

Cicatrici: *El secreto de sus ojos* di Sacheri e Campanella

Sandro Volpe

Rien ne distingue les souvenirs des autres moments: ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices.

Chris Marker, *La Jetée*

1. Una nuova versione

Una pellicola argentina conquista l'Oscar per il miglior film straniero: è il 2010 e *El secreto de sus ojos* s'impone su rivali più accreditati alla vigilia come *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* di Michael Haneke e *Un prophète* di Jacques Audiard. Il regista Juan José Campanella è molto conosciuto anche all'estero per aver diretto alcuni episodi della serie televisiva *Law & Order*, ma è soprattutto l'autore di pellicole interessanti come *El mismo amor, la misma lluvia*, *El hijo de la novia*, *Luna de Avellaneda*. Il film ha grande successo: un mix riuscito di generi – tra noir e mélo – contribuisce alla sua affermazione. E, come spesso accade, richiama l'attenzione sul romanzo da cui è tratto: *La pregunta de sus ojos* di Eduardo Sacheri, pubblicato nel 2005. La lettura del romanzo – ripubblicato con il titolo del film¹ – rivela un testo altrettanto avvincente e sollecita riflessioni più generali a partire dalla sfida che il regista – dopo un breve tentativo con Fernando Castets, suo abituale sceneggiatore – ha

¹ Le citazioni successive dal testo di Sacheri si riferiscono all'edizione spagnola (Sacheri 2009a) e non a quella argentina (Sacheri 2005).

lanciato allo scrittore, quella di lavorare insieme alla stesura del *guión*. Così ricorda la proposta a Sacheri lo stesso Campanella, in un'intervista rilasciata a Michael Guillén:

You have to pretend that this is a game. We're going to toy around and deconstruct and make a different version out of your novel. [...] If you have fun with that, then it will be great. If you start defending every word from the novel, then it's not going to work out (Guillén 2009).

Si trattava dunque di "riscrivere" *La pregunta*, di darne una nuova versione². Il testo di partenza racconta, su un doppio registro narrativo e temporale, la decisione di un vicecancelliere da poco in pensione, Benjamín Chaparro (nel film: Benjamín Espósito, interpretato da Ricardo Darín) di fare i conti con un caso di stupro e omicidio di tanti anni prima: la sua vita è stata in un certo senso travolta dalle schegge di quella tragedia, scriverne sarà un modo per ricominciare a vivere. Il romanzo di Sacheri è essenzialmente un noir. La storia d'amore – che pure s'impone, con lieve ambiguità, fin dal titolo – si legge tra le righe, accumulando le allusioni che si susseguono: il personaggio di Irene, quasi del tutto estromesso dal romanzo scritto da Chaparro (la coerenza narrativa – si è imposto di non scrivere la *sua* storia – è l'altra faccia della medaglia della sua passione), acquista progressivamente una sua fisionomia in alcuni dei 14 capitoli (non numerati ma distinti dalla presenza dei titoli, assenti invece nei 45 capitoli del suo memoir) del testo cornice. Evidentemente una possibile strada per una trasposizione sarebbe stata anche quella di un ulteriore sbilanciamento sul versante del noir, soluzione che è stata scartata. Ma questo è solo il primo – e certo il più evidente – dei tre principali problemi posti dal testo agli sceneggiatori.

Un secondo aspetto è quello della collocazione storica della vicenda narrata: il romanzo copre un arco temporale che va dal 1968 (omicidio di Liliana Colotto) al 1999 (tempo della narrazione): Gómez, l'assassino, viene arrestato nel '72 e rilasciato nel '73, Chaparro lascia precipitosamente Buenos Aires per Jujuy nel '76, torna nell'83, riceve la lettera di Ricardo Morales, marito di Liliana, nel '96. Il film sposta e

² Sacheri (2009b) ha descritto con entusiasmo, in un'intervista, quest'esperienza.

contrae il racconto al passato al 1974-76 mentre il racconto al presente viene mantenuto alla fine degli anni '90: laddove il romanzo rispetta i tempi delle indagini giudiziarie, il film si concentra sul periodo pre-dittatoriale³.

