

Libri

Agosto italiano. Trionfale affermazione questa estate degli autori di casa nostra. Lo due T (Susanna e Antonio) si confermano i veri long e best sellers dell'annata editoriale, mentre il successo televisivo di Pickwick, dopo aver premiato tanti libri presentati in trasmissione, ripaga anche il fascinioso conduttore Alessandro Baricco, riportando in classifica il suo **Oceano mare**. Il caldo non ha prodotto sorprese. L'effetto Bobbio e le esternazioni estive dei fascisti di governo spingono in zona classica ben due saggi che cercano di spiegare il successo dei ducisti più o meno ripuliti. Si tratta di **Intervista sulla destra**, di Ernesto Galli della Loggia (Laterza) e de **L'estrema destra in Europa**, di Piero Ignazi (il Mulino).

E vediamo allora i nostri libri
Susanna Tamaro **Va' dove ti porta il cuore** 24.000
Alessandro Baricco **Oceano mare** 24.000
Antonio Tabucchi **Sostiene Pereira** 24.000
John Grisham **L'appello** 24.000
Francesco Alberoni **L'ottimismo** 24.000

Sudamerica. Arrivano in libreria due romanzi «a sud del Rio Grande» diversi dal solito. Un Sud America creolo e frantumato è quello che riempie di sé il libro di Patrick Chamoiseau **Texaco** (Einaudi, p. 416, lire 32.000): seduzione e trasfigurazione di un'urbanista col vizio del bulldozer da parte di una donna-matador e di un sobborgo molto lumpen alla Martinica. L'argentino Emile M. Butti, dal canto suo, approfitta del mistero che avvolge gli anni passati da Carlo Emilio Gadda a fare l'ingegnere nella pampa per scatenarsi in un giallo barocco che ha al suo centro proprio il grande scrittore italiano. Si intitola **Pasticciaccio argentino**, e lo pubblica il Saggiatore (p. 176, lire 24.000).

Settimanale di arte e cultura a cura di Oreste Pivetta. Redazione: Bruno Cavagnolo, Antonella Fiori, Giorgio Capucci

SETTIMANA ARTE. Quattro scrittori e lo schermo

La vita è romanzo ma (se vuole) diventa anche film

Presentato a Venezia «Il postino di Neruda», con Massimo Troisi, tratto da un romanzo di Antonio Skarmeta, abbiamo interrogato quattro scrittori, Vincenzo Consolo, Ermanno Cavazzoni, Emilio Tadini e Maurizio Maggiani, sul loro rapporto con il cinema. All'interno Sandro Onofri scrive a proposito de «Il branco» di Andrea Carraro, il romanzo pubblicato da Theoria che ha ispirato il film di Marco Risi

ANTONELLA FIORI

Allo scrittore a parlargli di cinema? Il per il non capisce. Cinema? Scrivere per il cinema? Lo scrittore, infatti, scrive e basta. Per lui, per il pubblico. Alcuni romanzi italiani di successo diventeranno film? E allora? Materiali come altri, a cui un regista, liberamente, attinge. Spunti, pezzi di realtà. «Che differenza tra un racconto fatto in un'osteria, un dialogo orecchiato in treno e quelli che troviamo in un romanzo? Tutto è buono, per un artista» dice Ermanno Cavazzoni dal cui *Poema dei lunatici* Federico Fellini prese l'idea per *La voce della luna*, protagonista Roberto Benigni. Il problema, forse, è che non tutti hanno le orecchie o gli occhi di Fellini. Un problema secondario per Cavazzoni. «L'importante è ricordarsi sempre che una forma espressiva precedente, romanzo o film o testo che sia, è solo uno dei tanti materiali utilizzati». Così alla fine, «il problema del rapporto tra cinema e letteratura è un problema che non esiste, nel quale sguazzano solo i critici e gli accademici».

Guai, almeno così dicono gli autori italiani, se lo scrittore, nella fase dell'ideazione, pensasse che le sue storie, i suoi dialoghi appena creati sono belli e pronti per essere trasformati in battute, i personaggi a incarnarsi negli attori di un film. Tra i nostri, dunque, nessun Grisham, Turow, Crichton, americani che ormai prima di metter mano anche a una sola parola di un romanzo prendono accordi con le majors.

