

Dal libro al film: Gli adattamenti cinematografici

Luciano Mariani

info@cinemafocus.eu

© 2024 by [Luciano Mariani](#), licensed under [CC BY-NC-SA 4.0](#)

1. Introduzione

Nel corso della sua storia, l'umanità non ha mai smesso di raccontare storie: in effetti, la narrazione è una delle caratteristiche essenziali della condizione umana. Le storie sono state create di nuovo, ma il più delle volte sono state anche rimodellate, condensate, ampliate, ricreate - in una parola: adattate. Dalla più antica tradizione di trasmetterle per via orale, di generazione in generazione, alle prime incisioni rupestri, all'emergere della letteratura attraverso il linguaggio scritto, le storie sono state raccontate attraverso una varietà di mezzi, comprese le arti visive, dalla pittura alla scultura all'architettura, alla fotografia e, più recentemente, al cinema.

Attraversando i confini di tutti questi mezzi, l'adattamento delle storie non è un'eccezione, ma piuttosto la regola. La narrazione "classica", dalle *Mille e una notte* a Shakespeare a Sherlock Holmes, ha sempre fatto affidamento su testi precedenti, che sono stati reinterpretati e adattati per adattarsi alla mutevole sensibilità di nuove generazioni di lettori/spettatori. In questo modo, sono state generate nuove storie, in un ciclo continuo di creazione e ricostruzione.

Più recentemente, e in particolare negli ultimi decenni, l'adattamento è diventato una parola chiave per nuovi modi di narrazione, in un universo multimediale in continua espansione che si basa fortemente sulle nuove tecnologie, mentre allo stesso tempo si sono moltiplicate le connessioni tra vecchi e nuovi modi di creare e consumare "testi" (usando questo termine nel senso più ampio possibile). Oggi abitiamo un sistema di "segni" attraverso i quali i testi sono stati costantemente adattati per adattarsi a una vasta gamma di media. Pertanto, un romanzo può essere trasformato in un film, che è reso disponibile in vari modi (dalle sale cinematografiche ai DVD, dalle piattaforme di *streaming* ai *social network*), generando nel contempo opere teatrali, fumetti e *graphic novels*, videogiochi, serie radiofoniche e televisive, podcast, concerti e CD musicali, e persino parchi a tema e tutte le forme di *merchandising* (dall'abbigliamento ai cibi e bevande) - fino al punto che il film può generare un nuovo romanzo - tornando così al punto di partenza in questo processo di costante adattamento e contaminazione.

In questo contesto, non vi è dubbio che le considerazioni finanziarie siano spesso al centro degli

adattamenti: se uno studio possiede i diritti legali per un romanzo o un racconto, questo fornisce già una buona motivazione per trasformare tali narrazioni in un film, un videogioco, una serie TV - considerando anche il fatto che gli studi possono possedere anche le industrie di produzione e le piattaforme di distribuzione che aiuteranno a creare e commercializzare prodotti sempre "nuovi".

2. Dall'esperienza individuale alla generazione intertestuale

Prima di considerare l'adattamento come un processo che genera testi in un ambiente multimediale, è affascinante notare come la mente umana sia di per sé una fonte di una sorta di "adattamento interiore". Quando leggiamo un libro e, in misura diversa, quando guardiamo un film, siamo inesorabilmente portati a interpretare, ri-immaginare, ri-costruire l'*input* che riceviamo dalla pagina stampata o dallo schermo in modi che sono strettamente individuali e che producono la nostra immagine della storia trasmessa dal libro o dal film. Quindi, in un certo senso, il primo adattamento è concepito nella nostra mente, e quindi ci possono essere tanti adattamenti diversi quanti sono i lettori/spettatori. Questo ci dice già molto sul modo in cui il testo originale può produrre un numero indefinito di possibili adattamenti.

I lettori/spettatori ovviamente differiscono in termini di esperienze precedenti, credenze, valori, atteggiamenti, motivazioni, competenze e questo spiega i diversi modi in cui questo processo viene eseguito e i diversi risultati che può produrre. Ci sono persone che si accontentano di costruire un minimo di interpretazione o re-costruzione, si limitano ad alcuni aspetti di base della storia e dei personaggi, ma ci sono anche persone che "estendono" o addirittura "vanno oltre" la storia per ricreare un mondo in qualche modo diverso dal contributo fornito dal testo. Questo processo si è sviluppato enormemente con l'avvento di Internet e dei *social network*: i *fan* di una saga, come *Star Wars* o *Il signore degli anelli*, sono molto coinvolti, non solo nell'interpretazione e nella valutazione dei libri/film originali e dei loro numerosi adattamenti, ma anche nello scoprire di più sulle storie e i personaggi preferiti, aggiungendo, cambiando, combinando elementi per andare ben oltre i testi originali e produrre "mondi" alternativi - che sono poi condivisi dalle comunità di *fan online*, generando un universo di storie correlate in costante cambiamento. Ciò può anche comportare modifiche drastiche, come immaginare diversi finali della storia e un destino diverso per i personaggi (nella storia di *Titanic*, ad esempio, Jack può sopravvivere alle acque ghiacciate dell'oceano e vivere felicemente per sempre con Rose ...).

Più recentemente, questa creazione di un mondo alternativo è stata associata al concetto e alla pratica del *multiverso* - un contenitore di tutte le possibili storie e delle variazioni che possono essere derivate da infinite interpretazioni e ri-costruzioni del testo originale - fino al punto che il testo può perdere la sua stessa qualità di originalità e cessare di essere percepito come la fonte primaria di tutti questi nuovi mondi alternativi. I *fan* di Batman e i consumatori dell'infinita varietà di storie che sono state costruite attorno a questo personaggio, in film, *graphic novel*, serie TV e videogiochi, molto probabilmente ignorano (e non sono interessati a) l'originale fumetto risalente al 1939 - rendendo così così difficile, se non impossibile, stabilire l'originale, "autentico" Batman. Lo stesso si potrebbe dire, ad es. di Dracula: dato il numero infinito di opere che vedono Dracula come il personaggio principale, quanti lettori/spettatori saranno in grado di collegarlo al romanzo originale di Bram Stoker (1897)?

Non sorprende, quindi, che le alternative alla versione "principale" o "originale" di una storia siano state talvolta concepite dai loro stessi autori, per una serie di ragioni (comprese quelle

commerciali). I finali alternativi, ad esempio, sono comuni alla letteratura e ai film: Charles Dickens fornì due diverse versioni finali del suo romanzo di grande successo *Grandi speranze*, con un destino diverso per la coppia di personaggi; *Arianna* di Billy Wilder (1957) finisce con il matrimonio dei due protagonisti nella versione americana, ma lascia gli spettatori con un senso di incertezza nella versione internazionale - senza dubbio la sensibilità di pubblici diversi ha portato a diverse strategie di *marketing*.

L'*intertestualità* - o le reti di relazioni che esistono tra i testi e persino all'interno di diverse versioni dello stesso testo - è quindi al centro degli adattamenti.

"Gli adattamenti cinematografici, quindi, sono coinvolti nel continuo vortice di riferimenti e trasformazioni intertestuali, di testi che generano altri testi in un processo infinito di riciclaggio, trasformazione e trasmutazione, senza un chiaro punto di origine." (Nota 1)

3. Letteratura e Film: un dialogo continuo

"Il cinema non ha niente a che fare con la letteratura; il carattere e la sostanza delle due forme d'arte sono di solito in conflitto."
Ingmar Bergman (Nota 2)

3.1. Sistemi di segni diversi

Prima di esplorare la natura dell'adattamento e dei suoi diversi risultati è necessario considerare brevemente le caratteristiche specifiche dei due *media* coinvolti nel processo, ovvero il libro e il film. La letteratura e il cinema usano diverse "lingue" o, più appropriatamente, sono di per sé due diversi *sistemi di segni*, che richiedono diversi modi per i lettori/gli spettatori di interagire con i relativi testi. La nostra discussione, almeno in parte, sfiderà la dichiarazione del regista Ingmar Bergman che nega ogni possibile confronto e "dialogo" tra le due forme d'arte.

