

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 42 (2002)

Artikel: Televisione, cinema e scrittura : sceneggiature tratte da opere letterarie e soggetti originali
Autor: Soldini, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-268108>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

TELEVISIONE, CINEMA E SCRITTURA: SCENEGGIATURE TRATTE DA OPERE LETTERARIE E SOGGETTI ORIGINALI¹

Il regista di fronte alla scelta tra un soggetto originale e un'opera letteraria affermata

Parto dal principio che il pregio principale di un'"opera d'arte" (in senso molto lato) risieda, oltre che in quelli che vengono riconosciuti come "valori estetici ed etici", nella sua unicità e nell'originalità che la contraddistingue, nel clima particolare e irripetibile che sa creare. E già questo mi pone in modo problematico di fronte alla trasposizione sullo schermo di opere letterarie, soprattutto se si tratta di romanzi di successo che hanno già lasciato una traccia precisa nella sensibilità collettiva dei lettori. Perciò, semplificando il quesito, mi pongo le seguenti domande: qual è il motivo che induce un produttore a partire da un'opera in sé già compiuta? Che cosa può aggiungere e che cosa invece rischia di togliere il film a ciò che passa attraverso l'opera scritta? Quante probabilità ci sono che le due opere risultino complementari e possano avere, entrambe, l'originalità e l'atmosfera unica di cui parlo sopra? E' sempre una buona idea e una garanzia partire da un bel pezzo letterario?

La mia risposta personale, nell'ambito quindi della realtà produttiva nella quale lavoro, è quasi sempre stata negativa, perché l'opera letteraria riuscita, con la sua coerenza interna, il suo linguaggio specifico e con il successo che l'ha già fissata con una fisionomia ben precisa nella memoria dei lettori, pone al regista vincoli pesanti, in buona parte inconsapevoli. Sono vincoli che riguardano l'architettura

¹ Il testo è una libera divagazione sulle mie esperienze di regista-autore, giornalista e produttore. Tra virgolette figurano quelle parole e quelle espressioni che dovrei spiegare meglio con un ipotetico ipertesto.

del copione, la specificità del linguaggio cinematografico o televisivo e la preoccupazione di rispettare l'autore e il suo pensiero. Associare il proprio nome a quello di uno scrittore conosciuto, o famoso, può far brillare di luce riflessa, ma può anche dare la sensazione di essere in gabbia. E aggiungerei che gli stessi condizionamenti possono tradursi in un maggior costo, perché lo scrittore, veleggiando nei cieli liberi dell'immaginazione, non si chiede quanto gli costerebbe noleggiare trecento costumi della *belle époque*, ingaggiare scenografi e truccatori con valige piene di baffi e barbe da incollare, volare venti ore in elicottero per filmare in luoghi impervi, affittare una villa per una settimana e arredarla con mobili e soprammobili di pregio, far partire il protagonista in una stazione affollata di fine Ottocento con un treno a vapore... Il "soggetto originale" invece permette più facilmente di essere adattato e può addirittura venir progettato su misura per un budget stabilito, facendo cioè "di necessità virtù".

Ma questa, è necessario ribadirlo, è la visione rigorosamente personale di un "battitore libero", che ha visto nel cinema e nella produzione televisiva a basso costo, fatta cioè con "mezzi leggeri", la possibilità di raccontare storie e di creare atmosfere utilizzando le risorse offerte dalle circostanze, attingendo il più delle volte direttamente dalla realtà.

In più non sono nemmeno un *cinéphile* accanito, che si appassiona a inventariare film e a coltivare il pantheon degli attori celebri. Ho anzi dedicato molto del mio impegno alla documentaristica, il che mi ha portato a considerare i vari generi, dall'inchiesta giornalistica al documentario, dalla *docufiction* alla *fiction*, come un unico territorio d'indagine espressiva, dentro il quale muoversi liberamente. Le mie sono quindi riflessioni di getto, basate più che altro sulla forza dell'esperienza, della quale comunque fanno parte molti "incontri" con la letteratura: non potrebbe essere altrimenti.

Fonti letterarie e indagini sul terreno: cosa scrivere sul copione di un film?

