

Liberamente tratto da...

Storie, codici, tragitti, mediazioni tra letteratura e cinema

Donata Meneghelli

1. Una teoria dell'adattamento

In un libro recente, con molta intelligenza Linda Hutcheon è partita da questa apparentemente semplice affermazione: «Chiunque abbia mai fatto esperienza di un adattamento (e a chi non è accaduto?) ha una teoria dell'adattamento, sia essa consapevole o meno» (Hutcheon 2006: xi)¹.

Come si vedrà tra poco, io non faccio eccezione. La dichiarazione di Hutcheon, però, non va interpretata come il lasciapassare fornito a chiunque per porre le proprie impressioni soggettive sotto l'ombrello pomposo del termine 'teoria'. Da un certo punto di vista è quasi il contrario. Le sue parole ci dicono infatti che qualunque riflessione critica sull'adattamento deve partire da due mosse preliminari:

- riconoscere che la nostra percezione di – e il nostro giudizio su – un “adattamento *in quanto adattamento*” (per riprendere la sua definizione) si fonda sempre su una serie di assunti impliciti di carattere più generale;

¹ La traduzione italiana del libro di Hutcheon condotta da Giovanni Vito Distefano è ineccepibile. Tuttavia, la dichiarazione appena citata mi pare così importante per l'intera impostazione del libro che avrei optato per una traduzione letterale del titolo, mantenendo l'articolo indeterminativo: vale a dire, *Una teoria dell'adattamento*, in luogo di *Teoria degli adattamenti*.

- esplicitare tali assunti, tematizzarli, metterli in gioco e indagarli senza reticenze.

Ciò che mi sembra decisivo nelle premesse di Hutcheon è, da una parte, lo spazio che esse programmaticamente aprono a una pluralità teorica. Dall'altra, il loro mettere il dito su uno dei problemi centrali sollevati dall'adattamento: si tratta di una pratica e di un campo di indagine oggi cruciali, talmente diffusi da apparirci quasi scontati, ma che sono in realtà tutt'altro che pacifici.

La pratica dell'adattamento, considerata in senso lato, è sempre esistita. La (ri)scrittura del patrimonio mitico compiuta dai tragici greci, i dipinti della tradizione occidentale (Giotto, Leonardo...) che traducono in immagini le vicende del Vecchio e del Nuovo Testamento rendendole fruibili a masse popolari non alfabetizzate, i racconti che Charles e Mary Lamb ricavano dai drammi di Shakespeare, le opere liriche scritte dai musicisti e dai loro librettisti a partire dal patrimonio letterario, i tentativi di portare sulla scena i propri romanzi e racconti da parte di autori come Henry James o Émile Zola, possono essere considerate tutte forme di adattamento. C'è addirittura chi ha sostenuto che non esistono contenuti che non siano già culturalmente codificati e testualizzati, che nessuna rappresentazione risponde direttamente alla realtà, al dato 'in sé' non mediato da precedenti rappresentazioni, e che dunque il campo dell'adattamento coincide in verità con quello della rappresentazione 'tout court' (Andrew 2000: 19-20).

C'è da chiedersi che utilità possa avere una nozione quando viene dilatata al punto di dissolversi. O, in termini forse meno dogmatici, ci si può domandare se sia più funzionale, da un punto di vista euristico, un'accezione di adattamento ampia o ristretta. La risposta è controversa (Cfr. Fischlin - Fortier 2000, Andrew 2000, Hutcheon 2006). Per parte mia, propongo di considerare l'adattamento come una pratica specifica che risponde (almeno) a due criteri fondamentali:

- il prodursi a partire da un testo (o da più testi ma ognuno singolarmente individuabile), ossia da un qualunque artefatto dotato di uno statuto culturalmente riconosciuto (un romanzo, un dramma, ma anche un frammento, un film, un fumetto, un articolo di giornale,

una fotografia), spesso (anche se non necessariamente) provvisto di un autore;

- l'essere una trasformazione testuale che si gioca tra codici, regimi discorsivi, sistemi di convenzioni o sistemi semiotici diversi (dal narrativo al drammatico o viceversa, dal verbale al visivo o viceversa, dal teatro al cinema o viceversa, dal romanzo al cinema o viceversa, dal videogioco al cinema o viceversa...).

Entrambi questi criteri sono problematici, se non discutibili. I loro confini non sono rigidi. Per ciascuno di essi c'è una zona più o meno ampia popolata da cittadinanze incerte. Per quanto riguarda il primo criterio, fin dove arriva la nozione di 'testo'? Ha senso, per esempio, parlare dell'adattamento di un evento storico? Hutcheon cita alcuni casi interessanti: *Quel pomeriggio di un giorno da cani* di Sidney Lumet, tratto da un fatto di cronaca, o un film televisivo realizzato in Germania sulla cosiddetta Conferenza di Wannsee, l'incontro delle alte gerarchie naziste in cui venne decisa la «soluzione finale» (Hutcheon 2006: 17-18). Ma come lei stessa riconosce, in realtà la sceneggiatura del primo si basa essenzialmente su un articolo comparso sulla rivista *Life*, e quella del secondo sulle minute della conferenza. Insomma, alla resa dei conti, su testi nel senso più classico del termine. Ma un parco di divertimenti a tema o una mostra (altri esempi a cui Hutcheon fa più volte riferimento), poniamo sulla civiltà atzeca, su 'cosa' si basano? Inoltre, come ha sottolineato Bazin, i romanzi sono «matrici di miti», molti personaggi si staccano dai testi che li hanno generati per acquisire autonomia e trascendenza, per abitare la coscienza di chi quei testi magari non li ha mai aperti (1948: 37).

