



















conclusioni che mettono in gioco il concetto di *finale definitivo* giacché ogni puntata dovrà pur avere un suo finale o “finalino” che possa essere, mai disgiunto peraltro da ogni suo *incipit*. Se dunque il finale coinvolge tutte le componenti di una pellicola e soprattutto si costituisce come operazione fondamentale di costruzione del senso attraverso una decisiva scelta di montaggio – pertanto un coinvolgimento dell’idea stessa del raccontare con il cinema – specularmente le sequenze incipitarie contengono, assieme ad esso, la responsabilità del senso dell’intero film.

Per questa ragione le analisi critiche qui proposte si ricomprendono precisamente all’interno del titolo del convegno, *Le soglie della narrazione* a confermare il carattere essenziale del cominciamento, della partenza per un viaggio narrativo, della presentazione di contesti da sviluppare, insomma, di quella che non è la terminale «detestata soglia» di Leopardi, ma quella, se si vuole, più prossima alla soglia di Tzvetan Todorov nel senso del fantastico come stupore e meraviglia, un’auspicata e ampia porta attraverso la quale entrare ogni volta per plurimi percorsi inediti.

Infatti le riflessioni del volume coinvolgono ambiti di ricerca di diversa impostazione metodologica ed espositiva – dalla critica letteraria a quella cinematografica, dall’arte dell’animazione simbolica giapponese alle riletture di testi shakespeariani, dalla psicologia cognitiva alla semiologia, alla costruzione del senso nella produzione di serie televisive, ecc. – ma sempre tutte orientate a intercettare orizzonti iniziali interessanti.

\*\*\*

Dopo le considerazioni di Fabrizio Borin in oscillazione tra il cinema ottocentesco dei fratelli Lumière e l’intrigante struttura circolare e metacinematografica dell’inizio-finale-nuovo inizio dell’8 ½ felliniano, lo sceneggiatore Vinicio Canton si intrattiene sul “ben cominciare” esplorando con l’impossibile telecomando di Omero le tappe delle profonde modificazioni della narrazione audiovisiva che conducono l’autore a proporre l’esemplificazione di alcune tipologie iniziatiche di note serie televisive.

Massimo De Grassi ci porta invece “al di là delle nuvole” attraverso l’approfondita analisi di alcuni *incipit* e di strategie narrative presenti nel cinema d’animazione giapponese, evidenziando in maniera suggestiva e criticamente documentata quella ch’egli stesso definisce l’«affascinante e utopica [...] prospettiva con cui Miyazaki Hayao ha fatto iniziare i propri film».

Con Paolo Quazzolo ci inoltriamo nella narratologia teatrale shakespeariana in merito alle non poche incursioni nel cinema, fin dai suoi esordi

muti a sottolineare la carica anche visiva del *Macbeth*, fornendo preziosissime informazioni sugli approcci alla tragedia così come sul ventaglio dei più diversi suoi *incipit* a partire dai primi del Novecento all'annunciato prossimo film di Joel Coen con Denzel Washington e Frances McDormand.

L'indagine di Armando Fumagalli affronta con l'Aristotele della *Poetica* la base del principio, del mezzo e della fine – con molti esempi mirati ed illuminanti tratti da film e serie alle quali ha anche personalmente partecipato come autore – considerando, non solo le varieguate pratiche della narrazione hollywoodiana, ma anche la funzione reale degli inizi nonché delle strategie adottate nella costruzione dell'empatia sul personaggio principale.

Il contributo di Fabio Finotti considera nello specifico le soglie del sacro attraverso le problematiche connesse al “cinema di poesia” e all'indagine di *Teorema* di Pier Paolo Pasolini. La dimensione del sacro – non soltanto d'impronta pasoliniana – viene qui esposta per considerare il carattere anfibologico del libro e del film del 1968 tenendo in attenzione il divino sacrale posto tra simbologia e polisemia per entrare, per così dire, in dissolvenza incrociata con la sfera del materico, della intensa fisicità del regista di *Accattone*.

La sperimentazione intorno e dentro le problematiche dei linguaggi della scrittura, sia di quella letteraria, sia di quella audiovisuale, sono riprese dalle incursioni critiche d'impronta strutturalista da Anna Zoppellari. La studiosa assume l'opera di Alain Robbe-Grillet e dei suoi cine-romanzi per analizzare le differenze e le particolarità simili del *nouveau-nouveau roman* in ordine all'ideale sequenza espressiva che dalla sceneggiatura transita nel filmico – per tutti, i richiami necessari ad Alain Resnais e a Marguerite Duras – abitando anche la specifica sfera letteraria in un gioco di rimandi, suggestioni e nodi interpretativi che dagli anni Cinquanta in poi “interpellano” sempre la teoria e la critica.

La costruzione del *common ground* tra testo filmico e spettatore è il titolo del saggio di Paolo Labinaz che, muovendosi e argomentando sulla pragmatica del linguaggio, contribuisce con intensità critica alla riflessione sullo “sfondo comune” proprio di ogni forma di conversazione. Si comprende dunque come le teorie della razionalità rispetto agli inizi e allo svolgimento di comunicazioni diverse – per esempio, il rapporto tra ragionamenti e argomentazioni – anche in riferimento alle espressioni linguistiche del cinema, trovino sviluppo nelle “indagini” del ricercatore triestino.

A conclusione del ventaglio delle riflessioni relative al tema del convegno che ha dimostrato l'ampiezza intellettuale fornita dagli spunti di

ciascun relatore a confermare l'intenzionale apertura progettuale del Premio a proposito delle *soglie* e degli *incipit*, si pongono i pensieri del cineasta Mirko Locatelli. Il quale pone quale suo "inizio dell'inizio" le seguenti parole: «il protagonista, ma vale per tutti i personaggi [è] un corpo che nasce, vive e muore, e che il film [è] la rappresentazione di quella trasformazione che sta alla base della vita umana, animale, vegetale, minerale»; facendo con ciò, ad un tempo, chiara sintesi ed efficace apertura ideatrice. Sintesi perché richiama la nascita e dunque la vita di ogni cosa, apertura perché, da regista, indicando l'*incipit* quale testimone di una genesi, consente di cucire insieme la varietà dei saggi seguenti, tutti mossi e permeati dalla curiosità culturale di leggere i fatti delle Arti secondo prospettive critiche e professionali per molti aspetti inedite.

Trieste, agosto 2020

# Il principio della fine: «L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat» (Lumière) e «8 1/2» (Fellini)

FABRIZIO BORIN

Queste mie considerazioni sugli *incipit* dei film potrebbero trovare un appoggio volendo scomodare, ma solo per un attimo, i testi sacri, precisamente cominciando proprio dall'Inizio di tutto, dall'Origine, dalla Fonte d'ogni cosa: dal primo verso del Vangelo di Giovanni. Quelle parole, «In principio era il Verbo» potrebbero servire per un paragone ardito, ma non irrispettoso del contesto religioso. Vale a dire che, secondo le Scritture, se il *Logos* è la Causa Prima esistendo prima di qualsiasi altro cominciamento, di ogni cosa, la cosiddetta "Parola" di quella prima Visione del Mondo che è costituita dall'Arte Cinematografica, sta invece in due elementi base: il Silenzio e la Luce.

Infatti all'inizio, e per più di trent'anni dalla sua nascita alla fine dell'Ottocento, le immagini dei film erano mute, prive di parole; ma sempre, quelle stesse immagini, per esistere, hanno avuto, hanno e avranno bisogno dell'altra componente irrinunciabile, la Luce. Infatti se insieme al Verbo silente del principio pensiamo alla frase della Creazione – *E la luce fu!* – abbiamo un binomio inscindibile, in qualche modo una sorta di DNA del cinema.

E non a caso la luce entrerà poi prepotentemente nelle ricerche e nelle sperimentazioni sulla sfera dell'Immagine e sulla dialettica visione-rac-

conto-occhio a cui da tempo l'indagine teorico-critica guarda come essenziale allo sviluppo e alla comprensione dei linguaggi audiovisuali.

\*\*\*

«L'ARRIVÉE D'UN TRAIN» (AUGUSTE E LOUIS LUMIÈRE, 1895)

Se concordiamo che la data della prima proiezione pubblica risalente al 28 dicembre 1895 presso il Salon Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines a Parigi, definisce *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* la rappresentazione del *primo film*, questo diviene, a suo modo l'*incipit* della Storia dei Film.

E allora non si possono che confermare le considerazioni fatte a livello storico, critico, e teorico che determinano nel *movimento* la caratteristica dell'invenzione rivoluzionaria ormai di due secoli fa. La possibilità inedita di poter riprendere, fissare e riprodurre la realtà attraverso il *cinématographe* dei fratelli Auguste e Louis Lumière nelle sue dinamiche di movimento è appunto una delle invenzioni rivoluzionarie dell'Ottocento.

Ma non basta. L'inizio clamoroso, ad avviso di chi scrive, sta anche nel fatto che quel movimento tecnico della macchina da presa ha privilegiato la ripresa della realtà attiva, dinamica, mobile. Intendo dire che attraverso il movimento a manovella delle prime riprese, il cinema ha istintivamente inteso riprendere non situazioni statiche, ferme, immobilizzate come – semplificando fin troppo e non me ne vogliano i fotografi – avviene nell'immagine fotografica; ma che l'oggetto delle riprese, ciò che diventerà decenni dopo il *profilmico*, è proprio il movimento, la rappresentazione del movimento in sé.<sup>1</sup>

Allora ecco le immagini, ormai di repertorio, di arrivi e passaggi di treni, di carrozze e carretti a cavallo, delle prime automobili, autobus, tram, barche su fiumi, folla di gente per le strade ecc.; in una parola, la vita, soprattutto della città, il luogo per eccellenza del progresso metropolitano, della *Macchina* e dunque, lo ripeto, del movimento raddoppiato.

E se pare non sia del tutto vero che i primi spettatori fuggissero spaventati alle prime visioni del treno in arrivo lungo il marciapiede e *dentro* lo schermo, rimane la specularità di ritrovare sempre uguali e ripetute quelle immagini vissute nel reale e rivissute davanti a una superficie bianca. Si assiste ad un film che è un'unica ripresa in piano sequenza, sen-

---

<sup>1</sup> Cfr. VIRGILIO TOSI, *Il cinema prima di Lumière*, ERI - Edizioni Rai, Torino, 1984.

za ancora l'idea del montaggio dove quindi la ripresa stessa coincide con l'immagine che mentre mostra, a suo modo anche racconta.

\*\*\*

Un'immagine ancora priva di parola e però invasa dalla luce del giorno. La *Luce*, allora, insieme all'assenza della *Parola* risulta decisiva per la nascita del cinema. Dunque in questo senso, sempre semplificando, l'*incipit* dell'inizio del cinema coincide con la messa in conclusione dei parametri fotografici e pionieristici delle diversissime sperimentazioni sulla visione e sui dispositivi ottici ottocenteschi, risultati di altrettanti esperimenti del Settecento.

Ecco che allora, a proposito di *incipit* e di *luce* non si può non richiamare Leonardo da Vinci nell'anno celebrativo del cinquecentesimo della scomparsa.

La sua figura, il suo genio e la sua arte hanno notoriamente segnato i percorsi culturali, artistici e scientifici dell'umanità intera. Per quanto riguarda il Continente europeo e l'Occidente tutto, anche gli àmbiti più direttamente connessi alle sue imprevedibili e sorprendenti indagini sulle meraviglie dello sguardo, i profondi misteri dell'occhio, la natura e le modalità di diffusione della luce, le problematiche della visione, insomma gli studi dentro ed intorno al potere dell'*Immagine*, rivestono ancora oggi un'importanza decisiva. La stupenda intuizione del talento leonardesco di studiare l'interazione tra la Luce e la Realtà, fa rilevare nei secoli l'enorme debito di riconoscenza dei saperi umanistici per le vie da lui aperte nelle applicazioni di alcune espressioni artistiche.

Tra queste, il cinema, un'arte che senza la luce semplicemente non esisterebbe, può contribuire alla continuazione degli studi sui disegni e sui progetti realizzati: le leonardesche tappe di conquista, a partire dall'indicazione della provenienza della luce non dall'interno dell'occhio bensì dal di fuori, dall'esterno, appunto dalla *realtà*, si riflettono nella "camera oscura" e in tutte le successive scoperte e invenzioni applicative.

Se dunque l'occhio, ritenuto da Leonardo la componente perfetta dell'apparato corporeo umano, è lo strumento confermativo della sua teoria della luce coinvolgente anche lo spazio all'interno della camera oscura in cui viene a formarsi lo spazio dell'immagine – analogo a quello del cervello – non si può non ricordare come la sequenziale identità del cinema quale esempio principe di sintesi di *luce-realtà-macchina-immagine* abbia trovato e trovi uno scenario ideale nell'*inizio* di ogni sua manifestazione.

«8 ½» (FEDERICO FELLINI, 1963)

Come se fossimo davvero dentro un film il cui Primo Tempo è stato il film dei Lumière, un ipotetico Secondo Tempo potrebbe essere Federico Fellini con il suo 8 ½.

La scelta di parlare di un film molto conosciuto e considerato uno dei più noti della storia del cinema sta nel fatto che questa pellicola del 1963 presenta aspetti interessanti relativamente all'inizio di un film che qui è idealmente e strettamente collegato al convegno dello scorso anno sulle problematiche dei finali.<sup>2</sup> Sì, perché, questo metafilm sulla crisi d'ispirazione creativa e artistica di un regista cinematografico, sulla capacità delle immagini di evocare altre immagini, è un testo di narrazione visiva nel quale l'*incipit* è un finale a metà, e il finale un vero e proprio inizio.

E questa rappresentazione speculare, se non ribalta completamente il concetto di testo conchiuso, certamente ne sconvolge le premesse e i meccanismi applicativi in sede espressiva e di racconto. Non solo perché riporta la questione alla quasi consueta circolarità secondo la quale nella conclusione si riprendono e si tirano le fila delle linee narrative aperte all'inizio o nel corso dell'opera, ma perché questo procedimento sconvolge e tende a cancellare quello che il Michel Foucault dell'indagine sul discorso, la verità e il potere, ha chiamato *l'ordine del discorso*.<sup>3</sup>

Se un finale è aperto al punto da costituirsi come cominciamento, si determina una possibile continuità immaginativa e testuale che può rendere ininterrotto il racconto di un film. Ma non nel senso, ormai acquisito e praticato, delle serie tv in cui le puntate hanno una sequenza di inizi-finali e nuovi-inizi-nuovi finali e via serializzando senza che nessuno di questi estremi sia ultimativo e terminale.

Per il film felliniano, c'è invece l'idea che la vita di un suo film, non si esaurisca affatto nella conclusione della visione, tanto è vero che nei suoi film non compare mai la parola *Fine* analogamente a quanto faranno altri autori – vedi, per esempio, il “seguace” Woody Allen, che a Fellini si è ispirato tantissimo, per il quale al fatidico *The End* viene sostituito il se-

<sup>2</sup> In proposito mi permetto di segnalare *Dopotutto domani è un altro giorno. Il finale dei film*, in FABRIZIO BORIN (a cura di), *La scrittura per il cinema. Atti dei convegni 2017-2018*, EUT-Edizioni dell'Università di Trieste e Premio Mattador, Trieste 2019.

<sup>3</sup> Cfr. MICHEL FOUCAULT, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino, [1972] 2004.

gno caratteristico dei suoi titoli di testa e di coda con le scritte bianche su sfondo nero.

Dunque, in Fellini non c'è termine alla restituzione artistica di porzioni di realtà reale o immaginifica per la quale lo spettatore può sentirsi autorizzato a non essere predeterminato nei sentimenti e nelle impressioni critiche rispetto alle intenzioni dell'autore. Il quale non ha così il controllo e l'organizzazione esclusiva delle sensazioni del fruitore essendo questi così più libero di interpretare soggettivamente quanto proposto dalla visione.<sup>4</sup>

È un po' quanto succede, rispetto al tempo, con la tecnica cinematografica: si può costruire il senso attraverso il montaggio quale giustapposizione creativa di stacchi in successione più o meno rapida, oppure attraverso il piano sequenza. Entrambi costruiscono nel tempo segmenti di racconto, ma il primo lo fa sommando o moltiplicando parti di realtà o di profilmico, mentre il piano sequenza – una ripresa in continuità tra uno stacco e l'altro – restituisce porzioni di spazio-tempo continuo, fluido e assai meno frammentato del montaggio del primo tipo.<sup>5</sup>

Ecco che, allora, il finale aperto è in qualche modo analogo al piano sequenza perché non preclude la possibilità che quel finale si configuri come l'inizio di un altro film. Ed è precisamente quanto fa Federico Fellini in *8 ½*, un *fil rouge* di pellicola avvolgente l'intera vicenda.

Se per *La dolce vita* (1960) si è parlato di film-monstre, di *8 ½* (1963) si può dire che è una straordinaria affabulazione visionaria del ricordo, l'autobiografia onirica di una crisi creativa, superata e vinta con la forza delle immagini e di una libertà espressiva non vista in quegli anni sullo schermo.<sup>6</sup>

Nel prefinale lo sceneggiatore-intellettuale francese Daumier cerca di mettere chiarezza nella confusione del regista Guido consolandolo circa l'ipotetica necessità di fare un film ad ogni costo e per far questo richiama l'elogio alla pagina bianca di Stéphane Mallarmé,<sup>7</sup> vale a dire l'elogio all'*incipit* di ogni scrittura:

---

4 Per queste e altre considerazioni è utilissimo FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1993.

5 Tra gli innumerevoli saggi sulle implicazioni teorico-tecniche del montaggio cinematografico si segnalano almeno SERGEJ M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1985 e GILLES DELEUZE, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, pp. 44-90.

6 FEDERICO FELLINI, *Otto e mezzo. Sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli*, in *Quattro film*, Einaudi, Torino, 1975 e anche ROBERTO CHIESI, *81/2*, Gremese, Roma, 2018.

7 Cfr. STÉPHANE MALLARMÉ, *Opere*, Lerici Editori, Milano, 1963.



La pagina bianca.  
La sua perfezione, la sua infallibilità, la sua chiaroveggenza.  
L'aroma che tesse.  
Pura, incontaminata, regno del possibile.

Ed è qui, in queste parole poetiche che sprigionano il senso della libertà, del dispiegarsi senza limiti immaginativi della fantasia, della assoluta disponibilità alla certezza del momento in cui la prima parola – davvero si esagera se si parla di *Verbo della Scrittura*? – inizierà a dare contenuto alla pagina con la piena consapevolezza di una introspezione interiore sinceramente radicale.

Ed è ancora qui che scatta la particolarità di *8 ½* relativamente alla combinazione che Fellini fa di un finale che, lo si ripete, è anche un inizio che contiene la sintesi preventiva delle critiche mosse a sé stesso – «*He has nothing to say*» gli urla sghignazzando una giornalista americana – ma anche al film da fare e ormai apparentemente abortito. Un *excipit-incipit* che è una commossa autoanalisi mista alla riflessione autobiografica affidata allo sceneggiatore e, nel contempo, creazione innovativa del linguaggio del cinema per non poche future generazioni di cineasti:

Lei ha fatto benissimo. Mi creda, oggi è una buona giornata per lei. Sono delle decisioni che costano, lo so, mai noi intellettuali – dico noi perché la considero tale – abbiamo il dovere di rimanere lucidi fino alla fine. Ci sono tante cose superflue al mondo, non è il caso di aggiungere altro disordine al disordine.

[...]

No, mi creda, non abbia né nostalgia né rimorsi [nel non fare il film]. Distruggere è meglio che creare quando non si creano le poche cose necessarie. E poi, c'è qualcosa di così chiaro e giusto al mondo che abbia il diritto di vivere?

Un film sbagliato per un produttore non è che un fatto economico. Ma per lei, al punto in cui è arrivato, poteva essere la fine. Meglio lasciar andare giù tutto e far spargere sale, come facevano gli antichi per purificare i campi di battaglia.

In fondo avremmo solo bisogno di un po' di igiene, di pulizia, di disinfettanti. Siamo soffocati dalle parole, dalle immagini, dai suoni che non hanno ragione di vita, che vengono dal vuoto e vanno verso il vuoto.

A un artista veramente degno di questo nome non bisognerebbe chiedere che quest'atto di lealtà: *educarsi al silenzio*. Ricorda l'elogio di Mallarmé alla pagina bianca? E di Rimbaud? Un poeta, mio caro, non un regista cinematografico.

[...] Se non si può avere il tutto, il nulla è la vera perfezione. Mi perdoni questo eccesso di citazioni, ma noi critici facciamo quello che possiamo.

La nostra vera missione è spazzare via le migliaia di aborti che ogni giorno oscenamente tentano di venire al mondo. E lei vorrebbe addirittura lasciare dietro di sé un intero film? Come lo sciancato si lascia dietro la sua impronta

deforme. Che mostruosa presunzione credere che gli altri si gioverebbero dello squallido catalogo dei suoi errori. [...]<sup>8</sup>

Durante questo elogio del silenzio, che ritroveremo ne *La voce della luna*, il cineasta e Daumier sono di nuovo in auto, ovvero nello stesso spazio del sogno d'apertura. Ora però non c'è più l'intrusione del reale nell'onirico, ma il suo contrario visto che l'auto e il vento dell'imprevedibile, tornato a soffiare, fanno abbandonare la ragione a favore del telèpata Maurice, sorta di circense *stalker* felliniano, personificazione dello spettacolo, della finzione, della vocazione alla fantasia al quale, infatti, spetterà di riprendere le fila del progetto da realizzare. L'effetto cromatico di affabulazione delle persone del film è all'insegna del colore bianco – negli abiti, nei veli, nei cappelli, nell'ambiente circostante – nel momento di innesto con la gente del cinema e con i personaggi.

I fantasmi del regista Guido si stringono ai suoi collaboratori in un ultimo bagno rigeneratore dopo le precedenti immersioni purificanti (l'acqua santa, l'acqua madre, il lavacro infantile, il bagno con il cappello in testa).

Nello stesso tempo gli angeli del circo, i clown, conferiscono il ritmo musicale insieme all'atmosfera malinconica necessaria per avviare l'autocoscienza felliniana al suo epilogo.<sup>9</sup> Adesso la frusta della macrosequenza dell'harem è diventato il megafono mentre il pagliaccio con il cappello nero da regista può allestire la festa finale della vita, l'ultimo giro di giostra. A questo punto il film può davvero iniziare.

Intanto per noi  $8 \frac{1}{2}$  rimane nella storia del cinema una *recherche* inimitabile, un viaggio psicanalitico nel quale il lettino è sostituito dal carrello e su questo una cinepresa che "parla" sottovoce fluttuando nel vento ammalatore. Un esperimento di decifrazione dell'individuo e dei suoi sentimenti oltre il quale permane comunque una zona misteriosa che non si chiarisce né con la vita né con il cinema.

E questa problematica di  $8 \frac{1}{2}$  rinvia a qualcosa che gli sta *prima* e *dietro* e che chiama un secondo  $8 \frac{1}{2}$  e poi un altro ancora... Rimane l'itinerario iniziatico a tre livelli, il film in progetto, l'esistenza del regista-individuo e la schiera dei personaggi-fantasmi del suo universo immaginario.

---

<sup>8</sup> FEDERICO FELLINI, *Otto e mezzo* (film), da 122' a 124'42".

<sup>9</sup> Si ricorda che l'amatissimo mondo del circo è presente in varie forme praticamente nell'intero cinema felliniano e in particolare ne *La strada* (1954) e ne *I clown* (1970). Per una lettura critica complessiva dell'opera del regista riminese mi permetto di rinviare a FABRIZIO BORIN, *Federico Fellini. Viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio*, Greghese, Roma, 1999.

E proprio quando il finale sembrava decisivo – come ogni buon finale che si rispetti deve essere – scatta il magistrale tocco felliniano che ribalta la previsione: con un soffio di vento che sblocca la situazione, il film può ora cominciare con tutte le persone e i personaggi insieme per il girotondo finale, liberatorio e poetico.<sup>10</sup> Il vento ha un ruolo decisivo nel cinema felliniano in quanto in lui funge da dispositivo antinaturalistico al quale affida in continuazione gli esiti dei propri vagabondaggi mentali inquieti, le vicende dei personaggi.

Un sistema dinamico, il vento, che lo aiuta a creare stupendi viaggi da fermo – nello studio 5 di Cinecittà – al punto di ricreare Venezia per il *Casanova* o via Veneto per *La dolce vita* in quanto più evocative e dotate di un maggiore realismo che non le vere città.

Un congegno dunque, il vento, ideale per architettare sensazioni di vario tipo: preparazione dell'evento, sentimento scontornato dell'attesa, anticipazione di un pensiero o di un fatto, atmosfere di contesto, vagheggiamenti di chimeriche ed "esotiche" sorprese, reinvenzioni della memoria, vaghi profumi dell'inconoscibile, senso dell'avventuroso immaginario, dosi stranianti nella magia del suo specialissimo realismo, inserimento sonoro, musicale, in modulazione sulle particolarità di personaggi, ambienti, proiezioni solo sognate.

E però questo suo vento è anche potente congegno di montaggio, visivo o sonoro e non di rado nella combinazione di entrambi, che nell'autore si rivela adatto ad aprire o chiudere sequenze, a legarle in maniera originale tra loro.

Si tratta a tutti gli effetti di un anello audiovisivo-narrativo squisitamente cinematografico molto forte, paradossalmente e forse con troppa

---

<sup>10</sup> Esiste anche un secondo finale, vagamente leggendario e altrettanto misterioso, girato e mai inserito nel film che vede tutta la popolazione del girotondo seduta nel vagone ristorante dello scompartimento di un treno. L'esistenza di questa sequenza è stata documentata nel progetto editoriale del dvd curato da MARIO SESTI, *L'ultima sequenza*, Istituto Luce, Roma, 2004 sulla scorta delle immagini fotografiche dell'archivio di Gideon Bachmann ora presso l'associazione Cinemazero di Pordenone. Dal flyer allegato: «*L'ultima sequenza* racconta una vera inchiesta che tende a ricostruire la memoria di quella sequenza [la pista del girotondo] attraverso la testimonianza di chi collaborò a scriverla (Tullio Pinelli), vi partecipò (Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falck, Claudia Cardinale, e altri) e vi lavorò (Lina Wertmüller, gli aiuti scenografo Luciano Ricceri e Orietta Nasalli Rocca), oppure ebbe semplicemente la fortuna e l'opportunità di vederla proiettata nella prima versione del film (come Tullio Kezich e Marina Ceratto, figlia dell'attrice del film *Caterina Boratto* e collaboratrice e interprete per Fellini in *Block-notes di un regista*). Ma, allo stesso tempo, *ridà voce* allo stesso Fellini che, sullo sfondo del ricco materiale di immagini fotografiche, risponde alle domande di Bachmann: sul rapporto del cinema con la sua vita, sulla sua concezione dell'universo femminile, e soprattutto sull'amore per il set di un film in lavorazione, l'unico momento della sua esistenza, come dice esplicitamente nel film, in cui si sentiva "vissuto dalla vita".

prevedibilità definibile come *vento felliniano* se non fosse davvero il caso di impiegare qui l'aggettivo, dal momento che, folata, aria, soffio o brezza che sia, può esaltare, confondendolo, a un tempo il suono e l'immagine proprio perché illusoriamente solo accessorio, ingannevolmente superfluo, ingombrante in quanto straniante.

Per il filosofo Gaston Bachelard il vento trasmette «l'imagination du mouvement» e allora, riprendendo la suggestione del doppio movimento che anima il cinema di cui s'è detto qualche pagina fa, avviene che *l'incipit* nella regia di Federico Fellini, ma anche in non poche altre sue pellicole, sia precisamente all'insegna dell'aria.<sup>11</sup>

Alla quale si affida, a qualcosa di impalpabile, imprevedibile e mutevole nelle stagioni, poco controllabile, suadente o cattivo, gentile o violento, caldo o gelido, che gli fa percepire una sintesi possibile tra *l'immaginazione* e il *movimento*.

Già dalla frequentazione neorealista con Roberto Rossellini Fellini aveva compreso come la "lezione" che gli pareva venire dal regista di *Roma città aperta* (1945) fosse in definitiva quella della semplicità del reale da raccontare, dall'essenziale leggerezza dello stile, insomma di riuscire, come ricordava lo stesso Rossellini, a *filmare l'aria intorno alle cose*. Quando inizia Fellini sembra dunque ricordarsi di questa intuizione e, sui titoli di testa de *Lo sceicco bianco* (1952) che appaiono sulla spiaggia di Ostia con uno sgangherato castelletto che ospita una macchina fotografica montata sul treppiede, pronta e riprendere le istantanee del fotoromanzo in lavorazione, un vento, qui buono, soffia e accompagnerà poi il regista nel suo "aereo" viaggio dentro al cinema.

Nel quale, da straordinario comprimario, questo elemento della Natura produce i suoi effetti (artificiali): il ricordato *Sceicco*, *I vitelloni* del '53 (penso al fischiare dell'impetuoso vento di mare invernale che indurrà il "drammaturgo" Leopoldo a sfilarsi dalle ironiche avances del "grande attore" Majeroni, dopo lo squallido spettacolo e la noiosissima lettura del suo testo all'osteria); ne *La strada* (1954) per la storia di Gelsomina (Giulietta Masina) è un lieve soffio che riporta alle orecchie di Zampanò il motivo di Nino Rota che la *female clown* suonava con la tromba; *Le notti di Cabiria* di tre anni dopo (l'episodio di candida eterea trance vissuta dalla prostituta Cabiria ad opera del prestigiatore sul palco di un cinema); *La dolce vita* (al finale, sul bagnasciuga, Marcello (Mastroianni) non sente le parole della fanciulla anche a causa del ven-

---

11 GASTON BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Conti [1943], Paris, 1990.

to); 8 ½ appunto, l'incubo iniziale sarebbe impensabile senza l'angoscia soffocante del vento, e poi è una tormenta di neve ad aprire le sequenze della vita nell'harem vagheggiato dal regista Guido; *Giulietta degli spiriti* (Giulietta dal santone Bishma e altri sparsi affioramenti dell'inconscio); gli affreschi pompeiani che si sfarinano sotto l'azione dell'intrusione dell'aria invadente nell'episodio degli scavi per la metropolitana di Roma (1972). Per non dire di *Amarcord* (1973) ovvero della memoria re-inventata e proustianamente volontaria delle stagioni nella vita del borgo natìo che si apre e si chiude sulle primaverili brezze che portano le "manine", o il vento del matrimonio campagnolo di Gradisca; e ancora, Snàporaz sul taboga della *Città delle donne* (1980); il mare finto con le ventate liriche e poi di guerra sul ponte di *E la nave va* (1983); non dimenticando *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) sia per l'inizio che per il sogno finale o le *folate*, visive e sonore, paradossali, gotiche, riassuntive e apologetico-politiche, "leopardiane" con cui sono costruiti *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962), *Toby Dammit* (1968), *Bloc-notes di un regista* (1969), *Prova d'orchestra* (1979), *La voce della luna* (1990) e, per completezza, la bufera e la "funerea" atmosfera de *Il viaggio di G. Mastorna*, film scritto e mai scaramanticamente girato. Tutte opere, queste, in cui l'*aria felliniana*, analogamente al tema del *volo*, è privilegiato spunto - sovente incipitario - per l'esplicazione dei (suoi) sogni.

Allora il vento è l'anello ideale nella congiunzione della fine-inizio e dell'inizio nel suo contrario. Difatti nel suo vero cominciamento con il vento, 8 ½ offre la sequenza onirica del volo del protagonista-regista - naturalmente immagini impensabili in assenza di vento -, della liberazione dal soffocamento che si respira in tutto il film-da-fare, come fosse appunto il finale proveniente da un precedente film. Una continuità narrativa che è precisamente quanto potrebbe accadere dopo il girotondo circense (o, come ricordato, nell'ultima sequenza nel vagone di un treno).

\*\*\*

Il richiamo a «educarsi al silenzio» del lunatico Roberto Benigni del pre-finale, lo si è detto, si ritroverà nella conclusione dell'ultimo film di Fellini, *La voce della luna*: «Eppure io credo che se ci fosse un po' di silenzio, se tutti facessimo un po' di silenzio, forse qualcosa potremmo capire». È un monito che riporta la questione al Silenzio e alla Parola dell'inizio di queste note critiche dove la Luce e l'assenza del Verbo Laico del Cinema presceglievano la rappresentazione del Movimento e della Realtà - il treno, le macchine, il dinamismo, la metropoli con la sua vertiginosa e in-

combente velocità prima dello stato di crisi preludio delle diverse forme apocalittiche di fine secolo.<sup>12</sup>

Con il suo *incipit* surreale e fantastico *8½* si pone dunque in maniera emblematica all'altra estremità dell'Universo Cinema, un segmento dell'arte delle immagini in movimento che racchiude in sé appunto di due estremi: l'*incipit* della Realtà dei Lumière insieme all'*excipit-incipit* del Sogno di Federico Fellini. Se è vero, come il cineasta ebbe ad affermare, che «l'unico vero realista è il visionario» e che «nulla si sa, tutto si immagina» ecco che la circolarità del Tempo e dello Spazio conchiusa in questi due poli ideali può così rendere interscambiabili i due elementi di partenza e di arrivo, naturalmente provvisori, di quella rivoluzione tecnica e artistica otto-novecentesca chiamata Cinema.

---

12 Cfr. le sagge e anticipatrici parole di OMAR CALABRESE, *Mille di questi anni*, Roma-Bari, Laterza, 1992.



**Vinicio Canton**

# Chi ben comincia, ovvero: come sono cambiati gli inizi nella narrazione audiovisiva

VINICIO CANTON

*Mήνιν*, IRA

Sebbene le traduzioni che ci fanno conoscere il poema omerico che narra della guerra di Troia inizino con “cantami, o dea” la prima parola ad apparire nel testo greco è μήνιν, ira. E l’ultima, nel primo verso del proemio, è Ἀχιλλῆος Achille.

Cinque parole chiariscono immediatamente che la storia che stiamo per ascoltare in realtà non racconta gli ultimi giorni di assedio di Ilion da parte degli Achei, ma la furia di uno degli assediati.

Ma perché Achille viene travolto dall’ira? Con chi ce l’ha? Che cosa gli hanno fatto? Alla fine la sfoga o la trattiene?

Belle domande, a cui i pochi versi successivi ne aggiungono altre: ci saranno una carneficina (chi muore e come?), un antagonista con cui Achille ha litigato (perché e chi ha ragione?) e una divinità di cui si compie il volere (d’accordo, questa non è proprio una domanda, ma Zeus fa un po’ come gli pare senza dovere spiegazioni a nessuno).

Per conoscere tutte le risposte e sapere dove questo sentimento condurrà il Pelide e gli altri protagonisti dobbiamo ascoltare il rapsodo can-



tare tutti e ventiquattro i libri che compongono il poema epico. La voglia di farlo ce l'hanno data quelle prime cinque parole e i sei versi successivi.

Perché l'inizio è tutto.

Trenta secoli dopo nel racconto audiovisivo il proemio funziona ancora esattamente nello stesso modo: la premessa getta i pilastri su cui si fonda la storia che segue - genere, tono e protagonista - ed esplicita, o almeno suggerisce, le domande a cui quella storia darà risposta, i cardini su cui ruota il patto tra il narratore e il suo pubblico.

Negli oltre cent'anni in cui le immagini hanno iniziato a scorrere proiettate su uno schermo l'inizio di film non ha mai perso questa funzione fondamentale, come dimostrano due esempi diametralmente opposti per genere, tono, epoca, ma accomunati da un particolare non di secondo piano: i loro autori erano dei geni della settimana arte e le opere che hanno realizzato sono dei capolavori.

*Modern Times (Tempi moderni)* di Charlie Chaplin è un film del 1936 la cui sequenza iniziale è la seguente:

sullo sfondo di un orologio che indica le sei meno qualche minuto, un cartello recita: "TEMPI MODERNI", una storia i cui personaggi sono l'industria, l'iniziativa individuale, l'umanità che marcia alla conquista della felicità.

Ok, sir Charles, grazie: in meno di dieci secondi, tanto dura il cartello sullo schermo, mi hai detto qual è il *tema* della tua storia. Non dovesse interessarmi posso sempre uscire. Però prima di andarmene vorrei sapere qualcos'altro, per esempio: come intendi raccontarmi il tuo punto di vista su questo tema?

L'inizio del film non è ancora finito, mi risponderebbe l'autore (che cosa avrei dato per il privilegio di scambiare due parole con Charlie Chaplin, fosse anche solo per sentirmi dire: "Ehi, hai mai pensato di cambiare mestiere?").

Dopo il cartello sullo schermo appare un gregge di pecore caracollante che una dissolvenza trasforma in un gregge di operai ammassati in uscita dalla metropolitana, diretto in fabbrica.

È già abbastanza chiaro, ci potremmo accontentare, ma manca ancora l'elemento fondamentale, quello per cui abbiamo pagato il biglietto e siamo entrati al cinema. Arriva, non manca molto, ma non è ancora il momento.

La fabbrica incombe sulle persone che ci lavorano.

Le prime inquadrature dell'interno sono totali ripresi dall'alto in basso, con un'inclinazione che schiaccia e soffoca, in cui la maggior parte dell'immagine è occupata da macchinari pieni di leve e ingranaggi, presidiati da arcigni guardiani che incombono sul gregge appena entrato, trasformato dalla scelta registica in una colonia di minuscole, impotenti formiche.

Una colonia comandata dal severo presidente che passa il tempo a fare puzzle che non gli riescono, a prendere pillole per il mal di testa o l'acidità di stomaco, a controllare e vessare le sue formichine con strumenti da Grande Fratello (George Orwell pubblica 1984 13 anni dopo, Charlie l'aveva già previsto, ma quando uno è genio che cosa gli vuoi dire?).

L'unico elemento discordante con le immagini che abbiamo guardato finora, in attesa impaziente, è lui: il vagabondo che stiamo aspettando di vedere da quando si sono spente le luci in sala.

Nel momento stesso in cui appare si materializza anche la domanda che ci accompagnerà per tutto il film: come farà a cavarsela in questo mondo alienante, inumano, soffocante, che chiaramente non gli appartiene?

Charlie Chaplin ha impiegato due minuti esatti per fare il suo percorso da μήνιν ad Ἀχιλλῆος, a inchiodarci alla poltrona in attesa della risposta a quella domanda.

Trentadue anni dopo, l'inizio di un'altra pellicola che ha lasciato un'impronta nella storia del cinema se la prende con molta più calma. *2001: A Space Odyssey* (2001: *Odissea nello spazio*) soggetto di Arthur Clarke, sceneggiatura dello stesso autore e di Stanley Kubrick è un film del 1968 il cui inizio condivide una scelta con *Tempi moderni*: è praticamente muto. E pure buio, se è per quello.

Nei tre minuti d'esordio lo schermo resta nero: chissà le urla al proiezionista! Eppure quel nero racconta, e molto, del film.

Lo scopriamo qualche attimo dopo, quando dal buio emerge la luce, quando l'orchestra dissonante che ha accordato gli strumenti esplode nelle note iniziali di *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss.

E continuiamo a scoprirlo tutte le volte che il processo evolutivo dell'uomo compie un balzo in avanti, preceduto da un altro nero sullo schermo: ere, restituite con un'immagine. Anzi, con la sua assenza. L'ineplicabile vorrebbe annichilire anche uno dei più grandi registi di tutti i tempi, ma lui lo frega con un trucco. *Well done, Stanley*.

Resta il fatto che per raccontare alcuni miliardi di anni i due minuti chapliniani non bastano, e infatti l'inizio di *2001: Odissea nello spazio* per come lo abbiamo definito finora dura venti minuti abbondanti. E anche

questa volta si chiude con l'apparizione del protagonista della storia, che in questo caso non è un uomo – il dottor Floyd – ma l'uomo, diventato tale quando uccide un suo simile: lo scimmione peloso e quadrumane, Floyd e Bowman si passano il testimone - l'osso/arma del delitto lanciato in aria che si trasforma in astronave nella prima dissolvenza del film - ma sono tutti e tre il nostro Achille di cui stiamo narrando l'Odissea (era Ulisse, lo so, ma era anche un'altra storia).

La caratteristica comune agli inizi cinematografici di qualsiasi epoca, genere e autore è che non hanno vincoli di tempo: dai due minuti di Chaplin ai venti di Kubrick il proemio di un film destinato alla sala si è sempre preso il tempo necessario per fondare i suoi pilastri ed esplicitare le sue domande.

Poi sono arrivati il telecomando, il marketing ed infine lo streaming.

Davanti alle centinaia di migliaia di offerte disponibili sul mercato e alla possibilità degli spettatori del mezzo televisivo di cambiare canale in qualsiasi momento senza spendere un soldo (in sala nessuno abbandona la visione di un film prima di finire il secchio maxi di pop-corn che costa più del biglietto) gli sceneggiatori si sono trovati davanti all'ennesimo vincolo: condensare in uno spazio narrativo sempre più breve il loro proemio, per vincolare lo spettatore impaziente ai pilastri, con le domande.

*Breaking Bad* è una (straordinaria) serie creata nel 2008 da Vince Gilligan, durata cinque stagioni, che possiamo rappresentare rubando l'idea a Kubrick: il suo autore ha prodotto uno di quei neri così importanti in 2001, un balzo nel processo evolutivo del racconto seriale per immagini (ecco, con Vince potrei anche parlarci, essendomi contemporaneo, ma mi sono stufato di sentirmi dire dai geni che ammiro: "Ehi, hai mai pensato di cambiare mestiere?").

La serie racconta l'ultimo anno di vita di Walter White, un genio della chimica ridottosi a fare l'insegnante frustrato in un liceo di Albuquerque in New Mexico, a due passi dalla frontiera attraverso cui i cartelli messicani fanno passare tutta la droga che circola negli Stati Uniti.

Il pilota, la prima puntata della serie, sintetizza l'inizio per come lo abbiamo definito in meno di trenta secondi: dal momento in cui un paio di pantaloni volano nel cielo azzurro del deserto atterrando su una pista a quando mostra al volante del *van* che li ha appena investiti un uomo in mutande con la maschera antigas sulla faccia. Domanda (di chi cavolo sono quei pantaloni? Che ci fanno lì?) e protagonista (è in mutande, i pantaloni sono suoi!) che porta altre domande: perché ha la maschera antigas? Chi è quello accanto a lui, mezzo morto sul sedile, pure lui con la

maschera antigas addosso? E quelli sbattono a destra e a sinistra nel retro dietro, senza maschera e quindi morti? Queste ultime due cose succedono nei dieci secondi successivi.

Omero non avrebbe saputo fare di meglio (si è intuito che ho una venerazione per Gilligan, anche se mi suggerisce di cambiare mestiere?). Anche l'inizio della sua serie successiva, *Better call Saul*, spin-off di *Breaking bad*, ha la stessa forza dirompente, la stessa capacità di agganciare lo spettatore mettendo in campo in pochi secondi domande e protagonista, ma in questo caso è stato avvantaggiato, perché Saul Goodman l'abbiamo conosciuto ed amato proprio in *Breaking bad*. A cui torniamo.

Se fosse stata una serie degli anni 80 o 90 del '900 *Breaking bad* avrebbe potuto avere un inizio diverso, perché il giudizio del pubblico (e soprattutto dei produttori, degli studios e degli inserzionisti) era calibrato su una unità di tempo maggiore, il pilota.

Quarantacinque/cinquanta minuti per convincere chi sta guardando (o pagando) la mia serie a tornare a vederla la settimana prossima, decretando la sua fortuna e quella dei suoi autori.

A quei tempi l'inizio di una serie, che non dimentichiamolo è un racconto cinematografico di dieci o più ore, poteva essere considerato l'intero episodio pilota, che quasi chiunque si fosse sintonizzato sarebbe rimasto a guardare.

*The Shield* una serie andata in onda nel 2002, ma creata qualche anno prima da Shawn Ryan e poi durata sette stagioni, conclude l'introduzione del protagonista all'ultimo minuto del pilota. I minuti che precedono la sigla sono molto incalzanti – anche per le scelte di regia – ma l'inizio della serie non si compie fino a quando il poliziotto Vic Mackey rivela la sua vera natura, appunto al termine del pilota. È in quel momento che “leggiamo” per la prima volta la parola Achille nella sua interezza.

*Breaking Bad* ha un'esigenza diversa: agganciare il pubblico in pochi secondi. Nei primi decenni degli anni 2000 i tempi che decidono la vita o la morte di una serie ai tempi della concorrenza spietata, e dell'offerta in streaming, si sono ridotti drasticamente l'unità di misura del pilota ha lasciato il posto a quella del *teaser*, due, tre minuti al massimo.

Gilligan sa che deve togliere dalle mani dei suoi spettatori il telecomando (o il mouse) e costringerli a seguire la storia dell'evoluzione di un personaggio che se raccontata in sequenza assomiglierebbe per troppo tempo a un Fantozzi con il cancro ai polmoni, ma senza la capacità di far ridere della maschera creata da Paolo Villaggio.

L'inizio di *Breaking bad*, i trenta secondi con i pantaloni che volano, le maschera antigas e i morti nel *van* infatti sono un *flash forward*, qualcosa che si svolge tre settimane dopo il percorso verso il lato oscuro che il suo protagonista inizia subito dopo la sigla, ma che per oltre cinquanta minuti non ha acuti dello stesso livello.

Come se Omero avesse iniziato con il carro di Achille che trascina il cadavere di Ettore fino al campo acheo. Per sua fortuna gli ateniesi non avevano il telecomando.





