

Note introduttive

Oggetto e orizzonte

Tra gli innumerevoli testi letterari di cui il cinema si è nutrito per trarne dei film figurano anche tre romanzi di Pier Antonio Quarantotti Gambini, indice di una certa congeniale predisposizione della sua narrativa alla trascrizione per lo schermo: *Londa dell'incrociatore*, *La calda vita* e *La rosa rossa*. Indicati nell'ordine temporale in cui sono stati trasposti, essi hanno dato vita, rispettivamente, a *Les Régates de San Francisco (Il risveglio dell'istinto, 1960)* di Claude Autant-Lara, *La calda vita* (1964) di Florestano Vancini e *La rosa rossa* (1973) di Franco Giraldi.

Nella pur vasta bibliografia sui rapporti tra cinema e letteratura queste trasposizioni non hanno mai avuto adeguata trattazione, rimanendo dunque, per molti aspetti, pagine bianche. Eppure si tratta di momenti storiografici che presentano svariati motivi di interesse, in particolare se assunti come specifici casi di studio dell'intricata e controversa relazione tra le due forme di espressione. Nella loro indagine, tesa a comprendere quanto dell'universo poetico dello scrittore filtri sullo schermo, lo sguardo analitico si allarga dal confronto testuale al quadro storico di riferimento, sempre determinante per ciascun caso; e ognuno di essi costituisce un'occasione propizia per ripensare la complessa dinamica dei processi traspositivi. La questione dell'adattamento cinematografico di opere letterarie è stata spesso, con buone ragioni, collocata al centro degli studi sul rapporto tra le due arti, benché essa rappresenti solo uno degli aspetti di una relazione che si articola in molte facce e che ha alle spalle una storia lunga quanto quella del cinema¹.

Fin dalla stagione aurorale dei primi incerti passi, il cinema si è rivolto alla letteratura quale immenso giacimento di storie da portare sullo schermo. Nato come dispositivo di cattura della vita colta nella flagranza del suo movimento, il cinematografo compie i primi balbettanti tentativi di trasformarsi in macchina narrativa attingendo alle sterminate risorse accumulate dalla let-

¹ Tra i testi degli ultimi anni, un allargamento dell'indagine a largo spettro su tutti gli aspetti del rapporto tra cinema e letteratura è offerta dal volume di Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, Marsilio, Venezia, 2007 (nuova edizione aggiornata e ampliata, 2010).

teratura nel corso di una storia millenaria. Per un medium nuovo e senza storia come il cinema, giovane e privo di ascendenze, è anche un modo di darsi una patente di nobiltà riscattando la propria natura di spettacolo popolare.

Il rapporto gerarchico tra i due mezzi si comprende bene, per esempio, da una lettera del 14 maggio 1909 inviata ad Antonio Fogazzaro dalla Cines, la nota casa produttrice italiana. Il conte Francesco Salimei, che la firma «come consigliere della “Cines” particolarmente incaricato della scelta dei soggetti», enuncia in premessa la motivazione che lo spinge: «Sto cercando di elevare l'importanza e la finezza delle nostre rappresentazioni». Con questo spirito, scrive, «desidero rivolgermi a Lei, perché, se l'idea non Le dispiaccia, voglia dirmi se sarebbe disposta a favorirci tanto la riduzione delle sue opere già edite, quanto la creazione di nuovi soggetti espressamente a questo scopo». Congedandosi, l'estensore della missiva si scusa per «questa iniziativa ardata» ma dice di averla assunta «persuasamente che, malgrado l'umiltà del mezzo, le rappresentazioni cinematografiche siano mezzo utilissimo per la diffusione del buon gusto artistico e della cultura»². Valori che il cinema si prefigge di far propri attingendoli dalla letteratura.