Per quanto riguarda il secondo criterio, i problemi sono anche più spinosi: qui è soprattutto la nozione (assai ambigua e polisemica) di codice ad essere messa in questione. Siamo tutti d'accordo, probabilmente, sul fatto che i film *Emma* e *Ragazze a Beverly Hills* siano adattamenti del romanzo di Jane Austen, o che il *Falstaff* di Verdi sia un adattamento di alcuni drammi di Shakespeare. Lo è anche *Venerdì o il limbo del Pacifico*, in cui Tournier riscrive *Le avventure di Robinson Crusoe* di Defoe? Qui ci troviamo di fronte a una trasformazione nell'ambito di uno stesso supporto (il libro), di uno stesso medium (il linguaggio

verbale), di uno stesso genere (il romanzo). Ma certamente una serie di 'codici' – per lo meno in una delle accezioni di questo termine – sono cambiati, perché il romanzo del Novecento non è quello dell'inizio del Settecento, e si basa su un diverso insieme di leggi, di convenzioni e di contratti. E che dire della 'novellizzazione' (calco dall'inglese 'novelisation'), che si presenta apparentemente come il passaggio da un film a un romanzo, ma che in realtà si basa nella maggioranza dei casi «su una qualche forma di soggetto o di sceneggiatura, dunque di pre-testo *verbale*» (Baetens 2008: 70)²? Nonostante questi confini incerti, tuttavia, rimango convinta che l'adattamento implichi una qualche transazione semiotica, una 'contrainte' di tipo tecnico e/o retorico, una ri-mediazione o una transcodificazione, e che stia lì, in quello scarto, una parte significativa della sua scommessa, del suo fascino e delle sue poste in gioco. Ma ovviamente la questione rimane aperta.

2. L'adattamento cinematografico

Quest'ultimo problema ci porta dritti alle questioni messe in gioco dall'adattamento cinematografico, a sua volta posizionato al centro o al punto di intersezione di una serie di cerchi concentrici che è necessario attraversare anche rapidamente se, di quelle questioni, vogliamo misurare tutta la portata.

L'adattamento cinematografico è solo una delle modalità in cui si manifesta un fenomeno più ampio: quella che oggi viene chiamata transmedialità, ossia gli scambi e i passaggi, ma anche le tensioni e i rapporti di forza, tra media diversi nella nuova cultura mediatica che si afferma con l'avvento della modernità. Nel corso del Novecento, la dimensione transmediale è diventata sempre più decisiva quanto più lo sviluppo delle tecnologie e l'ampliarsi dell'industria culturale hanno moltiplicato i canali e i supporti attraverso i quali una qualunque rappresentazione (diciamo, per semplificare, una storia) può circolare, essere comunicata, varcare i confini dello spazio e del tempo.

² Non a caso Baetens sottolinea il suo statuto problematico in quanto adattamento (2008: 69).

Nell'ambito della transmedialità, si collocano le molteplici relazioni tra cinema e letteratura, che sono presenti sin dalle origini, nel momento in cui il cinema diventa, da apparato tecnologico, forma espressiva e soprattutto narrativa, poi 'arte' (Cfr. Bazin 1999: 119-198). Questi rapporti molteplici includono le esperienze di autori che hanno costantemente praticato e intrecciato, nel loro lavoro, codici espressivi diversi, che sono stati, per esempio, romanzieri, poeti, sceneggiatori e registi (Pasolini), o che hanno lavorato per il cinema come sceneggiatori o soggettisti (Faulkner, Chandler, ancora Pasolini); l'influenza della tecnica cinematografica sulla scrittura letteraria novecentesca di cui tanto si è parlato per romanzieri come Joyce o Dos Passos, ma anche la lettura dei testi letterari alla luce delle acquisizioni tecniche e retoriche del cinema per rinvenire parallelismi o anticipazioni, come fa Ejzenstein in un saggio famoso (2003: 204-266), ritrovando una prefigurazione del montaggio nei romanzi di Dickens; o, ancora, la presenza, a livello tematico, della letteratura nel cinema (pensiamo solo a un film come *Fahrenheit 451* di Truffaut), o del cinema nella letteratura (in romanzi come *L'invenzione di Morel* di Bioy Casares o *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello, per fare solo due esempi classici).