Il terzo punto è relativo a una questione di temporalità narrativa non meno importante. Andiamo per gradi. La *Pregunta* alterna la terza persona del testo cornice e la prima del romanzo "interno": nel *Secreto* i due livelli sono riproposti invece in termini di alternanza temporale e differenza cromatica⁴. Il racconto al passato è prevalente, talvolta i ritorni al presente sono quasi delle parentesi nel fluire del ricordo. Ciò che la visione del film tende inevitabilmente a oscurare – fuori dalle preferenze degli addetti ai lavori va tenuto conto del fatto che la stragrande maggioranza del pubblico conosca solo (o comunque abbia visto prima) il film – è che la storia che Chaparro sta scrivendo sia già *conclusa*, mentre il finale di Espósito⁵ sia *da scrivere* o, in un certo senso, *da vivere*⁶. In altre parole assistiamo in diretta allo scioglimento dell'enigma: l'ultima mezzora (circa un quarto della durata complessiva del film) è *al presente*, fatta eccezione per i brevi flashback (veri o menzogneri) che interrompono il dialogo tra Morales e Espósito. D'altra parte va tenuto presente il fatto che nel romanzo

³ Cfr. Pedroni 2010: 35-36. Cfr. in proposito anche l'intervista di Melissa Silvestri (2010).

⁴ Campanella, sempre nell'intervista a Melissa Silvestri (2010), la descrive così: «The scenes in the past had very bold colors, and muted in the present. We wanted to work the past in like when you are remembering something, you forget details, and only the bold strokes stand out. The past scenes are all coming from the guy's memory, so it's a very dominant, strong color. In the present, memory has no part, everything is the same, muted and de-saturated, and without any charms, in a way».

⁵ Approfito della variazione del cognome del protagonista per muovermi più agevolmente tra i due testi.

⁶ Nicolas Azalbert (2010) descrive lucidamente lo slittamento essenziale che si produce nel film: «Benjamin Esposito [...] décide enfin d'avoir prise sur sa vie et de faire de son passé non pas un roman (comme il envisage au début), mais bel et bien son présent. Le film ne raconte pas autre chose que ce passage de la fiction au réel, du passé au présent pour cesser de regarder sa propre vie comme une fiction».

l'epilogo è, fuor di metafora, veramente *già scritto*, perché elaborato, formulato, orientato da Morales nelle lettere indirizzate a Chaparro, che gli impongono una sorta di macabra caccia al tesoro. È abbastanza ovvio che un finale del genere sia stato scartato in sede di trasposizione: avrebbe imposto, con ogni probabilità, un uso sostenuto della voce narrante, poco in linea con il tono complessivo del film.

Il film di Campanella - o, più precisamente, la riscrittura di Campanella e Sacheri - è invece un noir con una forte coloritura romantica: se si preferisce, al tempo stesso un noir e un mélo⁷. È una storia d'amore contrastata ma per certi versi alimentata dall'*altra storia*: quella dell'omicidio, dell'indagine e di tutte le conseguenze che scaturiscono nel tempo da quegli eventi. In ogni caso la storia d'amore permea entrambi i tempi del racconto: spesso i raccordi sottolineano con gli sguardi la continuità dei sentimenti. La presenza del personaggio di Irene (interpretato nel film da Soledad Villamil) s'impone dunque con ben altra forza rispetto al romanzo: lì risulta assente da tutti i principali snodi narrativi, sostanzialmente estranea perché lontana (in congedo per maternità o trasferita altrove) dai luoghi dell'azione. Nel film è protagonista invece di quasi tutti (a eccezione della cattura di Gómez) i momenti decisivi: l'interrogatorio dell'accusato, la visita a Romano (con la sequenza della muta minaccia di Gómez in ascensore) e la fuga di Espósito. Due di questi tre momenti (l'interrogatorio e la fuga) implicano, come vedremo, un rimescolamento degli equilibri nella presenza dei personaggi principali e secondari.

2. Equilibri

Riflettere sui cambiamenti di struttura e sulla diversa collocazione dei personaggi nel processo di adattamento significa sfuggire alla mera contabilità delle differenze - utile esercizio preliminare e propedeutico,

⁷ Campanella (2009b) ne dà una sua personale definizione nelle *Notas del director*: «No veo esta película como un "film noir". La carne, el plato principal, el motor, es el amor callado durante años, la frustración, el vacío que sienten los personajes. El género es el plato en el que esta carne está servida». Una versione italiana di ampi stralci delle *Notas* in Pugliese 2010.

