

Fabio Rossi

CINEMA E LETTERATURA:
DUE SISTEMI DI COMUNICAZIONE A CONFRONTO,
CON QUALCHE ESEMPIO DI TRASPOSIZIONE TESTUALE

1. Un rapporto complesso

I rapporti tra cinema e letteratura sono stati studiati dai filmologi, benché non molto spesso, soprattutto negli anni Sessanta-Settanta del Novecento (Baldelli 1964, Brunetta [a c. di] 1976 e 1977, Micciché 1979). Raramente, però, si è andati oltre il piano estetico e, nel migliore dei casi, semiologico (d'ora in avanti, con *semiotico* o *semiologico* intenderemo un punto di vista e d'analisi che guarda a un oggetto comunicativo come insieme di segni, siano essi scritti, orali, sonori o visivi, olfattivi o altro). Manca, per es., una rassegna e un'esemplificazione dei fenomeni ricorrenti nella riscrittura di un romanzo o di un dramma in un copione cinematografico.

Il cinema, fin dalla nascita, ha mostrato di non poter prescindere da altre arti, e in particolare dalla fotografia (di cui è diretto discendente), dal teatro, dalla musica e soprattutto dalla letteratura. Brunetta (1977, p. 333) ha giustamente definito il cinema come una «biblioteca dell'italiano medio», non priva di intento divulgativo e con inevitabili conseguenze di semplificazione e banalizzazione dei testi originari. Pochi scrittori italiani del primo Novecento si sono sottratti al fascino della decima musa (così viene spesso, gergalmente, denominata l'arte cinematografica). Verga, D'Annunzio, Gozzano, Pirandello e moltissimi altri hanno collaborato più o meno intensamente alla realizzazione di sceneggiature per il cinema muto, taluni con entusiasmo (D'Annunzio), altri con vergogna, quasi tutti soltanto per i facili guadagni: «Vi prego, vi scongiuro, non dite mai che io abbia messo le mani in questa manipolazione culinaria delle mie cose», scrive Verga a una sua amica (Brunetta 1991, p. 54).

L'importanza della fonte letteraria non è stata intaccata dall'avvento del sonoro, al punto che il primo film parlante italiano, *La canzone dell'amore*, 1930, di Righelli, è tratto (con felice antifrasi) assai liberamente dalla novella *In silenzio* di Pirandello. Ancora oggi, i soggetti originali sono in percentuale minoritaria, rispetto a quelli tratti da romanzi, drammi o novelle. E questo è

curioso: il cinema per certi aspetti si pone come linguaggio autonomo – talora addirittura linguaggio-guida, nella civiltà dell'immagine – e tuttavia non riesce a prescindere dall'altro da sé, nella consapevolezza che la costruzione di una storia è impresa complessa e fondamentale, nella riuscita di un film, e che quindi una falsariga narrativa è spesso quasi indispensabile.

Ma il rapporto tra cinema e letteratura è, come si sa, biunivoco, tanto che alcune tecniche narrative originariamente cedute dalla seconda al primo, le vengono successivamente restituite sotto altra forma (basti pensare al *flashback*: per un aurorale esempio di *flashback* letterario si ricordi il racconto di Ulisse ai Feaci, nell'*Odissea*). Proprio in virtù della sua complessità, il rapporto tra cinema e letteratura si presterebbe ad almeno quattro diverse angolature d'analisi.

1) La letteratura nel cinema. In che modo il cinema parla della letteratura? Si pensi ai film sulla biografia di poeti o sulla nascita di determinate opere (tra i tanti esempi, *Gothic*, 1986, di K. Russell, su Byron e gli Shelley; *Shakespeare in Love*, 1998, di J. Madden), oppure ad ambiziose speculazioni filmiche sulla scrittura (tra le più ardite e recenti, *I racconti del cuscino*, 1995, di P. Greenaway). Sotto altro profilo, si potrebbero analizzare anche le tecniche retorico-letterarie sfruttate dal cinema (per es. la metafora e la sineddoche così come descritte e impiegate da S. M. Ejzenštejn e da altri registi e teorici sovietici: se ne può leggere un breve riferimento nella *Presentazione* di G. Folena a Brunetta 1970, p. IX).

2) Il cinema nella letteratura. La nuova arte ha subito influenzato la produzione letteraria, sia nelle tecniche scritte, sia nelle trame e nella terminologia: basti pensare al romanzo di L. Pirandello, *Si gira...* (Raffaelli 1993).

3) Il cinema tratto dalla letteratura. Alcuni registi hanno dedicato una fetta consistente della propria produzione alla riduzione di opere letterarie: M. Soldati (*Piccolo mondo antico*, 1941, e *Malombra*, 1942, da Fogazzaro; *Eugenia Grandet*, 1947, da Balzac), A. Lattuada (*Il cappotto*, 1952, da Gogol'; *La lupa*, 1953, da Verga; *La mandragola*, 1965, da Machiavelli; *Don Giovanni in Sicilia*, 1967, da Brancati), M. Bolognini (*Il bell'Antonio*, 1960, da Brancati; *Agostino*, 1962, da Moravia; *Senilità*, 1962, da Svevo; *Metello*, 1970, da Pratolini) e tanti altri. È stato questo, va riconosciuto, un contributo notevole alla presa di confidenza, da parte di molti italiani, con opere letterarie più o meno celebri,

lette, spesso per la prima volta, in seguito al successo di un film. Il cinema si pone «di fronte alla letteratura di tutti i tempi, come a un unico e indifferenziato grande testo isomorfico», una sorta di «esperanto [...] che rende possibile l'esecuzione e trascrizione visiva di qualsiasi testo letterario» (Brunetta 1991, pp. 51-52).

4) La letteratura tratta dal cinema. Talora, soprattutto per film di successo, viene pubblicata la sceneggiatura (di solito quella iniziale, e non la trascrizione del film, e quindi spesso assai diversa dai dialoghi definitivi). Ecco dunque che l'opera filmica si trasforma in altro da sé, chiudendo così il ciclo delle trasposizioni di codice: recente ed emblematico il caso di *La vita è bella*, 1997, di R. Benigni, che ha dato vita a una canzone (*Beautiful that Way*, interpretata da Noa) e a un libro (Einaudi, Torino 1998).

Anche gli orientamenti teorici dell'analisi possono essere diversi: almeno estetico-letterario, estetico-filmologico, semiologico, linguistico, storico. Qui ci occuperemo soltanto del punto 3, ovvero di romanzi, racconti e drammi trasposti in film, secondo un'ottica prevalentemente linguistica, passando però per alcune indispensabili premesse semiologiche.

2. Fondamenti semiologici e linguistici

R. Simone (1991 e 2000, pp. 71-95) ha studiato le caratteristiche semiologiche che oppongono il «testo che si legge» al «testo che si guarda»:

TRATTI SEMIOTICI	VISIONE	LETTURA
Ritmo autotrainato	-	+
Correggibilità	-	+
Convivialità	+	-
Multisensorialità	+	-
Gestione dei <i>frames</i> ed enciclopedia	-	+
Citabilità	-	+
Livello zero di iconicità	+	-
Intelligenza attivata	Simultanea	Sequenziale
AMICHEVOLEZZA	Alta	Bassa

In altri termini, il messaggio scritto presuppone un più scaltro decodificatore, in grado di gestire molti *frames* non sempre semplici e in

possesto di un numero spesso elevato di conoscenze pregresse. Ricordiamo che con *frame* (in ingl., letteralmente, “cornice”, ma in questo caso sarebbe più appropriata una traduzione come “quadro di riferimento”) e con *enciclopedia* si intende una situazione, o meglio un insieme di situazioni, già presente nella memoria dell’interlocutore, necessaria per interpretare situazioni nuove ma analoghe a quelle conosciute. Per es., se mi si parla delle doti tecniche di un calciatore, dovrò richiamare alla memoria il quadro di riferimento *partita di calcio*, per poter capire quanto mi viene detto. Qualcuno chiama i *frames* anche *copioni*, *scenari*, *schemi*, *modelli mentali* o *sceneggiature*.

Inoltre, il ritmo eterotrainato del messaggio iconico (vale a dire il fatto che la fruizione di un film, a meno che non sia guardato in videocassetta, è soggetta a tempi e ritmi imposti da altri e non, differentemente dalla lettura di un libro, scelta liberamente dall’utente, secondo pause, rimandi all’indietro o in avanti ecc.) impone dei vincoli interpretativi. Vincoli cruciali nel testo filmico, tipicamente non ripetibile (a meno che, per l’appunto, non si guardi un film in videocassetta: anche allora, però, il rivedere alcune scene è un modo di fruizione, per così dire, marcato, tant’è vero che il destinatario ideale del film continua ad essere il pubblico nelle sale, soggetto a un’unica irripetibile visione), non correggibile (se fraintendo una frase di un libro, posso correggere il mio errore tornando indietro, mentre col film abbiamo già visto come questo non sia possibile, o sia meno facile) e di durata raramente superiore alle due ore. Ovvero, ciò che un romanzo può dire in un numero teoricamente illimitato di pagine, e con illimitate possibilità di rilettura e di riflessione, deve essere condensato in due ore di visione.