In questo intrico di congiunzioni, scambi, negoziazioni, prestiti, rimandi e sovrapposizioni si colloca l'adattamento cinematografico, che costituisce però non semplicemente una manifestazione tra le altre, ma una zona particolarmente 'calda' dei rapporti tra cinema e letteratura, un caso emblematico della coesistenza e del conflitto, della concorrenza e dell'alleanza che si stabiliscono oggi, in tutti i sistemi culturali, tra vecchi (la letteratura) e nuovi o relativamente nuovi (il cinema) media. Il problema – se di problema davvero si tratta – è che l'adattamento istituisce una pericolosa vicinanza tra testo letterario e testo filmico, li porta a 'toccarsi', a collidere, li mette faccia a faccia come forse non avviene in nessun'altra delle relazioni tra letteratura e cinema che abbiamo citato. Da qui, la coazione al confronto, al giudizio comparativo ("è meglio questo di quello"), la tendenza a vedere il testo derivato sempre e solo come una versione più o meno riuscita del testo originario, atteggiamenti ben stigmatizzati nella famosa storiella che

Hitchcock racconta a Truffaut: ci sono due capre intente a mangiare le bobine di un film e una dice all'altra: «Personalmente preferisco il libro» (Truffaut 1985: 105).

È l'annosa questione della fedeltà, che prima o poi salta sempre fuori non appena si comincia a parlare di adattamento, e soprattutto di adattamento cinematografico. C'è chi sostiene che oggi, in una fase storica di declino del pubblico dei lettori, in cui la letteratura (soprattutto la letteratura del canone occidentale, i classici, inclusi quelli moderni) ha progressivamente perso il ruolo di catalizzatore dell'immaginario svolto in passato, siano sempre meno gli spettatori ai quali attribuire plausibilmente la conoscenza dei testi letterari portati sullo schermo, e dunque in grado di esprimere – come la capra di Hitchcock – soddisfazione o delusione di fronte all'adattamento di un romanzo o di un dramma, i generi di cui tradizionalmente il cinema si è nutrito (Kranz - Millerski 2008: 2). Ma se pure quella questione ha perso parte della sua rilevanza empirica, la sua rilevanza teorica rimane inossidabile. Per quanto molti si affannino a denunciare i limiti angusti del paradigma della fedeltà nell'analisi dell'adattamento cinematografico, la nozione rimane centrale, in qualche modo ineludibile, anche in studi molto recenti (Cfr. per esempio Kranz - Millerski 2008 e Welsh - Lev 2007). L'accanimento nel decostruirla conferma paradossalmente quanto essa faccia ancora parte del nostro orizzonte critico.

Ne fa parte, certamente, ma non si pone per tutti i testi, o non per tutti allo stesso modo e con la stessa urgenza. Sulla base di calcoli approssimativi, si ritiene che più del cinquanta per cento dei film commerciali siano adattamenti (Naremore 2000: 9-10). Come sappiamo bene, però, il problema della fedeltà riguarda principalmente testi con un valore letterario riconosciuto e sedimentato, i 'grandi' testi della letteratura universale: non si pone o si pone in termini molto diversi per le centinaia di romanzi e racconti che appartengono alla letteratura popolare o alla letteratura di genere (polizieschi, best-seller...) e che possono essere trattati alla stregua di sceneggiature molto dettagliate senza che nessuno batta ciglio, se non qualche studioso un po' pedante. Ma se la regista Andrea Arnold decide di adattare *Cime tempestose* e

affidare il ruolo di Heathcliff a un attore afroamericano, la notizia finisce sui giornali. A prescindere – sembrerebbe – da quanti oggi effettivamente conoscano ‘di prima mano’ il romanzo di Emily Brönte³.

In casi del genere, si apre un campo di tensioni specifico. Non si tratta solo della frattura semiotica che presuppone il passaggio da un sistema a un altro, da un codice esclusivamente verbale a una pluralità di codici (visivo, auditivo e verbale). Del resto, non c’è transazione semiotica che non chiami in causa una più ampia dimensione culturale: i sistemi di segni veicolano sempre sistemi di valori. Spesso, dentro ai discorsi sulla fedeltà, che si vorrebbero confronti appassionati tra due testi per analizzarne tangenze e differenze, si cela in realtà un’implicita gerarchia e un atteggiamento difensivo nei confronti di una supposta superiorità assiologica della letteratura come forma ‘alta’, dotata di una profondità, di una dignità, di un’indipendenza creativa che mancherebbero al cinema. L’adattamento dei testi della tradizione letteraria, in altre parole, minaccia alcuni fondamentali assunti critici sulla letteratura, più o meno diffusi anche a livello del senso comune.