"Opera letteraria o soggetto originale" è uno schema ridotto ai minimi termini, che dà l'idea di due estremi contrapposti: in pratica le vie per arrivare al film sono infinite, come le vie per scrivere un pezzo letterario. I procedimenti, gli incroci e gli esiti risultano tanti e tali da rendere quasi ozioso quello che sembra un dilemma amletico.

Un genere della mia produzione, però, mi ha portato proprio agli antipodi rispetto alla trasposizione ortodossa di opere letterarie, e ne approfitto qui per giocare con le parole sui due concetti. Mi riferisco a quel filone che ho chiamato i "racconti spontanei", interpretati soprattutto da attori occasionali, per i quali non esiste nemmeno una vera sceneggiatura scritta. I soggetti sono tratti dalla frequentazione di luoghi e personaggi veri. L'idea è quella di lavorare su vicende attuali, immediate, includendo quel tanto di poesia intrinseca disseminata nell'espressione quotidiana, sullo sfondo di ambienti ripresi così come vengono vissuti.

Il materiale scenografico è la realtà dei luoghi, senza interventi consistenti, "interpretati fotograficamente" al momento della ripresa. I dialoghi, in presa diretta, mescolano lingue diverse e dialetti, e vengono definiti volta per volta direttamente con gli interpreti; il racconto si costruisce scena per scena su un canovaccio flessibile che contiene le idee portanti, senza mediazioni letterarie.

E già nei dialoghi, quando si parte invece da un'opera letteraria, ho l'impressione che si nasconda una specie di trappola: quella di mettere in bocca agli attori ciò che dicono i personaggi del romanzo, pensando che nella recitazione abbia lo stesso valore. Il parlato, in un film, ha una valenza ben diversa: solitamente occorre ridurre e adattare, per trovare il modo di rendere credibili certe battute sulla bocca dell'attore che le deve pronunciare, e soprattutto farle funzionare nel groviglio degli altri linguaggi, come quello visivo e quello musicale, senza effetti pleonastici o inutilmente didascalici.

Ho provato, per gioco, a classificare le battute che finiscono in un copione: sono, grosso modo, di tre tipi: a) quelle "funzionali", necessarie alla comprensione della vicenda e di certi suoi contenuti (che possono essere esplicite o allusive); b) quelle "connettive" con una funzione di collegamento e di caratterizzazione: un parlato solitamente di colore o "poetico-musicale" ("bello a sentirsi"); e c) quelle "riempitive": si tratta di battute convenzionali e quando ci si decide a tagliarle non se ne sente la mancanza, anzi! Si mettono per abitudine, come "rumore di fondo", perché apparteniamo ad una "civiltà verbosa", e per un certo timore dei silenzi. Il silenzio disorienta lo spettatore, lo imbarazza: gli fa quasi paura.

Nei "racconti spontanei", i dialoghi hanno una funzione un po' diversa, perché fanno parte del corpo della scena, che non può essere calcolata battuta per battuta, e mirano a rendere anche le sfumature, senza la ricerca di una pulizia asettica, dove tutto è pronunciato fuori dai denti fino all'ultima sillaba. Come esempio di racconto spontaneo posso citare un titolo: *Tempus fugit*, la storia di un anziano che perde a poco a poco l'autonomia e cerca invano di ribellarsi al suo destino. Il vecchio protagonista a volte borbotta, parla sottovoce, recita poesie incomprensibili, ha le travegole...

Se dovessi descrivere la "genesì ideale" di un racconto spontaneo penserei ad un calligrafo cinese che mi capitò d'incontrare a Pechino, durante le riprese di *Odissea nelle lingue* (una serie di documentari sulla Babele linguistica mondiale). Prese il pennello e scrisse con modulate intensità di tratto una lunga serie di caratteri, una frase poetica. Lo fece con movimento armonico e flessuoso della mano, senza staccare il pennello dal foglio. Alla fine mi disse pressappoco così: "Questa la chiamiamo calligrafia delle erbe: deve uscire di getto, senza correzioni, ma è il risultato di una lunga preparazione e delle esperienze fin qui vissute". Ovviamente manovrare una squadra tecnica, attori e collaboratori "creativi" sul terreno non è come guidare un pennellino sulla carta di riso, ma è un accostamento che mi piace.