Per designare il processo di trascrizione delle opere dello scrittore che venissero adattate per lo schermo, l'estensore della missiva usa il termine di «riduzione» che talvolta si troverà anche nei titoli di testa dei film tratti da testi letterari: segno dell'umile disposizione assunta dal cinema, consapevole di non possedere la dotazione espressiva adeguata a rendere conto di tutti gli effetti di senso della letteratura. Quest'ultima offre il suo patrimonio potenzialmente inesauribile non senza una iniziale diffidenza nei confronti della nuova forma di spettacolo popolare. Il cinema viene guardato con sospetto, non ancora e non tanto perché avrebbe rivaleggiato con la letteratura offrendosi come fonte alternativa di storie, quanto per ciò che esso poteva farne trasponendola nel linguaggio delle immagini: atteggiamento comprensibilmente guardingo se si pensa al salto mortale costituito dal passaggio da una forma di comunicazione verbale a una prevalentemente iconica.

Ma il fronte dei letterati non fu univoco e compatto. Il loro atteggiamento si è dispiegato in un ventaglio di posizioni che oscilla tra le due polarità estreme della chiusura più diffidente e della più disponibile apertura: la prima, frequente e diffusa agli inizi, nel corso del tempo ha lasciato sempre più spazio alla seconda che caratterizza i contemporanei rapporti tra cinema e letteratu-

² Lettera riportata in Antonio Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Bulzoni, Roma, 2002, pp. 73-74.

ra. La prevenuta diffidenza iniziale andò progressivamente dissolvendo man mano che il cinema, dopo essersi appropriato non solo di storie e personaggi, ma anche di spunti, forme e strutture narrative, cominciò a crearne di proprie, scaturite dalla specificità del suo linguaggio.

Lo scrittore e il cinema

Il cinema suscitò sempre maggiore interesse negli scrittori, offrendosi a sua volta come sorgente di modalità narrative capaci di riversarsi nella scrittura letteraria influenzandola sensibilmente. Nel suo studio monografico su Quarantotti Gambini, per esempio, Riccardo Scrivano ricorda come egli ebbe «forse da sempre, presenti alla mente gli strumenti espressivi del cinema» che «cercò di tradurre in modi e forme proprie del fatto letterario»³. Notando la presenza di uno sguardo cinematografico nel modo in cui la voce narrante segue e accompagna i due ragazzi, Ario e Berto, nell'*Onda dell'incrociatore*, uno scrittore avvertito quale Mauro Covacich, osserva:

Sono inquadrature in pseudo-soggettiva piene di empatia e dedizione, la stessa cura per il balbettio emotivo della preadolescenza che mostrerà più di settant'anni dopo Gus Van Sant nel film *Paranoid Park*, gli stessi movimenti di macchina, solo che è scrittura, non cinema: la scrittura di un discreto, insospettato precursore⁴.

L'attenzione dello scrittore per il cinema è ben testimoniata in un'intervista del 1964 pubblicata da «L'Europa letteraria» in occasione dell'uscita del film *La calda vita*. In tale frangente, interpellato proprio sul rapporto tra cinema e letteratura, sostenne che «il buon cinema ha una forza di linguaggio anche superiore a quella delle pagine di un libro»⁵. Cercando di spiegare la maggiore intensità che talvolta l'immagine filmica possiede rispetto alla parola, si addentrò in una suggestiva argomentazione sulle differenze tra i due sistemi espressivi, osservandoli dal punto di vista della ricezione. Mentre al lettore si richiede una partecipazione attiva nella formazione di una propria immagine

³ Riccardo Scrivano, *P. A. Quarantotti Gambini*, La Nuova Italia, Firenze, 1976, p. 56 e p. 43.

⁴ Mauro Covacich, *Introduzione*, in Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Opere scelte*, Bompiani, Milano, 2015, pp. XII-XIII.