**Massimo De Grassi**

# Oltre le nuvole: *incipit* e strategie narrative nel cinema d'animazione giapponese

MASSIMO DE GRASSI

Un foglio, due matite e una gomma, nient'altro, questo quanto si vede nel primo frame di *Tonari no Yamada-kun (I miei vicini Yamada)*, il film d'animazione di Takahata Isao uscito sui grandi schermi giapponesi nel 1999 e ispirato dal manga *Nono-chan* di Hisaichi Ishii.<sup>1</sup>

Nella sua assoluta e apparente semplicità è certamente l'inizio che meglio si adatta a definire l'idea stessa del cinema d'animazione, un processo che nasce pressoché dal nulla e si sviluppa in relazione al lavoro e alla creatività, senza ulteriori vincoli. In principio era il disegno, si potrebbe quasi dire, tanto è efficace questa scena nel definire l'indirizzo narrativo e stilistico del lungometraggio, subito infatti quelle stesse matite si animano iniziando a comporre i volti dei personaggi della pellicola con un tratto nervoso ed essenziale, al limite della caricatura.

Se il modello di partenza è uno *yonkoma* (in pratica l'equivalente giapponese della striscia a fumetti, generalmente composto da quattro vi-

---

<sup>1</sup> Sul film e più in generale sulla figura di Takahata cfr. M.A. RUMOR, *The art of emotion: il cinema d'animazione di Isao Takahata*. Rimini: Guaraldi, 2007; recentemente aggiornato: M.A. RUMOR, *Un cuore grande così: il cinema d'animazione di Isao Takahata*. Roma: Weird book, 2019. Sul film E. AZZANO, "My Neighbors the Yamadas", in *Nihon Eiga. Storia del cinema giapponese dal 1970 al 2010*, Roma: CSF edizioni, 2010, p. 197.



gnette e utilizzato per racconti umoristici), e quindi strutturato su brevi capitoli autoconclusivi ma a loro volta pezzi di un mosaico più ampio e complesso, la struttura narrativa proposta da Takahata potrebbe apparire di primo acchito quella di un film a episodi, un inedito assoluto nella produzione Ghibli, tuttavia la narrazione, tenuta insieme dall'intercalare di *haiku*, salda questi nuclei in un'unità e una compattezza che ben poco lascia trasparire della frammentarietà del prototipo.

Le particolarità di questo film, enunciate dallo stesso *incipit*, non si fermano però alle modalità narrative, ma interessano soprattutto lo stile grafico adottato per l'animazione. A differenza di tutti gli altri titoli dello Studio Ghibli, ma anche di tutte le opere a cui lo stesso Takahata aveva lavorato in precedenza, *I miei vicini Yamada* opta per una messa in scena innovativa e ardita, caratterizzata da fotogrammi colorati in maniera tenue ed evocativa, da un *character design* volutamente deformato e da sfondi astratti e appena accennati, ben lontani dalla perfezione paesaggistica che caratterizza la produzione dello studio.<sup>2</sup>

Takahata adatta lo stile anche alla situazione narrata. Per l'intera durata del film la colorazione e il *character* rispecchiano fedelmente quelli del fumetto, e ciò (soprattutto per quanto riguarda la colorazione che ricorda l'acquarello) ha rappresentato la più alta percentuale di costi del film stesso [...] *My Neighbors the Yamadas* è il primo film a segnare un netto distacco tra Takahata e il pubblico. Se con *Only Yesterday* aveva ottenuto uno strabiliante record d'incassi, quest'ultimo film decreta la decisa e forte volontà di dar vita a un cinema senza compromessi, che dialoghi unicamente con l'arte e la sensibilità del suo creatore, che si disinteressa dell'aspetto estetico e non si lasci influenzare da effimere mode passeggere.<sup>3</sup>

Per quanto il film sia stato in gran parte realizzato in digitale, per la prima volta nella storia dello studio giapponese, il risultato restituisce la sensazione di un modo di fare animazione molto legato alle tecniche e ai sistemi narrativi tradizionali del manga; introducendo così un'altra delle molte specificità della ricerca di Takahata: ottenere un effetto tradizionale utilizzando strumenti tecnologici innovativi. Un approccio non dissimile sarà poi adottato nuovamente nell'opera successiva firmata dall'autore,

---

<sup>2</sup> In particolare il computer è stato utilizzato per mantenere l'omogeneità dei delicati sfondi, che restituiscono la delicata evanescenza dell'acquerello: mantenere l'uniformità dei toni utilizzando la tecnica tradizionale avrebbe richiesto un lavoro lungo che non avrebbe comunque garantito la qualità del risultato.

<sup>3</sup> E. AZZANO, A. FONTANA, *Studio Ghibli. L'animazione utopica e meravigliosa di Miyazaki e Takahata*, Milano: Bietti, 2015, pp. 80-81.

suo ultimo e tormentato capolavoro e vero e proprio testamento spirituale, *Kaguyahime no monogatari*, noto in Italia come *La storia della principessa splendente*. Un'opera che, senza avere la radicalità espressiva degli Yamada, ne condivide un segno grafico per così dire anomalo, lontano dalle strutture compositive delle altre produzioni Ghibli<sup>4</sup>.

Portando sul grande schermo il celeberrimo racconto popolare del X secolo *Taketori monogatari* (*Storia di un tagliabambù*) o appunto *Kaguyahime no monogatari* (*Storia della principessa Kaguya*),<sup>5</sup> Takahata regala al tagliabambù e alla principessa una rinnovata immortalità, anche sul piano dell'indirizzo stilistico, scegliendo uno stile grafico essenziale ma al tempo stesso di grande eleganza, che sembra voler far sgorgare la narrazione dal disegno stesso, come si intuisce sin dalle primissime inquadrature, che mostrano la foresta di bambù e l'azione del vecchio taglialegna che lo porta alla scoperta della minuscola principessa, aderendo alla perfezione al dettato della leggenda originale.

Un fotogramma, un quadro. Una poesia visiva. *La storia della principessa splendente* è il trionfo dell'animazione, dei colori, dei tratti, delle intuizioni grafiche; è arte, sperimentazione e innovazione con potenzialità e budget commerciali. Un'operazione meravigliosa e al tempo stesso inevitabilmente "fallimentare". Takahata tesse un capolavoro [...] intrecciando classicismo narrativo e sperimentazione estetica, andando volontariamente contro le regole non scritte dell'animazione da box office.<sup>6</sup>

Le tradizionali fonti visive di Takahata, molto legate all'universo figurativo occidentale e francese in particolare, specie per quanto riguarda le inquadrature, vengono qui trascurate in favore di modalità espressive molto più legate alla tradizione figurativa giapponese, con una lunga serie di citazioni dalle xilografie *Ukiyo-e*, adattando lo stile al tema narrativo in una sorta di omaggio alla propria cultura d'origine.<sup>7</sup>

Prima di questi due capolavori, per certi versi estremi sul piano strettamente stilistico, anche nella scelta degli *incipit*, la riflessione di Takahata

---

4 RUMOR, *The art of emotion*, p. 256.

5 Una traduzione italiana in: *Storia di un tagliabambù*, a cura di A. BOSCARO, Venezia: Marsilio, 2001.

6 E. AZZANO, *La storia della principessa splendente. Il lungo addio*, <https://quinlan.it/2014/08/04/tale-princess-kaguya/> consultato il 3 marzo 2020.

7 Sulla fortuna delle stampe *Ukiyo-e* all'interno della cultura figurativa giapponese: *Dall'Ukiyo-e all'illustrazione contemporanea: la grande grafica giapponese*, Torino: Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, 2010.

si era concentrata sulla realtà del Giappone attraverso angolature molto particolari, segnate da soluzioni narrative a tratti molto complesse.

Nell'intensissimo *La tomba delle lucciole* (*Hotaru no haka*, 1988), costruito adattando con enorme coraggio, rigore e sobrietà, il romanzo semi-autobiografico di Nosaka Akiyuki, che aveva perso la sorella minore nel Giappone dell'ultimo anno della seconda guerra mondiale, la sequenza iniziale mostra un ragazzo, Seita, nella sua uniforme da studente che in una sorta di visione guarda morire di fame fra l'indifferenza dei passanti un altro ragazzo, che è in realtà sé stesso, accasciato a una colonna della stazione di Kobe nel settembre del 1945. Il protagonista sta in pratica assistendo alla propria morte, tutto quello che possiede è soltanto una scatola di latta che contiene piccoli frammenti di ossa, che si scopriranno poi essere i poveri resti della cremazione della sorellina. Quando la scatola viene gettata via da un inserviente, appare il fantasma di una bambina, appunto la sorella Setsuko, che la raccoglie venendo così raggiunta da Seita e dando insieme inizio al racconto in flashback della loro triste storia.

Un *incipit* cinematograficamente e narrativamente complesso, dove Takahata inserisce un'analessi e una prolessi nella medesima scena, evidentemente con l'intenzione di costruire un tessuto narrativo dove si potessero incrociare la memoria personale e quella collettiva sullo sfondo della guerra e del conseguente disfacimento del tessuto sociale. La scelta poi di rendere palese sin dalle primissime inquadrature la sorte del protagonista elimina la possibilità di redenzione e consente di affrontare lo straziante viaggio a ritroso dei due fratelli, immortalati nella loro preziosa innocenza distrutta violentemente dall'immane tragedia che li circonda.

Decisamente meno drammatico e anche meno complesso sul piano narrativo, ma non per questo meno interessante, è *Omohide poro poro*, tradotto in italiano con *Pioggia di ricordi*, uscito sugli schermi giapponesi nel 1991 in un momento in cui il tema trattato, la vita privata di una *office lady* di trent'anni era allora piuttosto insolito per un film di animazione, visto che un soggetto realistico scritto per gli adulti e indirizzato soprattutto alle donne non sembrava poter trovare spazio nella programmazione e nemmeno nell'ambito dello studio Ghibli. Nonostante tutto, nell'anno della sua uscita il film sarà il campione d'incassi del botteghino giapponese.<sup>8</sup>

In sintonia con il carattere della narrazione l'inizio appare piuttosto tradizionale e mostra la richiesta della protagonista di giorni di ferie per andare nella campagna dove aveva trascorso l'infanzia, la struttura nar-

---

8 RUMOR, *The art of emotion*, p. 300.

rativa è quindi basata sull'alternanza tra il soggiorno della protagonista in campagna e ricordi della sua infanzia. Alla base ci sono le attenzioni di Takahata per i valori tradizionali, la vita comunitaria, il rispetto per la natura e per il lavoro agricolo.

Alcuni di questi temi si ritrovano nell'altro lungometraggio girato in questi anni, *Heisei tanukigassen Ponpoko*, letteralmente «Ponpoko, le battaglie dei tanuki dell'era Heisei», tratto dal racconto *Futago no hoshi* di Kenji Miyazawa e diffuso in Italia con il titolo *Pom Poko*.<sup>9</sup>

La prima inquadratura riguarda uno dei protagonisti del film, un tanuko, un canide simile ai procioni che tanta parte hanno nell'immaginario folklorico giapponese e nei racconti di Miyazawa Kenji,<sup>10</sup> autore molto amato da Takahata, dopo i titoli di testa, una lunga sequenza illustra con grande precisione naturalistica il tema principale del film, l'irrompere della speculazione edilizia sulla collina di Tama, alla periferia di Tokyo, dove gli animali, dopo aver preso possesso delle case abbandonate dai contadini, sono costretti a fuggire per l'arrivo delle ruspe, dando vita a un'aspra battaglia descritta su di un doppio registro narrativo, da un lato quello realistico, che appartiene alla natura ed è quello che dà inizio alle cose, dall'altro quello allegorico, dove i tanuki diventano l'incarnazione delle leggende di cui la secolare tradizione li ha investiti e lottano contro gli umani per difendere il proprio territorio, venendo però sconfitti e assimilati dalla modernità.

Risulta evidente, dunque, come la storia dei tanuki possa essere letta in chiave allegorica a rappresentare la storia nipponica moderna, ricordando per un verso i tanti intellettuali che nel corso del Novecento si sono tolti la vita davanti a ciò che consideravano come lo sfacelo della loro società, mentre, per l'altro, i più si adattavano agli sconvolgimenti determinati dall'occidentalizzazione del Paese. E tuttavia, anche per uno spettatore europeo, apparentemente estraneo alle dinamiche di una terra tanto lontana, può destare un maggiore sofferto coinvolgimento la scelta dei tanuki di rinunciare alla propria natura, che non la morte di quanti si sacrificano nel tentativo di bloccare la distruzione del bosco – o l'abbandono della propria casa da parte della famiglia dei contadini, nei primi minuti del film. Si può parlare, in definitiva, della storia di un fallimento: come il protagonista del romanzo di Calvino *La*

---

<sup>9</sup> Per una rapida analisi del film <https://quinlan.it/2018/05/30/pom-poko/> consultato il 12 marzo 2020.

<sup>10</sup> Su Miyazawa cfr. M. UEDA, *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford: Stanford University Press, 1983 pp.184–320. Sui rapporti con Miyazaki: M.E. Tisi, “Si alza il vento e comincia l'incanto: punti d'incontro tra Miyazaki Hayao e Miyazawa Kenji”, in *Aistugia Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, II, Canterano: Aracne editrice, 2016, pp. 147-163.

*speculazione edilizia*, anche i tanuki scelgono di rinunciare alla propria natura per essere inglobati in un sistema al quale sono sempre stati estranei. E, in effetti, l'obiettivo di Takahata non consiste nel rievocare folkloristicamente un tempo passato, ma nel problematizzare le dinamiche del presente – fino al punto che viene spontaneo domandarsi se, al pari dei tanuki, anche l'essere umano rinunci alla propria natura ogni giorno, dissolvendola nel quotidiano tran-tran di una caotica megalopoli.<sup>11</sup>

Si tratta senza dubbio dell'opera più scopertamente politica del regista, un inno ambientalista che si innesta sulle derive capitaliste del Giappone contemporaneo, ma anche un'elegia dimessa e dolorosa che celebra un mondo destinato a scomparire.

Radicalmente diversa, forse più tradizionale ma non meno affascinante e utopica, è la prospettiva con cui Miyazaki Hayao ha fatto iniziare i propri film.

Per lo spettatore l'incipit cinematografico è per molti versi paragonabile all'ingresso in un mondo ancora sconosciuto, un universo finzionale che vive secondo differenti modalità e gradi di coinvolgimento e che il regista può indirizzare nel modo più confacente alle proprie esigenze narrative. Nell'universo creativo di Miyazaki l'incipit diventa così matrice di una narrazione ancora potenziale e che si dipanerà di lì a poco, dove lo spettatore viene orientato sin dalle prime battute verso gli elementi portanti del film, sia sul piano della costruzione discorsiva ed enunciativa, sia su quello del ritmo, per non parlare poi di un altro aspetto decisivo della cinematografia di Miyazaki e che riguarda la sua quasi maniacale attenzione al pubblico di riferimento, specie se questo appartiene all'infanzia.

Su queste basi il cofondatore dello studio Ghibli aveva intessuto il suo esordio alla regia in solitaria su di un testo denso di tematiche ambientali, *Kaze no tani no Nausicaä*, tradotto in italiano con *Nausicaä della Valle del Vento*, uscito nel 1984,<sup>12</sup> dove la narrazione si trasferisce in una dimensione distopica dominata dalle conseguenze di una guerra. La struttura narrativa del film non può quindi che partire dall'inquadramento della situazione

---

11 C. CARDIA, "Pom Poko, il lato oscuro dell'urbanizzazione giapponese negli anni del boom economico", in *Abitare Approcci interdisciplinari e nuove prospettive*, a cura di L. BOI, A. CANNAS, L. VARGIU, Cagliari: UNICAPress, 2019, p. 111.

12 Sul film si veda almeno H. McCHARTY, *Hayao Miyazaki Master of Japanese Animation*, Berkeley: Stone Bridge Press, 1999; A. Antonini, *Nausicaä della Valle del Vento*, in "Duel", 89 (luglio 2001), p. 66; Ead., *L'incanto del mondo. Il cinema di Miyazaki Hayao*, Pozzuolo del Friuli: Il principe costante, 2003, pp. 123-127; Ead., *Non capiterà di nuovo. Il cinema di Miyazaki Hayao*, Milano: Narcissus.me, 2015, pp. 179-182. Su Miyazaki si veda anche D. CAVALLARO, *The anime art of Hayao Miyazaki*. Jefferson, North Carolina; London: McFarland & Co., 2006; V. ARNALDI, *Hayao Miyazaki: un mondo incantato*. Roma: Ultra, 2014.

generale, dalla definizione dell'orizzonte in cui si svolgono i fatti. Così ecco profilarsi lentamente in mezzo al turbinare di una tempesta di sabbia una sagoma che intuiamo possa essere quella di un uomo sopra a una strana cavalcatura che avanza lentamente in un deserto popolato da mostruose inflorescenze, uno scenario frutto di una guerra che ha devastato il pianeta e i cui effetti proseguono con la progressiva desertificazione.

Nelle sequenze successive il quadro si precisa rapidamente grazie alla narrazione di Lord Yupa, il primo personaggio a comparire, che descrive l'avanzare delle spore velenose prodotte dagli effetti delle macchine da guerra biochimiche. Sullo sfondo di un paesaggio reso ormai desertico compare quindi una scritta che racconta come durante i «Sette Giorni di Fuoco» la Terra sia stata distrutta dalla tecnologia. A completare il quadro arriva quindi l'eroina del film, Nausicaä, figlia del re Jhil della Valle del Vento, unico territorio a essere risparmiato dall'inquinamento. Uno scenario di riferimento che peraltro riprende, con significative varianti, lo scenario in cui si svolgono le avventure di Conan, serie capolavoro degli esordi di Miyazaki e incubatore di una serie di tematiche poi sviluppate e maturate nei lungometraggi della maturità.

Dopo queste sequenze di rara efficacia narrativa il film si sviluppa intorno alle vicende della principessa, una ragazza coraggiosa, altruista e attenta osservatrice della natura, che incarna lo spirito ecologista del regista oltre che la sua passione per il volo e le macchine volanti in generale, quasi sempre centrali nei suoi film.

Sin da questa prima prova in solitaria, peraltro su di un soggetto scritto e disegnato da lui stesso, Miyazaki inquadra da subito alcune delle specificità del suo cinema, almeno per quanto riguarda il modo di impostare il racconto. Nei suoi film riesce e vuole dare il tono della narrazione sin dalle prime immagini: il deserto angoscioso di Nausicaä, prologo per la catarsi finale; il cielo e i suoi misteri in Laputa, la profondità del mare e la tenera ma determinata infanzia di Ponyo; l'asse temporale proiettato nel mito di Mononoke; le angosce, i sogni e i capricci adolescenziali di Kiki e di Cichiro; lo sgangherato castello *steampunk* di Owl che avanza nella nebbia,<sup>13</sup> gli scanzonati animaletti che scrivono i titoli di testa del suo lungometraggio più iconico, Totoro, sono tutti elementi che uniti allo stile dei disegni danno subito il tono della narrazione e delineano in gran parte lo sviluppo diegetico.

Non è un caso che l'unico film destinato da Miyazaki a un pubblico adulto, *Kaze tachinu* (*Si alza il vento*, 2013) cominci con una citazione da

---

13 G. CARPITA, *Etica ed estetica steampunk nel cinema di animazione di Hayao Miyazaki*, "MANGA ACADEMICA. Rivista di studi sul fumetto e sul cinema di animazione giapponese", 9 (2016), pp. 9-44.

Paul Valéry che dà anche il titolo al lungometraggio<sup>14</sup>, un omaggio alla cultura europea (e non sarà l'unico lungo la pellicola) per quello che è probabilmente il film più 'giapponese' e autobiografico di Miyazaki. Dopo questo riferimento letterario, di per sé decisivo, *Si alza il vento* prosegue fellinianamente con il sogno premonitore di Jiro, dove nelle prime inquadrature tornano le atmosfere brumose di *Princess Mononoke*, che però in questo caso aprono a una dimensione compiutamente onirica.

Jirō sogna di pilotare un aereo di sua invenzione. Il bambino è libero e felice ma, ben presto, tanta felicità è offuscata da una bomba che colpisce l'aereo, distruggendolo. Diventato uomo, le due forze contrapposte continueranno a convivere: da un lato la realtà, in cui progettare un aereo significa contribuire alla guerra; e dall'altra il sogno, in cui gli aerei sono creature magnifiche e pacifiche.<sup>15</sup>

In pratica una metafora del Giappone moderno, come dirà lo stesso Miyazaki, com'è noto figlio dell'ingegnere aeronautico Miyazaki Katsuji:

La generazione a cui appartengo ha sentimenti contrastanti nei confronti della seconda guerra mondiale e gli Zero simboleggiano questo contrasto. Il Giappone entrò in guerra per folle arroganza, portò la distruzione nel resto dell'Asia e alla fine distrusse se stesso. Allo stesso tempo gli Zero sono stati uno dei nostri migliori risultati tecnici mai raggiunti.<sup>16</sup>

Quest'ultimo lungometraggio, attraverso la metafora del volo, diventa per Miyazaki una sorta di testamento ideale e insieme il superamento delle contraddizioni della sua infanzia: quelli che nelle mani del padre e dello zio erano strumenti di morte, nelle sue diventano strumenti per conquistare indipendenza e libertà.

Nella poetica di Miyazaki gli aerei sono quindi funzionali alla descrizione della bellezza delle forme ideate e plasmate dall'uomo, al racconto del valore del lavoro artigianale, oltre che un inno alla potenza evocativa del sogno. Nei suoi film l'intrinseca innocenza della macchina è chia-

---

14 Il titolo *Kaze tachinu* è un omaggio ai primi versi della poesia *Le cimetière marin* di Valéry, che hanno dato il titolo anche a un romanzo di Hori Tatsuo, dove però le parole avevano avuto un senso negativo «Si alza il vento!... e dovremmo forse cercare di vivere?». Lo Studio Ghibli e Miyazaki hanno ripristinato il senso originale di quelle parole (cfr. <http://www.nausicaa.net/wiki/2012-12-News> consultato il 2 febbraio 2020).

15 ANTONINI, *Non capiterà di nuovo*, p. 140.

16 Cfr. T. SUNAGA, *Miyazaki turns to adult theme in new film*, in «Japan Times», 18 July 2013.

ramente delineata, solo la perversione del potere trasforma la genialità umana in un mezzo di sterminio.

Tornando all'argomento principale del presente scritto, le introduzioni servono anche a indirizzare lo spettatore verso le passioni dell'autore, o meglio verso quelle caratteristiche emozionali che sono funzionali al racconto.

Occorre dare informazioni mettendo in gioco emozioni, di solito quindi si trasmettono queste informazioni mentre lo spettatore è già coinvolto in un qualche conflitto. Se poi per caso ci muoviamo in un mondo 'a parte', diverso dal mondo quotidiano degli spettatori, occorre spiegare non solo la situazione ma anche le regole peculiari di questo mondo.<sup>17</sup>

Così, tornando agli esordi del regista, in *Nausicaä della valle del vento*, dopo il prologo che introduce alle caratteristiche 'ambientali' della storia e i ricchissimi, graficamente parlando, titoli di testa, segue una lunga scena in cui viene presentata agli spettatori la protagonista. Si tratta di un volo sullo speciale aliante, chiamato *mehve*, che dura cinquantacinque secondi ed è accompagnato soltanto dalla colonna sonora di Joe Hisaishi, storico collaboratore dello Studio Ghibli, senza alcun dialogo e senza rumori in campo o fuori: una sorta di inno visivo all'innocenza, alla libertà e alla determinazione della stessa Nausicaä, tutte caratteristiche che saranno poi ampiamente illustrate e declinate lungo il percorso del film.

Ma il volo non è il solo elemento narrativo ricorrente nella poetica del regista giapponese:

non può passare inosservata l'importanza del vento. Espediente fondamentale nel suo mondo perché dà vita alle immagini, dà vita anche agli eventi e non ci sono dubbi sul ruolo determinante assolto nella sua produzione che ha inizio e fine con opere in cui il vento è protagonista.<sup>18</sup>

Vento che compare nel titolo del suo ultimo film, ma che è elemento narrativo essenziale in molte altre pellicole, ora sostenendo il tessuto diegetico, ora come semplice elemento stilistico.

*Tenkū no shiro Rapyuta (Il castello nel cielo, 1986)*, inizia con un campo lungo che si stringe progressivamente su una strana macchina volante, che su-

---

17 A. FUMAGALLI, *Funzioni strategiche dell'incipit alcuni esempi da adattamenti letterari*, in "Studi Novecenteschi", 35, 75 (gen-giu 2008), p.100.

18 M.E. TISI, "Si alza il vento e comincia l'incanto: punti d'incontro tra Miyazaki Hayao e Miyazawa Kenji", in *Aistugia Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, II, Canterano: Aracne editrice, 2016, pp. 147-163.



bito viene presa d'assalto da una banda di pirati dell'aria guidati da una donna, Ma Dola. I pirati sono interessati al ciondolo della protagonista Sheeta, che è a sua volta prigioniera del cattivo Muska. Durante il trambusto, per sfuggire alla situazione, Sheeta cade nel vuoto e prosegue con la sua dolce discesa dal cielo, sostenuta dal brillare della pietra racchiusa nel ciondolo, elemento assolutamente centrale nella narrazione. Mentre la ragazza è in caduta libera, il suo coetaneo Pazu, un aiuto minatore appassionato di volo e di aerei, vede Sheeta mentre scende a terra, leggera e svenuta, e la porta a casa. In questa serie di sequenze, prologo di un'avventura che porterà i due protagonisti a scoprire sé stessi, il proprio passato e il profondo legame che li lega, ci sono già tutti gli elementi narrativi necessari a comprendere lo sviluppo della trama, che si dipanerà scoprendo via via i misteri che circondano la pietra e Laputa, la misteriosa città sospesa nel cielo.

Il vento, e il volo, sono ingredienti essenziali anche nella narrazione di *Tonari no Totoro* (*Il mio vicino Totoro*, 1988) dove però le scelte nell'introduzione sono diverse, il tono e la destinazione mirata a un pubblico infantile sono infatti dichiarati sin da titoli di testa, aperti dai cori dell'iconico personaggio, e quando si passa al registro realistico, la lunga sequenza iniziale mostra la scoperta della campagna di Kusakabe Tatsuo, studioso di archeologia, e soprattutto l'entusiasmo delle figlie Mei e Satsuki, rispettivamente di quattro e undici anni, che a bordo di un furgoncino stracarico di mobili e bagagli, si stanno trasferendo per avvicinarsi al sanatorio per malattie respiratorie dove è ricoverata la moglie e madre Yazuko. Il vento e poi il volo diventeranno importanti in seguito, come momenti prodromici agli snodi narrativi del film.

Il vento e un cielo pronto per essere solcato compaiono invece fin dalle primissime inquadrature di *Majo no takkyū bin* (*Kiki consegna a domicilio*, 1989), peraltro largamente debitrice degli amati paesaggi di Claude Monet, e sono funzionali, lo si capirà poco dopo, alla decisione di partire per il suo apprendistato da strega, a cavallo della scopa magica della madre, in assoluto la macchina volante più semplice della galassia creativa di Miyazaki.

Il volo, con le sue vicissitudini e incertezze, e il vento, portatore di svolte decisive nello sviluppo diegetico, diventano così funzionali al racconto della crescita interiore di una protagonista in preda ai dubbi e alle incertezze che nascono nell'adolescenza.

La centralità del volo è ancora protagonista nel successivo *Kurenai no buta* (*Porco Rosso*, 1992) con un inizio sospeso tra l'infantile giocosità dei titoli di testa, scritti in molte lingue da toponimi animati che corrono sullo schermo, e il successivo inserto paesaggistico, che mostra il covo del pilota di idrovolanti Marco Pagot, noto anche come Porco Rosso in quan-

to trasformatosi in maiale perché deluso dagli esseri umani, in un'isola dell'Adriatico.

In queste prime sequenze, che preludono al primo dei tanti duelli aerei che costellano il film, si leggono ancora una volta alcuni temi chiave della poetica di Miyazaki, primo tra tutti la passione per gli aerei, incarnata dal suo idrovolante vermiglio, ispirato al Siai-Marchetti S21, e la presenza, per la prima volta, del tema del soprannaturale, in questo caso rappresentato da una maledizione che ha provocato la trasformazione del protagonista. La metamorfosi suina di Marco sarà poi replicata in quella dei genitori di Chihiro ne *La città incantata*, mentre dovute a sortilegio sono anche la malattia di Ashitaka ne *La principessa Mononoke* e il precoce invecchiamento di Sophie ne *Il castello errante di Howl*.

Non manca in *Porco rosso* nemmeno un esplicito riferimento politico, davvero raro nella cinematografia dello studio: «piuttosto che diventare un fascista, meglio essere un maiale» dice infatti il protagonista al suo ex commilitone Ferrarin poco prima di sfuggire alla cattura in una darsena di Milano.

Velatamente politico sarà anche il lungometraggio successivo, *Mononoke hime* (*La principessa Mononoke*, 1997), che otterrà in Giappone un enorme successo di pubblico e consacrerà la fama di Miyazaki a livello mondiale.

Favola a sfondo ecologico come *Nausicaä, La principessa Mononoke* è ambientata nel periodo Muromachi (1392-1573), e si fonda su studi archeologici e sulla suggestione di antiche leggende autoctone. Contrariamente alla maggior parte delle altre pellicole di Miyazaki il film si avvale di luoghi tipicamente giapponesi ricreati grazie all'osservazione dal vivo di alcune delle più belle foreste dell'arcipelago.

«*La principessa Mononoke* descrive il passato per raccontare il presente. È un film sull'incomunicabilità tra stili di vita diversi ma anche sulle maledizioni che incombono sul Giappone moderno».<sup>19</sup>

È anche un film dove è messa in crisi l'idea stessa di sviluppo tecnologico, visto come una violazione violenta delle leggi naturali.<sup>20</sup>

---

19 ANTONINI, *Non capiterà di nuovo*, p. 194. Prima tra tutte quella del disastro ecologico, evocato nel film e tragicamente realizzatosi l'undici marzo 2011 con l'esplosione del reattore nucleare di Fukushima.

20 A questo proposito: R. TERROSI, "Il dio della foresta – una lettura di *Mononoke Hime*", in *I mondi di Miyazaki. Percorsi filosofici negli universi dell'artista giapponese*, a cura di M. BOSCAROL, Milano: Mimesis, 2016, pp.81-95. Su questi aspetti del film anche T. MIYAKE, "L'estetica del mostruoso nel cinema di Miyazaki Hayao", in *Un'isola in levante. Saggi sul Giappone in onore di Adriana Boscaro*, a cura di in L. BIENATI, M. MASTRANGELO, Napoli: ScriptaWeb, 2010, pp. 366-367.

Viste le premesse, in questo caso l'incipit è necessariamente didascalico, e la pellicola inizia con una sequenza che mostra dall'alto le foreste brumose del Nord del Giappone, accompagnate da didascalie che danno una chiara indicazione temporale. Segue poi l'inquietante arrivo del Tatarigami, il dio cinghiale trasformato in demone e ucciso da Ashitaka, un principe degli Emishi, un popolo indigeno confinato nelle terre a nord-est del Giappone, per proteggere il proprio villaggio. Da questa uccisione nascerà il lungo percorso iniziatico di Ashitaka, che lo porterà a contatto con una realtà complessa e contraddittoria, dove niente è assoluto e dove anche l'idea di un Bene e di un Male assoluti sfuma nel limbo: per ogni comportamento ci sono ragioni e circostanze diverse, se queste mutano possono mutare pure le reazioni dei personaggi, nessuno dei quali è interamente cattivo e nessuno del tutto 'buono'.

Non meno complessa la struttura narrativa di *Sen to Chihiro no kamikakushi* (*La città incantata*, 2001), Orso d'oro al festival di Berlino del 2002 e premio Oscar come miglior film d'animazione nell'edizione del 2003, oltre che primatista assoluto ai botteghini giapponesi.

Il film narra le avventure di Chihiro, una bambina di dieci anni che nei primi fotogrammi appare annoiata e intristita nell'auto dei genitori impegnati in un trasloco: dopo aver sbagliato strada arrivano davanti a un edificio da dove imboccano una breve galleria di cui solo la protagonista avverte la stranezza. Dall'altra parte i tre trovano quello che sembra un vecchio parco divertimenti abbandonato. I genitori trovano un banchetto incustodito e iniziano a mangiare tutto con ingordigia, sino a trasformarsi in due suini. Il luogo è infatti una città incantata abitata da yōkai, gli spiriti tradizionali giapponesi. Da questo momento parte il lungo percorso di iniziazione di Chihiro, che grazie alla propria determinazione e all'aiuto di alcuni personaggi, riesce a salvare i genitori e tornare alla normalità affrontando via via situazioni che si possono facilmente leggere come metafore dei riti di passaggio all'età adulta.

Miyazaki ha più volte affermato che le due scene più importanti si trovano rispettivamente all'inizio e alla fine del film, ed entrambe si svolgono mentre Chihiro è in macchina. Nella sequenza iniziale è capricciosa e triste, nell'ultima invece sembra piena di vita, malgrado abbia affrontato delle prove estremamente impegnative che tuttavia non può ricordare ma che ha in qualche modo interiorizzato.

Nel successivo *Hauru no ugoku shiro* (*Il Castello Errante di Howl*, 2004) il regista giapponese torna a un'ambientazione europea, la stessa dell'omonimo romanzo di riferimento di Diana Wynne Jones. I primi fotogrammi mostrano una sgangherata fortezza mobile, il castello che dà il titolo al

film, avanzare nella nebbia per poi apparire in campo lungo in cima a una collina, da qui, dopo i titoli di testa, si passa nello studio della giovane cappellaia Sophie, da dove si vede comparire la strana macchina, che una delle lavoranti identifica come il Castello Errante del potente mago Howl. Da qui si innesca la lunga catena di eventi che porterà al lieto fine, con i due protagonisti che si allontanano nel cielo con quello che resta del castello, diventato una macchina volante, dopo aver sconfitto, grazie all'amore, guerra, incantesimi e mediocrità umane. Oltre al castello, in buona parte debitore di certe costruzioni visive del Surrealismo<sup>21</sup>, fanno sfondo alla vicenda le consuete macchine volanti, questa volta ispirate a un'inedita estetica *steampunk*<sup>22</sup>.

Un *incipit* che si concentra sull'eccezionalità di quella strana macchina ma che allo stesso tempo tratta la magia come qualcosa di quotidiano, di perfettamente integrato col tessuto sociale e culturale di quel mondo, quello stesso mondo che, come si scoprirà poco dopo, allo stesso tempo usa la magia come terribile strumento bellico.

I riti di passaggio affrontati da Chihiro e Sophie trovano corrispondenza anche in temi molto cari all'immaginario del regista e del suo studio, primo tra tutti quello ecologico, che non può essere disgiunto dal contenuto spirituale della natura. Questo è anche il tema con cui si apre *Gake no ue no Ponyo* (*Ponyo sulla scogliera*, 2008) cioè la pellicola di Miyazaki che, insieme a *Tonari no Totoro*, è più evidentemente destinata all'infanzia.

Un tratto quest'ultimo che appare in tutta la sua evidenza sin dalla prima inquadratura, che mostra in campo lungo l'orizzonte marino alla luce lunare, disegnata però in modo piuttosto approssimativo. Nelle sequenze successive la camera si immerge mettendo in luce con sempre maggiore nitidezza le meraviglie dei fondali marini dove una figura maschile, che si saprà poi essere Fujimoto, un uomo che ha abbandonato la terraferma per amore della dea marina Granmammare, intento a liberare nell'acqua un fluido destinato a incentivare la riproduzione della popolazione marina. Mentre è immerso nei suoi esperimenti, la più grande delle sue figlie, la pesciolina Brunilde, saluta le sorelle, salta su una medusa e si lascia trasportare in superficie, primo passo del suo percorso di trasformazione che la porterà a diventare una bambina, Ponyo, e perdere i suoi poteri magici. Si tratta quindi ancora una volta di un incontro tra magia e realtà, tra in-

---

21 Per stessa ammissione di Miyazaki una fonte visiva è da rintracciare nelle macchie di Jean Tinguely, ma non mancano riferimenti a molti dipinti di Max Ernst (L. Antoccia, *Le fonti pittoriche di Hayao Miyazaki, pittore d'anime*, in «Artedossier», 326, novembre 2015, pp. 25-26.

22 CARPITA, *Etica ed estetica steampunk*, pp. 17-19.

fanzia e mondo adulto, tra ecologia e sfruttamento dissennato delle risorse naturali: un film per bambini ma destinato a educare anche gli adulti, grazie a una vena poetica che appare tale fin dalle primissime inquadrature.

Grazie alla sapienza diegetica, frutto di continue contaminazioni tra fiabe e romanzi, e un'indubbia capacità lavorare su fonti visive assai diverse, le eroine e gli eroi di Miyazaki varcano così con leggerezza soglie e superano difficili riti di passaggio, entrando talvolta in mondi incantati ad altri preclusi:

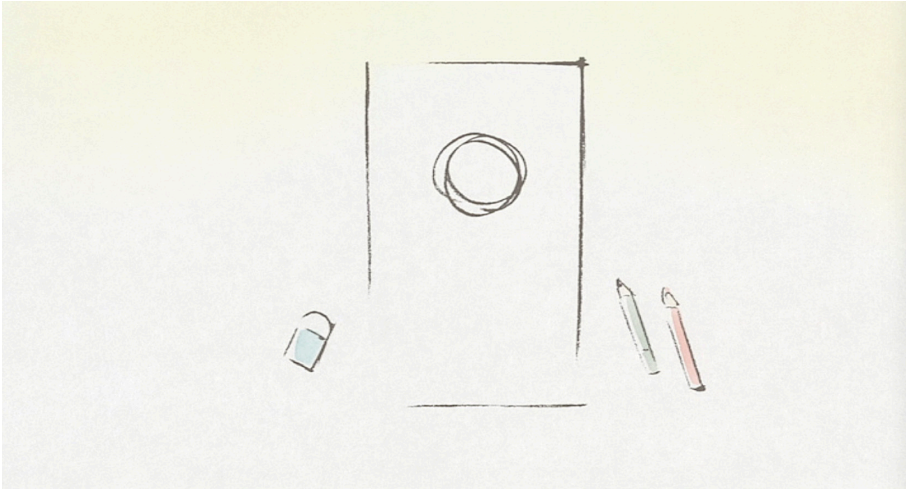
Il maestro giapponese, come il capitano di una aereo-nave, permette agli spettatori, potenziali viaggiatori, di sorvolare i cieli dell'immaginazione, rendendo possibile l'impossibile, di accostarci con sguardo limpido al nostro fanciullino interiore e sbirciare dal buco della serratura i segreti del mondo.<sup>23</sup>

Nella strategia dello Studio Ghibli l'*incipit* è dunque un luogo anticipatore e rivelatore della natura e dei registri espressivi del testo filmico.<sup>24</sup> Privilegiando una narrazione essenzialmente visiva e non necessariamente spettacolarizzata in luogo del ricorso a voci narranti, i registi dello studio, seguendo l'esempio dei due fondatori hanno di fatto avvicinato le modalità espressive del cinema d'animazione a quelle di un cinema che non può più essere considerato 'maggiore'.

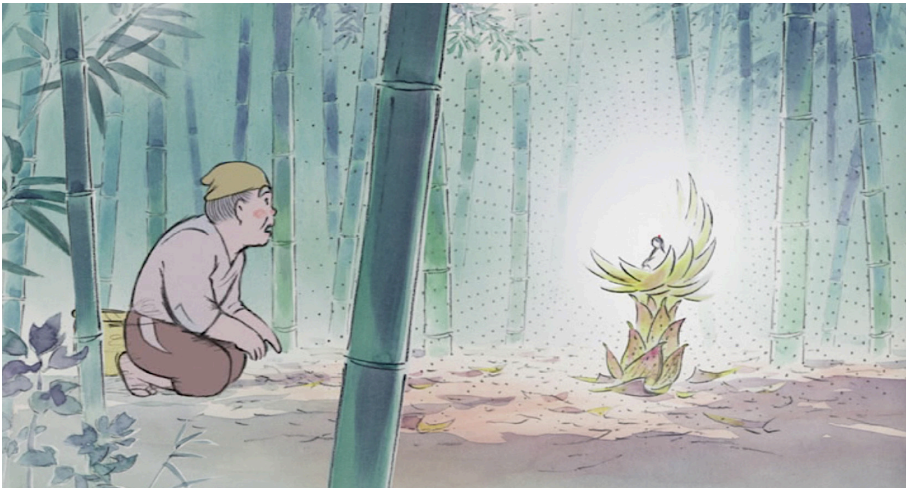
---

23 M. T. TRISCIUZZI, *Hayao Miyazaki. Sguardi oltre la nebbia*, Roma: Carocci, 2013, p. 98.

24 Su questi argomenti, oltre al citato AZZANO, FONTANA, *Studio Ghibli*, si vedano almeno: S. NAPIER, *Anime: from Akira to Princess Mononoke: experiencing contemporary Japanese animation*. New York: Palgrave, 2001; M. GHILARDI, *Cuore e acciaio: estetica dell'animazione giapponese*. Roma: Esedra editrice, 2003; F. CALDERONE, *Anime e manga: alla scoperta del fumetto e dell'animazione giapponesi*. Vasto: Caravaggio editore, 2011.



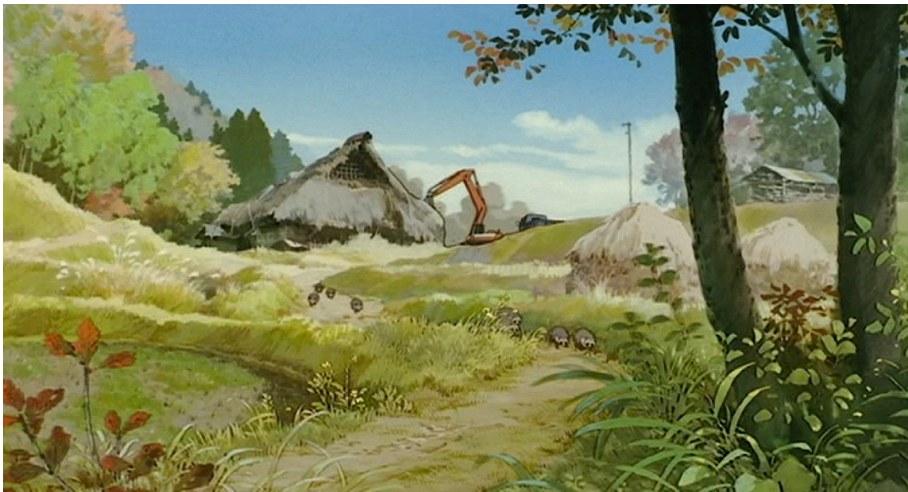
1. Takahata Isao, la prima inquadratura di *Tonari no Yamada-kun* (*I miei vicini Yamada*, 1999)



2. Takahata Isao, L'incontro tra il tagliatore di bambù e la principessa in *Kaguyahime no monogatari* (*La storia della principessa splendente*, 2013)



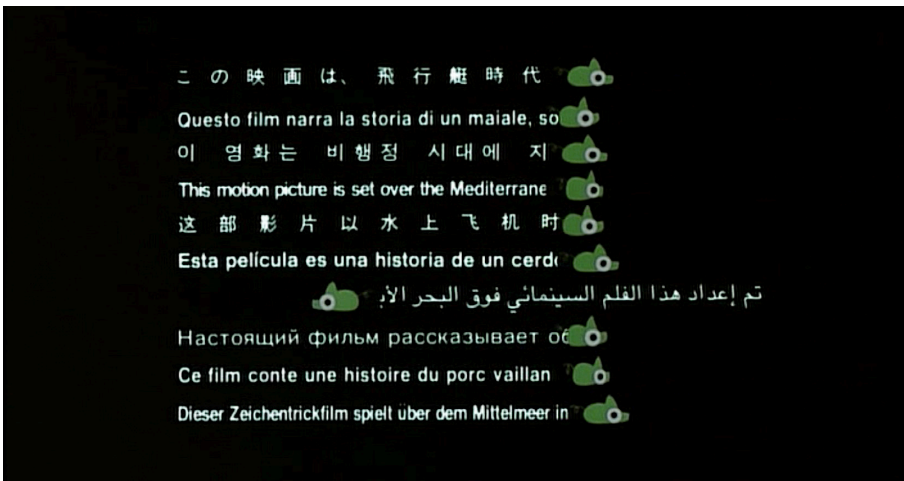
3. Takahata Isao, il fantasma di Seita osserva la propria morte in *Hotaru no haka*  
(*La tomba delle lucciole*, 1988)



4. Takahata Isao, l'irruzione delle ruspe nella valle dei tanuki in *Heisei tanukigassen Ponpoko*  
(*Pom-poko*, 1994)



5. Miyazaki Hayao, lo scenario postapocalittico di *Kaze no tani no Nausicaä* (*Nausicaä della Valle del Vento*, 1984)



6. Miyazaki Hayao, i topolini che scrivono i titoli di testa in *Kurenai no buta* (*Porco Rosso*, 1992)





7. Miyazaki Hayao, lo sgangherato castello del mago Howl in *Hauru no ugoku shiro*  
(*Il Castello Errante di Howl*, 2004)



8. Miyazaki Hayao, l'orizzonte marino nella prima inquadratura di *Gake no ue no Ponyo*  
(*Ponyo sulla scogliera*, 2008)





**Paolo Quazzolo**

# Dal palcoscenico allo schermo: gli *incipit* di «Macbeth»

PAOLO QUAZZOLO

Tra gli autori drammatici occidentali, senza dubbio quello che ha conosciuto il maggior numero di trasposizioni sul grande schermo è stato William Shakespeare. La preferenza che molti registi cinematografici hanno voluto accordare al teatro del Bardo, può essere spiegata non solo perché Shakespeare, di fatto, è l'autore più rappresentato di tutti i tempi e, di conseguenza, quello meglio conosciuto dal grande pubblico, ma soprattutto perché la struttura drammaturgica delle sue opere, in sintonia con la forma teatrale elisabettiana, presenta una configurazione particolarmente agile, e per questo vicina alle esigenze narrative dello schermo cinematografico.