A opera finita il "racconto spontaneo" acquisisce una sua fisionomia, nata in buona parte dalle circostanze di ripresa, ricorrendo

anche a varie forme d'improvvisazione. La difficoltà sta nel fatto che la scelta degli attori non si fa su un catalogo o su provini di recitazione standard: per il ruolo di un medico si cercherà un medico-attore e non un attore che fa il medico: è molto diverso. L'"attore spontaneo" interpreta se stesso messo in una situazione stabilita dal copione, il quale viene a sua volta adattato alla personalità e alle "autentiche esperienze di vita" dei personaggi-attori. Questa tecnica permette di incorporare nel "racconto spontaneo" il vissuto degli attori che lo interpretano e di fissare nel tempo certi modi di esprimersi e certe inflessioni che la recitazione "accademica a memoria", mirando ad una dizione standard, esclude *a priori*.

I riscontri che abbiamo avuto dagli spettatori, attraverso molte lettere e telefonate, parlano di una forte identificazione, dovuta alla "sensazione di verità" dei personaggi e delle scene. Credo che un ruolo determinante lo giochi proprio il fatto di non consegnare agli interpreti un testo scritto da recitare secondo le convenzioni di origine teatrale. E' comunque una forma di verità un po' strana, perché mi sono reso conto che con pochi tocchi leggeri può sconfinare nell'iper-reale o nel surreale.

Il racconto filmato potrebbe, volendo, essere sviluppato in un racconto scritto partendo dal canovaccio arricchito poi dal materiale non montato, compresi i provini di "recitazione" con gli attori occasionali, che includono interviste personali di tipo documentaristico. Una derivazione rovesciata, rispetto alla regola, tra film e scrittura.

Penso che un'esperienza di ricerca, in cui l'autore si è immerso senza riserve vivendo sensazioni ed emozioni, possa prendere forme diverse, come avviene in fisica al variare della temperatura: l'acqua può presentarsi liquida oppure solida, sotto forma di ghiaccio o gassosa come vapore acqueo. D'altra parte sappiamo che oggi, e sempre più, i generi si "contaminano" o meglio si influenzano a vicenda, si confondono e si fondono, in tutti i campi della "produzione artistica", e se ci sono i cineasti che scrivono la sceneggiatura sotto forma di racconto corredato di disegni, ci sono all'opposto i

narratori che raccontano storie con "taglio cinematografico": in pratica scrivono romanzi sotto forma di sceneggiature dialogate.

Il rapporto ambiguo tra finzione e realtà

Qui si parla di "*fiction*" cioè di finzione: che cosa dobbiamo aspettarci? Di tutto. La finzione è dappertutto: è nella natura stessa della rappresentazione audiovisiva della realtà, anche quando si tratta della documentaristica più rigorosa. La "realtà" dovrebbe essere il riferimento, ma nella quotidianità attuale la finzione, sotto forma appunto di rappresentazione "interpretata" della realtà stessa – cioè selezionata soggettivamente, poi confezionata, rielaborata e quindi distorta in mille modi – fa parte della "realtà-reale", se è vero che molta gente passa 5, 8, 10 o più ore al giorno davanti agli schermi: di computer, di televisione e nelle sale di proiezione. Tolte otto ore di sonno resta giusto il tempo per una doccia, i bisogni fisiologici, spostarsi in macchina, passare al supermercato tra file di schermi TV e mangiare al volo, magari davanti al televisore acceso: la realtà quotidiana è questa.

Capita oramai raramente all'occhio umano di dover mettere a fuoco l'infinito. E' comprensibile quindi che trovarsi d'improvviso di fronte ad un paesaggio vero, immerso nel silenzio, con il tempo per riflettere o per non pensare a nulla (come accadeva ancora due generazioni fa) diventa per l'uomo metropolitano di oggi una condizione difficilissima, quasi insostenibile e a rischio di depressione, in cui è la natura a sembrare artificiale, ovvero "finta". Dunque discutere di questi temi è peggio che disquisire sul sesso degli angeli: si ha l'impressione di girare in una spirale senza uscita. Penso che mai come oggi "realtà e finzione" abbiano costituito un groviglio unico e inestricabile.

