella stanza. L'unica cosa che ricordava era un odore dolciastro, di latte, scorrergli nelle orecchie. **Una volta aveva avuto mal d'orecchie e le avevano versato del latte materno per alleviarle il dolore. Ricordava questo lento gocciolare e il seno delicato a cui si avvicinava. Il resto era un rapporto di sangue segreto e allucinato con il ventre da cui era venuta,** una stanza dove risuonavano suoni, parole; **dove tutto si muoveva e possedeva un'elasticità confortevole. Forse le pareti dell'utero, percorse da pieghe che cedevano al suo peso, al suo nutrimento, allo sviluppo delle mani e dei piedi.**

(A. BESSA-LUÍS, *Vale Abraão*, 3ª ed., Guimarães Editores, Lisboa 1996, pp. 7–14, trad. nostra)

RELATIONS BETWEEN LITERATURE AND CINEMA, ADAPTATION'S THEORY AND PRACTICE: EUROPE VS AMERICA

Summary

In a historicist perspective, from the Ricciotto Canudo's first contributes to the bazinian concept of "impure" cinema, to arrive finally in nowadays, this work has as an objective show the different approach to the literary text of the european cinema respect the conventional one represented by the Hollywood "dreams factory". "Re-creative" fidelity examples took from written texts are offered by the portuguese director Manoel de Oliveira, who also offers the occasion to reflect about a particular way "of back" from the cinema to literature, there is, when the romance is conceived in function of the cinematographic subject, although maintaining it's expressive autonomy: this is the case of *Vale Abraão* (1993) movie based on the writer Agustina Bessa-Luís's work published in 1991.

VZTAHY MEZI LITERATUROU A KINEMATOGRAFIÍ – TEORIE E PRAXE ADAPTACE. EVROPA VERSUS USA

Resumé

Tento příspěvek má v úmyslu ukázat odlišný vztah, který má k literárnímu textu evropská kinematografie oproti konvenčnímu přístupu hollywoodské „továrny na sny“. Vychází z historické perspektivy, od prvních příspěvků Ricciotta Canuda přes Bazinovu vizi „nečistého“ filmu až k dnešním dnům. Příkladem „přetvářející“ věrnosti je portugalský filmový tvůrce Manoel de Oliveira, autor, který nabízí příležitost k úvaze nad zvláštní formou „návratu“ filmu k literatuře, tehdy, když je román přímo pojatý jako funkce filmového námětu, i když si zachovává svoji expresivní autonomii – je to případ filmu *Vale Abraão* (*Abrahámovo údolí*, 1993), vycházejícího ze stejnojmenného románu Augustiny Bessa-Luís, publikovaného v roce 1991.

I RAPPORTI INTERMEDIALI NEL FILM *THE PILLOW* *BOOK* DI PETER GREENAWAY

Enrica Silvia De Felice
Università di Bayreuth
Silvia.defelice@gmail.com

Non c'è opera d'arte che non abbia un suo continuo o le sue origini in altre arti
(G. Deleuze)¹

La frase citata costituisce il punto di partenza del concetto di intermedialità. Ogni opera d'arte si relaziona con modelli preesistenti, lasciandosi influenzare e contaminare, e permettendo che i confini tra loro diventino flessibili e spesso impalpabili. L'intermedialità, facendo parte di un vasto contesto teorico, costituisce un concetto ampio e vago da definire che si appoggia alla nozione di intertestualità, l'interrelazione che lega i testi in un grande reticolo,² in cui il valore di ogni componente può essere colto solo se si tiene conto della sua relazione con altri all'interno della rete complessiva. Umberto Eco usa la definizione "termine ombrello"³ per abbracciare una serie di categorie che vengono considerate sotto classificazioni come multimedialità, plurimedialità, transmedialità.

Con un breve *excursus* agli inizi del fenomeno, ponendo l'attenzione sui "media" interessati, si arriva all'inizio del XX secolo in cui si sviluppano le prime indagini di autori e teorici sulle interferenze tra letteratura e film. I padri di questo ramo di ricerca sono Bela Balázs e André Bazin e letterati come Alfred Döblin e Bertolt Brecht che si dedicano in particolare alle relazioni tra i due mezzi espressivi. Le prime riflessioni nascono dalla necessità della letteratura di confrontarsi con la presenza sempre più dominante dei mezzi audiovisivi. Vengono approfonditi i fenomeni di adattamento cinematografico, i trasferimenti dal linguaggio letterario al linguaggio filmico, le trasposizioni del testo letterario e l'interazione dei due sistemi fino al superamento dei confini fra l'uno e l'altro. L'immagine e la scrittura spaziano attraverso i limiti delle loro materie per sconfinare in un ambito interdisciplinare, interagendo non più solo a livello testuale, ma anche a livello intermediale. Le correlazioni che si creano producono nuovi generi all'interno delle forme espressive su diversi livelli di trasformazione. Il film viene considerato come un

¹ G. DELEUZE, *Le cerveaux c'est l'écran. Entretien*, in "Cahiers du cinéma", 380, 1986, p. 26.

² U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Laterza, Bari 2000, p. 227.

³ Cfr. I. O. RAJEWSKY, *Intermedialität*, A. Francke, Tübingen 2002, p. 6.

Gesamtkunstwerk in cui la musica, le tecniche teatrali o pittoriche, le caratteristiche proprie del romanzo, mettono in gioco le loro qualità relazionandosi tra loro o assumendo il ruolo da protagonisti fino ad ottenere il risultato massimo espressivo nel film.

L'intermedialità costituisce una modalità di relazione tra i linguaggi, un approccio, una filosofia, non solo una tecnologia o un codice in cui due o più sistemi interagiscono all'interno del sistema film dando luogo a fenomeni intermediali. È un intreccio tra linguaggi delle arti e possibilità dei media, tra natura sensoriale e natura virtuale: non semplicemente "sinergia", "contaminazione", interferenza reciproca, riverbero tecnologico su linguaggi classici. Più che una moltiplicazione dei linguaggi in scena o in un quadro o in un'immagine in movimento, rappresenta un'"estensione" reciproca di linguaggi e media in una logica non necessariamente tecnologica. Della combinazione delle arti infatti godevano già le opere romantiche che, reagendo agli influssi delle arti figurative, creavano nuove dimensioni metaforiche attraverso l'incontro dei generi. L'obiettivo dell'intermedialità è di far passare i linguaggi dall'intreccio e dal dialogo reciproco, attraverso l'estensione alla sintesi, alla fusione, all'unità sinestetica: oltre i singoli linguaggi o media che hanno contribuito a realizzarla.⁴ Le strategie di ricerca sono state concepite per comprendere la trasformazione da un medium all'altro, intesa come una trasformazione di contenuti da un contenitore all'altro,⁵ e per afferrare i contenuti che si manifestano oltre il testo.⁶ Il sistema mediatico non esiste più come mezzo isolato ma in relazione e in confronto al mezzo che lo contiene che a sua volta ne altera i significati, ma non li modifica, tanto che alcune osservazioni richiedono come punto di partenza il superamento dell'idea di medium "puro".⁷ I due sistemi mediatici, libro e film, si combinano in un'unità estetica in cui l'uno valorizza l'altro. L'adattamento cinematografico costituisce un rapporto intermediale nel quale un testo dal sistema letterario viene trasposto e tradotto in linguaggio filmico dando luogo a relazioni tra i due sistemi comunicativi che sono da considerarsi di conseguenza di carattere semiotico. I loro codici interagiscono e apportano delle trasformazioni di significato nel nuovo contesto. Il potenziale semantico e quindi la quantità di informazioni veicolata dai segni e dei simboli è ulteriormente aumentato dalle infinite citazioni, allusioni e riferimenti ad altri testi. Proprio sul piano semiotico si potrebbe considerare il meccanismo definito da Roland Barthes con il termine di *relais*:⁸ nel linguaggio filmico la parola fa scattare l'immagine e questa a sua volta rilancia la parola in un'alternanza di segmenti iconici e linguistici che prendono coerenza solo a livello di sintesi, dunque di linguaggio filmico.⁹

⁴ Vedi H. SCHULZ-FORBERG, *Intermedialità e Storia: saggio sulle possibilità della storiografia e sulla rappresentazione della storia*. History and Civilisation Department, European University Institute, Firenze 2002.

⁵ Vedi E. W.B. LÜTTICH, *Text Transfers: Probleme intermedialer Übersetzung*, Nodus Publikationen, Münster 1987, p. 15; J. PAECH, *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 1994; F.-J. ALBERSMEIER: *Theater; Film, Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, p. 2.; P. VON ZIMA, *Literatur intermedial: Musik, Malerei, Photographie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995, p. 1.

⁶ Vedi J. PAECH: *Intermedialität. Mediales Differenzial and transformative Figurationen*, in J. HELBIG, *Intermedialität*, Schmidt, Berlin 1998, pp. 14–30.

⁷ Vedi J.E. MÜLLER, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Nodus Publikationen, Münster 1996, pp. 26–71.

⁸ R. BARTHES, *Réthorique de l'image*, in "Communications", 4, 1964, pp. 80–81.

⁹ G. FREDDI, *Tecnologia didattica e laboratorio linguistico*, CLADil, Brescia 1978.

Nel film in analisi, *The Pillow Book*, è presente un rapporto particolare tra il sistema letterario e il film. Non si tratta di un adattamento tradizionale in cui si sottintende un'aderenza al testo letterario, bensì di una coesistenza di entrambi i sistemi espressivi all'interno del sistema film. La letteratura è presente in forma concreta, il libro stesso viene riprodotto non solo nei suoi contenuti ma nella sua forma. L'immagine ha il sopravvento sulla narrazione, la scrittura nella sua materialità viene riportata sullo schermo, che a sua volta la trasforma in mezzo visivo grazie alle potenzialità espressive del cinema. Jacques Derrida affermò che nel cinema è sempre l'immagine ad avere l'ultima parola. Secondo Greenaway il cinema non è adatto alla narrazione, limita troppo l'immaginazione. Nell'esperienza audiovisiva entrano in gioco altri fattori che caratterizzano la scena: l'atmosfera, l'ambiente, lo stile, gesti ed emozioni precise che il regista decide di comunicare al fruitore e che mette in evidenza rispetto alla narrazione. Il cinema per Greenaway possiede campi troppo ristretti e limitati per le sue esigenze artistiche, non è un mezzo per fare "letteratura illustrata", limita l'immaginazione: la letteratura è superiore al cinema come pura forma di racconto.¹⁰ La passione *in primis* di Peter Greenaway è la pittura. In particolare, l'"affollamento" di dettagli nell'inquadratura è da sempre una caratteristica di Greenaway, che eredita dal Barocco, ma soprattutto da uno dei suoi pittori preferiti, Hieronimus Bosch.