certo, ma pericolosa deriva da evitare a un diverso stadio di elaborazione – per cogliere le linee generali, il quadro d’insieme. In questo senso anche la distinzione tra personaggi principali e secondari finisce talvolta per essere fuorviante: è il caso dell’ispettore Báez, la cui presenza nel romanzo è decisiva in molti momenti e che diventa una semplice spalla nel film⁸. È lui, nel romanzo, il vero riferimento morale di Chaparro nei meandri di una giustizia che si eclissa progressivamente: prima (capitoli 27-29) chiarisce i retroscena della liberazione di Gómez, poi (capitoli 34-36) ricostruisce la trama degli eventi che costringono Chaparro alla fuga e gli offre anche aiuto materiale. La lontana destinazione di Jujuy e la protezione necessaria gli verranno dal giudice Aguirregaray (capitolo 38), altra isola di legalità in un contesto travolto dalla violenza politica. Il ridimensionamento di Báez nel film – comprensibile secondo la ferrea legge della condensazione che governa gli adattamenti – ha però un’altra conseguenza, meno legata a esigenze “quantitative” e più leggibile in termini di scelta narrativa: il passaggio dalla morte di Pablo – scambiato, nel film, per Espósito – alla fuga è abbastanza ellittico e solo nell’epilogo si chiarirà pienamente la ragione per cui Benjamín era diventato un bersaglio, ovvero il rapimento di Gómez – tutti pensavano ovviamente a un omicidio – da parte di Morales⁹. In breve: nel film Benjamín subisce gli avvenimenti senza comprenderli fino in fondo, nel romanzo rifiuta la delazione e accetta le conseguenze del caso.

È certo più complesso, in termini di adattamento, l’insieme dei passaggi che riguardano il personaggio di Pablo Sandoval: perché

⁸ Accoglie Espósito sulla scena del delitto (e ne ascolta la teoria del “boludo” – del coglione – ereditata, per così dire, da un altro personaggio del romanzo, Adalberto Rivadero) ed è ovviamente presente nella ricerca e nella cattura dell’assassino.

⁹ Cfr. Sacheri 2009a: 265: «- ¿ Sabe qué pasa, Benjamín? La única manera de asegurarse de que Romano se deje de joderlo es enterarlo de la verdad. Yo puedo pactar un encuentro, si usted quiere. Pero para eso tengo que decirle a Romano que el que le amasijó a su amiguito no fue usted sino Ricardo Morales. – Hizo una pausa, antes de concluir la idea-. Si usted quiere, lo hacemos. “Mierda”, pensé. No podía hacer eso, la puta madre. No podía. – Tiene razón – acepté -. Dejemos las cosas como están».

viene messa in atto una strategia del dare e dell'avere molto efficace, un gioco di compensazioni in cui si dispiega al meglio la bravura degli sceneggiatori. La presenza di Pablo, nel testo di Sacheri, è abbastanza limitata in termini quantitativi, ma decisiva in almeno due snodi narrativi: è lui a provocare, con geniale strategia, la confessione di Gómez (capitoli 20 e 21), ed è una sua sbronza a salvare la vita di Benjamín (capitoli 31-33), assente da casa al momento giusto. La scena dell'interrogatorio, nel film, passa - per così dire - a Irene, ciò che permette di rimodulare tutta la situazione in termini più esplicitamente sessuali. L'ispirazione e la sagacia di Pablo non vengono però sacrificate all'espansione del ruolo femminile: trovano invece una collocazione ancora più felice nella grande sequenza della "passione". Nel romanzo la cattura di Gómez è casuale: il litigio con un controllore, Petrucci, ne è la causa scatenante. C'è però il germe che verrà sviluppato da Sacheri e Campanella nella rielaborazione del testo: la passione calcistica di Petrucci crea le condizioni umorali della lite¹⁰. Passione "contagiosa", perché nel film diventerà il punto debole di Gómez. Nelle lettere da lui inviate alla madre a Chivilcoy - e trafugate rocambolescamente da Pablo e Benjamin - i continui riferimenti calcistici al Racing - la stessa squadra del controllore Petrucci - accendono la miccia dell'intuizione: è la passione. Quella di Sandoval è la sbronza in una bettola, quella di Espósito l'amore non confessato per Irene... quella di Gómez è il Racing, ed è allo stadio - in un elaborato piano sequenza di 5'¹¹ - che riusciranno infine a trovarlo e a catturarlo. La spiegazione ispirata che Pablo dà a Benjamín - qui più che mai si scorge il talento di Guillermo Francella - è una teoria a tutto campo che procede dalle loro umanissime debolezze per arrivare a decodificare una scrittura infarcita di riferimenti calcistici, con l'ausilio - quando i due si spostano nel bar preferito di Pablo - di un grande tifoso del club argentino:

¹⁰ *Ibid.*: 152: «Deseaba vengarse del mundo porque lo culpaba del humor lúgubre que tenía desde la tarde del día anterior, domingo, para más datos. Y su humor lúgubre se lo debía, ni más ni menos, a una nueva derrota del Racing Club de Avellaneda».