Non sarà difficile dedurre, pertanto, come il testo filmico sia un buon candidato alla «semplificazione», ovvero alla facilitazione della fruizione per lo spettatore. Sia detto tra virgolette, dato che, da un altro punto di vista, sempre semiologico, quello filmico è un codice complesso, nato dall’intreccio di una pluralità di codici (iconico, acustico, verbale) e frutto della transcodificazione (ovvero passaggio da un codice all’altro), dal testo scritto del soggetto e poi della sceneggiatura, a quello iconico-verbale della prima versione (in presa diretta) del film, a quello di nuovo scritto della lista dialoghi, a quello nuovamente verbale della versione definitiva, postsincronizzata ovvero doppiata. Tra poco, uno schema tenterà di semplificare questa complessa situazione testuale.

Spieghiamo alla svelta gli altri termini della tabella appena riportata. Con *convivialità* intendiamo la fruizione prevalentemente sociale (diciamo pure «di massa») del prodotto filmico, differentemente dalla lettura tipicamente solitaria di un libro. La multisensorialità allude invece ai sensi chiamati in causa nella

fruizione di un film (almeno due: vista e udito, ma non mancano esperimenti di *odorama*, ovvero di cinema «olfattivo»; inoltre è a tutti familiare la frequente associazione del senso del gusto, attivato per es. da un gelato o da una bibita, consumati durante la visione di un film), di fronte al coinvolgimento esclusivo della vista nella lettura. Per *citabilità* si intende la possibilità di riportare letteralmente porzioni di testo: un libro può essere citato in ogni sua parte mediante il semplicissimo uso delle virgolette o della lettura di un brano, mentre un film, a meno che non se ne riproietti una scena, non può essere se non parafrasato (con relativa perdita dell'immagine). Il livello zero di iconicità dell'immagine (sembra quasi un paradosso) comporta il fatto che una qualsiasi immagine significa innanzitutto sé stessa (l'immagine di un cane significherà essenzialmente "cane", anche se non si possono escludere utilizzazioni metaforiche o simboliche di alcune immagini), a differenza del significato delle parole (scritte o orali), quanto mai oscillante, sfumato, tendente al traslato ecc.: *sei veramente un cane, quella cantante è un cane, il cane della pistola, soffro da cani, sono rimasto solo come un cane...*

In conclusione, il confronto di tutti i tratti che oppongono il testo letto a quello visto rendono il secondo più «amichevole» del primo, vale a dire più rispettoso delle difficoltà di decodificazione dell'interprete. Questa non vuol certo essere una conclusione moralistica, volta a screditare il film rispetto alla letteratura, ma soltanto una valutazione il più possibile calibrata sui caratteri semiologici dei due tipi di testo. È interessante osservare come il testo più facilmente fruibile, appunto quello visivo, sia anche quello che attiva un'intelligenza di tipo simultaneo, ovvero che combina contemporaneamente più livelli (si pensi alle diverse parti dello schermo cinematografico, necessarie alla completa decodificazione di una scena filmica), rispetto all'intelligenza sequenziale, attivata tipicamente dalla lettura, che richiede invece, com'è ovvio, di procedere ordinatamente da destra a sinistra, o da sinistra a destra, o dall'altro verso il basso, a seconda dei tipi di scrittura. La maggior fruibilità del testo visivo rispetto a quello scritto e parlato ne ha fatto il miglior rappresentante della civiltà globalizzata, detta spesso, per l'appunto, «civiltà dell'immagine».

È nota, infine, la posizione intermedia della lingua trasmessa (e segnatamente del parlato filmico) tra la modalità orale e quella scritta, all'insegna, dunque, della semplificazione, dell'attenuazione delle varietà e della normalizzazione linguistica, come si riassume nei due schemi seguenti (il primo rielaborato sulla base di Sabatini 1985 e 1997).

Caratteristiche della lingua trasmessa (cioè veicolata da un sistema tecnico di riproduzione sonora):

1. Mancata condivisione del contesto da parte di mittenti e riceventi
2. Unidirezionalità dell'atto comunicativo (assenza di *feedback*)
3. Molteplicità dei mittenti (produzione collettiva del messaggio)
4. Eterogeneità dei riceventi (destinazione di massa del messaggio)
5. Distanza tra il momento di preparazione del testo, il momento della sua esecuzione e quello della sua ricezione
6. "Simulazione" del parlato spontaneo
7. Presenza di un apparato tecnico-economico per la preparazione e la trasmissione del messaggio

TRATTI LINGUISTICI	SCRITTO	ORALE	PARLATO FILMICO
Uniformità delle unità pragmatiche e testuali (turni, frasi, enunciati)	-	-	+
Tendenza alla monologicità	+	-	+/-
Estensione delle unità (turni, frasi, enunciati)	+	-	-
Sovrapposizioni, sporcature e altri «incidenti» dialogici	-	+	-
Pianificazione, coerenza e coesione	+	-	+
Ricorso ad elementi para- ed extralinguistici	-	+	+
Complessità morfosintattica	+	-	+/-
Densità lessicale	+	-	+/-
Presenza del dialetto	-	+	+/-

Anche qui gioverà spiegare alcuni tecnicismi. Con *feedback* (letteralmente “segnale di ritorno, reazione, retroazione”) si intende la capacità del parlante di sentire e quindi di controllare quanto sta dicendo ed eventualmente di autocorreggersi. È chiaro che questa possibilità è presente soltanto negli scambi comunicativi realmente reciproci, e non in un testo monologico in cui un mittente (autore) parla a un destinatario (pubblico) spesso lontano nel tempo e nello spazio e in più, nel caso del cinema, privato del diritto di replica. Lo schema seguente dà conto di quello che potremmo definire il doppio livello comunicativo del parlato filmico, cioè la comunicazione riprodotta dagli attori

(perlopiù doppiati) che dialogano tra loro, e il livello, più profondo, di comunicazione tra un mittente (autori del film) e un destinatario (pubblico) che non può, evidentemente, rispondere ma soltanto ricevere:

1° livello (comunicazione a doppio senso o interazione riprodotta):

ATTORI-DOPPIATORI ⇔ ATTORI-DOPPIATORI

2° livello (comunicazione a senso unico):

AUTORI ⇒ PUBBLICO

Con *simulazione* alludiamo alla natura realistica del parlato cinematografico, il quale, anche quando si allontana dal livello colloquiale, è comunque sempre più vicino al parlato spontaneo di quanto non possa mai essere un testo scritto, soprattutto per via dell'assenza, nel secondo, dei cosiddetti elementi paralinguistici (pause, intonazioni della voce) ed extralinguistici (timbro e volume della voce, gesti, mimica facciale ecc.).

Con *turno*, o *turno dialogico* o *conversazionale*, o *battuta*, si intende una porzione di testo orale pronunciata da un solo locutore (o parlante) e delimitata dalla presa di parola da parte di altri locutori o dalla fine del discorso. Di solito la conversazione presuppone almeno due turni di due diversi locutori; un monologo è invece costituito da un solo turno. *Enunciato* è invece il termine col quale i linguisti designano una porzione di testo, autonoma dal punto di vista dell'intonazione, del senso e della sintassi, identificabile con la realizzazione di un solo atto linguistico (è insomma il corrispettivo orale di quello che nello scritto è detto *periodo*, più o meno). Sporcate e incidenti dialogici sono tutti quegli elementi che rendono iperrealistica una conversazione: battute sovrapposte dei parlanti, parole interrotte, enunciati sospesi, frange di suoni inarticolati come certe interiezioni e pause vocalizzate del tipo *ehm*, *hm* ecc. Un testo, infine, si definisce lessicalmente *denso* se il numero delle sue parole piene supera quello delle parole vuote (ovvero le parole grammaticali: congiunzioni, preposizioni, articoli) e se contiene poche ripetizioni. Studi recenti sulla lingua del cinema (Rossi 1999c) hanno mostrato come il parlato cinematografico sia in certo qual modo a metà strada tra la bassa densità lessicale del parlato spontaneo e colloquiale e l'alta densità della lingua scritta, così come sia tendenzialmente più complesso del parlato, ma meno dello scritto, sul terreno della sintassi e della morfologia (varietà dei tempi e dei modi verbali, tipo e grado di subordinazione e altro). L'estensione dei turni e degli enunciati, inoltre, è molto superiore nel film, rispetto ai dialoghi reali, tant'è vero che non mancano scene cinematografiche in cui il parlato si avvicina al monologo.

Non si creda, tuttavia, che la modalità comunicativa del parlato cinematografico sia comodamente riconducibile a una sorta di oralità semplificata. Se infatti di semplificazione è legittimo parlare per quanto concerne la riduzione del tasso di dialettalità (per non escludere fasce di pubblico dalla completa comprensione del film) e l'attenuazione dei tratti lessicali e morfossintattici eccessivamente al di sopra (iperletterari o arcaici) o al di sotto (iperpopolari) di un italiano dell'uso medio, non altrettanto si può dire sul piano della complessità testuale, ovvero sulla quantità di situazioni comunicative che il cinema è in grado di riprodurre. Praticamente, tutti i tipi di dialogo e di monologo possono essere rappresentati al cinema. Per es., per quanto riguarda il dialogo, prendendo in prestito la tipologia del LIP, p. 35, possiamo avere:

1. scambio bidirezionale faccia a faccia con presa di parola libera (conversazione in tutte le sue possibili forme);
2. scambio bidirezionale non faccia a faccia con presa di parola libera (conversazioni telefoniche);
3. scambio bidirezionale faccia a faccia con presa di parola non libera (dibattiti, interviste, interrogazioni ecc.);
4. scambio unidirezionale in presenza di destinatario/i (lezioni, conferenze, omelie, comizi ecc.);
5. scambio unidirezionale o bidirezionale a distanza (trasmissioni radiofoniche e televisive).