Innanzitutto, l’idea di singolarità, di unicità associata all’opera d’arte, soprattutto a partire dal romanticismo. Si tratta di un assunto che resiste con incredibile pervicacia agli innumerevoli scossoni avvenuti tra Otto e Novecento, quando l’arte è entrata in quella che Benjamin ha chiamato «l’epoca della sua riproducibilità tecnica»: come scrive anche Truffaut nell’intervista a Hitchcock già citata, «per definizione un capolavoro è qualcosa che ha trovato la sua forma perfetta, definitiva» (Truffaut 1985: 57). Invece, con la pratica dell’adattamento, ciò che si vorrebbe unico, irripetibile, può essere duplicato, moltiplicato, diventa una matrice da cui possono essere tratti diversi esemplari; diventa, in una parola, potenzialmente seriale. Corollario dell’idea di unicità è l’articolo di fede (si cui anche Truffaut, come abbiamo visto, è pronto a giurare) secondo cui forma e contenuto

³ Il film è stato presentato nel 2011 al festival di Venezia. Vale la pena di ricordare che nel romanzo omonimo di Emily Brönte Heathcliff è un trovatello dalle origini oscure, forse uno zingaro, e che nella splendida versione di William Wyler (1939) il ruolo era interpretato da Laurence Olivier.

costituiscono un tutto indivisibile⁴. Mentre invece la transmedialità presuppone che in qualche modo forma e contenuto siano separabili (Elliot 2004: 221), che sia possibile ri-raccontare la stessa storia con altri mezzi; che sia possibile estrapolare un nucleo immateriale da qualunque racconto (Ryan 2007: 26).

In secondo luogo, una concezione elitaria o addirittura esoterica della cultura, e l'idea che i valori letterari (il testo classico) siano contaminati dal cinema come arte popolare e di massa che funziona secondo le leggi di una vera e propria industria, che cerca di conquistarsi il pubblico più ampio possibile per coprire i grandi costi di produzione e soprattutto per assicurarsi adeguati profitti; e che pur di assicurarsi questi profitti è disposta ad ogni concessione. La bestia nera è chiaramente Hollywood, l'industria cinematografica capitalista per eccellenza, che ha capito subito la legittimazione culturale e sociale che poteva ricavare appropriandosi di una forma espressiva molto più antica e 'rispettabile'; e che non ha mostrato scrupoli nel ridurre, per esempio, *Guerra e pace* a una storia d'amore ostacolata tra due figure 'glamour' come Audrey Hepburn e Henry Fonda⁵. Al di là di certe aberrazioni hollywoodiane, comunque, forse qui affiora anche una forma sottile di iconoclastia, di diffidenza nei confronti dell'immagine in sé, considerata come una modalità di rappresentazione intrinsecamente anti-intellettuale, inadatta a veicolare il pensiero e la coscienza, e per questo legata a doppio filo alla cultura di massa (non solo al cinema, ma alla pubblicità, ai fumetti, al fotoromanzo, alla televisione...).

Rimane da chiedersi, alla resa dei conti, che cosa abbia da perderci la letteratura in quanto tale. Siamo sicuri di renderle davvero un

⁴ Tra i sostenitori di questa concezione c'è il critico d'arte e grande apostolo del modernismo Clement Greenberg, che scrive per esempio: «Il contenuto è supposto fondersi così completamente nella forma che l'opera d'arte o letteraria non può essere interamente o parzialmente ridotta a nessun'altra cosa che non sia se stessa» (Greenberg 1985: 25).

⁵ Mi riferisco naturalmente al film del 1956 diretto da King Vidor e prodotto da Dino de Laurentis.

servizio considerandola una specie protetta che ha bisogno di essere artificialmente preservata in una sorta di riserva naturale? André Bazin, probabilmente il critico che ha affrontato in maniera più intelligente e più laica l'adattamento cinematografico e il campo di tensioni che esso genera, rispondeva in questo modo: «Quando si gira *Madame Bovary* a Hollywood, per quanto grande sia la differenza di livello estetico tra un film americano medio e l'opera di Flaubert, il risultato è un film americano standard che ha, dopo tutto, solo il torto di intitolarsi ancora *Madame Bovary*» (Bazin 1999: 133).

Per alcuni, è evidente, si tratta di una colpa imperdonabile. Ma così si corre il rischio di vedere il film (ogni film tratto da un testo letterario) dominati da un senso di rimpianto: perché il film è quello che è, perché non è più il romanzo (il racconto, il dramma), perché dentro non c'è quello che credevamo di trovarci, dal momento che «il testo originario riuscirà sempre meglio di ogni altro ad essere se stesso» (Leitch 2003: 161). In altre parole, poiché viviamo nell'epoca della stampa e in una economia di mercato, se la nostalgia del testo originario ci assale, non dobbiamo fare altro che entrare in una libreria e acquistarne una copia per ritrovarlo intatto, da un certo punto di vista incorruttibile. Come implicitamente suggerisce Bazin, non si tratta di annullare le distinzioni di valore tra i testi, o di negare che nell'epoca della cultura di massa esistano ancora 'grandi' testi: esistono eccome, l'errore è pensare che siano intoccabili o peggio deperibili.