Egli cerca di trasportare le caratteristiche dell'arte nel film, modificandone i canoni tradizionali. Il cinema rappresenta un'arte figurativa a tutti gli effetti, ragion per cui, nella ricerca delle tradizioni culturali, il regista si riferisce alla pittura e in generale a tutta la storia dell'iconografia. Il citazionismo architettonico e pittorico presente nei suoi film dà l'impressione che gli spunti e i modelli culturali esistenti, nascosti all'interno delle sue immagini, siano inesauribili. La cultura principalmente umanistica del regista si manifesta in ogni suo prodotto artistico come in una sorta di *Wunderkammer*. Nel film *The Pillow Book* si ha l'impressione che Greenaway abbia voluto rielaborare uno dei classici della letteratura italiana, Boccaccio. In particolare, il suo immaginario grottesco, spesso molto vicino a quello del *Decameron*, in alcune occasioni sembra riferirsi esplicitamente ad alcune novelle della quarta giornata:

I fratelli d'Elisabetta uccidono l'amante di lei: egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterrato; ella occultamente dissotterra la testa e mettila in un testo di basilico, e quivi su piangendo ogni dì per una grande ora, i fratelli gliela tolgono, e ella se ne muore di dolor poco appresso.¹¹

La novella ricorda la protagonista del film che decide di conservare il libro fatto con la pelle del suo amante sotto un vaso di un bonsai. Molte opere vengono utilizzate come matrici iconografiche. In *The belly of an architect (Il ventre dell'architetto, 1987)* la presenza dell'architettura classica e di quella settecentesca è notevole: nel film ci si trova di fronte alla perfezione architettonica di Roma attraverso l'utilizzo di scenari naturali perfetti come Piazza Navona e il Pantheon. In *The cook, the thief, the lover and the wife, (Il cuoco, il ladro, la moglie e l'amante, 1989)* il retroscena figurativo è costituito dalla tradizione pittorica che raffigura gruppi di persone attorno al tavolo e che ci riconduce al panorama artistico italiano (*La cena in casa di Levi* del Veronese). Diventa impossibile analizzare il

¹⁰ P. GREENAWAY, *Have we seen any cinema yet?*, European Graduate School, New York 1999 (<http://www.egs.edu/faculty/greenaway/greenaway-cinema-1999.html>).

¹¹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, IV, 5.

film come corpo a sé stante separandolo dal resto poiché esso si realizza in sinergia con il mezzo letterario e le arti che lo accompagnano. Alla base del cinema di Greenaway c'è il gusto per la citazione, per le elencazioni, per codici nascosti e serie numeriche. I film si sviluppano a partire da altre premesse rispetto alla tradizione cinematografica: sono carichi di simboli, allusioni che portano alla comprensione del linguaggio narrativo scandito da numeri, colori, forme e non parole. L'intreccio passa in secondo piano, la narrazione non riveste più un ruolo fondamentale e dà spazio all'immagine aprendo quasi una dimensione ludica in cui lo spettatore è invitato a giocare, interpretare. La codificazione del film si perde nei passaggi da un medium all'altro e nell'interattività dello spettatore. A sostituzione della narrazione tradizionale Greenaway innesta un altro schema su cui sviluppare il film, non partendo da un inizio e arrivando ad una fine, ma facendo in modo di poter guardare il film partendo da un punto qualsiasi. Tale libertà si concretizza nel contrappunto tra segno grafico e concetto che tale segno veicola, tra immagine e testo, tra segno statico e movimento, negli scarti imprevedibili tra voce narrante e situazioni mostrate, e in quelli tra le premesse e gli esiti della narrazione.

In *The Pillow Book* più che in altri film è presente una struttura narrativa portante che si muove su piani temporali differenti. L'infanzia di Nagiko, la protagonista, determina un primo livello di narrazione caratterizzato dal rituale iniziato dal padre per il suo compleanno, in cui le dipinge sul volto un augurio, e dal rituale quotidiano della lettura del *pillow book* eseguito dalla zia di Nagiko. Questi momenti segnano la vita di Nagiko e fanno sì che letteratura sia sempre presente nella sua vita.

When God made the first clay of human being he painted in the eyes, the lips and the sex. Then he painted in each person's name lest the owner should ever forget it.

La frase appena citata viene dipinta dal padre sul volto di Nagiko. Essa apre il film e Nagiko stessa la riscriverà sul volto di sua figlia nella scena finale creando un percorso circolare. Il rituale riappare durante il film in varie scene seguendo il principio della sovrapposizione e ridondanza. Le parti del corpo dipinte, *the eyes, the lips and the sex*, riflettono su un piano parallelo la percezione, la lingua, la riproduzione: la produzione intellettuale ed artistica sta per concepimento e nascita.¹²

Su un secondo livello temporale si svolge la vita di Nagiko da adulta. La ricerca di un uomo-calligrafo che ricopra la figura del padre nello scriverle sul corpo diventerà la sua ossessione. Il gesto d'amore, di autorità e di benedizione del padre di Nagiko la segna a tal punto che la ragazza pretende che i suoi amanti scrivano sul suo corpo così come faceva suo padre. Il film ruota attorno a questa sua ricerca. In tutte le sue relazioni cercherà sempre di associare il piacere della carne a quello della letteratura, come menziona il *pillow book*. Le due linee narrative del presente e del passato fungono da pietra di paragone e collegano il mezzo letterario con la storia attuale del film, facendo in modo che i due sistemi si incrocino, si intersechino e si incontrino. Il film è ideato come un catalogo, con una lista di incontri sessuali che si intrecciano con incontri calligrafici. Nella terza parte del film, dopo l'incontro con il traduttore inglese Jerome costituisce la svolta di Nagiko che diventa

¹² C. BEGEMANN, *Die Schrift des Körpers und der Körper der Schrift. Anthropologie und Semiotik in Peter Greenaway's The Pillow Book*, in C. BEGEMANN, D. E. WELLBERY, *Kunst-Zeugung-Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Rombach, Freiburg 2002, p. 384.

scrittrice. Inizia così un'opera strutturata in 13 libri-corpi indirizzati allo stesso editore che ricattava sessualmente il padre, e che diventerà in seguito anche amante di Jerome. Il progetto di Nagiko assomiglia ad una sorta di vendetta nei confronti dell'editore per riscattare la dignità del padre. Jerome è il traduttore, e quindi il mediatore di una nuova lingua, intermediario tra Nagiko e l'editore, rappresenta il legame che la porta a diventare scrittrice. In un'intervista Greenaway parla di lui come San Gerolamo, il primo traduttore del mondo moderno con lo scopo di convertirci tutti al Cristianesimo.¹³ Jerome potrebbe simbolizzare questa figura per convertirci dal linguaggio europeo al linguaggio orientale in cui l'immagine e il testo costituiscono un'unità, oppure per convertirci ad un nuovo cinema.

Le parti in cui il film può essere diviso non sono ben definite cronologicamente ma delineate dalla tecnica del *multiple screen* e dalla modifica del formato del fotogramma tramite il computer. Il film inizia in bianco e nero, sullo sfondo della scena scorrono pagine in giapponese del *pillow book* che accompagnano quasi tutte le scene del film. La continua, simultanea presenza di testo scritto e orale, immagine, suono e musica, lo "sfondamento" dello spazio oltre i confini della cornice e la conseguente apertura di più "finestre" all'interno dello schermo richiama la tecnica dell'ipertesto, modalità comunicativa ideale per raccogliere mezzi di comunicazione diversi in un unico "contenitore". Il libro in sé, la letteratura nella sua materialità, l'atto della scrittura sono sempre presenti. Il film è scritto e parlato in venticinque lingue e il testo scritto viene riprodotto su carta, legno e carne; su superfici piatte e curve, verticali e orizzontali; su carne viva e morta; nel neon; su schermo, proiettato, sottotitolato, interposto e sovrapposto; scritto come fosse Arte, come fosse un messaggio pubblicitario, un assegno bancario e una targa per auto; testo scritto su una fotografia, sulla lavagna; come fosse una lettera, una fotocopia; e poi parlato, salmodiato e cantato, con e senza musica. La molteplicità di stili calligrafici e colori simboleggia l'infinita polisemia del testo e la trasformazione di una struttura nell'altra, dal bianco-nero al colore, dal disegno alla fotografia avvalendosi di connotazioni simboliche. È come se il testo fosse in grado di imitare quella presuntuosa illusione che il cinema crede siano immagini.¹⁴ Il romanzo stesso appare come motivo visivo diventando il protagonista del film in una delle tante "finestre" multimediali in cui scorrono immagini associate ai pensieri del *pillow book* in lingua originale e sottotitolate. L'uso della ripetizione e della sovrapposizione accentuano il significato della calligrafia e della scrittura.

Il film assume la struttura di un volume letterario tanto che il titolo stesso contiene la parola "*book*" (libro) e tanto da essere diviso in libri, caratteristica quest'ultima tipica del regista già usata in *Prospero's books*. Il libro si manifesta come una presenza ricorrente, quasi a diventare un'icona o un vero e proprio personaggio, assumendo un'importante funzione drammaturgica. In *The Pillow Book* i libri sono disegnati e scritti su corpi con gli ideogrammi della tradizione orientale e, quindi, indicano un intervento anche di pittura, di azione e di performance sul corpo di ciò che viene filmato. L'atto della scrittura viene deliberatamente messo in scena: i segni tracciati possono essere semplicemente letti, codificati e interpretati o anche considerati come segno grafico-pittorico che affascina per la sua forma. La scrittura è catturata nell'atto della sua creazione in tutte le sue varianti

¹³ P. GREENAWAY, *Have we seen any cinema yet?*, cit.

¹⁴ *Ibidem*.

dallo stile calligrafico al colore dell'inchiostro, il diverso spessore del tratto, la velocità di scrittura, il ritmo fluido o spezzato. Tutti questi elementi sono indicatori di stati emotivi o di contenuti legati alla narrazione. Greenaway utilizza le tecnologie, ma allo stesso modo è molto legato alle arti tradizionali e soprattutto alla forza dell'immagine nella pittura e nella scrittura. La scrittura in movimento prende qui il posto dell'immagine nell'illustrazione testuale. Tale prerogativa lo proietta nel mondo orientale tramite la lingua ideografica, in cui ogni icona assume un significato. La scrittura non viene utilizzata come semplice mezzo comunicativo, ma caratterizzata nella sua capacità di espressione, nella sua materialità e fisicità. Non è casuale la scelta del romanzo di tradizione orientale in lingua ideografica in cui significato e immagine costituiscono un'unità grafica. L'ideogramma è un concetto grafico, un'idea in cui significante e significato, grafema e fonema sono riuniti. La storia della pittura, della calligrafia e della letteratura giapponese rappresentano un unico insieme in cui tutto si è sviluppato contemporaneamente. Ciò che si vede come un'immagine si legge come un testo; ciò che si legge come un testo si percepisce come un'immagine. Tale caratteristica costituisce la base di partenza del *The Pillow Book*: indivisibilità tra testo e immagine. Ejsenstejn si rese conto di questa possibilità già negli anni '20, le sue teorie sul montaggio assimilavano il doppio ruolo di testo e immagine dell'ideogramma orientale. Niente intermediari, immagine e testo andavano di pari passo.