Anche il monologo può essere distinto in diversi sottotipi (tratti da Cicalese 1999, p. 184), tutti riproducibili al cinema:

- Monologo spontaneo (pensare a voce alta)
- Monologo scarsamente pianificato (ampliare appunti)
- Monologo pianificato (ripetere a memoria o leggere a voce alta).

Abbiamo detto più volte, finora, che il testo di un film è ibrido (o, come va di moda dire oggi, *multimediale*, e dunque tutt'altro che semplice), poiché combina elementi tipici di diversi codici: scritto, orale, musicale, iconico ecc. In realtà, le anomalie testuali, per così dire, del cinema riguardano anche altri aspetti, come risulta dalla sintesi seguente:

- 1) Il film è un testo d'*équipe*, con conseguente attenuazione del concetto di «paternità». Autori del film sono almeno: sceneggiatori, regista, fotografo, montatore, attori, adattatore-dialoghista, direttore di doppiaggio, doppiatori, produttore...
- 2) è un testo aperto: scritto per essere recitato e sincronizzato con le immagini.
- 3) Manca un unico testo scritto di riferimento del film (a differenza dei parlari teatrale, radiofonico e televisivo), in virtù delle varie trasposizioni testuali dal soggetto, al copione, alla lista dialoghi.

4) Vi si realizza la coesistenza di caratteristiche proprie dello scritto (scarsa di esitazioni, di ripetizioni, di autocorrezioni, di suoni inarticolati, di sovrapposizioni di turno ecc.) e del parlato (voce).

5) Presenta il doppio paradosso di ogni parlato: se ne coglie la specificità rispetto allo scritto soltanto quando viene trascritto, ma non è interamente trascrivibile.

Il terzo punto della sintesi richiede un'ulteriore schematizzazione, che illustri il fenomeno del passaggio da un testo all'altro, e dalla modalità scritta a quella orale e viceversa, tipici di ogni film:

Soggetto → trattamento → sceneggiatura → copione [livello scritto]
→ Parlato filmico in presa diretta [livello orale]
→ [Continuity script (o lista dialoghi)] [livello (tra)scritto] → [postsincronizzazione dei film italiani]
→ Traduzione → adattamento → doppiaggio → missaggio → parlato filmico definitivo [livello orale]

Ovvero: ogni film nasce sotto forma di un soggetto, cioè di una *fabula* con un intreccio appena abbozzato, spesso tratto da un testo letterario o teatrale preesistente. Il primo tentativo di suddivisione del soggetto in battute e in scene (appena abbozzate) prende il nome di *trattamento*. La sceneggiatura è il testo (scritto) che contiene sia le battute dei personaggi, sia sintetiche indicazioni sull'ambiente (del tipo: «Esterno, notte»), sia rapidi cenni di regia e di scenografia. Il copione consegnato agli attori, invece, contiene soltanto le battute dei personaggi.

3. Brevi lineamenti di storia e prassi del doppiaggio e del parlato filmico

Raramente un film si ferma alla presa diretta: le battute che sentiamo pronunciare in un film, anche italiano, sono state spesso doppiate, ovvero recitate (talora dagli stessi attori del film, altre volte da doppiatori) in un momento posteriore alle riprese del film e successivamente sincronizzate con le immagini. Questa prassi, specialmente per i film italiani, prende il nome di postsincronizzazione. Occorre ricordare che la maggior parte dei film italiani del passato (anche i celebri capolavori del neorealismo, da *Roma città aperta* a *Ladri di biciclette*) furono doppiati, ovvero postsincronizzati, perlopiù con voci di doppiatori diverse da quelle degli interpreti del film. Perché un film venga doppiato, è necessario che i doppiatori dispongano di un altro testo scritto, che è la cosiddetta *lista dialoghi* o *continuity script*. Tale esigenza è dovuta al fatto che la versione in presa diretta del film non coincide mai, parola per parola, con

quella scritta nell'iniziale sceneggiatura. Infatti è prevedibile che qualunque regista, passando dalla pagina scritta della sceneggiatura alla realizzazione verbale del film, avverta l'urgenza di rendere più realistico il parlato degli attori, talvolta anche confidando sulle loro doti d'improvvisazione (accade spesso, ad es., in film comici d'impianto teatrale, come molti film di Totò o, più recentemente, di Troisi o di Benigni).

Può anche darsi il caso opposto, ovvero quello di registi che decidono di cambiare il testo della sceneggiatura non per ragioni realistiche bensì espressive, quando non espressionistiche. È ad es. il caso di Fellini, che faceva recitare dei numeri, in presa diretta, ai suoi attori, convinto che soltanto in fase di doppiaggio avrebbe preso vita e corpo la versione definitiva dell'opera filmica: «Non potrei fare a meno del doppiaggio. Anche le voci che in genere restano a uno stadio neutro, nella ripresa diretta, con il doppiaggio possono essere manipolate, esaltate, magari aggiungendo un vago accento esotico che conferisce autorevolezza e innocenza» (Federico Fellini, cit. in Castellano 1993 [a c. di], I, p. 58).

Ovviamente, se il film è straniero, preliminare alla fase del doppiaggio sarà quella della traduzione, che da versione letterale dei dialoghi diverrà ben presto versione adattata (e *adattamento*, infatti, si chiama il testo che ne deriva, mentre *adattatore-dialoghista*, o *dialoghista-adattatore*, è il nome dell'artefice di quel testo). Rispetto alla traduzione, l'adattamento dovrà attenersi il più possibile ai movimenti labiali degli attori e dovrà tentare di rispettare più che la lettera lo spirito e le funzioni del testo originale: il problema si fa cruciale nei film comici e nei giochi di parole (cfr. Rossi 1999b).

Soltanto a doppiaggio avvenuto, si può passare al missaggio delle varie piste (sonore e visive) del film e alla confezione definitiva del prodotto.

Proviamo, a questo punto, a ricondurre il copione cinematografico a uno dei vari tipi di testo scritto (secondo la griglia di Cicalese 1999, p. 184):

- Scritto per essere detto come se non fosse scritto (copioni e sceneggiature)
- Scritto dialogico mimetico del parlato (*chat lines*)
- Scritto per essere detto e ampliato (conferenze)
- Scritto per essere letto ad alta voce (avvisi orali, telegiornale, testi liturgici)
- Scritto informale per sé stessi (diario)
- Scritto per essere letto integralmente o consultato (a vari livelli di formalità: lettere, giornali, libri, dizionari, enciclopedie...).

Come si vede, l'unica definizione che renda conto pienamente del fenomeno della simulazione del parlato e del passaggio dalla scrittura all'oralità è la prima (ripresa da Lavinio 1986, p. 19).

Il cinema, come si diceva, raramente si serve della presa diretta. O meglio, negli ultimi due decenni il cinema italiano ha riscoperto, progressivamente, la propria vocazione realistica, ed è per questo motivo che molti registi oggi rifiutano il doppiaggio (Gianni Amelio, Marco Risi, Mario Martone). E, anche quando un film italiano viene postsincronizzato, è ormai davvero insolito che un attore italiano decida di non doppiare sé stesso. Una norma sindacale (la cosiddetta norma *voce-volto*), tra l'altro, impone che nessun regista (o direttore di doppiaggio) possa decidere di «azzerare» la voce di un attore, doppiandola con quella di un altro, senza prima aver avuto il consenso scritto del primo attore.

Ripercorriamo rapidamente le vicende del sonoro italiano (maggiori dettagli in Raffaelli 1992).

Il cinema sonoro fu ufficialmente inaugurato nel 1927, con il film americano *The Jazz Singer*, di Alan Crosland. Il primo film sonoro italiano è invece del 1930: il già citato *La canzone dell'amore*, di Gennaro Righelli. Tuttavia i primi esperimenti di cinema sonoro si hanno, grazie a Edison, almeno fin dal 1889 e sono abbastanza frequenti in Italia fin dai primi anni del Novecento. Inoltre, davvero *muto* il film non fu quasi mai. Sappiamo infatti, grazie agli studi di Sergio Raffaelli e di pochi altri, che fin dalla fine dell'Ottocento invalse l'abitudine di far recitare, dietro lo schermo, degli attori i quali pronunciavano le battute sul movimento delle labbra degli attori del film. Una sorta di doppiaggio dal vivo, insomma. Altrettanto frequente era la presenza in sala di un lettore delle didascalie (consuetudine peraltro ancora viva, in qualche paese, fino a non molti anni fa, in luogo del doppiaggio per i film stranieri). Tutti questi espedienti servivano ad arginare un problema particolarmente cruciale, per il cinema muto: l'esteso analfabetismo, che impediva al pubblico la lettura delle didascalie.

Cionondimeno, la nascita del cinema sonoro (o *film parlante*, come si diceva all'epoca) fu accompagnata da non poche polemiche, poiché si credeva che il parlato fosse un elemento spurio rispetto al codice iconico, ritenuto l'unico veramente proprio del cinema: «Secondo me, la voce nel cinema è inutile. Sarebbe come voler dipingere una statua, come voler mettere belletto su guance di marmo. Le parole toglierebbero la parola all'immagine», sosteneva Charlie Chaplin (cit. da Sergio Jacquier, in *La traduzione. Saggi e documenti* (II), supplemento al n. 535-538 di «Libri e riviste d'Italia», Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma 1995, p. 255).