Sugli schermi TV la spinta a "fare spettacolo e dare emozioni forti" porta anche la cosiddetta documentaristica verso la "*docufiction* non dichiarata", che può essere considerata, per l'ambiguità delle sue valenze, una delle espressioni più congeniali al momento che stiamo vivendo. Credo che anche in letteratura avvenga qualcosa di simile.

Ora noi, come registi-autori, soprattutto in televisione, dovremmo chiederci se questo genere non porti a confondere il vero con il falso e di conseguenza il buono con il cattivo. Ma siamo in ritardo, perché questa promiscuità vive da sempre, in modo anche più subdolo, nel mezzo stesso. Finzione e realtà sono due facce della stessa medaglia: è lo spettatore che ha bisogno di strumenti sempre più sofisticati per orientarsi e decifrare in modo critico quello che gli passa lo schermo, e anche per difendersi.

Produzione leggera e "artiglieria pesante": paragoni, percorsi fantastici e "l'arte di vivere l'arte"

Le mie esperienze nella finzione cinetelevisiva sono forse un po' particolari, ma vedo che in questa direzione si sta muovendo una schiera sempre più ampia di produttori e registi alle prese con problemi finanziari e organizzativi, spinti anche dalle nuove tecnologie elettroniche leggere che stanno cambiando velocemente la mentalità di chi opera nel campo dell'audiovisivo. Sta forse nascendo una generazione di *film-maker*, di autori più che di registi in senso stretto, che si sentono liberati dal peso e dall'inerzia di un apparato di produzione troppo greve e troppo selettivo. Selettivo nel senso che, privilegiando i generi collaudati e stagnanti, spesso seleziona il peggio. Dove ci porterà – se questa nuova realtà ci porterà da qualche parte – è presto per dirlo, ma potrebbe anche trovare un diverso genere di convivenza tra letteratura e televisione.

Si tratta comunque di un fenomeno rivitalizzante, che non toglie nulla al fascino di un grande film geometrico, tratto dalla letteratura di alto lignaggio, strutturalmente calcolato e recitato con rigore accademico da attori di prestigio, in cui tutto è elegantemente finto e ricostruito con i mezzi necessari, come faceva qualche decennio fa Luchino Visconti (*Il Gattopardo*, *Morte a Venezia*, *L'innocente*).

Nella grande produzione attuale a diffusione planetaria, dove i milioni di dollari a disposizione per un film sono cinquanta o cento o ancora di più, quella di portare sullo schermo un *best seller* continua ad essere prassi talmente corrente da sembrare quasi la

regola (se avessi il tempo e la voglia mi piacerebbe fare una statistica). Inoltre, da sempre, fa parte delle aspettative del pubblico, alimentate da potenti sinergie pubblicitarie.

I risultati possono essere diversissimi: dipendono in particolare dall'argomento trattato, dai soliti "divi" che monopolizzano lo schermo interpretando il boia e l'impiccato, dalla "trama" e dai vincoli più o meno stretti tra romanzo e film; ma molto meno dalla qualità dell'opera letteraria.

Nel caso in cui l'opera scritta è solo uno spunto di partenza o la scintilla che innesca l'interesse per un soggetto, senza però mettere i binari entro i quali avanzare, le cose cambiano: ma allora non si tratta più di "trasposizione", bensì di "ispirazione", e per i lettori che hanno apprezzato il libro rischierà di essere un tradimento.

Questo vale per quel pubblico che va a vedere il film convinto di ritrovarvi le stesse emozioni che ha provato leggendo il testo scritto. L'argomento di discussione all'uscita dalla sala di proiezione, o quando si spegne il televisore, è immancabilmente il paragone tra le due opere: fa parte del gioco. Per il pubblico più colto e competente il film esce quasi sempre perdente dal confronto, spesso malconcio. Per gli spettatori che non hanno letto il libro è diverso: per loro si tratta di un film come un altro e si riduce spesso a un intreccio che può piacere o non piacere. Qualcuno a volte è indotto dal film a risalire alla fonte letteraria e si compra il libro, ma non è la regola: leggere è più impegnativo che sedersi davanti allo schermo.