¹¹ Non si tratta in realtà di un vero piano sequenza, come ha spiegato lo stesso Sacheri in un'intervista rilasciata a Alan Zilberman (2010), ma è impossibile percepire gli stacchi se non in una visione frame by frame.

SANDOVAL: ¿Entendés, Benjamín? El tipo puede cambiar de todo. Puede cambiar de cara, de casa, documento, de trabajo, de vida, de amigos, de familia. Pero hay una cosa que el tipo no puede cambiar... No puede cambiar de pasión (Campanella e Sacheri 2010).

Ritorniamo al romanzo. Sono amici Sandoval e Chaparro: legati da un affetto silenzioso, detestano la stupidità in ogni forma, condividono la stessa tensione morale verso la giustizia. Quando Gómez viene liberato, la geniale strategia di Pablo nell'interrogatorio viene vanificata: forse, però, il dolore li unisce ancora di più¹². Si comprende perfettamente l'intensità del loro ultimo incontro (cap. 37) e il ritorno a Buenos Aires per il funerale dell'amico (capitolo 39), per poter citare – e recitare a bassa voce – sulla sua bara la sua preghiera profana¹³, omaggio al sarcasmo dell'amico.

Anche nel film il registro comico e surreale è certamente legato al personaggio di Pablo, per certi versi amplificato rispetto al romanzo¹⁴. Ciò che rende probabilmente più marcata la scelta d'intensificazione drammatica di un punto di svolta nella storia. Nel romanzo l'inizio del capitolo 31 è lapidario: «El 28 de julio de 1976 Sandoval se agarró una curda de padre y señor nuestro que me salvó la vida» (Sacheri 2009a: 230). La sbronza di Pablo tiene lontano Benjamín da casa, mentre gli

¹² Cfr. Sacheri 2009a: 205: «Giró de nuevo hacia la ventana. Creo que entonces tomé conciencia de lo importante que había sido para él su participación estelar en la indagatoria de ses malparido. Y esa especie de condecoración íntima acaba de hacerles trizas. Supe que su rostro vuelto hacía la calle Tucumán debía estar húmedo de lágrimas. En ese momento el dolor por mi amigo fu más fuerte que la bronca que sentía por lo que acaba de ocurrir con Gómez».

¹³ *Ibid.*: 275: «El día en que los boludos hagan una fiesta, estos dos [Fortuna Lacalle e Pérez, loro superiori anni prima] reciben a los demás en la puerta, les sirven los refrescos, les ofrecen torta, encabezan el brindis y les limpian las miguitas de los labios».

¹⁴ Si pensi alle esilaranti risposte telefoniche date dalla cancelleria del tribunale o ai silenzi con i quali sottolinea irresistibilmente le sue iniziative più avventate.

squadristi irrompono e devastano ogni cosa. Per tre capitoli assistiamo alle tribolazioni di Benjamín per l'amico ubriaco: lo trova, ne paga i danni, lo riporta dalla moglie Alejandra. Ma non è niente rispetto a quello che evita: con "un culo monumentale", commenterà Báez. Nel film questa catena di eventi s'interrompe e cambia direzione quando Pablo resta solo nell'appartamento dell'amico mentre questi va dalla moglie per placarne la prevedibile irritazione. Tornando a casa con Alejandra, i due si troveranno davanti a uno spettacolo atroce: Pablo, rifuggiatosi nella stanza da letto di Benjamín, è stato raggiunto dai sicari che lo hanno ucciso e lasciato in una pozza di sangue. La sequenza dell'omicidio - che tornerà come flashback solo più tardi - resta per adesso fuori campo: alcuni dettagli rivelano tuttavia che Pablo non si è difeso dichiarando la propria identità e che in un certo senso si è sacrificato per l'amico.