Nato il sonoro, nasce, ovviamente, l'esigenza di doppiare i film stranieri, i quali, in effetti, cominciarono ad essere postsincronizzati già dal 1929, prima all'estero e poi direttamente in Italia. Un aneddoto significativo, su questo tema, riguarda uno dei doppiaggi più famosi della storia del cinema, quello di Stanlio e Ollio (gli attori Stan Laurel e Oliver Hardy): le voci anglicizzanti dei due interpreti (che debbono parte della loro fama anche ai doppiatori italiani, nell'ordine: Carlo Cassola e Paolo Canali, Alberto Sordi e Mauro Zambuto, Giuseppe Locchi e Elio Pandolfi e infine Sergio Tedesco e Renato Turi), vale a dire il celeberrimo *stupido* e tutti gli altri anglicismi fonetici presenti nella loro lingua, nascono in realtà dagli stessi Laurel e Hardy, ai quali, in un primo momento, fu chiesto di doppiare sé stessi in italiano, con risultati che, giudicati dapprima inaccettabili, furono poi talmente apprezzati dal pubblico da imporre l'imitazione ai doppiatori successivi.

Ma anche la nascita del doppiaggio stentò ad attecchire. Dapprima, infatti, si sperimentarono altre strade, per l'esportazione cinematografica: si «ammutilarono» film sonori, tornando alla prassi delle didascalie, si fece leggere la traduzione in sala e, soluzione devastante sul piano economico, si girarono film in versioni multiple, com'è il caso, tra gli altri, di *The Big Trail (Il grande sentiero)*, 1931, di Raoul Walsh, girato in italiano e in inglese (significa: con attori, regista e altri collaboratori raddoppiati!) e del clamoroso *The Men of the North (Luigi la Volpe)*, in italiano), 1930, di Hal Roach: girato nelle versioni inglese, italiana, francese, tedesca e spagnola (ovvero, un film al costo di cinque).

La postsincronizzazione di film italiani nasce, invece, più tardi: nel 1939, con *Il fornaretto di Venezia*, di John Bard (pseudonimo di Duilio Coletti).

4. Esempi e tecniche di riscrittura

Secondo la maggior parte degli studiosi, un film tratto da un'opera letteraria deve essere giudicato del tutto indipendentemente da quest'ultima: il *medium* cinematografico non può non operare una radicale riscrittura e reinvenzione dell'impianto narratologico, linguistico e in generale semiologico. Il testo da cui è tratto un film non è che un pretesto, anche negli adattamenti più fedeli. Si possono, tuttavia, individuare delle costanti nella prassi della riscrittura? Si può delineare una sorta di grammatica dell'adattamento cinematografico? La risposta è, almeno in parte, affermativa. Per dimostrarlo, ci serviremo di cinque esempi di riscrittura filmica (si tratta dei film, e dei relativi testi letterari, riportati in bibliografia). Preferiamo servirci, nella trascrizione dei

brani filmici, di un sistema di segni *ad hoc* (già adottato e descritto in Rossi 1999c, pp. 21-31), che, rispetto all'interpunzione *standard*, renda conto delle pause e dell'andamento intonativo degli enunciati. Pertanto, al posto dei punti e delle virgole, useremo barre semplici (/) e doppie (//) per indicare, rispettivamente, forte cambiamento intonativo all'interno d'un enunciato e intonazione conclusiva di fine enunciato (non interrogativo né esclamativo, rispettivamente contrassegnati da ? e !).

Cominciamo con l'osservare che il travaso di un libro in un film può seguire quattro diverse modalità.

1) Mimesi. Raramente si mira alla riproduzione il più possibile fedele del testo. Questo accade in un genere cinematografico particolare, quello teatrale o del film-opera. Si tratta però di una sorta di teatro filmato, più che di cinema vero e proprio. In altri generi, la fedeltà testuale è rarissima. Tuttalpiù possiamo riconoscere un certo numero di enunciati che, letteralmente, vengono prelevati dalla fonte e introdotti nei dialoghi filmici. Accade, per es., in due film del nostro *corpus*: *La cena delle beffe* e *Passione d'amore*. È ovvia la minor distanza strutturale tra cinema e teatro, che tra letteratura e cinema: non è dunque casuale la maggiore fedeltà nell'adattamento di testi teatrali (per l'appunto, *La cena delle beffe*) rispetto a quelli narrativi. In questi ultimi, infatti, il prevalere del piano diegetico (vale a dire delle parti non dialogate, ovvero quelle della voce narrante) su quello mimetico (le battute dei personaggi) rende spesso complesso il rispetto dei dialoghi (solitamente brevi, nel romanzo, e contrappuntati dagli interventi del narratore).

2) Riduzione-adattamento. È, insieme con la successiva, la modalità prediletta dal cinema. Il testo di partenza viene in gran parte rispettato nella trama generale, nei personaggi, nell'ambientazione, ma privato del discorso indiretto (solo raramente trasformato in voce-commento fuori campo: nel nostro *corpus*, solo in *Passione d'amore*; sulla voce *off* cfr. Rossi 2002b), che, per meglio dire, viene transcodificato nella componente meramente iconica (e talora anche musicale) del film. I dialoghi vengono opportunamente trattati: ora mantenendo qualche battuta, ora tagliando, ora integrando, ora spostando parti di testo da un personaggio all'altro o trasformando un discorso indiretto in diretto, secondo criteri che rispondono fondamentalmente a un unico scopo: facilitare quanto più possibile la fruizione dello spettatore, eliminando le ripetizioni eccessive, sciogliendo i punti oscuri della trama, aggirando eventuali scogli linguistici, attenuando gli scarti dalla lingua *standard*. Due esempi evidenti di questa modalità di adattamento cinematografico sono *Le amiche* e *L'innocente*.

3) Radicale trasformazione. È un caso assai frequente, che vediamo qui esemplificato in *Ladri di biciclette*. Del romanzo di Bartolini viene rispettato

quasi soltanto il titolo e lo spunto iniziale: il furto di una bicicletta. Per il resto, non una battuta del film riprende parti della fonte e lo spirito del libro è in sostanza ribaltato.

4) Parodia. Il genere della parodia è uno dei più praticati, nel cinema di consumo. Molti film con Totò, per es., si pongono come parodie più o meno puntuali di altri testi, tra i quali opere liriche (*Figaro qua... Figaro là*, 1950, di C. L. Bragaglia, dal *Barbiere di Siviglia* Rossini) e romanzi (*Il monaco di Monza*, 1963, di S. Corbucci, da Manzoni; su questi temi cfr. Rossi 2002a). Anche in questo caso, naturalmente, lo spunto letterario non è che un pallido pretesto. Anche qualora vengano rispettati personaggi, situazioni e financo alcune battute, l'intento è di puro contrappunto umoristico, come nella lezione di musica in *Figaro qua... Figaro là*, laddove Rosina seduta alla spinetta offre il destro a un gioco di parole: «Non c'è Rosina/ senza spinetta».

Analizziamo dunque i nostri cinque film, in ordine cronologico.

4.1. *La cena delle beffe*

Il confronto tra il dramma di S. Benelli e il film di A. Blasetti è stato condotto, in dettaglio, in Rossi 1999a, di cui qui si riassumono le conclusioni. Anche quando vengono mantenuti, in parte, gli endecasillabi blasettiani, la lingua del film è normalizzata rispetto all'originale, come risulta evidente dai seguenti brani.

dramma (I, 96-108, 154-171):

Questi due fratelli
ebbi per miei compagni ne' trastulli
infantili, ne' giochi giovanili...
Costoro sono forti con letizia,
come i leoni. Io sempre li guardavo
con meraviglia; e, quando era incantato
di loro forza, m'acciuffavan forte
con le zampe e le zanne, e sbrana, e tribbia...
Mi dicevano gli altri: Su, coraggio;
sii un uomo; rivoltati; fa' core!...
Loro stessi, ridendo, m'aizzavano;
ed appena che alzavo un dito solo,
mugliando mi storpiavano le braccia...
[...]
Ed io... rido! [...] Sì, perché
Un'altra donna ho tolto per amarla

assai più bella e più lusingatrice...
Si chiama essa Vendetta. Io la saprei
dipingere cotanto l'ho sognata
e posseduta in sogno: la farei
tutta gaia beffarda e sghignazzante,
e in pieno riso mostrerebbe i denti
canini e gli occhi lampeggianti verdi:
la toga elegantissima scomposta
da una parte in un gesto di follia
le cicatrici rosse mostrerebbe
sopra la carne sua martoriata...
E la trista danzante ci direbbe:
Chi ama me tutte le donne ama;
Chi ama me tutte le gioie tocca;
tutte le grazie esprimo io di me stessa.
Ma, per avermi, ridi, ridi, ridi;

film (scc. 2-4):