"Un linguaggio composito in virtù delle sue diverse modalità di espressione - fotografia sequenziale, musica, suono fonetico e rumore - il cinema "eredita" tutte le forme d'arte associate a queste modalità di espressione ... - gli elementi visivi della fotografia e della pittura, il movimento della danza, le strutture dell'architettura e le performance del teatro" (Nota 3)

Mentre la letteratura può usare solo il linguaggio scritto verbale (cioè è un sistema a traccia singola), il film si basa su una gamma complessa di segni multipli (cioè è un sistema a più tracce), che utilizza:

- * il *linguaggio*, sia *parlato* (dialogo, monologo), sia *scritto* (*nell'*immagine, come una lettera letta ad alta voce o un titolo di giornale; *sull'*immagine, come nei sottotitoli e nei crediti di apertura/chiusura; o *tra* le immagini, come nelle scritte utilizzate nei film muti) sia *cantato*, come nei musical;
- * *immagini*, sia *fisse* (come in fotografie o dipinti) che *in movimento*, che sono specifiche di questo mezzo;
- * il *suono*, che può essere *diegetico* (cioè appartenente al mondo messo in scena dal film e sincrono con l'immagine; quindi può essere sentito dai personaggi) ed *extra-diegetico* (cioè non collegato al mondo della narrazione cinematografica e sovrapposto allo spazio del mondo filmico; quindi non può essere sentito dai personaggi);

* la *musica*, che è un particolare tipo di suono, di nuovo *diegetica* o *extra-diegetica*.

Sebbene l'espressione "linguaggio cinematografico" sia spesso usata per descrivere i sistemi di segni del film, è con qualche difficoltà che si può stabilire un'equivalenza tra linguaggio vero e proprio e linguaggio del film. Mentre le lettere si combinano per formare parole, le parole si combinano in espressioni, le espressioni in frasi e le frasi in paragrafi, non possiamo dire lo stesso per le inquadrature che si combinano in scene o le scene che si combinano in sequenze. Inoltre, i modi in cui le combinazioni sono realizzate nel linguaggio seguono regole precise (morfologiche, sintattiche ...) mentre il montaggio o il processo di combinazione di inquadrature possono seguire convenzioni accettate ma nessuna regola specifica - in modo che descrivere il montaggio come "sintassi" di un film non è esattamente appropriato.

La relazione tra le parole e il loro significato è culturale: può essere appresa e può essere verificata tramite le informazioni contenute in un dizionario. Al contrario, la relazione tra un'immagine e il suo significato è sia universale che culturale, poiché dipende dall'acquisizione di una "conoscenza del mondo" ma anche di significati culturalmente condizionati: tutti possono riconoscere un gatto o un cane, ma i significati specifici che possono essere riferiti all'immagine di un animale domestico o di gatti o cani usati come cavie dipendono da interpretazioni culturali, che variano tra gli individui e attraverso le culture (ed è per questo che questi significati non possono essere fissati una volta per tutte in un "dizionario").

Parole e immagini appartengono quindi a diversi sistemi di segni, senza una gerarchia intrinseca tra di loro. In altre parole, una casa può essere identificata dal suo segno scritto (cioè come una parola), da un semplice schizzo (come in un segnale stradale), da una fotografia (che è destinata a portare sé con connotazioni culturali) o dall'inquadratura di un film: in quest'ultimo caso, tuttavia, oltre alle connotazioni, la "lettura" dell'immagine è influenzata da una serie di variabili, come la dimensione dell'immagine, il fatto che sia in bianco e nero o a colori, la distanza, l'angolo e l'altezza della fotocamera, per non parlare delle immagini che precedono e seguono in base al montaggio.

3.2 Il diverso coinvolgimento del lettore/spettatore

"Il compito che sto cercando di realizzare è, grazie al potere del linguaggio scritto, far sentire, far sperimentare - è, prima di tutto, far vedere."
Joseph Conrad, prefazione a "Il negro del 'Narciso'"

"Il compito che sto cercando di realizzare è soprattutto far vedere."
D. W. Griffith (Nota 4)

È interessante notare che sia uno scrittore (come Conrad) che un regista (come Griffith) considerano il loro "compito", in primo luogo, *far vedere* - sebbene usino diversi sistemi di segni (la parola scritta e le immagini filmiche). In un certo senso, questo sembra offuscare la distinzione tra i due sistemi, ma non possiamo annullare il fatto che "vediamo" in due modi molto diversi. Mentre una descrizione, ad esempio di un volto o di un luogo, può prendersi tutte le parole che lo scrittore ritiene opportune, da una semplice frase a un intero capitolo di un libro, l'immagine corrispondente fornisce una serie di significati non appena viene proiettata su uno schermo: un'immagine è quindi il risultato di molte scelte fatte dal regista e immediatamente disponibili per

lo spettatore, che non può "fare a meno" di ciò che vede (e sente), sebbene le immagini non impediscano agli spettatori di "aggiungere" altri significati, a seconda delle loro conoscenze, credenze, atteggiamenti - in breve, le immagini rimangono aperte alle interpretazioni individuali (e collettive) oltre a quanto effettivamente mostrato.

In altre parole, raccontare una storia in un romanzo differisce dal mostrare la stessa storia in un film (e potremmo aggiungere che interagire con una storia, ad esempio in un videogioco, è un'ulteriore, diversa forma di coinvolgimento). Ci impegniamo con *media* diversi in modi diversi, sebbene alcune sovrapposizioni siano inevitabili: leggere un libro è di solito un'esperienza privata e individuale, che in un certo senso è simile a guardare un film a casa, ma piuttosto diverso dall'esperienza collettiva di andare al cinema. E godersi uno spettacolo teatrale è, ancora una volta, diverso dal guardare un film.

I nostri occhi sono coinvolti nel vedere sia la parola scritta che il film, ma il funzionamento della nostra mente è piuttosto diverso. Le parole sono separate da spazi vuoti, anche se possiamo appropriarcene come un flusso a velocità diverse e possiamo anche metterle in pausa e rileggerle come desideriamo. La *scrittura* dell'autore, e la relativa *lettura*, tendono quindi ad essere un'esperienza analitica, sequenziale e cumulativa della costruzione di significato, con la mente del lettore attivamente impegnata nell'"immaginazione" di ciò che è suggerito dalle parole attraverso il filtro della sua fantasia. Al contrario, percepiamo le immagini in movimento come un flusso continuo, la cui velocità non possiamo controllare (a meno che, ovviamente, non stiamo guardando un DVD a casa e decidiamo di tornare indietro o saltare avanti). Il *mostrare* da parte del regista non corrisponde al *guardare* da parte dello spettatore: come abbiamo appena menzionato, le immagini trasmettono già una notevole quantità di informazioni, che non possiamo ignorare o cambiare, sebbene la nostra mente sia ancora attivamente impegnata nella nuova costruzione di significati e interpretazioni, che coinvolgono il sistema multi-traccia di immagini, suoni e parole ascoltati e visti sullo schermo. Sebbene vediamo e ascoltiamo tutti questi stimoli in modo lineare, il processo di decodifica coinvolto nella visualizzazione/osservazione è, a differenza del racconto/lettura, più sintetico e simultaneo.

