

ALCUNI ASPETTI DELLA TRASPOSIZIONE DI UN TESTO LETTERARIO IN LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

DUŠAN KOVÁČ-PETROVSKÝ

Università Cattolica di Ružomberok, Slovacchia
dusan.kovac@ku.sk

Abstract: The paper discusses some aspects of the transposition of literary texts into film language. This issue is illustrated through Tornatore's film adaptation of Baricco's text *Novecento*, which was shown in cinemas all over the world under the title *La leggenda del pianista sull'oceano*. The focus of the paper is on the reality of the viewers' experience in contraposition with the artistic reality of the literary story and its film adaptation. The paper also discusses the relationship between the genre of the film and that of the literary piece as well as their potential to formulate artistic reality in time and space as defined by the literary artwork itself.

Keywords: film adaptation of literary text, artistic reality, inter-genre dialogue, Baricco, Tornatore

La trasposizione artistica di un testo letterario in testo cinematografico si realizza in un periodo di tempo e di spazio ridotto e nel linguaggio specifico del genere cinematografico. La trama originale, spesso anche a più livelli, nella versione filmica viene a trovarsi nella situazione in cui i mezzi che la raccontano—fra cui l'immagine, il montaggio, la musica, la luce, la tonalità dei colori, e la loro coordinazione reciproca, non sempre sono sufficienti. Nell'adattamento di un'opera letteraria si può arrivare anche al fenomeno in cui lo spostamento del contenuto nella trasposizione cinematografica è dovuto all'ambizione artistica dei creatori, ma questa tendenza non può essere considerata sempre negativamente. S. Frejlich definisce questa situazione nel seguente modo:

Co se týká současné celkové úrovně filmových přepisů klasických děl, filmové pojetí většinou nevychází otrocky ze stylu literární předlohy... Film v období své zralosti zpravidla literární předlohu nekopíruje, vychází pouze z její osnovy a vytváří samostatné dílo jiných uměleckých kvalit.¹

Uno degli adattamenti che confermano la constatazione di Frejlich è la trasposizione cinematografica del “monologo” di Baricco *Novecento*, realizzato dal regista italiano Giuseppe Tornatore e dal suo staff nel 1998.² Questa opera è conosciuta dagli spettatori con il titolo: *La leggenda del pianista sull'oceano*. Due sono le circostanze che appaiono insolite: in primo luogo, l'opera di Baricco è scritta come un'opera teatrale ma mostra caratteristiche tipiche più dell'epica che del dramma. Baricco stesso ha scritto della propria opera:

Ho scritto questo testo per un attore, Eugenio Allegri, ed un regista, Gabriele Vacis. Loro ne hanno fatto uno spettacolo che ha debuttato al festival di Asti nel luglio di quest'anno. Non so se questo sia sufficiente per dire che ho scritto un testo teatrale: ma ne dubito. Adesso che lo vedo in forma di libro, mi sembra piuttosto un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce.³

In secondo luogo, possiamo considerare l'adattamento cinematografico di Tornatore un'opera riuscita, sia dal punto di vista della presentazione artistica del racconto, sia in termini di fedeltà al testo originale di Baricco.

Il film non attinge dal libro solo la trama, ma anche il modo di elaborarla e di raccontarla. Come nota Paštéka, nell'adattamento, il film trasforma il continuum linguistico — testuale in continuum audio-visuale.⁴ Il film che si è formato in base ad un testo letterario “reprodukuje diskontinuitne, nepodáva kompletný celok, ale iba jeho príznačné alebo výrazné časti, postupuje prerývane a úryvkovito, vynecháva, redukuje, obchádza zbytočné podrobnosti, ak volí detail, tak v zastúpení celku ako jeho synekdochický význam.”⁵

¹ S. Frejlich: *Zlatý řez filmového plátna*, Praha: ČSFÚ, 1987: 146. “Per quanto riguarda l'attuale livello complessivo di trasposizioni cinematografiche di opere classiche, il concetto dell'adattamento non esce servilmente dallo stile del testo letterario... Il cinema nel periodo della sua maturità, generalmente, non fa pura copia dell'opera letteraria, ma parte solamente dal suo schema creando un'autonoma opera di altre qualità artistiche.” (trad.: D. K.-P.)

² G. Tornatore (regia): *La Leggenda del Pianista sull'Oceano* (film, 1998). Soggetto: A. Baricco, sceneggiatura: G. Tornatore, produzione: F. Tornatore, fotografia: L. Koltai, interpreti principali: T. Roth, P. T. Vince, M. Thierry, B. Nunn, C. Williams III, P. Vaughan.