Questi due fratelli/ sono stati miei persecutori fino dall'infanzia// Costoro sono forti con
letizia/ come i leoni// Io li guardavo sempre con meraviglia! E quanto più era incantato della
loro forza/ mi acciuffavano forte con le zampe/ le zanne/ e mi torturavano// Mi dicevano gli
altri/ abbi cuore! Sii uomo! Ribellati! Loro stessi/ ridendo/ m'aizzavano// Ed appena che
alzavo un dito solo... [...] Sì/ rido! Rido/ perché un'altra donna/ ho scelto per amarla// Assai
più bella e più lusingatrice! Essa si chiama/ Vendetta! Ah Dio! La saprei dipingere/ da quanto
l'ho sognata/ e posseduta in sogno! La farei gaia/ beffarda/ sghignazzante! E in pieno riso
mostrerebbe i denti canini/ e gli occhi lampeggianti/ verdi! La toga elegantissima strappata da
una parte/ mostrerebbe le cicatrici rosse della sua carne martoriata! E la sento parlare! Mi
direbbe/ chi ama me/ tutte le donne ama! Chi tocca me/ tutte le gioie tocca! Ma per avermi/ se
vuoi avermi/ eh/ ridi! Ridi! Ridi!

dramma (III, 404-410):

Tu mi passavi accanto, come al rivo
coperto di ranuncoli e di mammole,
passa il torrente: canta e seco mormora,
e nulla vede; e il rivo in lui si specchia...
Solo la mia compagna, la mia vecchia
nonna, ch'ebbe un amore sfortunato,
a sperare, a sperare m'ha insegnato;

film (sc. 12):

Tu mi sei passato accanto/ come il torrente passa accanto al rivo// Passa/ e non vede nulla//
Ma la mia compagna/ la mia vecchia nonna/ che ha avuto un amore sfortunato/ mi ha
insegnato a sperare//

L'ordine delle parole viene spesso normalizzato («sempre li guardavo» → «li guardavo sempre»; «si chiama essa» → «essa si chiama»; «le cicatrici rosse mostrerebbe» → «mostrerebbe le cicatrici rosse»; «accanto [...] al rivo [...] passa il torrente» → «il torrente passa accanto al rivo»; «nulla vede» → «non vede nulla»; «a sperare m'ha insegnato» → «mi ha insegnato a sperare»). Alcuni arcaismi e poetismi vengono attualizzati («maraviglia» → «meraviglia»; «fa' core» → «abbi cuore»; «tolto» → «scelto») e a termini e costrutti meno comuni vengono sostituite forme d'alta frequenza («cotanto» → «da quanto»; «scomposta» → «strappata»; passaggio dal passato remoto al passato prossimo: «ebbi» → «sono stati»; «ebbe» → «ha avuto»). In altri brani, si può osservare un'analogia tendenza alla normalizzazione e all'attenuazione del *superstandard* poetico per quanto riguarda la morfologia e la fonetica («vo'» → «voglio»; «anderesti» → «andresti»; «còrre» → «cogliere»).

4.2. *Ladri di biciclette*

Il film, come si diceva, è molto liberamente tratto dall'omonimo romanzo di L. Bartolini. In realtà, più che di romanzo si tratta di un racconto lungo, sia per la durata sia, soprattutto, per le modalità narrative. Non è un caso che anche altri due film del nostro *corpus* (*Le amiche* e *Passione d'amore*) siano tratti da racconti lunghi (o romanzi brevi? Ricordiamo anche i viscontiani *Senso*, 1954, e *Morte a Venezia*, 1971, da novelle di C. Boito e di Th. Mann, o le numerose trasposizioni filmiche delle novelle di Pirandello): la novella o il racconto, nella loro sintesi e agilità narrativa, si prestano spesso meglio del romanzo d'ampio respiro alla riduzione filmica.

A differenza della *Cena delle beffe*, *Ladri di biciclette* viene non soltanto integralmente riscritto, nella versione cinematografica, ma capovolge lo spirito di Bartolini. Il romanzo-racconto, infatti, appartiene al genere autobiografico (è scritto in prima persona e contiene numerosi riferimenti a episodi di vita reale dell'autore, *in primis* il suo *status* di pittore-scrittore antifascista) e umoristico: «romanzo umoristico del furto e del ritrovamento di una bicicletta per tre volte», recita il sottotitolo della prima edizione (1946). L'autobiografismo e l'elitarismo dell'artista-intellettuale borghese (ribadito dall'autore stesso: «La mia opera è autobiografica [...]. Credo [...] che l'opera d'arte [...] valga soltanto come testimonianza del modo – di un individuo d'eccezione – di concepire lo stare al mondo», cit. nell'ed. del romanzo curata da V. Volpini, *Introduzione*, p. 9) è agli

antipodi del verismo sociale di Zavattini-De Sica. Anche il tono moralistico e manicheistico di molte parti del romanzo non trova riscontro nel film:

Vedo il modo del traffico; e saprei trafficare; però la verità è che sono, negli affari, un onesto provinciale, un fuorimondo, o chiamatemi come vi pare; fatto è che non ho mai voluto trafficare: considerando l'esistenza umana un breve passaggio: durante il quale non conviene trafficare, ma solo conviene contemplare; mentre la cosa migliore, per un poeta, consiste nell'osservare e nel rendere argomento di poesia anche i casi peggiori dell'umana esistenza. In altre parole: è miglior cosa, secondo me, essere poeti e poveri, rimaner poveri, vivere quasi da poveri; che non diventar ladri e tanto meno manutengoli (Bartolini 1946-1948, pp. 38-39).

I ladri, per Bartolini, «rubano per rubare. È un loro istinto» (*ibid.*, p. 39). Anche in questo caso si assiste a un vero ribaltamento ideologico: Antonio Ricci, il povero derubato del film, si trasformerà alla fine in ladro, costretto dalle circostanze. E per lui il furto della bicicletta, prima subito e poi tentato, è evento esistenziale, dal quale dipende la sua stessa sopravvivenza, mentre per il protagonista del romanzo è perdita più simbolica che reale, oltretutto risolvibile, quella reale, con l'acquisto di altre biciclette:

Non si tratta, vivendo, che di ritrovare il perduto. Lo si può ritrovare una, due volte, tre, come io, per due volte, sono riuscito a ritrovare la bicicletta. Ma verrà la terza volta e ritroverò più nulla. Così, è, ripeto, di tutta l'esistenza. È un correre a ritroso, per finalmente perdere o morire. Un correre a ritroso fin dall'infanzia! [...] Si cercan fin troppe cose prima di morire (*ibid.*, pp. 150-151).

Un elemento del romanzo, di contro, felicemente rispettato dal film è l'avversione al cinema, più volte ribadita da Bartolini:

Giudicai che costui [un ladro] fosse un attore del cinema. Un attore illustre. Ma il male è che io, non amando soverchiamente le prodezze del cinema, ed anzi (come si sa) considerando il cinema un'arte volgare e che mai potrà distaccarsi (a cagione della sua natura, essenza e necessità pratiche) dal volgare, non seguo le divinità da pellicola. Ignoro perfino i loro nomi, perfino le gesta (risapute da una qualunque signora) dei nostri divi (*ibid.*, p. 26).

Altrove l'autore si definisce «nemico del cinema» (*ibid.*, p. 134). Il film sfrutta con raffinatezza l'alterità del mondo *lustrini e paillettes* rispetto alle amarezze della povertà vissuta, dell'illusione rispetto alla realtà, in un caso esplicitamente dichiarata da un personaggio secondario del film: «La Domenica/ piove sempre// Smonti all'una/ e te tocca a chiùdete dentro casa// Ma me sa di'/ do' vai?! A me/ 'sto cinematografo/ nun me va// Nun me va propio/ d'annacce». In altri casi, ribadita iconicamente, con ripetute inquadrature di manifesti e

locandine. La scena del furto, nella prima parte del film, si svolge in silenzio, mentre Antonio sta attaccando un gigantesco manifesto raffigurante Rita Hayworth. Ecco dunque che il film di De Sica, solo apparentemente semplice e come «fatto da sé», si configura come testo complesso (ben più del romanzo da cui è tratto), dalle molteplici letture, una delle quali è quella metafilmica: un film sul rapporto tra neorealismo e altri generi cinematografici.

Entrando nell'analisi linguistica, l'elemento distintivo di maggior rilievo è la forte componente dialettale del film, rispetto al tendenziale monolinguisma stilisticamente sostenuto del romanzo. Nel romanzo il dialetto quasi non figura (è solo di colore e di contorno); vi si registrano soltanto le seguenti parole ed espressioni (romanesche e napoletane): *pizzardone* (pp. 20, 43), *saccoccia* (p. 34), *bacherozzola* (p. 34), «ma de che» (p. 37), «Sor maè, dove vai così abbonora?» (p. 53), «Sor maè, cambia discorso, cambia!» (p. 54), *gargarozzo* (p. 62), «Marescià, 'u vulite ascoltare vui?» (p. 81), «Lo sapite? Ce steveno per buttà de sotto!» (p. 82). Mentre nel film è costitutivo e sostanziale: *ammappete*, *anvedi*, *ariandare*, *aritrovare*, *arubare*, *baccagliare*, *crocchiare*, *fregnaccia*, *fregnone*, *incollare*, *mannaggia*, *sbolognare*, *sfizio*, *sfrucugliare*, *sganassone*, *tranve*, oltre alla presenza di tutti i tratti fonomorfolgici e sintattici tipici della varietà romanesca (Rossi 1999c, pp. 185-203).