Le cose sembrerebbero semplificarsi – ma in realtà si complicano – nel momento in cui nella critica cinematografica e più in generale nel cinema viene rivendicato per il regista (o per alcuni registi) lo statuto di autore grazie alla «politique des auteurs» sviluppata a partire dagli anni Cinquanta dalla rivista francese *Cahiers du cinéma* (Cfr. Truffaut 1988: 179-194). Questo significa ricondurre il cinema non più alle leggi dell'industria, a una macchina di produzione collettiva e in qualche modo impersonale, a un sistema rigido di generi, ma a una poetica soggettiva, in cui è possibile identificare uno stile, una serie di temi ricorrenti, rintracciabili in diversi film di uno stesso regista. Da una parte, allora, non ci troviamo più di fronte a un apparato produttivo che fagocita i testi letterari con indifferenza per asservirli alle proprie

leggi, ma a una personalità creativa che reinterpreta il testo alla luce della propria poetica: il confronto, insomma, è da pari a pari. Nello stesso tempo, però (o proprio per questo), ciò dà vita a un prodotto di dignità estetica e intellettuale non questionabile, che costituisce una minaccia molto più seria all'unicità e all'integrità del testo originario; che gli è concorrenziale, potremmo dire, sul suo stesso piano.

Vale la pena di notare che il discorso sulla fedeltà può anche presentarsi in forma per così dire rovesciata, ossia essere brandito a difesa dei valori cinematografici, identificati di volta in volta con la dimensione visiva (taglio dell'inquadratura, luce), il montaggio, la fotografia; a difesa, insomma, della specificità del medium, che rischierebbe – alcuni sostengono – di essere contaminato dai modi espressivi, retorici, formali della letteratura. Spesso dire di un film che è 'letterario' equivale a una condanna quasi senza appello, all'accusa di tradire l'estetica, l'insieme di convenzioni, i procedimenti, la tradizione che appartengono al cinema, che ne fondano l'autonomia in quanto linguaggio.

Questo secondo tipo di difesa può anche allearsi con il primo, manifestandosi nell'idea che ci sono certe cose che solo il cinema può fare, e altre che sono possibili solo alla letteratura, secondo una concezione essenzialista di entrambi i media che appare sempre più obsoleta nel contesto attuale. Titoli come "What Only Words, Not Film, Can Portray" (Ozick 1997) o "What Novels Can Do That Film Can't (and Vice Versa)" (Chatman 1980) – sono emblematici di un simile atteggiamento essenzialista. Un esempio più circostanziato possiamo trovarlo nel dibattito apparentemente infinito sull'uso della narrazione in 'voice over' nel cinema che – sebbene si fondi sulla dialettica tra colonna sonora e colonna visiva, e per quanto quasi un secolo ci separi ormai dall'avvento del sonoro – molti si ostinano ancora a definire un espediente letterario e non intrinsecamente cinematografico perché «assertivo» e non «presentazionale» (Chatman 1980, 1990), senza rendersi conto che il commento sonoro alle immagini (anche nella forma della voce fuori campo) è proprio uno dei modi in cui il cinema ha (ri)codificato la narrazione sulla base delle proprie risorse tecniche.

3. Un'identità instabile e un percorso accidentato

Alla fine del suo libro, Hutcheon dichiara che l'identità di un racconto è mobile, instabile (2006: 177), non solo perché le storie viaggiano nel tempo e nello spazio, ma perché spesso tracciare la frontiera tra 'lo stesso' e 'l'altro' è un'impresa impossibile e forse inutile. Le modalità di appropriazione seguono strade strane.

Di fronte a questa identità "instabile", ci sono reazioni, soluzioni e atteggiamenti diversi. Teniamo sempre il canone della letteratura occidentale come riferimento, perché le questioni che solleva, i valori che gli gravitano intorno sono tali da farne un rivelatore particolarmente efficace, una sorta di cartina di tornasole. Spesso i registi sembrano suggerire che la possibilità di realizzare un buon film sia addirittura inversamente proporzionale al valore letterario del testo-origine. Hitchcock, per esempio, con un misto di deferenza e di arroganza, dichiara che non girerà mai un film tratto da *Delitto e castigo*:

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. [...] Ma se anche decidessi di girarlo, non sarebbe comunque un buon film. [...] Se prende un romanzo di Dostoevskij, non solo *Delitto e castigo* [...], ci trova molte parole e tutte hanno una funzione precisa. [...] E per esprimere la stessa cosa in un modo cinematografico bisognerebbe, sostituendo le parole con il linguaggio della macchina da presa, girare un film di sei ore o di dieci ore, altrimenti non sarebbe serio. (Truffaut 1985: 57)

Singolare dichiarazione, in cui Hitchcock sembra delineare una sorta di sistema di traduzione 1:1 (una parola o una frase, un fotogramma), o dimenticare che ha realizzato diversi film a partire da testi letterari nel senso forte del termine: e se Daphne du Maurier (da cui sono tratti *Rebecca* e *Gli uccelli*) forse non è Dostoevskij, *Sabotaggio* è

la versione cinematografica di uno dei più complessi romanzi di Joseph Conrad, *L'agente segreto*, (per il quale, tra l'altro, si è parlato molto di un'influenza di Dostoevskij!).

