



SCHEDA DIDATTICA

LE ORIGINI DEL CINEMA E LA LETTERATURA

A cura di **Elisa Mandelli**

Fin dalle sue origini, il cinema attinge al repertorio letterario mondiale, che funge da inesauribile serbatoio di storie, personaggi e situazioni. Già nei primi decenni del Novecento, man mano che i film consolidano la propria vocazione narrativa, gli spettatori possono riconoscere sullo schermo episodi della *Divina Commedia* o dei poemi omerici, che si affiancano ai testi shakespeariani e a una ricchissima serie di scene evangeliche della Passione di Cristo. Il cinema intercetta e ripropone temi, motivi e avvenimenti di derivazione letteraria e teatrale, che circolano nell'immaginario popolare e fanno parte di un patrimonio culturale condiviso.

Così, ancora prima che un rapporto diretto tra singolo romanzo e racconto per immagini, nei film delle origini scopriamo un fitto tessuto di riferimenti che si intrecciano e si contaminano. È il caso di Georges Méliès, che saccheggia il repertorio letterario, indifferentemente colto o popolare, per costruire un corpus di opere in cui abitano Robinson Crusoe e Faust, i personaggi delle fiabe e il Barone di Münchhausen. L'immaginario fantascientifico di Jules Verne fa poi da sfondo a una delle sue opere più note, *Il viaggio nella Luna* (1902), che, pur senza esserne un adattamento, accoglie l'influenza di *Dalla Terra alla Luna* (1986) e *Intorno alla luna* (1870), mescolandole con l'operetta *Le voyage dans la Lune* di Jacques Offenbach (1875).

Se da un lato la letteratura offre a chi fa cinema una materia narrativa già pronta e universalmente condivisa, dall'altro il piacere e la curiosità di ritrovare storie già note aiutano il pubblico a superare la diffidenza verso la nuova forma espressiva. Nel buio della sala si riscopre un immaginario familiare, ma raccontato in modo del tutto inedito e arricchito dalla fascinazione dell'immagine in movimento. Inoltre, se la letteratura è a tutti gli effetti un'arte elevata, il cinematografo è ancora considerato poco più che un mezzo di intrattenimento popolare. Attraverso il riferimento alle opere letterarie, così come al teatro e alle arti visive, esso cerca allora di legittimarsi, guadagnando quarti di nobiltà culturale.

Questo avviene soprattutto in Europa, già negli anni Dieci del Novecento: ad esempio in Italia vengono realizzate numerose trasposizioni, che vanno a comporre una variegata costellazione di opere e autori che partecipano dello sforzo di elevazione del cinema. Fioriscono i film che si basano su testi di Alessandro Manzoni, Torquato Tasso, Alexandre Dumas (padre e figlio), Honoré de Balzac, Théophile Gautier e William Shakespeare, cui presto si aggiungono scrittori coevi come Gabriele D'Annunzio, Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Antonio Fogazzaro e Grazia Deledda.

Anche la letteratura popolare ha il suo spazio nelle sale buie del cinematografo. La casa di produzione Cines realizza *Pinocchio* (Giulio Antamoro, 1911), dal romanzo di Collodi (1883). Il film si regge sul talento funambolico dell'interprete Polidor, celebre attore comico, che trascina lo spettatore in una vicenda che mescola gli episodi del libro (il gatto e la volpe, Mangiafuoco, il paese dei Balocchi) con situazioni che attingono ad altri passaggi classici del racconto popolare, come un volo sulla palla di cannone memore delle avventure del barone di Münchhausen.



.....
Ossessione, Luchino Visconti, 1943



DALLA PAGINA ALLO SCHERMO, E VICEVERSA

Già agli albori della storia del cinema si delinea dunque quella complessità di rapporti che caratterizza la relazione tra le due arti fino ai giorni nostri, che tiene insieme il recupero di un patrimonio di storie in cui convivono cultura alta e popolare, riletture in bilico tra fedeltà e reinvenzione, aspirazioni culturali e ragioni economiche.