Rispetto al romanzo, il film riduce il turpiloquio, per evidenti questioni di censura: si ricordi che il film spiace alla classe politica dell'epoca, in quanto divulgava un'immagine, anche linguistica, del dopoguerra ben poco incoraggiante. Nel film si registrano soltanto gli innocui *coglionare*, *cornuto*, *fregnaccia* e *fregnone*, mentre nel romanzo: *minchione* (pp. 24, 62), *poppe* (p. 72), «Mannaggia ai mortacci tui!» (p. 73), *beccaccione* (p. 74), *balordo* (p. 77), *bagascia* (p. 80), «Non rompere i co...!» (p. 81). Assenti, sia nel romanzo sia nel film, le bestemmie, autentica rarità della mimesi filmica e letteraria, ma costitutive della conversazione ai piani più bassi della scala sociale.

L'alternanza lingua/dialetto è abilmente sfruttata in alcuni momenti del film, in particolare nella messa di beneficenza, dove l'italiano *standard* diventa il codice della freddezza, dell'ipocrisia e dell'indifferenza della chiesa nei confronti dei poveri, rigorosamente dialettofoni (per l'analisi del brano in questione si rimanda a Rossi 1999c, pp. 200-2).

Va comunque sottolineato che le parti più intense del film sono quelle mute. I nodi psicologico-narrativi (il furto, l'affannosa ricerca dei pezzi di bicicletta tra i banchi del mercato, il pellegrinaggio di Antonio e Bruno per le vie di Roma e la decisione conclusiva del nuovo furto) avvengono, in effetti, in assoluto silenzio, con sottofondo musicale: è «il non verbale come altra verbalità» (Pasolini 1972, p. 263). È questa la potenza del linguaggio

cinematografico, in grado di svolgere complesse argomentazioni senza parole: lo spettatore segue passo dopo passo il pensiero di Antonio nella penultima scena, quando matura la decisione del furto, grazie all'abile montaggio che alterna primi piani di Antonio e di Bruno a sequenze di biciclette (che, in un delirio quasi da film espressionista tedesco, sembrano moltiplicarsi, ingigantirsi fino a riempire gli occhi e la mente di Antonio e dello spettatore), con la musica che accresce lo stato d'ansia.

Il peso dato al silenzio, alle pause, alle lunghe scene mute è tipico del cinema d'impegno, dai toni documentaristici, differentemente dall'iperparlato esibito nei film di cassetta, tanto più se comici: l'umorismo italiano, si sa, passa soprattutto per il gioco verbale e quindi mal si presta alle scene poco parlate (ma pensiamo ad altri generi stranieri di comicità cinetelevisiva: Benny Hill, Mr Bean e altri moderni comici «muti»).

4.3. *Le Amiche*

Il film di Antonioni, tratto dal racconto di Pavese, mostra un tipo di normalizzazione di segno opposto rispetto a quello dei precedenti due film: qui infatti alcuni tratti *substandard* (o quanto meno colloquiali) del testo di Pavese vengono eliminati o innalzati di registro stilistico (per un'analisi dettagliata cfr. Brunetta 1970, pp. 125-58 e Rossi 1999c, pp. 241-73). Vengono infatti eliminati termini come *marchetta*, *piscio*, *porco*, *prostituta*; cadono i numerosi riferimenti sessuali del racconto; cade l'articolo femminile preposto ai nomi propri (*La Nene*); cadono i *che* polivalenti e il dativo *gli* 'loro'; cadono le seguenti espressioni colloquiali: «cascano male», «pazza secca», «bella forza», «far becco», «bell'e finito», «diceva forza della Nene», «far[e] un [...] occhio», «facciamo i novanta», «ce l'han su con l'uomo», «si rompeva il collo sulla strada» ecc.

4.4. *L'innocente*

La trama dannunziana, rispettata con qualche aggiustamento, fornisce a Visconti lo spunto per tratteggiare un impietoso ritratto di quella «grossa borghesia che porterà l'Italia al fascismo» (dirà lo stesso Visconti alla presentazione del film), ben oltre le stesse intenzioni di D'Annunzio. L'atteggiamento di Visconti nei confronti dell'*Innocente* è il medesimo mostrato dal regista in altri film di matrice letteraria (*Senso*, *Il gattopardo*): alla puntuale ricostruzione storico-scenografica (il film si apre con una dichiarazione di fedeltà: è inquadrata una mano che sfoglia il romanzo) corrisponde un approfondimento notevole dei contenuti, fino ad assumere la fonte a emblema di

un'analisi dei fenomeni socioculturali dell'epoca (si pensi alla geniale rilettura critica del Risorgimento in *Senso*). Eppure D'Annunzio, con l'intera sua opera simbolo del decadentismo, ha un ruolo fondamentale nel film, forse ancor più che nel romanzo stesso. E non mancano le spie linguistiche di questa sorta di amplificazione dell'autore.

L'innocente ben si presta all'esemplificazione delle principali trasformazioni subite da un testo letterario trasposto cinematograficamente. La prima, prevedibile, modificazione consiste in un numero più o meno consistente di tagli, soprattutto della voce narrante. Per contrappeso, molte scene e molte battute vengono aggiunte, per consentire allo spettatore di comprendere le parti salienti della trama, i rapporti tra i personaggi, i collegamenti tra le scene. Un numero considerevole di modificazioni consiste nello spostamento di parti di testo da una scena all'altra, come avviene per es. nel brano seguente. Vediamo, nel film, il protagonista Tullio che comunica alla moglie Giuliana la sua partenza per Firenze, ammettendo la propria relazione adulterina con Teresa Raffo. Il film assume qui un tono radicalmente diverso rispetto al romanzo: non soltanto non v'è traccia d'alcuna crisi di coscienza né alcuno scrupolo di dissimulazione in Tullio (che nel film è molto meno «multanime» – secondo le parole stesse di D'Annunzio – del romanzo), ma addirittura egli dice chiaramente e freddamente alla moglie che parte con l'amante. Qui Visconti si serve di questa scena soprattutto per chiarire allo spettatore i rapporti tra Tullio e Giuliana: infatti gran parte dei concetti espressi nel dialogo, nel romanzo sono raccontati dal narratore in varie sezioni. Nel romanzo le battute degli interlocutori sono poche e brevissime (Tullio: «Partirò per Firenze». Giuliana: «Ah». p. 77); leggiamo, invece, il testo radicalmente riscritto della scena filmata (che corrisponde alle pp. 67-77 del romanzo):

TULLIO: Sai cosa stavo facendo? Ti stavo/ scrivendo// Ma/ dal momento che sei qui// Domani parto per Firenze// Non... non so ancora/ quanto mi tratterò. Questa volta è una cosa seria// Dovevo/ dirtelo//

GIULIANA: Vai via per sempre?

T: Beh/ sempre// Che parole grosse! Senti/ Giuliana/ anche se... anche se non te ne ho mai parlato/ ci sarà... stata certamente in passato qualche... qualche anima pietosa che/ ti avrà messa al corrente delle mie infedeltà// Non te ne ho parlato io stesso/ perché/ erano storie/ senza importanza// Soprattutto perché c'era un patto chiaro/ fra noi// Fin dall'inizio// Dal momento in cui accettasti di sposarmi// L'amore c'è finché dura/ poi subentra... subentrano l'affetto/ la stima/ l'amicizia/ gli interessi comuni// Sempre che ciò sia possibile/ s'intende// Ma/ debbo ritenere di sì/ per te come per me/ visto che/ hai accettato/ senza reagire/ la situazione che/ di fatto/ si era stabilita/ fra di noi/ da parecchio tempo/ oramai//

G.: Erano storie senza importanza/ come dici tu// Per questo ho cercato d'ignorarle// Di non darci peso// Per me il matrimonio dovrebbe essere...

T.: Sì/ il nostro matrimonio/ doveva/ essere difeso ad ogni costo// Anche dei propri risentimenti// è questo/ quello che vuoi dire? E hai avuto ragione// Sei stata/ straordinaria// Perché/ seppure il mio amore per te si è... affievolito/ come è fatale che avvenga/ l'affetto e la stima non hanno fatto altro che aumentare// Io ti voglio bene e ti rispetto come... una sorella dolcissima// Della quale io non potrei più fare a meno// Certo/ tu avresti il diritto di farlo/ ma io soffrirei moltissimo/ se tu mi abbandonassi// Vuoi continuare a vivere con me? Aiutarmi?

G.: Aiutarti in che senso?

T.: Sopportandomi// Affrontando una situazione che/ secondo gli schemi della società/ sarebbe certamente criticata// La donna che ora amo...

G.: Teresa Raffo//

T.: Sì// Teresa//

G.: È vedova/ e libera// Che cosa ti impedisce di metterti con lei/ se ne hai voglia?

T.: Ma io ti ho detto che amo Teresa/ ma non che voglio sposarla/ né vivere con lei// Una donna sensuale/ bella! Io la desidero// Nessuna donna è riuscita mai ad occuparmi di sé/ come lei//.

La scena, come s'è detto, in parte inventa e in parte riformula concetti espressi dal narratore in diversi luoghi del romanzo, ad es. a p. 37:

A poco a poco, infatti, di abuso in abuso, io era giunto a riconquistare la mia primitiva libertà col consenso di Giuliana, senza ipocrisie, senza sotterfugi, senza menzogne degradanti. Io mettevo il mio studio nell'esser leale, a qualunque costo, come altri nel fingere. Cercavo di confermare in tutte le occasioni, tra me e Giuliana, il nuovo patto di fraternità, di amicizia pura. Ella doveva essere la mia sorella, la mia migliore amica.