³ A. Baricco: *Tisícdeväťsto*, Bratislava: Kalligram, 2003: 9.

⁴ J. Paštéka: *Estetické paralely umenia*, Bratislava: Veda, 1976: 355.

⁵ *Ibid.*: 344. “[...] riproduce discontinuamente, non trasmette il totale completo, ma solamente le sue parti significative o evidenti, progredisce in maniera frammentaria, salta, riduce,

Questa caratteristica della narrativa cinematografica è, prima di tutto, motivata dalla necessità di ridurre il tempo e lo spazio. Come si nota tuttavia nel caso dell'adattamento di Tornatore, la necessità di una riduzione selettiva non deve essere sempre condizione di una buona trasposizione cinematografica di un testo letterario. Il testo di Baricco non è ampio—nell'edizione di Feltrinelli del 1999 l'opera contiene 62 pagine di testo; in questo modo il regista ha avuto sufficiente spazio per raccontare la storia per intero, per approfondire alcuni momenti ispiranti della storia, per evidenziare la plasticità dei personaggi e per arricchirla di nuovi piani narrativi, lasciando tuttavia lo spazio-tempo del film identico a quello del testo letterario.

Sofferamoci un momento sul tempo e sullo spazio nell'opera letteraria e nell'opera filmica. M. Bachtin nella definizione di cronotopo parla dell'indivisibilità dello spazio e del tempo in letteratura.⁶ Nella sua definizione “čas a priestor sa materializujú a obrazne konkretizujú. . .”⁷ questa osservazione è ben applicabile al genere cinematografico. Il tempo diviene “visibile” artisticamente, quando lo spazio “si riversa” nel suo scorrere. In ogni immagine e in ogni inquadratura che definisce un determinato spazio, scorre il tempo. Il tempo reale provoca i cambiamenti di immagine anche se la scena rimane immobile. Ogni cambiamento di questo genere può essere portatore di un altro significato in sé. Quindi qualsiasi oggetto, statico o in movimento, è presentato nel suo scorrere. Questa caratteristica del film è una caratteristica della narritività che funziona anche nell'opera letteraria. R. Clair nota che un autore letterario assomiglia ad uno sceneggiatore, sia l'uno che l'altro possono manipolare il tempo e lo spazio liberamente: sia in un film, sia in un romanzo, una descrizione di una serata può riempire tutto il libro, e, viceversa, un periodo di diversi anni può essere descritto in pochi capoversi, in un film addirittura in pochi istanti.⁸

Confrontiamo il modo di usare il tempo nel testo scelto e nel suo adattamento. Nel testo di Baricco, come nell'elaborazione filmica di Tornatore, seguiamo il tempo e lo spazio dalla prospettiva dell'autore che segue gli eventi dal proprio presente. Nella percezione dell'opera si sviluppano così tre livelli standard di spazio-tempo: il tempo e lo spazio del narratore, il tempo e lo spazio della storia stessa ed il tempo e lo spazio in cui vede e giudica

aggira dettagli superflui, se sceglie un particolare, allora in rappresentazione del totale come il suo significato-sinedoche.” (trad.: D. K.-P.)

⁶ M. M. Bachtin: *Román jako dialog*, Praha: Odeon, 1980: 364.

⁷ “il tempo e lo spazio si materializzano e concretizzano. . .” (trad.: D. K.-P.)

⁸ V. Ždan: *Estetika filmu*, Bratislava: Tatran, 1986: 72.

la storia il lettore/spettatore. Il tempo presente del narratore fa parte della trama—nel film crea una propria storia, poichè il destinatario del suo monologo non è il pubblico ma il vecchio commerciante del negozio di strumenti musicali, in rapporto al quale si crea uno specifico piano di azione. La retrospettiva non è lineare, si realizza “di taglio”; il corso degli eventi raccontati è, dal punto di vista dell’autore che è un importante personaggio della storia, più associativo che causalmente logico. I vantaggi del linguaggio del film si mostrano nella capacità di mantenere facilmente e conseguentemente un testo coerente attraverso le rotture dovute alle sovrapposizioni di piani narrativi. Il film si aiuta usando dei mezzi espressivi stabili, significativi per ogni concreta linea di racconto—per esempio l’amore platonico di Novecento (Tim Roth) verso la giovane sconosciuta (Mélanie Thierry) si sviluppa in un’atmosfera di toni di colore freddi e di musica sognante, sentimentale, che insieme evocano la solitudine ed il presentimento di un desiderio non adempiuto. Al contrario le scene che si svolgono nell’atmosfera piacevole, a volte giocosa del salone di prima classe, sono invase da una luce calda, la musica di sottofondo è sempre armonica, gioiosa, gli abiti dei protagonisti sono in accordo con i colori chiari, nelle parti degli attori sono presenti gli elementi comici alleggerenti. La descrizione dei marinai sotto il ponte di coperta ritorna in un’atmosfera “noir”; l’ambito dei ceti sociali più bassi è rafforzato da una suggestiva musica vocale afro-americana.