Questa variazione, non strettamente necessaria dal punto di vista della concatenazione narrativa, risponde dunque ad altre esigenze. Il romanzo accenna ai primi desaparecidos, ma complessivamente lascia abbastanza sullo sfondo la tragedia politica. Se Chaparro non resta al riparo dalle schegge della tragedia di Morales, tutto resta abbastanza confinato in un ambito personale o comunque circoscritto. Con la morte di Pablo, vittima oltre tutto non designata, viene meno il confine tra la sfera privata e la tragedia collettiva. Tutto questo avrà avuto un peso, eppure la sensazione prevalente è quella di una motivazione ancora più "interna": il desiderio di risarcire - in modo, diciamo pure, paradossale - un personaggio centrale nelle pagine del libro e costretto a cedere alla protagonista femminile parte del suo ruolo¹⁵. Oltre tutto la sequenza dell'omicidio avrà un'importante funzione a distanza nella lunga sequenza pre-finale del dialogo tra Espósito e Morales. E la visita alla tomba dell'amico, come vedremo, sarà il collante tra l'epilogo del noir e quello del mélo.

La nuova dimensione acquisita dal film rispetto al romanzo - la storia dell'amore non dichiarato di Benjamín - porta inevitabilmente a

¹⁵ Come ricorda lo stesso Campanella (Pedroni 2010: 36), è stato Sacheri a insistere per mantenere il personaggio di Pablo: nella stesura finale muore da eroe, gli sceneggiatori lo salvano uccidendolo.

una diversa esposizione del personaggio di Irene¹⁶: “spalla” nella rilettura del dattiloscritto e soprattutto presenza costante nelle sequenze al passato. In particolare è lei la co-protagonista dell’interrogatorio di Gómez: non si può ignorare del resto un certo valore aggiunto di connotazione erotica¹⁷ rispetto alla provocazione certo astuta ma meno verosimile¹⁸ messa in atto da Pablo nel romanzo. Sempre assente nel romanzo – trasferita o in congedo per maternità – Irene è nel film al fianco di Benjamín nel reclamare inutilmente spiegazioni per la scandalosa liberazione di Gómez. Ed è sempre lei a fornire una via di fuga dopo il sacrificio di Pablo: la “protezione” che nel romanzo veniva da un cugino del giudice Aguirregaray è legata nel film alla sua famiglia¹⁹; identica solo la mèta, nella lontana provincia di Jujuy.

3. Finali

Se il film è anche una storia d’amore, decisamente questa espansione non va a scapito del noir. Proprio sotto questo aspetto la

¹⁶ E alla quasi completa cancellazione degli altri personaggi femminili legati a Benjamín nel romanzo: Marcela e Silvia. Solo della seconda rimane traccia nel film, una breve allusione nel dialogo tra Benjamín e Irene, quando lei termina la lettura del dattiloscritto.

¹⁷ La sequenza dell’ascensore, con l’ostentata minaccia della pistola, ne è un po’ il rovescio della medaglia.

¹⁸ Di diversa opinione Larequi (2009a, 2009b), che considera invece poco verosimile la presenza di Irene.

¹⁹ Naturalmente diversi sono la natura e il peso delle varie modificazioni: la sostituzione di Pablo con Irene è “libera”, indipendente da scelte precedenti, mentre quella di Aguirregaray è “legata”, condizionata da scelte anteriori (l’eliminazione del personaggio): distinzione tra modificazioni primarie e secondarie che ho proposto nel contesto di un’altra analisi testuale (Volpe 2007: 126-127).

nuova *versione* offre le migliori varianti rispetto al testo di partenza²⁰. Va detto, en passant, che romanzo e film condividono una stessa prolungata riflessione sull'*incipit*: la pluralità dei punti di vista²¹ si riverbera sui possibili inizi²². Ma è sul finale – in un certo senso: sui finali – che il testo d'arrivo si distacca pienamente dalle aspettative di un adattamento prudente, sfruttando nel modo migliore i vantaggi di una rimediazione a posteriori sul romanzo. La *Pregunta* era – almeno nelle intenzioni del narratore “interno” – la storia di Morales. Il finale – il vero finale, dopo il falso lieto fine del capitolo centrale, “*Abstinencia*” – coincideva con la sua morte, ultima scheggia di una tragedia iniziata trent'anni prima. Dell'altra possibile storia si faceva carico il narratore “esterno” che poteva chiudere il romanzo senza reticenze, suggerendo una nuova “apertura”: «Porque Chaparro necesita responderle a esa mujer, de una vez y para siempre, la pregunta de sus ojos» (Sacheri 2009a: 315). In un certo senso il film riparte da lì, dagli occhi di Irene. Poi deve tenere in piedi i diversi registri e riesce a mantenere l'equilibrio. Ma la scelta di un nuovo finale sembra essere legata ad altre ragioni.