Tale vicinanza di linguaggi può anche essere spiegata considerando la struttura dello spazio scenico del teatro inglese di fine Cinquecento, il modo in cui gli attori lo utilizzavano e come questo veniva letto dal pubblico. In verità, poche sono le testimonianze dirette relative alla struttura architettonica dei teatri elisabettiani. Celebre è rimasta la descrizione del Globe lasciataci dallo stesso Shakespeare nel prologo dell'*Enrico V*, ove il coro, riferendosi al teatro in cui avviene la rappresentazione, lo indica come un "cerchio di legno". Fondamentale è viceversa lo schizzo tracciato nel 1596 da un viaggiatore olandese, Johannes De Witt il quale, trovando-

si a Londra, andò ad assistere a una rappresentazione allo Swan Theatre, che era stato da poco inaugurato. Sebbene tale schizzo sia ritenuto non del tutto affidabile – a tale proposito Franco Perrelli sostiene che «il disegno, prezioso quanto opinabile, potrebbe far ritenere che l'olandese abbia innestato sinteticamente [...] elementi di altri edifici da spettacolo»<sup>1</sup> – tuttavia ci dà un'idea abbastanza precisa della scena elisabettiana. Di forma circolare, i teatri londinesi di fine Cinquecento erano a cielo aperto; tutto intorno correvano tre ordini di gallerie ove sedeva il pubblico più abbiente, mentre in quella che oggi chiameremmo platea entrava, per il modico prezzo di un penny, il popolo che assisteva in piedi allo spettacolo.

Particolarmente interessante la struttura del palcoscenico, utile per capire il funzionamento della drammaturgia elisabettiana, nonché per comprendere la facilità con cui sono state trasposte sul grande schermo le opere shakespeariane. Il palcoscenico era dunque dotato di una scena fissa che ricordava l'antica *skéné* greca o la *scenae frons* latina. Due imponenti colonne sostenevano una tettoia che aveva il compito sia di riparare dalle intemperie, sia di nascondere i meccanismi scenici. Davanti era collocata la piattaforma che costituiva il *main stage* (palcoscenico principale), su cui avveniva l'azione. Sulla parete di fondo si aprivano tre porte che immettevano in uno spazio retrostante detto *inner stage* (palcoscenico interno), che era utilizzato sia quale zona di passaggio, sia per simulare l'ingresso o l'uscita verso un altro ambiente. Infine, sopra le porte, correva una sorta di balconata che nei primi tempi sembra fosse stata utilizzata per ospitare il pubblico; in seguito fu destinata ai musicisti, ma soprattutto serviva per quelle situazioni in cui i personaggi dovevano trovarsi su piani differenti, come ad esempio la celebre scena del balcone del *Romeo e Giulietta*.

Questa seppur sommaria descrizione ci fa comprendere che, rispetto alla scena rinascimentale italiana fondata sul concetto di illusione pittorica e destinata a riprodurre in modo realistico l'architettura dalla città, lo spazio scenico elisabettiano, non raffigurando in modo concreto gli ambienti ove si svolge la vicenda, richiedeva allo spettatore uno sforzo d'immaginazione che era stimolato dalle parole stesse pronunciate dai personaggi. Da qui la possibilità, da parte degli autori, di conferire ai testi drammatici una particolare mobilità spaziale che è caratteristica precipua della drammaturgia elisabettiana: al posto dello spazio scenico unico che contraddistingue il teatro coevo di altri Paesi, prevalgono costanti cambiamenti di luogo che, se da un lato vengono meno alla celebre regola aristotelica, dall'altro garantiscono all'azione una notevole varietà.

---

<sup>1</sup> FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2013, p. 92.

Molti studiosi hanno parlato, a proposito della drammaturgia elisabettiana, di una “scenografia verbale”, condividendo l’idea che lo spazio nel quale si muovevano gli attori era essenzialmente neutro: sarebbe dunque spettato al dialogo indicare, di volta in volta, in quale luogo si svolgevano i singoli momenti della vicenda, demandando così alla parola e, verosimilmente, anche alla gestualità, il compito di richiamare l’attenzione del pubblico ogniqualvolta avveniva un cambio scenico. Secondo altri studiosi, viceversa, quanto menzionato dai personaggi nei loro discorsi avrebbe trovato una oggettiva rispondenza, poiché era effettivamente realizzato sul palcoscenico. Nonostante quest’ultima interpretazione, prevale tuttavia l’idea che la scena elisabettiana fosse lontana da una rappresentazione di stampo realistico, privilegiando viceversa uno spazio indefinito e polivalente, nel quale venivano inseriti pochi elementi scenografici di semplice fattura. Da alcuni documenti dell’epoca siamo a conoscenza, per esempio, di elenchi di oggetti d’attrezzatura che venivano spesso utilizzati sul palcoscenico: tavoli, sedie, sgabelli, letti, arazzi, tendaggi, troni, arbusti, alberi, cespugli, e così via dicendo. Non possediamo viceversa descrizioni di luoghi scenici che possano farci pensare a una realizzazione di stampo realistico.

Grande importanza rivestì nel teatro elisabettiano il costume: le descrizioni rimasteci degli spettacoli insistono molto sulla bellezza e sull’eleganza degli abiti di scena; va tuttavia ricordato che i costumi indossati erano molto simili agli abiti quotidiani, sebbene talora gli attori, per soddisfare talune esigenze sceniche, potevano anche indossare abiti particolari. Per esempio indumenti vecchi per indicare personaggi antiquati e fuori moda; drappaggi per rappresentare uomini appartenenti al mondo classico; abiti fantasiosi per fantasmi o creature quali le streghe o le fate; costumi tradizionali per personaggi appartenenti alla storia; abiti caratteristici per qualificare uomini provenienti da altri contesti culturali.

Illuminante, in conclusione, la sintesi che della scena elisabettiana ha fornito, nel 1968, il regista Peter Brook, il quale sosteneva che: «L’assenza della scenografia nel teatro elisabettiano era una delle sue libertà più grandi. [...] Il palcoscenico elisabettiano era [...] una piattaforma neutra aperta – soltanto uno spazio con alcune porte – che dunque dava all’autore la possibilità di stimolare lo spettatore con un’illimitata successione di illusioni e di abbracciare, volendo, il mondo intero»<sup>2</sup>.

Dunque uno spazio neutro e altamente duttile, che consente agli autori di concepire in piena libertà azioni sceniche ricche di spostamenti

---

<sup>2</sup> PETER BROOK, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 94.

di luogo, non essendo legati alle restrizioni spaziali di un palcoscenico dotato di una scena fissa, realistica e immutabile. Le possibilità offerte dal palcoscenico elisabettiano, danno inoltre luogo a una drammaturgia che permette l'utilizzo, all'interno di un medesimo dramma, di numerosi intrecci<sup>3</sup>. Senza dubbio, da questo punto di vista, Shakespeare fu uno degli autori più capaci: tutte le sue opere sono costituite da una alternanza di numerosi intrecci, che vengono abilmente strutturati con una tecnica di impressionante modernità. Quello che noi oggi chiamiamo "montaggio alternato" e che vediamo regolarmente utilizzato nella narrazione filmica, lo utilizzava con abilità Shakespeare già quattrocento anni addietro. Il gioco di alternanze, risposdenze e contrasti fra personaggi e situazioni drammaturgiche che caratterizza il raffinato gioco scenico inventato dal Bardo, trova oggi risposdenza in tecniche di montaggio e narrazione filmica molto raffinate ma che non fanno altro che riprodurre, sul grande schermo, un modello inventato per un palcoscenico particolarmente duttile già tanto tempo fa.

La mobilità della struttura drammaturgica, spiega quindi perché le opere drammatiche di Shakespeare abbiano trovato così frequente trasposizione al cinema. D'altro canto, proprio queste medesime caratteristiche hanno reso possibile la più grande libertà interpretativa da parte dei registi cinematografici (ma, beninteso, anche di quelli teatrali) i quali, non sentendosi legati a un modello scenico di stampo realistico, hanno potuto reinventare a proprio piacimento luoghi, situazioni, personaggi e significati.

Le opere shakespeariane sono quindi giunte sul grande schermo sia tramite letture "fedeli" e integrali, sia attraverso interpretazioni di segno talora molto forte, che ne hanno proposto attualizzazioni, inedite collocazioni spaziali, rappresentazioni anche molto lontane dall'originale dettato. Tutto ciò, al di là del giudizio estetico che se ne può dare, dimostra l'incredibile vitalità di questi testi i quali, a oltre quattrocento anni di distanza, continuano a parlarci e ad affascinarci. Il motivo risiede, come per tutti quelli che noi definiamo "classici", nella loro costante attualità, nell'essere capaci di proporre argomenti centrali per la società occidentale, quali le tragedie di potere, le storie d'amore, o drammi in cui si medita sulle condizioni esistenziali dell'uomo. Non a caso, le trasposizioni cinematografiche hanno spesso ottenuto un successo pari a quello degli originali, dimostrando come Shakespeare, al contrario di molti altri autori drammatici,

---

<sup>3</sup> Va comunque ricordato che spazio scenico e scrittura drammaturgica si sono sempre vicendevolmente influenzati.

sappia reggere il confronto anche con il linguaggio cinematografico che – è bene ricordarlo – non è sovrapponibile a quello del teatro.

Il cinema si è sentito attratto dal teatro shakespeariano sin dalle sue origini, se è vero che i primi tentativi di trasportarlo sul grande schermo risalgono addirittura ai primi anni del Novecento. Nella non sempre facile ricostruzione della filmografia delle origini, compaiono più volte titoli shakespeariani, a partire da *Le duel d'Hamlet*, cortometraggio girato nel 1900 in Francia dal regista Maurice Clément, che si avvale dell'interpretazione della grande Sarah Bernhardt: l'attrice rivestì i panni del protagonista, che aveva già interpretato sulla scena l'anno precedente, capovolgendo così la tradizione elisabettiana dei ruoli "en travesti". Nel 1902 fu la volta del perduto cortometraggio *Le Miroir de Venise – Une mésaventure de Shylock*, tratto dal *Mercante di Venezia* e realizzato da Georges Méliès. Tra il 1908 e il 1909 si hanno le prime versioni cinematografiche di numerosi capolavori shakespeariani, a partire da *Romeo e Giulietta* diretto da Mario Caserini, che interpretò anche il ruolo principale; *Otello* diretto da William Ranous; *Come vi piace* di Kenean Buel; *Riccardo III* di James Stuart Blackton e William Ranous; *Antonio e Cleopatra* di James Stuart Blackton e Charles Kent; *Il mercante di Venezia* di James Stuart Blackton; due versioni de *La bisbetica domata*, la prima diretta in Nord America da David Griffith, la seconda realizzata in Italia da Azeglio e Lamberto Pineschi; *Re Lear* di James Stuart Blackton; *Sogno di una notte di mezza estate* di Charles Kent e James Stuart Blackton; e altri ancora.

Il primo film sonoro basato su un testo shakespeariano fu *La bisbetica domata* del 1929, prodotta negli Stati Uniti con la regia di Sam Taylor e interpretato da Mary Pickford e Douglas Fairbanks. Qualche anno dopo, nel 1936, viene girato *Come vi piace*, per la regia di Paul Czinner, con Laurence Olivier, che costituisce la prima prova shakespeariana sullo schermo del grande attore.

Anche *Macbeth* attrasse sin da principio le attenzioni dei cineasti: si ha notizia della realizzazione di un cortometraggio basato sulla tragedia shakespeariana già nel 1898, dato questo che darebbe all'opera il primato assoluto tra le trasposizioni realizzate su lavori del Bardo. Al 1905 risulterebbe una produzione nord americana di un cortometraggio dal titolo *Duel Scene from Macbeth*, che proponeva lo scontro finale tra il sanguinario re di Scozia e il suo antagonista Macduff. La prima documentazione certa di una produzione cinematografica basata sulla tragedia shakespeariana riguarda il *Macbeth* diretto nel 1908 da James Stuart Blackton e interpretato, nei due ruoli principali, da William Ranous e Louise Carver. Della pellicola oggi non si conserva alcuna copia. L'anno successivo vennero re-



alizzati altri due cortometraggi: uno in Italia, con la regia di Mario Caserini e l'interpretazione di Dante Cappelli e Maria Caserini; l'altro in Francia, diretto da André Calmettes, con Paul Mopunet e Jeanne Delvair. Tra il 1911 e il 1922 se ne contano altre otto versioni, prodotte negli Stati Uniti, in Germania, Francia e Inghilterra, ma si deve aspettare il 1948 per avere la prima versione sonora destinata, tra l'altro, a lasciare un importante segno nella filmografia shakespeariana: si tratta del *Macbeth* di Orson Welles. Da allora si sono succedute numerose altre versioni – tra le quali deve essere ricordata anche quella, altrettanto celebre, di Akira Kurosawa del 1957, *Il trono di sangue* – che portano gli adattamenti del *Macbeth* a una trentina, facendone così una delle opere shakespeariane più frequentemente portate sul grande schermo.

È ampiamente noto che le scene incipitarie sia a teatro, sia al cinema, rivestono particolare importanza. Nel giro di pochi minuti devono essere offerte allo spettatore alcune informazioni fondamentali, capaci di consentire una corretta lettura e interpretazione del testo spettacolare o filmico: per esempio indicazioni riguardo il luogo geografico (reale o immaginario), l'epoca di ambientazione, il genere di appartenenza. Ma soprattutto si devono proporre elementi narrativi capaci di catturare immediatamente l'attenzione dello spettatore, presentando personaggi, dialoghi, azioni e atmosfere che vadano a colpire l'immaginazione e l'emotività. Un *incipit* debole può compromettere una disposizione positiva dello spettatore verso la rappresentazione, che deve poi essere recuperata, spesso a fatica, nel corso delle scene seguenti. Non è quindi casuale che autori e registi abbiano da sempre posto particolare cura nella realizzazione delle scene d'inizio.

Cerchiamo dunque di mettere a confronto l'*incipit* del *Macbeth* di Shakespeare con le corrispondenti scene di alcuni adattamenti cinematografici della tragedia, analizzando le scelte, spesso molto differenti, che i registi del grande schermo hanno voluto proporre.

La scena con cui si apre il *Macbeth* shakespeariano è molto breve: è collocata in un ambiente desolato e solitario, mentre tuoni e lampi ne accompagnano lo svolgimento. Quasi dal nulla emergono tre misteriosi personaggi: sono le streghe, cui è affidato il compito di introdurre lo spettatore nella vicenda.

## ACT I

### Scene I. A desert place.

*Thunder and lightning. Enter three Witches*

#### First Witch

When shall we three meet again  
In thunder, lightning, or in rain?

#### Second Witch

When the hurlyburly's done,  
When the battle's lost and won.

#### Third Witch

That will be ere the set of sun.

#### First Witch

Where the place?

#### Second Witch

Upon the heath.

#### Third Witch

There to meet with Macbeth.

#### First Witch

I come, Graymalkin!

#### Second Witch

Paddock calls.

#### Third Witch

Anon.

#### ALL

Fair is foul, and foul is fair:  
Hover through the fog and filthy air.

*Exeunt*

## Atto I

### Scena I. Un luogo solitario.

*Tuoni e lampi. Entrano tre Streghe*

#### Prima Strega

Quando noi tre ci rivedremo ancora?  
Nel tuono, nel lampo o nella pioggia?

#### Seconda Strega

Quando il tumulto sarà finito,  
quando la battaglia sarà perduta e vinta.

#### Terza Strega

Questo avverrà prima che il sole tramonti.

#### Prima Strega

E in quale luogo?

#### Seconda Strega

Alla brughiera.

#### Terza Strega

Per incontrarvi Macbeth.

#### Prima Strega

Vengo, Graymalkin!

#### Seconda Strega

Paddock chiama.

#### Terza Strega

Subito.

#### Tutte tre

Il bello è brutto, e il brutto è bello:  
Libriamoci attraverso la nebbia e l'aria impura.

*Escono*

La scena è stata talora considerata come puramente decorativa, vedendo in quella seguente – ambientata sul campo di battaglia – e soprattutto nella terza, ove compaiono Macbeth e Banquo reduci dalla guerra, il vero *incipit* della tragedia. In verità la scena d'apertura, pur non presentando il cosiddetto “punto d'attacco”, ossia il momento in cui viene posta la domanda drammatica, ha una importanza non trascurabile dal punto di vista scenico, dal momento che ci immerge immediatamente in quel clima

di mistero, di tensione e di violenza che caratterizzerà tutta la vicenda. Le tre streghe, di cui Banquo dice «you should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so»,<sup>4</sup> si presentano quali esseri dall'aspetto androgino, non immediatamente riconducibili alla figura femminile e per questo suscitano la curiosità di chi guarda. Il loro stesso modo di esprimersi, con voci ora gracchianti, ora infantili, l'andamento vagamente cantilenante, così come le loro frasi ricche di insensate contraddizioni (“quando la battaglia sarà perduta e vinta”, oppure “Il bello è brutto, e il brutto è bello”) denunciano la loro ambiguità. L'atmosfera piena di elettricità e il cupo brontolio dei tuoni, completano il contesto di una scena che annuncia alcuni aspetti portanti della tragedia, quali l'elemento ossimorico, quello profetico e soprattutto quello stregonesco. Le tre “fatali sorelle” si riveleranno infatti necessarie all'avvio della vicenda, dal momento che le loro predizioni innescano l'ambizione di Macbeth e quindi la catena di orrori che percorre tutta la tragedia. Gli elementi di mistero, la curiosità per l'apparizione di tre insoliti personaggi, nonché la singolarità del loro linguaggio, non possono che catturare, sin da principio, l'attenzione dello spettatore.

Nel trasporre sul grande schermo questa breve scena, i registi hanno operato scelte spesso fortemente diverse tra loro, in conformità con il tipo di lettura che del testo shakespeariano hanno voluto offrire. Partiamo dunque dal *Macbeth* realizzato nel 1948 da Orson Welles, di cui il grande attore curò la regia e rivestì i panni del ruolo principale.<sup>5</sup> Come già ricordato, non si tratta del primo adattamento cinematografico della tragedia, ma tuttavia costituisce il primo film sonoro realizzato sul testo drammatico. Il progetto prende avvio nel 1947 quando un piccolo produttore hollywoodiano, Herbert Yates,<sup>6</sup> titolare della Republic Pictures, decide di finanziare, peraltro con una somma non molto cospicua, un film tratto dalla tragedia shakespeariana. Orson Welles, al fine di prepararsi alle riprese, decide di realizzarne dapprima una versione scenica, che debutta il 28 maggio del 1947 all'University Theatre di Salt Lake City, con un cast pressoché identico a quello che poi parteciperà al film. In seguito la

---

4 «Dovreste esser donne / ma le vostre barbe mi impediscono / di credervi tali», I.3.

5 Tra gli interpreti figurano Janette Nolan (Lady), Edgar Barrier (Banquo), Dan O'Herlihy (Macduff), Roddy McDowall (Malcom). Le tre streghe sono interpretate da Peggy Webber, Lurene Tuttle e Brainerd Duffield. Fotografia di John L. Russel.

6 Herbert Yates (New York, 1880 – Sherman Oaks, 1966), fu fondatore e presidente della Republic Pictures, con cui realizzò un migliaio di lungometraggi e altrettanti film seriali. Prima di avvicinarsi al mondo del cinema, costruì un piccolo impero nel mondo discografico. Per la Republic lavorarono artisti come John Ford, John Wayne e Joan Crawford.

troupe si trasferisce in California prima per le prove e poi per le riprese, che si tengono tra il giugno e il luglio dello stesso anno negli studi della Republic Pictures. Il montaggio durerà piuttosto a lungo, dal momento che Welles è per un certo periodo in Europa. Il film è pronto nell'aprile del 1948 e viene iscritto al Concorso del Festival del Cinema di Venezia, ma subito ritirato a seguito della presenza, nella medesima edizione, dell'*Amleto* con Laurence Olivier, che effettivamente vinse il Leone d'Oro. Proiettato per la prima volta negli Stati Uniti il 1° ottobre 1948, verrà ritirato in quanto ritenuto troppo lungo. Dietro richiesta del produttore esecutivo della Republic Pictures, Welles elabora quindi una nuova versione, che porta il film dagli originari 103 minuti agli 81 definitivi.<sup>7</sup> Questa sorte, peraltro, è piuttosto comune nelle trasposizioni cinematografiche di opere che, sul palcoscenico, hanno una durata media di circa tre ore. In verità *Macbeth* è l'opera teatrale più breve di Shakespeare ma, nonostante ciò, la sua durata è comunque superiore a quelli che sono i tempi standard di una proiezione cinematografica. Quasi tutte le versioni del *Macbeth* realizzate per il grande schermo hanno proposto tagli più o meno significativi al testo originale – qualora questo non sia stato del tutto riscritto – proprio per riadattare i tempi del racconto teatrale a quelli della narrazione filmica.

La sceneggiatura di questo *Macbeth*, firmata dallo stesso Welles, nonostante tagli, ridistribuzioni delle scene e l'introduzione di qualche nuovo personaggio, in verità non si allontana eccessivamente dal testo originale, sebbene gli interventi operati dal regista scandalizzarono la critica dell'epoca, che espresse sul film un parere per lo più negativo.<sup>8</sup> L'ambientazione punta verso una ricostruzione del contesto medioevale che, tuttavia, non corrisponde ai canoni elisabettiani i quali – lo abbiamo visto – prediligevano viceversa una messinscena antirealistica. La scena incipitaria viene inserita da Welles prima dei titoli di testa, isolandola così dal resto della narrazione e attribuendole particolare valore. Il contesto visivo è piuttosto spoglio e sicuramente la scelta di una pellicola in bianco e nero contribuisce a conferire un senso inquietante e marcatamente espressionistico a tutta la vicenda. Avvolte dalle nebbie, le tre streghe, di cui si può solo intuire il volto poiché appaiono in un vivace controluce, sono collocate in posizione elevata, al di sopra di uno sperone roccioso: tale soluzione,

---

7 L'edizione originale è tornata in circolazione nel 1980, a seguito del restauro della pellicola.

8 Dopo il recupero, nel 1980, della versione originale, il giudizio su questo film è radicalmente cambiato e molti oggi lo considerano uno dei migliori di Welles.

che si pone come innovativa rispetto quella generalmente proposta negli altri film o nelle realizzazioni teatrali, ove le “fatali sorelle” sono collocate a terra, conferisce ai tre personaggi un aspetto predominante e quasi incombente sull'intero contesto spaziale. Le streghe stanno celebrando una sorta di rito magico che non corrisponde del tutto alla scena incipitaria della tragedia, di cui, peraltro, recupera alcune battute. In un calderone in cui ribolle l'argilla, le tre donne stanno creando un pupazzo con le sembianze di Macbeth, rappresentazione metaforica del contenuto stesso della tragedia, ossia l'ascesa e la conseguente caduta del protagonista. Un'inquietante cerimonia, dove le streghe sembrano formulare una sorta di incantesimo capace di agire, attraverso il pupazzo, sulla realtà esterna, quasi a ricordare un rito di stampo voodoo.

Con una sapiente miscela di elementi che si riconducono da un lato alla tradizione scenica e che dall'altro propongono una innovativa lettura del testo, Welles riesce nell'arco di pochi secondi (la sequenza dura in tutto 1'10”), a catturare l'attenzione dello spettatore e a porre un clima di forte *suspense*.

Ventitré anni più tardi, nel 1971, Roman Polanski propone un'altra versione cinematografica del *Macbeth*, pure questa destinata a rimanere celebre. L'idea di adattare per lo schermo un dramma shakespeariano era un progetto che il regista inseguiva da tempo. L'occasione gli si presentò nel 1969, in uno dei momenti più difficili della sua vita, poco tempo dopo il tragico assassinio della moglie Sharon Tate a opera di una setta<sup>9</sup>. La vicenda, che sconvolse il regista facendolo cadere in depressione e creandogli anche sensi di colpa, si riverberò sulla interpretazione del *Macbeth*, il cui adattamento appare estremamente cupo e intriso di violenza. Il progetto, rifiutato da tutte le maggiori produzioni cinematografiche, venne finanziato da Hugh Hefner<sup>10</sup> e, alla fine delle riprese, raggiunse costi altissimi. Il film fu girato nel 1970 in Gran Bretagna ed ebbe quali interpreti principali Jon Finch e Francesca Annis, al tempo molto giovani e ancora sconosciuti al grande pubblico.<sup>11</sup>

L'interpretazione di Polanski si distacca da quella di Welles, sostituendo l'approccio espressionista con una visione molto più realistica, costru-

---

9 Si tratta della “Family” di Charles Manson, sorta di setta che si rese responsabile di numerosi violenti assassinii.

10 Hugh Hefner (Chicago 1926 – Los Angeles 2017), editore, fu il fondatore, nel 1953, della rivista erotica «Playboy». Attraverso la società “Playboy Enterprises” produsse alcuni film.

11 Tra gli altri interpreti Martin Shaw (Banquo), Terence Bayler (Macduff), Maisie MacFarquhar, Elsie Taylor e Noelle Rimmington (le tre Streghe). Fotografia di Gilbert Taylor.

ita non solo sulla rappresentazione di un mondo violento e sanguinario, ma anche attraverso l'immagine del contrasto tra il piacente aspetto fisico dei protagonisti e la negatività di cui sono viceversa portatori. La sceneggiatura, scritta a quattro mani da Polanski e dal critico teatrale Kenneth Tynan, segue il testo shakespeariano, sebbene il finale viene modificato, sostituendo in qualche modo l'ottimismo di Shakespeare con la visione pessimistica del regista.

La scena d'inizio è ambientata su una desolata spiaggia deserta che si sostituisce alla brughiera shakespeariana. Un cielo plumbeo e lo stridio dei gabbiani accompagna l'arrivo di tre donne, le streghe, le quali, secondo una tradizione scenica più volte riproposta, hanno tre età differenti: una giovane, una mezzana, una vecchia. La prima parte della scena non ha dialogo: le tre donne stanno praticando un rito magico che prevede il macabro seppellimento di un arto amputato, sopra il quale viene versato del sangue. Una formula magica pronunciata in coro precede le battute con cui si apre la tragedia shakespeariana e con le quali le tre streghe si danno appuntamento per incontrare Macbeth. La scena, dall'impatto fortemente realistico, ci presenta le streghe non tanto quali esseri misteriosi e impenetrabili, quanto piuttosto – secondo una interpretazione più volte condivisa anche a teatro – come esseri posti ai margini della società, dei “diversi” rifiutati dal mondo civile, che vivono solitari e cospirando contro chi li ha allontanati. Ma divengono anche esseri temibili in quanto depositari di saperi inquietanti e di arti demoniache, che vengono tramandate – come suggeriscono le tre età delle streghe – di generazione in generazione.

Nel 2005 la BBC produce uno degli adattamenti di *Macbeth* più curiosi e originali, dove il testo di Shakespeare diviene il pre-testo per narrare una vicenda completamente diversa. Scritto da Peter Moffat<sup>12</sup> e diretto da Mark Brozel<sup>13</sup>, il film fa parte di una miniserie intitolata *Shakespeare Re-Told* che comprende anche le riscritture di *Molto rumore per nulla*, *La bisbetica domata* e *Sogno di una notte di mezza estate*. La riscrittura del *Macbeth* colloca la tragedia ai nostri giorni e la ambienta nelle cucine di un ristorante di alto livello, dove agiscono il celebre chef Duncan Docherty, aiutato dal suo vice Joe Macbeth, da sua moglie Ella nei panni del Maître e dal cuoco Billy Banquo. Macbeth e Banquo sono contrariati dal fatto che i meriti del loro lavoro ricadano tutti su Duncan e che, per di più, il figlio di

---

12 Peter Moffat, drammaturgo e sceneggiatore inglese, ha esordito alla radio della BBC nel 1997. Ex avvocato, ha scritto numerosi drammi giudiziari.

13 Mark Brozel, regista e produttore è noto, oltre che per *Macbeth*, anche per i film *Humans* (2015) e *Troy – la caduta di Troia* (2018).

questi, Malcom, sia un incapace a livello amministrativo. Da qui partono una serie di congiure volte a uccidere Duncan al fine di prendere possesso del celebre ristorante in cui lavorano i protagonisti.

La scena d'apertura stravolge completamente l'*incipit* shakespeariano, sebbene l'idea di fondo – quella delle tre veggenti che predicono il futuro del protagonista – non viene tradita. La brughiera desolata è sostituita con una ben più squallida discarica dove tre netturbini, colti all'interno del loro camion durante la pausa pranzo, stanno mangiando e chiacchierando tra loro. Mentre in sottofondo risuona *Stayin' Alive* dei Bee Gees, i tre sordidi individui, anch'essi simbolo di un'umanità rifiutata e posta ai margini della società civile, prevedono che Macbeth otterrà la proprietà del ristorante. Prende quindi avvio una vicenda che, sebbene profondamente trasformata nella collocazione spazio-temporale, tuttavia continua a proporre il tema del potere e dell'ambizione umana. L'impatto di questa scena incipitaria è sicuramente forte, soprattutto per quella fascia di spettatori che ben conosce il modello di partenza. Ma, d'altra parte, la conoscenza dell'originale è la *conditio sine qua non* per poter comprendere il senso della riscrittura di Moffat e penetrare il significato dei vari passaggi narrativi di uno Shakespeare in versione "re-told", indipendentemente dal giudizio estetico che su questa rilettura si voglia esprimere.<sup>14</sup>

Nel 2006 il regista australiano Geoffrey Wright<sup>15</sup> decide di realizzare un nuovo film ispirato alla tragedia shakespeariana: *Macbeth – La tragedia dell'ambizione*.<sup>16</sup> Si tratta, anche in questo caso, di una rilettura del dramma, la cui ambientazione viene spostata nella Melbourne dei nostri giorni e dove sono posti al centro i temi della sete di potere, della vendetta e dell'assassinio. Protagonisti sono dei trafficanti di droga, in lotta tra loro per il comando della banda. Macbeth, assieme alla moglie, decide di prendere il posto di Duncan, il capo dei malviventi, e lo uccide, innescando così una serie di delitti che seguono fedelmente lo schema drammaturgico shakespeariano. La scena finale, che ripropone la lotta tra Macbeth e Macduff, si conclude con la morte del protagonista il quale, prima di spirare, ci fa comprendere che la lotta per il potere criminale non si arresterà mai.

---

<sup>14</sup> Il film è interpretato da Vincent Regan (Duncan), James McAvoy (Macbeth), Keeley Hewes (Ella) e Joseph Millson (Banquo). Fotografia di Nicholas D. Knowland.

<sup>15</sup> Geoffrey Wright (Melbourne, 1959), regista e sceneggiatore, ha diretto nel 1992 *Skinheads*, basato su interviste a giovani naziskin, che tra l'altro ha lanciato Russell Crowe. Nel 2000 ha diretto il thriller *Cherry Falls*.

<sup>16</sup> Interpreti principali: Sam Worthington (Macbeth), Victoria Hill (Lady), Steve Bastoni (Banquo).

Nella trasposizione della tragedia shakespeariana, Wright, che è anche autore della sceneggiatura, pur cambiando radicalmente l'ambientazione della vicenda, ha scelto di mantenere intatto il linguaggio aulico del modello, spesso riproponendo i dialoghi e i monologhi della tragedia nella loro versione originale. La breve scena d'avvio è ambientata all'interno di un cimitero: le streghe sono presentate con il sembiante di tre collegiali intente a profanare le tombe, armate di puntelli e spray per devastare i monumenti funebri. In un contesto contemporaneo, ove l'immagine medioevale della strega quale donna vecchia e repellente non può più avere presa emotiva sullo spettatore, le "fatali sorelle" divengono delle adolescenti di bell'aspetto, che appartengono, come ci suggerisce la divisa scolastica indossata, a un college esclusivo, e quindi alla buona società. Le streghe, dunque, sono tra di noi e si mimetizzano, attraverso un gioco di contrasti, nelle sembianze apparentemente innocenti di tre ragazzine. La scena d'inizio le coglie intente a celebrare qualche oscuro rito profanatorio, invasate, fuori controllo, con atteggiamenti vagamente vampireschi. Portata a termine la loro opera, si scambiano brevi battute che sono quelle incipitarie della tragedia. Un'immagine anche questa volta di sicuro effetto che, tra l'altro, ci fa riflettere sui comportamenti di taluni giovani, per i quali l'abuso di sostanze alcoliche o stupefacenti, causa una perdita di autocontrollo, trasformandone in modo inquietante il carattere e gli atteggiamenti. Ma nel caso specifico di questo film, le streghe non sembrano conoscere limiti: quando Macbeth tornerà da loro per conoscere nuovamente il futuro, berrà una pozione che gli farà perdere ogni freno inibitorio, dando così luogo a una scena orgiastica a quattro, nel corso della quale le ragazze faranno predizioni e lo metteranno in guardia da Macduff.

La trasposizione forse più affascinante della tragedia shakespeariana è quella proposta nel 2010 dal regista inglese Rupert Goold. Realizzato quale film televisivo, il *Macbeth* di Goold nasce dall'esperienza di uno spettacolo teatrale andato in scena nel 2007 al Chichester Festival Theatre. Nel 2009 viene prodotto il film televisivo che vede tra i protagonisti Patrick Stewart e Kate Fleetwood<sup>17</sup> e la cui sceneggiatura riprende integralmente il testo shakespeariano.<sup>18</sup> Dunque si tratta di un'operazione che dal punto di vista testuale rispetta il dettato del drammaturgo senza troppe modifiche, mentre sul piano visivo interviene in modo rilevante, spostando

---

17 Altri interpreti sono Martin Turner (Banquo), Michael Feast (Macduff), Scott Handy (Malcom). Le tre streghe sono interpretate da Polly Frame, Sophie Hunter e Niamh McGrady. Fotografia di Sam McCurdy.

18 Shakespeare è infatti indicato come autore della sceneggiatura.



la vicenda, più che dal punto di vista spaziale, soprattutto da quello temporale e contestuale. L'azione, infatti, seppure ambientata in Scozia, presenta personaggi vestiti con uniformi e armamenti che rievocano quelli della Russia sovietica degli anni Quaranta. Macbeth diviene una sorta di dittatore roso dal desiderio di potere e la vicenda si ambienta per lo più all'interno di oscuri sotterranei di quello che potrebbe essere interpretato come un grande rifugio antiatomico oppure, metaforicamente, una sorta di angosciante inferno. Dunque un'operazione che se da un lato attualizza la vicenda, dall'altro offre indicazioni depistanti che non consentono di collocare in modo preciso, dal punto di vista spazio-temporale, il racconto.

Particolarmente forte la sequenza incipitaria che Goold, intervenendo sulla struttura drammaturgica, unisce e pospone alla seconda scena della tragedia: un messaggero, giunto gravemente ferito, porta a Duncan le ultime notizie dal campo di battaglia. La situazione è particolarmente concitata: mentre all'esterno infuria un sanguinoso attacco, i feriti vengono trasportati all'interno di una squallida corsia d'ospedale, ove regna una caotica situazione d'emergenza. Tre crocerossine, dal risoluto atteggiamento professionale, si preoccupano di dare cure e soccorso ai bisognosi. In realtà, dietro l'aspetto rassicurante delle infermiere, si celano le streghe: ancora una volta, dunque, si gioca sull'ambiguità tra essere e apparire, tra l'immagine materna e salvifica della crocerossina e quella infernale di tre donne che a sorpresa, rivelano una condotta inaspettata. Infatti, rimaste sole, anziché salvare il ferito loro affidato, lo uccidono deliberatamente per poi strapparne il cuore, con cui celebrare oscuri riti satanici. La scena, oltre a catturare immediatamente l'attenzione dello spettatore per la tesa concitazione che la caratterizza, ne provoca una sorta di shock: se da un lato vi è la sorpresa nel veder completamente stravolto il contesto temporale della tragedia, dall'altro il comportamento inaspettato delle crocerossine, il sangue, nonché il crudo realismo, danno luogo a una *suspense* simile a quella di un thriller. In verità questa versione del *Macbeth*, che mantiene per tutta la sua durata una fortissima tensione, in taluni momenti sconfina addirittura nell'horror: inquietante, da questo punto di vista, la scena in cui il protagonista torna dalle streghe-crocerossine per farsi nuovamente predire il futuro. In una sorta di obitorio, dove giacciono dei cadaveri, le tre infermiere evocano le forze del male, riportando in vita per pochi istanti i defunti, i quali pronunciano oscure profezie. L'intero film colpisce in quanto pone sul medesimo piano immagini di crudo realismo colte in un contesto vagamente espressionista; in quanto mescola la rappresentazione angosciante di un conflitto bellico con una vicenda di potere che si consuma all'interno di ambienti privi di una sicu-

ra connotazione spazio-temporale. La costante presenza sulla scena delle crocerossine, che di volta in volta assistono i feriti, servono a tavola, aiutano la Lady, seguono Macbeth nelle azioni di guerra, rende ancora più inquietanti e ambigue le situazioni sceniche, le quali corrono costantemente tra un immediato realismo e la descrizione deformante di un mondo dominato dagli spiriti e dalla magia.

La trasposizione cinematografica più recente del *Macbeth* è quella proposta nel 2015 da Justin Kurzel. La pellicola, che vede quali protagonisti Michael Fassbender e Marion Cotillard,<sup>19</sup> riporta la vicenda nel suo originario contesto spazio-temporale, a tal punto che il regista ha voluto girare gran parte della pellicola proprio in Scozia. La sceneggiatura, scritta a sei mani da Jacob Koskoff, Michael Lesslie e Todd Louiso, ripercorre fedelmente la tragedia shakespeariana, pur modificandone i dialoghi e alcuni nessi narrativi. La scena d'apertura è totalmente nuova, ma prende spunto da un verso della tragedia collocato nella scena finale del primo atto, ove la Lady, redarguendo Macbeth che vorrebbe rinunciare al piano di uccidere re Duncan, dice «I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me».<sup>20</sup> Si tratta di uno dei passi più oscuri della tragedia, difficilmente interpretabile dal momento che in seguito, più volte, Shakespeare insiste sul fatto che i coniugi Macbeth non hanno figli e quindi non possono garantire una successione al trono. Kurzel, tuttavia, facendo propria questa affermazione della Lady, immagina che la vicenda si apra con il funerale di una bimba morta in fasce: evidentemente la figlia dei protagonisti. Da lontano, ancora una volta collocate ai margini della società e rifiutate da tutti, osservano la scena le streghe, ciascuna caratterizzata da un'età differente. Ma c'è una novità: questa volta le “fatali sorelle” non sono più tre, ma quattro. A loro, infatti, si è aggiunta una strega bambina, a indicare l'esistenza di un'arte magica che viene tramandata di madre in figlia e che prevede, sin dalla più tenera età, l'iniziazione agli oscuri misteri delle pratiche stregonesche.

*Macbeth* si è dunque rivelato una tragedia capace di calamitare l'attenzione di numerosissimi registi i quali, sin dalle prime origini del cinema, hanno voluto cimentarsi con un lavoro drammatico che tocca uno dei temi più ricorrenti della storia umana, la brama del potere e lo sconvolgimento che questo provoca in chi lo amministra. Le diverse interpreta-

---

19 Tra gli altri interpreti Sean Harrius (Macduff), Paddy Considine (Banquo), Jack Reynor (Malcom). Le Streghe sono interpretate da Saylan Baxter, Lynn Kennedy, Kayla Fallon e Amber Rissmann (la Strega bambina). Fotografia di Adam Arkapaw.

20 «Ho allattato, e so quanta tenerezza si provi nell'amare il bambino che succhia il latte». (I.7).

zioni, anche tra loro molto diverse, dimostrano non solo la validità del tema, ma anche la vitalità di un lavoro scritto agli inizi del Seicento e che ancora oggi continua, con immutata forza, a parlarci e a evocarci impressioni profonde. Non è quindi casuale che l'opera continui a essere messa costantemente in scena sui palcoscenici teatrali di tutto il mondo e che per il 2021 ne sia annunciata l'uscita dell'ennesima trasposizione cinematografica, firmata dal regista Joel Coen, con Denzel Washington e Frances McDormand.





**Armando Fumagalli**

# Principio è ciò che non ha in sé nessuna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa (Aristotele, *Poetica*, cap. 7): esempi da film e serie Tv

ARMANDO FUMAGALLI

## PRINCIPIO, MEZZO E FINE

Come è ben noto, la *Poetica* di Aristotele è stato il testo fondativo per gran parte della drammaturgia (e quindi dal XX secolo anche del cinema e poi della televisione) occidentale. E uno dei passi più celebri di quest'opera riguarda proprio la cosiddetta divisione in tre atti, cioè la distinzione fra “un principio, mezzo e fine” e quindi anche l'identificazione dell'inizio come un momento con una sua specificità strutturale.

Sentiremo direttamente Aristotele. Seguirà un breve commento su che cosa significa questa “struttura in tre atti” e passeremo poi presto a concentrarci sull'inizio, il “principio”: la sua funzione e la sua struttura. Alcuni esempi tratti da film e da serie televisive ci aiuteranno a vedere in pratica questa “specificità” dell'inizio.

Ecco intanto il testo del filosofo greco, nella traduzione “classica” di Manara Valgimigli, dove “mito” (racconto, narrazione) viene tradotto con il latinizzante favola (da *fabula*):<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Citiamo da ARISTOTELE, *Poetica. Ad uso di sceneggiatori, scrittori e drammaturghi*, introdotta, commentata e annotata da ARMANDO FUMAGALLI e RAFFAELE CHIARULLI, Dino Audino, Roma,

Definiti così questi elementi, diciamo ora come ha da essere la struttura dell'azione [o della favola], visto che è questo il primo e il più importante elemento della tragedia. Noi abbiamo stabilito che la tragedia è mimesi di un'azione perfettamente compiuta in se stessa, tale cioè da costituire un tutto di una certa grandezza; perché ci può essere un tutto anche senza grandezza. Un tutto è ciò che ha principio e mezzo e fine. Principio è ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo di lui. Fine al contrario è ciò che per sua propria natura viene a trovarsi dopo un'altra cosa, o che ne sia la conseguenza necessaria o che semplicemente la sussegua nell'ordine normale [e verisimile] dei fatti; e dopo di esso non c'è altro. Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui. Bisogna dunque che le favole [cioè in generale i racconti, le storie, NdR], se vogliono essere ben costituite, né comincino da qualunque punto capiti, né dovunque capiti finiscano; ma si attingano a quelle idee di principio e di fine che abbiamo ora dichiarato.

In questo settimo capitolo della *Poetica* è contenuta, l'enunciazione di quello che viene comunemente tramandato come il modello della struttura in tre atti (che infatti in ambito francese è entrato nel gergo come *modello neo-aristotelico*). Già i primissimi prontuari di scrittura per il cinema muto (gli antenati dei moderni manuali di sceneggiatura) fanno cenno – sia pur di sfuggita – all'osservazione di Aristotele che la tragedia, in quanto “imitazione di un'azione compiuta e intera”, dovrebbe essere tripartita secondo “un principio, un mezzo e una fine”, concetto che permette di apparentare il cinema alle altre arti narrative e sequenziali.<sup>2</sup>

La stretta logica aristotelica di questo capitolo è transitata in tutti i ragionamenti sulla scrittura di una buona storia, cosicché tra gli attrezzi dello sceneggiatore di qualunque latitudine non è mai mancata una conoscenza, magari indiretta, delle indicazioni (solo apparentemente ovvie) che regolano la coerenza di un racconto garantendogli intellegibilità. Dire che una narrazione è divisa (o costruita) in tre atti non significa altro che isolarne un cuore drammaturgico, svilupparlo secondo una logica consequenziale e portarlo a termine in modo esaustivo e appagante, così che il fruitore ne abbia un guadagno emotivo o conoscitivo.<sup>3</sup>

---

2018, dai cui commenti riprenderemo, sintetizzando e aggiungendo qui e là, alcune considerazioni del presente paragrafo. Ringrazio Raffaele Chiarulli per la collaborazione al lavoro su questo commento ad Aristotele.

2 Questi concetti sono esposti più ampiamente in RAFFAELE CHIARULLI, *Di scena a Hollywood. L'adattamento del teatro nel cinema americano classico*, Vita e Pensiero, Milano, 2013, pp. 21-29.

3 Quanto basta, per dirla con Aristotele, a passare dalla felicità all'infelicità o viceversa, secondo un arco drammatico che consegni la verità sulle scelte e la traiettoria di vita di

Nel tempo la teoria e la tecnica drammaturgica hanno elaborato varie strategie per confezionare un racconto secondo questo criterio e il gergo dei narratori si è arricchito di concetti e precisazioni. Di fatto la struttura in tre atti, così come viene spiegata dai maggiori teorici di drammaturgia, è il modo in cui uno scrittore riesce a dotare una narrazione di un senso compiuto, all'interno di un orizzonte di senso, riuscendo a intrattenere il suo pubblico. Per ottenere l'attenzione di uno spettatore (o di un lettore), una storia dovrà funzionare secondo questo schema, per cui ogni nuovo macro-segmento narrativo sarà introdotto da un cambio di direzione che rilanci l'azione e alzi la posta in gioco. Ogni passaggio tra la premessa, lo sviluppo e la conclusione vivrà pertanto di un punto di svolta, di un colpo di scena, di un protagonista costretto a prendere una decisione sotto pressione, o almeno di un punto a capo emotivo che faccia scorrere la trama.