Prendiamo un'altra scena del film:

TULLIO: Eri tu che cantavi?

GIULIANA: Sì//

T: Esci?

G.: Sì/ esco//

T.: Dove vai?

G.: All'asta di Ducas// Non riesco ad appuntare il velo// Mi aiuti/ per favore?

T.: Hai un nuovo profumo// Che cos'è?

G.: Crab-apple// Un profumo inglese//

T.: [sfogliando un libro] La Fiamma// "A Giuliana Hermil/ turris eburnea/ indegnamente offro// Filippo D'Arborio"//

G.: Tu non esci?

T.: Conosci D'Arborio?

G.: Sì//

T.: Non lo sapevo// Quando/ l'hai conosciuto?

G.: Da tuo fratello/ quand'era qui// L'hai letto?

T.: Sì// Ho sfogliato qualche pagina/ qua e là al circolo// Uno scrittore mediocre// Non sei d'accordo?

G.: No//

T.: Ha uno stile così aulico/ enfatico// Al punto di essere insopportabile//

G.: Come puoi dire una cosa simile? Ha uno stile/ straordinario/ quello che m'incanta// è come una musica// Non puoi/ giudicare un artista/ una persona come lui/ per aver sfogliato/ qua e là il suo libro/ al circolo//

T.: Te la prendi a cuore// Sarà quel grande scrittore che tu dici ma... è un maleducato// Questo almeno me lo consentirai// La dedica che ti ha scritto/ non solo/ è enfatica/ ma è anche inopportuna/ se si pensa/ che è rivolta a una signora incontrata/ una sola volta//

G.: L'ho rivisto altre volte// Dopo la sera in cui l'ho conosciuto da Federico//

T.: Ah! Prendi la carrozza?

G.: No/ preferisco fare due passi// Ci vediamo più tardi//.

Leggiamo ora le sole battute di dialogo (eliminando quindi la voce del narratore) nel romanzo dannunziano (pp. 79-87):

TULLIO: Canti? Ti vestivi per uscire?

GIULIANA: Sì.

T.: Qual è, ora, il tuo profumo?

G.: *Crab-apple*.

T.: Mi piace. Com'è bella l'aria che tu cantavi dianzi!

G.: Tanto bella!

T.: Tu ti vestivi per uscire. Séguita dunque.

G.: Non ho da mettermi che la giacca e il cappello. Che ora è?

T.: Manca un quarto alle undici.

G.: Ah, già così tardi? Abbi pazienza, Tullio. Mettimi questo spillo qui, nel velo. Permetti... un momento.

T.: "A voi, Giuliana Hermil, TURRIS EBURNEA, indegnamente offro. F. Arborio. Ognissanti '85".

G.: Che guardi?

T.: Conosci Filippo Arborio?

G.: Sì. Mi fu presentato in casa Monterisi. È venuto anche qualche volta qui, ma non ha avuto occasione d'incontrarti. È assai più semplice dei suoi libri. Hai letto *Il Segreto*?

T.: Sì, l'ho già letto.

G.: T'è piaciuto?

T.: No, è mediocre.

G.: Io vado. A rivederci.

Innanzitutto è evidente la riduzione del *superstandard* dannunziano: cadono, tra l'altro, *dianzi* e il passato remoto passivo «mi fu presentato». Si noti inoltre, nella scena citata, la glossa esplicativa «un profumo inglese», apposta al

marchionimo (vale a dire nome proprio di marca) *Crab-apple*. L'uso della glossa è tipico dell'adattamento cinematografico, per la necessità di agevolare la decodificazione di termini particolari da parte dello spettatore (si ricordi quanto accennato a proposito della gestione dei *frames*).

Infine, non sfugga la trasformazione onomastica (cioè di un nome proprio) *Arborio* → *D'Arborio* e *Il segreto* → *La fiamma*, che ci indicano, direi inequivocabilmente, il riferimento a D'Annunzio, *Il fuoco*, soprattutto grazie alla descrizione che segue (assente nel romanzo): «Ha uno stile così aulico/ enfatico// Al punto di essere insopportabile». Visconti e gli altri sceneggiatori, evidentemente, non si accontentano di prendere *L'innocente* a simbolo del decadentismo, ma prelevano l'intera opera di D'Annunzio, che viene così, in certo qual modo, sdoppiato (e il termine non è inappropriato, visto che il «multanime» Tullio è, già nel romanzo, analizzato proprio nella sua doppiezza) nel protagonista Tullio Hermil e nell'antagonista Filippo D'Arborio.

Il solo tratto lievemente arcaizzante del romanzo che trovi, raramente, un riscontro nel film è l'accordo del participio passato con il complemento oggetto (5 occorrenze in tutto il film, solo in costruzioni pronominali): «ti avrà messa al corrente», «ti ha seguita», «mi ha seguita», «ti ho ritrovata», «ti ho annoiata». In tutti gli altri casi il participio è al maschile anche con oggetto femminile. Neppure il frequente uso del passato remoto è mantenuto: due sole le occorrenze: «Dal momento in cui accettasti di sposarmi», battuta di Tullio, nel secondo dialogo con Giuliana, e «come mi dicesti», Tullio a Teresa Raffo alla fine del film. Ci sono rari casi di deviazione dalla norma, nel film: uno, ad es., nel dialogo tra Tullio e suo fratello Federico: «Se ci pensi, forse, lo capisci perfino te», dice Federico. Il secondo nel dialogo tra Tullio e Giuliana dopo la nascita del bambino: «anche a me la sua presenza mi angoscia», dice Giuliana. Si tratta, comunque, di ordinari colloquialismi che non ostacolano, anzi facilitano, la comprensione del dialogo. Ai numerosi forestierismi del romanzo (inglesi, francesi e russi), corrispondono tre sole occorrenze nel film: il sopra citato *Crab-apple*, *champagne* e la frase «l'espace d'un matin», alla fine del film, assente nel romanzo.

Cadono, nel film, tutti i tecnicismi, i cultismi, gli arcaismi, i poetismi ortografici, morfosintattici e lessicali, di cui è intrisa la prosa dell'Imaginifico: desinenze in *-a* della I persona dell'imperfetto; congiuntivi del tipo *sii* e *dieno*; grafie (e quindi pronunce) latineggianti del tipo *academia*, *conscienza*, *imagine*, *obedire*; uso transitivo di verbi quali *navigare* e *somigliare*; lemmi ricercati quali *amasia*, *armario*, *aura*, *avo*, *desio*, *guarentire*, *temenza*; tecnicismi medici quali *amaurosi anemica*, *apoplessia*, *dipsomane*, *emiatrofia*; tecnicismi botanici quali

frutice, ireos; neologismi quali *improferibile, multanime* ecc. Il lessico del film, insomma, è ridotto, omogeneo e modernizzato, rispetto a quello del romanzo.

Riportiamo come ultimo brano il dialogo tra Tullio e la madre riguardo alla gravidanza di Giuliana

MADRE: Giuliana mi ha proibito di parlarne/ finché non ne era sicura// Ma ormai non ci sono più dubbi// E te ne parlo/ anche perché... anche perché/ tu non faccia la sciocchezza/ che hai fatto oggi/ di portarla in calesse per quella strada piena di buche// Giuliana è incinta//

TULLIO: Incinta!

M.: Sì//

T.: Te l'ha detto lei?

M.: No! No! L'ho capito io// Sai/ di malesseri come quello di oggi/ lei ne ha già avuti parecchi// Nausee/ capogiri/ le cose che immagini/ insomma// Allora gliel'ho chiesto// E lei mi ha detto che sperava proprio di essere incinta// Ma voleva essere sicura/ prima di parlarne// Per non illuderti/ e...e deluderti/ naturalmente// Io mi sono tanto raccomandata/ che si faccia vedere dal dottore/ perché/ finché glielo dico io/ che deve usare certe precauzioni/ lei non ci crede// Dovrebbe essere al terzo mese// Ma tu non mi tradire/ eh?! Aspetta che sia lei/ a dirtelo! S'è tanto raccomandata// Sono così contenta! Me l'avete fatto sospirare/ eh/ questo momento?! Adesso non bisogna fare più imprudenze// I primi mesi sono i più pericolosi// Per lei/ soprattutto// è così delicata// Cara/ cara creatura/ nostra!

Leggiamo il corrispettivo brano del romanzo (solo le battute del dialogo: pp. 180-82):

MADRE: Non ti sei accorto che Giuliana è incinta?

TULLIO: Incinta!

M.: Ebbene, Tullio?

T.: Non sapevo...

M.: Ma tu mi fai paura. Il dottore dunque...

T.: Già il dottore...

M.: Vieni, Tullio, siediti.

T.: Non sapevo... Giuliana non m'ha detto nulla. Non mi sono accorto di nulla... è una sorpresa... Il dottore, sì, mi parlò di qualche pericolo... Per ciò la notizia mi fa quest'impressione... Sai, Giuliana ora è così debole... Ma veramente il dottore non accennò a nulla di troppo grave; perché, essendo riescita l'operazione... Vedremo. Lo chiameremo qui; lo consulteremo...

M.: Sì, sì; è necessario.