The Pillow book è il titolo in inglese e *Note del Guanciale* si chiama il libro di Sei Shonagon che ha ispirato il film, una dama di corte dell'imperatore dell'anno 1000. I racconti del cuscino sono stati in Giappone una letteratura di genere per più di mille anni: appartengono a quel tipo di letteratura giapponese che si ispira ai quaderni personali e segreti che buona parte delle persone istruite dalle parti del Sol Levante scriveva, e continua a scrivere, e che veniva nascosto in una cassetta accanto al letto. All'inizio erano diari su cui prima di andare a dormire venivano appuntate importanti considerazioni, poi divennero afrodisiaci per amanti insonni, quindi manuali del sesso per amanti annoiati ed infine prontuari diretti a chi stava perdendo la propria innocenza. Il libro presenta una struttura narrativa ben poco lineare, prestandosi alla rielaborazione del regista gallese che non osserva schemi narrativi precisi, rappresenta quindi un'ispirazione, costituisce solo un veicolo di narrazione. Il libro espone quelli che per Nagiko sono gli unici piaceri esistenti nella vita, quello della carne e quello della letteratura. È carico di descrizioni della vita di corte, considerazioni effimere, pensieri leggeri sulla vita, un esempio di quelle evocazioni spontanee piene di desiderio e malinconia tipiche della letteratura giapponese. Fu scritto da una donna esattamente mille anni prima che il film fosse girato. Nell'Occidente di mille anni fa era improbabile che una donna potesse essere l'autrice di un libro: Sei Shonagon sembra una scrittrice moderna che con il suo stile ci rivela l'importanza della sensualità del corpo e della letteratura. Sesso e testo risultano indivisibili per tutta la durata del film. Tuttavia, la storia, i personaggi e i dialoghi del *Pillow Book* sono di Peter Greenaway, non di Sei Shonagon. Il regista ha illustrato un ottimo esempio di letteratura la cui origine, potenza evocativa ed efficacia derivano direttamente dalla sua esistenza in quanto libro. L'autore non ha tentato di interpretarlo e neppure di renderlo più comprensibile.

“Un buon filmmaker dovrebbe essere un eccellente creatore – un compositore, non un direttore d'orchestra”.¹⁵ Non ci troviamo di fronte ad un tradizionale rapporto romanzo-

¹⁵ *Ibidem*.

film in quanto non esiste il vero passaggio dal testo letterario al film: si tratta più di una trasposizione da un mezzo di comunicazione ad un altro, da una forma espressiva all'altra. Il libro e anche il titolo vengono usati come veicolo di narrazione combinati ad altri mezzi, ad altre arti figurative che vengono evocate attraverso i mezzi tecnici del cinema. Il film si rende quasi completamente autonomo rispetto al libro, riadattato da Greenaway in una struttura audiovisiva rivoluzionaria e in una configurazione temporale in cui storie incrociate si alternano nel formato di scena. Greenaway utilizza inoltre diversi tipi di tecnologia fino ad introdurre il concetto di multimedialità e confonderlo con quello di intermedialità, in cui il rapporto tra letteratura e la sua rappresentazione iconografica viene a mischiarsi con l'inserimento di altri mezzi. La musica riveste un ruolo fondamentale, ricorrendo costantemente in alcune scene come leitmotiv in un misto tra antico e moderno che si combina con le corrispettive scene ambientate nel presente e nel passato, seguendo il principio di sovrapposizione e ripetizione con cui la voce del narratore si mischia simultaneamente a suoni e musiche.

Tornando alla funzione del libro e alla sua rappresentazione, è importante soffermarsi sui tredici libri scritti da Nagiko. I testi sui corpi riguardano il libro stesso e riflessioni sul ruolo ricoperto dalla letteratura. Il primo libro scritto sul corpo di Jerome rappresenta lo schema generale dei libri che seguono per l'editore. Su ogni parte anatomica viene esplicitata la funzione dell'organo su cui il testo è riprodotto relazionato a quella della scrittura. Nagiko scrive sull'origine del libro, sulla sua immortalità, stabilendo un'analogia in cui la carne diventa carta, la parola scritta dona l'immortalità, il sangue diventa inchiostro, la penna diventa organo riproduttore il cui scopo è quello di fertilizzare la pagina. Colei che era carta diventa penna, la scrittura diventa un atto sessuale e la lettura un atto erotico. Si stabiliscono dei legami tra sesso e letteratura che andrebbero analizzati in maniera più approfondita in altra sede poiché non costituiscono tema d'analisi nel presente lavoro. Qui di seguito un esempio del testo scritto sulla gabbia toracica di Jerome:

La prima parte del libro è nel tronco, sede dei polmoni che soffiano il vento che asciuga l'inchiostro. Sede del cuore che pompa l'inchiostro che è sempre rosso prima che sia nero. Il cuore e due polmoni sono tenuti diritti, stretti, vicini ma non in contatto, riparati dalle coperture della gabbia toracica, filigranati con scuri titoli di carta a doppia perforazione. Il soffio dell'inspirazione corre fra di loro ricavato dall'aria tramite la loro comune influenza

Il tronco, parte centrale del corpo, diventa a sua volta parte iniziale del libro, da cui scaturisce la vita grazie al sangue/inchiostro. Un altro esempio è dato dal libro nono, il libro dei segreti scritto sul corpo del giovane monaco. Sulle palpebre "occhi ciechi non possono leggere", sulle dita "una mano non può scrivere su se stessa", sul cuoio capelluto "desiderio di leggere, grattare per capire", sullo scroto "le parole si riproducono anche piacevolmente".

I testi sono tutti molto precisi: per es. il testo scritto sulle palpebre riguarda gli occhi, quello sui genitali viene associato a fenomeni relativi alle rispettive parti anatomiche. Nagiko analizza inoltre in ogni suo testo la storia evolutiva del libro, ponendo sempre il significato delle parole in stretta correlazione con il corpo e la sessualità. La penna crea un nuovo libro come l'organo riproduttore fa nascere una nuova vita. Alla fine del romanzo la nascita della figlia di Nagiko concepita con Jerome coinciderà infatti con la creazione del suo libro riesumato dalla tomba dell'amante.

I film di Greenaway si presentano sempre come progetti multimediali in cui in uno stesso spazio interagiscono diversi codici comunicativi, riconducibili tuttavia sempre al livello del visivo. Le immagini non sono più schiave del testo e della scena, per usare le parole del regista. Il film si emancipa e si sviluppa in maniera autonoma indipendentemente da un ordine cronologico preciso e da una struttura narrativa ordinata. La visualizzazione di immagini proiettate che vengono messe continuamente in relazione alla scrittura costituiscono la base della nuova estetica del cinema. Persino l'architettura della casa, la presenza degli specchi, di porte scorrevoli come schermi, dimostrano la problematica della rappresentazione, introducendo il concetto di scorrimento che consente al cinema di abbracciare più efficacemente lo spazio della realtà e di ricreare il movimento del reale.

Occorre quindi non sostenere più, com'è successo per decenni, la supremazia di una letteratura scritta rispetto alla quale ogni variante orale o iconica appare necessariamente come una contaminazione. L'adattamento cinematografico di un testo letterario non si limita al suo grado più o meno elevato di fedeltà alla storia, né alla semplice riproduzione dei contenuti. Il mezzo film, infatti, non è un semplice strumento: da solo, esso genera dei significati che gli sono propri e che si aggiungono a una ridistribuzione del materiale culturale incluso nel testo di partenza. L'“interlocutore ideale” creato dal film è colui che tenta di circoscrivere nell'opera letteraria, ricostruita dall'adattamento, l'analisi semiotica.¹⁶ Il regista che adatta un testo iscrive nel film la propria lettura e anche un nuovo spettatore ideale, strettamente legato alla sua cultura e al suo orizzonte d'attesa. Questo stesso concetto di differenza accomuna molti studi recenti sui rapporti tra cinema e letteratura, allontanandosi dalla nozione troppo a lungo ripetuta di influenza e proponendo una nuova ricetta per la coesistenza di due modi espressivi che vivono l'uno con l'altro, l'uno grazie all'altro, in virtù delle loro differenze, finalmente riconosciute, più che delle loro analogie. Ancor prima, i sottili accostamenti realizzati da Ejsenstajn avevano contribuito a creare dei legami tra le due arti. Le recenti teorie della comunicazione che mettono a confronto mezzi espressivi iconici e scritture affermano la specificità di ognuno e la loro innegabile differenza. Le parole e le immagini non rappresentano il reale allo stesso modo quindi le loro interferenze reciproche sfociano in nuove forme discorsive ed espressive. Uno sguardo attento, critico, multi-direzionale è la prima condizione necessaria per riuscire a creare un legame forte e ben equilibrato tra testo letterario e testo filmico. La stessa accezione di “testo” è da ritenersi polifunzionale: il testo è un tessuto entro il quale i diversi livelli di narrazione possono trovare spazio. Una lettura, così come una visione attenta portano il lettore/spettatore a distinguere tali livelli: la trama, le caratterizzazioni e le interazioni tra i personaggi, il linguaggio utilizzato dal narratore, le presenze di più narrazioni interne. In tale contesto l'utilizzo del mezzo televisivo e delle nuove possibilità del montaggio digitale, che va a situarsi su di una scrittura già di per sé ricchissima di aperture, determina una sorta di esplosione del sistema-Greenaway, una sorta di *ars* combinatoria al limite del virtuosismo nonché una innovativa sperimentazione linguistica. Quella di Greenaway è una sorta di scrittura della contaminazione a tutti i livelli, in cui si assiste ad una totale destrutturazione della continuità spaziale, quasi ad una fusione tra spazio del film e luogo fisico (la pagina, la moviola, lo schermo), unita ad una narrazione spezzata, costruita quasi

¹⁶ J.-M. CLERC. *Le cinéma témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, P. Lang, Berne 1984.

per accumulazione, enumerazione di frammenti sconnessi tra loro, che sembra aspirare ad una dimensione cubista del tempo. I sistemi vengono manipolati tanto da non poter più usare la definizione di adattamento cinematografico, nonostante la letteratura costituisca la fonte di partenza ispiratrice. La potenzialità del cinema legata alla forza visiva e la potenzialità della letteratura legata alla forza dell'immaginazione vengono poste sullo stesso piano. I due sistemi espressivi fondamentali coesistono all'interno del sistema film interagendo con altre forme e dando luogo al fenomeno di fusione tra testo e immagine in cui diventano un'identità comune, un segno unico e assoluto.

THE INTERMEDIAL RELATIONSHIP IN "THE PILLOW BOOK" OF PETER GREENAWAY

Summary

Greenaway's movies are part of a revolutionary cinema. A cinema that wants to be free from the tyranny of the narration: the story has a second role and the literary work becomes protagonist. The analysed movie is *The pillow book*. It is not a direct elaboration or a traditional adaptation from the book to the movie; the novel itself represents the theme. The influence of the literature is so strong that elements of the text are transposed in a multimedia- system according to innovative aesthetical models. You can define intermediality when the systems, book and movie, are combined in an aesthetical unity, in which one uses to advantage the other one. The pictures and the scenes are not slave of the text but they follow one another without links. The director tries to create the film like a work of art by using the characteristics of painting, architecture and theatre. The optical ability of the novel, the relation between the text and the image will be visualised with the help of the technology and above all of the technique of the multiple screen. This technique allows the producer to make invisible the borders between the literary system and the audiovisual system. Peter Greenway introduces a new aesthetic of the movie that allows an analysis of the intermedial relations between the literary work and the movie.