La pratica dell'adattamento è rimasta infatti una costante nella produzione cinematografica. Alcune opere sono state più di altre oggetto di traduzioni per immagini, per la loro importanza nel canone della letteratura mondiale oppure per la vicinanza a una scrittura di tipo cinematografico, dove l'azione ha in genere la prevalenza rispetto alle digressioni descrittive.

Anna Karenina è un esempio del primo caso: portato sullo schermo per la prima di innumerevoli volte nel 1911 da Maurice Maître, il personaggio che dà il titolo al romanzo di Lev Tolstoj (1877) è stato interpretato tra le altre da Greta Garbo (nel 1927 per la regia di Edmund Goulding e nel 1935 per Clarence Brown), Sophie Marceau (1997, regia di Bernard Rose), Sophie Marceau (199, Bernard Rose). Finché in un adattamento del 2019, il regista Joe Wright ambienta la storia tra i meccanismi scenici di un palco teatrale, prendendo atto del fatto che il romanzo è ormai una sorta di archetipo, che ci arriva irrimediabilmente come già messo in scena, identico ma ogni volta nuovo come la replica di uno spettacolo.

Sul versante di una scrittura fortemente "cinematografica", basti ricordare Ernest Hemingway, il cui stile referenziale si sposa alla perfezione con le esigenze dell'azione filmica, come testimoniano le numerose versioni di *Addio alle armi* (1929) o *Per chi suona la campana* (1940). Oppure Raymond Chandler, con cui l'intreccio tra cinema e letteratura si fa ancora più fitto. Numerosi film sono stati tratti dai suoi romanzi polizieschi, come quelli incentrati

sul detective privato Philip Marlowe, che trova un perfetto alter ego in Humprey Bogart (*Il grande sonno*, Howard Hawks, 1946). Da parte sua lo scrittore si è spesso prestato a scrivere sceneggiature, come quella di *La fiamma del peccato* (Billy Wilder, 1944) a sua volta tratto da un romanzo di James Cain. Ma in senso più ampio si può dire che le atmosfere torbide e disincantate dei suoi libri abbiano contribuito a dare forma all'immaginario dei film noir, genere centrale nel sistema della Hollywood classica.

In tempi più recenti, a conoscere quasi sistematicamente una trasposizione al cinema dei loro romanzi sono ad esempio autori "di genere" come Stephen King o John Grisham, tanto che non è difficile immaginare che i loro testi siano scritti pensando anche alle esigenze del racconto per immagini.

Se il linguaggio letterario può avvicinarsi a quello cinematografico, il cinema può ispirarsi alle forme con cui nasce la scrittura: sono i critici e registi della Nouvelle Vague a rivendicare la possibilità di fare cinema con una libertà paragonabile a quella di un romanziere che impugna la sua penna. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard fanno propria l'idea della *caméra-stylo* teorizzata nel 1948 da Alexandre Astruc: il regista diventa un autore-creatore cui spetta lo stesso assoluto spazio di azione del romanziere, e che traduce sullo schermo, anziché sulla pagina, il proprio immaginario e la propria poetica.





In questo contesto, la letteratura non è solo un repertorio di storie, ma un'arte il cui linguaggio si intreccia in modo inedito con quello cinematografico, in una commistione tra rispetto e capacità di rinnovamento e riappropriazione.

TRA SUCCESSO COMMERCIALE E IMMAGINARIO COLLETTIVO

A volte il successo editoriale di un romanzo è uno degli ingredienti del successo di un film. Così accade per *Via col vento* di Margaret Mitchell (1936), caso editoriale di cui il produttore David O. Selznick compra i diritti per mettere in piedi la pellicola omonima (regia di Victor Fleming, 1939), una delle più amate e premiate di sempre.