Indubbia è l'autorevolezza di questo settimo capitolo e la sua influenza sull'arte del narrare dei secoli successivi ma è vero che attorno al legame tra Aristotele e la sceneggiatura hollywoodiana sono sorti degli equivoci e si sono diffuse delle banalizzazioni.<sup>4</sup>

Alcuni sceneggiatori della Hollywood classica come Ernest Lehman o Garson Kanin, intervistati negli anni Novanta, tendevano a raffreddare l'enfasi sulle strutture narrative, sostenendo spesso di averle interiorizzate in modo inconscio, semplicemente vedendo centinaia di film e di opere teatrali.<sup>5</sup> Proprio il prendere le distanze da manuali, prontuari ed elenchi di indicazioni già scritte, in questo caso, non fa che confermare quanto sia valido il paradigma. È del tutto plausibile che scrittori geniali come Lehman o Kanin non abbiano dovuto studiare un manuale di sceneggiatura per scrivere i loro capolavori, ma solo perché la generale tripartizione (che i loro film rispettano) non obbedisce a una convenzionalità casuale ma aderisce a una legge scritta – se così si può dire – prima della scrittura delle leggi.... Concerne, cioè, il modo naturale che noi esseri umani abbiamo di comprendere e descrivere la realtà.

In *Come scrivere una grande sceneggiatura* Linda Seger dimostra come il modello aristotelico – limitato alla sua struttura essenziale – si adat-

---

un personaggio. Una valorizzazione forte della questione della felicità o infelicità dei personaggi viene attuata su film e miniserie biografiche in FRANCESCO ARLANCH, *Vite da film. Il film biografico nel cinema di Hollywood e nella televisione italiana*, Franco Angeli, Milano, 2008.

4 Una mappatura delle marche aristoteliche (distinguendo tra vere e presunte) nei manuali di sceneggiatura moderni è stata fatta da CARMEN SOFIA BRENES, *Quoting and Misquoting Aristotle's Poetics in Recent Screenwriting Bibliography*, open access in «Comunicacion y Sociedad», 2014, n.2, pp. 55 -78.

5 Cfr. RAFFAELE CHIARULLI, *Di scena a Hollywood*, cit., p. 26.



ta perfettamente e senza sforzo a forme di racconto teatrale, cinematografico e televisivo anche molto diverse tra di loro.<sup>6</sup> David Howard ed Edward Mabley hanno spiegato bene come i tre atti aiutino gli scrittori a tenere in pugno il racconto ma come, prima ancora, riguardino soprattutto quello che gli spettatori si aspettano in base alla normale percezione della realtà:

In realtà, l'unica differenza nel numero degli atti è determinata da come lo scrittore organizza i suoi pensieri e non come il pubblico è abituato a riceverli. Usata appropriatamente ed efficacemente, la divisione in tre, cinque o sette atti, pone gli eventi della storia più o meno negli stessi luoghi e nelle stesse sequenze. [...] Usiamo un paradigma di tre atti perché è il più semplice da comprendere e aderisce più strettamente alle fasi di una storia di cui il pubblico ha esperienza. Il primo atto coinvolge gli spettatori nella storia e nella vita dei personaggi; il secondo mantiene il coinvolgimento e intensifica l'impegno emotivo; il terzo conclude la storia e conduce il coinvolgimento del pubblico a un finale soddisfacente. In altre parole, una storia ha un principio, una parte centrale e una conclusione. [...] Così la divisione in atti di un film non è qualcosa di cui gli spettatori sono coscienti, sebbene essi sentano i mutamenti emotivi che sorgono dai cambiamenti cruciali nel corso della storia. L'uso principale della divisione in tre atti aiuta lo scrittore a organizzare le idee su come raccontare e lo aiuta nella scoperta dei passaggi migliori per i momenti più importanti caratterizzanti il massimo impatto del racconto.<sup>7</sup>

Non è diverso da quanto sostiene Aristotele che infatti, dopo aver parlato dell'equilibrio che dovrebbe governare le diverse parti della tragedia, in merito all'ordine e alla grandezza sostiene che l'estensione corretta è quella che si può abbracciare insieme con la mente (più precisamente "con la memoria"), sicché lo spettatore possa "essere sempre in grado di aver presente e ricostruire l'intera sequenza causale che costituisce la struttura del racconto".<sup>8</sup>

---

6 LINDA SEGER, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Audino, Roma, 1997, p. 27.

7 DAVID HOWARD, EDWARD MABLEY, *Gli strumenti dello sceneggiatore. Una guida pratica alla scrittura. Un'analisi strutturale di 12 grandi film*, Dino Audino, Roma, 1999, cit. pp. 29-30. Sulla divisione in atti presenta una posizione originale JOHN YORKE, *Viaggio nel bosco narrative. Come funzionano le grandi storie e soprattutto perché*, Dino Audino, Roma, 2017.

8 Pierluigi Donini, *Introduzione a Aristotele. Poetica*, Einaudi, Torino, 2008, p. XXV.

Ma secondo noi, anzitutto e soprattutto, quando Aristotele descrive che cos'è un principio ("principio è ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo di lui...") indica in modo ancora più elementare, qualcosa di molto concreto e di per niente ovvio.

Noi non ce ne accorgiamo, ma di solito i film e le puntate di serie televisive sono scritti per "avere un inizio", cioè dare nei primi minuti quelle indicazioni spazio-temporali e sui personaggi che servono per inserirsi al meglio nella narrazione. Non sarebbe un "inizio" per esempio, se semplicemente prendessimo un pezzo della vita di qualcuno, così, senza aggiungere/spiegare nulla, e iniziassimo da lì una messa in scena o un racconto... Sono tecniche per noi così invisibili e così interiorizzate che come spettatori non le percepiamo: ma se si passa al ruolo di autori/scrittori ci si accorge che "l'inizio" richiede strategie e tecniche specifiche, proprio perché non c'è niente prima e deve preparare quello che viene dopo... La tautologia, nelle espressioni di Aristotele, è quindi solo apparente.

E quello che diciamo per l'inizio, vale – *mutatis mutandis* – con "il mezzo" e "la fine" che non sono solo semplici segmenti collocati in un certo momento del racconto, ma hanno caratteristiche strutturali specifiche. La fine, per esempio, deve sciogliere/risolvere i conflitti delle varie *story lines*. Per fare un esempio che crediamo ben conosciuto: nel *Diavolo veste Prada*, dopo la scena del *climax* (quella, a Parigi, in cui Andy/Anne Hathaway abbandona Miranda/Meryl Streep e getta il cellulare nella fontana, decidendo quindi di lasciare il lavoro), abbiamo alcune scene che "chiudono" altrettante *story lines*. Una scena con il fidanzato, in cui si avvia una riconciliazione, una scena in cui Andy trova un nuovo lavoro, una scena che "risolve" in modo molto elegante i rapporti con l'altra assistente Emily, e infine una ultima scena di sguardo e saluto finale con Miranda. È la fine. Tutto è compiuto. Non serve altro: lo spettatore è soddisfatto e non chiede null'altro. E infatti, come dice Aristotele "dopo esso (il finale) non c'è altro".<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Viceversa, fra i film importanti che non hanno un vero e proprio inizio, ma iniziano *ex abrupto*, semplicemente ponendo un segmento narrativo, c'è *La passione di Cristo* di Mel Gibson, che ha una struttura narrativa molto particolare. La mancanza di un vero e proprio primo atto, che introduca e sintonizzi narrativamente gli spettatori con il mondo narrato, a nostro parere spiega l'enorme diversità di reazioni di fronte a questo film: chi si è commosso fino alle lacrime, e chi è rimasto totalmente indifferente. Il motivo è che era compito dello spettatore "entrare" nella storia: doveva essere predisposto perché la narrazione, diversamente da quello che si fa di solito, non aveva previsto una vera e

Luca Aimeri, che dedica un capitolo del suo *Manuale di sceneggiatura cinematografica* all'analisi di quanto dicono *story editor* e *script-consultant* come Robert McKee e Syd Field (e al loro rapporto con la *Poetica* di Aristotele), formula alcune osservazioni che ci sentiamo di condividere pienamente. Egli scrive:

La cinematografia americana è probabilmente quella che più ampiamente ha dimostrato la capacità di raccontare storie: dunque se la manualistica statunitense, anche se con toni talvolta eccessivamente entusiastici e leggeri, tenta di stabilire quali siano le coordinate entro cui muoversi per essere buoni narratori, ben venga – la si soppesa e valuta [...] se questo può aiutare a imparare a scrivere meglio le nostre storie.<sup>10</sup>

Si potrebbe a questo punto notare che il primato americano deve molto alla smemoratezza degli europei, se addirittura percepiamo come qualcosa di estraneo, di cui impossessarci per migliorare “le nostre storie”, un modello elaborato in Grecia diciotto secoli prima della scoperta dell’America...

#### L’INCIPIT DEI FILM

Tornando ora all’*incipit*, le questioni fondamentali che si pongono nel primo atto di un film sono quindi:

- presentare il/i personaggio/i principale/i, costruendo empatia, facendo cioè in modo che ci interessi quello che gli succede.<sup>11</sup>
- presentare quello che potremmo chiamare *l’arena*, il *setting* o comunque il contesto ambientale, culturale, situazionale in cui si svolge la storia. Per il Maximus del *Gladiatore* il setting è l’impero romano in

---

propria introduzione e presentazione dei personaggi. Se lo spettatore non iniziava a vedere il film con un minimo di “buona volontà” (narrativa), rischiava di rimanerne emotivamente fuori.

<sup>10</sup> LUCA AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 157. Tra i molti meriti di questo libro, c’è quello di rintuzzare la critica secondo cui il modello in tre atti sarebbe espressione di una cultura reazionaria (!), tesi ideologica sostenuta senza grande fondamento (in un libro per altri versi molto interessante) da KEN DANCYGER, Jeff Rush, *Il cinema oltre le regole. Nuovi modelli di sceneggiatura*, Rizzoli, Milano, 2000, p. 43, ma che stranamente ha attecchito soprattutto in una parte del mondo accademico britannico.

<sup>11</sup> Questo tipo di interesse era già stato assai ben individuato nel classico studio di WAYNE BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd edition, University of Chicago Press, Chicago, 1983; rist. Penguin, Harmondsworth 1987 (1st ed. 1961); trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, ristampa Audino, Roma, 2016.

guerra con i barbari, per il John Nash di *A Beautiful Mind* è la Princeton dell'immediato dopoguerra, uno dei luoghi dove si forma l'élite americana, nel contesto storico della Guerra fredda e dello scontro con l'Unione Sovietica.

- quasi sempre è necessario presentare anche l'antagonista.
- avviare la storia.

Il problema principale in questo avvio del film è che occorre dare molte informazioni in poco tempo, ma occorre anche evitare di essere didattici o didascalici, vale a dire noiosi.<sup>12</sup> Occorre dare informazioni mettendo in gioco emozioni, di solito quindi si trasmettono queste informazioni mentre lo spettatore è già coinvolto in un qualche conflitto, ed è portato a empatizzare con il protagonista, a volergli bene, a interessarsi di lui/lei.

Se poi per caso ci muoviamo in un mondo “a parte”, diverso dal mondo quotidiano degli spettatori, occorre spiegare non solo la situazione ma anche le regole peculiari di questo mondo.

Si pensi per esempio alle diverse soluzioni adottate da due film di grande successo:

- *Erin Brockovich*, diretto nel 2000 da Steven Soderbergh, introduce la protagonista e comunica allo spettatore molte informazioni su di lei attraverso un colloquio in cui ella chiede lavoro a un medico. È una soluzione non particolarmente creativa, ma c'è la delusione di Erin per il lavoro non trovato, il che fa passare un po' di emozioni, e poi quasi subito c'è l'incidente d'auto in cui Erin, benché vittima innocente, perde la causa a motivo dei pregiudizi contro di lei, madre pluridivorziata e povera.
- *Monsters & Co.* invece, film di animazione della Pixar diretto da Pete Docter nel 2001, aveva la necessità di spiegare le peculiari regole di quel mondo: la soluzione inventata è stata una sorta di training iniziale per uno dei personaggi principali. Questo permette di spiegare assai chiaramente – pur in una scena molto movimentata e divertente – allo spettatore quali sono le peculiarità di questo mondo di mostri e i loro obiettivi e paure; in una parola, le regole del gioco, che qui sono specifiche e diverse da quelle del mondo “normale”.

Una buona regola della narrazione cinematografica è infatti quella espressa dall'aforisma *show, don't tell*: mostrare è molto più efficace che raccontare attraverso le parole. Uno degli esempi che vengono portati a questo

---

<sup>12</sup> Fra i vari testi che elencano in modo efficace i problemi del cosiddetto “primo atto”, c'è il già citato LINDA SEGER, *Making a Good Script Great*, Samuel French, Hollywood, 1987; trad.it. *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Dino Audino, Roma, s.d. (1997).

proposito in molti testi classici di cinema è *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954) di Alfred Hitchcock: l'ampio movimento di macchina che attraverso le fotografie in cui è ritratto il protagonista L.B. Jefferies (James Stewart) ci dà molte informazioni su di lui è diventato paradigmatico per indicare che cosa si può trasmettere visivamente piuttosto che raccontarlo in parole.

Molto bene per Hitchcock, tuttora un grandissimo maestro, anche se, come annota giustamente William Goldman, spesso sono stati attribuiti a lui meriti che erano esclusivamente dei suoi sceneggiatori, Ernest Lehman in testa.<sup>13</sup> Ma anche nel cinema "commerciale" ci sono esempi molto interessanti. A mio parere nell'efficacia dello *show, don't tell* è paradigmatico l'inizio del film *Il socio* (Sydney Pollack, *The Firm*), il film del 1993 con Tom Cruise. L'analisi della sequenza iniziale, da noi compiuta in una pubblicazione a cui rimandiamo,<sup>14</sup> è particolarmente interessante perché dinamizza l'apertura di un romanzo che era già particolarmente veloce e avvincente: *Il socio* infatti è sicuramente uno dei romanzi più efficaci e coinvolgenti scritti da un autore già "cinematografico" come Grisham.

Se un *incipit* efficace è importante per il cinema, tale rilevanza si accentua notevolmente quando si ha a che fare con prodotti televisivi. Come è noto, mentre uno spettatore cinematografico, avendo compiuto una scelta "impegnativa" in termini di tempo e di investimento economico (scegliere, raggiungere il cinema, spesso parcheggiare, acquistare il biglietto, ecc.) è disponibile a concedere al film almeno tutta la prima ora per lasciarsi coinvolgere, nel caso della televisione la scelta di seguire un programma si gioca nei primissimi minuti: il telecomando è lo spauracchio di ogni sceneggiatore, regista, produttore televisivo.

I primi minuti di una fiction televisiva devono non solo interessare ed emozionare, ma anche individuare il pubblico specifico a cui quel prodotto sarà indirizzato: altrimenti inizieranno a guardare la fiction persone che poi non saranno interessate a continuare e invece non rimarranno sul canale gli spettatori che avrebbero potuto poi rimanere conquistati dal racconto.

I bravi sceneggiatori e produttori sanno quindi che il personaggio principale, la *star* amata dal pubblico, in tv deve apparire subito o quasi

---

<sup>13</sup> Cfr WILLIAM GOLDMAN, *Which Lie did I Tell? More Adventures in the Screen Trade*, Bloomsbury, London, 2000, pp.165 ss.; su questi temi cfr anche ARMANDO FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano, 2004, pp.60 ss, nuova edizione aggiornata e aumentata *L'adattamento da letteratura a cinema. Teorie, pratiche, esempi*, 2 voll. Audino, Roma, 2020.

<sup>14</sup> Cfr *ibidem*.

subito, e bisogna dare al pubblico un'idea chiara di che tipo di storia vedrà nelle due ore seguenti, evitando inizi spiazzanti o poco congrui rispetto al genere narrativo della fiction.

#### UN PRIMO ESEMPIO: LA PUNTATA PILOTA DI *MEDICI*

Negli ormai più di venti anni di lavoro come consulente sulla sceneggiatura di produzioni televisive di *prime time* per la Lux vide, sono stato testimone di come si riflette molto e si lavora moltissimo sugli inizi delle puntate, e ancora di più se si tratta della prima puntata di una miniserie o di una serie nuova: c'è la consapevolezza che nei primi 3-4 minuti (ormai il tempo si è fatto brevissimo) ci si giochi la presenza di una fetta significativa di pubblico.

In questo i prodotti che vanno su canali generalisti hanno – a nostro parere – maggiori necessità di inizi efficaci e compatti che non quelli che vanno su canali tematici o sulle piattaforme come Netflix o Amazon. Nei canali generalisti infatti i “programmi della serata” iniziano tutti più o meno contemporaneamente e lo spettatore sa che deve decidere – per es. fra RaiUno e Canale 5 – e non può dare troppi minuti a uno rischiando poi di perdere parti importanti del programma che va in onda contemporaneamente sul canale concorrente. Sulle piattaforme questa contemporaneità non c'è e posso concedere anche 15 minuti alla serie xy senza pensare che da un'altra parte rischio di perdere un'altra serie o un altro programma magari migliore: sui canali generalisti la decisione si gioca invece, come accennato, in pochissimi minuti.

Fra le miniserie e serie su cui mi è capitato di lavorare, mi sembra che da questo punto di vista, un inizio particolarmente efficace sia stato trovato nel pilota della prima stagione della serie internazionale *I Medici – Masters of Florence*: ricordo bene che quando si lavorava ad essa c'era la consapevolezza del fatto che non fosse per nulla facile coinvolgere il pubblico televisivo di oggi a vicende che riguardavano una famiglia di banchieri del '400. Da qui l'idea dello *showrunner*, l'americano Frank Spotnitz<sup>15</sup>, di iniziare con un omicidio che verrà tenuto segreto: il fondatore della casa Giovanni de' Medici – interpretato da Dustin Hoffman – viene assassinato, ma la famiglia tiene nascosto il fatto che la morte sia causata non da un evento naturale, ma da qualche nemico, per non dare segni di de-

---

<sup>15</sup> Fra i suoi crediti più importanti, molte stagioni di *X Files* e le prime stagioni di *The Man in the High Castle*.

bolezza: nel frattempo ovviamente, senza fare rumore, Cosimo (Richard Madden), il figlio di Giovanni nonché protagonista principale della serie, cerca il colpevole.

È un inizio forte, che si pensava potesse agganciare il pubblico, ed era pensato già in sceneggiatura, nelle prime scene, per essere un inizio abbastanza compatto e veloce. Ma se si legge la sceneggiatura e la si confronta con i primi 4 minuti della serie andata in onda, si nota che è stato fatto un ulteriore lavoro di sintesi. La sceneggiatura prevedeva la seguente sequenza di scene:<sup>16</sup>

- Scena 1: Giovanni de' Medici sulle colline intorno a Firenze, sta facendo una passeggiata mattutina mentre mangia alcuni acini d'uva della sua vigna; avverte un dolore lancinante e si piega in due mentre una figura incappucciata lo osserva; anche un bambino lo osserva e inizia a correre.
- Scena 2: vediamo questo bambino, Vieri, che corre per Firenze.
- Scena 3: Vieri entra nel palazzo Medici ed è accolto da Contessina (la moglie del nostro protagonista Cosimo).
- Scena 4: Vieri dice a Cosimo (che stava parlando con il capo contabile Ugo Benci) che è successo qualcosa a suo padre.
- Scena 5: processione del funerale di Giovanni, guidata dal Papa verso la basilica di San Lorenzo; commenti della folla sulla presenza del Papa;
- Scena 6: parole del Papa al funerale. Vediamo il factotum di Cosimo, Marco Bello, che dice qualcosa all'orecchio a Cosimo.
- Scena 7: un'altra scena di transizione, con un po' di dialogo: arriva Lorenzo, fratello di Cosimo, a Palazzo Medici e cerca Cosimo.
- Scena 8: dialogo fra Cosimo e Lorenzo (e Marco Bello): è stato un omicidio, l'uva era avvelenata.

Questo inizio è già molto compatto. La frase “nostro Padre è stato assassinato” arriva a pagina 7 della sceneggiatura, quindi più o meno al minuto settimo o ottavo di un eventuale girato che seguisse fedelmente quanto in pagina.

Ma se si vanno a vedere i primi minuti della puntata andata in onda si vede come sia stato fatto un duplice intervento. Anzitutto quello di tagliare le scene di transizione: il bambino, Vieri, non c'è più ed è stata anche praticamente tolta (cioè molto accorciata, e senza dialogo) la scena di “entrata a palazzo” di Lorenzo, passando quindi direttamente dal funerale

---

<sup>16</sup> Citiamo dalla terza stesura della sceneggiatura del pilota, datata 6 luglio 2015, poche settimane prima dell'inizio delle riprese.

al dialogo fra Lorenzo, Cosimo e Marco. Inoltre con un montaggio molto moderno che va “a senso”, sono sin da subito alternate immagini di Giovanni che mangia l’uva e che si sente male a Giovanni già morto, steso sul catafalco.<sup>17</sup> L’insieme dà un’impressione di maggior ineluttabilità e coinvolgimento emotivo al momento stesso dell’avvelenamento.

In concreto abbiamo:

- Prima scena: si parte da Giovanni (Dustin Hoffman) in campagna che stacca acini d’uva mentre guarda compiaciuto la città di Firenze (“Quanta bellezza!!”) alternato con i volti di Cosimo e Lorenzo che stanno guardando un feretro.
- Seconda scena: alternato fra il corteo funebre (“Hanno fatto venire il Papa da Roma!” “Perché no? Se il Papa gli deve del denaro...”) e Giovanni che avverte i sintomi dell’avvelenamento e rantola a terra. Un uomo del popolo attacca la salma di Giovanni e i Medici durante il corteo funebre...: “Sapete tutti che era un tiranno...!”
- Terza scena: si apre sul primo piano di Giovanni, steso sul catafalco ormai in chiesa (capiamo definitivamente che il morto è lui) mentre iniziamo a sentire l’omelia del Papa al funerale: “Quello che il popolo di Firenze deve a Giovanni de’ Medici non potrà mai essere ripagato col denaro. Il Signore ha dato alla sua famiglia grande ricchezza. Ma lui ha agito non per avidità, ma per la convinzione che la ricchezza non deve essere trattenuta da pochi, ma usata per il vantaggio di molti. Questo potere non è stato usato per arricchire i forti, ma per sollevare i deboli”<sup>18</sup>.
- Quarta scena: breve scena di transizione in cui vediamo Lorenzo, fratello di Cosimo, che entra a palazzo. Vediamo in primo piano casse di monete e strumenti per contare le ricchezze.
- Quinta scena: il dialogo fra Cosimo, Lorenzo e Marco Bello (Guido Caprino): la battuta “father was murdered/nostro padre è stato ucciso” arriva prima che siano passati quattro minuti dall’inizio della puntata.

Come si sarà potuto notare (e come si capisce ancora meglio se si vede la puntata, attualmente disponibile su Amazon Prime Video), l’insieme è

---

<sup>17</sup> In questi casi potrebbe essere una scelta già in revisione di sceneggiatura oppure una proposta del montatore o del regista.

<sup>18</sup> La versione italiana è leggermente più lunga (chi parla non è inquadrato) e dice: “la convinzione che le ricchezze non debbano essere accumulate da pochi, ma usate per provvedere alle necessità di molti. Questo potere non è stato usato per arricchire i forti, ma per sollevare i deboli”



molto compatto e veloce e porta direttamente “dentro” la storia. Sono stati risparmiati almeno tre minuti rispetto a quanto previsto in sceneggiatura. Il gioco di alternanza delle scene è facilitato, “legato” emotivamente, dalla continuità di alcuni suoni e della bella colonna sonora di Paolo Buonvino, uno dei nostri musicisti più bravi.

La quinta scena, cioè il dialogo fra Lorenzo, Cosimo e Marco, è pensata per presentare il carattere dei vari personaggi: impetuoso e probabilmente imprudente Lorenzo, calmo e razionale, con chiare doti di leadership, Cosimo. Inoltre viene già settata una sorta di invidia di Lorenzo per il rapporto amicale speciale, di grande fiducia, che Cosimo ha nei confronti del suo aiutante Marco. Iniziamo a intuire che Lorenzo ne soffre.

Inoltre in questo inizio, già dalle prime battute è stata seminata una domanda tematica molto importante, che innerverà tutta la serie: a che cosa serve la ricchezza? Che ruolo sociale ha una banca? Serve ad arricchirsi egoisticamente o a far prosperare una città (una società), a creare ricchezza per tutti?

A proposito di questo tema che è esplorato nella serie, non bisogna dimenticare che essa era nata proprio quando erano più calde le riflessioni sulla crisi economica generata alla fine del primo decennio del 2000 in America e poi in tutto il mondo dalle speculazioni finanziarie.<sup>19</sup>

Come è probabilmente noto, la prima stagione di *I Medici* ha poi avuto un ottimo successo di pubblico, essendo uno di quei rari casi di serie televisiva che riesce a fare ascolti alti sulla televisione generalista (la puntata pilota ha avuto più di 8 milioni di spettatori, con uno share di quasi il 29%) e di avere la qualità produttiva e anche una certa (buona) sofisticazione narrativa per essere apprezzata dal pubblico delle piattaforme.<sup>20</sup> In diversi Paesi del mondo (soprattutto quelli anglosassoni) è stata distribuita da Netflix con il marchio “Netflix Original”.

---

<sup>19</sup> Se la serie è stata girata nel 2015 ed è andata in onda in autunno 2016, significa che le prime riflessioni e impostazioni risalgono già come minimo all'inizio del 2014, se non, assai più probabilmente, al 2013 (ho trovato fra i miei appunti dei documenti secondo cui nei primi mesi del 2014 c'era già una prima versione della puntata pilota, il che comporterebbe che l'inizio del lavoro sulla serie risalga ad almeno 6-9 mesi prima, se non di più).

<sup>20</sup> Su questi temi alcune considerazioni in ARMANDO FUMAGALLI - PAOLO BRAGA, *Italian Scripted Television: Generalist Appeal and International Market Access*, in FAUSTO COLOMBO (ed.), *Media and Communication in Italy. Historical and Theoretical Perspectives*, Vita e pensiero, Milano, 2019 (open access in [www.vitaepensiero.it](http://www.vitaepensiero.it)).

Un'altra miniserie su cui ho lavorato come consulente anni fa, seguendo lo sviluppo delle varie versioni del trattamento prima e della sceneggiatura poi, è stata la serie in quattro puntate su *Guerra e pace*, andata in onda nell'autunno 2007, con buon successo di pubblico.<sup>22</sup> Si tratta di un grande lavoro di coproduzione che ha coinvolto otto Paesi europei e naturalmente ha richiesto un attentissimo lavoro di sviluppo, compiuto a mio parere ottimamente dagli sceneggiatori, ben coadiuvati dagli *story editor* della Lux vide, che costituivano già allora un reparto – a dispetto dalla giovane età di molti di coloro chi vi lavoravano – di notevolissima capacità ed esperienza.

Il romanzo di Tolstoj è una delle opere più affascinanti della letteratura universale, ma anche una macchina narrativa molto articolata e complessa, che – allo stesso modo di un treno di molti vagoni – richiede un certo dispendio di energie e di tempo per essere messo in moto e trascinare lo spettatore nella sua corsa.

L'imperativo era come al solito quello di presentare i protagonisti e il loro mondo il più presto possibile, di dare un'idea chiara allo spettatore del "genere" di questa miniserie e di far "partire" la storia velocemente, coinvolgendo con un qualche gancio narrativo ed emotivo forte ed efficace.

Prima di vedere la soluzione adottata dal prodotto della Rai, vediamo il romanzo e le soluzioni adottate da altre trasposizioni "classiche".

Il romanzo di Tolstoj inizia con un lungo ricevimento a casa di Anna Pàvlovna e in questo ricevimento viene presentato prima Pierre – il figlio naturale del conte Bezuchov che verrà riconosciuto sul letto di morte dal padre, e quindi erediterà la sua immensa fortuna – e poi il principe Andrej Bolkonskij, l'uomo inquieto, assetato d'infinito, che all'inizio del romanzo è già sposato, ma verrà presto ferito in guerra, mentre sua moglie morirà dando alla luce il primo figlio.

Più avanti, in un ricevimento meno lussuoso e di un livello sociale non così alto, verrà presentata la festa a casa Rostov per l'onomastico di Na-

---

21 Nelle pagine che seguono riprendiamo, integrandole e aggiornandole, alcune considerazioni che avevamo scritto in ARMANDO FUMAGALLI, *Funzioni strategiche dell'incipit: alcuni esempi da adattamenti letterari*, in *Scrivere per il Cinema IV – Il sogno del cinema*, Atti dei convegni Padova 16-17 novembre 2006 e 21-22 novembre 2007, a cura di BEATRICE BARTOLOMEO e FARAH POLATO, numero monografico di «Studi novecenteschi», a. XXXV, numero 75, gennaio-giugno 2008, pp. 99-110. Quel contributo era stato scritto prima ancora che la miniserie andasse in onda, e rispetto alla versione preparata all'ultimo momento fu fatto qualche altro taglio nelle scene iniziali, proprio in vista della messa in onda Tv: ne accenneremo.

22 Intorno al 25% di share medio, con oltre 6 milioni di spettatori.

tasha, che al momento in cui il romanzo inizia è ancora una ragazzina di tredici anni, che ama correre a piedi scalzi.

Nell'edizione Einaudi che ho usato<sup>23</sup> (che ha un totale di 1425 pagine in due tomi) Pierre viene introdotto a pagina 12; Andrej Bolkonskij a p. 17. C'è poi il famoso episodio in cui Pierre va a fare baldoria con soldati russi e inglesi e poi a p. 41 si passa alla festa di casa Rostov: in questa festa Natasha fa la sua comparsa a p. 45. Il problema del testamento del conte Bezuchov, che avrebbe potuto riconoscere come figlio legittimo Pierre, viene enunciato chiaramente a p. 84 e l'incontro fra Pierre e il padre morente avviene alle pp. 91 e seguenti.

Vediamo ora le soluzioni che sono state date dai tre adattamenti audiovisivi più importanti.

Il primo confronto è con il film diretto da King Vidor nel 1956, prodotto da Dino De Laurentiis e Carlo Ponti in collaborazione con la Paramount, e girato a Cinecittà. Un dettaglio curioso è che la versione italiana dei titoli di testa del film segnala cinque sceneggiatori, tutti italiani, mentre il database on line Imdb, che di solito è molto affidabile, arriva a otto sceneggiatori, aggiungendo tre autori di lingua inglese, uno dei quali è lo stesso Vidor: il film viene quindi attribuito al lavoro di Bridget Boland, Robert Westerby, King Vidor, Mario Camerini, Ennio De Concini, Gian Gaspare Napolitano, Ivo Perilli e Mario Soldati.

Questo film salta completamente il ricevimento iniziale a casa di Anna Pàvlovna e inizia (dopo un brevissimo prologo di voce fuori campo che commenta l'avanzata di Napoleone visualizzata sulla cartina dell'Europa) con un dialogo alla finestra di casa Rostov fra Pierre (Henry Fonda) e Natasha (Audrey Hepburn), mentre i due guardano una sfilata di soldati che partono per la guerra.<sup>24</sup> La scena successiva è la "baldoria" di Pierre con gli altri soldati e a questo punto – siamo al minuto 12 del film – arriva Andrej, che è venuto a prendere Pierre perché il padre morente vuole vederlo. Al minuto 17 arrivano a casa Bezuchov e al 22 il conte è morto e Pierre ha ereditato. Il primo incontro fra Natasha e Andrej avviene invece molto tardi, in campagna, al minuto 61 del film.

Si può notare quindi una certa condensazione narrativa: questo film sceglie i pochi eventi principali e i pochi personaggi principali e si con-

---

23 LEV TOLSTOJ, *Guerra e pace*, traduzione di ENRICHETTA CARAFA D'ANDRIA (1942), Einaudi, Torino, 1990.

24 In realtà le prime battute di dialogo sono fra Pierre e il conte Rostov, ma queste prime battute sono state tolte dalla versione italiana che dai 200' originali è stata ridotta a 164'.

centra su di loro, con scene anche lunghe, ma ben selezionate. Come si è potuto notare, la questione dell'eredità viene impostata e risolta presto.

Il film di Sergej Bondarčuk *Vojna i Mir*, prodotto in Russia nel 1968 ha una lunghezza che nella versione più ampia raggiunge i 511 minuti (quindi più di otto ore), mentre nella versione dvd attualmente diffusa in Italia si "limita" a 360 minuti. Potendo contare su una tale ampiezza, naturalmente tutti i ritmi sono più lenti e anche l'*incipit* non si pone problemi di far partire rapidamente la storia, rimanendo invece molto fedele al romanzo. Dopo lunghe inquadrature di panorami russi sui titoli di testa si passa al ricevimento in cui viene presentato Pierre. È un ricevimento in cui assistiamo a lunghe considerazioni, riprese dal romanzo, su Bonaparte, sulla guerra, sul popolo russo, sul futuro di Pierre. Natasha appare a casa Rostov al minuto 21. Il problema del testamento del conte Bezuchov viene espresso al minuto 28. Come si vede, ritmi assai più dilatati del film di Vidor, e la presenza anche dei temi politico-culturali di cui il romanzo di Tolstoj è intessuto.

Venendo ora alla miniserie in quattro puntate prodotta dalla Lux vide, essa doveva invece fare i conti con la estrema mobilità dello spettatore contemporaneo, e la pericolosa accessibilità del telecomando: ecco che sono state cercate soluzioni che permettessero alla storia di avviarsi nel modo più chiaro e veloce possibile, ovviamente nei limiti di una sostanziale fedeltà al plot del romanzo e soprattutto alle caratteristiche dei suoi personaggi principali. La sceneggiatura è firmata da Enrico Medioli, Lorenzo Favella<sup>25</sup> e Gavin Scott, mentre il film è diretto da Robert Dornhelm.

La soluzione adottata nella miniserie del 2007 è stata quella, per certi versi analoga al film di Vidor, di presentare subito Natasha (la bravissima Clémence Poésy) e a partire da lei, che in tutta la miniserie assume un ruolo molto centrale, presentare nelle prime scene sia Pierre che Andrej (interpretato da Alessio Boni). I ricevimenti iniziali vengono unificati (secondo una strategia che viene spesso adottata negli adattamenti cinematografici e televisivi) e – con una lieve implausibilità sociale, che lo spettatore sicuramente non avverte – il principe Andrej Bolkonskij viene introdotto a Natasha e allo spettatore nel ricevimento in cui si festeggia

---

<sup>25</sup> L'idea dei produttori è stata quella di unire un nome "storico" del cinema italiano come Enrico Medioli, che è stato sceneggiatore di molti film di Visconti, fra cui *Il Gattopardo*, con quella di uno sceneggiatore più giovane, proveniente invece dal mondo delle soap, come Lorenzo Favella, che dopo la laurea in Lingue e letterature straniere aveva lavorato soprattutto su serie lunghe e melò come *Un posto al sole* e *Vivere*. A essi si è aggiunto, in fase di revisione, lo scrittore inglese Gavin Scott.

l'onomastico della ragazza, che non è una tredicenne come nel romanzo, ma una giovane già in età da matrimonio.<sup>26</sup>

La puntata si apre con circa un minuto di immagini dell'avanzata di Napoleone verso la Russia, accompagnate da una voce fuori campo che dà le coordinate spazio-temporali e politiche in cui si svolge la storia. Questo inizio "epico" è anche un modo per mostrare (con le immagini di un esercito) l'impegno produttivo della miniserie: in altre parole, il fatto che si tratti di un prodotto dove c'è stato un investimento economico (e quindi si presume artistico) significativo.

A questo prologo segue subito una breve scena di presentazione di Natasha: sta provando il vestito per il ricevimento e vediamo chiaramente il suo entusiasmo giovanile, la sua dolcezza, il suo simpatico anticonformismo, denotato dal fatto che continua a correre a piedi nudi. Dopo questo minuto sulla "vestizione" di Natasha, è lei che si imbatte nel bacio "clandestino" del fratello Nikolaj con la cugina Sonja (un amore ostacolato dalle disparità sociali ed economiche, che avrà un esito inaspettato per entrambi). Nel terzo minuto del film c'è poi un dialogo fra Natasha e Sonja sull'amore: Natasha dice che forse incontrerà l'uomo della sua vita quella sera stessa: il dialogo serve naturalmente a creare attesa nello spettatore e a lanciare subito la linea di plot romantico, che sarà molto importante nella miniserie.

Nel quarto minuto arrivano Marja Dmitrievna (una sorta di "protettrice" di Pierre) e lo stesso Pierre, che regala uno spartito a Natasha. È la Dmitrievna che ci informa subito che il conte Bezuchov è sul letto di morte. Si passa così (siamo a cinque minuti dall'inizio) proprio nella camera di Bezuchov dove un dialogo fra i "cattivi" del romanzo, Vassilij Kuraghin (Toni Bertorelli) e la figlia Hélène (Violante Placido), ci informa che il conte potrebbe riconoscere qualcuno dei molti figli illegittimi e così privarli dell'eredità. Abbiamo quindi, dopo la presentazione di due dei tre personaggi principali, immediatamente l'introduzione di un elemento di *suspense*, una domanda forte: a chi andrà l'eredità? A Kuraghin, a Pierre o ad altri?

---

<sup>26</sup> Anche questi cambi d'età sono molto difficili da gestire per l'audiovisivo: un romanzo può permettersi di seguire un personaggio in anni cruciali della sua crescita e della sua trasformazione anche fisica (per es. dai 13 ai 20 anni): al cinema questo creerebbe grossi problemi di casting e/o di trucco. Occorre da una parte trovare attori con un volto che si presta a sostenere un qualche cambio di età, ma naturalmente occorre riassetare il plot in modo che l'arco temporale della storia sia ridotto, soprattutto in alcune fasi di età. È credibile una stessa attrice che passa dai 30 ai 40 anni, ma non una che passa dai 13 ai 20. Così occorre rielaborare un po' le situazioni e i plot in modo da non dover ricorrere a cambiamenti non credibili. Naturalmente l'ipotesi alternativa di usare due attori diversi per uno stesso personaggio presenta le difficoltà che si possono ben immaginare nel costruire riconoscibilità e affezione del pubblico.

La scena successiva, scritta e girata, era di nuovo su Pierre e Natasha: il giovane manifestava il suo disinteresse e la sua indifferenza per le questioni dell'eredità: la cosa importante, per lui, era il fatto che non aveva mai avuto un padre. Ma alla fine, prima della messa in onda, si è deciso di accorciare questa scena, lasciando solo un frammento breve di dialogo riguardante il ballo, per non rallentare troppo l'inizio.

Prima che siano passati sei minuti dall'inizio della puntata, assistiamo all'arrivo degli invitati al ricevimento: il primo ospite che seguiamo nel suo ingresso a casa Rostov è proprio il principe Andrej, il terzo dei personaggi principali del romanzo: Natasha si accorge di lui mentre ella scende le scale (siamo al minuto 6). Capiamo dallo sguardo folgorato di lei che Andrej l'ha colpita. Nel corso del ricevimento la Dmitrievna sottolineerà di nuovo la questione del testamento di Bezuchov sia con la padrona di casa, sia con lo stesso Kuraghin in un dialogo in cui è manifesta l'opposizione fra i due. Segue un incontro diretto, fortuito e carico di emozione, in una stanza in penombra, fra Natasha e Andrej (siamo al minuto 9). Uno stacco di pochi secondi sulle truppe di Napoleone che avanzano e nella scena successiva a casa Rostov arriva un messo con la notizia che è stata dichiarata la guerra a Napoleone. Come nel romanzo, è Andrej che dà la notizia a tutti (lì però si trattava di un altro ricevimento).

Al minuto 18 Kuraghin cerca di rubare il testamento dal guanciale del conte Bezuchov, ma non riesce.

Dopo la relativamente lunga scena della baldoria di Pierre con gli amici, Pierre viene "recuperato" da Marja Dmitrievna e al minuto 24 è al cospetto del padre morente, che gli consegna la lettera in cui lo rende figlio legittimo.

Come si vede, quindi, si tratta (soprattutto per i primi dieci minuti) di un inizio molto mosso, con scene più brevi e più veloci di quelle del film di Vidor (per non dire del confronto col film russo del 1968), che risponde alla necessità di agganciare subito lo spettatore. Nei primissimi minuti c'è sia guerra (la voce fuori campo) sia chiaramente il tema dell'amore (il dialogo fra Sonja e Natasha, con la semina sulla storia d'amore che vedrà coinvolta la giovane Rostov). Natasha da subito viene identificata come perno della storia (nei prodotti televisivi è molto importante "agganciare" il pubblico femminile; nel film di Vidor, per esempio, ci si fermava invece molto sul Pierre di Henry Fonda e sull'Andrej di Mel Ferrer).

Quali sono i problemi a nostro parere non ben risolti? Come tutti i grandi personaggi della letteratura, tanto Andrej quanto Pierre hanno degli elementi di contraddittorietà: nelle prime pagine del romanzo Andrej chiede a Pierre di non perdere tempo in baldorie e ubriacature con i

suoi amici e Pierre promette di andare dritto a casa dopo il ricevimento. Nel romanzo accediamo al mondo interiore di Pierre che aveva promesso sinceramente ad Andrej di andare a casa, ma poi cede comunque alla “tentazione”. Nella miniserie, mentre Pierre torna a casa un amico lo chiama dalla finestra ed egli si lancia a raggiungere l’allegra brigata: non è quindi del tutto chiaro se Pierre era stato sincero con Andrej, ma aveva ceduto a una tentazione, o se invece gli aveva consapevolmente mentito (ipotesi plausibile se non c’è accesso al mondo interiore di Pierre).

Un qualcosa di analogo vale per Andrej: un uomo profondo, fine, ma insoddisfatto della vita borghese – e anche del rapporto con la moglie, molto giovane e molto attenta ai fasti della vita in società – perché ha bisogno di qualcosa di più, ha sogni di gloria, di qualcosa di duraturo ed eterno. Tutto questo rischia di essere perso nei pochi dialoghi in cui Andrej tratta freddamente la moglie: non ne capiamo il motivo e Andrej potrebbe sembrare semplicemente un uomo rude e freddo, cosa che invece non è. In parte questa impressione verrà corretta in un dialogo fra Andrej e Pierre al minuto 14, ma certo la prima impressione può lasciare un po’ perplessi. Si tratta naturalmente di rischi che gli autori hanno deciso di correre per non appesantire di troppi dialoghi l’inizio del film.

Quello che ci interessa osservare in questa sede è che a volte le esigenze di nettezza e di velocità nell’avviare la storia possono essere contraddittorie rispetto a una presentazione profonda e attenta di personaggi complessi e non stereotipati come quelli del romanzo di Tolstoj.

Pochi anni fa, nel 2016, c’è stata poi una miniserie prodotta dalla BBC in sei puntate da circa 60 minuti l’una (per un totale di 380 minuti). Scritta da Andrew Davies, un veterano degli adattamenti letterari, nato nel 1936 e con una lunghissima carriera di sceneggiatore televisivo alle spalle (era suo un famoso *Orgoglio e pregiudizio* del 1995, con protagonista Colin Firth, come pure il *Doctor Zhivago* con Keira Knightley), è stata poi venduta in diversi Paesi del mondo.<sup>27</sup> La miniserie aveva un cast di un certo prestigio: Paul Dano, Lily James (la Cenerentola Disney), Tuppence Middleton, James Norton, Greta Scacchi.

La miniserie BBC ha operato secondo una strategia completamente diversa: apre la prima puntata, dopo brevi immagini su Napoleone e l’informazione sull’invasione francese in corso, con il ricevimento di Anna Pàvlovna, in cui viene presentato Pierre (e vengono presentati brevemente

---

<sup>27</sup> In Italia è andata in onda prima su LaEffe e poi su Canale 5, ma con risultati di audience molto bassi: nonostante fosse fine estate (fine agosto e primi di settembre), quindi un periodo con bassa concorrenza televisiva, la prima puntata ha esordito con il 9% di share e l’ultima, il 5 settembre 2018, ha avuto poco più del 7%.

i Kuraghin), e dopo di lui Andrej. Pierre al ricevimento fa discorsi ingenui e “rivoluzionari” pro-Bonaparte. Segue una passeggiata-dialogo fra Pierre e Andrej, in cui Andrej rivela la sua insoddisfazione per la vita borghese, e raccomanda a Pierre di stare fuori dai bagordi. Si vede Pierre la sera che si allontana verso casa, ma è chiaro che cede alla tentazione di tornare indietro e unirsi alle bevute (e altro...) dei giovani ufficiali. Siamo così al minuto 10. Pierre va in carrozza da S. Pietroburgo a Mosca, insieme a Kuraghin, per andare a incontrare il padre morente, e nel frattempo ricorda (e noi vediamo delle immagini) della sbornia e delle donne della sera precedente. Ma – siamo oltre il minuto 12 – arrivati a Mosca Pierre decide di scendere dalla carrozza e di andare a casa dei Rostov, perché è l'onomastico di Natasha. E finalmente al minuto 13 circa vediamo Natasha a casa con la sua famiglia che discorre di quello che è successo la sera precedente a Pierre, proprio poco prima che Pierre si presenti in persona (14' 30") a casa Rostov.

Come si vede, il personaggio scelto per portare lo spettatore nella storia è quindi Pierre: è lui che viene presentato per primo ed è lui che fa da collegamento con gli altri due personaggi principali (Andrej e Natasha). L'inizio è vivace e interessante, ma rispetto alla miniserie italiana sono meno chiari dei “ganci” drammatici precisi, che invece arrivano dopo e con meno nettezza.

Come si vede, quindi, quattro produzioni hanno scelto strategie e scalettature abbastanza diverse l'una dall'altra. Ancora una volta, vediamo come un adattamento richieda un forte lavoro interpretativo e creativo, e come l'introduzione nel mondo narrativo e la costruzione di empatia sui personaggi principali possa seguire strategie differenti, con pro e contro sulle diverse soluzioni.