Mostrare/guardare, tuttavia, comporta anche di più che vedere e ascoltare: è un'esperienza sensoriale generale, che implica la nostra risposta corporea, in termini di reazioni emotive che sentiamo e delle loro controparti fisiche: questo può accadere anche nel racconto/lettura, ma è enormemente amplificato dal potere delle immagini e dalla loro capacità di attirare la nostra attenzione e il nostro coinvolgimento in modi che vanno ben oltre gli effetti della parola scritta. Ciò ha segnato la storia del cinema sin dal suo inizio: quando i fratelli Lumière mostrarono uno dei loro primi film, *L'arrivo del treno nella stazione di La Ciotat*, gli spettatori si spaventarono a morte guardando il treno procedere verso di loro, come se potesse saltare fuori dallo schermo e invadere la stanza in cui si stava svolgendo la proiezione ...

3.3. Scelta del medium e sue conseguenze

La scelta di un *medium* ha ovvie conseguenze dirette su ciò che può essere ed è effettivamente raccontato/mostrato e come questo può essere ed è effettivamente realizzato:

"Se un artista si trova davanti a un paesaggio con una matita in mano, cercherà quegli aspetti che possono essere resi tramite linee; se è un pennello che tiene in mano, la visione da parte dell'artista dello stesso paesaggio sarà in termini di masse, non di linee."
E.H. Gombrich (Nota 5)

Pertanto, la descrizione e la narrazione attraverso la parola scritta devono necessariamente essere tradotti in segni visibili e concreti attraverso il "linguaggio" del film, che è composto da elementi più "tangibili" come il parlato, azioni, suoni e immagini. La rappresentazione risultante ha un impatto sul modo in cui storie, personaggi e temi vengono infine ritratti sullo schermo. E mentre la letteratura può fare ampio uso di simboli, metafore e altre figure allegoriche, il film deve trovare modi alternativi per tradurre tali elementi in immagini concrete, coinvolgendo persone, oggetti, luoghi che riempiono la "messa in scena" che viene catturata da ogni ripresa.

Studio di caso: *Gli uccisori* (Ernest Hemingway, 1927) adattato in *I Gangster* (Robert Siodmak, 1946)

La porta del locale "Henry's lunch room" si aprì e entrarono due uomini. Si sedettero al banco. «Cosa desiderate?» chiese George.
«Non saprei», disse uno dei due. «Cosa vuoi da mangiare, Al?»
«Non lo so», disse Al, «Non so proprio cos'è che voglio mangiare».
Fuori stava facendosi buio. La luce di un lampione si accese fuori dalla finestra. I due uomini al banco si misero a leggere il menù. Dall'altra estremità del banco Nick Adams li stava a guardare. Stava parlando con George quando erano entrati.
«Voglio una braciola di maiale arrosto con salsa di mele e purè di patate», disse il primo uomo.
«Non è pronto».
«E allora perché diavolo sta scritto sul menù?»
«E' per la cena», spiegò George, «sarà pronto alle sei».
George dette un'occhiata all'orologio appeso al muro dietro al banco. «Sono le cinque».
«L'orologio fa le cinque e venti», disse il secondo.
«E' avanti di venti minuti».
«Oh, al diavolo l'orologio,» disse il primo. «Si può sapere che cosa hai di pronto?»
«Vi posso dare dei panini di ogni tipo», rispose George, «e poi uova al prosciutto, uova alla pancetta, fegato e pancetta, o una bistecca».
«Dammi delle crocchette di pollo con piselli, salsa di crema e purè di patate».
«Sono per la cena».
«Tutto quello che vogliamo è per la cena, eh? E' il tuo modo di arrangiarti.»
«Posso darvi uova al prosciutto, uova alla pancetta, fegato...».
«Vada per le uova al prosciutto», disse l'uomo chiamato Al. Portava una bombetta e un soprabito nero abbottonato sul petto. Il suo viso era piccolo e pallidissimo, con le labbra sottili. Aveva un fazzoletto di seta al collo e i guanti.

L'apertura del racconto porta immediatamente il lettore in azione, con minime descrizioni introduttive di tempo e luogo (non ci sono dettagli sul "ristorante di Henry", e apprendiamo subito che "stava diventando buio" e, alcuni righe più avanti, che sono circa le cinque, da cui il lettore viene portato a dedurre che deve essere inverno). Vengono introdotti quattro personaggi, ma otteniamo solo una descrizione molto breve di uno di loro (Al) e di ciò che indossa.



Se confrontiamo il testo originale con il suo equivalente cinematografico, comprendiamo immediatamente che le immagini in movimento sono costrette a fornire un minimo di dettagli concreti in quella che viene spesso chiamata un'"inquadratura di ambientazione", cioè una scena che "riempie" la descrizione assente o scarsa della parola scritta con informazioni visive. Vediamo così l'interno di un'auto che si muove lungo una strada di notte, con le *silhouette* di due uomini nei sedili anteriori, e vediamo un cartello stradale ("Brentwood, New Jersey"), che fornisce alla storia un preciso punto di riferimento spaziale. L'inquadratura successiva è un'immagine del ristorante (Henry's Lunch-Room) su cui scorrono i titoli di apertura, con i due uomini che ora camminano verso di noi. Il campo lungo si trasforma gradualmente in un campo medio, concentrandosi chiaramente sui loro volti. Il film in bianco e nero sfrutta al massimo l'illuminazione, con contrasti acuti che si aggiungono al drammatico impatto della scena. Quindi i due uomini iniziano a camminare verso il ristorante, in cui entrano attraverso le due porte opposte. L'intera sequenza manca dal testo originale, che inizia con i due uomini che entrano. Ci viene presentato anche George, il barista e Nick Adams, che non sta "parlando con George", ma leggendo un giornale al banco. E sentiamo il nome di uno dei due uomini (Al).

D'ora in poi, il film segue il dialogo del testo originale quasi alla lettera. Il film è stato costretto a trasformare la breve descrizione di Al, che interrompe il dialogo nel testo, in un'immagine immediata all'inizio della scena. Ciò dimostra come il film non può fare a meno di aggiungere, alla concisa introduzione fornita dal testo originale, dettagli *concreti* su tempo, luogo, personaggi e azioni.

Il passaggio dalla letteratura al film può spesso implicare anche un cambiamento nel *genere cinematografico*. Il caso di *Giulietta e Romeo* è illuminante a questo proposito. La tragedia di Shakespeare, di per sé basata su precedenti resoconti di questa storia classica, è stata adattata innumerevoli volte, e questo ha spesso portato ad un cambiamento di generi cinematografici: per esempio, un musical teatrale (1957) è stato adattato in un film musicale (*West Side Story*, di Robert Wise, 1961), dove la colonna sonora di Leonard Bernstein e le coreografie di Jerome Robbins hanno usato il potere della musica e della danza per evidenziare sia il lato romantico della storia d'amore sia il conflitto tra gruppi sociali ed etnici. E questi temi furono ripresi nel remake di Steven Spielberg (2021). Il regista Akira Kurosawa aveva anche adattato l'opera di Shakespeare in un'epopea storica ambientata nel Giappone feudale (*Throne of Blood*, 1957), così come il regista indiano Gulzar l'aveva trasformata in un musical di Bollywood (*Angoor*, 1982). Anche i cartoni animati Disney sono stati coinvolti (*The Lion King*, di Roger Allers e Rob Minkoff, 1994) e, ancora una volta, il regista Baz Luhrmann ha filmato una versione della storia (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*, 1996) aggiornando il luogo (Verona Beach a Los Angeles) e lo scontro etnico tra i personaggi (Romeo proveniente da una famiglia bianca e aristocratica e Giulietta di origine latino-americana), rivolgendosi a giovani generazioni di spettatori con una messa in scena "pop" piuttosto *kitsch*, ma mantenendo curiosamente il testo originale di Shakespeare.