⁵ *Domande a P. A. Quarantotti Gambini*, «L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica», V, 26, febbraio 1964, p. 130.

mentale del fatto narrativo, una figurazione endogena prodotta a partire dalle parole, alla mente dello spettatore vengono consegnate precise immagini già formate, che «colpiscono istantaneamente i centri emotivi: anche senza, o quasi senza, la mediazione filtrante e graduale – e quindi rallentante e critica – del cervello»⁶. Lo scrittore coglie qui il carattere di immediatezza che contraddistingue l'immagine filmica, la quale si offre allo spettatore bruciando le tappe della mediazione cerebrale che sarebbe necessaria alla decrittazione della enorme quantità di informazioni fornite simultaneamente in questa forma di comunicazione reticolare sostanzialmente diversa da quella sequenziale della catena verbale. Nella sua immediatezza l'immagine cinematografica tende a «ingannare lo spettatore proponendosi a lui come una riproduzione fotografica della vita stessa»⁷.

Su questo stesso tema stava riflettendo, proprio allora e in analoga direzione, Pier Paolo Pasolini, che da qualche anno si era messo dietro la macchina da presa e, misurandosi con il sistema espressivo del cinema, sperimentava le differenze rispetto a quello della letteratura. Nel celebre scritto del 1965, *Il «cinema di poesia»*, il poeta diventato regista osserva che, rispetto a quella verbale, «la comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale»⁸. L'impianto espressivo del cinema è, secondo Pasolini, fondamentalmente irrazionalistico. Manca a esso la razionalità della prosa verbale: «Tutti i suoi elementi irrazionalistici, onirici, elementari e barbarici, sono stati tenuti sotto il livello della coscienza»⁹. Un'osservazione, questa, riconducibile a quella formulata a suo tempo da Franz Kafka che, di fronte alla velocità con cui al cinema le immagini si susseguono senza lasciarsi guardare, conclude: «Lo sguardo non si impadronisce delle immagini, ma queste si impadroniscono dello sguardo e allagano la coscienza»¹⁰.

Dieci anni dopo quel famoso testo nel quale Pasolini sosteneva che un film, per le ragioni addotte, è sempre un «monstrum» ipnotico, Roland Barthes pare raccoglierne il testimone: nel suo *En sortant du cinéma*, un testo soggettivato da tracce autobiografiche, il grande semiologo nota che quando esce dalla sala cinematografica, dove ha assistito a «questo festival di emozioni

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, p. 173.

⁹ Ivi, p. 176.

¹⁰ Franz Kafka, *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano, 1972, p. 1126.

che si chiama film», lo spettatore «esce da un'ipnosi»¹¹. Perché? Per la natura profondamente illusiva, lusingante, dell'immagine filmica: «coalescente (il suo significante e il suo significato ben fusi), analogica, globale, pregnante: è un'illusione perfetta»¹². Si sprigiona così «l'ipnosi del verosimile (dell'analogico)» che caratterizza lo spettacolo cinematografico¹³.

Vi è una sorprendente prossimità tra le visioni di Barthes, Pasolini e Quarantotti Gambini soprattutto laddove quest'ultimo parla dell'inganno prodotto dall'immagine cinematografica che si offre come «riproduzione fotografica della vita stessa»¹⁴. Su questa base lo scrittore istriano è portato a concludere la sua argomentazione con un'ipotesi che oggi potrebbe essere avvalorata dalle ricerche sui neuroni specchio: «Si potrebbe persino azzardare che il cinema, al contrario della letteratura, tende ad annullare o per lo meno a diminuire la funzione del cervello a favore dell'emotività»¹⁵.

Nonostante l'assidua attenzione riservata al cinema, in particolare al suo linguaggio, a differenza di molti altri scrittori della sua generazione che collaborarono con l'industria cinematografica prestando talento e competenze come estensori di soggetti e sceneggiature, Quarantotti Gambini non si cimentò mai in tali forme di arte applicata. In occasione delle prime due trasposizioni di suoi romanzi, *Les Régates de San Francisco* e *La calda vita*, venne anche prefigurata la possibilità di una sua fattiva partecipazione alla stesura delle sceneggiature, ma in entrambi i casi la prospettata collaborazione non avvenne. Non ho trovato riscontro documentale di un esplicito diniego dello scrittore ma, certo, egli sembra aver custodito a lungo dentro di sé il monito di Somerset Maugham narrato in *Neve a Manhattan*.