L’attinenza del genere letterario e quello cinematografico illustra anche il ruolo della metafora. Brandi introduce l’interpretazione di Ejchenbaum, secondo il quale la metafora visuale si crea sia nel momento del suo insorgere nell’immaginazione dell’autore, sia nel processo della sua accettazione e comprensione dallo spettatore. Lo spettatore comprende la metafora visuale solo nel caso in cui questo gli venga permesso dalle sue capacità mentali, e quindi riesca a “verbalizzarla”. L’immagine trova così la propria analogia nella parola, la metafora visuale diviene una realizzazione specifica della metafora verbale. Un rapporto simile si realizza in senso contrario quando la metafora verbale in letteratura crea nel lettore delle associazioni di tipo visivo. Tuttavia Ejchenbaum nota subito che questa corrispondenza non è perfetta: la metafora letterale non è in grado di realizzarsi completamente nell’immagine visuale e, al contrario, la metafora del film non è, in maniera esauriente, trascinabile nella lingua letteraria.⁹ Tuttavia, secondo la nostra opinione, l’autore di un adattamento cinematografico può trovarsi avvantaggiato grazie

⁹ P. Brandi: *Parole in movimento. L’influenza del cinema sulla letteratura*, Fiesole: Cadmo, 2007: 130.

al moltiplicarsi delle possibilità narrative dei linguaggi che usa. La scena di Tornatore nella quale il migliore amico di Novecento, Max, spiega al vecchio commerciante il problema dei quadri che cadono improvvisamente, supera di molto la base letteraria per intensità, persuasività e comicità, nonostante il fatto che il monologo di Max sia la trascrizione letterale del testo originale. La scena è arricchita, prima di tutto, dall'interpretazione eccezionale dei protagonisti del dialogo (Ruitt Taylor Vince e Peter Vaughan). Il regista del testo cinematografico supera il testo letterario per esempio anche nella scena in cui Novecento scende dalla nave. In Baricco l'eroe si ferma già al terzo scalino, nella lettura che ne fa Tornatore, arriva quasi fino a metà delle scale perchè con un'inquadratura laterale della cinepresa lo spettatore possa vedere Novecento a metà strada fra la sicurezza dell'ambiente familiare del vapore trans-oceanico e il desiderio (che non riesce a seguire fino in fondo) del mondo grande, sconosciuto e raggiungibile, senza intermediazioni. La metafora dell'oceano come Immensità della vita, che risuona dalle labbra di un semplice emigrante, rimane nella sua versione parlata; tuttavia, a differenza del testo letterario, in un contesto leggermente mutato, quando il motivo nel film diviene centrale non solo per la riflessione esistenziale del protagonista, ma anche per la sua storia sentimentale. Possiamo costatare che gran parte delle immagini metaforiche del film sono nate come atto creativo del regista. Fra queste, anche la scena che si svolge sul piano sociale del racconto in Tornatore, in cui il piccolo Novecento intraprende per la prima volta una gita sul ponte superiore fra i passeggeri di prima classe. Lì, attraverso una vetrata colorata, vede il mondo illuminato di persone felici che ballano, ed è un'esperienza totalmente diversa dalla stiva *oscura*. Il vetro colorato deforma alla Fellini questa scena di viva festa visualizzando la frontiera sociale, che cambia al ragazzo l'immagine reale in una visione di sogno.