William Shakespeare's Romeo + Juliet (Baz Luhrmann, 1996)

Queste parole, che esprimono il senso di frustrazione di un romanziere durante il compito di adattamento di uno dei suoi romanzi per lo schermo, mostrano quanto profondamente radicata è la sensazione che le opere originali siano necessariamente migliori del film e che in ogni caso qualcosa si perda o debba essere sacrificata nel passaggio dal primo al secondo. Di fatto, sebbene la relazione tra un romanzo o un racconto e il film adattato sia una caratteristica comunemente riconosciuta sia in fase di produzione che in fase di ricezione, l'adattamento (come *processo*) e gli adattamenti (come *prodotti* di quel processo) soffrono ancora di numerosi *cliché*, false credenze e pregiudizi, che sono interessanti da considerare in dettaglio poiché offrono preziosi punti di partenza per una discussione approfondita dell'argomento.

a) *Gli adattamenti non possono mai corrispondere ai testi originali*

Questa convinzione si basa su un concetto di *gerarchia tra testi*, sia in termini di tempo che in termini di qualità: perché il testo originale (ad esempio un romanzo o un racconto) è la fonte principale, apparsa *prima* del film, deve necessariamente essere visto come *superiore* (in qualsiasi modo) al suo adattamento successivo. La convinzione ha un fascino più forte se il testo originale è diventato parte di un canone letterario, essendo entrato in un *corpus* riconosciuto di opere "classiche" (ad esempio le opere di Shakespeare o i romanzi di Jane Austen). In altre parole, la priorità nel tempo è associata alla valutazione della qualità: "più vecchio è migliore".

Questa convinzione può essere confutata solo mettendo in discussione la natura e il ruolo dell'adattamento come *processo*. L'uso del testo originale è solo il punto di partenza di questo processo, che, come vedremo, può avere un impatto su varie caratteristiche del testo stesso, dalla sua storia ai suoi personaggi, dalla sua struttura narrativa alle idee (valori, atteggiamenti, ideologie) che trasmette. Nel processo di adattamento, si può scegliere di lavorare su una o più di queste caratteristiche. L'attenzione deve essere chiaramente sul risultato finale di questo processo, cioè su quanto bene l'adattamento (come *prodotto*) ha usato il materiale originale per ricreare un nuovo testo originale e coerente e su come l'*intenzione* dietro il processo si riflette nel testo risultante. A tal fine, dobbiamo supporre che il nuovo testo (ad esempio un film) possa e debba essere valutato nelle sue condizioni, per quello che ha da dire e per come lo dice - in altre parole, valutando la misura in cui il testo originale ha dato origine a un nuovo, valido testo.

b) *Il film non può mai raggiungere l'effetto della parola scritta*

Strettamente legata alla questione della "priorità", questa convinzione presuppone che la letteratura, cioè la parola scritta, con la sua tradizione di lunga data e il relativo alto *status*, debba necessariamente rivendicare un senso di autorità (e quindi di valore intrinseco) rispetto ai *media*

più recenti, come il cinema. Questa convinzione è in contrasto con il fatto che il cinema, sebbene "solo" da 130 anni circa, può vantare una serie impressionante di opere che iniziano a modellare un altro anche se diverso, "canone", e con il fatto che le nuove tecnologie mostrano una velocità di sviluppo così straordinaria che anche il cinema, nell'ambito di queste tecnologie, è stato in grado di sfruttare rapidamente aggiunte e i miglioramenti, sia nel "linguaggio" che usa che nei corrispondenti modi di raccontare le proprie storie. Una "rivalità" tra letteratura e film è un concetto che rischia di nascondere i rispettivi meriti e le possibilità di entrambe le forme di espressione.

c) Il linguaggio verbale è più ricco di quello visivo

Un altro aspetto della relazione tra letteratura e film si basa sul presunto valore più elevato della parola scritta rispetto al carattere prevalentemente visivo del cinema. Ciò riflette lo *status* più elevato che la letteratura, in tutte le sue forme, ha tradizionalmente rispetto all'*iconografia*, cioè alla rappresentazione visiva dei significati. Questa credenza è in contrasto con il fatto che la parola scritta non è stata, in sé, il primo modo umano di espressione, basato invece sulla narrazione orale, che per molto tempo è stata il modo principale, se non unico, di preservare e ricreare storie. Inoltre, come già accennato, le arti visive (ad esempio pittura, scultura) si sono a lungo affermate come "lingue complementari", a fianco di quelle verbali.

d) Il film è un mezzo "fugace", con bassi gradi di "corporeità"

La "debolezza" fisica del film rispetto alla realtà "forte" della parola stampata non può essere usata come un valido argomento, specialmente oggi, quando, da un lato, con la rivoluzione digitale sono stati trovati nuovi modi per preservare i film come risorse durature e, dall'altro lato, quando la parola scritta sta diventando sempre più "digitalizzata" con, ad esempio, l'avvento degli ebook e, più in generale, con i nuovi usi della parola scritta che Internet sta mettendo a disposizione in un varietà di contesti - e, soprattutto, con l'integrazione sempre più stretta di visivo e verbale nelle forme odierne di comunicazione.

e) Il cinema è solo una forma popolare di intrattenimento di massa

Questa è chiaramente una forma di pregiudizio che non può più essere riacettata. Sebbene le origini del cinema abbiano siano vicine ad altre forme preesistenti di intrattenimento popolare, come il *vaudeville* e gli spettacoli teatrali, il cinema ha rapidamente sviluppato la propria estetica peculiare, sia nelle sue versioni *mainstream* che nelle versioni d'avanguardia e sperimentali, così da riuscire a produrre i suoi propri "classici" entro i primi decenni della sua esistenza. Non si può negare che il cinema, sin dal suo stesso inizio, sia diventata una forma di intrattenimento popolare, contribuendo così alla ricchezza e alla versatilità della "cultura popolare" - ma questo può difficilmente essere considerato una caratteristica negativa, a meno che non vogliamo ignorare del tutto la "cultura popolare" come parte insignificante dell'espressione culturale.

f) Il cinema "semplifica" letteratura

Questa non è stata una visione insolita, specialmente nelle prime fasi della storia del cinema: Virginia Woolf è citata per aver considerato il cinema come "un parassita" e la letteratura la sua "preda" e "vittima" (sebbene, per essere onesti, abbia anche riconosciuto il potenziale dei film per

sviluppare un linguaggio proprio e offrire modi nuovi e potenti per esprimere emozioni) (Nota 10). Con l'avvento degli studi su cinema (*film studies*) nella seconda metà del secolo scorso, il cinema è diventato un oggetto di seri studi teorici e accademici, "la settima arte" in grado di produrre importanti contributi al patrimonio culturale umano. La trasposizione di opere letterarie al cinema coinvolge, come vedremo, una complessa serie di operazioni, che non può affatto essere ridotta a una semplice "semplificazione" dei testi originali.

g) *Solo la letteratura possiede i modi e i mezzi per esprimere intimità e soggettività*

Questa convinzione affronta l'essenza stessa delle "lingue" impiegate dalla letteratura e dal film. La letteratura, si sostiene, ha una vasta gamma di dispositivi per dare voce a pensieri, emozioni e sentimenti interiori, mentre il film, con la supremazia del visivo e uditivo rispetto al verbale, ha problemi nell'interpretare ciò che non può essere espresso attraverso la "materialità" dell'azione e del movimento. Questa convinzione potrebbe essere facilmente confutata menzionando come opere apparentemente "non filmabili" come *Ulisse* di Joyce e *Orlando* e *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf, che si basano, in diversi modi, su forme di narrazione come il "flusso di coscienza", siano state in realtà adattate per il cinema. Il fatto è che il cinema ha i suoi mezzi per trasmettere la vita intima dei personaggi, ad es. attraverso la *voce fuori campo* (quando sentiamo un personaggio che esprime i suoi pensieri e sentimenti) o attraverso i primi piani (quando le espressioni facciali e i movimenti oculari trasmettono l'intimità di un personaggio). E, in termini più generali, il film può creare immagini che trasmettono efficacemente stati di soggettività usando quegli elementi molto visivi (e uditivi) che sono