Mauro Bolognini – di cui circa la metà dei film sono tratti da testi letterari, con un interesse particolare per la letteratura italiana (*La notte brava* da Pasolini, *La Viaccia* da Pratesi, *Il bell'Antonio* da Brancati, *Agostino* e *La giornata balorda* da Moravia, *Metello* da Pratolini, *L'assoluto naturale* da Parise, *Per le antiche scale* da Tobino, *L'eredità Ferramonti* da Chelli, per citare solo i titoli più conosciuti) – esibisce un atteggiamento opposto nei confronti della letteratura. In un'intervista del 1990, dice quasi il contrario di quanto dichiarato da Hitchcock:

Cerco i miei soggetti in biblioteca. Poi, una volta individuata la storia, cerco sempre di attualizzarla. [...] Anche se il libro continua ad avere una sua esistenza ben precisa, cinematograficamente deve essere plasmato alle nuove esigenze. In questo caso, l'opera di uno sceneggiatore è troppo leggibile. [...] Davanti a un testo mi sento *più libero* piuttosto che davanti a una sceneggiatura. Alla base esiste la possibilità di operare delle scelte che mi siano congeniali. Un qualcosa che riesco a cogliere nel racconto che mi corrisponda, e che in un certo qual modo sia una sorta di autobiografia. (Cit. in Bocchi - Pezzotta 2008: 5-6)

Emerge qui con molta chiarezza il valore aggiunto del testo letterario per Bolognini, tanto più rispetto alla sceneggiatura, che si può sintetizzare in due aspetti, strettamente legati l'uno all'altro. In primo luogo, una sorta di incompletezza, di opacità (mentre la sceneggiatura è «troppo leggibile»), dunque un senso sempre in parte indeterminato, che rende il lavoro pieno di sorprese, inaspettato, plastico, sempre in transizione (in un altro passo della stessa intervista, Bolognini dichiara: «non mi interessa lavorare con uno story-board [...] perché non voglio sapere quello che accadrà»). Poi la disponibilità della letteratura all'investimento, che apre uno spazio di libertà, che è lo spazio dell'interpretazione e insieme quello dell'identificazione,

grazie al quale il testo letterario può diventare «un'autobiografia» del suo lettore.

Con queste premesse, è un'operazione di grande interesse quella che Bolognini compie sulla letteratura, soprattutto – vale la pena di sottolinearlo ancora una volta – sulla letteratura italiana. Si tratta infatti di un lavoro (difficile dire fino a che punto consapevole) che torna ostinatamente sul romanzo italiano, e in particolar modo su una sorta di romanzo italiano 'medio' di cui si moltiplicano gli esempi tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, ben rappresentato, nell'ambito delle scelte di Bolognini, dai nomi di Pratesi, Brancati, Parise, Pratolini, e anche di Moravia (un discorso a parte merita il nome di Pasolini).

Rispetto a tali scelte – che mi sembrano, in tutta la loro diversità, legate da un sottile ma resistente filo sotterraneo – c'è un'eccezione, un'anomalia: il film che Bolognini realizza nel 1962 a partire dal romanzo di Svevo *Senilità*⁶. Non ci sono dubbi, infatti, che *Senilità* sia uno dei grandi romanzi della letteratura italiana e della letteratura 'tout court', un testo a suo modo perfetto, che procede dalla prima all'ultima parola con il passo fermo e sicuro del capolavoro. E un romanzo in straordinaria e misteriosa sintonia con le esperienze più significative che si andavano compiendo in Europa tra Otto e Novecento, quando non addirittura in anticipo: penso non tanto o non solo al naturalismo, ma a Henry James e a Proust. Di fronte a questo romanzo, Bolognini può fare appello all'atteggiamento che abbiamo visto emergere nell'intervista già citata. Niente deferenza, ma nemmeno l'idea che il testo letterario sia semplicemente l'abbozzo di un soggetto, poco più di un punto di partenza. Come ho detto in

⁶ Si tratta di un film che ha avuto scarsa circolazione dopo la sua uscita nel 1962 e che pochi conoscono se non, come si dice con una brutta espressione, gli 'addetti ai lavori'. Recentemente il Centro Mauro Bolognini di Pistoia ha organizzato alcune proiezioni pubbliche, in un'operazione tesa a restituire il film ai potenziali spettatori, a reintegrarlo nel loro orizzonte di attesa. Ringrazio Roberto Cadonici, direttore del Centro, per avermi concesso di visionare ripetutamente il film.

precedenza, è uno spazio di libertà, un esercizio spericolato, forse una sfida, che gli consente – per esempio – di innestare nel romanzo di Svevo i nuclei del proprio immaginario e della propria poetica (per esempio, la riflessione sui tabù, sul desiderio e la sessualità come forze sottoposte al controllo sociale e alla repressione). Il risultato è un film di grande interesse, denso di contaminazioni (ci tornerò fra un attimo).

Non posso ripercorrere qui nel dettaglio il lavoro compiuto da Bolognini su *Senilità*, per il quale rimando a un bel libro, pubblicato recentemente, nel quale vengono analizzati con molta intelligenza le tappe e gli aspetti fondamentali di questo adattamento, sia nel senso di prodotto che in quello dinamico di processo (Cfr. Baldelli 2011). Voglio invece soffermarmi su due punti che mi sembrano particolarmente pertinenti al quadro teorico delineato nelle pagine iniziali, perché mettono in luce il carattere potenzialmente dialogico, conflittuale, vitale, che c'è in ogni adattamento cinematografico, tanto più di un 'grande' testo letterario; e su questi concludere.