L'arte cinematografica (come ogni altra arte) *interpreta* la realtà e per questo, come ricorda Paštéka, non è definita dalle leggi della realtà stessa.¹⁰ L'arte può persino permettersi, dal punto di vista del significato, di mettere la realtà oggettiva contro la realtà artistica. Constatiamo sia in Baricco sia in Tornatore una notevole presenza di questa realtà artistica indipendente ed a sé stante. Ad esempio, è in contraddizione con la realtà oggettiva anche il famoso "ballo con l'oceano" in cui Novecento definisce il ritmo e la direzione del movimento del pianoforte durante la tempesta:

¹⁰ J. Paštéka: *Estetické paralely umenia, op.cit.*

Ora, nessuno è costretto a crederlo, e io, ad essere precisi, non ci crederei mai se me lo raccontassero, ma la verità dei fatti è che quel pianoforte incominciò a scivolare, sul legno della sala da ballo, e noi dietro a lui, con Novecento che suonava, e non staccava lo sguardo dai tasti, sembrava altrove, e il piano seguiva le onde e andava e tornava, e si girava su se stesso, puntava diritto verso la vetrata, e quando era arrivato a un pelo si fermava e scivolava dolcemente indietro, dico, sembrava che il mare lo cullasse, e cullasse noi, e io non ci capivo un accidente, e Novecento suonava, non smetteva un attimo, ed era chiaro, non suonava semplicemente, lui lo guidava, quel pianoforte, capito?, coi tasti, con le note, non so, lui lo guidava dove voleva, era assurdo ma era così.¹¹

Alla fine dei conti, la storia stessa del trovatello Novecento che passa tutta la sua vita su una nave senza che il suo piede abbia anche solo sfiorato la terra ferma e che senza cultura musicale e studi specialistici diventa un inarrivabile virtuoso del pianoforte è di per sé una buona illustrazione del funzionamento autonomo della realtà artistica che non deve cercare corrispondenze con le possibilità della realtà oggettiva. Sebbene la realtà artistica, dal punto di vista delle leggi del mondo esterno, sia poco probabile, nella strutturazione del racconto è desiderabile e, nel contesto della storia stessa, appare anche convincente e attendibile. Il lettore così immediatamente all'inizio conclude un accordo con l'autore di accettare le leggi della sua verità artistica e degli assiomi sui quali è costruita la storia.

Paštéka differenzia due principi di strutturazione fondamentali che sono passati dal film alla letteratura moderna. Si tratta della divisione dinamica della totalità in segmenti discontinui e del montaggio non causale delle parti in una totalità: "lež montážové spájanie častí do celku"¹² Abbiamo già affermato che questi principi sono caratteristici per il testo di Baricco e che Tornatore ha fatto completamente suo il metodo narrativo dello scrittore. Il tessuto non è sviluppato sull'asse del tempo, ma i singoli episodi sono presentati dal narratore in base al modo in cui sono rimaste nella sua memoria. Il lettore e lo spettatore hanno davanti agli occhi un susseguirsi di immagini che si combinano in una unità logica soltanto nella loro testa. In questo modo sono coinvolti in una collaborazione attiva con l'autore per un'opera come per un oggetto estetico nel senso delle affermazioni di Bachtin. Il contenuto gnoseologico dell'oggetto estetico è superato, l'atteggiamento estetico del destinatario si orienta assiologicamente:

¹¹ A. Baricco: *Tisícdeväťsto*, op.cit. : 31.

¹² J. Paštéka: *Estetické paralely umenia*, op.cit. : 345.

Pokud něco pouze vidíme nebo slyšíme, nevnímáme ještě uměleckou formu: do spatřeného, slyšeného, pronášeného je nutno vstoupit jako tvůrce a takto přemoci materiální povahu formy, danou mimo tvůrčí proces, překonat věcnost formy: forma přestává existovat mimo nás jako smysly postižený a poznáním uspořádaný materiál a stává se výrazem hodnotové aktivity, pronikající do obsahu a přetvářející jej.¹³

Abbiamo confermato che il rapporto fra la letteratura ed il film è, nell'arte contemporanea, un rapporto molto dinamico e comunicativo. Abbiamo notato che nell'adattamento di testi letterari esistono alcuni problemi specifici, che i creatori dei film devono affrontare e che derivano dalle caratteristiche di entrambi i generi artistici. Alcune categorie determinative hanno la letteratura e il cinema in comune (tempo e luogo, costruzione del racconto, posizione della metafora, realtà artistica indipendente...), altre volte invece i due generi si distinguono (ad esempio la velocità comunicativa e, prima di tutto, il linguaggio). Il regista deve prendere in considerazione queste differenze e modificare le parti del testo letterario che non sono trasponibili o che lo sono solo con difficoltà, ed è quasi sempre costretto, soprattutto per motivi economici e temporali, ad operare delle riduzioni della storia e dei personaggi.