In questo volume di appunti di viaggio, pubblicato postumo, Quarantotti Gambini racconta, tra l'altro, anche il suo furtivo incontro con lo scrittore inglese a bordo del Rex, il transatlantico in rotta verso gli Stati Uniti, che nel 1939 lo conduce a un breve soggiorno a New York, Filadelfia e Boston.

¹¹ Roland Barthes, *Uscendo dal cinema*, in Alberto Barbera, Roberto Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978, p. 455 e 454.

¹² Ivi, p. 456.

¹³ Ivi, p. 457.

¹⁴ Si tratta di quello stesso inganno che Barthes presenta come «il paradosso fotografico»: in quanto *analogon* perfetto del reale, offre l'impressione di essere un linguaggio che veicola messaggi senza codice; cfr. *L'obvie e l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (tr. it. *Il messaggio fotografico e Retorica dell'immagine* in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985).

¹⁵ *Domande a P. A. Quarantotti Gambini*, cit.

Il nome dello scrittore, gridato senza sosta in luminosi caratteri cubitali a Broadway, fa scattare il flashback di un'immagine a contrasto sulla nave che sta per approdare a Manhattan, in cui egli appare

tutto solo sull'ultimo ponte, chiuso sino agli orecchi nel cappotto. [...] Maugham stava lì, assorto. “*N'écoutez jamais pour le cinéma: c'est la mort*”, mi raccomandò riscuotendosi e stringendomi la mano. Poi non lo vidi più. E ora, qui a Broadway, leggo il suo nome proprio all'entrata di un cinema. La grande scritta luminosa annuncia un film (gli veniva da esso quell'avversione?) tratto a Hollywood da un suo soggetto¹⁶.

Lo stesso episodio riaffiora alla memoria in un'intervista del 1949 nella quale, alla domanda se pensasse di potersi dedicare anche al cinema, Quarantotti Gambini risponde:

Più volte il regista Soldati mi ha chiesto di scrivere il soggetto di un film di ambiente triestino, o almeno di collaborare con lui alla realizzazione di un film che verrebbe girato a Trieste, con attori triestini scelti dalla vita di tutti i giorni. Mi sono sempre difeso da questa tentazione anche perché un lavoro del genere richiede una tecnica speciale, che molto spesso falsifica la visualità di uno scrittore, come il ping-pong può falsare l'occhio del giocatore di tennis. Ricordo che in viaggio verso l'America conobbi Somerset Maugham, il quale non si stancava di ripetermi: “Non si dia mai al cinematografo. È la morte, la morte”¹⁷.

Quarantotti Gambini non sarà mai scrittore per il cinema. Si limiterà a cedere, volentieri, i diritti di adattamento di suoi romanzi. Dei due trasposti quand'egli era vivente, solo uno lo lasciò soddisfatto, *La calda vita*, considerato un film ricco di «momenti la cui resa artistica, delicata e penetrante, oltre che drammatica, è altrettanto efficace delle pagine da cui sono nati»¹⁸. Non è frequente che l'autore dell'opera che sta alla sorgente del film si esprima così. Forse dipende proprio dal

¹⁶ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Neve a Manhattan*, a cura di Raffaele Manica, Fazi Editore, Roma, 1998, pp. 15-16.

¹⁷ Pier Antonio Quarantotti Gambini in Franca Roberti, *Quarantotti Gambini resiste alla tentazione del cinema*, «La voce libera», 17 gennaio 1949. È curioso come Mario Soldati, nonostante fosse già uno scrittore affermato, sia visto da Quarantotti Gambini soprattutto come regista.