Bitter victory (Nicholas Ray, 1957)

Durante la campagna d'Africa della seconda guerra mondiale, due ufficiali guidano una pericolosa missione dietro le linee tedesche: il maggiore David Brand, un ufficiale dell'esercito regolare a cui però manca l'esperienza di comando e di combattimento, e il capitano Jimmy Leith, un volontario con una vasta conoscenza della zona (e che era stato l'amante della moglie di Brand). Durante la missione, Brand lascia che Leith muoia durante una tempesta di sabbia e gli altri soldati credono che lui l'abbia ucciso. Tornato al quartier generale, a Brand viene immediatamente data una medaglia al valor militare, ma nella scena conclusiva non ha il coraggio di appuntarsela al petto e la mette invece su un manichino. Questa scena trasmette efficacemente i sentimenti di Brand (la consapevolezza della sua stessa codardia e il suo senso di disprezzo per se stesso) attraverso espressioni facciali e movimenti oculari: non si pronunciano parole, ma l'uomo, supportato da una cupa colonna sonora, guarda la sua medaglia e poi la punta sul cuore del manichino, che diventa un potente simbolo di ciò che prova di se stesso.



So dark the night (Joseph H. Lewis, 1946)

In questa scena, un detective che indaga su alcuni crimini improvvisamente si rende conto di essere l'assassino (e di fatto gli viene diagnosticata una forma di schizofrenia). Lasciato solo in una stanza, la macchina

superficialmente considerati come segni dei suoi limiti: ad esempio attraverso l'uso di varie forme di illuminazione, diverse lenti, colori, effetti sonori e musica. Soprattutto, forse, il *montaggio* può fornire modi per affrontare la necessità di gestire spazio e tempo, ad es. con la possibilità di variare la velocità del movimento (da molto lenta a molto veloce) e la giustapposizione di inquadrature - si tratta di convenzioni cinematografiche a cui gli spettatori si sono abituati, in modo che si possa riconoscere quando un personaggio sta sognando, fantasticando, ricordando eventi passati o anticipando il futuro. E, anche al di là degli aspetti visivi e uditivi, il cinema può stimolare le esperienze sensoriali degli spettatori, come quando una colonna sonora musicale ha il potere di stimolare sensazioni fisiche e non solo stati mentali.

da presa si avvicina lentamente al suo viso, che, mentre la luce della stanza si attenua, viene improvvisamente illuminato da un raggio di luce dal basso ... fino a quando lsi riaccende la luce nella stanza e la macchina da presa si allontana lentamente dalla faccia dell'uomo. Attraverso un attento uso delle luci e dei movimenti di macchina ci viene mostrata la "personalità scissa" dell'uomo.

h) Solo la letteratura può trasmettere il senso del tempo (presente, passato e futuro)

Sebbene la prosa possa utilizzare sia la varietà dei tempi verbali che altre categorie grammaticali (ad esempio forme avverbiali come *in seguito* o *nel frattempo*) per esprimere relazioni di tempo, il film possiede una serie di convenzioni accettate e riconoscibili per suggerire i cambiamenti nel tempo: *flashback* e *flashforward* sono gli esempi più evidenti, Ma altri mezzi aiutano gli spettatori a individuare azioni ed eventi in una sequenza temporale: ad esempio, la dissolvenza incrociata, quando un'immagine si dissolve lentamente mentre un'altra immagine la sostituisce, può trasmettere



In questa sequenza, un uomo ottiene un elenco di pittori che potrebbero essere in grado di aiutarlo a trovare la persona che sta cercando. Una serie di dissolvenze, che lo mostrano mentre parla con alcuni dei pittori nella lista, si alternano con l'immagine delle scarpe dell'uomo, che si muove tra un incontro e quello successivo: in questo modo alcune inquadrature comprimono il tempo, dando al pubblico il senso di una ricerca lunga e difficile. Questa serie di dissolvenze termina con un'immagine del volto dell'uomo, chiaramente frustrato nella sua ricerca, sovrapposta all'immagine dell'elenco dei contatti.

un senso del tempo che passa ma anche dei cambiamenti nello spazio. Anche il montaggio può, ancora una volta, esprimere relazioni di tempo, ad esempio attraverso una rapida successione di inquadrature di un calendario, o una mano che gira le pagine di un libro, o un montaggio di inquadrature di uno stesso personaggio che suggerisce il passaggio dell'età. Anche la musica può contribuire con forza a far ricordare agli spettatori scene precedenti, come quando viene ascoltato un motivo musicale, che si associa a eventi particolari, ma anche ai ricordi dei personaggi. Inoltre, il livello di dettaglio che uno scrittore può scegliere (e il relativo tempo che il lettore impiega nella lettura) per la descrizione di personaggi o eventi, può essere espresso nel film, ad es. variando la durata di una scena o la profondità di campo (scegliendo di mostrare persone solo in primo piano o anche in campi medi o lunghi) e con particolari combinazioni di suoni e immagini rese possibili da vari tipi di montaggio. E, naturalmente, la messa in scena, i costumi, le acconciature e l'arredamento aiutano a definire i tempi e gli spazi della narrazione.



Citizen Kane (by Orson Welles, 1941)

Una serie di eventi che impiegano molto tempo nella storia può essere compressa nella trama attraverso il montaggio di inquadrature molto brevi: in questa sequenza, la carriera di grande successo come cantante della moglie del protagonista è riassunta attraverso un montaggio molto veloce di dissolvenze incrociate, sovrapposizioni e altri effetti speciali: titoli di giornali segnalano le esibizioni trionfanti della cantante, le sue apparizioni sul palco, i primi piani del viso, ecc.

i) Sottili sfumature di significato, come ironia o metafore, difficilmente possono essere trasmesse nel film

Ancora una volta, il cinema ha spesso dimostrato che gli usi del proprio linguaggio possono suggerire ed esprimere sfumature di significato che, all'apparenza, sembrerebbero essere il dominio esclusivo del linguaggio verbale. Un intero *corpus* di film, a volte raccolti sotto l'etichetta di *metafilm* (o film che si riflettono su se stessi), ad esempio, usano elementi specifici del linguaggio del film per produrre effetti ironici o parodici, come quando le caratteristiche classiche di alcuni generi cinematografici (ad esempio horror, western, fantascienza) sono deliberatamente sovvertiti per mettere in discussione i significati di ciò che vediamo e quindi portare quei significati ad un altro livello, come la parodia o la satira. I film possono anche combinare diversi elementi del proprio linguaggio per suggerire l'ambiguità e sfidare l'interpretazione degli spettatori rispetto a ciò che vedono e ascoltano. Ad esempio, i dialoghi o le voci fuori campo possono non essere abbinati alla componente visiva, una discrepanza che incoraggia gli spettatori a diventare consapevoli di un significato più profondo, come una posizione ironica. Gli stessi effetti possono essere realizzati usando il suono, in particolare la colonna sonora musicale, per contraddire ciò che viene effettivamente mostrato nelle immagini. E il montaggio è, anche qui, un potente strumento per aiutare i cineasti a trasmettere particolari significati: un esempio classico è il cosiddetto *montaggio delle attrazioni*, in cui la rapida giustapposizione di immagini contrastanti riesce a creare, nella mente degli spettatori, associazioni che



Blazing saddles (Mel Brooks, 1974)

In questa sequenza, una parodia del western, vediamo innanzitutto una borsa con il marchio "Gucci" ... che appartiene a uno sceriffo che cavalca nel deserto, mentre udiamo un'incongruente musica jazz (presumibilmente extra-diegetica) ... fino a quando lo sceriffo raggiunge ... Count Basie e la sua orchestra che stanno veramente suonando quella musica nel deserto! L'incongruenza dà immediatamente luogo all'effetto comico di questo sguardo satirico sul mondo del cinema.