E' capitato anche a me di seguire questo percorso con il film *Il postino*. L'ho fatto perché mi aveva coinvolto nella sua leggerezza e nella sua poesia. Volevo capire quanto ci fosse del romanzo breve *Ardiente paciencia* di Antonio Skármeta, quanto della regia e quanto di Massimo Troisi, il protagonista. Troisi è (era) attore e personalità di straordinaria finezza, in grado con la sua presenza di dare al film quell'originalità che non è possibile raggiungere con uno dei tanti buoni attori standard e intercambiabili.

La lettura del libro *a posteriori* non mi deluse affatto, anzi mi portò in un mondo diverso perché il regista, forse equivocando volutamente e comunque con un'idea brillante, aveva ambientato il

film alle Isole Eolie, in pieno Mediterraneo, invece che a Isla Negra, in Cile, dove il poeta Pablo Neruda (personaggio attorno al quale si muove la storia) aveva la sua casa sull'Oceano. Ma Isla Negra, a dispetto del nome, non è un'isola, bensì una località sulla costa del Pacifico.

Qualche tempo dopo mi recai in Cile presso i grandi Osservatori astronomici (stavo girando due documentari sulla Matematica e la Teoria del Caos). Non potei fare a meno, passando per Santiago, di compiere un paio di piccoli pellegrinaggi letterari: il primo fu una visita e una intervista a Francisco Coloane, "grande vecchio" della letteratura cilena e amico di Neruda, proprio nel momento in cui una troupe italo-cileno-argentina stava girando nella Terra del Fuoco un film tratto dai suoi racconti. Il secondo fu un'escursione sui luoghi in cui è ambientato *Ardiente paciencia*, cioè *Il postino*. Quel breve tratto di costa, dal porto di San Antonio a Isla Negra, mi sembrò subito familiare: faceva parte di un "girone" dell'immaginazione che aveva preso posto nella mia memoria, sempre pronto ad ampliarsi. Era il romanzo che in quel momento faceva vibrare le corde della mia sensibilità: il film lì non c'entrava per niente. Ma era stato il film a innescare il gioco di rimandi e le curiosità.

La geografia aveva avuto un suo ruolo determinante e Massimo Troisi in bicicletta, vestito da postino, me lo vedevo d'estate sulle stradine sterrate delle isole mediterranee. In quanto a Pablo Neruda riuscivo a immaginarmelo qui e là, perché la sua biografia dice che era un po' dappertutto. Allora da *Il postino* si passa alla lettura di *Confesso che ho vissuto* dello stesso Neruda, poi magari a *Memoria del fuego* di Eduardo Galeano, per capire meglio certi aspetti dell'America Latina, e poi all'ascolto dell'Orchestra di tango di Osvaldo Pugliese seguita da una cena di "cordero asado" e vino di Mendoza, e avanti di questo passo...

Insomma io credo che il bello del gioco di "vivere l'arte", che fa parte dell'"arte di vivere", sia un po' questo: a partire da un'esperienza emotiva, ognuno si costruisce un proprio percorso, un filone personale del quale si sente partecipe e non semplice osservatore, che non dipende solo dal valore attribuito alle opere dalla critica: dipende

da come sono entrate in sintonia con la propria sensibilità in quel preciso momento, in quelle circostanze particolari, dipende dal tempo che la nostra memoria impiegherà a cancellare i contorni di quelle sensazioni, dalle occasioni che ci si presenteranno per ravvivarle e arricchirle...

Alcuni esempi interessanti di "trapianto" letterario in ambiente cinematografico

Quando un romanzo viene trapiantato in un film, lo spettatore può rimanere deluso anche dal semplice fatto che l'ambientazione, per quanto suggestiva, non corrisponda a quel paesaggio idealizzato che il lettore si è costruito solidamente dentro la propria memoria. Il continuo correre con la mente dal modello alla sua visualizzazione può sì creare un gioco di paragoni, ma può anche distrarre da una rilassata fruizione del film. Così come un montaggio che non corrisponde al ritmo che ci sembrava proprio al romanzo o un'enfasi eccessiva posta su un personaggio, sulla recitazione e la gestualità...