¹⁸ *Domande a P. A. Quarantotti Gambini*, cit.

fatto che lo scrittore aveva chiara consapevolezza della differenza di statuto espressivo tra i due linguaggi che entra in gioco nel processo di trascrizione.

Il nome della cosa

Per contrassegnare il passaggio da un medium all'altro sono stati spesso utilizzati termini quali «trascrizione» o «trasposizione» che, poggiando sul medesimo prefisso, fanno riferimento a qualcosa che viene trasferito altrove, collocato in un altro luogo. Su questi e altri termini, variamente impiegati nel corso di oltre mezzo secolo di studi disciplinari, si è darwinianamente imposto per selezione culturale quello di «adattamento», utilizzato perlopiù come sinonimo di adeguamento: riassetto di qualcosa che viene collocato in un altro orizzonte, adattato a un diverso contesto. Non è solo una questione di misura come nel caso di un abito riadattato per un altro corpo. L'adeguamento non avviene entro uno spazio omologo, ma in un'altra dimensione, uno spazio simbolico diversamente strutturato e regolato. Come nota Linda Hutcheon, «l'idea di adattamento è in realtà molto difficile da definire», anche perché «si usa normalmente la stessa parola per indicare sia il processo sia il prodotto»¹⁹. Nonostante l'oscillazione semantica, negli studi internazionali *adaptation* si è affermato come il termine convenzionale più diffuso e accettato.

Non ha trovato altrettanti consensi quello a suo tempo proposto da Roman Jakobson per designare la medesima operazione: «trasmutazione». Il celebre linguista colloca tale processo nell'ambito della traduzione distinguendo «tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici»²⁰. Mentre le prime due forme di traduzione sono rispettivamente endolinguistica e interlinguistica, la terza, intersemiotica, viene qualificata come trasmutazione. Il termine è assai pregnante perché significa, contemporaneamente, sia traduzione sia trasformazione. In quanto traduzione fa implicitamente riferimento a qualcosa che permane riconoscibilmente invariato, conservato e custodito, mentre viene condotto altrove; in quanto trasformazione si riferisce all'inevitabile metamorfosi che quella stessa cosa subisce nel trasloco in un altro sistema semiotico.

¹⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006 (tr. it. *Teoria degli adattamenti*, Armando, Roma, 2011, p. 38).

²⁰ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1963 (tr. it. *Aspetti linguistici della traduzione* in Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1991, p. 57).

Nella sua definizione dell'atto traduttivo Jakobson esplicita e ribadisce il fatto che ogni traduzione è sempre anche un'interpretazione, come suggerivano i latini assegnando all'operazione il valore di un accordo negoziale (*interpretium*). Essi designavano l'atto del tradurre principalmente con *vertere*, ovvero trasformare, mutare, metamorfizzare: questi echi semantici che risuonano nella parola «trasmutazione» utilizzata da Jakobson rendono ragione della predilezione personale per questo termine che non ha avuto fortuna. La pregnanza della parola è dovuta anche alla tensione dell'antinomia che reca in sé. La trasformazione (implicita nel termine) confligge con l'idea di traduzione nella quale, per principio, l'originario nucleo di senso deve essere mantenuto e protetto. La trasposizione filmica è invece anche, sempre e necessariamente, trasformazione indotta dal cambio di materia dell'espressione²¹.

Nella traduzione intersemiotica il passaggio di materia implica, secondo Umberto Eco, «una manipolazione che sarebbe arduo designare come traduzione»²². La si può considerare tale solo se circoscritta a un aspetto, a un certo livello testuale. Ma così, isolando e traducendo solo quello, ovvero solo una parte, la trasmutazione filmica non può che presentarsi come riduttiva del testo fonte.