## L'EMPATIA SUL PERSONAGGIO PRINCIPALE

Ci eravamo già occupati dell'importanza che l'inizio del film faccia empatizzare con il personaggio principale nel nostro volume dedicato all'adattamento<sup>28</sup>; in quel caso, per esempio, ci eravamo riferiti alla perfetta strategia utilizzata nei primi minuti di *A Beautiful Mind*.

Torniamo a ribadirlo: le strategie dell'inizio non possono essere solo informative. Occorre appassionare al personaggio principale: egli deve arrivare ad essere qualcuno che ci sta a cuore, di cui condividiamo sogni, desideri e/o timori.

---

28 ARMANDO FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore.*, ora *L'adattamento da letteratura a cinema*, cit.



È una esigenza che per chi ha dimestichezza con il racconto audiovisivo dovrebbe essere del tutto elementare, ma sovente la si dimentica. Il progresso degli studi storiografici sul cinema sta mettendo a disposizione degli studiosi e degli appassionati alcuni preziosissimi materiali d'archivio; spesso si tratta di corrispondenza con cui i grandi produttori americani davano indicazioni a sceneggiatori e registi per la realizzazione delle loro opere. Superfluo dire che – soprattutto per quanto riguarda il cinema americano, ma anche una parte significativa del cinema europeo – la prospettiva esclusivamente autoriale (che può essere giustificata per alcuni registi-autori che avevano il controllo totale sul loro progetto) non è fondata per moltissimo cinema, anche assai importante, che invece era progettato, pensato e diretto dai produttori.<sup>29</sup>

Per esempio Darryl Zanuck, produttore notissimo e capostipite di una delle dinastie familiari più importanti di Hollywood<sup>30</sup>, scriveva quanto segue in un Memo del 29 settembre 1945 al suo produttore esecutivo George Jessel a proposito della sceneggiatura in sviluppo del film *I Wonder Who's Kissing Her Now* (1947), biopic sul compositore Joe Howard (1878-1961):

Un giorno imparerai che non c'è nulla che possa sostituire la storia e che sebbene occasionalmente Van Johnson e Esther Williams possono prendere un materiale come *Thrill of a Romance* e trasformarlo in un successo in virtù delle loro personalità, questa non è la regola. A volte è utile inserire numeri di *vaudeville* o altri vecchi trucchi, ma per prima cosa devi avere una storia nella quale gli spettatori vorranno empatizzare (*to root for*) con i personaggi. Questo è l'a-b-c, una regoletta da asilo. Come tu abbia potuto ignorare un principio così fondamentale va al di là della mia comprensione. È come avere un circo senza una tenda.<sup>31</sup>

Quanto diciamo non ha un valore solo accademico perché siamo convinti che il cinema italiano da questo punto di vista sia spesso carente. Soprattutto in registi che hanno sensibilità poetica e hanno raggiunto anche una certa notorietà, sembra che ci sia una grande paura di essere troppo didascalici, paura che li porta a essere al contrario spesso freddi

---

29 Si vedano, per esempio, i bellissimi affreschi sui grandi personaggi dei primi decenni del cinema nel testo ormai classico di NEAL GABLER, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, Anchor Books, New York, 1988. Cfr. anche le riflessioni sul danno che la visione "autorialista" ha portato al cinema in DAVID PUTTNAM, *The Undeclared War. The Struggle for Control of the World's Film Industry*, HarperCollins, London, 1997.

30 Dopo gli esordi alla Warner, in cui produsse per es. il primo film sonoro, *The Jazz Singer*, fu di fatto il fondatore e per tanti anni la guida della 20th Century Fox.

31 GEORGE F. CUSTEN, *Bio/Pics - How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1992, p.177, cit. in FRANCESCO ARLANCH, *Vite da film*, cit.

e/o a non dare le motivazioni per cui il personaggio si muove e quindi impedire l'adesione empatica da parte dello spettatore.<sup>32</sup>

Ma questo non vale solo per il cinema d'autore: anche il cinema più banalmente commerciale spesso compie gravi errori in questo senso: spesso a lezione porto l'esempio di *Tre metri sopra il cielo*, diretto da Luca Lucini nel 2004, che sui giornali è stato celebrato prima ancora che uscisse come un grande successo e come un film culto, mentre in realtà ha incassato molto poco (poco soprattutto se si tiene conto delle aspettative, della diffusione del romanzo da cui era tratto e della campagna di lancio), vale a dire meno di un milione di euro. Anche alla prima visione televisiva è andato male, rimanendo sotto il 10% di share. Uno dei motivi è a nostro parere il problematico inizio del film, che invece di creare empatia sul protagonista, sembra fare di tutto per rendercelo antipatico, eliminando alcuni snodi presenti nel romanzo, che erano necessari a spiegare almeno i motivi e la plausibilità di quello che nei primi venti minuti di film appare il comportamento assurdo di un teppistello violento e antipatico.

Il problema dell'empatia sul protagonista è stato molto chiaro alla Pixar fin dal primo loro film: nelle prime versioni di *Toy Story* (1995) il personaggio di Woody era un despota insopportabile e tutta la storia a quel punto diventava senza interesse. Roy Disney jr. quando vide il primo *animatic* (una sorta di pre-film disegnato e in bianco e nero) la giudicò lunghissima e insopportabile. Il problema ovviamente, non era la quantità di minuti (il film di fatto non era particolarmente lungo), ma invece il fatto che non fosse sollecitato l'interesse emotivo dello spettatore verso un protagonista che col senno di poi gli autori stessi descriveranno come davvero indigeribile. La Disney, che doveva finanziare il film, fu sul punto di bloccare tutto, quando invece John Lasseter e i suoi riuscirono a ottenere ancora qualche settimana per riscrivere la storia da capo. Stavolta non seguirono più pedissequamente le indicazioni del responsabile Disney di sviluppo di quegli anni, Jeffrey Katzenberg, che insisteva per avere un protagonista *edgy*, cioè "da adulti", al limite del trasgressivo.<sup>33</sup> Ma misero il loro cuore e la loro passione nel personaggio, che divenne finalmente quello che tutti conosciamo: un leader benevolente e giusto, empatico, che viene messo in crisi dall'arrivo di un Buzz Lightyear – moderno, at-

---

32 Per una riflessione sui temi dell'empatia nel cinema, cfr PAOLO BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Angeli, Milano, 2003.

33 Katzenberg di lì a poco lascerà la Disney (con una causa da cui ottenne un risarcimento multimilionario) per fondare la Dreamworks insieme a Steven Spielberg e a David Geffen. Si è poi dedicato in particolare a Dreamworks animation, realizzando un personaggio più *edgy* con il protagonista di *Shrek*.

traente, ma anche simpaticamente pieno di sé – che rischia di scalarlo da quella posizione.<sup>34</sup>

La Pixar ha giocato a innovare, ma mantenendo sempre i giusti equilibri. Chi avrebbe mai detto che si sarebbe potuto fare un film a cartoni animati, rischiando 175 milioni di dollari di produzione (più quelli del marketing) avendo come protagonista un vecchio di 78 anni, misantropo e burbero? Certo, *Up* è stato un rischio non piccolo, ma controbilanciato da quei tenerissimi quindici minuti introduttivi in cui vediamo Carl bambino e poi ripercorriamo, in un meraviglioso *montage* di 4 minuti, la sua vita con Ellie... Da quel momento, siamo assolutamente con lui. E, come è noto, il film è stato un grandissimo successo in tutto il mondo, di critica e di pubblico.

Diciamo questo perché negli ultimi anni è stata lanciata la sfida, sia nelle serie televisive sia anche nei film, per fare protagonisti più dark o più trasgressivi: occorre però trovare un modo perché “funzionino” comunque per il pubblico. Quindi, a dispetto del loro avere rilevanti lati oscuri, l’empatia occorre costruirla lo stesso, in qualche modo. La questione aprirebbe un altro tema molto vasto, su cui ora non possiamo fermarci perché abbiamo già superato i limiti di spazio di questo intervento: se si può, e *come* costruire empatia su personaggi in qualche modo negativi. Anche qui rimandiamo a un altro nostro studio in merito<sup>35</sup>, ricordando solo che *Joker*, uno dei campioni di incasso della stagione 2019-2020 utilizza in modo sapiente (potremmo dire furbo?) questa strategia, che poi è esattamente la stessa che si trova anche nella puntata pilota della serie *Breaking Bad*... Ma appunto, il resto a una prossima puntata.

---

34 Sulle vicende della nascita di *Toy Story*, oltre al bel documentario di Leslie Iwerks, *The Pixar Story* (2007), ci permettiamo di rimandare al nostro volume ARMANDO FUMAGALLI, *Creatività al potere. Da Hollywood alla Pixar passando per l’Italia*, Lindau, Torino, 2013, cap.5.

35 PAOLO BRAGA - GIULIA CAVAZZA - ARMANDO FUMAGALLI, *The Dark Side. Bad guys, antagonisti e antieroi del cinema e della serialità contemporanea*, Audino, Roma, 2016.





**Fabio Finotti**

# Alle soglie del sacro. «Teorema» di Pasolini e il «cinema di poesia»

FABIO FINOTTI

1. Ci sono storie o personaggi che migrano di testo in testo, di genere in genere, e si conquistano un'esistenza autonoma rispetto alle opere in cui compaiono.

Si pensi alle infinite incarnazioni che pittori o scultori nel corso dei secoli hanno regalato ai personaggi dei miti, della fede, della storia. Quanti quadri dedicati ad Adamo ed Eva sono conservati nei musei? Quanti Cesari sono trafitti da Bruto? E per avvicinarsi al presente, quanti racconti, cartoni animati, film sono percorsi da Pinocchio, capace di saltare dall'uno all'altro con le sue lunghe gambe di legno?

Qualche volta è lo stesso autore a produrre più di un'interpretazione del medesimo soggetto. Così a San Francesco la Cavani dedica non uno ma due lungometraggi, il primo nel 1966, il secondo dopo ventitré anni, nel 1989. In casi simili, l'autonomia del personaggio suggerita da Pirandello<sup>1</sup> par quasi una realtà sperimentale.

---

<sup>1</sup> Ci riferiamo naturalmente in particolare ai *Sei personaggi in cerca d'autore* rappresentato per la prima volta il 9 maggio 1921 al Teatro Valle di Roma.

2. Di solito questa costellazione di variazioni sul tema si distribuisce nel tempo e nello spazio. Sono autori differenti per luogo o per periodo storico a lasciarsi abitare dai medesimi fantasmi, e anche se ad operare è lo stesso autore – come nel caso della Cavani – i trattamenti si collocano in epoche diverse, ad anni di distanza.

Il caso su cui mi voglio soffermare oggi è diverso e in un certo senso eccezionale. Si tratta infatti di Pasolini e di *Teorema*, il cui soggetto migra - nello stesso autore e negli stessi anni - da testo a testo e da genere a genere. Nasce infatti tra poesia e teatro per approdare contemporaneamente, nel 1968, al cinema e alla prosa, sdoppiandosi in una specie di dittico che ad una proposta filmica affianca una risposta narrativa.

Nella quarta di copertina del romanzo Pasolini ricorda la genesi teatrale dell'idea e sottolinea la complementarità tra i suoi sviluppi contemporanei in un film e in un romanzo.

#### COME LEGGERE NEL MODO GIUSTO QUESTO LIBRO

[...] *TEOREMA* è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo). In tale natura anfibologica, non so sinceramente dire quale sia prevalente: se quella letteraria o quella filmica. Per la verità, *TEOREMA* era nato, come *pièce* in versi, circa tre anni fa; poi si è tramutato in film, e, contemporaneamente, nel racconto da cui il film è stato tratto e che dal film è stato corretto. Tutto questo fa sì che il modo migliore per leggere questo manualetto laico, a canone sospeso, su una irruzione religiosa nell'ordine di una famiglia milanese, sia quello di seguire i «fatti», la «trama», trattenendosi sulla pagina il meno possibile.<sup>2</sup>

*Teorema* ha un carattere “anfibologico”, come scrive l'autore, perché partecipa contemporaneamente di due nature: quella filmica e quella narrativa. E dunque il lettore deve farsi anche spettatore, e viceversa. Libro e film non si giustappongono, e non si limitano a funzionare l'uno da fonte per l'altro, come nel caso di tanti “adattamenti”, ma si completano, dialogano tra loro e nel loro rapporto aprono l'accesso ad una verità *che ha un carattere metatestuale*, e non si identifica semplicemente né col senso del film né

---

<sup>2</sup> Cfr. la prima edizione di *Teorema* (Garzanti, Milano, 1968). In seguito, il testo verrà inserito all'inizio del romanzo, come una sorta di prefazione: «*Teorema*. Come leggere nel modo giusto questo libro», di P.P. PASOLINI, in ID., *Teorema*, pref. di ATTILIO BERTOLUCCI, Garzanti, Milano, 2015, pp. V-VI, da cui si citerà.

con quello del libro.<sup>3</sup> Non è un caso che Pasolini, nel brano sopra riportato, suggerisca al lettore del romanzo di trattenerci sulla pagina il meno possibile. Il testo vuol essere supporto a un messaggio che vive – almeno in parte – al di fuori di esso.

3. L'anfibologia di *Teorema* – sdoppiato tra libro e film – è coerente con la tematica che lo ispira: quell'«irruzione religiosa» che spinge Pasolini a presentare il romanzo come “un fondo oro”,<sup>4</sup> - evocando le icone di soggetto religioso del tardo medioevo e della tradizione ortodossa - o addirittura come una sorta di “*manualetto* laico”, ovvero come una sorta di libro di pietà, pur calato nel mondo profano del presente.

Ma il sacro ha un problema che già a inizio secolo Croce segnala nei suoi scritti di polemica con Boine.<sup>5</sup> L'intuizione mistico-religiosa non si lascia catturare dal segno: l'armonia del mondo non può essere resa che in forma oscura e incompleta dai linguaggi umani.<sup>6</sup> Ecco dunque il paradosso per cui l'ordine perfetto e matematico, il «teorema» cui rinviano i titoli sia del film sia del romanzo di Pasolini,<sup>7</sup> si concretizzano in personaggi dall'identità vacillante, e si svolgono narrativamente – a detta dell'autore – nella forma di un «canone sospeso»,<sup>8</sup> ovvero aperto e incompiuto, simile a quello con cui termina l'arte della fuga di Bach.<sup>9</sup> Il labirinto perfetto dell'armonia sacra può essere ricostruito e percorso *solo in parte* dall'intelligenza umana.

Così non ci si stupisce che il *plot* di *Teorema* si sdoppi in due discorsi entrambi imperfetti ma complementari – quello filmico e quello narrativo - dato che Pasolini supera le obiezioni crociane con una concezione del sacro di stampo dantesco. Il sacro pasoliniano è una forza che non si manifesta nell'identità, nell'omogeneità, in un'unica e salda «verità», ma genera invece un processo infinito di *diffrazione*, moltiplicandosi in diverse incar-

---

3 *Teorema* dunque differisce dalle “autoregie” esaminate in *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*, con un'intervista a GIANNI AMELIO, a cura di DENIS BROTTO e ATTILIO MOTTA, Padova UP, Padova, 2019.

4 Cfr. PASOLINI, *Teorema* cit., quarta di copertina: «TEOREMA è nato, come su fondo oro».

5 BENEDETTO CROCE, *Amori con le nuvole*, «La Voce», IV (1912), 14, poi ripubblicato in GIOVANNI BOINE, *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e letteratura*, a cura di GIULIANA BENVENUTI e FAUSTO CURI, Pendragon, Bologna, 1997, pp. 165-171.

6 Di qui la critica di Croce a ogni letteratura di ispirazione mistico-religiosa: «Il dovere nostro non è l'oscurità, ma la luce; non la torbidezza, ma la chiarezza», *ivi*, p. 167.

7 Il “teorema” è la forma più rigorosa di dimostrazione matematica.

8 PASOLINI, *Teorema* cit., quarta di copertina.

9 Cfr. JOHANN SEBASTIAN BACH - BWV 1080 - (18) *Fuga a 3 soggetti “B-A-C-H motif”*.



nazioni e interpretazioni, tutte sospese, tutte parziali, e tutte a loro modo partecipi del divino, secondo la visione già proposta dalla *Divina Commedia*:

La gloria di colui che tutto move  
per l'universo penetra, e risplende  
in una parte più e meno altrove.<sup>10</sup>

L'unità del sacro si manifesta nel pluralismo delle sue ipostasi e dei suoi riflessi terreni. Questa *diffrazione*, all'interno del *plot* di *Teorema*, è resa evidente dal fatto che ognuno dei personaggi reagisce alla chiamata del sacro a modo suo. Il sacro, per esempio, può portare alcuni a perdere l'illusione della normalità, per altri invece ne segna la conquista, come accade, in modo volutamente simmetrico per i due figli, Pietro e Odetta.

Nel film, parlando degli effetti che il misterioso visitatore ha su di lui, Pietro confessa:

Io non riesco più a riconoscere me stesso, perché quello che mi faceva uguale agli altri è distrutto. Ero come tutti gli altri, con molti difetti forse, miei e del mio mondo... tu mi hai reso diverso, togliendomi al naturale ordine delle cose [...] lo capisco adesso che tu stai partendo e sapere di perderti è diventato la coscienza della mia diversità [...] il futuro sarà come vivere con un me stesso che non ha niente a che fare con me. Devo forse arrivare al fondo di questa diversità che tu mi hai rivelato e che è la mia intima e angosciosa natura? Ma anche se non voglio, tutto questo non mi metterà contro tutto, contro tutti?

Ben diversa invece la confessione di Odette:

Tu conoscendomi mi hai fatto diventare una ragazza normale. Mi hai fatto trovare la soluzione giusta della mia vita.<sup>11</sup>

Il sacro è ciò che si pone al di qua – o al di là – della logica umana basata sul principio di non contraddizione: una logica basata sulla differenziazione dell'esistente, e sulla struttura oppositiva che genera il linguaggio verbale, fondato su quella che appunto si chiama *opposizione* fonematica. Il sacro, invece, è la coincidenza degli opposti, è il fluttuare di linguaggi presemantici, è la polisemia di quel deserto che agisce in tutto il film

---

<sup>10</sup> DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, I, 1-3. Si cita da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di GIORGIO PETROCCHI, Le Lettere, Firenze, 1994. Corsivi miei.

<sup>11</sup> Le due sequenze si trovano ai minuti 00:40 e 00:43 del DVD di *Teorema* pubblicato a Milano, Mondo Home Entertainment, 2002 (d'ora in poi citato come *Teorema DVD*). Corsivi miei.

come ricorrente allegoria di un vuoto disponibile a riempirsi di contenuti esistenziali diversi.

4. Se si confrontano gli *incipit* del romanzo e del film ci si rende conto che ciò che nel testo narrativo arriva alla fine, è *spostato nel film all'inizio, addirittura prima dei titoli*. Il film comincia, infatti, con una fortissima prolessi, dato che le prime immagini si riferiscono alla conclusione della vicenda, ovvero all'abbandono della fabbrica da parte del padrone (il capofamiglia della casa visitata da un dio-uomo), che dona lo stabilimento agli operai.

All'inizio del romanzo invece siamo agli albori della storia, e il narratore inquadra la macchina del padrone che si allontana da una fabbrica ancora sua:

Dall'ingresso principale della fabbrica – tra i saluti quasi militari dei guardiani – esce infatti lentamente una Mercedes: dentro, con una faccia dolce e preoccupata, un poco spenta, da uomo che per tutta la vita non si è occupato che di affari e, forse saltuariamente, di sport, c'è il proprietario – o almeno il principale azionista – di quella fabbrica. [...] L'entrare e l'uscire così solennemente dalla fabbrica – di cui è padrone – non è per lui che un'abitudine. Insomma, egli ha l'aria di un uomo profondamente immerso nella sua vita: l'essere un uomo importante da cui dipendono i destini di tanti altri uomini [...]<sup>12</sup>

Da cosa dipende l'inversione dell'ordine del racconto nel film rispetto al romanzo?

Nel film Pasolini sfrutta la possibilità del testo visivo di sembrare separato dalla fonte dell'enunciazione. Mentre un discorso verbale prevede necessariamente un locutore, qualcuno che parla e plasma la realtà con la sua voce e i suoi pensieri, un filmato può presentarsi come la semplice registrazione oggettiva di fatti reali, creando l'illusione di una realtà non filtrata né dai personaggi né da un narratore.<sup>13</sup> Come la fotografia, anche il cinema può apparire come la semplice riproduzione dell'esperienza.

La prolessi di *Teorema* sfrutta proprio questo "effetto di realtà": la sequenza che racconta il dono della fabbrica da parte del padrone è collocata prima dei titoli (e quindi apparentemente *prima* dell'opera registica), ed ha un aspetto "oggettivo" che il romanzo non sarebbe riuscito mai ad ottenere attraverso strumenti verbali. I caratteri stilistici – da servizio giornalistico – danno a questa soglia del testo l'apparenza di una citazione, ripresa da un

---

<sup>12</sup> PASOLINI, *Teorema* cit., p. 10.

<sup>13</sup> Sulla questione cfr. PAOLO BERTETTO, *La macchina del cinema*, Laterza, Bari, 2010, in part. cap. VI.

altro medium – non filmico ma televisivo. Il fatto che la sequenza sia posta prima dei titoli conferma la volontà di presentarla non come “opera” del regista, ma come antefatto “reale” del film: registrazione di un fatto di cronaca “vero”, del quale il successivo racconto ricostruirebbe lo svolgimento completo, sin dalle origini.

All’inizio del film, insomma, lo spettatore ha la sensazione di essere di fronte non ad un *paratesto* – ovvero alla cornice autoriale di un testo – ma a un *extratesto*, e cioè alla riproduzione di un contesto esterno da cui il testo filmico si riferirebbe: in un certo senso Pasolini mette così in gioco il legame ombelicale – sempre ignorato dalla semiologia francese – tra il referente (l’*extratesto*) e il segno (film).

5. Di fronte alle sequenze successive - che avranno un carattere fortemente simbolico, e un’eleganza sublime di strumenti, di toni, di musiche - l’apertura fintamente “oggettiva” e televisiva del film sfrutta dunque possibilità ignote alla narrativa scritta e rinvia al rapporto originario tra la “parabola” raccontata e la realtà. Una realtà quotidiana, mediocre, grigia, incapace di comprendere e interpretare il complesso messaggio di cui *Teorema* tratta: nell’apertura “extratestuale” del film un giornalista si presenta con registratore e telecamera nella fabbrica che il padrone ha donato agli operai, e comincia a porre domande semplicistiche che non sanno uscire da un orizzonte borghese, materiale, utilitario.

Diverso è il caso del romanzo dove invece l’intervento del giornalista – che pone domande simili a quelle del film – è posto alla fine del racconto,<sup>14</sup> ed è *mediato dalla voce del narratore*, sicché pare più debole l’aggancio del testo a un referente esterno, a una realtà “oggettiva”, e documentaria. Rispetto all’obiettivo mimetico del film, il brano “giornalistico” *acquista nel libro un carattere più simbolico e autoriale*, rafforzato dall’insistenza esplicita su coloro che partecipano alla parabola, eppure non l’intendono, e perdono così la poesia del sacro nell’attualità immiserita – anche se basilare - dei poveri di spirito:

Ecco, all’incirca, *queste domande, delegate a riportare bruscamente alla squallida prosa dell’attualità*, senza di cui, del resto, né l’autore né il lettore – uniti in tacita e colpevole alleanza – saprebbero avere la coscienza in pace<sup>15</sup>

---

14 PASOLINI, *Teorema* cit., 18. *Inchiesta sulla donazione della fabbrica*, pp. 185-189.

15 Ivi, p. 186; corsivi miei.

Sempre nel romanzo poche pagine prima del brano citato, un *reporter* – forse il medesimo – porta i suoi strumenti (macchina da presa, registratore e taccuino) nel casolare di Emilia, la santa contadina che lievita sugli abitanti e sui tetti del suo povero casolare –, e la sordità anche di questo servizio giornalistico è rilevata dal seguente giudizio, dove torna a sentirsi la voce dell'autore: «com'è brutto, banale e inutile il significato di ogni parabola, senza la parabola!».<sup>16</sup>

6. Il film possiede dunque un legame con la “realtà” più convincente del libro, ed è più facile per il narratore entrare e uscire (almeno apparentemente) dal testo. E soprattutto l'illusoria referenzialità del film permette a Pasolini di rendere con maggiore efficacia il carattere enigmatico delle apparenze, perché esse sembrano presentarsi senza la mediazione interpretativa dei personaggi, del narratore, e addirittura dell'autore. Proprio esaminando *Teorema* divengono chiare le ragioni per cui l'attività cinematografica di Pasolini ad un certo punto si sovrappone a quella letteraria. Il cinema risponde a una primaria esigenza ideale ed espressiva: dar conto del mistero che non si nasconde, anzi si mostra nella forma non mediata, oggettiva, imminente delle apparenze.

Su questo tema torneremo in seguito. Segnaliamo intanto che – se si confrontano le soglie di *Teorema* film e romanzo – viene alla luce una seconda differenza tra i due generi di discorso.

Oltre alla potente referenzialità del brano iniziale, al film è concessa un'alternanza che al libro è preclusa. Alle parole vuote, alle chiacchiere dell'intervistatore, all'uso del linguaggio verbale come illusorio strumento per comprendere la realtà, improvvisamente si sostituisce – mentre scorrono i titoli di testa – una visione completamente diversa: l'immagine del deserto, accompagnata solo dalla musica e dal soffio del vento. Nel deserto il Dio biblico richiama il suo popolo per un Esodo che ha come approdo la Terra Promessa. Il deserto è infatti lo spazio sacro per eccellenza: attraversarne il vuoto e il silenzio è obbligatorio per ricongiungersi col divino. È perciò rilevante che nel film la prima vera irruzione del sacro non avvenga grazie al linguaggio verbale, ma grazie allo sguardo, all'immagine, alla dimensione preverbale del suono e dell'assenza.

Al romanzo l'immagine pura, senza le parole che la descrivono, non è invece concessa. Ciò che è possibile è solo l'epigrafe che sotto il titolo del

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 169 (15. *Inchiesta sulla santità*); corsivi miei.

romanzo chiarisce il valore simbolico del deserto (il quale è però assente dal racconto):

«Dio fece quindi piegare il popolo  
per la via del deserto.»  
*Esodo*, 13, 18<sup>17</sup>

Quest'epigrafe è presente anche nel film, ma arriva *dopo* l'immagine del deserto, le si sovrappone solo brevemente, e poi scompare. La realtà visiva del deserto può così vibrare nella sua assolutezza e enigmaticità: una presenza che è mistero di inesistenza, luogo prossimo all'infinito, vertigine che richiama lo sguardo per smarrirlo senza direzioni, e lo inabissa verso l'alto, oltre le montagne, nel cielo.

Il deserto è il luogo di Dio Padre ma anche di Dio Figlio:<sup>18</sup> la prova che dà pieno accesso al sacro attraverso una totale rinuncia agli agi dell'esistenza consueta, e alle facili parole che mettono la coscienza in pace. Non è un caso che il primo monachesimo nasca così: con lo spostamento degli eremiti dalla città alle sabbie dove gli egiziani collocano non le dimore dei vivi ma quelle dei morti. Il deserto è nudità dove resta l'essenziale: Pasolini nel film lo fa abitare solo dal vento, ovvero dal soffio dello Spirito.

Non ci sono nascondigli nel deserto. Non ci sono compagni con cui parlare. Il deserto è vittoria del silenzio e di uno sguardo senza ostacoli: puro enigma, senza riparo e senza risposta. Il romanzo si conclude con una poesia, *Ah, miei piedi nudi*, attribuibile a Paolo, l'industriale, che canta le lodi del deserto in questi termini:

Ah, miei piedi nudi, che camminate  
sopra la sabbia del deserto!  
Miei piedi nudi, che mi portate  
là dove c'è un'unica presenza  
e dove non c'è nulla che mi ripari da nessuno sguardo!  
[...]  
Come già per il popolo d'Israele o l'apostolo Paolo,  
il deserto mi si presenta come ciò  
che, della realtà, è solo indispensabile  
[...]

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 7.

<sup>18</sup> Dopo il battesimo Cristo digiuna per quaranta giorni nel deserto, dove è tentato da Satana. Cfr. *Matteo* 4,1-11, *Marco* 1,12-13 e *Luca* 4,1-13.

Non c'è infatti, qui intorno, niente  
oltre a ciò che è necessario:  
la terra, il cielo, e il corpo di un uomo.

[...]

Ma perché, improvvisamente, mi fermo?  
Perché guardo fisso davanti a me, come vedessi qualcosa?  
Mentre non c'è nulla di nuovo oltre l'orizzonte oscuro,  
che si disegna infinitamente diverso e uguale,  
contro il cielo azzurro di questo luogo  
immaginato dalla mia povera cultura?<sup>19</sup>

Si noti però una differenza radicale: ciò che nel libro è il contenuto, nel film può diventare il contenente. Nel romanzo il deserto resta un simbolo verbale dell'attraversamento del sacro. Anche la poesia *sul* deserto appare come il prodotto del personaggio e/o dell'autore: vive in lui e viene da lui. Nel film il deserto diventa invece paesaggio reale, *all'interno del quale* Paolo si ritrova, nudo e delirante, al termine dell'opera: improvvisamente, infatti, l'industriale si muove non più nell'universo borghese cui appartiene, ma in un paesaggio etneo, arso e desolato.<sup>20</sup>

Nel testo filmico il deserto diventa così *l'orizzonte inclusivo* nel quale si compie lo spostamento del discorso dall'orizzonte della chiacchiera quotidiana (il "si pensa, si dice, si fa" dell'heideggeriano *Essere e tempo*) a quello del silenzio e dell'incontro *visivo* col numinoso.

7. Il vero tema di *Teorema* infatti – sia del film, sia del romanzo – è l'irruzione del sacro *attraverso non la parola ma lo sguardo*. Anche il visitatore che entra nella casa borghese come un dio e la sconvolge agisce soprattutto con la corporeità, e in particolare con gli occhi, che il film evidenzia più volte nel loro azzurro intenso e quasi folgorante attraverso un uso attento delle luci.<sup>21</sup>

Come in altri film di Pasolini – si pensi al *Vangelo Secondo Matteo* (1964) – il primo e grande mistero di fronte al quale l'uomo si trova non appartiene dunque all'universo verbale, e non s'incarna neppure – secondo la tradizione nordica – negli elementi tenebrosi del reale.

Per Pasolini, al contrario, il mistero risiede nella presenza, nell'imminenza fisica, corporale delle cose, e degli uomini. Non ciò che è nascosto

---

19 PASOLINI, *Teorema* cit., pp. 190-192.

20 Per l'eruzione dell'Etna e del suo paesaggio lunare nei film di Pasolini e in particolare in *Teorema*, cfr. SEBASTIANO GESÙ, *Pier Paolo Pasolini e l'Etna. Il deserto e il grido*, 40due Edizioni, Palermo, 1996.

21 Si veda in *Teorema* DVD, 22:53 e sgg.

è misterioso, ma ciò che lo sguardo ci offre, come un linguaggio dall'impossibile decifrazione. Ogni parola ha un contenuto preciso che si può ritrovare nel sistema di corrispondenze tra significanti e significati proposto dai dizionari, ma quale sarà il vero significato di un albero, di uno sguardo con cui incrociamo il nostro, di un paesaggio intravisto durante una corsa in treno? Nulla è così misterioso come l'evidenza. Tutto nella nostra esperienza è segno di un linguaggio asemantico e dalle infinite interpretazioni.

Nel loro semplice esserci, nel loro offrirsi al nostro sguardo, cose e persone sono dunque cariche di magia, e per questo motivo l'obiettivo di Pasolini spesso indugia sui paesaggi e sui volti, quasi imprigionato da una presenza che lo interroga sul suo senso senza dare risposte.

8. In quegli stessi anni anche Roland Barthes scopre l'inquietante polsemia delle apparenze con un saggio che può aiutarci a comprendere la poetica pasoliniana. In *Rhétorique de l'image* il trionfo dell'immagine nei media è analizzato come un fenomeno più apparente che reale.<sup>22</sup> In realtà Barthes osserva che - di fronte al proliferare di senso che ogni immagine produce - la comunicazione reagisce ricorrendo al linguaggio verbale, utilizzato come strumento d'ordine, di rassicurazione, di orientamento.

La parola prende così la sua rivincita, perché ad essa è affidata una funzione di "ancoraggio" (come la definisce Barthes) che è chiarissima negli avvisi pubblicitari, dove proprio gli elementi verbali - con la loro precisione semantica - servono a limitare la proliferazione di senso dell'immagine. Gli specialisti della comunicazione inseriscono ai margini del manifesto pubblicitario un testo che solo in apparenza è secondario, ma in realtà ha il compito essenziale di "fissare" l'immagine a un solo significato, selezionato e privilegiato tra gli altri possibili.

Se si riflette su questo quadro d'insieme, così come Barthes lo descrive e lo analizza, colpisce che Pasolini scelga una direzione opposta alla comunicazione mass-mediatica: egli non cerca di limitare l'immagine con la parola, ma al contrario ne esalta la forza iconica, ambigua ed enigmatica, escludendo la parola. Lunghi silenzi abitano *Teorema* nella versione filmica. L'identità dei personaggi - abituati a muoversi in un mondo di parole - è scossa dalla forza *silenziosa* con cui il sacro entra nelle vite e le trasforma, strappandole ad orizzonti domestici e rassicuranti.

Il sacro è questo appunto: realtà che non si ancora a un senso definito, e non cessa di vibrare in un'infinita oscillazione semantica, producendo

---

22 ROLAND BARTHES, *Rhétorique de l'image*, «Communications», 1964, 4, pp. 40-51.

uno smarrimento che può addirittura esplodere in violenza autodistruttiva, (come accade alla serva Emilia all'inizio del film, quando l'immagine del misterioso visitatore le occupa interamente la mente e il pensiero).

E accade così che l'aura della sacralità non investe solo l'ospite ignoto, ma si espande a tutti i personaggi di *Teorema*, via via trasformati in tacite ed enigmatiche realtà scosse dal numinoso, e capaci di incarnarlo col loro mero «esserci».

9. È infatti la *presenza* che in Pasolini si propone come fondamento di una domanda senza risposta: chi sei tu, da dove vieni e cosa significhi?

Nella forma romanzesca di *Teorema*, perfino il narratore si propone come uno spettatore che non inventa la storia ma *la guarda*, spesso incerto - per primo - sul significato di ciò che vede, e sempre catturato dal gioco ansioso e complesso di sguardi che domina la realtà quando il sacro la abita. Lo sguardo può divenire rivelazione o addirittura preghiera, come accade a Lucia nel suo darsi all'ospite:

L'ospite è laggiù, lontano, solo, tra le piante palustri, contro le macchie dei boschi cedui appena ingemmati [...]

Il giovane ospite è seminudo [...] *A guardare* l'ospite che gioca laggiù in fondo a uno scoscendimento che dà sul bosco, è Lucia. Essa è seduta in cima a una specie di argine [...] Da lassù [...] Lucia resta a guardare per molto tempo, inespressiva, il ragazzo che gioca [...] attraversa il prato e rientra lentamente all'interno dello chalet.

Lì, nella penombra, *si guarda* attenta intorno. C'è una piccola alcova [...] Sopra le coperte scure, risaltano [...] gli indumenti del ragazzo: indumenti estivi, quasi tutti chiari.

Lucia sta lì *a osservarli a lungo*, con *dentro gli occhi* quel suo pensare rapido e complicato, che la prende tutta: come prima davanti al ragazzo che giocava nella boschina [...].

C'è la maglietta o la camicia del giovane, la sua canottiera; ci sono le sue scarpe, il suo orologio, i suoi slip, i suoi calzonni.

*Lucia li osserva.*

I panni sono lì, innocenti *sotto il suo sguardo*, come abbandonati.

*Osservarli è molto facile*, perché essi non oppongono alcuna resistenza: anzi si offrono quasi con troppa e indifesa umiltà [...] forse *quel suo insistente contemplare* quegli oggetti insignificanti, è per lei una specie di rivelazione [...] *Piano piano gli occhi di Lucia* perdono quella loro indifferenza contemplativa, e si riempiono di tenerezza [...]

Ma egli... *ha quel suo sguardo naturale*, comprensivo, velato forse appena un po' di ironia, e insieme di una grande, dolce, protettrice forza di genitore. Si avvicina a lei che si schiaccia sempre più contro il parapetto,



nascondendosi e abbassando la testa. Si china su di lei e l'accarezza sui capelli: e, sotto quella carezza, Lucia *osa alzare gli occhi su di lui, pieni di uno sguardo* deplorabilmente mendico.<sup>23</sup>

Non occorre che Dio parli per irradiare il sacro: basta che gli occhi (nel romanzo) o la telecamera (nel film) inquadrino oggetti e persone per trasformarli in simboli portatori di un senso misterioso, che il linguaggio verbale non vale a spiegare. Per questo *Teorema* trova nel film più che nel libro la forma pienamente adeguata al proprio nucleo ispirativo. E per il medesimo motivo in *Teorema*, come in tutti i suoi film, Pasolini spesso immobilizza i volti, li trasforma in quadri, li cristallizza in una sacralità tanto più abissale quanto più imminente. La strategia è perfettamente chiara all'autore che *Nel sogno del centauro* parla così della sua scrittura registica:

Serve alla mia ossessione di scoprire gli esseri e le cose come congegni (mondi), macchine cariche di sacralità. Quando giro un film, mi immergo in uno stato di fascinazione davanti a un oggetto, a una cosa, un viso, gli sguardi, un paesaggio, come se si trattasse di un congegno in cui stesse per esplodere il sacro.<sup>24</sup>

Oltre agli occhi del misterioso e divino visitatore, contano dunque quelli dei personaggi, perché ognuno di loro è partecipe almeno di un frammento di sacralità, e ne porta il bagliore nelle pupille. Prima tra tutti la serve Emilia il cui dialogo più intenso con l'ospite avviene proprio attraverso un lungo sguardo, nel momento del definitivo distacco della domestica dal mondo borghese in cui fino ad allora ha lavorato e vissuto.<sup>25</sup> E il finale miracolo di Emilia, il sacrificio miracoloso che ne sancisce la piena annessione alla sfera del sacro, viene proprio dagli occhi, trasformati in fonti di vita da cui sgorgano lacrime che lavano ciò che è contaminato, resuscitano ciò che è morto.<sup>26</sup>

10. Questo passaggio dall'universo dei discorsi vuoti e della chiacchiera quotidiana, all'universo degli sguardi e delle immagini è compiutamente possibile solo nel film, perché il libro è costretto ad esprimere anche le

---

23 PASOLINI, *Teorema* cit., pp. 40-46; corsivi miei. Si confronti il brano citato con *Teorema* DVD a partire da 18:32.

24 ID., *Il sogno del centauro [1970-1975]: Consapevolezza del linguaggio. Lo stile*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di WALTER SITI e SILVIA DE LAUDE, Mondadori, Milano (1999) 2001, p. 1494.

25 *Teorema* DVD, 45:40.

26 Ivi, da 1:31:10.

immagini con parole. Solo nel film è possibile enfatizzare l'opposizione tra l'apertura giornalistica - tutta fondata su un linguaggio vacuo e superficiale - e l'irruzione di un sacro muto e vuoto. La musica - non il linguaggio - costituisce eventualmente la traduzione sonora del suo universo indifferenziato.

L'opposizione tra linguaggio verbale, articolato e razionale, e linguaggi non verbali, presemantici e fluidi, è il primo effetto che Pasolini ricerca nella «soglia» del suo testo filmico. Ma c'è un secondo effetto che credo vada rilevato e sottolineato.

Dopo la prima comparsa a cavallo dei titoli di testa, il deserto torna periodicamente per tutto il film, sino alla conclusione, nella quale - come ho già ricordato - Paolo si trova sbalzato al suo interno: il suo drammatico arrancare e vagare in quel mare vuoto di sabbia rappresenta tutta la violenza tragica con cui il sacro lo strappa - più degli altri personaggi - alla sua vita consueta e "civile".

E dunque nella struttura del film - che dovrebbe avere tendenzialmente un carattere progressivo e diacronico come tutte le narrazioni - il deserto ritorna ritmicamente, introducendo un elemento destabilizzante, non solo per la sua natura di segno simbolico-figurale, ma per il suo carattere recursivo: mentre nel racconto il tempo si muove linearmente in avanti, nel film il deserto, col suo riproporsi, segna una continua regressione circolare del discorso alle origini.

Il paratesto, che dovrebbe essere soglia iniziale del testo, si fa così *interno* al testo, e addirittura ne diviene la *conclusione*. Alla linearità della narrazione in prosa Pasolini intreccia, insomma, la struttura a spirale del discorso poetico, che la rima, le interne corrispondenze formali, le strutture metaforiche e analogiche continuamente ripiegano su se stesso, incrinando la progressività lineare del modello logocentrico.<sup>27</sup>

Se il film è apertura al sacro anche questa strategia ha probabilmente una sua fortissima motivazione interna. Il sacro, infatti, è in primo luogo cancellazione del tempo razionale, ordinario, lineare. Alla successione il sacro sostituisce la compresenza, perché l'essenza del divino non è l'oggi o il domani ma il sempre, entro cui si dissolvono le frontiere tra il prima, l'ora e il dopo. Così, per via puramente formale, e per immagini, attraverso il *leitmotiv* del deserto, Pasolini riesce a comunicare ciò che nel libro

---

27 Proprio in coincidenza con l'elaborazione e il compimento di *Teorema* nella sua versione filmica e narrativa, usciva di JACQUES DERRIDA, *De la grammatologie* (1967), trad. it. di RODOLFO BALZAROTTI, FRANCESCA BONICALZI, GIACOMO CONTRI, GIANFRANCO DALMASSO, ANGELA CLAUDIA LOALDI, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano (1968), 2006.

invece deve forzatamente esprimersi in forma verbale, all'inizio dell'11° capitolo della parte prima:

Forse è ancora la stessa notte in cui abbiamo lasciato Pietro in contemplazione dell'ospite dormiente. (Lo sottolineiamo per l'ultima volta, i fatti di questa storia sono compresenti e contemporanei).<sup>28</sup>

11. Attraverso la strategia formale che porta l'inizio ad essere anche il centro e la fine del testo filmico, Pasolini concretizza quell'ideale di "cinema di poesia" al quale dedica molte pagine, reagendo alla riduzione del linguaggio cinematografico a pura narrazione:

Tutto questo dovrebbe, in conclusione, far pensare che la lingua del cinema sia fondamentalmente una «lingua di poesia». Invece, storicamente, in concreto, dopo alcuni tentativi, subito stroncati, all'epoca delle origini, la tradizione cinematografica che si è formata sembra essere quella di una lingua della prosa», o almeno di una «lingua della prosa narrativa».<sup>29</sup>

La strategia "poetica" applicata in *Teorema* colpisce particolarmente perché riguarda proprio le soglie del testo, ma in forme diverse è caratteristica anche degli altri film pasoliniani, tanto che è possibile descriverla con una certa semplicità utilizzando gli strumenti della linguistica e stilistica contemporanea.

Il linguaggio si muove – per usare la terminologia di Jakobson – tra selezione e combinazione. Nell'asse della selezione troviamo le scelte possibili, nell'asse della combinazione le scelte effettuate, che assumono il loro valore sia dal contesto in cui sono calate, sia dalle possibilità scartate.<sup>30</sup> Ebbene, nella poesia accade qualcosa di particolare rispetto al discorso ordinario, giacché il linguaggio poetico si sposta insistentemente dall'*asse della combinazione* all'*asse della selezione*. La struttura formale della poesia – per dirla con Jakobson «proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione».<sup>31</sup>

---

28 PASOLINI, *Teorema* cit., p. 37.

29 ID., *Empirismo eretico* (1972): *Il «cinema di poesia»*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di WALTER SITI e SILVIA DE LAUDE, Mondadori, Milano, 1999, I, p. 1468.

30 Se per esempio dico "è una donna matura", il termine "matura" grazie al contesto (*asse della combinazione*) assume un valore relativo a un'età abbastanza avanzata (diverso valore avrebbe invece nel sintagma "mela matura"); considerato invece in rapporto alle alternative (*asse della selezione*) suggerisce una connotazione di gentilezza o di ipocrisia ("matura" invece di "vecchia").

31 ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 189.

Come la rima sovrappone il testo a se stesso nella sua materia fonica, come l'analogia lo sovrappone nella sua materia immaginaria, come insomma la poesia gestisce circolarmente la linearità linguistica, così fanno le immagini ricorrenti, le forme e gli schemi strutturali nei film di Pasolini, e così agisce, in *Teorema*, l'emblema del deserto. Il passare del tempo è apparente, perché il tempo torna continuamente su se stesso. In questa luce si comprende anche la poetica artistica del figlio Pietro, che in *Teorema* si impegna in tentativi pittorici che corrispondono non a una successione di tele, ma a una sovrapposizione di immagini dipinte su supporti trasparenti.

12. C'è un terzo aspetto dell'uso della soglia in *Teorema* sul quale conviene soffermarsi.

Il deserto, nel suo tornare, viene avvicinato ad altre immagini, con cui ha insieme un rapporto di somiglianza e di differenza. La fabbrica per esempio, colta non nel momento in cui è in piena attività, ma tace,<sup>32</sup> probabilmente nel giorno sacro per eccellenza ovvero la domenica. Cosa c'è di più diverso tra il deserto e la fabbrica? Eppure Pasolini nei primi minuti del film crea una relazione tra i due luoghi: ambedue vuoti, senza alcun essere umano che li attraversi, abitati solo dal vento, senza echi di parole.