INTERMEDIÁLNÍ VZTAHY VE FILMU *KNIHA SNŮ* PETRA GREENAWAYE

Resumé

Greenawayovy snímky jsou součástí revoluční kinematografie, která se chce osvobodit z „tyranie“ vyprávění tak, že příběh přesouvá do pozadí a literární dílo se stává protagonistou. Analyzujeme zde snímek *The Pillow Book (Kniha snů)*, který není přímou filmovou adaptací, ale dílem, který je románovou předlohou inspirován a dál ji rozvíjí. Vliv literárního díla je natolik silný, že části textu jsou přesunuty do multimediálního systému pomocí inovativních estetických modelů. Lze tedy hovořit o intermedialitě, jelikož oba zprostředkující systémy, kniha a film, se skládají v estetickou jednotu, ve které jsou si navzájem oporou. Zobrazení nejsou otrocky závislá na textu, ale střídají se bez vzájemných vazeb. Autor se snaží představit snímek jako umělecké dílo, používaje

malířské, architektonické a divadelní postupy. Evokuje vizuální potenci románu, zatímco vztah mezi textem a obrazem je uskutečněn s použitím techniky *multiple screen*, která autorovi dovoluje skrýt nebo dovedně modelovat hranice mezi literárním a audiovizuálním systémem. Peter Greenaway zavádí novou filmovou estetiku, která se nabízí k analýze intermediálních vztahů mezi literárním a filmovým dílem.

FIGURE DEL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

Eliisa Pitkäsalo

*Scuola di Studi Superiori “Dániel Berzsenyi”, Szombathely
eliisap@yahoo.com*

Prima di tutto desidero ringraziare gli organizzatori di questo convegno per il loro cortese invito, e congratularmi con loro per l’organizzazione di queste giornate di studio sui rapporti tra cinema e letteratura. Il mio intervento si differenzia, probabilmente, dalla gran parte delle relazioni che sono state e verranno lette nel corso di questo convegno, dato che non si incentra sulla letteratura “soggetto” della cinematografia, o sull’influenza del cinema sulla letteratura, ma presenta l’analisi di un’opera filmica, ed intrinsecamente del pensiero estetico della regista ungherese che ne è l’autrice, considerando il film come *testo*.

Se, generalmente, chi si occupa di critica cinematografica deve considerare tutte le possibili relazioni interdisciplinari connesse al lungo processo che porta alla realizzazione di un film e – non in ultima istanza – come esse ne condizionano la fruizione ovvero la diversificano a seconda di vari fattori (temporali, sociali, generazionali, latamente culturali etc.); nel nostro caso ci accosteremo all’opera cinematografica nella sua testualità, nel suo essere testo, utilizzando gli strumenti della critica letteraria e della ricerca linguistica, servendoci di alcuni termini come *metafora*, *simbologia*, *intertestualità* etc.

Parleremo necessariamente di un *linguaggio del film*, secondo quanto elaborato da determinate teorie linguistiche sul testo, sul discorso, sulla funzionalità e formalità della lingua, anche se il film di cui ci occuperemo in questa relazione verrà analizzato dal punto di vista più generico della ricerca testuale. Ricorderemo inoltre che l’esame, per la intrinseca qualità dell’opera da noi considerata, si avvarrà delle teorie femministe sulla letteratura, per cercare di mettere in luce una riflessione sul manifestarsi della scrittura femminile nelle opere cinematografiche, specialmente nel caso della regista ungherese Ildikó Enyedi.¹

La scelta di questa particolare ottica è motivata dal fatto che i simboli, i sogni, le “metafore difficili” che ritroviamo nella scrittura letteraria, sono meglio interpretabili con

¹ La letteratura specializzata si è interessata assai “genericamente” della Enyedi: A. FORGÁCH, *A besorolhatatlan, in Magyar filmrendezőportrék*, a cura di V. ZALÁN, Osiris, Budapest 2004, pp. 266–86; Á. GÖNCZY, *A jelenvaló csoda*, in “Iskolakultúra”, 1, 2005, pp. 21–34. Per alcune informazioni – in italiano – su questa importante autrice della cinematografia ungherese contemporanea, si rimanda al catalogo *HUNGAROCINEMA. Rassegna del cinema ungherese*, Cinecittà Holding, Roma 2002, pp. 34–35.

l'aiuto di un approccio di tipo femminista,² poiché nei testi letterari sono queste forme di manifestazione del femminile quelle che, secondo la Kristeva, mettono in condizione il subcosciente soffocato che non è in grado di esprimersi attraverso la normale comunicazione linguistica, di emergere dalla sua condizione di inespressività e inesprimibilità.³

Pensiamo ad una modalità tipica della scrittura femminile quale la riscrittura delle favole e dei miti, come avviene nelle opere di Margaret Atwood e Christa Wolf nella letteratura meglio conosciuta dagli "occidentali", o di Märta Tikkanen, Johanna Sinisalo, Zsuzsa Rakovszky, per le letterature finlandese ed ungherese. Tra gli studiosi maggiormente interessati a questo fenomeno ricordiamo i nomi di Kay Stone, Jane Yolen, Jack Zipes, Maria Tatar, Andrea Dworkin.⁴

È naturale che quanto noi definiamo testualità dell'opera filmica, si può cogliere sia mediante una serie di riflessioni generali sulla lingua dei personaggi, sia a livello di altre strutture, visive, emozionali ed auditive, che nella fattispecie sono: l'immagine (in senso assoluto e nelle sfumature di luce ed ombra che la accompagnano), la musica, la fotografia, le inquadrature.⁵

Queste ultime, considerate nel loro differenziarsi significativo, sono preziose per determinare le posizioni reciproche dei personaggi o degli eventi, per individuare i soggetti investiti – nella data situazione-sequenza – di una posizione dominante.

Ben oltre il significato attribuito sin dagli inizi della storia *moderna e cosciente* del cinematografo a questi elementi (pensiamo soltanto alle teorie sul montaggio di Ejzenštein), come mezzi di altamente codificata espressione a disposizione del regista e degli attori, è evidente come, a seconda del genere, determinati film siano legati all'uso di altrettanto determinati mezzi espressivi, che per il loro utilizzo in altre opere possono risultare portatori di intertestualità.

È il caso, per esempio, dell'inquadratura dal basso verso l'alto di un uomo fermo in mezzo ad un campo di grano, che si configura chiaramente come segnale di riferimento al "mito" socialista dell'eroe del lavoro; oppure del mutamento dei colori della fotografia di un film in un determinato momento della narrazione, che possono fornire il riferimento ad un'atmosfera *melodrammatica*.

Dovendo considerare un film ungherese, non possiamo dimenticare di essere in un'atmosfera culturale particolare, quella centroeuropea, che soprattutto nel campo della cinematografia ha – anche – altri modelli rispetto a quelli usuali nel resto del cinema europeo.

Pensiamo, ad esempio, alle atmosfere rarefatte ed oniriche, a volte apocalittiche di Tarkovskij, che proprio del cinema ungherese è diventato un modello indiscusso in alcune

² Ci riferiamo alle prospettive aperte in questo campo da Luce Irigaray, per cui cfr. della stessa *Suokupuolieron etiikkaa*, Gaudeamus, Helsinki 1996 (fr. *L'Éthique de la différence sexuelle*, Minuit, Paris 1984), e S. HEINÄMAA, *Pinnan liikettä. Luce Irigarayn ajatus naisellisesta tyylistä*, in "N&N. Filosofinen aikakauslehti", 3, 1997 (http://www.netn.fi/397/netn_397_hein.html).

³ Cfr. a questo proposito T. Moi, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, Routledge, London 1990, *passim*.

⁴ Per una rapida consultazione di alcuni saggi notevoli di questi autori, si suggerisce la consultazione dei seguenti siti web: <http://www.mith2.umd.edu/WomensStudies/Bibliographies/fairy-tales>, <http://www.lib.rochester.edu/camelot/cinder/cin15.htm>.

⁵ Per un'analisi completa di queste strutture cfr. H. BACON, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*, SKS, Helsinki 2000.

espressioni che – secondo il critico Iván Győrffy⁶ – costituiscono un continuum tra il *misticismo* russo e quello magiaro. Uno dei modelli paradigmatici per la regista da noi considerata è quel Gábor Bódy che utilizza, nei suoi film, “l’energia elementare della struttura onirica, dando libero sfogo ad una immaginazione disinibita”⁷: esiste, da parte del regista ungherese, la coscienza di assistere all’apparizione ripetuta di immagini misteriose e inquietanti che sembrano provenire dal nulla, la cui origine non va però cercata lontano, ma dentro di noi, e che si possono esprimere in maniera immediata proprio con gli strumenti più congeniali ad un regista.

Questo avviene in maniera significativa, sia nella letteratura che nel cinema, proprio nei momenti di cambiamento, negli anni in cui si passa da un secolo all’altro, da un’epoca all’altra, e per questo ho scelto di analizzare un film che già nel titolo porta chiaramente il riferimento ad un’epoca che sta cedendo il passo ad un’altra, manifestando – come vedremo – anche la coscienza di essere il prodotto di un momento di grandi cambiamenti politici, storici e culturali.

Nata a Budapest cinquant’anni fa, Ildikó Enyedi, dopo gli studi universitari a Montpellier e Budapest, si è formata alla Scuola Superiore di Teatro e Cinema della capitale ungherese, distinguendosi agli inizi della sua carriera per una notevole attività artistica nel gruppo INDIGO diretto da Miklós Erdély, passando poi al genere del cortometraggio (Balázs Béla Stúdió) ed approdando ben presto al successo proprio con *Il mio ventesimo secolo* (realizzato nel 1988), a cui hanno fatto seguito altre opere seguite con interesse dalla critica e dal pubblico, tra cui citeremo *Simon Mago* (*Simon mágus*) del 1999.

Nel 1989 appare, nelle sale cinematografiche ungheresi, *Il mio ventesimo secolo* (*Az én XX. századom*,⁸ fotografia di Tibor Máthé) e interpretato da un cast di attori ungheresi e non (Péter Andorai, Dorota Segda, Oleg Jankovsky). Il film è stato letto soprattutto come una favola giocosa sul potere della tecnologia,⁹ poiché il contesto sociale e storico da esso considerato, il periodo a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, viene rappresentato con gli occhi di quegli uomini che potevano guardare al progresso tecnologico del tempo con la serena e curiosa ingenuità dei fanciulli, e che come gli animali di frequente citati nel corso del film, hanno ancora il dono di comunicare anche senza le parole.

Dal nostro punto di vista, però, si tratta piuttosto di una lettura molto soggettiva (il *mio* ventesimo secolo!) e femminile del Novecento, che inizia con la rievocazione del “prodigio” della luce elettrica, paragonato in qualche modo al *fiat lux* che illumina il mondo della modernità e ne consacra un nuovo eroe, Edison.

Viene poi tracciato un parallelo tra lo sguardo sognante del nuovo demiurgo che ha illuminato il mondo ma ascolta il vociò delle stelle, e quello della puerpera colta nel momento in cui dà alla luce le due donne protagoniste del film, a Budapest, in una stanza male illuminata e peggio arredata.

⁶ Cfr. I. GYÖRFFY, *Misztikum a Magyar filmekben. Csodák vására*, in “Filmvilág Online”, 12, 1998 (http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3880).

⁷ *Ibidem*.

⁸ *My 20th Century*, Budapest Filmstúdió Vállalat, Friedländer Film-produktion GmbH – Signet, MAFILM, Hamburger Film Büro, ICAIC – Kuba, black and white, *length*: 2834 m, 98 minutes, *date of release*: 1989. november 30. (dati tratti da *Magyar Filmográfia. Játékfilmek. Hungarian feature films (1931–1998)*, a cura di B. VARGA, Magyar Filmintézet, Budapest 1999, pp. 903–904).

⁹ Cfr. I. GYÖRFFY, *Misztikum a Magyar filmekben*, cit.

Lo sguardo amoroso e felice della madre che abbraccia le bambine appena generate lascia ben presto il posto ad una sequenza di altro tenore, che si svolge in una notte di Natale, la festa per eccellenza della natività della tradizione cristiana ed europea.