Senilità non è solo un capolavoro, è anche un libro crudele, spietato, costruito su una serie di simmetrie cristalline tra quattro personaggi, ognuno messo in scena senza la minima concessione, investito da uno sguardo che si scrolla di dosso qualunque complicità emotiva o intellettuale. Che impatto ha avuto questo sguardo su Bolognini e sul film che ha realizzato? In che modo quella che nel testo letterario costituisce una metafora è ritornata alla propria dimensione letterale (visione in senso proprio)?

Bolognini è un autore che arriva relativamente tardi al colore, che continua a scegliere il bianco e nero fino al 1965; che dunque partecipa di quella «separazione tra colore e autorialità» caratteristica del cinema italiano del decennio 1954-1964 (Pierotti 2006: 129), e che usa il bianco e nero con straordinaria maestria, esplorandone tutte le possibilità verrebbe da dire 'cromatiche'. Se confrontiamo la fotografia di *Senilità* con quella del film immediatamente precedente, *La Viaccia*, notiamo differenze significative. Nella *Viaccia*, ci troviamo di fronte a una fotografia volutamente pittorica, che fa pensare (al di là delle effettive e puntuali influenze, che andrebbero verificate) alle esperienze del pittorialismo americano raccolto, nei primi anni del Novecento, intorno

alla rivista *Camera Work*: immagini «soffuse di vago chiarore, caratterizzate dalla morbidezza dei contorni e da effetti di sfocature» (Vanon 1981: 15). In *Senilità*, invece, la fotografia (splendida) appare molto più nitida, sia negli interni che negli esterni, più limpida, più precisa nei contrasti; si libera di qualunque connotazione lirica, di qualunque indugio, come se la macchina da presa avesse assunto lo sguardo implacabile di Svevo. Questo forse è vero. Nello stesso tempo, però, Bolognini inserisce uno scarto drastico rispetto al romanzo: la scena su cui si chiude il film, che cambia il finale della storia aggiungendo un episodio di cui nel testo di Svevo non c'è traccia, e che imprime al film una virata verso il melodramma, aprendo una tensione singolare, affascinante, con quel romanzo così implacabile e lontanissimo da qualunque tentazione melodrammatica.

Il secondo punto su cui vorrei insistere riguarda il personaggio di Angiolina nel film, esempio emblematico della vertigine intertestuale che l'incontro tra cinema e letteratura è capace di innescare. Bolognini ha usato 'plasticamente' l'attrice Claudia Cardinale che lo interpreta, vestendola, truccandola e soprattutto pettinandola in modo tale da farne anche la citazione di un'altra attrice, Louise Brooks, e di un altro personaggio fittizio, Lulù. Lulù è un personaggio che appartiene in egual modo ai drammi di Wedekind da cui trae origine (*Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora*, scritti negli ultimi anni dell'Ottocento) e al film che Georg W. Pabst ne ha ricavato nel 1928: tanto forte è stato l'impatto dell'operazione di ricodifica compiuta da Pabst, che ormai il personaggio letterario è inseparabile dal suo doppio filmico e dall'iconografia che Louise Brooks gli ha offerto: «Louise Brooks pare non faccia nulla per dare voce, corpo, credibilità a un personaggio tanto complesso e contraddittorio da sfiorare l'astrazione del simbolo. *Si limita ad essere*» (Groppali 1983: 44).

In qualunque adattamento cinematografico di un testo letterario, il personaggio, fantasma incorporeo generato da un insieme di parole, entra in rapporto dialettico con l'attore o l'attrice che lo incarna: la sua corporeità, il suo volto in quanto icona, i ruoli che ha precedentemente interpretato. Attraverso il film di Bolognini, però, l'Angiolina di Svevo entra in rapporto dialettico non solo con Claudia Cardinale, ma anche

con Louise Brooks e con la Lulu di Wedekind-Pabst, ossia con tutta una mitologia del femminile che intorno a quelle figure si è raggrumata; tanto che viene da chiedersi se lo spostamento temporale della vicenda di *Senilità* dalla fine dell'Ottocento al 1927 operato da Bolognini non muova anche dal desiderio di sperimentare un simile innesto.

Molto ci sarebbe ancora da dire su questo. Limitiamoci a esplicitare – seguendo ancora una volta i suggerimenti di Hutcheon – un ultimo elemento. In ogni adattamento, nel viaggio che una storia e un insieme di personaggi intraprendono per arrivare da un testo a un altro, da un sistema di segni a un altro, intercettano sempre una molteplicità di altri sistemi (semiotici, culturali, iconici), di altri modelli, di precedenti mediazioni, che imprimono deviazioni, determinano stratificazioni multiple, manipolano le origini e confondono le carte. Si tratta, insomma, di un tragitto accidentato, pieno di agguati e di sorprese, in cui davvero la nozione di adattamento è sempre sul punto di dissolversi nelle nostre mani⁷.