Il paratesto, dunque, opera nella versione filmica di *Teorema* attraverso un secondo processo tipico della poesia: l'analogia, che appunto accosta immagini apparentemente lontane per significato così da produrre un mutuo investimento di senso. In questo modo – messo in relazione con luoghi diversi – il deserto diviene immagine simbolica di una condizione universale, non rappresentazione di un posto concreto: figura di uno stato esistenziale per il quale non occorre andare alle pendici dell'Etna, ma che improvvisamente può coglierci e dominarci là dove noi siamo.

Tutto può diventare deserto, anche un'officina.

13. Per tutto *Teorema*, dunque, il deserto agisce come una macchina analogica, e nel suo collegarsi a luoghi e personaggi differenti, sottolinea sia un elemento che li congiunge – il rapporto col sacro – sia le differenze, e l'infinita possibilità di variazioni in cui il sacro si manifesta e rivela la sua fondamentale polisemia.

Perché, appunto, ognuno nel film ha il suo deserto. Ce l'ha Odetta.<sup>33</sup> Ce l'ha Lucia.<sup>34</sup> E soprattutto ce l'ha il padre di famiglia, Paolo. Si riveda

---

<sup>32</sup> Cfr. *Teorema* DVD, 5:03.

<sup>33</sup> Ivi, 56:09.

<sup>34</sup> Ivi, 1:13:58 e 1:16:05.

la sequenza dedicata alla sua breve gita sul Po con l'ospite, dove molte osservazioni fatte fin qui trovano conferma:<sup>35</sup> dall'illusoria potenza del linguaggio, con la sua pretesa di spiegare tutto – che l'ospite però ignora –, alla sovrapposizione improvvisa del deserto al paesaggio a sottolineare il passaggio dalla sfera dell'ordinario a quella del sacro. Una sovrapposizione che si compie proprio quando è lo sguardo, non la parola a tornare protagonista, e l'ospite si stende a guardare il cielo.<sup>36</sup>

E proprio a questo punto,<sup>37</sup> mentre scorrono le immagini del deserto, una voce fuori campo – affidata nel romanzo a un finale “allegato” – recita un passo del libro di Geremia:

Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai violentato e hai prevalso. Sono divenuto oggetto di scherno ogni giorno, ognuno si fa beffe di me... Sì, io sentivo la calunnia di molti: «Terroro all'intorno! Denunciatelo, e lo denunceremo». Tutti i miei amici spiavano la mia caduta. «Forse si lascerà sedurre e così noi prevarremo su di lui e ci prenderemo la nostra vendetta su di lui».<sup>38</sup>

L'eros dispiegato in *Teorema* va dunque interpretato non come mero piacere del corpo ma – misticamente – come possesso del corpo da parte di una potenza sacra che addirittura lo «violenta», e che non è solo pagano-dionisiaca (e dunque di ascendenza nicciana), ma innanzitutto ebraica e cristiana. È difficile non ricordare a questo proposito la tradizione dei grandi mistici cristiani, in cui proprio il linguaggio dell'eros è utilizzato a rappresentare un incontro con Dio che qualche volta – come nella celebre *Estasi di santa Teresa d'Avila* di Bernini – prende quasi le forme di un orgasmo.

14. Nel suo tornare all'interno del film, il deserto di *Teorema* acquista infine un quarto significato. E anche in questo senso Pasolini agisce nel film davvero da poeta: ovvero non solo da semplice utilizzatore dei segni, nel loro senso comune, ma da produttore di senso. Il deserto non è semplicemente un segno nel discorso filmico, ma acquista il suo senso dal discorso filmico.<sup>39</sup>

---

35 Ivi, 36:00.

36 Ivi, 38:28.

37 Ivi, 38:45.

38 Nel romanzo il passo è pubblicato tra gli Allegati: PASOLINI, *Teorema* cit., pp. 198-199. La fonte indicata dallo stesso Pasolini è il *Libro di Geremia*, cap. 20, vv. 7 e 10.

39 Questo incremento di senso – compito dello scrittore e dell'autore cinematografico – è posto al centro della creazione estetica da PASOLINI in *Il «cinema di poesia»* cit., pp. 1464-1465.

E il senso estremo che il film pasoliniano dà al deserto è chiaro proprio nella sequenza finale, là dove la stazione di Milano si trasforma per il padre Paolo in un deserto, solo dopo che in quella stazione egli ha lasciato cadere i vestiti, e si è denudato come San Francesco. Tutto il film rivela così il proprio carattere di percorso ascetico fondato sull'umiltà e sull'umiliazione: in forme diverse i personaggi hanno dovuto abbandonare abiti, ambizioni, difese, tranquillità economica e sociale, e rinunciare alla loro sicura, riparata identità. Si umilia la madre Lucia, sporcando il magnifico vestito di Capucci nei fossi della campagna, quando cede senza più resistenze alla potenza erotica del sacro, rappresentata da ragazzotti di borgata. Si umilia il figlio, nel considerare la pochezza delle proprie ambizioni di pittore, pisciando sulle proprie opere. Si umilia Emilia, nel tornare dalla città alla cascina, dove mangerà solo ortiche in segno penitenziale. Si umilia e si spoglia di ogni sicurezza Odetta che rinuncia al rifugio di bambina, fino allora immersa nelle immagini rassicuranti della storia familiare, tenute in un baule nella propria camera. E soprattutto si umilia e si spoglia di tutto – vestiti, ricchezza, potere – il padre Paolo. E infine allora ecco che il deserto da cui il film era partito, e che sembrava solo il paratesto del discorso, ne diviene la vera conclusione.<sup>40</sup>

In quel deserto che occupa la sequenza finale del film, l'uomo appare nudo, privato non solo degli abiti ma della parola: non può più parlare, può solo lanciare il suo urlo.<sup>41</sup> Un urlo che anche la madre Lucia ha già lanciato nella sua macchina, quando ha sentito la potenza dell'eros travolgerla. Così urla Paolo, arrancando nel deserto, e il suo urlo oltrepassa la soglia ultima del film, sovrapponendosi alla scritta "Fine". Una rivoluzione dunque si è compiuta in quel deserto che apre, ritma al suo interno, conclude *Teorema*. Nell'urlo infatti l'uomo passa finalmente dal linguaggio - forma della differenza e dell'opposizione – alla piena partecipazione all'indifferenziato. Scrive Pasolini nella poesia che conclude il romanzo:

È un urlo fatto per invocare l'attenzione di qualcuno  
O il suo aiuto: ma anche, forse, per bestemmiarlo.<sup>42</sup>

Un urlo che afferma e nega al tempo stesso, che invoca Dio e lo maledice. Così il deserto è il luogo d'inizio e di fine del racconto, come è il luogo d'inizio e di fine dell'uomo. Forma di ciò che è prima della storia e dopo

---

<sup>40</sup> *Teorema DVD*, 1:31:20.

<sup>41</sup> *Ivi*, 1:33:41.

<sup>42</sup> PASOLINI, *Teorema cit.*, p. 193.

la storia. Alfa e omega di un percorso che torna a se stesso restando però aperto. Perché l'urlo mira anche a impedire che del film si dia un'interpretazione definitiva, precisa, assiomatica. Il canone è sospeso, il teorema è aperto, e ciò che pare la fine è forse un nuovo inizio. Anche nel romanzo può accadere che la conclusione neghi se stessa nell'atto di scriversi:

Ad ogni modo questo è certo: che *qualunque cosa*  
questo mio urlo voglia significare,  
esso è destinato a durare oltre ogni possibile fine.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibid.*; corsivi miei.







**Anna Zoppellari**

# Entrare nel testo filmico: il cine-romanzo per Alain Robbe-Grillet

ANNA ZOPPELLARI

Poiché dedicheremo questo articolo all'analisi di un cine-romanzo, ci muoveremo a partire da due diverse interpretazioni del concetto di *incipit*. L'*incipit* è letteralmente l'inizio del testo. Ma di quale testo stiamo parlando? Della sceneggiatura che prende la forma di cine-romanzo? Del film che al cine-romanzo è legato? Torniamo all'inizio: all'inizio è il cine-romanzo (ma non sempre o non totalmente), che possiamo considerare la versione letteraria di una sceneggiatura e che, in quanto tale, dà luogo ad un film. Resta il fatto che questo film rimanda ad un'opera scritta e pubblicata. Tratteremo quindi di un genere letterario, che rinvia ad un altro linguaggio e veicola una visione del mondo e una interpretazione del rapporto tra uomo, mondo e linguaggio. Riserveremo quindi tutta la prima parte dell'articolo a ricostruire le linee generali del genere cine-romanzo – sia da un punto di vista storico sia nelle sue implicazioni teoriche – per passare poi all'*incipit* di un cine-romanzo particolare, chiedendoci come la storia sia introdotta nelle pagine iniziali e come queste preannuncino l'entrata in scena nel film. Non esiste nessun inizio, tuttavia, che non abbia una fine, e analizzeremo quindi in termini comparativi inizio e fine dell'*Immortelle* di Alain Robbe-Grillet.

Entrare nel testo filmico, per Alain Robbe-Grillet, ha significato innanzitutto avvicinarsi all'immagine in movimento attraverso la scrittura, sia essa stata nella forma di cine-romanzo, sceneggiatura o *découpage* tecnico. È tuttavia indubbio che lo scrittore della «letteratura oggettiva»<sup>1</sup> si è interessato all'immagine, alla sua descrizione, al suo fascino, molto prima di diventare un rappresentante del *nouveau-nouveau cinéma*.<sup>2</sup> L'opera di Robbe-Grillet nel suo complesso si è posta al centro della messa in crisi del rapporto tra scrittura e verità, secondo un'azione profondamente politica, anche se svolta in modo paradossale: l'autore, che aveva firmato il Manifesto dei 121 scritto contro la guerra d'Algeria, ha infatti sempre difeso lo spazio di autonomia dell'arte, dichiarando, fin dal 1963, che l'unico impegno che fosse possibile chiedere allo scrittore era quello della letteratura. Non si è trattato tanto di una chiusura in un formalismo cieco, quanto di una vera e propria rivendicazione della funzione intrinsecamente politica dell'opera creativa. Obiettivo dell'opera letteraria è, per Robbe-Grillet, quello di reinventare le relazioni che legano l'uomo e il mondo attraverso una decostruzione delle forme narrative tradizionali, per svelarne le convenzioni e far sì che «par sa forme, toute littérature fonctionne politiquement».<sup>3</sup>

È su questa scia che la sua produzione letteraria, critica e cinematografica sono state oggetto di letture molteplici che lo hanno visto diventare il rappresentante del nuovo romanzo, del nuovo cinema, del *nouveau-nouveau roman* per diventare, alla fine, uno dei rappresentanti del ritorno ad una autobiografia postmoderna. Robbe-Grillet è certamente uno scrittore particolare, come particolare è la sua opera cinematografica, al punto che non è possibile parlare dell'opera letteraria senza interrogarsi sui rapporti con l'opera cinematografica, teorica o autobiografica. Ci limiteremo, come detto, ad un genere limite (il cine-romanzo) e ad un testo specifico, *L'immortelle*, cine-romanzo e film del 1963. Questa scelta può sembrare riduttiva. L'ipotesi che sosteniamo è che il genere del cine-romanzo, e *L'immortelle* in particolare, si trovino al centro di una serie di questioni poetiche ed estetiche primordiali nell'opera di Robbe-Grillet,

1 ROLAND BARTHES, *Littérature objective*, «Critique», vol. X, n° 86-87, 1954, p. 581-591.

2 La definizione è di FRANÇOIS JOST e DOMINIQUE CHÂTEAU, in *Nouveau cinéma. Nouvelle sémiologie. Essais d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, U.G.E., 10/18, 1979.

3 ALAIN ROBBE-GRILLET, *Moi, Robbe-Grillet*, entretien avec Pierre Fisson, «Le Figaro littéraire», n. 879, 23 février 1963, p. 3.

che hanno appunto a che fare con il rapporto tra parola scritta, linguaggio filmico e mondo esteriore e riassumono quel dibattito assai ampio che tra gli anni Sessanta e Settanta del Ventesimo secolo si è sviluppato attorno al concetto di “testo”. Cercheremo quindi di mettere a frutto questi studi per interrogarci sullo statuto di un testo paradossale quale il cine-romanzo, tappa concettualmente intermedia, ma che si propone, come e più di ogni sceneggiatura, di essere, innanzitutto «un texte qui devra être lu». <sup>4</sup> Il cine-romanzo, in quanto sceneggiatura, deve essere letto da chi lo trasformerà in film, ma come opera letteraria, ambisce all'autonomia del romanzo, si mette in concorrenza con il film e, entrando attivamente nel processo di produzione del film, lo anticipa, lo completa, sta prima e sta dopo. È insomma altro, è cinema e romanzo insieme e può essere letto a prescindere dalla visione del film. È in questo senso che un approccio che metta in evidenza il tessuto di interrelazioni tra opera scritta e opera filmica potrà aiutarci a cogliere la particolarità estetica dell'*Immortelle*.

#### IL CINE-ROMANZO E IL FILM

La prima redazione del testo scritto dell'*Immortelle* è stata fatta alcuni anni prima delle riprese del film, la versione finale sarà composta da 355 *plans* nei quali Robbe-Grillet descrive, in modo assai preciso, i «paramètres qui organis[ent]» <sup>5</sup> ogni inquadratura sullo schermo. <sup>6</sup> Siamo di fronte ad una particolarità che si impone per la sua problematicità: l'unicità testuale è messa in dubbio per la presenza, accanto al film, di un'opera letteraria che è più di una sceneggiatura e meno di un romanzo. Si aggiunga che Alain Robbe-Grillet non era nuovo alla redazione di cine-romanzi nel momento in cui scrive e pubblica *L'Immortelle*. Nel 1961, aveva infatti firmato *L'Année dernière à Marienbad* che costituisce, come si sa, il testo a partire dal quale Alain Resnais dirigerà il film omonimo. <sup>7</sup> Dopo *L'Immortelle* saranno pubblicati almeno otto cine-romanzi e vari testi che talora accompagnano i cine-romanzi stessi e talora sono testi unici inseriti in *Scénarios en noir et*

---

4 MICHEL MARIE, *Préface*, in ISABELLE RAYNAUD, *Lire et écrire un scénario*, 2e éd., *Fiction, documentaire et nouveaux médias*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 8.

5 ROBBE-GRILLET, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p. 211.

6 È bene precisare che il *plan* nel cine-romanzo tende a corrispondere all'inquadratura, senza che tuttavia sia possibile stabilire una identificazione netta. All'interno di questo studio, per evitare ambiguità semantiche, privilegeremo il termine francese.

7 ROBBE-GRILLET, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, p. 18.

*blanc* nel 2005.<sup>8</sup> Una pratica così diffusa impone allo studioso di chiedersi cosa sia un cine-romanzo e come tale genere si integri nell'opera dell'autore che lo ha praticato.

#### IL CINE-ROMANZO: UNA LUNGA STORIA

Va ricordato che R-G non ha inventato il cine-romanzo, né nella forma "preistorica" e popolare degli anni Venti né nella forma "letteraria" degli anni '60-'70. Segnaliamo velocemente che il cine-romanzo – o meglio il *roman-cinéma* – è stato un genere molto in voga nel periodo tra le due guerre mondiali, quando consisteva nell'adattamento romanzesco di un film, accompagnato da alcune foto di scena. Fin da allora, non era affatto sicuro che la realizzazione del film dovesse per forza precedere la redazione del cine-romanzo. Questo avviene in modo sistematico solo nel primo periodo, poi, l'opera filmica e l'opera scritta scambiano volentieri l'ordine di creazione e soprattutto di diffusione. Il primo *roman-cinéma* conosciuto è *Les Mystères de New York*, di Pierre Decourcelle, ed è l'adattamento del film omonimo di Louis Joseph Gasnier. Decourcelle era un autore di melodrammi, che fece originariamente uscire il suo testo a puntate nel quotidiano «Le Matin». Si tratta di pubblicazioni che precedono, poi accompagnano, la proiezione degli episodi del film nelle sale. Siamo da subito di fronte ad un genere popolare, caratterizzato da titoli sensazionalistici, che devono stimolare la curiosità dei lettori: *Le portrait qui tue, Sang pour Sang, le Baiser mortel...* Le pubblicazioni avranno un grande successo, tanto che tutti i grandi quotidiani saranno indotti «à imiter "Le Matin", puis à publier des feuilletons originaux (*Belphégor...*) ou des adaptations de chefs-d'œuvre de la littérature populaire portés à l'écran (*Roger-la-Honte, la Pocharde...*)»<sup>9</sup>. Rapidamente, quasi tutti gli editori ideeranno delle collezioni di cine-romanzi o *romans-cinéma*. «Gallimard lance son luxueux *Cinéma romanesque* auquel collaborent des célébrités. La prestigieuse revue *l'Illustration* a sa collection dont

---

<sup>8</sup> Diamo qui una lista dei cine-romanzi, indicando, quando differente, l'anno di uscita del film: *L'année dernière à Marienbad*, 1961; *L'Immortelle*, 1963; *Trans-Europe-Express* (progetto di cine-romanzo: pre-pubblicazioni di brani in «*Obliques*», n. 16-17, 1978 (dir. Fr. Jost); «*Revue d'Esthétique*», 1967, Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens*, Paris, Ch. Bourgeois, 2001; cine-romanzo – incompleto in *Scénarios en noir et blanc*, Paris, Fayard, 2005, film: 1966; *L'Eden et après*, film: 1971, *Projet de cinéroman [1970-74]* in *Scénarios...* 2005; *N a pris les dés*, film: 1971, presentazione della sceneggiatura 2005]; *Glissements progressifs du plaisir* (1974); *La belle captive* (1983) < *Piège à fourrure* (1976, 1978, 2005); *C'est Gradiva qui vous appelle* (2002), film 2006.

<sup>9</sup> Encyclopédie Larousse.

les photos, déjà en héliogravure, sont excellentes». <sup>10</sup> Se Gallimard e *l'Illustration* commercializzano delle pubblicazioni ricche e basate su tecniche lussuose, non bisogna dimenticare che «la plupart des publications sont plus modestes et pauvrement illustrées: leur format moyen n'excède pas 18 × 27 cm pour 16 pages vendues à prix modique». <sup>11</sup>

Il cine-romanzo dell'*Entre-deux-guerres* si presenta come un romanzo popolare (spesso pubblicato a puntate) nel quale il rapporto con il film è essenzialmente paratestuale e diegetico. A livello paratestuale, il titolo, le foto di scena, le prefazioni e la stampa segnalano il legame esistente tra i due testi; a livello diegetico, abbiamo a che fare con la stessa storia raccontata tramite due differenti semiosi. Niente nel testo scritto denuncia il legame con il film, a parte la presenza di foto di scena o il paratesto editoriale. A ben vedere, il successo del cine-romanzo è legato alla curiosità del pubblico nei confronti della settima arte e al fatto che la diffusione delle pellicole fosse ancora limitata. La pubblicazione dei cine-romanzi si integra quindi alla dinamica pubblicitaria del film: «la presse va diffuser un résumé, sous forme de feuilleton, des films à succès». <sup>12</sup> La fortuna del genere è enorme, al punto che «plus de 10 000 titres [sont] publiés durant l'entre-deux-guerres». <sup>13</sup> I critici del periodo si dividono tra coloro che sono entusiasti e «saluent un genre qui a su exprimer le “fantastique du réel” ou “la poésie de la quotidienneté”», e coloro che si dimostrano più critici e «lui reprochent son sentimentalisme exacerbé [...], son populisme, ses objectifs trop commerciaux, et n'y voient qu'une frénésie éditoriale sans aucun chef-d'œuvre». <sup>14</sup> La popolarità del cine-romanzo si attenuerà con l'Occupazione e il *roman-cinéma* scomparirà poco dopo la Seconda guerra mondiale.

Sarà nel corso degli anni Sessanta che, come lo precisa Marie-Claire Ropars-Willeumier, si instaurerà un nuovo tipo di collaborazione tra cinema e romanzo. A *Hiroshima mon amour* (1958), che vede la collaborazione di Alain Resnais e Marguerite Duras, faranno seguito *L'année dernière à Marienbad* (1960, Resnais / Robbe-Grillet), *Muriel* (1963, Resnais / Cayrol), *La guerre est finie* (1966, Resnais / Semprun), *Je t'aime, je t'aime* (1968, Resnais / Sternberg). Il cine-romanzo, quale esso era percepito dai lettori-spettatori

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> DANIEL FONDANÈCHE, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005, p. 424.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

degli anni Venti e Trenta, non esiste più; il genere popolare è stato sostituito dal foto-romanzo, mentre i testi sopracitati sono completamente diversi, a parte l'abitudine di inserire alcune foto di scena all'interno del libro.

Queste poche note storiche, ci suggeriscono quanto lo statuto del genere cine-romanzo sia meno evidente di quanto non si pensi, sia per quanto riguarda la forma, sia per quanto riguarda gli obiettivi e il contesto sociale. Studiare il cine-romanzo significa quindi attraversarne la storia, ma anche entrare all'interno degli studi intersemiotici. Daniel-Henri Pageaux<sup>15</sup> precisa che, di fronte a dei testi che mettono in campo due semiosi (la letteratura e il cinema, nel nostro caso), il problema del comparatista è, in primo luogo, far uscire la comparazione dall'approssimazione poetica che il passaggio da un linguaggio all'altro comporta e, in secondo luogo, «étudier comment la littérature met en mots ce qui n'est plus un matériau, un thème, mais un mode d'expression» visivo.<sup>16</sup> A queste domande, che rinviano al tema della traduzione intersemiotica, si aggiunge il fatto che il cine-romanzo ha uno statuto originariamente intermedio, nascendo come testo che è per metà letterario e per metà filmico. Il cine-romanzo non è infatti un film e, tutto considerato, non è nemmeno una sceneggiatura. Riferendosi ai cine-romanzi di Robbe-Grillet, Pageaux propone la definizione di «*adaptation littéraire de film*»,<sup>17</sup> formula che ha il merito di porre il problema di fondo di un'opera ibrida (secondo la definizione di Duras)<sup>18</sup> e presentata come non definitiva o non-opera (visto che l'opera definitiva è il film), ma opera che può sempre essere letta come un testo e che ha acquisito lo statuto di genere.

Una lettura interessante del paradosso che si mette in atto tra autonomia e funzionalità della sceneggiatura sarà sviluppata, nel 1966 da Pier Paolo Pasolini. Il poeta regista adotta una prospettiva che non solo ripropone i motivi di fondo già visti in Robbe-Grillet, ma che è il segno di una preoccupazione diffusa che attraversa il periodo. Secondo Pasolini, la sceneggiatura può essere considerata come una struttura intermedia in cui si produce il «*passage du stade littéraire au stade cinématographique*».<sup>19</sup> La sceneggiatura «*fait allusion à la signification par deux voies différentes:*

---

15 DANIEL-HENRI PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, Paris, Colin éditeur, 1994.

16 *Ibid.*, p. 158.

17 *Ibid.*, p. 159. Corsivo nel testo.

18 *Ibid.*

19 PIER PAOLO PASOLINI, «La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra scrittura», dans *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1960, (traduzione francese in «*Cahiers du Cinéma*», 185, 1966, p. 82).

par la voie normale des langues écrites, mais aussi par le renvoi à un signe différent, au film qu'on fera».<sup>20</sup>

#### ROBBE-GRILLET E IL CINE-ROMANZO

Robbe-Grillet stesso si è interrogato sullo statuto del cine-romanzo, livello testuale cui ha raramente dato un'autonomia completa, ma che ha continuato a scrivere e pubblicare, proponendolo come stadio intermedio tra l'idea del film e il film stesso. Ogni volta il rapporto tra opera scritta e opera filmica cambia, sia in termini formali, sia in termini temporali, andando a indicare una problematica aperta, nella quale la sperimentazione diventa quasi più importante dell'opera finale. Tra i cine-romanzi pubblicati prima di *Scénarios en rose et noir*, solo *Gradiva* è stato pubblicato prima del film (2002 il cine-romanzo, 2006 il film). L'elemento discriminante è dato dalla funzione che lo scrittore dà ogni volta al testo scritto. È interessante notare che, ad eccezione di *Gradiva*, i cine-romanzi sono pubblicati insieme ad alcune immagini del film, segno evidente di appartenenza al genere «cine-romanzo» e di cui ogni volta lo scrittore giustifica diversamente la pubblicazione del testo scritto.

In *L'année dernière à Marienbad*, la struttura continua e lo stile lirico del cine-romanzo, così come la differenza tra l'autore del testo scritto e il regista, hanno permesso ad alcuni critici di capovolgere la prospettiva e di parlare di trasposizione del film in opera scritta / racconto. Si pensi al giudizio di Jean Thibaudeau che definisce il testo di Robbe-Grillet come «l'extraordinaire roman d'un homme qui écrit un film».<sup>21</sup> Nel caso dell'*Immortelle*, la divisione del testo in *plan* numerati, impedisce una lettura fluida così come la si può fare con *Marienbad* e induce ad una subordinazione più evidente del testo scritto. Robbe-Grillet stesso mette il lettore in guardia contro un'interpretazione del cine-romanzo come testo autonomo:

Le livre que l'on va lire ne prétend pas être une œuvre par lui-même. L'œuvre c'est le film, tel qu'on peut le voir dans un cinéma. On n'en trouvera ici qu'une description : ce qui serait, pour un opéra, par exemple, le livret accompagné de la partition musicale et des indications de décor, de jeu, etc.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>21</sup> JEAN THIBAudeau, in «Premier Plan», 13, p. 34, cit. in BRUCE MORRISSETTE, *Les roman de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963: «Monsieur X dans le doublé circuit».

<sup>22</sup> ROBBE-GRILLET, «Notes préliminaires», *L'Immortelle*, Paris, Minuit, 1963, p. 7.



L'antiorità quasi completa della redazione iscrive il cine-romanzo nella prospettiva di fase progettuale privilegiata. Se questo legame dà un posto privilegiato all'opera finale, lo stato progettuale mantiene comunque la sua autonomia e particolarità di linguaggio e permette di cogliere la particolarità linguistica e retorica del testo scritto. In *Glissements progressifs du plaisir*, 1974, il testo scritto conoscerà i tre stadi evolutivi della sinossi, della sceneggiatura e del *découpage* tecnico.<sup>23</sup> Nella *Belle captive*, 1975, il rapporto immagine-parola è inserito nella dinamica della «traduction impossible», secondo l'espressione utilizzata da François Jost. Lo studioso francese aveva analizzato i rapporti esistenti tra i quadri di Magritte (che assumono qui la funzione di ipotesto) e il racconto.<sup>24</sup> È utile notare che il cine-romanzo intitolato *La Belle captive* costituisce un progetto incompiuto che sarà pubblicato solo nel 2005 nella raccolta *Scénarios en rose et noir*. Il primo capitolo era in effetti già stato pubblicato nel 1976, nel n° 18 della rivista «Minuit», poi nel n° speciale della rivista «Obliques» dedicato allo scrittore nel 1978. In *Scénarios en rose et noir* si può leggere che «le tournage de *La Belle Captive* avait été envisagé par Alain Robbe-Grillet dès la fin des années 1970, reprenant d'abord le titre d'un de ses romans, *la Maison de rendez-vous*, puis sous le titre de *Piège à fourrure*».<sup>25</sup> Tuttavia, «le projet avait été temporairement abandonné»<sup>26</sup> e lo scrittore aveva ripreso il lavoro scrivendo un cine-romanzo, che non aveva comunque mai pubblicato nella sua interezza. L'originale è disponibile allo stato di manoscritto e di testo dattilografato negli archivi dello scrittore depositati all'Imec a Parigi. La particolarità della pubblicazione del 2005 sta nel fatto che anche qui si mantiene una certa incertezza nel titolo, quasi a segno dello statuto di opera non finita: il cine-romanzo è presentato con il titolo originario, ma è accompagnato dal titolo del film.

Nell'*Immortelle*, dove abbiamo visto che l'unità di struttura è il *plan*, Robbe-Grillet si preoccupa di delimitare la funzione utilitaria del testo e precisa che «le livre peut [...] se concevoir, pour le lecteur, comme une précision apportée au spectacle lui-même, complexe et trop rapide pour être aisément étudié lors de la projection».<sup>27</sup> In altre parole, se il film è il

---

23 Cfr. DOMINIQUE CHATEAU, «La question du sens dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet», in *Robbe-Grillet: Analyse Théorie - 2*, Colloque de Cerisy 1975, Paris, U.G.E., 1976, 10/18, pp. 320-325.

24 Cfr. FRANÇOIS JOST, «Le picto-roman », «Revue d'Esthétique», 4, 1976, «Voir, entendre », pp. 58-73. (La realizzazione del film omonimo è del 1983).

25 ROBBE-GRILLET, *Scénarios en rose et noir*, Paris, Fayard, 2005, p. 548.

26 *Ibid.*

27 ID., *L'Immortelle*, op. cit., p. 8.

luogo dello spettacolo, il cine-romanzo sarebbe il luogo della sua analisi: il film mette in scena una storia (nella quale si riconoscono un luogo, dei personaggi, un personaggio narratore-focalizzatore) e il testo scritto costituisce una riflessione sulle funzioni narrative e diegetiche interne al film. In realtà, nessuno dei due livelli è autonomo: alcune funzioni filmiche propriamente narrative e diegetiche sono riconoscibili nel cine-romanzo, mentre alcuni elementi retorici del cine-romanzo sono identificabili nel film. Abbiamo qui una certa autoreferenzialità che dà al film questo aspetto un po' «gauche» cui ha fatto cenno Robbe-Grillet nel 2005.<sup>28</sup>

Risulterà a questo punto utile ricorrere ad un concetto ampio di testo e, facendo ricorso alla nozione di sistema testuale, rendere manifesta la pluralità di elementi che vanno a comporre il senso dell'opera. Abbiamo a che fare con un testo doppio per la presenza, a lato del film, di un'opera scritta caratterizzata da «un style apparemment “sans style”, mais qui est en vérité un autre style, utilitaire, laconique».<sup>29</sup>

Il sistema testuale nell'*Immortelle* non si identifica con la sceneggiatura scritta e pubblicata senza termini eccessivamente tecnici sotto forma di cine-romanzo, né con il prodotto filmico finale: la continuità e il fascino dell'immagine in movimento non permettono di soffermarsi sul lavoro che lo produce. Il sistema testuale, tuttavia, non si identifica con il prodotto finale, ma con il movimento che l'ha fatto nascere.<sup>30</sup> In quest'ottica, il cine-romanzo sarebbe assimilabile ad una tensione verso un risultato comunicativo, che mantiene tuttavia elementi di dettaglio non immediatamente identificabili nel film: nel cine-romanzo si fissano il lavoro ideologico e linguistico del testo filmico, come pure la sua tematica manifesta. Tuttavia «l'instance scénariste [...] bascule désormais du côté du signifiant, puisqu'elle n'est plus référée aux codes d'expression qui la communique, mais aux interprétations sur lesquelles elle ouvre».<sup>31</sup>

Abbiamo dunque a che fare con una serie di meccanismi stabiliti tra il film e il cine-romanzo che restano al livello sotterraneo, ma che strutturano l'opera in profondità. Pensiamo in particolare ai nomi dei personaggi e alle iniziali utilizzate nel cine-romanzo per indicare la presenza degli stessi personaggi in scena; le iniziali hanno una funzione utilitaria, rinviano al ruolo o al nome del personaggio, ma il loro utilizzo fa eco al

---

28 ID, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p. 211.

29 MORRISSETTE, *Une voie pour le nouveau roman*, «Critique», 204, mars 1964, p. 413.

30 CHRISTIAN METZ, *Le signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E., 1977, 10/13, cap. «L'imaginaire du chercheur».

31 *Ibid.*, p. 43.

meccanismo ludico del sistema testuale nel suo complesso. Un esempio a questo livello è il gioco anagrammatico che si crea attorno al personaggio femminile.<sup>32</sup>

Poiché il cine-romanzo si presenta come un testo che appartiene ad una semiosi (il linguaggio naturale), ma implica un'altra semiosi (il linguaggio audiovisivo), è possibile mettere in evidenza la sua specificità propriamente letteraria come momento di interrogazione sulla *texture* del racconto. Il cine-romanzo rappresenta uno strumento di lavoro necessario per cogliere il *continuum* audio-visivo del film. Definito come "riletura" del film, permette di «repérer l'immobilité (la discontinuité) qui le soutient».<sup>33</sup> È in questo senso che il film acquisisce lo statuto di testo, ovvero di apparecchio in cui il lavoro di significazione è messo a nudo al di là dell'evidenza dello spettacolo filmico. Ci viene in aiuto, a questo proposito, Christian Metz con il concetto di *sistema testuale*, ovvero come insieme non rigidamente determinato, ma aperto, in cui i significati sono indotti, senza mai essere costretti. Come sottolineato dallo studioso nel *Signifiant imaginaire*, il sistema testuale di un film, proprio per il suo carattere strutturalmente molteplice, amplifica quelle potenzialità di apertura insite in ogni testo e si apre su «cette perpétuelle possibilité d'une structuration plus fine, ou encore moins apparente, d'un groupement d'éléments selon une autre configuration, de la levée d'une nouvelle *poussée* *significative*, n'annulant pas les précédentes [...], les complétant ou d'autres fois les gauchissant et les compliquant».<sup>34</sup>

#### ALL'ORIGINE DEL TESTO: CHI GUARDA CHI?

Elemento fondante dell'*Immortelle* sembra essere la presenza di un narratore/*voyeur* che tutto vede. Si tratta di una questione posta esplicitamente nel cine-romanzo, anche se la sua estensione a tutto il racconto filmico pone più di qualche problema. Tale questione rinvia a una caratteristica fondamentale del linguaggio cinematografico: la presenza del punto di vista "tecnico" della camera da presa a partire dal quale l'immagine si costru-

---

32 Si veda, a questo proposito, il nostro *Ecrire le cinéma. Le ciné-roman pour Alain Robbe-Grillet*, Paris, Hermann, 2012, Cap. II.

33 THIERRY KUNTZEL, *Le travail du film*, «Communications», 13, 1972, «Le texte. De la théorie à la recherche», p. 27.

34 METZ, *Le signifiant...*, *op. cit.*, p. 42.

isce.<sup>35</sup> *L'Immortelle* sembra rivendicare, in questo senso, una «marginalité évidente» nel quadro dell'istituzione cinematografica. Film-limite, esso «met à plat des mécanismes qui jouent ailleurs de façon moins visible»<sup>36</sup> : la focalizzazione interna e il ricorso all'utilizzo di un procedimento meta-testuale quale lo sguardo verso la macchina da presa. Quest'ultimo, in particolare, mette in scena una *mise en abyme* del rapporto spettatore-personaggio che guarda / personaggio che è guardato. Ovviamente tale meccanismo non inficia il patto di finzione su cui si basa ogni storia raccontata, ma entra direttamente nel rapporto che il film stabilisce con lo spettatore quando lo sguardo non può essere direttamente inserito all'interno di un gioco di sguardi tra personaggi. Di nuovo il cine-romanzo ci viene in aiuto: nelle «Notes préliminaires», l'autore propone una chiave di lettura del film basata sulla contiguità tra il ruolo del protagonista maschile e quello dell'istanza narrativa:

Pourquoi un N ? Sans doute est-ce pour indiquer sa position très particulière dans le récit, qui est un peu comparable à celle du *narrateur* dans un roman moderne : narrateur qui ne 'raconte' rien, mais par les yeux de qui tout est vu, par les oreilles de qui tout est entendu, ou par l'esprit de qui tout est imaginé. Et c'est là ce qui lui donne, lorsqu'il est présent sur l'image, cet aspect à la fois vide et gauche, qui n'est évidemment pas celui d'un 'héros' de cinéma. De même se trouve-t-il le plus souvent, quant au cadrage, au montage, etc., en état d'erreur technique ou de 'maladresse'.<sup>37</sup>

Introdotta nel paratesto, queste note indicano l'esistenza di un rapporto privilegiato tra l'istanza narrativa e uno dei personaggi della diegesi. Il 'narratore' e N non si confondono completamente, ma l'azione è come filtrata dalla coscienza di questi, facendo pensare ad un racconto costruito a partire dall'idea di focalizzazione interna.<sup>38</sup> Non sarà inutile mettere il testo in relazione con le opere letterarie precedenti dell'autore. Nel *Voyeur*, 1955, la narrazione alla terza persona («modo tradizionale dell'autore 'omnisciente'») è messa in relazione con la prospettiva visiva e psicologica

---

35 JACQUES AUMONT, *Le point de vue*, «Communications», 38, 1984, p. 4.

36 JEAN-PAUL SIMON, *loc. cit.*, p. 155. L'articolo analizza due film (*Lady in the Lake* di Robert Montgomery, 1947, e *Film* di Samuel Beckett, 1964), ma le considerazioni sul rapporto focalizzatore / narratore ci sembrano particolarmente utili al nostro studio.

37 ROBBE-GRILLET, «Notes préliminaires», *L'Immortelle*, *op.cit.*, p. 9.

38 Per il concetto di focalizzazione interna, rimandiamo a GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

39 MORRISSETTE, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 35.

del protagonista del racconto.<sup>40</sup> In modo ancora più estremo, la narrazione della *Jalousie*, 1957, nasconde, dietro una apparente descrizione diretta e impersonale la presenza di un personaggio-narratore di cui non sarà mai direttamente questione nel corso del racconto, ma che ne costituisce l'origine narrativa in quanto personaggio che descrive quello che vede (o immagina), senza mai descrivere se stesso.<sup>41</sup>

Nell'*Immortelle*, manca ogni tipo di narrazione sonora in forma di voce off che racconti/introduca la storia (così come era nell'*Année dernière à Marienbad*). E tuttavia è «l'image elle-même» che sembra come «inféodée à une instance que l'on n'entend pas». <sup>42</sup> Le prime scene del film sono sintomatiche. La banda visiva appare sin dall'inizio come inserita nella tipologia del sogno-ricordo di N: dal *plan 4* al *plan 10*, il seguito di immagini di L inizia e termina con lo stesso effetto cinematografico delle veneziane che si aprono e si chiudono sul primo piano di L. L'immagine di N che guarda «à l'extérieur par les interstices des jalousies»<sup>43</sup> apre e chiude il frammento, in modo da rendere immediata l'interpretazione come immaginazione dell'uomo. Qui, l'origine narrativa si differenzia dall'identificazione di un punto di vista alla presenza di un personaggio focalizzatore. Le immagini di L in scene differenti sembrano costituire una visualizzazione dei ricordi di N, ma esse si effettuano tutte in focalizzazione esterna (salvo forse i due primi piani) poiché nulla indica la presenza di N nell'immagine od oltre l'immagine.

È qui tuttavia necessario fare una breve digressione circa l'unità sintagmatica del brano filmico preso in analisi. In primo luogo, la sua unità sintagmatica<sup>44</sup> resta problematica: noi ci siamo basati sull'individuazione di un sintagma narrativo filmico delimitato da una apertura e una chiusura delle gelosie che sembrano isolare il frammento dandogli una certa logica narrativa, ma questa divisione si incrocia con altre possibilità che potrebbero essere identificate con l'inizio del film (si potrebbe, per esempio, partire dalla presenza o dall'assenza della dissolvenza). In secondo luogo, il significato "ricordo di N" diventa problematico: essa si basa solo su un rapporto paratattico di inquadrature senza intervento di elementi che ne dirigano con certezza la lettura. Siamo proprio di fronte ad un ricordo?

---

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*, pp. 11-147.

42 JOST, *Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation*, in *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 128.

43 ROBBE-GRILLET, « Notes préliminaires », *L'Immortelle*, *op.cit.*, plan 4.

44 METZ, « La grande syntagmatique du film narratif », dans « Communications », 8. Ripreso in METZ, *Essais sur la signification au cinéma - 1*, Paris, Klincksieck, 1968.

O abbiamo a che fare con un assemblaggio di immagini senza rapporti narrativi evidenti, andando a costituire, con l'insieme dei *plan* 1-22, una enumerazione dei temi sviluppati in seguito dal racconto?<sup>45</sup> L'ambiguità non è tuttavia senza valore: è proprio a partire da questa ambiguità che si basa la sovrapposizione della visione soggettiva e della visione oggettiva sulla quale si costruisce *L'Immortelle*.

L'universo diegetico tende a deformarsi per «l'effet de la tension psychologique du héros».<sup>46</sup> La presenza insistente di N, personaggio-narratore, si traduce spesso con l'identificazione del suo punto di vista con il punto di vista della camera da presa, di modo che questa si sposta nella città seguendo le deambulazioni del protagonista e la direzione del suo sguardo. Il tema del ricordo si precisa nella seconda parte del racconto: Morrisette ha sottolineato che la maggior parte delle scene che nel testo fanno seguito all'incidente di L (tutte quelle in cui N appare senza la mano fasciata) costituiscono dei ricordi-ossessioni del personaggio-narratore che cerca di ricostruire la storia vissuta.<sup>47</sup>

Il procedimento della *caméra subjective* non è sempre associato alla visione di N: «un certain nombre de scènes sont filmées sous des angles nettement divergents de celui du 'narrateur', ce qui fait que ces plans perdent momentanément leur 'centre narratif théorique'».<sup>48</sup> Inoltre, l'identificazione del punto di vista percettivo all'istanza narrativa rischia di far passare completamente sotto silenzio la pluralità della materia dell'espressione del racconto (banda visiva e banda sonora, con i rumori ambiente e la musica orientale che accompagna le immagini e i 13 minuti di dialogo).

## INIZIARE / FINIRE

Per quel che concerne l'*incipit* del cine-romanzo e del film, il suo valore di introduzione genera materialmente e tematicamente il testo che segue.<sup>49</sup> Nel film i titoli di testa propriamente detti precedono e comprendono i due primi *plan* del film, un *travelling* sulle mura di una antica città orien-

---

45 Secondo MORRISSETTE nei *plans* 1-22 siamo di fronte ad un «prélude thématique» della storia che segue, in *Une voie pour le nouveau cinéma*, «Critique», n. 204, 1964, p. 419.

46 *Ibid.*, p. 424.

47 *Ibid.*, p. 421-422.

48 *Ibid.*, p. 418.

49 Per un approccio al valore generativo dei titoli di testa, rinviando a THIERRY KUNTZEL, *Le travail du film - 2*, in «Communications», 23, *Psychanalyse et cinéma*, 1985, pp. 136-189.

tale che termina con il rumore di un incidente di automobile, seguito dal primo piano di una donna, apparentemente morta. Istanbul è per il momento identificabile solo attraverso i codici culturali dello spettatore, ma già qui il cine-romanzo utilizza la denominazione antica, Costantinopoli. I due *plan* presentano la stessa ambiguità che si ritrova nell'insieme dei *plan* 4-10. La chiusura operata dalla sovrimpressione dei titoli di testa all'interno del *plan* 2 e la dissolvenza in nero che chiude lo stesso *plan* incitano a credere alla presenza di una sequenza.<sup>50</sup> Il rapporto paratattico tra gli elementi dei due *plan* spinge a leggere la sequenza come un micro-racconto il cui senso si iscrive nei vuoti sintattici del rapporto. 'Una donna muore nel corso di un incidente di automobile a Istanbul'.

E tuttavia è questo stesso rapporto che fonda l'ambiguità di una tale lettura a partire dalla distinzione tra subordinazione e disposizione in ranghi di una serie di elementi. I rumori di incidente che si sentono al *plan* 1 potrebbero non aver nessun rapporto con il primo piano che segue. D'altra parte, la sequenza stabilisce dei rapporti ambigui con i titoli di testa (il titolo del film soprattutto) e il seguito del testo. I *plan* che seguono immediatamente (*plan* 3-22) si presentano formalmente come la dilatazione dei titoli di testa e non l'inizio del racconto, contrariamente alla pratica cinematografica del momento.

Per quel che concerne l'istanza narrativa, questo micro-racconto anticipa le stesse ambiguità del racconto propriamente detto. Due aspetti sono particolarmente significativi: in primo luogo esso stabilisce uno scarto narrativo temporale tra l'evento presentato all'inizio e lo stesso evento messo in scena nel seguito della catena filmica; in secondo luogo, esso permette di analizzare in modo specifico il particolare procedimento messo in atto dal testo circa l'introduzione dello spettatore nel racconto.

Il film inizia con un *travelling*; chi avanza lungo i bastioni di Costantinopoli? In questo punto il cine-romanzo è più preciso del film e permette di radicare l'origine focalizzatrice su un'automobile non visibile che verosimilmente avrà un incidente durante il quale una donna sembra aver trovato la morte: «Les anciennes murailles de Constantinople, vues d'une voiture (*non présente sur l'image*)<sup>51</sup> se déplacent à une vitesse régulière, assez rapide, sur le boulevard extérieur».<sup>52</sup>

---

50 METZ ha affrontato la questione della suddivisione in sezioni filmiche a partire dalla dissolvenza in nero in *Essais sur la signification au cinéma - 2*, Paris, Klincksieck, 1973.

51 Il corsivo è nostro.

52 ROBBE-GRILLET, «Notes préliminaires», *L'Immortelle*, *op.cit.*, *plan* 1.

A prima vista tuttavia, siamo di fronte ad una identificazione che agisce solo a posteriori e a partire da un grado superiore di supposizione. Nel secondo *plan* la situazione è identica: il primo piano della donna suppone la presenza di un centro focalizzatore, che per il momento, il racconto non associa a nessun personaggio.

Il rapporto racconto/spettatore sembra diretto, poiché non è ascrivibile all'interno dello sguardo di nessun personaggio. L'occhio della macchina da presa e l'occhio dello spettatore coincidono. Lo spettatore, messo in situazione di sub-motricità nel corso della proiezione,<sup>53</sup> segue il movimento della macchina e si assimila al suo movimento, identificandosi ad un tempo con colui che è in scena e con colui che guarda. L'interpretazione semantica di questo insieme (e ovviamente tutto il racconto) si produce a partire dalla sua interpretazione.