Con un evidente richiamo alla nota favola della *Piccola fiammiferaia*, questa volta cucita addosso a due fanciulle, vediamo le due sorelle, Lili e Dóra, una accanto all'altra, nella neve che fiocca, intente a proporre ai passanti la loro merce modesta, affascinate esse stesse dalla fiavole luce emanata dai fiammiferi. Il commento musicale della scena è il coro delle sacerdotesse unne tratto dall'*Attila* di Giuseppe Verdi, *Chi dona luce al cor?*: la piazza al centro della quale le due bambine si accoccolano, sovrastate dalla luce che emana dalla statua dell'agnello sacrificale, viene visitata da un somaro capace di portarle – in sogno, naturalmente – dalla madre.

L'incontro di Lili e Dóra con la genitrice viene espresso mediante la classica disposizione "triangolare" che l'arte figurativa utilizza per raffigurare la Vergine con in braccio il Bambino, per rendere ancora più evidente il richiamo continuo alla fiaba ed alla narrazione evangelica, attraverso immagini che, nel loro susseguirsi, si dispongono per sovrapposizione intertestuale (l'asina che conduce le due fiammiferaie).

A complicare le citazioni letterarie giunge il motivo della separazione delle gemelle – tipico della commedia classica ed indispensabile perché si verifichi la *agnitio* – nell'apparizione di due uomini che prendono ognuno con sé una delle due e le portano via, in due differenti direzioni, in due differenti mondi.

Questa dolorosa favola si svolge parallelamente ad una vera e propria epopea della luce, che si manifesta in diversi modi, nella forma della lampadina (luce elettrica), o delle scosse elettriche che generano lampi di luce, oppure dei fasci di luce che si rendono visibili durante una proiezione cinematografica.

Una forma speciale di questa fenomenologia della luce è poi quella delle stelle parlanti, che appartengono alla dimensione fantastica, favolosa delle storie narrate: i corpi celesti rivestono la funzione archetipica del coro, e sono infatti presenti nei momenti più significativi dell'opera.

Anche mediante la suggestiva esemplificazione della duplicità del destino delle due protagoniste, che per la loro origine biologica rappresenterebbero piuttosto l'unione di due esseri, si rafforza nello spettatore l'impressione di essere di fronte alla svolta decisiva per la formazione di due caratteri diversi.

Come si vede nel seguito della pellicola, Dóra sarà una viziata donna di mondo, abituata a vivere nel lusso ed a viaggiare per diporto, mentre Lili sceglierà l'impegno politico, associandosi ad un movimento anarchico e giungendo fino ad accettare di eseguire un attentato dinamitardo, ma restando nonostante tutto una creatura dal carattere mite, fondamentalmente ingenua ed inesperta anche nel suo rapporto con la sessualità e con l'amore, a differenza dell'altra donna. Fino a quando, però, non vediamo le due donne *in azione*, è un uomo a calcare risoluto la scena della storia, il signor Z., che passa da Parigi a Burma, da Amburgo a New York, apparendoci subito come *l'uomo del destino*, l'Ulisse del nuovo secolo, avido di conoscenza, disposto a muoversi per il mondo al fine di poter vedere da vicino quello che ha interesse di conoscere.

È proprio un viaggio a far sì che i destini delle due donne, anche per un solo attimo, si incontrino nuovamente: è il primo Capodanno del nuovo secolo, si festeggia sull'Orient-express: Dóra, nel vagone-ristorante, trascorre il tempo a farsi corteggiare da due uomini

diversi, immersa nel lusso che si conviene alla sua posizione sociale, quando guarda dal finestrino e vede Lili che sta per salire sul vagone di terza classe del treno, chiaramente per una “missione”, in quanto porta con sé un piccione viaggiatore e parla sottovoce con qualcuno.

Lo sguardo della donna viene subito distratto dal botto dello champagne, i due destini si dividono nuovamente, nonostante le sorelle si trovino sullo stesso treno, e decidano di scendere, anche se partendo da presupposti diversi, nella stessa città, Budapest. È qui che Lili deve compiere la sua missione: mentre Dóra alloggerà in un albergo di lusso, la sua gemella finirà in un dormitorio dove è possibile mantenere l'incognito.

Alla fine di una commedia plautina sarebbe normale aspettarsi che un uomo confonda le due donne, e poi riesca – attraverso gli usuali meccanismi dell'identificazione genetica – a determinarne la consanguineità: nel film della Enyedi, invece, sono le donne a *fare e vedere la storia*, così che anche la presenza dell'*uomo del destino*, il signor Z., viene determinata dalla presenza di Dóra e Lili. Prima delle due ad incontrarlo, in una biblioteca, è Lili, che il misterioso signor Z. dichiara di amare, mentre soltanto più tardi Dóra (nella parte del film ambientata a Fiume) si imbatte in questa singolare figura di *viveur* che crede di riconoscere in lei Lili.

I due fanno l'amore e quando l'uomo incontrerà più tardi la gemella della sua amante a Budapest, crederà che si tratti della stessa donna che ha incontrato sulla nave. In questi frangenti si fa ancora più manifesta la figurazione odissiacca del signor Z., che proprio nel viaggio avventuroso e nel rapporto con Dóra-Lili rivela la sua natura, assai prossima a quella dell'esule itacense, il cui viaggio esistenziale mira alla scoperta dell'universo femminile.

Nel percorso che dovrebbe guidarlo alla conoscenza dell'universo femminile, il signor Z. dovrà esperire anche il lato scientifico della questione, che la regista esemplifica nella lezione tenuta da Otto Weininger, *Sesso e carattere*, a conclusione della quale il filosofo viennese afferma teatralmente che *la donna non esiste!*

Questa affermazione si può interpretare almeno in due modi: la donna non esiste se non in quanto *non-uomo*, oppure la donna non esiste come soggetto reale, ma come essere frammentario, ed è proprio quest'ultima constatazione alla base di una delle sequenze più importanti del film, quella che si svolge in una galleria degli specchi, dove Lili e Dóra si incontrano, e con loro il signor Z., alla vista del quale le gemelle scappano via.

Le immagini ci confermano come il desiderio del nostro Ulisse di conoscere la donna si sia scontrato con la complessità dell'essere femminile, perfettamente esemplificato nell'immagine che lo specchio rimanda, insieme simbolo di identità e diversità.

La storia di due donne e di un uomo, o meglio di una donna dalla doppia natura e di un uomo, si pone all'inizio del nuovo secolo, così come la storia di un uomo e di una donna dalla doppia natura (divina e diabolica fu la madre di tutti gli uomini) è all'inizio della storia del genere umano: nella sequenza finale del film ritorna il *signore della luce*, Edison, che trasmette un messaggio di speranza e di ottimismo: *meraviglioso è il mondo che Dio ha creato, e meraviglioso è l'uomo che ha ormai imparato a dargli forma!*

RHETORICAL FIGURES IN MOTION PICTURE

Summary

Examining the motion picture as a text we are reading the *My 20th Century*, by Ildikó Enyedi, from the feminist point of view, as re-writing of fables, myths and biblical episodes. We also consider the film as a “phenomenon of the light”. The presence of the different figures and metaphors help the authoress to verify the representations in the film in connection with those intentions, which lead us to understanding the history of the 20th century expressed by a woman.

PROSTŘEDKY FILMOVÉHO JAZYKA

Resumé

Příspěvek analyzuje prostředky filmového jazyka ve snímku *Az én XX. századom (Moje dvacáté století)* maďarské režisérky Ildikó Enyedi. Na základě této analýzy, která vychází z hlediska ženské literatury a zpracování pohádek, mýtů a biblických příběhů, je daný snímek vnímán jako opravdová fenomenologie světla, v níž různé prostředky filmového jazyka mají roli diversifikovat filmové zobrazení v souladu s expresivními záměry autorky.

INDICE DEI NOMI

- Abruzzese, Alberto 359 e n.
Adami, Giuseppe 89 n.
Addis, Mario 340
Age (pseudonimo di Incrocci, Agenore) 123, 285
Albanese, Antonio 179 n.
Albani, Marcello 119 n.
Albano, Lucilla 359 n.
Alberini, Alberto 171 n.
Alberini, Filoteo 303
Albersmeier, Franz-Josef 370 n.
Albert, Al: vedi Albertini, Bitto
Albertini, Bitto 120
Aleardi, Aleardo 288
Alexander, Harold 266
Alfaro, Italo 120
Allen, Woody 58–63, 193
Almirante-Manzini, Itala 45
Alvaro, Corrado 112
Amidei, Sergio **265–274**
Amigoni, Ferdinando 280 n.
Andorai, Péter 381
Andreini, Francesco 125
Andreini, Giovanni Battista **125–136**
Andreini, Isabella 125
Andreotti, Giulio 153, 305
Angelini, Franca 164 n., 168 n., 181 n.
Angiolillo, Renato 287
Anglade, Jean-Hugues 226
Anouilh, Jean **343–350**
Antonioni, Michelangelo 138 n., 295, 297 n.
Apollinaire, Guillaume 37 n.
Aprà, Adriano 78 n., 270 n.
Aretino, Pietro 120
Aristarco, Guido 304
Aronica, Daniela 108 n., 114 n.
Arpino, Giovanni 143
Asor Rosa, Alberto 293
Atwood, Margaret 380
Aurenche, Jean 345

Bacall, Lauren 214
Bacchini, Romolo 45
Bach, Johann Sebastian 163

Bachelard, Gaston 205 e n.
Bachelet, Vittorio 155
Bachtin, Michail 61, 62 e n., 176, 182 n.
Bacon, Henry 380 n.
Badoglio, Pietro 266
Baker, Josephine 203, 213
Balázs, Bela 369, 381
Baldelli, Pio 294 n., 298 n.
Balla, Giacomo 35, 38, 39 n., 66
Barbieri, Daniele 320 n., 324 n., 332 n., 333
Barengi, Mario 137 n., 138 n., 143 n., 144 n.
Barrymore, Lionel 119 n.
Barthes, Roland 69 e n., 149 e n., 370 e n.
Bassani, Giorgio 286 n.
Bataille, Georges 42
Battaglia, Dino 319, 331 e n., 332, 333
Baudelaire, Charles 42 e n., 185 n.
Bazin, André 360, 361 e n., 367, 369
Beato Angelico, Guidolino di Pietro 205 e n., 215 n., 217
Beck, Julian 115
Beckett, Samuel 214
Beethoven, Ludvig van 163
Begemann, Christian 372 n.
Bellincioni Stagno, Gemma 42 n.
Bellocchio, Marco **149–158**
Bellocchio, Pier Giorgio 155 n.
Beltrami, Filippo 266 n.
Bembo, Bonifacio 304
Benedetti, Carla 139 n.
Benjamin, Walter 9, 43 e n., 166 e n., 167 e n., 301 e n.
Bentivoglio, Fabrizio 226
Beránková, Eva 343 e n.
Berardi, Giancarlo 323 e n.
Berardinelli, Alfonso 139 n.
Beretta, Angelo 340
Bergman, Ingmar **13–30**
Bergman, Ingrid 202, 208, 211
Bergson, Henri 182 e n., 183 n.
Bernanos, Georges 228, 361
Bernardi, Auro 98 n., 101 n.
Bernardini, Aldo 303 e n.
Bernheim, Emmanuèle **343–350**