Come ho anticipato all'inizio, una caratteristica importante del romanzo è che la vicenda sia già conclusa quando il narratore interno, Chaparro, decide di raccontarla: dal capitolo 39 al capitolo 45 descrive l'epilogo che risale a tre anni prima. La lettera di Morales, le sue istruzioni, il viaggio di Chaparro, la scoperta “annunciata” del cadavere di Morales e quella più sorprendente del cadavere di Gómez. Questo finale chiude in realtà la storia nel segno di una conferma: il lettore è stato distratto e ha perso di vista le motivazioni profonde del personaggio – espresse e ampiamente ribadite – consacrato alla sua

²⁰ Non posso che ribadire quanto espresso (Volpe 2011) su un piano generale: «Dalle questioni teoriche all'osservazione critica. O, perché no, al lavoro di sceneggiatura: un adattamento è una scommessa interpretativa ma anche, con minore enfasi, la paziente messa a nudo di particolarità e – diciamolo pure – di difetti grandi e piccoli del testo di partenza. Scegliere, offrire soluzioni: è soprattutto questa la posta in gioco».

²¹ Cfr. Sacheri 2009a: 22: «Y será mejor contar lo que sé y también lo que supongo, porque de lo contrario nadie va a entender un carajo».

²² *Ibid.*: «Cuál es el principio? No es que esta historia no tenga un principio. El problema es que tiene como cuatro o cinco principios posibles y distintos».

missione di giustizia. Un finale, come dicevo in apertura, *già scritto* in ogni senso: perché *già avvenuto* e veicolato dalla *scrittura*, consegnato a una sequenza di lettere che indirizzano il protagonista verso la completa comprensione degli avvenimenti.

L'ammirazione per il testo di Sacheri non giustifica comunque reticenze: il finale è la parte più debole del romanzo, anche facendo astrazione dalle ragioni di un adattamento cinematografico. Troppo macchinosa la *caccia al tesoro* imposta da Morales a Chaparro, troppo oneroso il vincolo di una narrazione *ulteriore* che smorza la tensione del ritrovamento. La convergenza tra i due sceneggiatori si sarà prodotta immediatamente? Su questo punto non si può andare al di là di congetture. Cinematograficamente l'ipotesi delle lettere non sarebbe stata impraticabile in via di principio – tanti registi ne hanno fatto una cifra stilistica riconoscibile – ma di certo avrebbe frenato eccessivamente il ritmo della narrazione e introdotto con ogni probabilità una massiccia presenza di una voce narrante²³. L'aspetto più importante riguarda però la temporalità: i vantaggi di una soluzione *in diretta* si impongono naturalmente nel contesto di una scrittura cinematografica. Il romanzo contrapponeva un presente della scrittura e un passato degli avvenimenti: narrazione *ulteriore* nel senso più classico. Il film adotta il compromesso di una soluzione non meno letteraria e tradizionale, ma ampiamente utilizzata dal cinema contemporaneo: esordio *in medias res*, recupero dell'antecedente narrativo, epilogo al presente.

D'altra parte la soluzione scelta da Campanella e Sacheri non ha prodotto certo un unanime consenso²⁴. È comunque un finale complesso (e coraggioso) che merita di essere riletto con attenzione. Un passo indietro: il precipitare degli avvenimenti ha provocato la "fuga"

²³ Stesso discorso vale per molte delle pagine più belle, "da antologia" del romanzo di Sacheri, evidentemente troppo letterarie per essere utilizzabili in sede di sceneggiatura: su tutte quella in cui Chaparro – nel capitolo "Incartamenti" – immagina di essere un foglio di un documento giudiziario e di trascorrere anni nell'oscurità tra le rare consultazioni dei tomi.