E' capitato a me di fronte a opere cinematografiche di registi famosi che hanno portato sullo schermo romanzi di grande impatto: *Cronaca di una morte annunciata* di Francesco Rosi, per esempio, tratto dal romanzo di Gabriel García Márquez, e in modo più evidente davanti ai recenti TVmovie tratti da *Se questo è un uomo* di Primo Levi, da *Piccolo mondo antico*, da *Resurrezione* (con la regia dei fratelli Taviani), nei quali il dramma prende volutamente, dicono i registi, il sapore di "feuilleton popolare".

L'eccesso di fedeltà, l'"aderenza totale" all'opera letteraria, li vedo un po' come uno di quei matrimoni in cui non si litiga mai e si fa l'amore una volta ogni tre mesi. Un film pedante non può far altro che annullare quelle tensioni e quei vuoti creati apposta dallo scrittore per far decollare l'immaginazione del lettore.

Mi rendo conto però che anche queste sono semplificazioni, se penso ad esempio alla lunga serie dei film e telefilm di argomento religioso o tratti dalla *Bibbia*, interrotti ad un certo punto da un guizzo di originalità portata dal *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini:

non si trattava lì di fedeltà o meno, ma di riuscire a togliersi da un linguaggio calcificato consolidatosi attorno ad un genere molto popolare e codificato. Pasolini, pur narrando gli stessi episodi, aveva saputo proporre un piglio vivo e drammatico (quasi un reportage in bianco e nero) che portò una ventata di aria fredda nel tepore delle oleografie soporifere in uso. Forse ci riuscì perché era nato scrittore e poeta prima che regista e non aveva assorbito in modo irreversibile gli stilemi in uso nel raccontare la storia sacra.

Quando parliamo di "libera ispirazione" alla tal opera letteraria, il problema si rovescia: il film può essere percepito come un tradimento, una violenza che arriva a snaturarla, ma può creare anche problemi più concreti e più seri: non ultimo, se lo scrittore è vivente, quello di contrasti e polemiche insanabili con il regista. I casi di scrittori che non approvano o ripudiano la "creatura cinematografica" non sono affatto rari. Se l'autore è morto da un pezzo le cose si semplificano, perché non può più parlare e non ci sono i diritti da pagare. Ma è lecito per questo stravolgere la sua opera? Ci sarebbe, anche su questo, da discutere a lungo.

A parte dunque le considerazioni sull'opportunità di mettere in opera un romanzo o un racconto, di decidere per la "fedeltà" o meno, si tratta poi di vedere come verrà realizzato concretamente il film e che grado di parentela conserveranno alla fine le due opere.

Mi viene in mente, a questo proposito, un esempio interessante: il regista è di grosso calibro: Francis Ford Coppola, con due suoi film molto diversi perché diverso è l'atteggiamento del regista verso l'opera alla quale è ispirato ognuno dei lungometraggi. Il primo è *L'uomo della pioggia*, il secondo *Apocalypse now*.

In *L'uomo della pioggia*, trasposizione del *best seller* di John Grisham, ci troviamo davanti alla fedele messa in opera di una trama in cui si affrontano il bene e il male, quest'ultimo rappresentato dalle truffe perpetrate dalle assicurazioni a danno dei poveracci che pagano ma non sanno difendere i propri diritti. Secondo lo schema usuale i personaggi, con gli avvocati in prima fila, sono tutti d'un pezzo. Le battute sono esplicative, le scene incastonate come i pezzi di un *Lego*, il trionfo del bene è pianificato secondo le attese: tutto è "telefonato"

con largo anticipo. Un film molto ben confezionato. Che avrebbe potuto essere diretto da un qualsiasi regista di gran mestiere.

Ma *Apocalypse now* è tutt'altra cosa: un'opera libera, grandiosa e straripante, esagerata, che rispecchia anche l'impresa vissuta dal regista nel realizzarla. Il film, da quel che s'è scritto, è ispirato a *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, ma i riferimenti sono liberi, già per il fatto che il teatro è la guerra del Vietnam, e forse, là dove sono un po' più precisi, ci sono i momenti meno convincenti, un po' estranei al corpo del film.