Ma in altri casi sono i film a dare notorietà ai romanzi, con adattamenti che ne esprimono potenzialità inespresse. Film come *Rebecca la prima moglie* (1940) e *Gli uccelli* (1963) di Alfred Hitchcock, a ragione diventati classici della storia del cinema, sono indiscutibilmente più ricchi e complessi dei testi scritti da Daphne du Maurier (1938 e 1953), autrice di cui hanno comunque contribuito a consolidare il successo internazionale. Il film può dunque imporsi nell'immaginario anche quando il romanzo perde di rilievo. Oppure entrambi possono permanere come punti di riferimento nel panorama culturale. È il caso di *Pinocchio*, la cui storia, nonostante i numerosi adattamenti, rimane cristallizzata da un lato nel testo di Collodi, dall'altro nel celeberrimo film animato Disney del 1940. Questo film segna uno spartiacque nella storia degli adattamenti del libro, cambiandone i connotati nella memoria collettiva. Ogni nuova trasposizione della storia del burattino sceglierà allora la propria genealogia: cercherà una fedeltà al romanzo (come il *Pinocchio* di Roberto Benigni, 2019) oppure farà i conti con il primato disneyano (come nella versione di Robert Zemeckis, 2022). Ma soprattutto, nei casi più riusciti, riuscirà a declinarlo in una poetica personale che ne moltiplica le risonanze, come nella rilettura di Guillermo Del Toro (2022).



Pinocchio, Guillermo del Toro, 2022



LA QUESTIONE DELLA "FEDELTÀ"

È meglio il libro o il film? È questa una delle prime domande che tendiamo a porci quando mettiamo a confronto un film con l'opera letteraria da cui è tratto. A servirci da metro di giudizio è in genere la fedeltà della trasposizione per immagini a quanto si trova sulla pagina scritta. Quando si sono amate storie e personaggi raccontati in un libro, è difficile o addirittura deludente scoprire che sullo schermo sono diversi da come avevano preso forma nella nostra immaginazione, tanto più se il film si allontana considerevolmente dall'originale.

Eppure ogni adattamento cinematografico è sempre una riscrittura del testo letterario. Se non altro perché usa un linguaggio differente, fatto di immagini e suoni invece che di parole. Il passaggio da un medium all'altro implica necessariamente cambiamenti a diversi livelli, innanzitutto nell'organizzazione del racconto. Spesso chi confeziona le sceneggiature degli adattamenti si trova a dover tagliare o dare una nuova struttura a brani anche considerevoli del romanzo, per esigenze di tempo o fluidità narrativa. Un film

può riprendere solo alcuni passaggi del libro, svilupparne parti marginali, oppure prendere strade del tutto nuove: si tratta di scelte importanti, che già di per sé offrono un nuovo sguardo sull'opera di partenza.

Inoltre, dettagli che nel romanzo non sono esplicitati devono necessariamente prendere forma al cinema: l'apparenza dei personaggi, il loro abbigliamento, gli ambienti in cui si muovono, che a volte sono lasciate all'immaginazione di chi legge, si fissano invece una volta per tutte sulla pellicola.

Se anche sceglie la linea della fedeltà, ogni adattamento è per sua stessa natura una nuova interpretazione del testo originale. Forse i più affascinanti sono proprio i casi in cui, prendendone le distanze, ne porta allo scoperto nuovi risvolti, vi aggiunge sfumature, ne arricchisce il senso. Il presunto "tradimento" può diventare una risorsa, il punto di partenza per un percorso nuovo e originale. Se Luchino Visconti non avesse "tradito" la sostanza profonda di Il postino suona sempre due volte dell'americano James Cain (1934) non avremmo quello sguardo lucidamente politico sull'Italia coeva rappresentato da *Ossessione* (1943). Cinema e letteratura sono dunque legati tra loro in un percorso di andata e ritorno. Quando vediamo una pellicola avendo già letto il libro, abbiamo sempre aspettative precise che orientano il nostro rapporto con il film, in bilico tra curiosità e diffidenza. Nello stesso tempo, quando un film adatta un libro, ci spinge irrimediabilmente a guardarlo in modo nuovo. I roghi di libri messi in scena da François Truffaut in *Fahrenheit 451* (1966) danno una nuova profondità alle scene descritte nell'omonimo romanzo di *Ray Bradbury* (1953), e i corridoi dell'Overlook Hotel si arricchiscono di nuovi echi se ripensiamo a *Shining* in un via vai tra le pagine di Stephen King (1977) e le immagini di Stanley Kubrick (1980).



Iniziativa realizzata nell'ambito del Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola promosso da MIC e MIM.