Allo stesso tempo, è inevitabile che la trasmutazione di materia «aggiunga significati, o renda rilevanti connotazioni che non erano originariamente tali»²³. Argomentando sulla specificità della traduzione intersemiotica, Eco ricorda che per principio una traduzione «non deve dire di più di quanto dica l'originale»²⁴. Tutt'al più, nel caso di una grande traduzione, come scrive Georges Steiner, essa «conferisce all'originale ciò che è già lì»²⁵.

Nella trasmutazione filmica perdite e aggiunte sembrano dunque egualmente inevitabili, iscritte nel processo. Sommate a tutte le altre opzioni, dalle trasformazioni agli spostamenti, esse ci mettono di fronte a una sterminata costellazione di varianti difficilmente riassumibile in uno schema di sintesi.

Nella filiera della produzione cinematografica un primo passaggio determinante per le sorti della trasposizione è costituito dalle scelte operate in quella struttura di transizione che è la sceneggiatura. Già in questo stadio av-

²¹ Tra gli studi che concepiscono l'adattamento come forma di traduzione rinvio al testo di riferimento di Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione*, Utet, Torino, 2003.

²² Umberto Eco, *Dire quasi la stesa cosa*, Bompiani, Milano, 2003, p. 330.

²³ Ivi, p. 324.

²⁴ Ivi, p. 328.

²⁵ Georges Steiner, *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano, 1997, citato in Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione*, cit, p. 138.

vengono rilevanti interventi di trasformazione della fonte, sia sul piano degli eventi sia su quello degli esistenti (personaggi e ambienti). I primi possono essere mantenuti in tutto o in parte, soppressi alcuni, aggiunti altri. Quelli che permangono possono però venire modificati tanto nella loro collocazione sull'asse dell'intreccio, quanto nelle modalità del loro accadere, in una illimitata prospettiva di varianti possibili. Le medesime possibilità interessano gli esistenti. I personaggi possono essere ridotti per soppressione o incrementati con l'inserimento aggiuntivo di qualcuno non previsto nel testo d'origine; possono venire modificati nel loro profilo e nella loro funzione narrativa, secondo una variegata miriade di casi non riconducibile a uno schema esaustivo.

Ma il vero punto di catastrofe in cui tutto precipita è dato dalle operazioni successive, schiettamente cinematografiche, di produzione e postproduzione: messa in scena, riprese, edizione. Mentre in fase di sceneggiatura il film è ancora sulla carta, omologo alla fonte letteraria quanto a materia dell'espressione, nello stadio successivo le parole diventano immagini e suoni, prendono sembianza diversa, assumendo la forma sensibile di un altro corpo segnico. Accade qualcosa di simile a una trasmutazione alchemica della materia. Un intero universo diegetico solo evocato ora ottiene rappresentazione sensibile. Ciò che viveva come immagine mentale viene raffigurato in tutti i suoi connotati fisici, offerto alla percezione sensoriale nella veste di immagini ottiche e acustiche. Su questo, che sempre avviene nel passaggio dalla letteratura al cinema, inducevano a riflettere le osservazioni di Quarantotti Gambini sopra riportate. Mentre lo scrittore può lasciar dimorare in sospensione certi aspetti, mantenendoli, per specifiche ragioni espressive, deliberatamente vaghi e indeterminati, nella rappresentazione filmica personaggi e ambienti devono essere definiti in tutta la loro fisionomia percettiva. Un passaggio di stato (e di statuto semiotico) in cui l'indeterminato si determina.

Passando da una semiotica verbale a una sincretica come il cinema, che cosa avviene del testo letterario di partenza? Cosa ne resta e quanto va perduto? Tale interrogativo ha attraversato la storia di quella parte degli studi, dedicati al rapporto tra cinema e letteratura, che si definiscono *source oriented*. Nella riflessione di un caposcuola come Victor Šklovskij troviamo una risposta piuttosto netta: «Se è impossibile esprimere un romanzo con parole diverse da quelle con cui è stato scritto [...] ancor meno si può sostituire una parola con un'ombra grigio-nera balenante sullo schermo»²⁶. Dalla convinzione della sostanziale intraducibilità del letterario in quanto tale scaturisce una

²⁶ Victor Šklovskij, *Letteratura e cinema*, in Giorgio Kraiski, *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano, 1987, p. 115.

conclusione perentoria: «Del romanzo quasi niente può essere trasferito sullo schermo. Quasi niente, all'infuori del nudo soggetto»²⁷.