²⁴ Molti hanno criticato l'eccesso di finali e sottofinali: tra gli altri Battle (2009).

di Espósito; nel suo racconto la sequenza della stazione con l'addio a Irene, anticipata nell'incipit in uno stile più onirico, torna in una dimensione realistica e si chiude con una prolungata dissolvenza in nero. Poi, al presente, Irene manifesta a Benjamín le sue perplessità spingendolo a una definitiva presa di coscienza:

¿Como puede ser que no haga nada? Hace 25 años que me lo pregunto y hace 25 años que me contesto lo mismo: "Fue otra vida, ya está, ya pasó, no preguntes, no pienses". No fue otra vida. Fue esta. Es esta. Ahora quiero entender todo (Campanella 2009).

Dopo il tempo della riflessione, è giunto il tempo dell'azione: Espósito, trovato l'indirizzo di Morales, parte per un lungo viaggio in auto che lo conduce a una lontana fattoria: lì, tanti anni prima, poco dopo la liberazione di Gómez, si è trasferito il vedovo. Sono invecchiati entrambi, si studiano un attimo. Piccole cortesie e poi Morales s'immerge nella lettura del dattiloscritto. C'è qualcosa che non convince Benjamín: come ha fatto a sopravvivere Ricardo senza Liliana? Non ha mai visto un amore come il suo e non può credergli quando l'altro lo invita a dimenticare. Di più: irritato, gli chiede di andar via. Sulla soglia Benjamín si ferma un istante e aggiunge qualcosa: non può essere stato Gómez a uccidere Pablo – non avrebbe potuto confondere l'uno con l'altro – questo pensiero l'ossessiona... e il pensiero diventa ricordo, riparte il flashback di quella notte. La morte di Pablo è la motivazione forte per il dolore e la memoria del protagonista dopo 25 anni: e il ricordo dell'ostinazione dell'amico nel voler consegnare Gómez alla giustizia l'argomento che fa breccia nel suo interlocutore. E Morales, rientrati in casa, racconta a Espósito la sua versione: prima ha rapito Gómez, poi lo ha ucciso con quattro colpi di pistola. In un rapido montaggio scorrono le immagini in flashback: è morto, è inutile cercarlo ancora, è una storia conclusa.

Ma sarà poi così? Il sollievo della rivelazione dura un attimo. La veridicità del flashback, del resto, non è più un dogma al cinema da molti decenni e lo spettatore – seguendo i pensieri di Espósito sulla via del ritorno – ha i suoi buoni motivi per dubitare: un Morales sbrigativo

giustiziere non coincide con il ricordo di un giovane vedovo che reclamava una pena perpetua per l'assassino. E, come se non bastasse, l'atteggiamento misterioso del personaggio – che dà un po' troppo l'impressione di freddezza e calcolo – finisce per catalizzare su di lui un certo sospetto²⁵. Allora non stupisce l'inversione di marcia dell'auto e l'ingresso – questa volta di soppiatto – nella proprietà di Morales, l'appostamento e infine la scoperta di uno scenario agghiacciante: Gómez rinchiuso in gabbia e il suo carceriere, nel silenzio più assoluto, che gli porta il suo pasto quotidiano. La pena perpetua, colta nel presente, un eterno presente senza futuro.

Qui finisce il noir, ma non si chiudono i conti con il passato: c'è ancora qualcosa da fare sulla strada del ritorno. Una sceneggiatura meno accorta avrebbe affrettato i tempi dell'epilogo: chiudendo sul climax emotivo o accostando rapidamente il sottofinale del mélo. Sacheri e Campanella hanno invece tenuto da parte una sequenza che garantisce la perfetta transizione tra i due "finali" dei rispettivi registri: Benjamín porta dei fiori sulla tomba di Pablo e, a casa, cuce pazientemente – omaggio all'abilità di "sarto dei fascicoli" dell'amico²⁶ – il suo "romanzo". È arrivato il momento tanto atteso: ora che il "caso Morales" non ha più ombre, Benjamín può rispondere – nel fuori campo dei titoli di coda – alla silenziosa domanda che gli occhi di Irene gli hanno posto per tanti anni. Ha imparato a riconoscere i suoi ricordi, ad accettarne le cicatrici.

²⁵ Nelle interviste concesse a Michael Guillén (2009) e a Jack Giroux (2009) Campanella non nasconde una certa malizia nell'aver lasciato trapezare la possibilità – molto teorica per un attento spettatore! – della colpevolezza di Morales.

²⁶ Appena accennata nel film e ampiamente sottolineata nel romanzo.