Upon entry (Alejandro Rojas and Juan Sebastián Vásquez, 2022)

Il film racconta le spiacevoli procedure di controllo e gli estenuanti interrogatori che una coppia deve sopportare all'aeroporto di Newark quando arriva da Barcellona negli Stati Uniti. Quando, dopo essere stati trattenuti per ore dagli ufficiali doganali, alla fine vengono convocati al banco, l'ufficiale timbra i passaporti dicendo: "Benvenuti negli Stati Uniti!" E immediatamente dopo, mentre scorrono i titoli di coda, sentiamo una canzone, "Congratulations!" ... L'ironia di questo "lieto fine" viene trasmessa attraverso una semplice battuta e la giustapposizione delle immagini che abbiamo visto con una colonna sonora musicale che suona come un amaro sarcasmo ...



Fury (Fritz Lang, 1936)

Nel cosiddetto *montaggio delle attrazioni*, inquadrature non diegetiche, cioè che non appartengono allo spazio e al tempo del mondo messo in scena dal film, sono inserite nel flusso delle inquadrature diegetiche, acquisendo così un valore simbolico o metaforico. Questo tipo di montaggio crea associazioni che tendono

bengono utilizzate più o meno allo stesso modo in cui il linguaggio verbale utilizza metafore o simboli - in altre parole, l'ambiguità può essere creata sia dalla letteratura che dal film facendo ricorso ai propri sistemi di segni.

a promuovere un particolare effetto finale: ad esempio, far sperimentano agli spettatori un conflitto o spingerli a trovare un ulteriore significato nelle immagini. In questa sequenza, il cicaleccio di un gruppo di donne, che spettegola sul recente arresto di un uomo che si ritiene sia responsabile del rapimento di un bambino, viene confrontato, in una breve ripresa, con un gruppo di galline in un pollaio ...

5. La questione della "fedeltà"

"Un film "fedele" è visto come non creativo, ma un film "infedele" è un vergognoso tradimento dell'originale. Un adattamento che aggiorna il testo al presente è criticato per non aver rispettato il momento storico della fonte, ma i drammi in costume che lo rispettano sono accusati di mancanza di coraggio per non "rendere contemporaneo" il testo. Se un adattamento rende letteralmente le scene sessuali del romanzo originale, è accusato di volgarità; se non riesce a farlo, è accusato di codardia. L'adattatore, a quanto pare, non può mai vincere. "
(Nota 11)

"L'infedeltà risuona con sfumature "pudibonde" di stampo vittoriano; il tradimento evoca perfidia etica; la deformazione implica disgusto estetico; la violazione ricorda la violenza sessuale; la volgarizzazione evoca il degrado di classe; e la profanazione suggerisce una specie di sacrilegio religioso verso la "parola sacra" "
(Nota 12)

Una lunga tradizione negli studi sull'adattamento cinematografico delle opere letterarie postula la fedeltà al testo originale come criterio principale, se non esclusivo, per giudicare il successo (o il fallimento) di un particolare adattamento. Questa posizione si basa in gran parte sulle ipotesi che abbiamo appena analizzato, in particolare sul valore del testo originale come *standard* rispetto al quale dovrebbe essere confrontato qualsiasi adattamento. Come suggeriscono chiaramente le citazioni qui sopra, stabilendo una tale gerarchia di valori, il lavoro dell'adattatore diventa quasi un compito impossibile: corre tutti i tipi di rischi, poiché il testo originale sembra impedire qualsiasi "traduzione" della sua forma e significato. Il grado di fedeltà è spesso menzionato anche nei discorsi dei critici cinematografici e degli spettatori, come quando un film viene giudicato "peggiore" (o, meno frequentemente, "migliore") del libro: in tutti i casi, lo *standard* di riferimento è il presunto valore e lo *status* raggiunti dall'opera letteraria, specialmente quando è diventato parte del canone "classico".

Ciò che implica questa prospettiva è una negazione del risultato specifico di un'opera letteraria rispetto a un film, nonché degli strumenti specifici che ogni *medium* usa per realizzare un tale risultato. Un libro e un film possono certamente essere confrontati, ma senza ignorare le caratteristiche che ogni mezzo impiega per raggiungere i suoi obiettivi, vale a dire le diverse "lingue" che usano. Solo trattando un adattamento come un nuovo e diverso "testo" possiamo iniziare a riconoscerne i meriti: lo *standard* di confronto non può essere esterno all'adattamento (come quando il testo originale è preso come l'unico punto di riferimento), ma piuttosto interno, vale a dire il grado in cui l'adattamento ha successo nell'uso che ha fatto del testo originale per raggiungere i propri scopi specifici. Un tale cambiamento di prospettiva ci consente di "sorpassare" il semplice criterio di fedeltà per abbracciare un nuovo insieme di *standard* con cui un adattamento può essere esaminato criticamente.

La domanda diventa quindi, quale tipo di utilizzo ha fatto un film del materiale originale (sia in termini di contenuto narrativo che in termini di significati generali) e il grado in cui ciò che il film ha effettivamente realizzato corrisponde alla propria intenzione particolare. Gli scopi del regista nell'adattare un'opera letteraria possono quindi essere presi come uno *standard* di riferimento interno indipendente: ad esempio, potrebbe aver voluto "semplicemente" tradurre la narrazione del libro usando il linguaggio specifico del film; oppure potrebbe aver voluto trasmettere le strutture

narrative principali del libro reinterpretandole; oppure potrebbe aver voluto usare il materiale originale "semplicemente" come punto di partenza per creare un'opera completamente diversa. Identificare l'intenzione del regista fornisce lo *standard* con cui possiamo giudicare, piuttosto che la fedeltà alla fonte originale, quanto l'adattamento corrisponda all'uso previsto del testo originale - e il grado di creatività e competenza coinvolti, che diventa anche una misura dell'autonomia del nuovo testo rispetto a quello originale. Ciò indica una serie di possibili modi di adattare un'opera letteraria, su un *continuum* tra due posizioni estreme (e piuttosto astratte): *fedeltà assoluta*, da un lato e *interpretazione creativa assoluta* dall'altro. La negoziazione dinamica che si svolge tra i due estremi sta al centro di qualsiasi compito di adattamento.

Queste considerazioni ci portano a studiare il possibile contenuto degli adattamenti e gli obiettivi che intendono raggiungere.

6. Che cosa esattamente viene adattato e per quali scopi?

"Gli adattamenti di maggior successo della letteratura hanno, direi, una o tutte e tre queste caratteristiche principali. Mirano allo spirito dell'originale piuttosto che alla lettera; usano la macchina da presa per interpretare e non semplicemente per illustrare la storia; e sfruttano una particolare affinità tra i temperamenti artistici e le preoccupazioni del romanziere e del regista. "
(Nota 13)

I cineasti possono essere interessati ad adattarsi a un'opera letteraria per una serie di ragioni e le decisioni che prendono a questo proposito riguardano gli aspetti del lavoro originale che prendono in considerazione (il "cosa") e gli obiettivi che si mettono nel trasporto fuori questo compito (il "perché").

6.1. L'adattamento di storie

Non vi è dubbio che l'interesse subito manifestato dai cineasti per le opere letterarie (in particolare per i romanzi e i racconti del classico "canone" occidentale) sia dovuto principalmente al fatto che tali storie offrono, come una sorta di *menu* pronto, personaggi interessanti e trame che si prestano piuttosto bene ad essere trasposti sullo schermo.