In che modo tenere conto del pubblico?

Il mestiere di regista-autore, esercitato come lo posso fare io, mette regolarmente di fronte a scelte pratiche e urgenti: spesso le decisioni si devono prendere senza soppesare troppo i pro e i contro. Per quanto possa apparire insensato credo che noi dobbiamo prima fare e poi riflettere sulle nostre malefatte. Pensarci troppo può ridurre all'impotenza o portarci, a furia di autocensure, di riguardi per l'*audience* e per la critica, a fare solo ciò che è già stato accettato.

Quando si tratta di trasposizioni letterarie, "essere fedele al testo", ai dialoghi, alle ambientazioni, vuol dire in un certo senso "illustrare" la storia per farla giungere al pubblico come se l'aspetta. E' la via più semplice e forse, a prima vista, quella deontologicamente più corretta, ma spesso si rivela la più banale, con un non so che di inutile.

Per il regista si tratta comunque di capire a chi si sta rivolgendo. E' impossibile lavorare nel vuoto e tendere semplicemente all'estetica, al proprio concetto di estetica, coniugata magari con l'etica. Prima di tutto perché chi ci mette i soldi esige un risultato e poi anche perché è necessario avere un riscontro, più o meno gratificante che sia, da parte dello spettatore. Nella realtà, più che da considerazioni astrattamente "artistiche", siamo nelle condizioni di dover ragionare su argomenti socio-culturali, in cui sono presenti forze potenti, come la pubblicità, che è diventata anche stilisticamente un modello trainante.

Il problema diventa spesso il seguente: come cavarsela dignitosamente quando ci si rivolge ad un vasto pubblico che "sa già quello che desidera", il cui desiderio però non è condiviso dal regista? Prendiamo ad esempio il sistema delle grandi reti televisive: al suo interno c'è una tendenza inequivocabile verso quella forma degenerata di finta democrazia chiamata "dispotismo della maggioranza" (che si manifesta con il dominio dell'*audience* e delle "quote di mercato"). "Dispotismo assai pericoloso – sosteneva John Stuart Mill già un secolo prima che nascesse la televisione – perché rende schiava l'anima". E possiamo andare oltre richiamandoci al cosiddetto "principio di Humbolt", secondo il quale "quanto più una società è ricca di diversità, tanto più è capace di sviluppo e tanto meno è soggetta alla tirannia del conformismo". Credo che una delle contraddizioni più evidenti di quasi tutte le grandi televisioni in concorrenza sia il continuo inneggiare, con toni patetici e moralistici, ai grandi valori della diversità e della convivenza, ai diritti delle minoranze, mentre i loro palinsesti mostrano che ci si avvicina sempre più alla "dittatura del conformismo", che "non crea ribellione ma assuefazione".

Quello che autori e registi possono fare, ed è un aspetto stimolante, è cercare comunque, ogni volta, di spingere nella direzione di un'evoluzione del gusto degli spettatori, di una "partecipazione critica", di una maggior disponibilità ad uscire dai generi, dai temi e dai canoni accettati, proponendo in poche parole uno sforzo per non conformarsi. Forse l'idea di poter inventare ancora qualcosa, pur essendo più fumo che arrosto, è il motore che ci spinge. Ma è un'impresa troppo soggettiva, magari anche un po' presuntuosa o velleitaria, che comporta qualche rischio, che espone al rifiuto nei giudizi dello spettatore-tipo e alla sufficienza da parte di una critica che a volte si compiace di essere un tribunale con pieni poteri, che assolve o condanna e a volte osanna in coro, piuttosto che cercar di spiegare (anche a se stessa) il perché di certi risultati, svolgendo anche quella funzione pedagogica continua della quale, nel campo dei media, c'è gran bisogno.