L'adattamento di Giuseppe Tornatore *La leggenda del pianista sull'oceano* indica la capacità del film di trasportare il "contenuto" e la "forma" da un punto di vista di elementi epici, di trama, di processi compositivi, di forma e di lingua. Dal punto di vista dell'interpretazione di alcune situazioni chiave e dell'uso delle capacità di mezzi espressivi specifici di entrambi i generi, appare illustrativo il conflitto esistenziale del protagonista che raggiunge l'apice sulla passerella per lo sbarco della sua casa galleggiante. Baricco, per esprimere i processi complicati emotivo-intellettuali, combina la conversazione con la forma poetica.¹⁴ Tornatore non si arrende ai vantaggi del testo letterario che mette con pochissime modifiche sulla bocca dei protagonisti, ma notevolmente rafforza l'atto con i mezzi del linguaggio cinematografico. Quando lo spettatore, insieme a Novecento, si trova in piedi sulla scaletta d'imbarco

¹³ M. M. Bachtin: *Román jako dialog, op.cit.* : 433. "Quando sentiamo o vediamo una cosa, non percepiamo ancora la sua forma artistica: bisogna entrare in quello sentito, visto, recitato come il creatore e cose superare la natura materiale della forma, che sta al di fuori del processo della creazione, bisogna superare il pragmatismo della forma: la forma non esiste più fuori di noi come un materiale percepito dai sensi e sistemato dalla cognizione, ma diventa un'espressione dell'attività assiologica penetrante il contenuto trasformandolo." (trad.: D. K.-P.)

¹⁴ Vedi A. Baricco: *Novecento*, Milano: Feltrinelli, 1999 : 58.

della nave, a metà fra il grande desiderio ed una paura ancora più grande, vede con una camera soggettiva la grande e grigia città portuale: si trova di fronte a grattacieli freddi e sconosciuti, spazi vuoti di un mondo privo del calore umano. Sente la solitudine e lo smarrimento che attende l'anima del nuovo arrivato. La percezione è, in confronto con quella del lettore, meno astratta, ma l'effetto della scena non è meno intenso.

La trasposizione cinematografica del testo letterario di A. Baricco è, a nostro parere, riuscita, il regista nella sua lettura del racconto lo mantiene completo, arricchendolo anche di alcuni momenti nei quali il film ha superato l'originale per attrattività e comunicatività. Il film approfitta del fatto che il testo di Baricco sia breve, scritto in un linguaggio semplice e facilmente trasformabile per i bisogni del cinema e che il "monologo teatrale" è di per sé predizione di una sceneggiatura sia dal punto di vista della struttura (come il carattere segmentico dello svilupparsi dell'azione) e anche dal punto di vista "materiale" dello sviluppo della storia (costruzione dell'ambiente, dei personaggi, delle circostanze della storia...). Il gioco di Baricco con il lettore è molto simile a quello del regista con lo spettatore: la realtà artistica della storia è talmente autonoma che la riflessione sulla realtà obbiettiva, con la quale spesso è in disaccordo, nel pensiero del destinatario praticamente non esiste. Nel film sono presenti anche dei momenti convincenti, prima di tutto quelli in cui si rappresenta un passo per andare incontro al pubblico. Tuttavia il cinema di massa, che diviene sempre di più ben commerciabile immagine di una comunicazione sociale poco complicata, e sempre di meno arte libera, senza questi gesti non è pensabile: per motivi pragmatici, in *modo più evidente* rispetto alle altre arti, tasta il polso della nostra epoca. E non smette neanche quando si ispira alla letteratura: "Film nezávise na rozvoji svých prostředků čerpal z literatury jen ty hodnoty, které jeho publikum mohlo přijmout".¹⁵ Tanto più preziosa è l'opera di Tornatore che, nonostante alcuni stereotipi non lascia, insieme al testo di Baricco, lo spazio dell'arte.¹⁶

¹⁵ B. Michálek: *Film — umění ve vývoji*, Praha: Panorama, 1980. "Il cinema, indipendentemente dallo sviluppo dei suoi mezzi espressivi, ha preso dalla letteratura solamente i valori che il pubblico è stato in grado di accettare." (trad.: D. K.-P.)

¹⁶ Questo articolo è la versione rielaborata e aggiornata dei due saggi sul tema che l'autore ha pubblicato in: *Disputationes Scientificalae*, 2011/2, pp. 72–80 e 2011/3, pp. 68–74 (Ružomberok, ISSN: 1335–9185).