Gran parte degli studi teorici sull'adattamento sviluppatasi a partire dagli anni Cinquanta del Novecento partono dal presupposto che, quasi sempre, oggetto di trasposizione sia la fabula. Sulla base di un'ampia casistica, alcune teorie hanno proposto delle classificazioni dei tipi di adattamento basate su cosa e quanto di un testo letterario venga trasposto sullo schermo. Ricorre in molte di esse la formulazione di un modello triadico fondato sul grado di rispetto della fonte; adeguatezza che può oscillare tra un livello minimo e uno massimo, passando schematicamente per un parziale livello intermedio. I nomi con cui si designano i livelli di prossimità al testo fonte sono diversi a seconda del teorico che li propone, ma non muta il criterio assunto per modellare la tassonomia. Tudor Eliad esprime la gradazione in termini di fedeltà «minimale, parziale e massima»²⁸. Dudley Andrew parla di *Fidelity of Transformation, Intersection e Borrowing* per designare rispettivamente: la fedeltà ai tratti principali della fonte; una sua reinterpretazione o decostruzione mantenendo la struttura narrativa di base; l'assunzione della fonte a prestito occasionale per la produzione di un testo originale²⁹. Dwight Swain propone una tripartizione analoga scandita in forme di adattamento che seguono da vicino l'articolazione narrativa della sorgente, quelle che ne assumono solo i passaggi chiave, mentre altre, ispirandosi ad alcuni elementi, delineano un'opera nuova³⁰. Non diversamente Patrick Catrysse che, osservando l'adattamento nei manuali di sceneggiatura, nota come vi si possano distinguere tre forme generali di trasposizione: aderente a ogni aspetto del testo letterario, solo alle scene chiave o costruzione originale che assume il testo fonte come semplice spunto³¹. Tutti questi modelli fanno implicito riferimento all'idea di fedeltà che si è cercato di rendere meno vaga distinguendone due dimensioni: fedeltà alla lettera e allo spirito. Ma una simile distinzione è stata messa in discus-

²⁷ Ivi, p. 117.

²⁸ Cfr. Tudor Eliad, *Les secrets de l'adaptation*, Dujarric, Paris, 1981.

²⁹ Cfr. Dudley Andrew in Brian McFerlane, *Novel to Film*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1986.

³⁰ Cfr. Dwight V. Swain, *Film Scriptwriting*, Focal Press, London/Boston, 1984 (si veda la sintetica esposizione della sua tripartizione in Sara Cortellazzo, Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*, Laterza, Bari, 1998, p. 17).

³¹ Cfr. Patrick Catrysse, *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals*, «Target. International Journal of Translation Studies», IV, 1, 1992 (citato in Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione*, cit., p. 24). Una analoga tripartizione viene riproposta in Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003, pp. 70-75.

sione da una stringente argomentazione di Jean Mitry. Secondo lo studioso francese «quando si passa da un sistema di segni a un altro i valori cambiano» ed è assurdo pensare che «i significati esistano indipendentemente dall'espressione». Ne conclude: «Tradire la lettera è tradire lo spirito giacché lo spirito non è in alcun altro luogo se non nella lettera»³².

Prima di lui André Bazin aveva messo fuori gioco l'idea di fedeltà tout court. Nel celebre saggio sull'adattamento operato da Robert Bresson del *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos, con un tono vagamente normativo, Bazin scrive:

Non si tratta più di *tradurre* nel modo più fedele e intelligente possibile [...] ma piuttosto di costruire *sul* romanzo, *attraverso* il cinema, un'opera di secondo grado. Non un film "paragonabile" al romanzo, o "degno" di lui, ma un nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema³³.