Tuttavia, la misura in cui le storie vengono cambiate (tagliate o condensate, nel caso di lunghi romanzi, o invece "allungate", nel caso di racconti) varia molto a seconda dell'intenzione del regista. Un esempio illuminante sono *I gangster*, di cui abbiamo già discusso. Nel racconto di Hemingway apprendiamo presto che i due clienti sono in realtà degli assassini assunti per uccidere Ole Andreson, un pugile svedese, che dovrebbe arrivare presto al ristorante. Tuttavia, quando Andreson non arriva, i due assassini partono per cercarlo e George manda Nick ad avvertire Ole. Nick trova Andreson nella sua stanza, ma è sorpreso quando quest'ultimo non reagisce alla notizia, e dice semplicemente a Nick che non c'è nulla che possa essere fatto per salvarlo. Il racconto si conclude praticamente qui - ed è chiaramente troppo breve e piuttosto ambiguo in termini di impatto drammatico, per giustificare un adattamento cinematografico. Quindi quello che i cineasti hanno fatto è stato aggiungere alla storia originale un "seguito", in cui apprendiamo che Ole si era unito ad una banda di gangster e aveva finito per innamorarsi della donna del boss - da cui la missione dei due assassini.

Sebbene questo sia un esempio un po' estremo, indica la necessità che i cineasti si affidino a una sceneggiatura che fornisca materiale sufficiente in termini di trama e personaggi, nonché una linea di eventi drammatici per sostenere l'interesse e la *suspense* degli spettatori.

Tuttavia, le storie e le loro narrazioni (che possiamo considerare come il "contenuto" fattuale di un'opera letteraria) non sono affatto gli unici aspetti che possono essere adattati. Altre caratteristiche, forse ancora più interessanti, possono essere prese in considerazione.

6.2. L'adattamento di temi

In effetti, ciò che viene spesso utilizzato nel considerare un adattamento sono i *temi*, o significati fondamentali, che possono fornire il punto di partenza per una sceneggiatura del film. Un esempio classico è *2001: Odissea nello spazio*, che il regista Stanley Kubrick ha adattato da un racconto di Arthur C. Clarke (*La sentinella*), insieme allo stesso romanziere. Il racconto riguarda l'equipaggio di una missione spaziale sulla Luna, che trova casualmente uno strano oggetto, una piccola piramide che sembra essere stata posta sulla superficie della luna da una civiltà remota, forse milioni di anni prima dell'apparizione della vita sulla Terra - il che stimola interessanti speculazioni sulla possibilità di vita nell'universo. Kubrick era affascinato da questa storia, ma il suo contenuto, in particolare la strana piramide trovata sulla Luna, forniva solo il punto di partenza per una serie completamente nuova di concetti e immagini che sarebbero state incluse nella sceneggiatura - il film avrebbe di fatto inserito un certo numero di idee filosofiche e simboliche che non erano presenti nel racconto originale. L'intenzione di Kubrick di usare la storia di Clarke principalmente come trampolino di lancio per un'indagine molto più ampia sul significato della vita nell'universo era chiara dall'inizio: "*Ho cercato di creare un'esperienza visiva ... che va oltre le classificazioni verbali e penetra direttamente nel subconscio con dei contenuti emotivi e filosofici*" (Nota 14). Si noti che qui, in poche parole, Kubrick dichiara la sua convinzione nel potere delle immagini, ben oltre il linguaggio verbale, per trasmettere non solo informazioni fattuali ma anche e, soprattutto, emozioni e idee che incidono direttamente sul subconscio degli spettatori - affrontando così un aspetto interessante della relazione tra "lingue" verbali e "lingue" filmiche.

Un altro esempio illuminante è *Blow Up* (1966), per il quale Michelangelo Antonioni ha preso ispirazione da un racconto dello scrittore argentino-francese Julio Cortázar del 1959 (originariamente intitolato *Las Babas del Diablo*, letteralmente "Le fesserie del diavolo"). Nel racconto, uno scrittore scatta alcune fotografie mentre fa una passeggiata a Parigi, e in seguito inizia a fare interpretazioni sulle persone che compaiono nelle foto e sulle relazioni tra di loro - tuttavia, sappiamo già, dagli eventi che questo scrittore racconta e, soprattutto, dallo strano e confuso modo di raccontarli, che quest'uomo non è affatto un testimone affidabile e che le foto non possono fornire indizi sulle sue ipotesi e interpretazioni. Antonioni era affascinato dal tema dell'ambiguità della realtà e dall'impossibilità di usare prove apparentemente "oggettive", come le foto, per stabilire qualsiasi tipo di "verità". Tuttavia, l'ambientazione, la trama e i personaggi del film sono stati completamente cambiati, con il protagonista principale che è un fotografo professionista che vive a Londra, a cui capita di scattare alcune fotografie ambigue in cui potrebbe esserci un accenno di omicidio (indicando così l'"inaffidabilità" delle immagini (e del cinema stesso). (La trama del film include anche alcune concessioni alla "controcultura" degli anni '60, grazie all'ambientazione iconica nella "Swinging London".)



Blow up (Michelangelo Antonioni, 1966)

6.3. L'adattamento di personaggi e punti di vista

I temi possono anche essere riconfigurati modificando o adattando i personaggi. Ad esempio, quando il regista David Lean ha adattato per lo schermo il romanzo di E.M. Forster *Passaggio in India*, ha spostato i *punti di vista*: mentre il romanzo trasmette il tema interculturale della civiltà occidentale contrapposta a quella indiana principalmente attraverso il rapporto tra i due personaggi maschili (l'inglese Fielding e l'indiano Aziz), il film colloca al centro un personaggio femminile (Adela), e la storia della donna svolge il compito di evidenziare le stesse considerazioni interculturali.



A passage to India (David Lean, 1984)

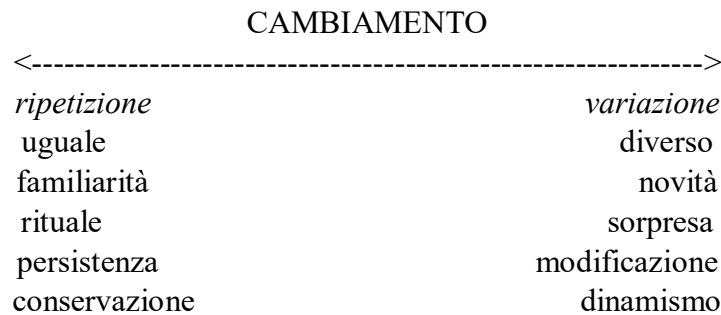
6.4. L'impatto dei contesti culturali

I temi fondamentali di un romanzo vengono spesso reinterpretati in base ai mutevoli contesti culturali e alle corrispondenti sensibilità spettatoriali. Questo riguarda in primo luogo le opere appartenenti a un "canone" letterario consolidato: i romanzi di Jane Austen, e in particolare *Emma*, ne sono un esempio illuminante. La critica della Austen alla sua società, strettamente legata al retroscena socioculturale dei suoi tempi, e trasmessa attraverso il suo uso magistrale dell'ironia, è stata ovviamente ripresa da vecchi e nuovi approcci femministi, che hanno messo in evidenza il ruolo delle donne (e degli uomini) di fronte alle richieste di una società patriarcale - una versione aggiornata di un tema ricorrente nei romanzi della Austen. Per inciso, possiamo anche menzionare il fatto che opere "classiche" di questo tipo sono anche state molto spesso adattate per lo schermo preservando quella che sembra essere una loro interpretazione tradizionale e consolidata in quanto "patrimonio" da tramandare: ne sono testimoni i "fedeli" adattamenti della BBC di classici della letteratura inglese. Ma quando le stesse opere letterarie diventano oggetto di adattamenti a Hollywood, con tutte le convenzioni tipiche dell'industria cinematografica americana, i risultati possono essere abbastanza diversi.