- Bernini, Gian Lorenzo 131
 Bertini, Francesca 36, 42 n., 45, 208
 Bertone, Giorgio 138 n.
 Bertoni, Giovanni 267, 268 n., 271 n., 273
 Bertrand, Denis 23 n.
 Bessa-Luís, Agustina 362, 363, 366, 367
 Biagetti, Giuliano 120
 Bianchini, Paolo: vedi Maxwell, Paul
 Biasi-Richter, Gigliola 111 n.
 Bierl, Anton 110 n.
 Bigongiali, Athos 229 n.
 Binet, Alfred 229
 Bini, Luigi 278 n.
 Blasetti, Alessandro 101 n., 285, 286, 303
 Boccaccio, Giovanni 107, **119–124**, 143 e n., 146, 147, **275–282**, 371 e n.
 Boccioni, Umberto 35
 Bodei, Remo 225, 229
 Bódy, Gábor 381
 Bogani, Giovanni 227 n.
 Bogart, Humphrey 202, 206, 208, 212
 Boito, Camillo 303 e n., 305, 306 e n., 307, 309
 Bolognini, Mauro 107, **255–264**
 Bonafede, Salvatore 192
 Bonanno, Maria Grazia 113 n.
 Bonetti, Fabio 323 n.
 Bonnard, Mario 45
 Bontempelli, Massimo 97
 Borboni, Paola 120
 Borelli, Lyda 36, 45
 Borges, Jorge Luis 127, 131
 Borracci, Anna Michela 126 n., 128
 Bosch, Hieronim 278 e n., 279, 280, 282, 371
 Bosinelli, Mario 56 n.
 Bosing, Walter 278 n.
 Botes, Costa 193
 Botta, Anna 202 n.
 Boutron, Pierre 346
 Bowles, Paul 307
 Bragaglia, Anton Giulio **33–49**, 67
 Braghetti, Anna Laura **149–158**
 Brambilla, Michele 266 n., 271 n.
 Branca, Vittore 119, 121, 122 n., 303 n.
 Brancati, Vitaliano **255–264**
 Brandolin, Mario 336 n.
 Brasseur, Claude 226
 Brecht, Bertolt 369
 Bresson, Robert 361
 Brik, Lili 57 e n.
 Bromfield, Louis 211
 Brooks, Louise 320 n.
 Bruckner, Anton 306
 Brunelleschi, Filippo 217
 Brunetta, Gian Piero 33 n., 34 e n., 35, 36 n., 37 n., 45 n., 48, 49, 202 e n., 292 n., 295 n., 302 n., 303 n., 360 n.
- Bruni, Francesco 152 n.
 Buazzelli, Tino 120
 Buccella, Lorenzo 202 n.
 Buccella, Maria Grazia 120
 Bufalino, Gesualdo 189 e n.
 Buñuel, Luis 188
 Buonarroti, Michelangelo 217
 Buongiorno, Mike 272
 Burgoyne, Robert 60 n., 61 n., 62 e n.
 Burruano, Luigi Maria 188, 190
 Bussi, Giuseppina Elisa 301 n.
 Butler, Judith 42 n.
 Buzzanca, Lando 123 n.
 Buzzi, Giancarlo 286 e n.
- Cabeza de Vaca, Alvar Nuñez 335 n.
 Cacoyannis, Michael 108
 Cagliostro, Giuseppe Balsamo **187–197**
 Caiazza, Antonio 112 n.
 Caillois, Roger 56 n.
 Cain, James **291–299**
 Calabrese, Omar 15 e n.
 Calamai, Clara 119 n.
 Caldiron, Orio 294 n., 298 n.
 Cali, Vincenzo 47 n.
 Callas, Maria 109, 110
 Callegari, Gian Paolo 120, 307 n.
 Calopresti, Mimmo 152 n.
 Calvino, Italo 66, **137–147**, 149 e n., 201 e n., 219, 221
 Camagni, Bianca Virginia 42 n.
 Camerini, Mario 289, 303, 307
 Campana, Dino **65–73**
 Campari, Robert 57 n.
 Campos, Álvaro de 221
 Cannistraro, Philip 292 n.
 Canudo, Ricciotto 359, 367
 Canziani, Alfonso 301 n.
 Caprioli, Vittorio 120
 Capuana, Luigi 87 n., 92
 Carandini, Silvia 125 n.
 Carano, Ranieri 324 n.
 Cardinale, Claudia 251, 260
 Case, Sue-Ellen 42 n.
 Casetti, Francesco 54 e n., 60 e n.
 Cassano, Riccardo 33
 Cassini Rizzotto, Giulia 42 n.
 Castellitto, Sergio **311–318**
 Cattini, Alberto 173 n.
 Cavallari, Simona 125 n., 133
 Cavour, Camillo Benso di 285
 Cecchetti, Giovanni 89 n.
 Cecchi D'Amico, Suso 143, 306, 307 n.
 Cella, Marcello 209 n.
 Ceragioli, Fiorenza 66 n., 71
 Cervantes, Miguel de 194

- Chabrol, Claude 362
 Chatman, Seymour 18 e n.
 Chaucer, Geoffrey 107
 Chelli, Alida 252
 Cherubini, Luigi 112
 Chiti, Remo 39 n., 66
 Chopin, Frederic 163
 Ciccotti, Eusebio 51 n., 288
 Ciccuto, Marcello 201 n.
 Cicogna, Pier Carla 56 n.
 Cingoli, Giulio 335, 337 n.
 Cipri, Daniele **187–197**
 Citti, Franco 111
 Clair, René 101, 188
 Clarens, Bernard 120
 Claudel, Paul 228, 361
 Clerc, Jeanne-Marie 376 n.
 Clifford, Geertz 13
 Cocteau, Jean 113
 Colombo, Cristoforo 337 n., 338
 Committeri, Franco 239 n.
 Conrad, Joseph 211
 Continanza, Mario 280 n.
 Corbucci, Bruno 120
 Corneau, Alain 217, 226
 Corneille, Pierre 112, 131
 Corni, Gustavo 47 n.
 Corra, Bruno (pseudonimo di Corradini
 Bruno Ginanni) 38, 39 n., 66
 Corti, Maria 138 n., 143 n., 144 n.
 Costa, Antonio 56 n., 66 e n., 302 n., 303 n.
 Costanzo, Mario 173 n., 192 n.
 Courtés, Joseph 19 n.
 Crangle, Richard 130 n.
 Crawley, Constance 38
 Crepax, Guido 319, 320 e n., 323 e n., 333
 Crispi, Francesco 285
 Cristaldi, Franco 236
 Cruz, Penelope 314
 Cuccu, Lorenzo 175 e n.
 Curtiz, Michael 119 n.
 Cutò, Alessandro 285

 D'Alessio, Carlo 88 n.
 D'Ambra, Lucio 65
 D'Amore, Diana 42 n.
 D'Annunzio, Gabriele 35 n., 37, 44, 49, 65, 88 n., 164
 Da Vinci, Leonardo 217, 301, 309
 Dalí, Salvador 45
 Darsenne, Giulia: vedi Dembowska, Giulia
 Daudet, Alphonse 228
 Day, Doris 203, 213, 214
 De Antoni, Alfredo 119 n.
 De Concini, Ennio 251
 De Curtis, Antonio: vedi Totò
 De Filippo, Peppino 189, 278

 De Gasperi, Alcide 353 e n., 354 e n., 355 e n.
 De Giusti, Luciano 305 n.
 De Juli, Mariana 335
 De Laude, Silvia 255 n.
 De Maria, Franco 100 n.
 De Maria, Luciano 35 n.
 De Medio, Emidio 33
 De Robertis, Domenico 67 n.
 De Sica, Vittorio 101 n., **265–274**, 275 n., 287–290,
351–358
 Del Serra, Maura 69 e n.
 Deleuze, Gilles 18 n., 21 e n., 369 e n.
 Della Rovere, Fortebraccio **265–274**, 286
 Dembowska, Giulia 87 n.
 Denis, Claire 349
 Derrida, Jacques 371
 D'Hugues, Philippe 343 n.
 Di Carlo, Carlo 143 n.
 Di Cori, Paola 46 n.
 Di Giacomo, Salvatore 89 n.
 Diadori, Pierangela 280 n.
 Dickinson, Emily 156
 Disney, Walt 335
 Döblin, Alfred 369
 Doležal, Lubomír 61 e n., 337 n.
 Donati, Corrado 179 n.
 Dos Passos, John 66, 362
 Dufлот, Jean 109 e n.
 Duras, Marguerite 211, 362
 Duse, Eleonora 42 n., 88, **92**
 Dusi, Nicola 15 n., 16 n.
 Dworkin, Andrea 380

 Eco, Umberto 14 e n., 15 e n., 18, 20 e n., 60, 61 n.,
 88 e n., 194 e n., 293 n., 319, 324 n., 369
 Edison, Thomas Alva 381, 383
 Ejzenštejn, Sergej 202, 209, 226 n., 374, 376, 380
 Ekberg, Anita 276, 278, 281
 Eliade, Mircea 112
 Englund, Robert 188, 190
 Enyedi, Ildikó 379 e n., 381, 383, 384
 Erdély, Miklós 381
 Ergas, Morris 268
 Eschilo 107, 110 e n., 114 n.
 Euripide **107–117**

 Fabbri, Diego 268 n.
 Fabbri, Paolo 15 e n., 21 n.
 Fabbro, Elena 114 n.
 Faenza, Roberto 217, 218, **225–231**
 Falcetto, Bruno 137 n., 143 n.
 Faldini, Franca 272 n.
 Falena, Ugo 89 n.
 Fallon, Marianne 88 n.
 Faryno, Jerzy 247 n.
 Fasanella, Giovanni 155 n.