T.: Ma tu, mamma, sei sicura della cosa? Te l'ha confessata Giuliana, forse? Oppure...

M.: Io me ne sono accorta, sai, dai soliti segni. È impossibile ingannarsi. Fino a due o tre giorni fa, Giuliana negava o almeno diceva di non esserne certa... Sapendoti così apprensivo, m'ha pregata di non parlarne per ora. Ma io ho voluto avvisarti... Giuliana, tu la conosci, è così trascurata per la sua salute! Vedi: qui, invece di migliorare, mi sembra che vada ogni giorno peggiorando; mentre prima bastava una settimana di campagna per farla fiorire. Ti ricordi?

T.: Sì, è vero.

M.: Le precauzioni, in questi casi, non sono mai troppe. Bisogna che tu ne scriva subito al dottor Vebesti.

T.: Sì, subito. Vado da Giuliana.

M.: Va; ma stasera lasciala riposare, lasciala tranquilla. Io scendo e poi torno su.

T.: Grazie, mamma.

M.: Figlio benedetto!

È evidente, anche in questa scena, l'intento degli sceneggiatori di rendere il discorso più colloquiale, eliminando, ad esempio, i tratti retorici più vistosi della prosa dannunziana (*ebbene; riescita; i passati remoti parlò e accennò; «Sapendoti così apprensivo, m'ha pregata di non parlartene»: gerundio e participio concordato con l'oggetto femminile; «Che tu ne scriva»; «Figlio benedetto»*) e adottando, per converso, le frasi dislocate e con pleonasmii pronominali tipiche del parlato («di malesseri come quello di oggi lei ne ha avuti già parecchi»; «finché glielo dico io che deve usare certe precauzioni, lei non ci crede»; «Me l'avete fatto sospirare, eh, questo momento»). Addirittura il nome proprio del *dottor Vebesti* (evidentemente troppo ricercato) viene semplificato in *dottor Milani*.

Inoltre, la meraviglia di Tullio è nel romanzo affidata alle parole, mentre nel film alla mimica impietrita di Giannini.

4.5. *Passione d'amore*

Concludiamo la nostra rassegna con la riduzione operata da Scola nei confronti del romanzo di Tarchetti, riduzione di natura analoga a quella dell'*Innocente*. Anche qui la lingua è modernizzata (cadono gli imperf. in *-a*; l'allocutivo di cortesia passa da *Voi* a *Lei*), le asperità scapigliate vengono smussate, e si incontra un'altra glossa: nel romanzo si accenna alla «ruota di Parigi» (Tarchetti 1869, p. 60), riferimento reso più esplicito nel film: «la ruota dei trovatelli// A Parigi».

Ma la banalizzazione è qui individuabile non soltanto sul piano del significativo ma anche su quello semantico, a cominciare dal titolo del film. *Passione d'amore*, infatti, è titolo senz'altro più allettante di *Fosca*, ma travisa le intenzioni del Tarchetti, il quale tendeva a distinguere tra la passione (provata dal protagonista per Clara) e il sentimento molto più profondo – una «malattia», un'irresistibile pulsione verso la morte – nutrito per Fosca e oggetto del romanzo e del film: «Più che l'analisi d'un affetto, più che il racconto di una passione d'amore, io faccio forse qui la diagnosi di una malattia. – Quell'amore io non l'ho sentito, l'ho subito» (scrive Tarchetti a p. 29, a proposito del proprio amore

per Fosca). E, poco oltre, a proposito di Clara (p. 49): «Ho voluto accennare brevemente a questa passione d'amore che fu la più vera e la più grande della mia vita, per mettere in maggior luce il contrasto di idee e di sentimenti che quell'affetto doveva produrre nella mia anima, in seguito ai fatti che impredo a raccontare».

Si riscontrano, infine, almeno due casi di vera e propria *lectio faciliior* nella lettura psicologica dei personaggi, a proposito dell'adattamento del cap. 23, pp. 82-84. Nel romanzo, Fosca, gelosa di Clara, offre all'amato Giorgio, quasi inspiegabilmente, la propria mediazione, proponendo di fargli avere una licenza da parte del superiore di Giorgio, cugino di Fosca, proprio per andare a trovare Clara:

«[...] dirò io una parola a mio cugino. Dipenderà tutto da lui. Scommetto che avrete bisogno della opera mia.»

«Signora! [...] non comprendo le intenzioni che vi consigliano a farmi questa offerta [...].»

«Rifiutereste perfino la mia mediazione?»

«Non vi avrei creduta capace di offrirmela!»

«Siete geloso della mia dignità! Ciò mi piace.»

Ecco come viene trasformato questo dialogo nel film:

FOSCA: Potrei fargliela negare [la licenza]// Parlerò io/ a mio cugino//

GIORGIO: Signora/ sia più gelosa/ della sua dignità! Non offenda il suo amor proprio!

È chiaro che per lo spettatore è molto più facile capire la minaccia della donna gelosa che il sottile ricatto psicologico della finta generosità. Poche righe più avanti, alla notizia che Giorgio non può sposare Clara perché già sposata, Fosca esclama:

«Ah! E la stimate?»

«La stima è una condizione dell'amore.»

Il film così banalizza:

FOSCA: E lei la stima?!

GIORGIO: Sì// E poi la stima/ non è una condizione dell'amore!

Riferimenti bibliografici e filmografici

A. Fonti: testi analizzati

- L. Bartolini, *Ladri di biciclette* (1946-1948), introd. di V. Volpini, Longanesi, Milano 1988.
- S. Benelli, *La cena delle beffe* (1909), Treves, Milano 1918.
- G. D'Annunzio, *L'innocente* (1892), Mondadori, Milano 1992.
- C. Pavese, *Tra donne sole* (1949), in Id., *La bella estate*, Mondadori-De Agostini, Torino-Novara 1992, pp. 215-330.
- I. U. Tarchetti, *Fosca* (1869), Mursia, Milano 1989.

B. Fonti: film analizzati

- Le amiche*, 1955, regia di M. Antonioni, sceneggiatura di M. Antonioni, S. Cecchi D'Amico, A. de Cespedes.
- La cena delle beffe*, 1942, regia di A. Blasetti, sceneggiatura di R. Castellani, A. Blasetti.
- L'innocente*, 1976, regia di L. Visconti, sceneggiatura di S. Cecchi D'Amico, E. Medioli, L. Visconti.
- Ladri di biciclette*, 1948, regia di V. De Sica, sceneggiatura di V. De Sica, C. Zavattini, O. Biancoli, S. Cecchi D'Amico, A. Franci, G. Gherardi, G. Guerrieri.
- Passione d'amore*, 1981, regia di Ettore Scola, sceneggiatura di E. Scola, R. Maccari.

C. Studi

- P. Baldelli, *Film e opera letteraria*, Marsilio, Padova 1964.
- G. P. Brunetta, *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni*, Liviana, Padova 1970.
- G. P. Brunetta, *Lingua, letteratura e cinema*, in *Lingua sistemi letterari comunicazione sociale*, Cleup, Padova 1977, pp. 331-55.
- G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- G. P. Brunetta (a c. di), *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna 1976.
- A. Castellano (a c. di), *Doppiaggio sì/no, anzi... sì. L'attore dimezzato?*, 2 voll., ANCCI, Roma 1993.
- A. Cicalese, *Testo e testualità*, in *Manuale della comunicazione*, a c. di S. Gensini, Carocci, Roma 1999, pp. 169-202.

- C. Lavinio, *Tipologia dei testi parlati e scritti*, in «Linguaggi», III 1986, 1-2, pp. 14-22.
- LIP = T. De Mauro, F. Mancini, M. Vedovelli, M. Voghera, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Etaslibri, Milano 1993.
- L. Micciché, *Cinema e letteratura*, in *La ragione e lo sguardo*, Lerici, Cosenza 1979, pp. 147-77.
- P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* (1972), Garzanti, Milano 1991.
- S. Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze 1992.
- S. Raffaelli, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1993.
- F. Rossi, *Benelli, Giordano, Blasetti: La cena delle beffe dalle scene allo schermo. Analisi linguistica*, in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a c. di J. Streicher, Ismez, Roma 1999 (a), pp. 379-412.
- F. Rossi, *Doppiaggio e normalizzazione linguistica: principali caratteristiche semiologiche, pragmatiche e testuali del parlato postsincronizzato*, in *L'italiano del doppiaggio*, Associazione Culturale «Beato Angelico» per il doppiaggio, Roma 1999 (b), pp. 17-40.
- F. Rossi, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Bulzoni, Roma 1999 (c).
- F. Rossi, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, pref. di T. De Mauro, Bulzoni, Roma 2002 (a).
- F. Rossi, *Il dialogo nel parlato filmico*, in *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, a c. di C. Bazzanella, Guerini, Milano 2002 (b), pp. 161-75.
- F. Sabatini, *L'«italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a c. di G. Holtus e E. Radtke, Narr, Tübingen 1985, pp. 154-84.
- F. Sabatini, *Prove per l'italiano «trasmesso» (e auspici di un parlato serio semplice)*, in *Gli italiani trasmessi. La radio*, Accademia della Crusca, Firenze 1997, pp. 11-30.
- R. Simone, *Il testo che si legge e il testo che si guarda*, in «Italiano e Oltre», VI 1991, 1, pp. 15-29.
- R. Simone, *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Laterza, Roma-Bari 2000.