"L'adattamento è il modo in cui le storie si evolvono e mutano per adattarsi a nuovi tempi e a luoghi diversi ... Evolvendosi per selezione culturale, le storie si adattano alle culture locali, proprio come le popolazioni di organismi si adattano agli ambienti locali ... La precedenza temporale non significa altro che priorità temporale. A volte siamo disposti ad accettare questo fatto, come quando è Shakespeare che adatta la versione in versi di Arthur Brooke dell'adattamento di Matteo Bandello della versione di Luigi da Porto della storia di Masuccio Salernitano di due giovanissimi e sfortunati amanti italiani (che hanno cambiato nel tempo nome e luogo di nascita) ... Nel funzionamento dell'immaginazione umana, l'adattamento è la norma, non l'eccezione". (Nota 15)

7. Contesti di ricezione: spettatori e loro reazioni

Tutti gli adattamenti richiedono e producono un *cambiamento*. Tuttavia, come abbiamo già menzionato discutendo la questione della "fedeltà", la quantità e la qualità dei cambiamenti coinvolti in ogni adattamento variano a seconda della posizione relativa che l'adattamento sceglie di occupare sul *continuum* tra ripetizione, da un lato, e variazione, dall'altro, come illustra la figura sottostante. Si noti che ripetizione e variazione possono ulteriormente essere specificate tramite una varietà di altri termini correlati.



Il *grado* di cambiamento è principalmente il risultato delle scelte di un regista, ma, qualunque siano i risultati ottenuti attraverso queste scelte, l'impatto finale di un adattamento dipende da ciò che accade dal lato della *ricezione*, cioè da come il pubblico percepisce, interpreta e valuta la propria esperienza con il nuovo testo. Il ruolo degli spettatori non deve essere sottovalutato, poiché il nuovo testo in realtà prende vita come adattamento solo quando il pubblico di destinatari lo percepisce *come un adattamento*. Perché ciò avvenga, gli spettatori devono avere una certa conoscenza, sebbene a diversi gradi di profondità, del testo originale, in modo che possano confrontare, più o meno consapevolmente, il "nuovo" con il "vecchio". Se tale conoscenza è assente, l'adattamento sarà percepito come un testo totalmente "nuovo" e lo scopo di considerare i livelli di cambiamento andrà perso. Solo se conosco la storia di Romeo e Giulietta, e forse ho letto l'opera di Shakespeare, e/o ho visto film precedenti sulla stessa storia e/o ho visto opere e balletti ad essa ispirati, sono in grado di ricordare le mie esperienze precedenti e forse (sebbene non necessariamente) fare confronti con l'adattamento. In altre parole, l'accoglienza da parte del pubblico di un adattamento è un processo di riconoscimento e interpretazione personale. E, soprattutto, è il ricordo fornito dalla memoria che innesca il lato *affettivo* di questo processo, cioè il *piacere* che fornisce.

"L'adattamento come ripetizione non è probabilmente un rinvio del piacere; è di per sé un piacere. Si pensi alla gioia di un bambino nell'ascoltare le stesse filastrocche o leggere gli stessi libri più e più volte. Come un rituale, questo tipo di ripetizione porta conforto, una comprensione più piena e la fiducia che deriva dal senso di sapere cosa sta per accadere. Ma accade qualcos'altro con gli adattamenti: c'è inevitabilmente una differenza come una ripetizione." (Nota 16)

Si noti che questo piacere è una caratteristica complessa coinvolta nell'esperienza di un testo percepito *come adattamento* (e non come un testo completamente "nuovo"). Il piacere derivato dal guardare un adattamento deriva dalla percezione della sua novità tanto quanto dalla percezione della sua familiarità (cfr. la figura qui sopra). Disporci a guardare un adattamento crea aspettative, che saranno lo *standard* rispetto al quale l'adattamento stesso sarà sperimentato, apprezzato e valutato: gran parte del piacere coinvolto in effetti deriva dal giudicare come il "nuovo" interagisce

con/integra/arricchisce il "vecchio ". Si può tracciare un parallelo con le aspettative create dai generi cinematografici: parte della motivazione a (e del piacere di) guardare un nuovo film western, di avventura o di fantascienza, in particolare se appartiene a una "saga" come *Star Wars*, *Indiana Jones* o *James Bond*, deriva dall'*aspettativa* di vedere come la familiarità con il genere si correli alla novità e dalla sorpresa fornite dall'esperienza del "nuovo":

"I desideri umani ... sono dilaniati tra la replica e l'invenzione, tra il desiderio di tornare al modello noto e il desiderio di superarlo tramite una nuova variazione" (Nota 17)

Queste considerazioni indicano un altro aspetto importante della ricezione: il fatto che il pubblico sia costituito da individui, ognuno dei quali porta con sé il peso delle differenze individuali. Ciò significa che le precedenti conoscenze, competenze, credenze, atteggiamenti, motivazioni appartenenti a ciascun individuo portano a diverse aspettative e quindi a diversi gradi di apprezzamento e giudizi di valore. Ciò non dovrebbe sorprendere, poiché è semplicemente un'altra prova del fatto che i testi ("vecchi" o nuovi ") sono soggetti a tante letture e interpretazioni diverse quanti sono i lettori/spettatori. Per inciso, questo ci riporta alla presunzione già discussa che un testo originale abbia uno *status* più elevato di qualsiasi adattamento successivo: se le interpretazioni multiple di un testo sono la regola, piuttosto che l'eccezione, a quale di queste molteplici letture ci riferiamo quando giudichiamo un testo precedente come superiore a/migliore di qualsiasi adattamento successivo?

Related paper: [Literature into film: Case studies in adaptation strategies](#)

Notes

1. Stam R. & Raengo A. 2005. *Literature and film*, Blackwell Publishing, Malden, MA, p. 31.
2. Kittredge W. & Krauzer S.M. 1979. *Stories into film*, Harper Colophon Books, New York, p. 2.
3. Stam R. 2000. "The dialogics of adaptation", in Naremore J. (ed.) 2000. *Film adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, pp. 54–76. Quoted in Hutcheon L. 2006. *A theory of adaptation*, Routledge Taylor & Francis Group, New York, p. 35.
4. *Stories into film*, op. cit., p. 3.
5. Gombrich E.H. 1961. *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, Panther, New York, p. 65. Quoted in *A theory of adaptation*, p. 19.
6. Tibbets J.C. & Welsh J.M. 2005. *The Encyclopedia of novels into film*, 2nd Ed., Facts on File, New York, p. 18.
7. Corrigan T. 2012. *Film and literature. An introduction and reader*, 2nd Ed., Routledge, London and New York, p. 2.
8. Wheeler D. (ed.) 1989. *No, but I saw the movie. The best short stories ever made into film*, Penguin Books.
9. *A theory of adaptation*, op. cit., p. 1-2.

10. Woolf V. 1926. "The movies and reality", *New Republic*, 47 (4 Aug.), pp. 308–10. Quoted in *A theory of adaptation*, p. 3.
11. Stam & Raengo, op. cit, p. 8. Quoted in Mellet L.2011. "From defining to categorising: a history of film adaptation theory", in: *Interfaces. Image-Texte-Langage* 32, *Texte et Image : La Théorie au 21ème Siècle / Word and Image : Theory in the 21st Century*, p. 99
12. Stam, op. cit., p.54. Quoted in *A theory of adaptation*, op. cit., p. 85.
13. Sinyard N. 2000. "“Lids tend to come off”: David Lean’s Film of E. M. Forster’s A Passage to India”, in Giddings R. & Sheen E. (eds). *The Classic Novel - From Page to Screen*, Manchester University Press, Manchester, p. 147. Quoted in Mellet, op. cit., p. 101.
14. Harrison S. 2005. *Adaptations. From short stories to big screen*, Three Rivers Press, New York, p. 98.
15. *A theory of adaptation*, op. cit., pp. 176-177.
16. *A theory of adaptation*, op. cit., p. 114.
17. Kubler G.1962. *The shape of time: Remarks on the history of things*, Yale University Press, New Haven. Quoted in *A theory of adaptation*, op. cit., p. 173.



info@cinemafocus.eu