La posizione assunta da Bazin è all'origine della moderna concezione dell'adattamento come operazione liberamente creativa, svincolata dall'obbligo di ogni forzata osservanza della fonte in base alla quale «fedeltà significava quindi rispetto dello spirito ma ricerca di necessari modelli equivalenti»³⁴. Una posizione, questa, che si può considerare *target oriented* ante litteram, dato che il criterio di valutazione si sposta da una ambigua e malintesa fedeltà alla pregnanza del nuovo oggetto estetico creato nell'orizzonte della cultura di arrivo.

Orientamento

Prefiggersi di analizzare come i tre romanzi di Quarantotti Gambini portati sullo schermo siano stati trasfigurati nell'itinerario transemiotico, cercando di vedere quanto della poetica dello scrittore istriano permanga nei testi filmici, reca in sé il presupposto che tali analisi siano implicitamente *source oriented*. Tuttavia, anche se questi sono stati certamente gli interrogativi che in parten-

³² Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma II. Les formes*, Editions Universitaires, Paris, 1965, pp. 347 e 348.

³³ André Bazin, *Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson*, «Cahiers du cinéma», 3, giugno 1951, p. 19 (Cfr. tr. it parziale in Giovanna Grignaffini [a cura di], *La pelle e l'anima*, La Casa Usher, Firenze, 1984, p. 132).

³⁴ *Ibidem*.

za hanno orientato la ricerca, nessuna devozione viene riservata all'idea ormai obsoleta di fedeltà che neppure lo scrittore richiedeva, avvertito com'era dello scarto tra i due sistemi espressivi che la metteva fuori gioco.

Pur muovendoci nel solco di un orientamento che assume i testi come terraferma sicura sulla quale esercitare l'azione comparativa, l'analitica testuale viene assunta come precondizione, indispensabile a comprendere cosa avviene nel processo di trasmutazione, ma praticata con la consapevole avvertenza che essa rappresenta solo un aspetto dell'esplorazione. Se lo scopo è quello di ricostruire quel processo nella sua dinamica complessità, l'analisi comparativa è un momento necessario ma non esaustivo. Se essa si limita infatti a una ricognizione delle varianti e provvede alla loro descrizione sinottica, si mantiene nello statuto cognitivo della constatazione che, di per sé, non rende conto delle ragioni pragmatiche di quel risultato, risalenti alle circostanze storiche che fanno di ogni adattamento un irripetibile caso a sé, riconducibile, certo, a un modello, ma irriducibile a esso.

Nonostante si tratti di un principio risaputo e largamente condiviso, Linda Hutcheon avverte il bisogno di ricordare che un adattamento «non esiste, né in quanto prodotto, né in quanto processo, nel vuoto, ma sempre in un contesto – un tempo e un luogo, una società e una cultura determinate»³⁵. L'adattamento di un testo letterario è sempre frutto di un vasto e articolato campo di tensioni nel quale agiscono una moltitudine di componenti. L'esito formale della trasposizione è radicato nel processo generativo che gli dà luogo: itinerario che occorre osservare nelle sue tappe, stadi di progressivo avvicinamento alla configurazione finale del testo di arrivo che ha le sue ragioni nella concatenazione di scelte di volta in volta attuate lungo il percorso operativo. L'esplorazione di tali circostanze fornisce all'accertamento delle varianti uno sfondo prospettico. Offre una possibile spiegazione del dato attraverso il percorso genealogico, rendendo ragione di come e perché nel processo è avvenuto l'approdo a quella determinata variante opportunamente rilevata dall'analisi comparata. Il risultato testuale in quanto prodotto dell'adattamento viene pertanto inserito e colto nella dimensione storica del processo: le analisi e le ricostruzioni storiografiche che seguono sono state condotte con questo spirito.

³⁵ Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., p. 13.