- Fassbinder, Rainer Werner 208
 Fattori, Giovanni 305, 308
 Faulkner, William 66
 Fellini, Federico **275–282**
 Ferilli, Sabrina 127, 179 n.
 Ferrandi, Giuseppe 47 n.
 Ferraro, Bruno 209 n., 210 n.
 Ferreol, Andréas 226
 Ferreri, Marco 122
 Ferrero, Adelio 112 n., 294 n.
 Ferrero, Ernesto 248 n.
 Ferretti, Gian Carlo 248 n.
 Ferretti, Pier Giorgio 120
 Ferri, Teresa 70, 71 n.
 Festa Campanile, Pasquale 120
 Findlen, Paula 130 n.
 Fink, Guido 56 e n.
 Flaiano, Ennio 275 n.
 Flamigni, Sergio 150 n.
 Flaubert, Gustave 307, 362, 363
 Flitterman-Lewis, Sandy 60 n., 61 n., 62 e n.
 Fo, Dario 181 n., **335–341**
 Fofi, Goffredo 211 e n., 272 n.
 Fontanille, Jacques 20 n. 21 n.
 Foot, John 190 n.
 Ford, John 188, 202, 207 n., 211
 Forgách, András 379 n.
 Fornara, Bruno 189 n.
 Fornaroli, Enrico 323 n.
 Foscolo, Ugo 262
 Foucault, Michel 17
 France, Anatole 37
 Franceschetti, Antonio 303 n.
 Franceschini, Alberto 155 n.
 Franzinelli, Mimmo 271 n.
 Frappat, Francis 222, 226
 Fratini, Gaio 143 n.
 Frazer, James George 112
 Freddi, Giovanni 370 n.
 Freddi, Luigi 292
 Fregonese, Hugo 119 n.
 Fresnay, Pierre 345
 Freud, Sigmund 44 e n., 45, 115 n.
 Friedman, David 120
 Fruttero, Carlo 141 n.
 Frye, Northrop 280 n.
 Fulci, Ludovico 287 n.
 Fusco, Maria Pia 227 n.
 Fusillo, Massimo 109 n., 113 n., 116 n.
- Gabin, Jean 203, 210
 Gable, Clark 203, 214
 Gabriele, Tommasina 139 n.
 Gadda, Carlo Emilio **247–254**
 Gajoni, Cristina 251
 Galièna, Anna 125 n., 133
- Galimberti, Massimo 176 n.
 Galitzky, Thad's 36, 40 n.
 Galletti, Gian Luca 278 n.
 Galli, Giorgio 155 n.
 Gallone, Soava 45
 Galloni, Adelchi 340
 Gallozzi, Gabriella 226 n.
 Gambacorti, Irene 65 e n.
 Gamblin, Jacques 346 n.
 Gardner, Ava 202
 Garibaldi, Giuseppe 285, 308 e n.
 Garra Agosta, Giovanni 93 n.
 Gassman, Vittorio 120 e n.
 Gautier, Théophile 103
 Genette, Gérard 56, 69 e n., 75 n., 113 n.
 Genina, Augusto 45, 320 n.
 Gerbi, Sandro 273
 Gerini, Caludia 315
 Germi, Pietro 251–254
 Giannetti, Alfredo 251
 Gibellini, Pietro 91 n., 92
 Gigante, Marcello 112 n.
 Gili, Jean A. 33 n., 48 n., 120 n.
 Gilmour, Davide 284 e n.
 Ginna, Arnaldo (pseudonimo di Corradini Arnaldo
 Ginanni) 38 e n., 39 e n., 66
 Ginanni, Corradini Arnaldo: vedi Ginna
 Ginanni, Corradini Bruno: vedi Corra
 Giordano, Pietro 188
 Giovanni (evangelista) 62 n.
 Girlanda, Elio 58 n.
 Girolami, Marino 120
 Giudice, Gaspare 187
 Giuliani, Alfredo 210, 211 n.
 Giuliani, Fulvia 37 n.
 Gleizes, Delphine 182 n.
 Głowiński, Michał 356 e n., 357
 Godard, Jean-Luc 323
 Goddard Bergin, Thomas 89 n.
 Goffman, Erwing 181 n.
 Goldoni, Carlo 195
 Goll, Iwan 51 e n., 52, 63
 Gönczy, Ágnes 379 n.
 Gonzaga, famiglia 129
 Gora, Claudio 251
 Gösta, Bernhard 119 n.
 Gozzano, Guido 65, 287–290
 Grabinski-Broglio, Luigi 89 n.
 Graham, Allison 296, 297 n.
 Gramsci, Antonio 189, 304
 Grant, Cary 214
 Grazzini, Giovanni 119 e n., 121 e n., 278 n., 307 n.,
 308 n.
 Greenaway, Peter 361, **369–378**
 Greene, Graham 265
 Greimas, Algirdas Julien 19 n., 20 e n., 72 e n.

Grillparzer, Franz 112
 Guerra, Tonino 173 n.
 Guerrini, Mino 120
 Guglielmi, Angelo 257 n.
 Guglielmi, Guido 250 n.
 Guglielmi, Massimo 226
 Gutkowski, Emanuela 253 n.
 Gyórfy, Iván 381 e n.

Hayez, Francesco 305
 Hayworth, Rita 202, 203, 213, 214
 Heidegger, Martin 195
 Heilmann, Luigi 247 n.
 Heinämaa, Sara 380 n.
 Helbig, Jörg 370 n.
 Hemingway, Ernest 66
 Hepburn, Audrey 213
 Herzog, Werner 15
 Hinchliff, Dickon 349
 Hitchcock, Alfred 45, 238, 302, 360, 361 n.
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 14, 44
 Hoffmansthal, Hugo von 113
 Hoven, Adrian 120
 Hugo, Victor 182 n.
 Hunter, Dianne 295 n.
 Huppert, Isabelle 362

Ibárruri, Dolores 213 e n.
 Incrocci, Agenore: vedi Age
 Infascelli, Carlo 120
 Ingarden, Roman 60
 Invernizio, Carolina 65
 Irigaray, Luce 380 n.
 Iser, Wolfgang 60
 Italia, Paola 98 n., 99 n.

Jackson, Peter 193
 Jacob, Max 62 e n.
 Jacobbi, Ruggero 70 e n.
 Jacovitti, Benito 324 e n.
 Jakobson, Roman 17 e n., 62, 247 n., 253, 254
 Jancsó, Miklós 120, 123
 Janet, Paul 229
 Jankovsky, Oleg 381
 Jauss, Hans Robert 60
 Jeannet, Angela M. 144 n.
 Jenner, Jean-Luc 346 n.
 Jost, François 17 n., 69 e n.
 Jourde, Pierre 348 n.
 Jouvét, Louis 343 n.
 Kafka, Franz 54, 180 n., 213
 Karenne, Diana 41, 42 n.
 Keaton, Buster 55–63
 Kelly, Grace 203, 214
 Kerr, Deborah 203
 Kezich, Tullio 302 e n.

Kieślowski, Krzysztof 60
 Kipling, Rudyard 211
 Kircher, Attanasio **129–136**
 Klimt, Gustav 323
 Kornatowska, Maria 276 n., 281 n.
 Kracauer, Siegfried 47 n.
 Kristeva, Julia 380
 Królikiewicz, Grzegorz 280 n.
 Krysiński, Włodzimierz 179 n.
 Kubrick, Stanley 188, 192
 Kundera, Milan 180 n.

La Fauci, Nunzio 145 n.
 La Fontana, Giovanni 251 n.
 Lacan, Jacques 70 e n.

Lang, Fritz 55 n.
 Lanslots, Inge 202 n.
 Łapiński, Zdzisław 354 n.
 Laughton, Charles 203, 214
 Lauretta, Enzo 164 n., 165 n.
 Leed, Eric 47 n.
 Lega, Silvestro 305
 Léger, Fernand 51 n.
 Lemercier, Valeria 349
 Leone de Castris, Arcangelo 189 e n., 190, 191 n.
 Leoni, Diego 46 n.
 Leonidoff, Ileana 42
 Leopardi, Giacomo 256 n., 284
 Leroy, Philippe 120
 Lessing, Gotthold Ephraim 301
 Lévy-Bruhl, Lucien 112
 Liehm, Mira 294, 295 n., 296 e n.
 Lindon, Vincent 349
 Lipparini, Micaela 248 n.
 Lisi, Virna 120
 Lista, Giovanni 33 n., 34 n., 35, 40 n., 48, 49
 Liucci, Raffaele 271 n., 273
 Livingstone, Sonia 60
 Lo Vecchio Musti, Manlio 161 n.
 Lodato, Nuccio 307 n.
 Longo, Abele 190 n.
 Longo, Luigi 354
 Lopes, Fernando 217, 226
 Lotman, Jurij Michailovič 13 e n., 15, 19, 247 n.
 Loy, Mirna 206, 212
 Luciani, Sebastiano Arturo 67
 Luciano, Lucky 192, 194
 Lumière, Auguste e Louis-Jean 65, 97, 98, 359
 Lumley, Robert 190 n.
 Lüttich, Ernst W.B. 370 n.
 Lynch, David 319 e n., 361

Mac Kinnon, Kenneth 108 n.
 Maccari, Ruggero 123, 238, 239
 Maeder, Costantino 90 n.

- Maggiorani, Lamberto 355
 Mahler, Gustav 306
 Maira, Salvatore **125–136**
 Maisch, Herbert 119 n.
 Majakovskij, Vladimir 57 e n., 58 e n., 61, 63
 Mallot, Marthe 343 n.
 Malvolti, Alberto 273
 Manacorda, Giuliano 248 n.
 Mancini, Elaine 297 e n.
 Mangano, Silvana 111
 Mann, Thomas 228, 306
 Mannoni, Laurent 130 n., 132 n.
 Manzoni, Alessandro 14, 285
 Marcesini, Paolo 226 n., 227 n.
 Marczewski, Wojciech 58–61, 63
 Marcus, Millicent 33 n., 36 n., 48, 49, 175, 176 n.
 Maresco, Franco **187–197**
 Mari, Febo 42 n.
 Marinetti, Filippo Tommaso 35–49, 66, 161
 Mariti, Luciano 125 n.
 Marotta, Davide 188
 Marrone, Gianfranco 21 n.
 Marrone, Romualdo 277 n.
 Martoglio, Nino 87 n.
 Martuszewski, Edward 353 e n., 355 n.
 Mascagni, Pietro 87
 Mastroianni, Marcello 218, 222, **225–231**, 260
 Masuccio Salernitano (pseudonimo di Tommaso Guardati) 120
 Máthé, Tibor 381
 Maude, Arthur 38
 Maugham, Somerset 211
 Mauriac, Francois 228
 Maurier, Daphne du 361
 Mauro, Ezio 225
 Maxwell, Paul (pseudonimo di Paolo Bianchini) 120
 Mayne, Judith 295 e n.
 Mazzantini, Margaret **311–318**
 Mazzini, Giuseppe 285
 Mazzuolo, Antonio 276, 281
 McKenzie, Colin 194
 Méliès, Georges 65, 97, 98 e n., 359
 Melville, Herman 66
 Menichelli, Pina 36, 45
 Meo, Francesco 320 n.
 Mercier, Christophe 345 n.
 Merimée, Prosper 103, 105
 Merz, Irena 352 n., 357 n.
 Metz, Christian 16 e n., 18, 25 n., 83 e n., 84 e n., 205 e n.
 Meyerbeer, Giacomo 304
 Mezzavilla, Silvano 320 n.
 Micciché, Lino 83 n., 247 n., 292 n., 294 e n.
 Micheli, Sergio 195 e n.
 Miczka, Tadeusz 247 n.
 Mieli, Paolo 225
 Migozzi, Jacques 253 n.
 Mila, Massimo 306
 Milanini, Claudio 137 n., 143 n.
 Milazzo, Ivo 323 e n.
 Moi, Toril 380 n.
 Molière (pseudonimo di Jean-Baptiste Poquelin) 135, 281, 282
 Mondrian, Piet 323
 Monicelli, Mario 120, 122, 124, 143 e n., 147, 275 n.
 Monroe, Marylin 203, 214
 Montanelli, Indro **265–274**
 Monteverdi, Claudio 127
 Moravia, Alberto 77 n., 183 e n.
 Moreira, Júlio G. 219 n.
 Moretti, Mario 154 e n., 156, 157
 Morin, Edgar 206 e n.
 Moro, Aldo **149–158**
 Morreale, Emiliano 187 e n., 190
 Mossetto Campra, Anna Paola 102 n.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 184
 Mukařovský, Jan 60
 Müller, Jürgen E. 370 n.
 Mulvey, Laura 295 e n., 296 e n.
 Musu, Antonio 236
 Nari, Aline 183 n.
 Narváez, Pánfilo de 337 n.
 Nergaard, Silje 15 n.
 Nerli Taviani, Lina 176 n.
 Nerval, Gerard de 103
 Niccodemi, Dario 89 n.
 Nietzsche, Friedrich 108
 Novak, Kim 212
 Odin, Roger 22 n., 60, 61
 Ojetti, Ugo 89 n., 171 n.
 Oliveira, Manoel de 222, 361–363, 367
 Oliver, Roger W. 18 n.
 Orlando, Francesco 287 e n.
 Osimo, Bruno 248 n.
 Ottieri, Ottiero 143 n.
 Pabst, Georg Wilhelm 320 n.
 Paduano, Guido 114 n., 115 n.
 Paech, Joachim 370 n.
 Pallavicini, Renato 323 n.
 Pancrazi, Pietro 89 n.
 Pasolini, Pier Paolo 20, 66, 71 e n., **75–85, 107–117, 119–124**, 139 n., 188, **255–264**
 Paukszta, Eugeniusz **351–358**
 Pavel, Thomas G. 337 n.
 Pavese, Cesare 66, 138 n., 293
 Pavolini, Alessandro 292
 Peck, Gregory 213
 Pedriali, Federica 251 n.
 Pellizzari, Lorenzo 138 n.