L'assenza di un enunciatore evidente e l'ambiguità di senso della sequenza rende più forte la presenza attiva dello spettatore nel racconto. «D'où la notion <d'énonciateur abstrait> qui permet de penser la place du spectateur dans le film comme <place d'un manque>».<sup>54</sup> In altre parole, lo spettatore costituisce il solo elemento del dispositivo cinematografico (nel senso di Baudry)<sup>55</sup> che dia unità agli elementi dell'insieme. Le diverse analogie che essi stabiliscono tra di loro non bastano a creare una contiguità effettiva. Il testo svilupperà questi elementi in modo assai eterogeneo, come se esistessero altre possibilità narrative. Il processo di identificazione dello spettatore all'origine del racconto sarà poi filtrato dalla presentazione del personaggio-narratore, di modo che lo sguardo dello spettatore sarà quasi sempre mediato da questo sguardo interno allo spazio diegetico. L'identificazione primaria con la camera da presa farà posto all'identificazione secondaria con un personaggio.<sup>56</sup>

Solo alla fine questo procedimento si ristabilisce in una situazione simile. N sembra morto e appaiono, in sequenza, la sua immagine fissa, il primo piano di L (del tutto simile al primo piano dell'inizio se non fosse per l'intensità luminosa che decresce) e una immagine di L sul Bosforo (quest'ultima inquadratura è in movimento da destra a sinistra, come all'inizio). La morte del personaggio-narratore fa sì che il suo posto venga ri-

---

53 METZ, *Le signifiant...*, op. cit.

54 D.-R. VEILLON, "La question du sens au cinéma", dans *Théorie du film*, op. cit., p. 216.

55 Secondo Baudry, il dispositivo è «la projection et le sujet à qui s'adresse la projection», in JEAN-LOUIS BAUDRY, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1984. p.38, note 1.

56 Per la differenza tra identificazione primarie e identificazione secondaria, si veda METZ, *Le signifiant...*, op. cit., ch. «Histoire / Discours».



preso dallo spettatore che leggerà sullo schermo la parola 'fine' e uscirà dal film in modo uguale e contrario a quello con il quale vi era stato introdotto.

## CONCLUSIONE

In sintesi, l'esplorazione dell'arte della composizione narrativa di Robbe-Grillet è da considerare alla stregua di una rapsodia di elementi immaginari che porta alla decostruzione della nozione di genere letterario. Il genere in questione è il cine-romanzo, che diventa ad un tempo testo che rinvia ad altro testo ma opera a sé stante, dotata di autonomia. È quindi il sistema testuale a diventare una pratica significante, un lavoro-gioco costruito a partire da tracce che si compongono e si decompongono. Il cine-romanzo, in questo senso, può essere interpretato come una riflessione sul film, una sorta di macchina del possibile, produttrice di una visione del mondo unitaria e molteplice: unitaria perché segnata dai ricordi-ossessioni del protagonista-narratore, molteplice perché tutte queste ossessioni sono messe al vaglio di una coscienza che le interroga e, interrogandole, le mette in crisi. Il genere cine-romanzo, in questo senso, non è più né un genere a sé stante, né un genere intermediario, ma il luogo di uno spazio della conoscenza in cui la scrittura confonde i registri e le logiche narrative per porre interrogativi sul rapporto tra l'uomo e il mondo. È da questo gioco di corrispondenze che nasce quell'aspetto "*gauche*", sinistro, cui abbiamo fatto cenno all'inizio: un'opera letteraria troppo filmica, per lo sforzo di identificarsi con una sceneggiatura, ma un film troppo letterario, perché attraversato da problematiche narrative che, pur essendo proprie anche del linguaggio filmico, sembrano essere rivolte in particolare a una esperienza e a un dibattito propriamente letterari. Un'opera utile, diremo noi, per comprendere come lo scrittore Alain Robbe-Grillet sia entrato nel linguaggio filmico e lo abbia stravolto a suo modo.

## BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques, *Le point de vue*, «Communications», 38, 1984.  
Barthes, Roland, *Littérature objective*, «Critique», vol. X, n°86-87, 1954.  
Baudry, Jean-Louis, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1984.  
Chateau, Dominique, *La question du sens dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet*, in *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie - 2*, Colloque de Cerisy 1975, Paris, U.G.E., 1976, 10/18.

- Fondanèche, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.
- Jost François, *Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation*, in Aumont, Jacques, Leutrat, Jean-Louis., *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Jost, François, *Le picto-roman*, «Revue d'Esthétique», 4, 1976, «Voir, entendre».
- Jost, François, Château, Dominique, *Nouveau cinéma. Nouvelle sémiologie. Essais d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, U.G.E., 10/18, 1979.
- Kuntzel, Thierry, *Le travail du film*, «Communications», 13, 1972, «Le texte. De la théorie à la recherche».
- Kuntzel, Thierry, *Le travail du film – 2*, in «Communications», 23, *Psychanalyse et cinéma*, 1985.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma – 1*, Paris, Klincksieck, 1968.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma, - 2*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E., 1977, 10/13.
- Metz, Christian, «La grande syntagmatique du film narratif», dans «Communications», 8.
- Morrisette, Bruce, *Une voie pour le nouveau roman*, «Critique», 204, mars 1964.
- Morrisette, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.
- Morrisette, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Editions de Minuit, 1963.
- Morrisette, Bruce, *Une voie pour le nouveau cinéma*, «Critique», n. 204, 1964.
- Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- Pasolini, Pier Paolo, *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra scrittura*, dans *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1960, (traduzione francese in «Cahiers du Cinéma», 185, 1966).
- Raynaud, Isabelle, *Lire et écrire un scénario*, 2e éd., *Fiction, documentaire et nouveaux médias*, Paris, Armand Colin, 2019.
- Robbe-Grillet, Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Minuit, 1974.
- Robbe-Grillet, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961.
- Robbe-Grillet, Alain, *L'Immortelle*, Paris, Minuit, 1963.
- Robbe-Grillet, Alain, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens*, Paris, Ch. Bourgois, 2001.

Robbe-Grillet, Alain, *Moi, Robbe-Grillet*, entretien avec Pierre Fisson, «Le Figaro littéraire», n. 879, 23 février 1963.

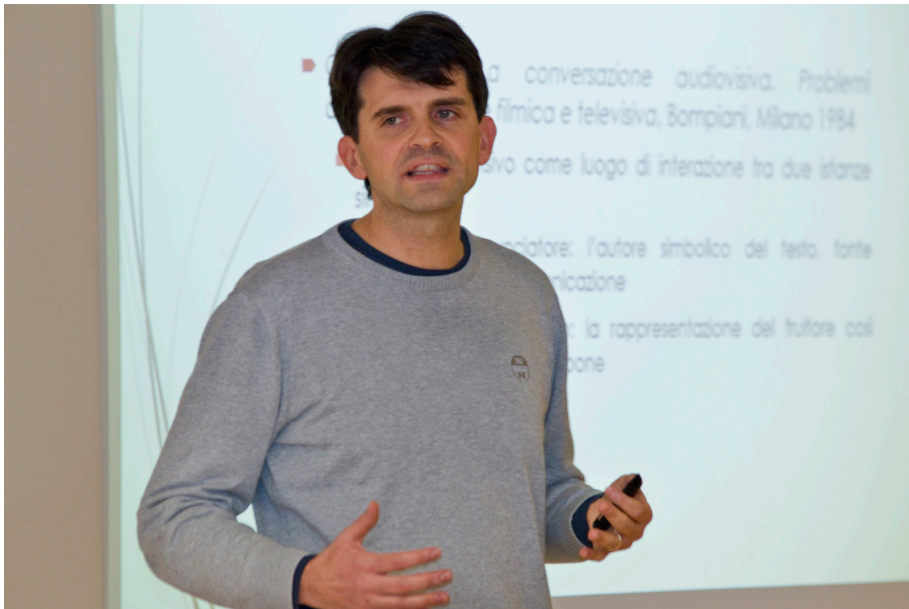
Robbe-Grillet, Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005.

Robbe-Grillet, Alain, *Scénarios en noir et blanc*, Paris, Fayard, 2005.

Robbe-Grillet, Alain, *Scénarios en rose et noir*, Paris, Fayard, 2005, p. 548.

Zoppellari, Anna, *Ecrire le cinéma. Le ciné-roman pour Alain Robbe-Grillet*, Paris, Hermann, 2012.





**Paolo Labinaz**

# La costruzione del *common ground* tra testo filmico e spettatore. Un contributo dalla pragmatica del linguaggio

PAOLO LABINAZ

## 1. INTRODUZIONE

Il noto adagio “chi ben comincia è a metà dell’opera” si adatta perfettamente a tutti, o quasi, i tipi di imprese umane. Tra queste possiamo includere anche la comunicazione. Siamo soliti considerare la comunicazione come una trasmissione di informazioni da un emittente a uno o più destinatari attraverso l’utilizzo di un certo codice linguistico o di altro sistema segnico. Affinché tuttavia la trasmissione di informazioni abbia successo, non è sufficiente che emittente e destinatario siano in possesso dello stesso codice. Il successo della comunicazione dipende infatti anche dalla presenza di una serie di assunti condivisi, grazie ai quali il destinatario può giungere a una piena comprensione di quanto comunicato dall’emittente. Questi assunti condivisi costituiscono quello che in pragmatica del linguaggio è chiamato il *common ground*, o sfondo comune, di una conversazione.<sup>1</sup> Se si vogliono evitare fraintendimenti o incomprensioni, è necessario quindi che l’emittente sia in qualche misura consapevole degli assunti condivisi con coloro ai quali si sta rivolgendo e che sono rilevan-

---

<sup>1</sup> R. Stalnaker, *Common ground*, in: “Linguistics and philosophy”, 25, 2002, pp. 701-721.

ti per la comprensione di quanto intende comunicare. Il problema è che quando iniziamo a conversare con qualcuno non sempre conosciamo o siamo consapevoli se ci siano e quali siano le assunzioni condivise tra noi e lui. Se la conversazione avviene in presenza possiamo almeno presumere che il nostro interlocutore, così come noi, creda di avere di fronte un essere umano, di essere in un certo luogo a una certa ora e così via. D'altra parte, una conversazione può avvenire anche virtualmente, pensiamo al caso dei social network; su queste piattaforme virtuali chi interagisce sa solitamente poco o niente del suo interlocutore, tanto da non poter nemmeno escludere che si tratti di un bot.<sup>2</sup> Rimane il fatto che, una volta che la conversazione è avviata, qualunque sia il canale comunicativo, il processo di aggiornamento del *common ground* si realizza in maniera continua e costante. Come vedremo in seguito, ciò avviene in maniera piuttosto naturale, anche se gli interlocutori devono spesso metterci del loro affinché sia chiaro a entrambi ciò che può essere (o non può essere) fatto rientrare nel *common ground*.

In questo lavoro intendo esplorare se e in quale misura quanto appena detto relativamente alla comunicazione umana possa valere per uno specifico, quanto particolare, tipo di relazione comunicativa, ovvero quella tra testo filmico e spettatore. Per quanto questo tipo di comunicazione sia essenzialmente monodirezionale, anche essa, così come quella tra individui umani, necessita di uno sfondo di assunti condivisi. Di fatto, quando uno spettatore entra in relazione con un testo filmico, quello che normalmente sa di esso è solamente il suo titolo e in certi casi qualcosa sulla sua trama. C'è bisogno quindi di uno sforzo congiunto affinché si instauri un'effettiva relazione comunicativa. Da un lato, il testo filmico deve mettere a disposizione le informazioni di sfondo necessarie per coinvolgere lo spettatore in tale relazione. Dall'altro, quest'ultimo deve prendere quelle informazioni come dati di fatto per potersi lasciare coinvolgere. In tutto ciò, *l'incipit* del film gioca un ruolo decisivo in quanto pone le basi per la costruzione dello sfondo di assunti condivisi con il proprio spettatore. Nel prosieguo di questo lavoro, dopo aver meglio definito in che senso la relazione tra testo filmico e spettatore possa essere concepita alla stregua di una conversazione e il quadro teorico "pragmatico" di cui ci avvarremo,

---

<sup>2</sup> Con il termine "bot" si fa normalmente riferimento a programmi informatici utilizzati per automatizzare certi compiti di solito piuttosto gravosi e impegnativi per un essere umano. Questa espressione viene utilizzata anche per indicare dei programmi informatici impiegati nei social network, i quali interagendo con gli utenti fanno credere loro di essere di fronte ad altri individui umani. Nel testo mi riferisco a questa seconda accezione del termine.

esaminerò come un noto *incipit* cinematografico contribuisce alla costruzione del *common ground* mettendo in luce il ruolo strategico svolto a questo fine da una serie di meccanismi propri della comunicazione umana.

## 2. LA CONVERSAZIONE AUDIOVISIVA

Se il linguaggio cinematografico è caratterizzato da una polifonia di discorsi,<sup>3</sup> lo stesso non si può dire della comunicazione che si instaura tra testo filmico e spettatore. Ciò che notiamo di essa è prima di tutto la sua asimmetria e monodirezionalità: il testo filmico comunica certe informazioni e lo spettatore le elabora per comprendere quanto esso sta mettendo in scena. Per quanto a prima vista questa rappresentazione possa apparire verosimile, essa non riesce ad andare oltre a quella che è la manifestazione più superficiale della relazione tra testo filmico e spettatore. Se consideriamo tale relazione in maniera più approfondita, possiamo riconoscere che essa è determinata in maniera decisiva dalle modalità di enunciazione coinvolte. Come messo in evidenza da Gianfranco Bettetini,<sup>4</sup> il testo audiovisivo, nonostante la sua apparente monodirezionalità, si sviluppa infatti intorno a uno scambio simbolico progettualmente inscritto in esso. Si tratta di uno scambio che avviene tra due soggetti che sono a loro volta produzioni simboliche, ovvero il soggetto enunciatore e quello enunciatario. Questo scambio è concepito da Bettetini come una vera e propria conversazione, detta per questo “conversazione audiovisiva”.<sup>5</sup> Il soggetto enunciatore, in quanto autore simbolico del testo, è colui il quale progetta e guida lo scambio inscritto nel testo, senza mai tuttavia identificarsi con l'autore in carne e ossa. Ciò è dato dal fatto che quest'ultimo non è mai in grado di gestire pienamente la macchina significativa che attiva nel produrre il proprio testo. Il soggetto enunciatario corrisponde invece all'immagine simulacrale dello spettatore così come elaborata all'interno del progetto di comunicazione sotteso al testo filmico. Essa include i comportamenti che lo spettatore in carne e ossa dovrà mettere in atto per partecipare a questo progetto nel modo giusto. Esistono infatti molteplici programmi d'uso dello stesso testo filmico, ma solo l'attuazione di quello

---

3 J. Lotman, *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, Milano, Mimesis, 2020.

4 G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1984, §4.

5 Ivi, p. 99.



inscritto in esso dà luogo a una corretta appropriazione dei suoi significati da parte dello spettatore.<sup>6</sup>

Secondo Bettetini, il progetto di comunicazione sotteso al testo filmico si realizza attraverso una sequenza di domande e risposte che vede coinvolti il soggetto enunciatore e quello enunciatario.<sup>7</sup> Per domanda si intende qui “un interesse di conoscenza sollecitato dal soggetto enunciatore (e, quindi, dal testo) nel soggetto enunciatario” [...], mentre la risposta consiste nel “[...] soddisfacimento o meno di questo interesse da parte dello stesso enunciatore del testo”.<sup>8</sup> Di fronte alle domande sollecitate dal testo, lo spettatore in carne e ossa, sempreché le riconosca, potrà mettere in atto comportamenti che si collocano tra la più passiva accettazione e il più completo rifiuto. Si tratta quindi una interazione tra due vere e proprie soggettività che si incontrano all’interno del testo e agiscono in maniera strategica per arrivare a un’appropriazione condivisa del suo significato, con tutti i rischi che un’interazione di questo tipo può comportare.

È importante sottolineare, e qui entra in campo la pragmatica del linguaggio, che, così come la conversazione umana, anche quella audiovisiva, pur vedendo coinvolte entità simboliche, può avvenire solo sullo sfondo di un contesto di carattere tanto cognitivo (le conoscenze e credenze dei partecipanti, o eventualmente il loro sfondo comune) quanto situazionale (gli interessi o gli scopi a cui l’interazione è funzionale).<sup>9</sup> Se il contesto situazionale è dato dal progetto di comunicazione sotteso al testo filmico stesso, il quale definisce l’inquadramento generale dell’interazione, la coppia domanda e risposta necessita invece, in quanto composta da atti linguistici, di uno sfondo di conoscenze e credenze condivise tra i partecipanti alla conversazione.<sup>10</sup>

Andremo a considerare ora come la pragmatica del linguaggio concepisce questo sfondo di conoscenze e credenze condivise, il cosiddetto *common ground* (paragrafo 3), e come rende conto del suo funzionamento e dei suoi meccanismi di aggiornamento (paragrafo 4). Successivamente

---

6 Ivi, pp. 99-107, 122-125.

7 Ivi, p. 125-131.

8 G. Bettetini, *La simulazione visiva. Inganno, finzione, poesia, computer graphics*, Milano, Bompiani, 1991, p. 123.

9 Cfr. anche G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell’enunciazione filmica e televisiva*, cit., pp. 104-107, 118-119.

10 R. Stalnaker, *Common ground*, cit.; cfr. anche R. Stalnaker, “Pragmatic presuppositions” (1974), in: Id., *Context and Content: Essays on Intentionality in Speech and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 47-62.

esamineremo se quanto detto possa applicarsi anche al caso di relazione comunicativa da noi preso in esame in questo lavoro (paragrafo 5).

### 3. COMMON GROUND E COOPERAZIONE CONVERSAZIONALE

Così come in ogni testo filmico è iscritto un progetto di comunicazione indirizzato a un certo soggetto enunciatario, anche un parlante progetta i propri contributi conversazionali in modo tale da adattarli al suo interlocutore, o almeno alla rappresentazione che si fa di lui. Ciò dipende dal fatto che una conversazione è un'attività finalizzata a uno scopo e, se si vuole raggiungere questo scopo, ciascun partecipante deve mirare a soddisfare le aspettative di carattere cooperativo dei suoi interlocutori. Come osservato da Paul Grice, i partecipanti a una conversazione si aspettano infatti che un parlante cooperativo, ovvero interessato a raggiungere gli scopi della conversazione in corso, darà un contributo né più né meno informativo di quanto è richiesto (Massime della Quantità), non dirà ciò che ritiene falso o di cui non ha prove adeguate (Massime della Qualità), dirà cose pertinenti (Massima della Relazione) e si esprimerà in forma chiara, non ambigua, concisa e ordinata (Massime del Modo).<sup>11</sup> Il fatto che ci sia in particolare una aspettativa circa la quantità di informazioni da fornire mette in luce l'importanza della distinzione tra informazione nuova e informazione già condivisa (anche se implicitamente). Se si non si deve dare né troppa, né troppo poca, informazione, allora diventa cruciale tenere conto di quanto è già condiviso tra i partecipanti alla conversazione ai fini della progettazione del proprio contributo conversazionale.

Quanto detto finora non è una semplice presa d'atto di che cosa avviene normalmente in una conversazione, ma ciò che un parlante razionale dovrebbe fare, e che quindi il suo interlocutore si aspetta che faccia, per perseguire gli scopi della conversazione in corso.<sup>12</sup> Allo stesso modo il *common ground* non è da intendersi semplicemente come il bagaglio di credenze e conoscenze effettivamente condivise tra i partecipanti alla conversazione, ma quelle che ogni partecipante a essa è razionalmente giustificato a dare per scontate sulla base di quanto è stato detto fino a quel momento. È bene sottolineare che si è non solo razionalmente giu-

---

<sup>11</sup> P. Grice, "Logic and conversation" (1989), trad. di M. Sbisà, "Logica e conversazione", in: *Filosofia del linguaggio*, a cura di A. Iacona ed E. Paganini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, pp. 228-232.

<sup>12</sup> Ivi, p. 232.

stificati a dare per scontate certe conoscenze e credenze, ma anche a ritenere che i nostri interlocutori lo facciano, anche se solo in via ipotetica e provvisoria, per i fini della conversazione in corso.<sup>13, 14</sup>

In questo quadro, un parlante razionale dovrà muoversi tra due esigenze opposte in base alle aspettative di carattere cooperativo dei propri interlocutori: dovrà fornire informazioni che non siano già presenti nel *common ground*, in base a quanto stabilito dalla Massima della Quantità, ma per farlo dovrà necessariamente appoggiarsi sulle informazioni che è razionale ritenere siano condivise con essi, in caso contrario si potrebbero generare incomprensioni e/o fraintendimenti che potrebbero rendere impossibile la prosecuzione della conversazione in corso.

#### 4. L'AGGIORNAMENTO DEL COMMON GROUND

Vediamo di approfondire il funzionamento del *common ground* e dei suoi meccanismi di aggiornamento. Come sarà ormai chiaro, le credenze e conoscenze che lo costituiscono non hanno bisogno di essere formulate in parole ma possono restare non dette. Di queste credenze e conoscenze alcune sono di tipo culturale, mentre altre sono di tipo personale.<sup>15</sup> Nel primo gruppo rientrano le conoscenze enciclopediche condivise,<sup>16</sup> mentre le seconde dipendono dalle interazioni passate tra i partecipanti alla conversazione (o da altre fonti informative, quali ad esempio conoscenze comuni o i social network), riguardando aspetti personali della vita di ciascuno di essi.<sup>17</sup> È chiaro che se alcune di queste credenze e conoscenze sono condivise fino dall'avvio della conversazione, costituendo quel patrimonio di informazioni che guidano le scelte iniziali di un parlante, altre entrano a far parte dello sfondo comune man mano che la conversazione procede. Ciò può avvenire secondo due modalità.

---

13 R. Stalnaker, *Common ground*, cit., pp. 716-717.

14 Una conversazione può avere luogo anche sulla base di una serie di assunti falsi, a patto che essi siano disponibili e condivisi da tutti i suoi partecipanti.

15 H. Clark, *Using Language*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1996, pp. 100-116.

16 U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, §1.

17 Si tratta di una distinzione puramente teorica ma che può essere di aiuto per comprendere, ad esempio, le differenze tra gli insiemi condivisi di conoscenze e credenze tra gruppi di partecipanti a una stessa conversazione. Alcuni partecipanti, pur condividendo le stesse conoscenze enciclopediche, potrebbero condividere un numero maggiore o minore di informazioni personali alla luce delle loro interazioni pregresse.

La modalità più aperta e diretta per invitare i propri interlocutori ad aggiornare lo sfondo comune si ha per mezzo di un'asserzione.<sup>18</sup> Facendo un'asserzione infatti presentiamo il contenuto asserito come vero e, qualora nessuno metta in discussione la sua verità, esso dovrà essere considerato come facente parte dello sfondo comune della conversazione. È bene sottolineare che l'aggiornamento dello sfondo comune comporta non solo l'inserimento del contenuto asserito al suo interno, ma anche l'eliminazione dei contenuti informativi precedentemente inclusi in conflitto con esso.<sup>19</sup> Ogni aggiornamento determina inoltre variazioni circa l'ammissibilità o meno delle successive mosse dei partecipanti alla conversazione. Supponiamo ad esempio che a un certo stadio della conversazione uno dei partecipanti asserisca un contenuto che è in contraddizione con un altro precedentemente introdotto nel *common ground*. Questa mossa è ammissibile solo nella misura in cui quel parlante riesce a offrire delle buone ragioni ai propri interlocutori per rigettare il contenuto già presente nel *common ground*, in caso contrario la sua asserzione non determinerà alcun cambiamento in esso.

Il più delle volte il *common ground* non viene aggiornato per mezzo di asserzioni, ma utilizzando quella che è la forma di implicito più pervasiva nella comunicazione, ovvero la presupposizione.<sup>20</sup> Con essa si introduce nella conversazione un contenuto implicito dando per scontata la sua verità. Qualora nessuno dei partecipanti alla conversazione espliciti tale contenuto e lo metta in discussione (cosa che accade raramente), si sarà autorizzati a ritenerlo come facente parte dello sfondo comune di conoscenze e credenze.

Ogni volta che diamo per scontato qualcosa o facciamo riferimento a qualche credenza o conoscenza facente parte dello sfondo comune invitiamo il nostro interlocutore a introdurla in esso. In questo secondo caso si parla di "presupposizione informativa".<sup>21</sup> Mentre nel primo caso ci si richiama a quanto è già noto ai propri interlocutori, la presupposizione informativa permette di dare per scontate cose di cui essi non sono al corrente, invitando anche loro a fare lo stesso. Se ad esempio dicessi "Devo andare a prendere mia sorella in aeroporto", il mio interlocutore, anche se

---

18 R. Stalnaker, "Assertion" (1978), in: Id., *Context and Content: Essays on Intentionality in Speech and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 86.

19 *Ibidem*.

20 M. Sbisà, *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 56-91.

21 Ivi, pp. 51-55.

non fosse a conoscenza dell'esistenza della sorella in questione, in seguito a questo proferimento sarebbe tenuto ad aggiornare lo sfondo comune aggiungendo questa informazione (ed eliminando, se era precedentemente presente, la credenza che sono figlio unico). Ciò avviene perché nell'enunciato proferito è presente la descrizione definita "mia sorella".

Esistono diversi termini e costruzioni sintattiche che svolgono la funzione di "attivatori presupposizionali". Vengono così chiamati perché attivano quanto deve essere dato per scontato affinché quanto proferito sia appropriato al contesto di proferimento. Tra i più noti attivatori abbiamo:

- *descrizioni definite* (espressioni come "la x" o "il y" presuppongono l'esistenza del referente a cui rinviano, ad es. "Il fratello di Stefano" presuppone l'esistenza del fratello di Stefano);
- *verbi di cambiamento di stato* (verbi come "smettere", "iniziare", "perdere" presuppongono che ciò di cui si parla abbia presentato precedentemente un certo stato, ad es. in "Stefano ha smesso di fumare" l'espressione "ha smesso" presuppone che Stefano era solito fumare);
- *verbi fattivi* (verbi come "sapere", "rendersi conto" presuppongono certi fatti: che mi sia reso conto o no che le chiavi sono sul comodino, "rendersi conto" presuppone il fatto che le chiavi sono sul comodino).<sup>22</sup>

Esistono attivatori presupposizionali di cui non è sempre così chiaro che cosa invitano a dare per scontato. Se ad esempio proferissi un enunciato come "Anche Stefano stasera studia per l'esame", spingeremmo l'interlocutore a ritenere che ci sia qualcuno altro che sta studiando per l'esame e che probabilmente è cosa nota a entrambi chi sia. Nella misura in cui l'interlocutore non è in grado di recuperare chi egli sia, lo sfondo comune sarà considerato "difettoso" in quanto mancante di uno degli elementi che andrebbero presupposti in quella conversazione.<sup>23</sup> Per superare questa discrepanza, è sempre possibile rinegoziare lo sfondo comune, ponendo ad esempio una domanda di chiarimento ("Ma chi sta studiando per l'esame oltre a Stefano?").

È inoltre possibile sfruttare gli attivatori presupposizionali per recuperare informazioni senza chiederle esplicitamente. Supponiamo ad esempio di voler sapere se Stefania abbia un fidanzato. Per non essere troppo espliciti potremmo chiederle "Stasera non esci con noi perché ti vedi con il tuo fidanzato?". Il solo fatto che ella risponda positivamente o

---

<sup>22</sup> Cfr. C. Levinson, *Pragmatics* (1983); trad. di M. Bertuccelli Papi, *La pragmatica*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 188-193.

<sup>23</sup> R. Stalnaker, "Assertion" (1978), cit., p. 85.

negativamente alla domanda ci permetterà di vedere soddisfatta la nostra curiosità in quanto il riconoscimento dell'appropriatezza della domanda richiede l'accettazione della presupposizione che Stefania abbia effettivamente un fidanzato. Per bloccare l'attivazione della presupposizione, Stefania dovrebbe esplicitare quanto presupposto dalla domanda e negare quindi che abbia un fidanzato (sempre se ritenesse rilevante fare ciò).

Un parlante può non solo dare per scontate molte informazioni ma può anche farle intendere ai propri interlocutori senza dirle esplicitamente. Si parla in questo caso di "implicature".<sup>24</sup> Le implicature non invitano a dare per scontato la verità del loro contenuto, ma offrono informazioni aggiuntive o correttive rispetto a quello che il parlante dice esplicitamente. Ciò comporta, tra le altre cose, che la verità di un contenuto implicato può essere messa in discussione più facilmente di quella di un contenuto presupposto. Inoltre, il parlante può sempre negare di aver comunicato il contenuto implicato, in quanto è il suo interlocutore ad attribuirgli l'intenzione di averlo fatto. Per quanto quindi le implicature non contribuiscano direttamente all'aggiornamento del *common ground*, esse possono interagire con le informazioni presenti in esso, contribuendo in maniera decisiva all'andamento della conversazione in corso.

Le implicature possono essere convenzionali o conversazionali. Le implicature convenzionali si attivano quando un parlante vuole comunicare al suo interlocutore, oltre a ciò che ha letteralmente detto, qualcosa in più attraverso l'uso di certe parole o espressioni. Ad esempio, il significato letterale del termine "ma" corrisponde a quello del connettivo logico "e" e tuttavia il suo uso suggerisce che vi sia un contrasto tra il primo e il secondo congiunto: è il caso dell'enunciato "Era povera ma onesta" nel quale l'uso di "ma" fa intendere al proprio interlocutore che vi è un contrasto tra l'essere povere e l'essere oneste.<sup>25</sup> Le implicature conversazionali sono tali da essere attivate, in certi casi regolarmente come scelta di default e in altri solo se stimolate dal contesto, in situazioni di interazione verbale in cui i partecipanti hanno aspettative di carattere cooperativo. Per esemplificare questo tipo di implicatura consideriamo il caso di un individuo che, rimasto in panne in mezzo alla strada con la propria automobile, dice a un passante di essere rimasto senza benzina e quest'ultimo gli risponde che c'è un distributore di benzina dietro l'angolo. In questo caso, nonostante a prima vista l'affermazione del passante possa non sembrare completa-

---

24 P. Grice, "Logic and conversation" (1989), cit., pp. 226-235; cfr. anche M. Sbisà, *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, cit., pp. 127-159.

25 P. Grice, "Logic and conversation" (1989), cit., p. 228.

mente pertinente, non avendo egli specificato se il distributore di benzina sia aperto o chiuso, se supponiamo che egli abbia inteso essere cooperativo e abbia rispettato le massime della conversazione (vedi paragrafo 3), riconosciamo che egli ha fatto intendere che il distributore di benzina è o potrebbe essere aperto.<sup>26</sup>

## 5. IL COMMON GROUND DELLA CONVERSAZIONE AUDIOVISIVA

Vediamo se quanto detto finora sul *common ground* della conversazione tra individui umani può in qualche misura applicarsi anche a quel particolare di tipo di relazione comunicativa che si instaura, come abbiamo visto precedentemente, tra testo filmico e spettatore. Come cercherò di mostrare, al di là di alcune evidenti e insormontabili differenze, i due tipi di relazioni comunicative presentano somiglianze significative.

In primo luogo, entrambi i tipi di conversazione sono attività finalizzate a uno scopo. Alla loro base c'è infatti un progetto comunicativo. Nel caso della conversazione audiovisiva esso è stabilito dal testo filmico, mentre in quella tra individui umani è solitamente condiviso, più o meno esplicitamente, tra gli interlocutori. È bene tuttavia sottolineare che né lo spettatore è obbligato a seguire il programma d'uso inscritto nel testo filmico, né i partecipanti alla conversazione sono vincolati a perseguire il suo obiettivo generale. Ciascuno dei partecipanti può relazionarsi con gli altri con le motivazioni e gli scopi più diversi, senza per questo fuoriuscire dalla conversazione. È chiaro che in questi casi sarà difficile che venga raggiunto l'obiettivo (apparentemente) condiviso della conversazione, anche se i singoli partecipanti potrebbero perseguire i loro scopi personali. Nel caso della conversazione audiovisiva quando non c'è allineamento tra testo filmico e spettatore ci sarà una mancata appropriazione dei significati del primo da parte del secondo. Si tratterà quindi di un fallimento della comunicazione, almeno dal punto di vista del progetto comunicativo inscritto nel testo filmico.

In secondo luogo, anche nelle conversazioni tra individui umani, così come in quelle audiovisive, ci si relaziona con proiezioni simulacrali dei propri interlocutori. Come osservato nel paragrafo 3, il parlante adatta il suo contributo conversazionale non tanto ai suoi interlocutori in carne e ossa ma a quelli che dovrebbero essere i suoi interlocutori qualora si comportassero in maniera cooperativa e allo stesso modo questi ultimi

---

<sup>26</sup> Ivi, pp. 235-236.

interpretano tale contributo come se fosse stato prodotto da un parlante razionale e cooperativo. Queste proiezioni simulacrali si basano sulle aspettative di carattere cooperativo che i partecipanti alla conversazione attribuiscono l'un l'altro. Così come il soggetto enunciatore può identificarsi con lo spettatore in carne e ossa, così il più delle volte anche i comportamenti dei partecipanti a una conversazione corrispondono a quelli dei loro simulacri. Tuttavia, in certi casi, questa corrispondenza può essere solo apparente. Un parlante può sfruttare infatti le aspettative di cooperazione per imbrogliare i suoi interlocutori. Il caso dell'imbroglio è possibile anche nel caso della relazione comunicativa tra testo filmico e spettatore; esso si dà quando il testo filmico crea delle aspettative di un certo tipo nello spettatore ma, nel momento in cui queste sembrano realizzarsi, vengono messe in discussione, smontando il quadro interpretativo che egli aveva elaborato. È chiaro che anche l'imbroglio è parte del programma d'uso progettualmente inscritto nel testo filmico, per quanto sia una tappa di esso non proprio agevole da affrontare per lo spettatore.

In terzo luogo, e qui andiamo ad affrontare il tema centrale di questo lavoro, anche nelle conversazioni audiovisive c'è bisogno di un *common ground*, in parte già presente, in parte da costruire, di credenze e conoscenze. Affinché il programma d'uso progettualmente inscritto nel testo filmico si realizzi appropriatamente, l'interazione tra testo filmico e spettatore deve infatti necessariamente muoversi intorno a questo sfondo di conoscenze e credenze condivise. Non si tratta tuttavia di conoscenze e credenze che lo spettatore ritiene che sia giusto considerare condivise con il testo filmico, ma quelle che, come avviene nel caso della conversazione tra individui umani, dovrebbero essere condivise per partecipare sensatamente alla conversazione. È bene notare che gli elementi che costituiscono il *common ground* rientrano già nel progetto comunicativo insito nel testo filmico e sta allo spettatore recuperarli e integrarli quando non sono ricavabili dal testo stesso. Partecipare sensatamente a una conversazione di questo tipo significa quindi aderire al programma d'uso prospettato dal testo collaborando con esso per la sua piena attuazione. Vediamo allora come si realizza questa collaborazione tra testo filmico e spettatore in relazione alla costruzione e aggiornamento del *common ground*.

Supponiamo di aver appena iniziato a guardare (per la prima volta) un film. A partire da una situazione totalmente ignota, in pochi secondi comprendiamo all'incirca dove è ambientato, in che periodo siamo e che cosa sta accadendo. L'approssimazione iniziale scompare e poco alla volta riconosciamo precisi ambienti, periodi ed eventi. Come è possibile che tutto ciò si realizzi così velocemente? Il punto di partenza sono sempre



le aspettative di carattere cooperativo dello spettatore nei confronti del testo filmico. Sono queste aspettative che lo portano a ritenere che egli condivida tutta una serie di informazioni, per lo più non dette, con esso. Si tratta infatti di informazioni che entrano nel *common ground* senza che debbano diventare contenuti di asserzioni o essere presupposte tramite specifici attivatori linguistici. Sappiamo ad esempio che in gran parte dei film che guardiamo la terra è rotonda perché, anche se non è mai menzionata esplicitamente, possiamo assumere che sia così, fintanto almeno che nel testo filmico non ci sia qualcosa che neghi la forma sferica della terra. Questo significa che, a meno che non si diano indicazioni contrarie, lo spettatore assume che le cose che valgono nel mondo reale valgono anche all'interno del testo filmico. Questa ovviamente non è casuale ma è lo stesso testo filmico che nel progetto di comunicazione inscritto in esso sfrutta la nostra tendenza a dare per scontata la verità di certe informazioni fino a prova contraria per arricchire il bagaglio di credenze e conoscenze condivise. Se a un certo punto venisse negato, esplicitamente o implicitamente, che la terra sia rotonda, lo spettatore dovrà impegnarsi a revisionare il *common ground*, sempre che voglia continuare la sua interazione con il testo filmico. Lo sforzo richiesto sarà maggiore se in una precedente parte del testo filmico è stato mostrato o affermato che la terra è rotonda, mentre lo sforzo sarà minore se la sfericità della terra è stata presupposta fin dall'inizio.

È chiaro che non è necessario che lo spettatore attivi tutte le sue conoscenze enciclopediche per comprendere quanto viene rappresentato nel testo filmico. È il testo stesso, nella sua figura simbolica di soggetto enunciatore, che lo guida nella scelta delle domande da porsi e quindi nella ricerca delle informazioni rilevanti. È proprio sullo sfondo di queste informazioni acquisite o recuperate che il testo filmico invita lo spettatore a costruire ipotesi circa il senso del testo. Ed è sempre il testo a stabilire limiti alla possibilità dello spettatore di formulare queste ipotesi sulla base di quanto è ragionevole ritenere faccia parte del *common ground* fino a quel momento.

Non c'è dubbio che in molti casi il testo filmico non è pienamente cooperativo con lo spettatore. Il più delle volte ciò dipende dal fatto che il suo progetto comunicativo prevede situazioni in cui il *common ground* si presenta come difettoso, creando instabilità nell'interazione tra testo e spettatore. Dovrà essere lo spettatore in queste situazioni ad impegnarsi in prima persona per riallineare le informazioni del *common ground* (vedi paragrafo 4). Per fare ciò, egli dovrà necessariamente porsi delle domande (già previste nel progetto di comunicazione del testo filmico) e andare alla

ricerca di possibili risposte, guardando anche al di fuori del testo. Di solito ciò richiede che lo spettatore si adatti alla modalità comunicativa di interazione prevista del testo e, ad esempio, non sia troppo diffidente con esso.

## 6. *INCIPIT* E *COMMON GROUND*: UN CASO ESEMPLIFICATIVO

Come abbiamo cercato di mettere in evidenza, il bagaglio di conoscenze e credenze che si presume siano condivise dallo spettatore e dal testo filmico è decisivo per il darsi di un'interazione conforme a quanto previsto dal progetto di comunicazione inscritto in esso. In tutto ciò, l'*incipit* dei film gioca un ruolo decisivo in quanto pone le basi per la costruzione e stabilizzazione del *common ground*. Ritengo che non sia un caso se alcuni dei più noti *incipit* cinematografici siano basati non tanto su immagini ma su parole, che possono essere dette o semplicemente scritte. Questo dipende dal fatto che il *common ground* è un fenomeno per lo più linguistico e il cui funzionamento dipende, come abbiamo visto, da certi meccanismi che stanno alla base della comunicazione umana.

Vorrei esemplificare quanto appena detto prendendo in esame il ruolo di questi meccanismi nell'*incipit* di *Guerre stellari* (*Star wars*), primo film a essere uscito della nota saga da cui essa prende il nome, tanto che è stato successivamente rinominato "Guerre stellari: episodio 4 - Una nuova speranza"<sup>27</sup>. La scelta non è ovviamente casuale. Gli *incipit* dei film di questa saga, per quanto ci siano state variazioni nel tempo, hanno un formato piuttosto preciso: si apre con un testo statico blu con sfondo nero a cui seguono, in giallo sullo sfondo dello spazio aperto, il logo di Guerre stellari e un testo scorrevole. Trovo interessante soffermarsi sull'*incipit* del primo film perché è il punto zero della saga, quello in cui si mettono le basi per una interazione "duratura" tra testo filmico e spettatore e in cui non esiste ancora un terreno comune condiviso tra i due. Iniziamo riproducendo il testo dell'*incipit*:<sup>28</sup>

---

27 *Guerre Stellari* (tit. or. *Star Wars*), 1977. Film, Diretto da George Lucas. USA: LucasFilm. Con l'uscita della seconda trilogia, che presentava gli antefatti degli eventi narrati nella prima, il film fu rinominato "Guerre stellari: episodio 4 - Una nuova speranza" proprio per specificare la sua posizione all'interno della saga.

28 Nel testo ho indicato gli attivatori presupposizionali in corsivo, mentre le asserzioni sono in grassetto. Per le implicature conversazionali, alla luce del fatto che non presentano specifici attivatori, ho sottolineato le espressioni e/o frasi che contribuiscono, assieme all'assunzione di cooperatività, al loro riconoscimento.

Tanto tempo fa, in una galassia lontana, lontana....

[LOGO]

**È un periodo di guerra civile. Navi spaziali ribelli**, colpendo da una base segreta, **hanno ottenuto la loro prima vittoria** contro il malvagio Impero Galattico. Durante la battaglia, **spie ribelli sono riuscite a rubare i piani segreti dell'arma decisiva dell'Impero**, la MORTE NERA, una stazione spaziale corazzata di tale potenza da poter distruggere un intero pianeta. Inseguita dai biechi agenti dell'Impero, **la principessa Leila sfreccia verso casa a bordo della sua aeronave stellare**, custode dei piani rubati che possono salvare il suo popolo e ridare la libertà alla galassia...

Ogni *incipit* ha il compito di introdurre lo spettatore all'interno del progetto comunicativo sotteso al testo filmico e indurlo a porsi le prime domande relative alle informazioni necessarie per iniziare a elaborare ipotesi interpretative. Per farlo è tuttavia necessario che esso fornisca le informazioni che da lì in poi lo spettatore potrà sentirsi giustificato a dare per scontate e che potranno divenire lo sfondo cognitivo a partire dal quale elaborare queste ipotesi. Come cercherò ora di far vedere, l'*incipit* testuale di *Guerre stellari* rappresenta un caso esemplare di quanto appena detto.

Se ci concentriamo sulla prima riga (quella che nel film è statica e di colore blu), notiamo subito la presenza dell'espressione "una galassia lontana". Si tratta di un sintagma nominale indefinito che, pur non corrispondendo a una descrizione definita, ci invita ad assumere che esista una qualche galassia, ma allo stesso tempo l'utilizzo dell'articolo indeterminativo "una" lascia intendere che tale galassia sia in un punto non ben definito dell'universo e che certamente non faccia parte della galassia del sistema solare. Questo ci permette di inquadrare spazialmente la messa in scena del testo filmico, mentre il tempo rimane indefinito, anche se viene indicato come posteriore ai tempi nostri, la qualcosa potrebbe spiazzare lo spettatore dato che in seguito si parla di "navi spaziali", "stazioni spaziali" e "aeronavi spaziali". D'altra parte, il fatto che tutto venga lasciato presupposto porta lo spettatore a non mettere in discussione niente di quanto viene raccontato, almeno ai fini dell'interazione con il testo filmico.

Il testo scorrevole inizia subito con un'asserzione che definisce chiaramente gli eventi: siamo nel pieno di una guerra civile che, anche se non è detto esplicitamente, ma è implicato secondo pertinenza, è in atto in quella galassia a cui si è appena fatto riferimento. L'uso dell'espressione "navi spaziali ribelli", oltre a farci presupporre l'esistenza di queste navi, ci fa intendere che la guerra sia tra coloro i quali in quel momento comandano nella galassia e coloro i quali si oppongono a essi. Grazie alla descrizione definita ("la loro prima vittoria"), veniamo a sapere inoltre che c'è stata la

prima vittoria dei ribelli e ciò ci fa intendere anche che finora erano stati sempre sconfitti. Sempre nella stessa frase veniamo anche a sapere che esiste l'Impero Galattico ("il malvagio Impero Galattico") e che è questo impero ad aver assoggettato la galassia (si parla infatti di un "impero" che viene caratterizzato come "malvagio"). Con questa informazione si concludono le informazioni generali circa gli accadimenti di cui si sta narrando e si passa agli eventi in corso. Viene affermato infatti che spie ribelli hanno preso possesso dei "piani segreti dell'arma decisiva dell'Impero", che ovviamente siamo invitati a presupporre che effettivamente esistano ("i piani segreti dell'arma decisiva dell'Impero"), mentre non sappiamo se l'arma di cui si parla è già pronta. Questo lo si potrà scoprire solo proseguendo con la visione del film. Viene comunicato inoltre che il nome dell'arma è o sarà "la Morte Nera" e, per mezzo di un'apposizione, che si tratta o si tratterà di "una stazione spaziale corazzata di tale potenza da poter distruggere un intero pianeta". È bene notare che anche le apposizioni, pur non affermando qualcosa, invitano a dare per scontato la verità del loro contenuto. L'ultima frase del testo inizia con un inciso contenente un participio aggiunto in cui lo spettatore viene invitato a presupporre che ci sia una donna ("inseguita") da agenti dell'Impero. La donna di cui si parla possiamo identificarla anaforicamente con il referente a cui rinvia la descrizione definita "la principessa Leila". Ci viene fornita anche l'informazione, per mezzo di una descrizione definita ("la sua aeronave stellare"), che essa possiede una aeronave stellare e che grazie a essa, viene affermato, la principessa è riuscita a sfuggire agli agenti che la inseguivano. La parte finale della frase ci offre ulteriori informazioni in quanto ci fa assumere che è lei che è in possesso dei piani rubati, e che quindi forse lei stessa è una delle spie di cui si parlava precedentemente (ma non possiamo esserne certi). Inoltre veniamo a sapere, in base alla descrizione definita "il suo popolo" e alle informazioni introdotte precedentemente nel *common ground*, che è la principessa Leila alla guida dei ribelli. Infine, la presenza del verbo "ridare" (elemento linguistico iterativo) invita a presupporre che precedentemente la galassia e il popolo guidato dalla principessa Leila fossero liberi e che sono stati quindi solo in un secondo momento assoggettati all'Impero Galattico.