⁷ Ringrazio Anna Masecchia per i suoi commenti su una prima versione di questo saggio e i suggerimenti preziosi che mi ha fornito.

Bibliografia

- Andrew, Dudley, "Adaptation", *Film Adaptation*, Ed. James Naremore, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2000, pp. 28-37.
- Baetens, Jan, *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.
- Baldelli, Valentina, *Il romanzo allo specchio. Senilità da Italo Svevo a Mauro Bolognini*, Centro Mauro Bolognini, Pistoia, 2011.
- Bazin, André, "L'adaptation ou le cinéma comme Digeste", *Ésprit*, 7, Juillet 1948, pp. 32-40.
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1962, trad. it. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999.
- Bocchi, Pier Maria - Pezzotta, Alberto, *Mauro Bolognini*, Milano, Il Castoro Cinema, 2008.
- Chatman, Seymour, "What Novels Can Do That Film Can't (and Vice Versa)", *On Narrative*, Ed. W.J.T. Mitchell, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, pp. 117-136.
- Chatman, Seymour, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1990.
- Ejzenstein, Sergej Michailovič, "Dickens, Griffith e noi" (1944), Id., *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 204-266.
- Elliot, Kamilla, "Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma", *Narrative across Media*, Ed. Marie-Laure Ryan, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004, pp. 220-243.
- Fischlin, Daniel - Fortier, Mark, "General Introduction", *Adaptations of Shakespeare: A Critical Introduction*, Eds. Daniel Fischlin - Mark Fortier, New York and London, Routledge, 2000, pp. 1-22.
- Greenberg, Clement, "Avant-garde and Kitsch" (1939), Id., *Pollock and after*, New York, Harper and Row, 1985.
- Groppali, Enrico, *Georg W. Pabst*, "Il Castoro Cinema", Firenze, La Nuova Italia, 1983.

- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York and London, Routledge, 2006, trad. it. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2001.
- Kranz, David L. – Millerski, Nancy C. (Eds.), *In/Fidelity. Essays on Film Adaptation*, Newcastle (UK), Cambridge Scholar Publishing, 2008.
- Leitch, Thomas M., "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", *Criticism*, 2, Spring 2003, pp. 149-171.
- Naremore, James (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2000.
- Ozick, Cynthia, "What Only Words, not Film, Can Portray", *New York Times*, 05.01.1997, section 2, p. 1.
- Pierotti, Federico, "Dalle invenzioni ai film. Il cinema italiano alla prova del colore (1930-59)", *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore*, Ed. Sandro Bernardi, Roma, Carocci, 2006, pp. 85-139.
- Ryan, Marie-Laure, "Toward a Definition of Narrative", *The Cambridge Companion to Narrative*, Ed. David Herman, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 22-35.
- Truffaut, François, *Le cinéma selon Hitchcock: édition définitive*, Paris, Ramsay, 1983, trad. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Edizione definitiva, Parma, Pratiche, 1985.
- Truffaut, François, "Una certa tendenza del cinema francese" (1954), Id., *Il piacere degli occhi*, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 179-194.
- Vanon, Michela (Ed.), *Camera Work. La rivista di fotografia di Alfred Stieglitz*, Torino, Einaudi, 1981.
- Welsh, James M. - Lev, Peter (Eds.), *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, Lanham (MD), The Scarecrow Press 2007.

Filmografia

- Lulù (Die Büchse der Pandora)*, Dir. Georg Wilhelm Pabst, Germania, 1929.
- Senilità*, Dir. Mauro Bolognini, Italia, 1962.

L'autrice

Donata Meneghelli

Donata Meneghelli è professore associato di Letterature comparate e di Teoria e storia dei generi letterari all'università di Bologna. I suoi principali campi di ricerca sono la teoria e la storia del romanzo, l'intermedialità, la narratologia, il rapporto tra letteratura e arti visive, la letteratura italiana migrante. Tra le sue pubblicazioni: *Una forma che include tutto* (1997), *Teorie del punto di vista* (1998), "Quadri senza cornici, cornici senza quadri: il romanzo nello specchio della pittura", *La cornice*, Ed. Federico Bertoni - Margherita Versari (2006), "Narrazione", *Dizionario tematico della letteratura*, vol. III (2007), "Sophie Calle: tra fotografia e parola", *Guardare oltre*, Ed. Silvia Albertazzi - Ferdinando Amigoni (2008), "La tension entre la forme et l'informe dans le roman du XXe siècle", *Formules* (2009). È in uscita un suo volume sulla narrazione nei diversi campi disciplinari.

Email: donata.meneghelli3@unibo.it

L'articolo

Data invio: 30/08/2012

Data accettazione: 30/10/2012

Data pubblicazione: 18/11/2012

Come citare questo articolo

Meneghelli, Donata, "Liberamente tratto da... Storie, codici, tragitti, mediazioni tra letteratura e cinema", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>