Però, però... «Però se un regista mi proponesse di scrivere una sceneggiatura, certo non direi di no». Così dall'eremo ligure dove si è rifugiato per scrivere gli ultimi capitoli del suo nuovo romanzo, Maurizio Maggiani ci fa una confessione e un regalo inaspettato: l'idea per una sceneggiatura. «Invece dello scrittore avrei voluto fare il direttore della fotografia che per me è il vero artefice di un film: più dello sceneggiatore, più del regista. Comunque, se proprio dovessi scrivere un film, se qualcuno me lo chiedesse, inventerei qualcosa tra l'avventura e la fantascienza. Ad esempio la storia di un contadino africano campato 130 anni, prima schiavo e poi diventato ministro degli esteri, che ha come sogno la distruzione totale del genere umano e per questo prepara un cocktail che dopo vent'anni ha un effetto sterilizzatore su tutti gli esseri umani». Su come il ministro africano riesca a far digerire il beverone a mezza umanità, Maggiani sta ancora lavorando. Tant'è, un protagonista lo abbiamo trovato...

Sul fatto che siano i grandi personaggi che il regista cerca in un libro si trova d'accordo Emilio Tadini. Quest'inverno da *La tempesta*, romanzo pubblicato da Einaudi e finalista l'anno scorso allo Strega, André Ruth Shammah,

direttrice del teatro Franco Parenti, realizzò uno spettacolo rappresentato tutto lo scorso anno. «Quando certi personaggi tratteggiati dall'autore sono forti e abbastanza normale che un regista ne venga attratto» dice Tadini. Il suo Prospero, protagonista de *La tempesta*, ma anche la nonna della Tamaro (Cristina Comencini sta girando un film da *Va' dove ti porta il cuore*) o il giornalista di *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi (Roberto Faenza per il suo film ha scelto come protagonista Marcello Mastroianni). Fino all'esempio più fresco quello del *Il postino* di Michael Radford, la pellicola presentata a Venezia con protagonista Massimo Troisi, tratta da *Il postino di Neruda* del cileno Antonio Skarmeta. «Per uno scrittore - dice Tadini - il bello è proprio quello di vedere la situazione descritta da lui ricreata da un altro. A volte il risultato è sorprendente. Penso a *Furore* di Steinbeck e al film che ne fece John Ford con Henry Fonda. Straordinario. Nel caso della Tamaro credo invece sia stato il successo del romanzo a stimolare qualcuno a farci un film». Una distinzione importante quella dell'artista milanese che a proposito dell'importanza del «racconto cinematografico» nel suo modo di narrare ricorda come da ragazzo passasse ore e ore al cinema. «Guardavo un film tantissime volte, interi pomeriggi. La trama a un certo punto la conoscevo, quindi quello che mi attraeva era qualcosa'altro».

Chi non riesce invece proprio ad immaginare un suo libro trasformato in film è Vincenzo Consolo. «I miei libri non hanno il plot visto che in primo piano c'è sempre la sperimentazione linguistica» spiega l'autore de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*: in settimana è prevista l'uscita da Mondadori del suo nuovo romanzo dal titolo *L'olio e l'olivastra*, dal quale, a quanto spiega Consolo, sarebbe davvero difficile tirar fuori un soggetto cinematografico. Registi sietevi sfidati. «Sa perché hanno fatto tante riduzioni dai romanzi di Sciascia? Il tema era la mafia ma l'importante era la struttura gialla». Così, secondo Consolo, che qual'he anno fa assieme a Marco Bellocchio scrisse una sceneggiatura televisiva per una *Vita di Pascoli* mai realizzata dalla Rai, ci sono semplicemente «libri buoni per il cinema e altri no». E buoni, ad esempio, «oltre a quelli dove c'è un plot narrativo molto forte sono quelli a sfondo storico».

Di tutt'altro avviso Cavazzoni (anche dello scrittore bolognese uscirà la prossima settimana, da Feltrinelli, un nuovo romanzo, *Vite brevi di idioti*) per il quale strutture e personaggi non sono sufficienti a garantire il risultato di un film. «Ho visto adattamenti cinematografici pessimi di romanzi d'avventura avvincenti o di opere con grandissimi personaggi, ad

