

Introduzione

Perché così tante storie?

Adattare un libro significa adottarlo. Oppure farsi adottare da lui. O anche immaginare il libro che si potrebbe aver letto. Il libro non scritto che avrebbe potuto essere un film.

*Éric de Kuiper*¹

L'innaffiatore innaffiato (1895) dei fratelli Lumière raccontava già un minimo di trama con un inizio, una parte centrale e un finale. Però quei corpi che si agitano e corrono in un giardino, anche se si inseriscono in una progressione drammatico-burlesca che ha qualcosa in comune con la narrazione letteraria, sono anche di un'altra natura. Sin dagli esordi il cinema ci insegna che esso, «ricostituendo una storia»², ne modifica il senso e agisce su altri parametri per produrre informazione ed emozione. Ecco il problema che nel complesso si pone per l'adattamento: il cinema, come buona parte della letteratura, è certo costituito da una narrazione che può diventare racconto; nello stesso tempo è rappresentazione, immagine fondata su codici che sembrano avere qualche competenza in comune con le modalità d'espressione pittoriche e fotografiche, e con un vecchio principio del teatro, l'imitazione (dei gesti, delle posture, delle espressioni della realtà). Eppure si tratta ancora di un'altra cosa, poiché il cinema è fatto di inquadrature, montaggio, luce, corpi, spazi, oggetti, suoni, musiche e, ancor di più, di un rapporto con la realtà particolare per via del sistema di registrazione. In tal senso più vicino alla fotografia, vi aggiunge il movimento e quindi la durata, fatto che modifica profondamente il nostro modo di comprenderlo. Intuiamo fin da subito che il passaggio dalla letteratura o dal teatro al cinema, come afferma Paul Ricœur, induce un cambiamento di tipo narrativo³. Ma nulla ci consente di individuare procedimenti semplici e universali che potrebbero accompagnarlo. È ben difficile riuscire a stabilire una sorta di logica dell'equivalenza di senso fra le parole scritte e le immagini in movimento. Allo stesso modo, il metodo che consisterebbe nello stabilire codici di conversione fra il teatro e il mondo rappresentato al cinema dipenderebbe da un errore di obiettivismo. Per adattare è necessario disporre di un'opera scritta e ridarle vita non solo utilizzando procedimenti di trasformazione scritturale caratteristici del cinema (la sceneggiatura e i dialoghi), ma anche e soprattutto mettendo a profitto quelli che rientrano nel campo della messa in scena cinematografica. Per meglio cogliere ciò che entra in gioco con l'adattamento ci avvarremo di esempi di film appartenenti a epoche diverse della storia del cinema, con l'ausilio, a mo' di bussola, di almeno una certezza: quella di considerare ogni adattamento come un'ottima occasione per cogliere meglio la specificità e la ricchezza del cinematografo nella sua capacità di creare, attraverso particolari modalità di espressione, una gamma inesauribile di significati ed emozioni.

¹Éric de Kuiper, *Oublier Proust*, «Trafic», n. 35, autunno 2000, p. 19.

²Gérard Genette, in una corrispondenza personale indirizzata ad André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino 2000, p. 197, nota 48.

³Prefazione di Paul Ricœur in André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* cit., pp. 5-9.



Rosemary's Baby (1968) di Roman Polanski: al cinema, essere con un personaggio non significa identificarsi nel suo sguardo, ma vedere ciò che egli vede e nello stesso tempo godere dell'opportunità di osservarlo a sua insaputa. Significa anche percepire la situazione da un punto di vista estraneo allo scambio, alla relazione.