- Pelonzi-Bragaglia, Giuseppina 34 n.
 Penchenat, Jean-Claude 238, 244, 245
 Péquignot, Bruno 253 e n.
 Perniola, Ivelise 66 n.
 Peroni, Lino 75 n.
 Pesenti Campagnoni, Donata 130 e n., 131 n., 132 n.
 Pessoa, Fernando 205, 206 n., **217–223**
 Pestelli, Leo 278 n.
 Petrarca, Francesco 181 n.
 Petri, Elio 123, 124
 Petronio, Giuseppe 164 n., 165 n.
 Piekara, Magdalena 352 n.
 Pietrangeli, Antonio 294 e n.
 Pinelli, Tullio 275 n.
 Pini, Lina 45
 Pinori, Elena 209 n.
 Piovani, Nicola 184 e n.
 Pirandello, Luigi 10, 37, 45, 65, 100 e n., 128, 131,
161–169, 171–177, 179–186, 187–197, 302 n.
 Pisani, Walter 120
 Pitoëff, Georges 343 n.
 Pitoëff, Ludmilla 343 n.
 Placido, Beniamino 225
 Platone 281
 Plauto, Tito Maccio 114
 Płazewski, Jerzy 353 e n., 355 n.
 Poe, Edgar Allan 42 n., 331, 332
 Polo, Marco 221
 Pomorska, Krystyna 247 n.
 Ponti, Carlo 275
 Poquelin, Jean-Baptiste: vedi Molière
 Praga, Marco 89 n., 90 e n.
 Prampolini, Enrico 34–49
 Prassitele 102, 105
 Prati, Giovanni 288
 Pratolini, Vasco 66
 Pratt, Hugo 319, 323 n., 331 e n.
 Prudente, Rosy 202 e n., 204 n.
 Puccini, Massimo 298 e n.
 Pullini, Giorgio 78 n.

 Quadri, Franco 336 n.
 Quaranta, Lydia 45
 Quasimodo, Salvatore 114
 Quiroga, Horacio 52–55, 61, 63

 Rabelais, François 182 n., 280, 282, 331
 Raboni, Giovanni 336 n., 341 n.
 Raggio, Elettra 42 n.
 Rajewsky, Irina O. 369 n.
 Rakovszky, Zsuzsa 380
 Rame, Franca 335 n., 338 n.
 Rampling, Charlotte 226
 Ramponi, Virginia 127
 Ranucci, Renato: vedi Rascel, Renato
 Rascel, Renato (pseudonimo di Renato Ranucci) 286

 Rastelli, Daniele 319 n.
 Ratoff, Gregory 194
 Raya, Gino 87 n., 88 n., 89 n., 90 n., 93 n.
 Re, Lucia 138 n.
 Rea, Domenico 141 n.
 Redi, Riccardo 41 n.
 Reed, Carol 265
 Resnais, Alain 56 n., 360
 Ribot, Théodule 229
 Riccardi, Carla 90 n., 172 n.
 Ricci, Franco 139 n.
 Righelli, Gennaro 161
 Righelli, Giovanni 119 n.
 Risi, Dino 123, 124
 Rivette, Jacques 195
 Riviello, Tonia Caterina 138 n.
 Robert, Enif 37 n.
 Robinson, David 132 n.
 Robolotti, Franco 271 n.
 Roelens, Nathalie 202 n.
 Roman, Myriam 182 n.
 Rombi, Roberto 225 n.
 Ronconi, Luca 110, 114, 125, 251 n.
 Rondolino, Gianni 304 n., 305 n., 306 n.
 Rosa, Salvator 278 n.
 Rossellini, Roberto 235, **265–274**, 286, 296 n.
 Rossi, Aldo 221 n.
 Rossini, Gioacchino 184
 Rotari, Virginia 126, 127
 Rudy, Stephen 247 n.
 Ruffini, Ernesto 191 e n.
 Russo, Luigi 89 n.
 Russo, Vittorio 114 n.
 Rustichelli, Carlo 252
 Rye, Stellan 55

 Saint-Point, Valentine de 37 n., 39
 Salmon Kovarski, Laura 301 n.
 Sartre, Jean-Paul 180 e n.
 Saville, Philippe 108
 Savinio, Alberto **97–106**
 Savino, Renato (pseudonimo di Mauro Stefani) 120
 Scala, Flaminio 125
 Scaldati, Franco 188, 190
 Scarlatti, Domenico 163
 Scarpa, Domenico 141 n.
 Scarpelli, Furio 123, 238, 239, 285
 Scheiwiller, Vanni 100 n.
 Schiavo, Carlo 276 n.
 Schivazappa, Pietro 251 n.
 Schulz-Forberg, Hagen 370 n.
 Sciascia, Leonardo 87 n., 100 n., 189 e n., 191 e n.,
 302 n.
 Scola, Ettore 123, 124, 238, 239, 244, 245
 Scott Fitzgerald, Francis 213
 Scrivano, Enzo 168 n.

- Secchia, Pietro 354
 Segda, Dorota 381
 Seneca, Lucio Anneo 112
 Setti, Raffaella 175 n.
 Settimelli, Emilio 38, 39 n., 66
 Sforza, Ludovico 301
 Shakespeare, William 14, 88 n., 126 n., 131
 Shonagon, Sei 374
 Silvan, Daisy 42 n.
 Silvestri, Andrea 249 n.
 Simoni, Renato 89 n.
 Sinisalo, Johanna 380
 Siti, Walter 78 n., 81 n., 83 n., 110 n., 255 n.
 Sławiński, Janusz 351 n.
 Snyder, Jon R. 131 n.
 Soggi, Stefano 175 e n.
 Soffici, Ardengo 66, 72, 99 n.
 Sofocle **107–117**
 Soldati, Mario 285, 286
 Sordevolo, Dina di 88 n., 93 n.
 Sordi, Alberto 214
 Spaini, Alberto 295
 Spielberg, Steven 121
 Spitaleri, Mauro 188
 Stam, Robert 60 n., 61 n., 62 e n.
 Starobinski, Jean 143 n.
 Staten, Hans 335 n.
 Stefani, Mauro: vedi Savino, Renato
 Stoker, Bram 15
 Stone, Kay 380
 Stormare, Peter 125 n.
 Strauss, Johann 304
 Strindberg, August 14
 Svevo, Italo 128

 Tabucchi, Antonio 10, **201–208, 209–215, 217–223, 225–231**
 Tanner, Alain **217–223**, 226
 Tarantino, Quentin 319
 Targioni Tozzetti, Giovanni 87
 Tarkovskij, Andrej 380
 Tatar, Maria 380
 Tavella, Paola 150, 151 n.
 Taviani, Paolo e Vittorio **171–177, 179–186**, 187, 192–197
 Tella, Anna Maria 58 n.
 Tesio, Giovanni 141 n.
 Testoni, Alfredo 89 n.
 Thomson, George 110
 Tikkanen, Märta 380
 Tilgher, Adriano 189
 Todini, Umberto 112 n.
 Todorov, Tzvetan 52, 61, 103 e n., 104 n., 105 e n., 278 e n.
 Togliatti, Palmiro 354
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe **283–290**, 307, 309

 Tomasik, Wojciech 351 n., 354 e n.
 Tornabuoni, Lietta 138 n.
 Toti, Gianni 57 n., 58 n.
 Totò (pseudonimo di Antonio de Curtis) 189, 203, 214
 Trasatti, Sergio 24 n.
 Trentini, Nives 212 n.
 Tricomi, Antonio 152 n.
 Tridente, Gaia 176 n.
 Trombadori, Antonello 307
 Truffaut, François 360, 361 n., 362

 Ubersfeld, Anne 182 n.
 Ugolini, Gherardo 115 n.
 Urzi, Saro 253

 Varga, Balázs 381 n.
 Vazzoler, Franco 183 n.
 Vecellio, Tiziano 304
 Vela, Claudio 250 n.
 Veltroni, Walter 225
 Verdi, Giuseppe 305, 308, 382
 Verdone, Mario 33 n., 37 n., 48, 49, 51 n., 62 n., 101 n.
 Verga, Giovanni 65, **87–95**, 172 e n., 174
 Vermeir, Koen 131 n.
 Veronese, Paolo 304, 371
 Vicentini, Gino 260, 261, 263, 264
 Viganò, Aldo 301 n., 302 e n.
 Viganò, Renata 356
 Villani, Simone 121 e n.
 Villiers de l'Isle d'Adam, Philippe-Auguste-Mathias 43, 105 n.
 Virilio, Paul 47 n.
 Visconti, Luchino 101 n., 275 n., **283–290, 291–299, 301–310**
 Vitello, Andrea 285 e n.
 Vittorini, Elio 66, 293
 Volli, Ugo 369 n.
 Volpe, Mario 303
 Voždová, Marie 348 n.

 Wagner, Richard 306
 Warhol, Andy 323
 Weininger, Otto 383
 Wellbery, David E. 372 n.
 Welles, Orson 115, 194, 202, 213, 214
 Wenders, Wim 221
 West, Mae 212
 West, Rebecca 291 n.
 Wilcox, Herbert 119 n.
 Wilde, Oscar 37
 Williams, Tennessee 307
 Winckelmann, Johann Joaquim 301 e n.
 Wolf, Christa 380
 Wolff-Stomersee, Licy 286 n.
 Wyslouch, Seweryna 251 n.

Yolen, Jane 380

Zabagli, Franco 78 n., 81 n., 83 n., 110 n.

Zagarrio, Vito 176 n.

Zalán, Vince 379 n.

Zandra, Camillo 46 n.

Zangrilli, Franco 144 n.

Zappulla Muscarà, Sarah 87 n., 171 n.

Zavattini, Cesare 143, 275, 282, 289, 353

Zeffirelli, Franco 305

Zenobi, Luca 110 n.

Zima, Peter Von 370 n.

Zingarelli, Luca 179 n.

Zipes, Jack 380

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
PHILOLOGICA 88

ROMANICA OLOMUCENSIA XVI

Hlavní redaktoři: Alessandro Marini, Ph.D.; Mgr. Jiří Špička, Ph.D.; Mgr. Lenka Kováčová
Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová
Rejstřík: Mgr. Jana Vicencová
Technický redaktor: Mgr. Petr Jančík

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci, Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
e-mail: vup@upol.cz

Abbonamenti e vendite: prodejna.vup@upol.cz

Olomouc 2006

1. vydání

ISBN 80-244-1439-2
ISSN 0231-634X