Dalle parole ai sogni

Se il cinema guarda al romanzo italiano l'editoria presta attenzione sempre più intensamente al cinema. Risorta la famosa e gloriosa collana di monografie edita dal Castoro, sono ormai numerose le case editrici che pubblicano sceneggiature. Cominciamo da e/o che presenta la sceneggiatura del film di Enzo Monteleone «La vera vita di Antonio H.», con Alessandro Haber. Ancora e/o ci porta alla scoperta di tre soggetti-trattamenti per il cinema di Goffredo Fofi, critico e direttore di «Linea d'Ombra». «Il buon educatore», scritto nel '69 sulla vicenda di una casa famiglia per ragazzi nel gual con la giustizia. «La vera storia di Peter Pan», dello stesso anno, e «Il periodo tra il cane e il lupo», sul movimento del '77. Feltrinelli continua invece nella pubblicazione delle sceneggiature di Woody Allen (una cui lunga intervista-biografia è stata edita da Laterza). Rizzoli annuncia «Parla come badi», a cura di Matilde Amorosi con la collaborazione di Liliana de Curtis, raccolta delle più belle battute di Totò in sessanta film. Sul cento anni del cinema, Marsilio, nella collana Nuovocinema, presenta «Utopia e cinema. Cento anni di sogni progetti e paradossi», a cura di Andrea Martini, antologia di quanto hanno scritto registi e letterati, uomini di cinema e no. Sempre da Marsilio, in occasione del sessant'anni compiuti da Sophia Loren questo mese, è uscita una biografia dell'attrice italiana più famosa al mondo scritta da Italo Moscati.

esempio quelli di Dostoevski. Per non parlare di Kafka, assolutamente irrisolvibile nelle pellicole tratte dai suoi libri. Quello che conta è il regista, come questo regista va incontro al film e all'autore». Facile parlare per chi ha incontrato Fellini. Ma le ragioni dell'autore del *Poema dei lunatici*, che lavorò con il regista alla realizzazione della sceneggiatura, sono anche altre.

«Mai avrei pensato che quel libro potesse diventare un film. Non lo pensavo neppure l'editore che mi aveva lasciato lo sfruttamento di eventuali diritti cinematografici. Insomma un scrittore non può sapere, non può vedere un suo libro trasformato in un film. A Fellini piacque il clima del mio libro. Più che riprodurre trama e personaggi pensava a ricreare quello. Nel film poi entrarono molte altre cose, suoi appunti, suoi sogni. Alla fine non era né un figlio, né un padre del libro. Diciamo un lontano parente».



Vincenzo Consolo (a destra) in una foto di Vincenzo Cottinelli e James Stewart in «La finestra sul cortile» di Hitchcock da un racconto di Cornell Woolrich

Le invenzioni che hanno segnato il rapporto tra cinema e letteratura

Così la cinepresa cambiò il tempo

LINO MICCICHE'

Il cinema, arte della «durata» per eccellenza (Jean Cocteau diceva, a confermare la vicinanza del «tempo» cinematografico al tempo reale, che il cinema registra «la morte al lavoro» e P.P. Pasolini definiva la «lingua scritta dell'azione»), ha sempre avuto rapporti particolari con le altre, tradizionali, arti della durata: soprattutto la musica, il teatro, e la letteratura. Al narrare letterario esso ha dato, dalla prosa di John Dos Passos ai romanzi dell'«ocole da regard», dalla cronologia della memoria di Virginia Woolf al rigoglio immaginifico del moderno romanzo latino-americano, alcuni fondamentali elementi della sua modernità novecentesca: soprattutto legati alla nozione trans-cinematografica di «montaggio», inteso come sutura virtuale di eventi, personaggi, sentimenti e «punti di vista», fra loro collegati spazio-temporaneamente dall'arbitrio narrativo e non da un'intrinseca necessità logica. Il cinema interpreta al meglio, e con maggiore efficacia percettiva, quell'esigenza tipica della modernità (e della cultura della moderna società industriale) che è la dislrasia totale fra tempo «diegetico» e tempo «cronologico», e di cui, pur nel secolo del cinema, cogliamo autonomi accenti specificamente letterari in produzioni come allo sviluppo del cinema stesso: come l'*Ulisse* joyciano o la *Recherche* proustiana.

Singolarmente, invece, il cinema, mentre travasava nel narrare letterario le suggestioni della propria modernità diegetica, desumeva dal grande romanzo ottocentesco, molti elementi narratologici tradizionali. Non a caso uno degli autori che, storicamente, fondano il *narrare cinematografico* che poi prevarrà nel cinema planetario, David W. Griffith, affermò: «Dickens scriveva allo stesso modo,

con il mio procedimento: questo è un racconto per immagini e c'è solo questa differenza»; e Sergej M. Eizenstein, malgrado la specificità (niente affatto «romanzesca») del proprio cinema, scriveva, più di venti anni dopo, un'analisi comparativa Griffith/Dickens definendo il cinema americano come «uno dei più vigorosi registi cinematografici», i cui film «possono essere presi come modello di progressione ben condotta».