Sandro Volpe, *Cicatrici: El secreto de sus ojos di Sacheri e Campanella*

Bibliografía

Azalbert, Nicolas, "Dans ses yeux", *Cahiers du cinéma*, 656 (2010): 47.
Campanella, Juan José, *El secreto de sus ojos* (dvd), Cameo Media, 2009a
Id., "Notas del director", 2009b, in Campanella 2009a.

- Pedroni, Federico, "Un caso ancora aperto", *Duellanti*, 63 (2010): 35-36
- Sacheri, Eduardo, *La pregunta de sus ojos*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2005.
- Id., *El secreto de sus ojos*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 2009a.
- Volpe Sandro, *Adattamento*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Id., "Frontiere pericolose: l'adattamento", *Between*, I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>.

Sitografia

- Battle, Diego, "De cómo casi me gustó una película de Campanella", *otrosines*, 2009, http://www.otrosines.com/criticas_detalle.php?idnota=3106, web (ultimo accesso 28/08/2012).
- Campanella, Juan José - Sacheri, Edouardo, "Paginas del Guión de El Secreto de sus ojos, con comentarios del director y actores", *Narglecity*, 2010, <http://narglecity.crearblog.com/2010/03/16/paginas-del-guion-de-el-secreto-de-sus-ojos-con-comentarios-del-director-y-actores/>, web (ultimo accesso 28/08/2012).
- Giroux,, Jack, "DvdTalk sits down with Juan José Campanella", *DvdTalk*, http://www.dvdtalk.com/interviews/dvdtalk_sits_do_4.html, web (ultimo accesso 28/08/2012).
- Guillén, Michael, "The Secret in Their Eyes. Interview with Juan José Campanella", *Twitch*, 2009, <http://twitchfilm.com/interviews/2009/09/tiff09-the-secret-in-their-eyes--interview-with-juan-jose-campanella.php>, web (ultimo accesso 28/08/2012).
- Larequi, Edouardo, "El secreto de sus ojos", *La Bitácora del Tigre*, 2009a, <http://www.labitacoradeltigre.com/2009/10/06/el-secreto-de-sus-ojos/>, web (ultimo accesso 28/08/2012).

- Larequi, Edouardo, "La pregunta de sus ojos vs. El secreto de sus ojos", *La Bitácora del Tigre*, 2009b, <http://www.labitacoradeltigre.com/2009/10/27/la-pregunta-de-sus-ojos-vs-el-secreto-de-sus-ojos/>, web (ultimo accesso 28/08/2012).
- Pugliese, Paolo, "Il segreto dei suoi occhi: incontro con il regista", *Occhi sul cinema*, 2010, <http://www.occhisulcinema.it/Focus%20On%2085.htm>, web (ultimo accesso 28/08/2012).
- Sacheri, Edouardo, "Sacheri habla sobre la experiencia de coescribir 'El secreto de sus ojos' con Campanella", *abcgionistas*, 2009b <http://www.abcgionistas.com/noticias/guion/sacheri-habla-sobre-la-experiencia-de-coescribir-el-secreto-de-sus-ojos-con-campanella.html>, web (ultimo accesso 28/08/2012).
- Silvestri, Melissa, "Interview: Juan José Campanella (The Secret in their eyes)", *ioncinema*, 2010, <http://www.ioncinema.com/news/id/5008>, web (ultimo accesso 28/08/2012).
- Zilberman, Alan, "Juan José Campanella talks The Secret in their Eyes: A byt interview", *Brightest Young Things*, 2010, <http://www.brightestyoungthings.com/articles/juan-jose-campanella-talks-the-secret-in-their-eyes-a-byt-interview.htm>, web (ultimo accesso 28/08/2012).

Filmografia

- El mismo amor, la misma lluvia*, Dir. Juan José Campanella, Argentina – USA, 1999.
- El hijo de la novia*, Dir. Juan José Campanella, Argentina – Spagna, 2001.
- Luna de Avellaneda*, Dir. Juan José Campanella, Argentina – Spagna, 2004.
- El secreto de sus ojos*, Dir. Juan José Campanella, Argentina – Spagna, 2009.

L'autore

Sandro Volpe

Professore Associato di teoria della letteratura presso l'Università di Palermo

L'articolo

Data invio: 31/08/2012

Data accettazione: 30/10/2012

Data pubblicazione: 15/11/2012

Come citare questo articolo

Volpe, Sandro, "Cicatrici: *El secreto de sus ojos* di Sacheri e Campanella", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>