L'*incipit* del film consta di poche righe ma presenta un'alta densità informativa. Trattandosi del primo film uscito della saga, tutte le espressioni attivatrici di presupposizione presenti svolgono una funzione informativa per lo spettatore (a meno che egli non scelga di iniziare a guardare la saga partendo dagli antefatti presenti nella seconda trilogia). È bene sottolineare che, per quanto ci siano qua e là buchi informativi, essi non

mettono a rischio la capacità di coinvolgimento del testo filmico nei confronti dello spettatore, in quanto sono uno stimolo per lui a ricercare successivamente le informazioni necessarie per riempirli.

In sintesi, ciò che l'analisi sembra mostrare è che anche in un semplice *incipit* come questo sta racchiuso il successo dell'interazione tra testo filmico e spettatore: esso costituisce infatti il primo passo per l'attualizzazione del suo programma d'uso, a cui (ricordiamo) lo spettatore può sempre scegliere se contribuire o meno. Visto anche il successo della saga di *Guerre stellari*, possiamo ritenere che l'*incipit* appena esaminato abbia colpito nel segno, spingendo milioni di spettatori a interagire (a lungo termine, considerando anche il grande interesse per gli altri episodi della saga) con il testo filmico come previsto dal progetto comunicativo inscritto in esso.

## 7. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

In questo lavoro, ho utilizzato un quadro teorico derivante dalla pragmatica del linguaggio per rendere conto di alcuni aspetti della relazione comunicativa tra testo filmico e spettatore che, seguendo Gianfranco Bettetini, ho considerato alla stregua di una conversazione. In particolare, ho cercato di esaminare se la nozione di *common ground* possa in qualche misura applicarsi anche a questo specifico, quanto particolare, tipo di relazione comunicativa. Come ho cercato di mostrare, al di là di alcune evidenti e insormontabili differenze, i due tipi di relazioni comunicative presentano significative somiglianze, prima fra tutte la presenza in esse di una dimensione intrinsecamente progettuale. Alla luce di ciò, ho sostenuto che la conversazione audiovisiva, così come quella tra individui umani, necessita di uno sfondo di conoscenze e credenze condivise affinché ci sia una piena appropriazione dei significati del testo filmico da parte dello spettatore e quindi il progetto comunicativo inscritto in esso sia attuato correttamente. Nella parte finale, ho provato a mettere in luce come gli *incipit* cinematografici costituiscano un momento decisivo per l'attuazione di questo programma in quanto pongono le basi per la costruzione e stabilizzazione del *common ground* della conversazione tra testo filmico e spettatore. A questo fine, come abbiamo visto nell'analisi svolta, può essere riconosciuto un ruolo strategico ad asserzioni, presupposizioni e implicature, le quali permettono di stabilire in maniera economica, ma efficace, lo sfondo cognitivo a partire dal quale lo spettatore potrà elaborare le sue ipotesi interpretative circa il senso prodotto dal testo filmico e quindi iniziare a interagire con esso.





**Giuditta Tarantelli e Mirko Locatelli**

# Dal corpo dell'attore al corpo cinematografico: *l'incipit* come testimone di una genesi

MIRKO LOCATELLI

Provo a considerare lo sviluppo di un film partendo dall'assunto che il protagonista, ma vale per tutti i personaggi, sia un corpo che nasce, vive e muore, e che il film sia la rappresentazione di quella trasformazione che sta alla base della vita umana, animale, vegetale, minerale.

Parlando di attori, se prendiamo in analisi i film che ho già realizzato, oltre a quelli sui quali sto lavorando, possiamo tranquillamente affermare che la scelta dell'attore protagonista avviene spesso durante lo sviluppo della sceneggiatura, in alcuni casi addirittura in fase di stesura del soggetto.

Quando scelgo di affidare il ruolo di protagonista a un attore professionista, risulta più semplice individuarlo, è infatti sufficiente averlo osservato recitare in altri film o a teatro, aver letto le interviste rilasciate o parlato con altri registi che ci hanno già lavorato.

Ci sono casi in cui, al contrario, certi ruoli necessitano di attori non professionisti, persone che non hanno mai lavorato nel cinema o sul palcoscenico; in quei casi il percorso è differente, occorre individuarli e lavorare qualche tempo con loro per capire se sono adatti.

Personalmente, per un discorso di sperimentazione, sono interessato a mescolare sul set attori e non professionisti, poiché ho la possibilità di sviluppare forme e linguaggi misurati sul film e sui personaggi.



Essere adatti significa assomigliare il più possibile a qualcosa che è stato solo scritto e immaginato da te, e, nel mio caso, da Giuditta Tarantelli, mia moglie, la sceneggiatrice con la quale lavoro su tutti i miei film.

Ogni nostra idea matura dai ricordi, dalle letture o dall'osservazione, diventa una storia con dei personaggi che devono necessariamente trasformarsi per esistere, "morire e reincarnarsi".

Per quanto mi possa sforzare nella ricerca dell'attore adatto, questi non sarà mai il personaggio immaginato, dovrò uccidere qualcosa che lo riguarda per permettergli di esistere nel corpo nell'attore che avrò individuato, e accompagnare l'attore attraverso un percorso che prevede il sacrificio di tutti gli aspetti e le caratteristiche incompatibili con il personaggio, per divenire altro da sé.

Poi c'è il corpo dell'attore, che ha una sua vita reale, un elemento per nulla trascurabile, il quale mettendosi al servizio del film si trasforma visivamente in corpo cinematografico, in un personaggio che però continua a condividere il corpo con l'attore; un corpo attraversato da un flusso sanguigno, spinto da un battito cardiaco, un corpo che vive emozioni, che percepisce l'altro da sé attraverso un proprio apparato sensoriale.

Il freddo, il sudore, l'affanno, la puntura di uno spillo, l'eccitazione, sono percepiti da entrambi i corpi e sono sempre reali, vissuti dall'attore anche quando è il personaggio a viverli, non importa se per goderne o per subirli, l'attore li sente tutti. Per deontologia professionale si è poi portati a pensare che l'attore reprima almeno alcune sensazioni, le più piacevoli, ma è ovvio che non è così, e non deve esserlo. E allora quale sia il trucco per accettare tutto ciò va chiarito.

Quando diciamo «Attori in posizione... Ciak in campo... Motore... Scena 1, 1, prima... Azione!» diamo la vita al personaggio, è un momento tipico, non tanto come un Prometeo con la creta, piuttosto è come abbassare la leva che dà corrente agli elettrodi nel laboratorio del dottor Frankenstein, il personaggio prende vita, il dramma ha inizio e noi ci dobbiamo misurare di volta in volta con numerosi *plot*, uno per la storia narrata, uno dedicato all'interiorità di chi la vive, un altro alle relazioni che la tengono in piedi, fino al *plot* che in questa sede ci interessa più di ogni altro, quello dedicato allo spettatore, quello che ci dice che cosa gli stiamo mostrando.

Ma è solo l'inizio, sarà poi il montaggio a determinare ciò che lo spettatore potrà vedere, quindi è corretto dire che la vita del personaggio viene raccontata attraverso le scene che compongono il film? Forse no, neppure per uno spettatore disattento e poco incline all'approfondimento.

Nelle pieghe del racconto ad esempio possiamo trovarci di fronte all'ambiguità di alcuni personaggi dei quali non condividiamo le scelte, o

non comprendiamo certi comportamenti. Come nella vita vera ci domandiamo i motivi di alcune azioni e pretendiamo che ci vengano chiariti: un film scritto da un autore è solo un film, quindi l'autore saprà tutto dei suoi personaggi, di conseguenza pretendiamo di avere accesso a tutte le informazioni in suo possesso.

Ma l'ellissi resta quasi sempre un mistero che l'autore può decidere di svelare o meno.

Se ad esempio pensiamo all'epilogo dei film, saremo tutti d'accordo nel sostenere che in molte occasioni ci ha lasciati sconcertati, con la domanda irrisolta «cosa succederà dopo l'ultima scena?». È una domanda alla quale per fortuna non possiamo dare risposta certa.

Il dopo è sospensione, mancanza, così come per tutte le ellissi, un'omissione del segmento discorsivo recuperabile dallo spettatore solo attraverso l'integrazione di conoscenze esterne, è sacrosanto che sia così.

Ma ecco che se invece proviamo a considerare ogni scena come la riproduzione del ciclo nascita-vita-morte del personaggio o dell'immagine stessa riprodotta sullo schermo, quella di un albero accarezzato dal vento o di un mare in tempesta, se consideriamo l'immagine come rivelazione, manifestazione tangibile dell'essere – dal primo fotogramma della scena fino alla sua scomparsa, con l'ultimo fotogramma della scena – allora possiamo supporre che scena dopo scena assistiamo ad una continua reincarnazione del personaggio, o di un luogo, che rinasce in ogni scena per poi morire e rinascere nella successiva, un po' cambiato.

Immagino pertanto che il personaggio conservi, scena dopo scena, la memoria della sua “vita precedente”.

Guardando un film assistiamo alla continua trasformazione del personaggio a opera dell'autore, una trasformazione inarrestabile, che non si ferma neppure con l'ultimo fotogramma del film: le regole del gioco, che mi hanno fatto credere alla storia fino a quel momento, mi fanno supporre che l'autore mi abbia raccontato solo una parte della storia, della vita del protagonista, quindi per questo sono portato a pensare che ci sia dell'altro, non credo solo a quello che mi viene mostrato ma al contrario mi fido dell'intuito che mi dice “attenzione, c'è qualcosa in più”.

C'è sempre dell'altro nelle pieghe della storia, nella mancanza (*ellipsis*), nel “fuori campo”, nel “dopo film” ma anche e soprattutto prima del film.

Il film si regge, oltre che sulle scene che veicolano informazioni utili alla progressione della storia e all'implementazione della conoscenza, soprattutto sui buchi di conoscenza, sull'equilibrio tra i vuoti e i pieni. Lasciare quei vuoti è quindi una forma di rispetto nei confronti dello spetta-

tore, proprio perché ciò che non mostriamo diventa importante almeno quanto quello che scegliamo di mostrare.

Nel cinema la storia raccontata subisce una serie di riscritture: sceneggiatura, regia, montaggio e infine la visione da parte dello spettatore, che riscrive il film integrando le proprie conoscenze ed esperienze personali.

Se è vero che di scena in scena, di reincarnazione in reincarnazione, il personaggio mantiene memoria della sua “vita precedente”, è anche vero che la prima scena sarà solo il primo momento mostrato, di certo non la prima reincarnazione del protagonista ma solo una delle tante.

Non tutte le scene hanno però la facoltà di elevarsi a status di *incipit*, di *scena I*, il motivo che spinge l'autore a scegliere di mostrare come primo proprio quel determinato momento temporale è un fatto molto intimo e non sempre sondabile.

Amo pensare che ogni autore sia libero di costruire i suoi film su un personale principio morale, che riguardi se stesso, oltre che il protagonista della storia narrata, il quale conserverà in potenza una parte di quel sé dell'autore medesimo.

Nel mio primo film (*Il primo giorno d'inverno* - Italia, 2008) Michela, una bambina di dieci anni, battezza il suo coniglio con l'acqua di Lourdes nel lavandino del bagno. Interroga tutti noi, sembra chiederci da dove veniamo, e quel gesto apotropaico si ripresenterà nella storia, in rinnovate forme: nel ciondolo di cristallo a forma di fiocco di neve, il portafortuna di Michela, o nell'armadio della nonna defunta, custode di un'eredità di affetti celata dietro alla grande anta a specchio nel quale il giovane Valerio, spogliato dalle proprie vesti, scruta ossessivamente la propria immagine riflessa, nel tentativo disperato di guardarsi dentro e trovare qualcosa.

L'incipit di *I corpi estranei* (Italia, 2013) ci proietta direttamente in un'area di sosta dell'autostrada, di notte, con Antonio, un quarantenne in viaggio dal sud al nord per curare il suo figlioletto Pietro, un bimbo di appena un anno e mezzo con un tumore al cervello. È notte fonda e Antonio gli sta cambiando il pannolino sul sedile posteriore dell'auto, a rompere il silenzio solo il pianto inconsolabile del piccolo. Il viaggio da un luogo fisico per un luogo spirituale, attraverso i corpi degli altri, la solitudine di Antonio che invece non sa piangere e resta in piedi alla finestra come un San Giuseppe con in braccio il suo bambino, sono le immagini dalle quali abbiamo preso spunto per dar vita alla storia. Ma il vero “rumore di fondo” è il pianto di Pietro che ci accompagnerà per tutto il film e come un mantra si incarna in altre forme: in quella delle *ṣalāt* recitate dai musulmani per salvare l'anima del giovane Youssef, in quella dei bollettini radio sul traffico che come una promessa di ritorno a casa accompagnano il sonno

di Antonio, o nelle gocce d'acqua che scandiscono il ritmo di un rubinetto guasto, di una flebo che inocula il farmaco della guarigione o dello scroscio che lava il sudore dal corpo di Antonio e che scivola dolcemente sulle mani del piccolo Pietro.

E anche nell'ultimo film (*Isabelle* - Italia, Francia, 2018), la prima immagine è quella di Isabelle, una donna sullo sfiorire dell'età, in piedi su una terrazza a picco sul mare, prova a telefonare a suo figlio ma nessuno le risponde. Poco lontano il vociare di giovani che ridono. È tutto inafferrabile: l'interlocutore al telefono, la giovinezza, il mare. Scena dopo scena tornerà tutto.

La prima scena sarà dunque sempre una promessa, il testimone silenzioso di tutte le trasformazioni, passate e future, del protagonista ma anche dell'autore. Sarà contemporaneamente testimone e presagio: testimone di tutto ciò che è stato e insieme presagio di ciò che nel futuro sarà, o meglio, di ciò che nel futuro saranno il film, il personaggio, l'attore e l'autore stesso, come fossero una cosa sola.





**Trieste, Aula Magna del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste**



**Fabrizio Borin, Pietro Caenazzo ed Elisabetta Vezzosi**



**Fabrizio Borin e Pietro Caenazzo**



**Maria Carolina Foi**



**Fabio Finotti e Luciano De Giusti**



**Paolo Quazzolo, Massimiliano Spanu e Luciano De Giusti**





**Trieste, Aula Magna del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste**

# Autori

FABRIZIO BORIN. Già professore associato di Storia e critica del cinema all'Università Ca' Foscari di Venezia è componente del Comitato scientifico del Fondo musicale "Nino Rota" conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Tra le sue numerose pubblicazioni sui linguaggi del comico, sul cinema italiano e sul cinema fantastico, ci sono le monografie *Jerzy Skolimowski* (1987), *Carlos Saura* (1989), *Woody Allen* (1997), *Federico Fellini* (2000), *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, (2004), *Casanova* (2007), *Solaris* (2010), *Delitti senza castigo. Dostoevskij secondo Woody Allen* (2020). Direttore della collana "Scrivere le immagini" del Premio Internazionale Mattador per la Sceneggiatura, ne è anche il Direttore artistico.

VINICIO CANTON. Nato nel 1966 a Ginevra, inizia la carriera di sceneggiatore a Milano negli anni '90 con i fumetti, attività che alterna al ruolo di *copywriter* per una agenzia pubblicitaria. Alla fine del decennio si trasferisce a Napoli, entrando a far parte del team di sceneggiatori che avvia la soap-opera "Un posto al Sole", che ha ormai superato la ventesima stagione.

Nello stesso periodo alla sceneggiatura del film "A casa di Irma", scritta a sei mani, viene assegnato il finanziamento del Ministero come Opera di interesse culturale nazionale, alla quale segue la commedia "Non lo sappiamo ancora", sempre per il cinema.

Contemporaneamente lavora presso le più importanti produzioni italiane, sviluppando come *story editor* e *head writer* successi come “Distretto di Polizia”, “RIS – delitti imperfetti”, “La Squadra” e “Il bene e il male”.

È il creatore de “Il restauratore” e di “Amore strappato”.

La sceneggiatura del lungometraggio “Mi parlano” è in fase di produzione.

MASSIMO DE GRASSI. Laureato in Conservazione dei Beni Culturali e in Lettere alle Università di Udine e di Trieste, ha poi conseguito il dottorato di Ricerca in Storia dell’arte presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia. Dopo aver rivestito la carica di Conservatore del Museo Civico di Belluno, dal 2005 ricopre l’incarico di professore associato di Storia dell’arte contemporanea presso l’Università di Trieste. In avvio di carriera si è interessato principalmente di scultura veneta del Sei e Settecento approfondendone le tematiche relative alla decorazione plastico-pittorica in area veneto-friulana tra Sei e Settecento. Negli ultimi anni i suoi interessi si sono focalizzati sulle scene della scultura nell’Otto e nel Novecento in Italia e all’estero, approfondendone i rapporti con l’architettura e la decorazione pittorica con un fuoco allargato a temi di storia globale.

FABIO FINOTTI si è laureato alla Scuola Normale di Pisa. È Professore Emerito all’University of Pennsylvania di Philadelphia dove ha diretto dal 2005 il Center for Italian Studies e il Dipartimento di Italiano. Insegna Letteratura Italiana all’Università di Trieste dove coordina la laurea magistrale in Italianistica. È presidente internazionale dell’AISLLI (Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana) e membro dell’Accademia Olimpica. Tra le sue ultime pubblicazioni *Italia. L’Invenzione della Patria* (Bompiani); *Fogazzaro. Viaggio in Svizzera* (Biblioteca dei Leoni).

ARMANDO FUMAGALLI. Professore ordinario di Teoria dei linguaggi è docente di Semiotica presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore e Direttore del Master Universitario in *International Screenwriting and Production*. È anche docente presso la stessa Università di History and Industry of International cinema e di Writing and Producing for animation presso la nuova Laurea Magistrale in The Art and Industry of Narration.

Ha diretto ricerche, corsi di formazione e svolto consulenze – fra le altre – per Banijay, Barilla, Disney, Endemol, Mediaset, Rai. È consulente dal 1999 del gruppo di produzione televisiva Lux vide (sviluppo progetti e sceneggiature di fiction televisiva). In questa veste ha collaborato allo sviluppo di molte miniserie di grande successo per RaiUno e Canale 5 (Gio-

vanni Paolo II, *Guerra e pace*, *Sant'Agostino*, *Maria di Nazareth*, *Anna Karenina*, ecc., la serie sulla famiglia Medici: *I Medici. Masters of Florence*, distribuita anche da Netflix in molti Paesi del mondo e da Amazon Prime in Italia) e al film per il cinema *Bianca come il latte rossa come il sangue*.

Ha curato e pubblicato più di venti volumi. I suoi libri più recenti sono *Creatività al potere. Da Hollywood alla Pixar passando per l'Italia*, Lindau, Torino, 2013, *The Dark Side. Personaggi dark, nuovi antagonisti e antieroi nel cinema e nella serialità contemporanea* (con Paolo Braga e Giulia Cavazza), Audino, Roma, 2016, un'edizione della *Poetica* di Aristotele, introdotta e commentata ad uso di sceneggiatori, scrittori, drammaturghi (con Raffaele Chiarulli, Audino, Roma, 2018) e *L'adattamento da letteratura a cinema. Teorie, pratiche, esempi*, Audino, Roma, 2020.

PAOLO LABINAZ. Attualmente ricercatore in Filosofia del Linguaggio presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste, si occupa principalmente del rapporto tra ragionamento e argomentazione secondo la prospettiva della pragmatica linguistica e di teorie della razionalità nell'ambito della filosofia analitica e della psicologia cognitiva. Su questi temi ha pubblicato i volumi *La razionalità* (Carocci, 2013) e *L'asserzione come azione linguistica* (EUT, 2019), oltre a diversi articoli su riviste e collezioni nazionali e internazionali.

MIRKO LOCATELLI e GIUDITTA TARANTELLI iniziano a fare cinema con il nuovo millennio, lei come sceneggiatrice, lui come regista, entrambi scrivono e producono. Nel 2008 esordiscono con il lungometraggio *Il primo giorno d'inverno* che partecipa alla Mostra del Cinema di Venezia e a numerosi festival nel mondo.

Nel 2012 producono il documentario *Effetto Thioro*, dell'esordiente Alessandro Penta, presentato in anteprima mondiale al 53° *Festival dei Popoli*.

Nel 2013 partecipano alla fondazione della casa di produzione Strani Film, con cui producono il secondo film, *I corpi estranei*, diretto da Locatelli e presentato in Concorso al *Festival Internazionale del Film di Roma*; lo stesso anno ottengono il Premio Miglior regia al *Pune International Film Festival* e la nomination al *Globo d'oro* per la Miglior sceneggiatura.

Nel 2015 producono e distribuiscono *I Cormorani*, l'esordio di Fabio Bobbio, in concorso al prestigioso *Visions du Réel* di Nyon.

Nel 2018 con il loro terzo film, *Isabelle*, presentato in anteprima mondiale al *Festival des Films du Monde de Montréal - Montreal World Film Festival*, ricevono il Premio per la Miglior Sceneggiatura.

PAOLO QUAZZOLO è professore associato di Storia del Teatro presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste. Collabora alla redazione dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Goldoni. Si occupa inoltre del teatro tra Otto e Novecento, della nascita della regia, delle dinamiche del teatro nella società delle masse, della nascita e sviluppo del Teatri Stabili in Italia. È Coordinatore scientifico del Sistema Museale dell'Ateneo triestino. È coordinatore del "Caffè delle Lettere" dell'Università di Trieste, iniziativa di Terza Missione volta a far conoscere al grande pubblico l'attività di ricerca svolta in Ateneo. Insegna, oltre che all'Università di Trieste, anche al corso di laurea Dams interateneo Trieste/Udine, nonché alla Facoltà di Pedagogia dell'Università di Pola (Croazia). Tra le sue ultime pubblicazioni l'edizione commentata del *Teatro* di Fulvio Tomizza e un volume sulla ricezione del teatro di Ibsen nella Venezia Giulia tra Otto e Novecento.

ANNA ZOPPELLARI è professoressa associata all'Università di Trieste, dove insegna *Letteratura francese*. La sua attività di ricerca si sviluppa lungo due assi fondamentali: le letterature di lingua francese e i rapporti tra la letteratura e le arti. Ha curato l'edizione degli atti del Convegno *Paul Morand. Letterato e viaggiatore* («Prospero», Trieste, 2006), del volume *Jean Pélégri* («Expressions maghrébines», 2007) e del convegno *Genealogie d'Europa* (Trieste, EUT, 2009). È co-direttore editoriale della rivista «Prospero», fa parte del comitato di direzione di «Interfrancophonies», del comitato scientifico di «Expressions maghrébines», del comitato di redazione del «Tolomeo». Ha pubblicato vari articoli su Tahar Ben Jelloun, Michel Butor, Jacques Derrida, Mohammed Khaïr-Eddine, Abdelwahab Meddeb, Malika Mokeddem, Bernard Palissy, Jean Pélégri, Alain Robbe-Grillet e Habib Tengour. Tra le ultime pubblicazioni: la traduzione di Abdelwahab Meddeb, *Tombeau d'Inb Arabi* (*Poema di un sufi senza Dio. Sulla tomba di Ibn Arabi*, 2012) e la monografia *Écrire le cinéma. Le ciné-roman selon Alain Robbe-Grillet* (2012).

# Indice dei film e delle serie

- Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), 9  
*Amarcord* (Federico Fellini, 1973), 20  
*L'anno scorso a Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), 115, 116, 117, 119, 129  
*Antonio e Cleopatra* (*Anthony and Cleopatra*, James Stuart Blackton e Charles Kent, 1908), 55  
*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Auguste e Louis Lumière, 1895), 11
- A Beautiful Mind* (Ron Howard, 2001), 75, 87  
*La belle captive* (Alain-Robbe Grillet, 1983), 116  
*Better Call Saul* (serie tv, Vince Gilligan, 2015), 27  
*La bisbetica domata* (*The Taming of the Shrew*, David Wark Griffith, 1908), 55  
*La bisbetica domata* (*The Taming of the Shrew*, Azeglio e Lamberto Pineschi, 1908), 55  
*La bisbetica domata* (*The Taming of the Shrew*, Sam Taylor, 1929), 55  
*Bloc-notes di un regista* (Federico Fellini, 1969), 20  
*Breaking Bad* (serie tv, Vince Gilligan, 2008), 26, 27, 90

*Il Casanova di Federico Fellini* (Federico Fellini, 1976), 20  
*Il castello errante di Howl* (*Hauru no ugoku shiro*, Hayao Miyazaki, 2004), 39  
*Il castello nel cielo* (*Tenku no shiro Raputa*, Hayao Miyazaki, 1986), 39  
*Cherry Falls* (Geoffrey Wright, 2000), 62  
*La città delle donne* (Federico Fellini, 1980), 41  
*La città incantata* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, Hayao Miyazaki, 2001), 41  
*I clowns* (Federico Fellini, 1970), 17  
*Come vi piace* (*As You Like It*, Kenean Buel, 1908), 55  
*Come vi piace* (*As You Like It*, Paul Czinner, 1936), 55  
*I corpi estranei* (Mirko Locatelli, 2013), 154

*Il diavolo veste Prada* (*The Devil Wears Prada*, David Frankel, 2006), 73  
*Doctor Zhivago* (miniserie, Giacomo Campiotti, 2002), 86  
*La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), 15, 18, 19  
*Una donna nel lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947), 123  
*Le duel d'Hamlet*, (*Hamlet*, Maurice Clément, 1900), 55  
*Duel Scene from Macbeth* (anonimo, 1898), 55  
*2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), 25

*E la nave va* (Federico Fellini, 1983), 20  
*Erin Brockovich – Forte come la verità* (*Erin Brockovich*, Steven Soderberg, 2000), 75

*Film* (Alan Schneider [Samuel Beckett], 1964), 12, 88, 123, 145, 163  
*La finestra sul cortile* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), 76

*Il Gattopardo* (Luchino Visconti, 1963), 83  
*Giulietta degli spiriti* (Federico Fellini, 1965), 20  
*Il gladiatore* (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000), 74  
*Gradiva* (*C'est Gradiva qui vous appelle*, Alain Robbe-Grillet, 2006), 116, 119  
*Guerra e pace* (*War and Peace*, King Vidor, 1956), 82  
*Guerra e pace* (*Vojna i Mir*, Sergej Bondarčuk, 1968), 83  
*La guerra è finita* (*La guerre est finie*, Alain Resnais, 1966), 117

*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), 117  
*Humans* (Mark Brozel, 2015), 61

*L'immortale* (*L'Immortelle*, Alain Robbe-Grillet, 1963), 114, 115, 116, 119, 120, 123, 124, 125, 126  
*Isabelle* (Mirko Locatelli, 2018), 155, 163

*I Wonder Who's Kissing Her Now* (Lloyd Bacon, 1947), 88  
*The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), 88  
*Je t'aime, je t'aime – Anatomia di un suicidio* (*Je t'aime, je t'aime*, Alain Resnais, 1968), 117  
*Joker* (Tod Phillips, 2019), 90

*Kiki consegna a domicilio* (*Majo no takkyubin*, Hayao Miyazaki, 1989), 40

*Luna senza miele* (*Thrill of a Romance*, Richard Thorpe, 1945), 88

*Macbeth* (James Stuart Blackton, 1908), 55  
*Macbeth* (André Calmettes, 1909), 56  
*Macbeth* (Mario Caserini, 1909), 56  
*Macbeth* (Orson Welles, 1948), 56, 58, 59  
*Macbeth* (Roman Polanski, 1971), 60  
*Macbeth* (Mark Brozel, 2005; miniserie, con *Molto rumore per nulla*, *La bisbetica domata* e *Sogno di una notte di mezza estate*), 61  
*Macbeth – La tragedia dell'ambizione* (Geoffrey Wright, 2006), 62  
*Macbeth* (Rupert Goold, tv, 2010), 63  
*Macbeth* (Justin Kurzel, 2015), 65  
*Macbeth* (Joel Coen, 2021), 9

*I Medici – Masters of Florence* (Sergio Mimica-Gezzan [st.1], Jon Cassar, Jan Maria Micheli [st.2], Christian Duguay [st. 3], 2016-2019), 77, 80, 163  
*Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, James Stuart Blackton, 1908), 55  
*I miei vicini Yamada* (*Tonari no Yamada-kun*, Isao Takahata, 1999), 31, 32, 45  
*Il mio vicino Totoro* (*Tonari no Totoro*, Hayao Miyazaki, 1988), 40  
*Le Miroir de Venise – Une mésaventure de Shylock* (Georges Méliès, 1902), 55  
*Les Mystères de New York* (Louis Joseph Gasnier, serie, 1914), 116  
*Monsters & Co.* (*Monsters, Inc.*, Pete Docter, 2001), 75  
*Muriel il tempo di un ritorno* (*Muriel ou le temps du retour*, 1963), 117

*N a pris les dés* (Alain Robbe-Grillet, 1971), 116  
*Nausicaä della Valle del Vento* (*Kaze no tani no Nausicaä*, Hayao Miyazaki, 1984), 36, 47

*Oltre l'Eden* (*L'Eden et après*, Alain Robbe-Grillet, 1970), 116  
*Orgoglio e pregiudizio* (miniserie, 6 ptt., 1995), 86  
*Otello* (William Ranous, 1908), 55  
*8 ½* (Federico Fellini, 1963), 11, 14, 15, 16, 17, 20



*La passione di Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004), 73  
*Pioggia di ricordi* (*Omohide poro poro*, Isao Takahata, 1991), 34  
*The Pixar Story* (Leslie Iwerks, doc., 2007), 90  
*Ponyo sulla scogliera* (*Gake no ue no Ponyo*, Hayao Miyazaki, 2008), 43, 48  
*Ponpoko, le battaglie dei tanuki dell'era Heisei* (*Heisei tanukigassen Ponpoko*, Isao Takahata, 2011), 35  
*Porco Rosso* (*Kurenai no buta*, Hayao Miyazaki, 1992), 40, 47  
*Un posto al sole* (serie [24 st.], 1996), 83  
*Il primo giorno d'inverno* (Mirko Locatelli, 2008), 154, 163  
*La principessa Mononoke* (*Mononoke hime*, Hayao Miyazaki, 1997), 41  
*Prova d'orchestra* (Federico Fellini, 1979), 20

*Re Lear* (*King Lear*, James Stuart Blackton, 1909), 55  
*Riccardo III* (*Richard III*, James Stuart Blackton e William Ranous, 1908), 55  
*Roma* (Federico Fellini, 1972), 20  
*Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), 19  
*Romeo e Giulietta* (Mario Caserini, 1908), 52, 55

*Lo sceicco bianco* (Federico Fellini, 1952), 19  
*Scénarios en noir et blanc* (Alain Robbe-Grillet, 1966), 115, 116, 130  
*The Shield* (serie, Shawn Ryan, 2002), 27  
*Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001), 89  
*Si alza il vento* (*Kaze tachinu*, Hayao Miyazaki, 2013), 35, 37, 38, 39  
*Skinheads* (Geoffrey Wright, 1992), 62  
*Il socio* (*The Firm*, Sydney Pollack, 1993), 76  
*Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*, Charles Kent e James Stuart Blackton, 1908), 55, 61  
*Spostamenti progressivi del piacere* (*Glissements progressifs du plaisir*, Alain Robbe-Grillet, 1974), 116, 120  
*La storia della principessa splendente* (*Kaguyahime no monogatari*, Isao Takahata, 2013), 33, 45  
*La strada* (Federico Fellini, 1954), 17, 19

*Tempi moderni* (*Modern Times*, Charlie Chaplin, 1936), 24, 25  
*Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), 9, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109  
*Toby Dammit* (Federico Fellini, 1968; ep. di *Tre passi nel delirio*), 20  
*La tomba delle lucciole* (*Hotaru no haka*, Isao Takahata, 1988), 34, 46  
*Toy Story – Il mondo dei giocattoli* (*Toy Story*, John Lasseter, 1995), 89, 90  
*Trans-Europe-Express* (Alain Robbe-Grillet, 1966), 116

*Tre metri sopra il cielo* (Luca Lucini, 2004), 89  
*Il trono di sangue* (*Kumonosu-jō*, Akira Kurosawa, 1957), 56  
*Troy – la caduta di Troia* (Mark Brozel e Owen Harris, miniserie, 2018), 61

*L'uomo nell'alto castello* (*The Man in the High Castle*, serie, [4 st.], 2015), 77  
*Up* (Pete Doctor, Bob Peterson, 2009), 90

*Il Vangelo secondo Matteo* (Pier Paolo Pasolini, 1964), 101  
*I vitelloni* (Federico Fellini, 1953), 19  
*Vivere* (serie [10 st.], 1999), 83  
*La voce della luna* (Federico Fellini, 1990), 17, 20

*X – Files* (*The X Files*, Chris Carter, Rob S. Bowman, dal 1993, 11st.) 77



# Indice dei nomi

- Aimée Anouk, 18  
Aimeri Luca, 74  
Alighieri Dante, 96  
Allen Woody, 14, 161  
Amelio Gianni, 95  
Annis Francesca, 60  
Antoccia Luca, 43  
Antonini Anna, 36, 38, 41  
Aristotele, 5, 9, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 163  
Arkapaw Adam, 65  
Arlanch Francesco, 71, 88  
Arnaldi Valeria, 36  
Aumont Jacques, 123  
Azzano Enrico, 31, 32, 33, 44
- Bach Johann Sebastian, 95  
Bachelard Gaston, 19  
Bachmann Gideon, 18  
Bacon Lloyd, 166
- Balzarotti Rodolfo, 105  
Barrier Edgar, 58  
Barthes Roland, 102, 114  
Bartolomeo Beatrice, 81  
Bastoni Steve, 62  
Baudry Jean-Louis, 127  
Baxter Saylan, 65  
Bayler Terence, 60  
Beckett Samuel, 123, 166  
Bee Gees band musicale, 62  
Benigni Roberto, 20  
Benvenuti Giuliana, 95  
Bernhardt Sarah, 55  
Bernini Gian Lorenzo, 108  
Bertetto Paolo, 97  
Bertolucci Attilio, 94  
Bertorelli Toni, 84  
Bertuccelli Papi Marcella, 140  
Bettetini Gianfranco, 135, 136, 148

Bienati Luisa, 41  
Boi Luciano, 36  
Boine Giovanni, 95  
Boland Bridget, 82  
Bonaparte Napoleone, 83, 87  
Bondarčuk Sergej, 83, 166  
Boni Alessio, 83  
Bonicalzi Francesca, 105  
Booth Wayne, 74  
Boratto Caterina, 18  
Borin Fabrizio, 8, 14, 17, 157, 158, 161  
Boscaro Adriana, 33, 41  
Boscarol Matteo, 41  
Braga Paolo, 80, 89, 90, 163  
Brenes Carmen Sofía, 71  
Brook Peter, 53  
Brotto Denis, 95  
Brozel Mark, 61, 166, 167, 169  
Buel Kenean, 55, 166  
Buonvino Paolo, 80

Calabrese Omar, 21  
Calderone Francesco, 44  
Calmettes André, 56, 167  
Camerini Mario, 82  
Cannas Andrea, 36  
Canton Vinicio, 8, 22, 161  
Cappelli Dante, 56  
Caprino Guido, 79  
Capucci Roberto, 109  
Carafa D'Andria Enrichetta, 82  
Cardia Cristina, 36  
Cardinale Claudia, 18  
Carpita Gloria, 37, 43  
Carver Louise, 55  
Caserini Maria, 55, 56, 167, 168  
Caserini Mario, 36  
Cavallaro Daniela, 36  
Cavani Liliana, 93, 94  
Cavazza Giulia, 90, 163

Cayrol Jean, 117  
Ceratto Marina, 18  
Chaplin Charlie, 24, 25, 26, 168  
Château Dominique, 114  
Chiarulli Raffaele, 69, 70, 71, 163  
Clark Herbert, 138  
Clarke Arthur C., 25  
Clément Maurice, 55, 166  
Coen Joel, 9, 66, 167  
Colombo Fausto, 80  
Considine Paddy, 65  
Contri Giacomo, 105  
Cotillard Marion, 65  
Crawford Joan, 58  
Croce Benedetto, 95  
Crowe Russell, 62  
Cruise Tom, 76  
Curi Fausto, 95  
Custen George F., 88  
Czinner Paul, 55, 166

Dalmaso Gianfranco, 105  
Dancyger, Ken, 74  
Dano Paul, 86  
Davies Andrew, 86  
De Concini Ennio, 82  
De Grassi Massimo, 8, 30, 162  
De Laude Silvia, 104, 106  
De Laurentiis Dino, 82  
De Witt Johannes, 51  
Decourcelle Pierre, 116  
Delvair Jeanne, 56  
Derrida Jacques, 105, 164  
Disney jr. Roy, 86, 89, 162  
Docter Pete, 75, 167  
Donini Pierluigi, 72  
Dornhelm Robert, 83  
Duffield Brainerd, 58  
Duras Marguerite, 9, 117, 118

Eco Umberto, 138  
 Ernst Max, 43

Fairbanks Douglas, 55  
 Falck Rossella, 18  
 Fallon Kayla, 65  
 Fassbender Michael, 65  
 Favella Lorenzo, 83  
 Feast Michael, 63  
 Fellini Federico, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 161, 165, 166, 167, 168, 169  
 Ferrer Mel, 85  
 Field Syd, 74  
 Finch Jon, 60  
 Finotti Fabio, 9, 92, 159, 162  
 Firth Colin, 86  
 Fleetwood Kate, 63  
 Fonda Henry, 82, 85  
 Fondanèche Daniel, 117  
 Fontana Andrea, 32, 44  
 Ford John, 58  
 Foucault Michel, 14  
 Frame Polly, 63167  
 Francesco d'Assisi san, 93, 109  
 Frankel David, 166  
 Fumagalli Armando, 9, 39, 68, 69, 76, 80, 81, 87, 90, 162

Gabler Neal, 88  
 Gallimard editore, 116, 117  
 Gasnier Louis Joseph, 116, 167  
 Geffen David, 89  
 Genette Gérard, 123  
 Geremia, profeta, 108  
 Gesù Sebastiano, 101  
 Ghilardi Marcello, 44  
 Gibson Mel, 73, 168  
 Giovanni evangelista, 11  
 Goldman William, 76  
 Goold Rupert, 63, 64

Grice Paul, 137, 141  
 Griffith David W., 55, 165

Handy Scott, 63  
 Harper Tom, 166  
 Harrius Sean, 65  
 Hathaway Anne, 73  
 Hefner Hugh, 60  
 Hewes Keeley, 62  
 Hisaichi Ishii, 31  
 Hitchcock Alfred, 76, 166  
 Hoffman Dustin, 77, 79  
 Howard David, 72  
 Howard Joe, 88  
 Hunter Sophie, 63

Iwerks Leslie, 90, 168

Jakobson Roman, 106  
 James Lily, 86  
 Jessel George, 88  
 Johnson Van, 88  
 Jones Diana Wynne, 42  
 Jost François, 114, 116, 120, 124

Kanin Garson, 71  
 Katzenberg Jeffrey, 89  
 Kennedy Lynn, 65  
 Kent Charles, 55, 165, 168  
 Kezich Tullio, 18  
 Knightley Keira, 86  
 Knowland Nicholas D., 62  
 Koskoff Jacob, 65  
 Kubrick Stanley, 25, 26, 166  
 Kuntzel Thierry, 122, 125  
 Kurosawa Akira, 56, 169  
 Kurzel Justin, 65, 167

Labinaz Paolo, 9, 132, 163  
 Lasseter John, 89, 168

Lehman Ernest, 71, 76  
 Leonardo da Vinci, 13  
 Leopardi Giacomo, 8  
 Lesslie Michael, 65  
 Levinson Stephen C., 140  
 Loaldi Angela Claudia, 105  
 Locatelli Mirko, 10, 150, 163, 166, 168  
 Lotman Jurij, 135  
 Louiso Todd, 65  
 Luca, evangelista, 100  
 Lucas George, 145  
 Lucini Luca, 89, 169  
 Lumière Auguste, 8, 12, 14, 21, 165  
 Lumière Louis, 8, 12, 14, 21, 165  
  
 Mabley Edward, 72  
 MacFarquhar Maisie, 60  
 Madden Richard, 78  
 Magritte René, 120  
 Makoto Ueda, 35  
 Mallarmé Stéphane, 15, 16  
 Manson Charles, 60  
 Marco, evangelista, 100  
 Marie Michel, 115  
 Masina Giulietta, 19  
 Mastrangelo Matilde, 41  
 Mastroianni Marcello, 19  
 Matteo, evangelista, 100  
 McAvoy James, 62  
 McCharty, Helen, 36  
 McCurdy Sam, 63  
 McDormand Frances, 9, 66  
 McDowall Roddy, 58  
 McGrady Niamh, 63  
 McKee Robert, 74  
 Medioli Enrico, 83  
 Méliès Georges, 55, 167  
 Middleton Tuppence, 86  
 Millson Joseph, 62  
 Milo Sandra, 18  
  
 Miyake Toshio, 41  
 Miyazaki Hayao, 8, 32, 35, 36, 37, 38, 39,  
 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 166, 167, 168  
 Miyazaki Katsuji, 38  
 Miyazawa Kenji, 35, 39  
 Moffat Peter, 61, 62  
 Monet Claude, 40  
 Montgomery Robert, 123, 166  
 Mopunet Paul, 56  
 Morrissette Bruce, 119, 121, 123, 125  
 Motta Attilio, 95  
  
 Napier Susan, 44  
 Napolitano Gian Gaspare, 82  
 Nasalli Rocca Orietta, 18  
 Nolan Janette, 58  
 Norton James, 86  
 Nosaka Akiyuki, 34  
  
 O'Herlihy Dan, 58  
 Olivier Laurence, 55, 59  
 Omero, 8, 27, 28  
 Orwell George, 25  
  
 Pageaux Daniel-Henri, 118  
 Pasolini Pier Paolo, 9, 93, 94, 95, 97,  
 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,  
 107, 108, 109, 118, 165, 168, 169  
 Perilli Ivo, 82  
 Perrelli Franco, 52  
 Petrocchi Giorgio, 96  
 Phillips Tod, 167  
 Pickford Mary, 55  
 Pinelli Tullio, 15, 18  
 Pineschi Azeglio,  
 Pineschi Lamberto, 55, 165  
 Pirandello Luigi, 93  
 Placido Violante, 84  
 Poésy Clémence, 83  
 Polanski Roman, 60, 61, 167

Polato Farah, 81  
 Pollack Sydney, 76, 168  
 Ponti Carlo, 82  
 Puttnam David, 88  
  
 Quazzolo Paolo, 8, 50, 159, 164  
  
 Ranous William, 55, 167, 168  
 Raynaud Isabelle, 115  
 Regan Vincent, 62  
 Resnais Alain, 9, 115, 117  
 Reynor Jack, 65  
 Ricceri Luciano, 18  
 Rimbaud Arthur, 16  
 Rimmington Noelle, 60  
 Rissmann Amber, 65  
 Robbe-Grillet Alain, 9, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 164, 166, 167, 168  
 Ropars-Willeumier Marie-Claire, 117  
 Rossellini Roberto, 19  
 Rota Nino, 19, 161  
 Rumor Mario Angelo, 31, 33, 34  
 Rush Jeff, 74  
 Russel John L., 58  
  
 Sbisà Marina, 137, 139, 141  
 Scacchi Greta, 86  
 Schneider Alan, 166  
 Scott Gavin, 63, 83  
 Seger Linda, 71, 72, 75  
 Semprun Jorge, 117  
 Sesti Mario, 18  
 Shakespeare William, 51, 54, 56, 59, 61, 62, 63, 65  
 Simon Jean-Paul, 123  
 Siti Walter, 104, 106  
 Soderbergh Steven, 75  
 Soldati Mario, 82  
 Spielberg Steven, 89  
  
 Spotnitz Frank, 77  
 Stalnaker Robert, 133, 136, 138, 139, 140  
 Sternberg Jacques, 117  
 Stewart James, 76  
 Stewart Patrick, 63  
 Strauss Richard, 25  
 Streep Meryl, 73  
 Stuart Blackton James, 55  
 Sunaga Tomomi, 38  
  
 Takahata Isao, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 45, 46  
 Tarantelli Giuditta, 150, 152, 163  
 Tate Sharon, 60  
 Tatsuo Hori, 38, 40  
 Taylor Elsie, 60  
 Taylor Gilbert, 60  
 Taylor Sam, 55, 165  
 Terrosi Roberto, 41  
 Thibaudeau Jean, 119  
 Thorpe Richard, 167  
 Tinguely Jean, 43  
 Tisi Maria Elena, 35, 39  
 Todorov Tzvetan, 8  
 Tolstoj Lev, 81, 82, 83, 86  
 Trisciuzzi Maria Teresa, 44  
 Turner Martin, 63  
 Tuttle Lurene, 58  
 Tynan Kenneth, 61  
  
 Valéry Paul, 38  
 Valgimigli Manara, 69  
 Vargiu Luca, 36  
 Veillon D.-R., 127  
 Vidor King, 82, 83, 85  
 Visconti Luchino, 83  
  
 Washington Denzel, 9, 66  
 Wayne John, 58, 74  
 Webber Peggy, 58



Welles Orson, 56, 58, 59, 60

Wertmüller Lina, 18

Westerby Robert, 82

Williams Esther, 88

Worthington Sam, 62

Wright Geoffrey, 62, 63

Yates Herbert, 58

Yorke John, 72

Zanuck Darryl, 88

Zoppellari Anna, 9, 112