La realtà è che, pur essendo, come altre pratiche estetico-comunicazionali, un'arte della durata, il cinema è l'unica a combinare assieme i diversi modi della «temporalità»: non solo il tempo reale e il tempo diegetico, ma anche il tempo percettivo (o «spettatoriale»). In questo esso è vicino alle «performing arts» (teatro, mimo, danza, ecc.), da cui lo distingue peraltro la particolarissima identità fra tempo psicologico (o percettivo, o spettatoriale) e tempo diegetico che viene virtualmente a costituirsi nello spettatore, attraverso il suo «ego involontario» (il suo coinvolgimento soggettivo assai simile a quello del sogno). L'essere trasportato «al di là della distanza fissa fra lui e lo schermo» (K. Cohen), ben di più di quanto accade nella «performance». Queste caratteristiche del racconto cinematografico sono alla base del controverso e difficilissimo rapporto che, da sempre, presenta il «film tratto da» (ovvero l'opera cinematografica che usa un'opera letteraria come propria fonte ispirativa) dove il problema di fondo è sistematicamente, quello, duplice, della trasposizione dell'«immaginario letterario» che è sempre evocativo (ci dice, cioè: «avvenne un fatto, poi ne avvenne un altro, quindi un altro ancora, ecc.»), nell'«immaginario cinematografico», che è sempre delittico (ci mette di fronte ad una successione «que-

sto fatto - questo fatto - questo fatto» cioè una «successione di rappresentazioni di un presente gerarchizzabili solo in fase di montaggio» (Eco); e della traduzione dello spazio-tempo («Zeitraum») letterario che è sempre «concettuale» nello spazio-tempo filmico, che compone «un continuum analogo a quello dello spazio-tempo reale», un «presente contemplato... in eterno divenire» (Mitry).

La radicale differenza fra quelle che Zavattini, parlando proprio del rapporto cinema letteratura, ha definito «due rive» - cioè due modi paralleli (ma destinati a non incontrarsi) di guardare lo stesso fiume della vita - l'aveva capita, fin dal '27, scrivendone su un celebre numero di «Solaria» dedicato al cinema, un uomo di lettere molto particolare come Giacomo Debenedetti (che dedicò alla Decima Musa, non occasionalmente, molte pagine dense di intelligenza): «Il romanzo - aveva scritto - ti dà un vero, per dirla all'ingrosso, già interpretato letterariamente: inscindibile ormai dalle forme in cui è calato. Ma dal cinema... ti porti a casa un materiale ancora tutto nuovo che tu, da solo e libero da tutte le influenze e suggestioni libresche, dovrai atteggiate e fare rinascere sulla tua pagina». Che è come dire che un testo cinematografico parte da dove il testo letterario giunge, e che qui consistono il punto di convergenza e il punto di divergenza delle due forme espressive.

Forse, dunque, proprio per questo il «film tratto da» - quello che in russo viene impropriamente chiamato «ekranizacija» (quasi si trattasse di una «schermizzazione», appunto, del romanzo cui si è ispirato, una mera «traduzione» da un linguaggio all'altro di un «contenuto» immutato) - appare spesso, tanto più «fedele» alla vera sostanza del proprio pre-

testo letterario quanto più gli è «infedele»: valga, per tutti, il caso del capolavoro viscontiano *La terra trema* dove nulla sarebbe senza il Verga de *Malavoglia* eppure nulla è come in Verga, si da rendere plausibile che, nei titoli di testa, lo scrittore catalano non venga neppure menzionato.

A ben vedere, comunque, il rapporto cinema letteratura non passa soltanto attraverso la categoria innumerevole dei «film tratti da» (pur se qui il rapporto assume particolare evidenza), esso include anche quel nesso indefinibile che intercorre fra la «sceneggiatura» (una forma narrativa paraletteraria, quella, diceva Pasolini, di una «struttura» letteraria, ndr) che vuole essere un'altra «struttura» (cinematografica, ndr) e il film compiuto: dove, per quanto siano (sommariamente o dettagliatamente) indicati gli eventi del «profilino» (cioè che avverrà, in azioni, personaggi e dialoghi davanti alla cinepresa), non possono essere indicati (se non molto genericamente) i comportamenti del «filmico» (cioè la vera e propria «messa in forma» del testo), che al massimo vengono implicitamente presupposti ma senza la minima coerenza espressiva.

Qui il nodo del problema *cinema letteratura* si presenta con sviluppi assai particolari, e molto intricati, su cui esiste un pluriennale dibattito. Perché molto spesso nella storia del cinema si sono avuti ottimi film tratti da mediocri sceneggiature e mediocri film, tratti da ottime sceneggiature. Forse anche qui (a parte la questione certamente non irrilevante dei dialoghi) il temadella «fedeltà» e dell'«infedeltà» si pone in termini non troppo dissimili da quelli cui si è accennato per i «film tratti da»-Forse.