PRIMA PARTE

Capitolo 1

Narrazione e narratore

Un gran bisogno di storie

Il cinema di finzione ebbe ben presto, sin dall'inizio del XX secolo, un'enorme necessità di materia prima – personaggi, situazioni, intrecci. Ebbe quindi bisogno sin dagli esordi, e *a fortiori* con il suo sviluppo commerciale, di far man bassa negli ambiti della letteratura e del teatro. Ciò avveniva con il rischio – che spesso si concretò – di snaturare l'opera, di ridurla, semplificarla, di applicarvi codici narrativi rigidi e restrittivi, così come fece la letteratura di massa nello stesso periodo, fornendo ai censori di quest'arte nascente qualche argomento convincente per vedervi soltanto uno spettacolo da fiera, una distrazione volgare e riduttiva. Ma, in fondo, era davvero questo il problema? Non emergeva forse *una verità di un altro ordine*, qualunque fossero le semplificazioni del racconto, attraverso quei corpi, quelle mimiche, quel-

le gestualità e il loro inserimento in uno scenario reale o fittizio? La sfida che lancia l'adattamento risiede in questa trasformazione tanto necessaria quanto complessa da definire tra l'opera scritta e quella cinematografica. Nell'una la narrazione primeggia e le parole regnano sovrane con i propri significanti, con le proprie regole, costituendo quello che Barthes¹ definisce «un sistema coerente di segni». Nell'altra, il fatto di far vedere e ascoltare impone le proprie leggi. L'antica dissociazione tra *diegesis* (racconto da parte di un narratore) e *mimesis* (imitazione da parte dell'attore) cara al teatro antico, di cui Platone e Aristotele fornivano già definizioni diverse², si ricompone questa volta con la necessità assoluta di riunirli aggiungendovi questioni specifiche dell'arte cinematografica (il montaggio, il suono, la musica, il quadro, la luce ecc.).

Chi racconta la storia?

Prima questione complessa: esiste un narratore cinematografico? Il termine è già discutibile in letteratura per la complessità del punto di vista con cui esso coincide: a seconda che si tratti di un personaggio del romanzo che vive le situazioni e nello stesso tempo le riferisce o che si abbia a che fare con un'istanza dell'enunciazione non caratterizzata che riporta un avvenimento, ci troveremo in un rapporto diverso con il testo. In quest'ultimo caso, si avverte bene che tale istanza è fluttuante, si avvicina e si distacca dai personaggi, agisce con un rapporto di interiorità e di esteriorità, circola, si allontana, descrive, dipinge, critica, commenta... Se si considera l'esempio del romanzo di Henri-Pierre Roché, *Jules e Jim*, da cui è adattato il film di François Truffaut (1962), non si sa con precisione chi racconta la storia. Si tratta piuttosto di un'istanza che ci descrive subito l'incontro di due giovani uomini lasciando intendere che la narrazione contiene a intervalli in parte la soggettività di uno di essi o di entrambi – in seguito addirittura dei tre personaggi (dopo l'incontro con il personaggio femminile Kathe) – senza per questo confondersi con loro. Una cosa è certa: *siamo dalla loro parte*, tanto in Roché quanto poi in



Il trio dannato di *Jules e Jim* (1962) conserva in Truffaut la leggerezza del romanzo di Henri-Pierre Roché, ma vi aggiunge la memoria della Grande Guerra. Come per meglio manifestare in contrappunto l'importanza della «piccola guerra» – quella del desiderio – nella quale il terzetto si fa coinvolgere con cupidigia e spensieratezza, come una lotta segreta ed essenziale.

Truffaut. Questo racconto in parte obiettivo talvolta si insinua nei pensieri e nelle emozioni, e in altri momenti descrive i loro atti in un modo più distaccato. Esiste dunque una narrazione, ma non un narratore dichiarato e certificato. È piuttosto un gioco dell'elastico fra l'interiorità dei personaggi e il distacco di uno sguardo esterno e complice, una sorta di compagno di viaggio invisibile e amichevole dei personaggi.

Al cinema la questione si pone in un modo ancora diverso. Si tratta di un narratore o di un punto di vista? Il primo riflesso, che rivela ben presto i propri limiti, può indurre a credere che sia possibile trasporre lo stile indiretto del romanzo sotto forma di una voce fuori campo. Ma questa è in grado di risolvere da sola il problema della narrazione scritta? E quello dell'interiorità? Si può dire che un testo letto abbia lo stesso valore d'intensità di una vo-