I registi vorrebbero "sperimentare" sempre, ma ci vuole una determinazione e un senso della trasgressione assai rari, e poi nella pratica sono troppo esposti alle lusinghe e ai piccoli ricatti di chi ha in mano le chiavi della cassaforte: in poche parole finiamo in molti per essere troppo accomodanti e, pur sapendo che è contro natura, vorremmo piacere a tutti.

E per tornare al tema in questione, per chiudere il cerchio, portare sullo schermo un romanzo di successo, può anche essere la soluzione più semplice e più conformista, che dà in partenza una certa garanzia di popolarità, l'ancora di salvezza per accalappiare comunque l'*audience*, il pubblico, il quale, nella massa frammentata delle immagini, dei suoni e degli argomenti ai quali è sottoposto, finisce per digerire in un attimo tutta la problematica che noi ci affanniamo a discutere qui senza approdare a nulla.

La verità è che esiste una consuetudine, un bisogno quasi fisiologico di visualizzare, di dare voce e musica – musica soprattutto – alle opere letterarie. Credo di non esagerare se indico nella musica l'elemento aggiuntivo che di regola ha maggior effetto sullo spettatore. Chi non ha mai sentito la "Canzone di Lara" del *colossal Il dottor Zivago*? O il motivo che ci perseguita quotidianamente di *Via col vento*? Ma la musica più efficace, la colonna sonora di maggior suggestione, è quella amalgamata con gli altri elementi, che si assorbe durante la visione quasi senza rendersene conto.

La musica è un lubrificante universale che fa scorrere anche i nodi più indigesti di una drammaturgia pesante, carente o assente. E' un flusso, un torrente modulato, che culla lo spettatore, lo incalza, lo trascina, ogni tanto lo fa trasalire svegliandolo di colpo dal sonno. Spesso è traboccante: se ne mette troppa, dà la nausea, ma i film senza musica sono pochissimi. Io mi sono azzardato un paio di volte, a mio rischio e pericolo...

Alle prese con romanzi e racconti: le mie esperienze personali

E ora arrivo ad alcune mie esperienze con opere letterarie di varia natura, esperienze soprattutto teoriche, progetti immaginati o elaborati, ma raramente realizzati.

Verso il 1970 ho conosciuto lo scrittore Plinio Martini, del quale conservo il ricordo di un'amicizia davvero schietta. Lui stava terminando di scrivere *Il fondo del sacco*, il romanzo sull'emigrazione alpina verso la California, l'opera letteraria che più di ogni altra ha toccato i lettori svizzero-italiani delle ultime generazioni (è tuttora il *best seller* della narrativa ticinese, molto letto anche nelle scuole).

Tra una cena di trote in compagnia e una camminata in Val Bavona, mi lesse alcune pagine alle quali stava lavorando. Ricordo la prima: quella che racconta di un pover'uomo rimasto schiacciato fino all'inguine sotto un masso di granito. I soccorritori si resero subito conto che non sarebbero mai riusciti a spostare il macigno. Allora i familiari e la gente del villaggio, rassegnati al destino che stava per compiersi, giunsero sul posto per portare conforto al moribondo e assisterlo nell'agonia, a parlargli per accompagnarlo fin sulla soglia dell'ultimo viaggio. Calò l'oscurità, le donne accesero le candele e cominciarono a pregare...

Plinio mi aveva portato a vedere quel masso e non mi fu difficile immaginare la scena di un film: l'uomo sporgeva, madido di sudore, da sotto il macigno e cercava di mormorare le sue ultime volontà, incapace oramai di lamentarsi; le donne gli bagnavano le labbra, con poche frasi di conforto e i sussurri delle preghiere; i volti addolorati e gli sguardi rassegnati, con il boato della cascata sullo sfondo e la natura selvaggia che conteneva il quadro d'insieme...

E vedevo l'altra pagina, l'addio del protagonista alla sua amata, prima di partire per la California: il giovane salì in cima ad una scala a pioli per salutarla, la strinse e la baciò a lungo, per la prima e ultima volta, attraverso la grata della finestra, fin che "toccò il paradiso"; sullo sfondo si udivano gli schiamazzi dei giovanotti nei viottoli del villaggio che andavano a dichiarare i loro amori

alle ragazze da marito, come accadeva tutti gli anni quella notte d'inverno...

Il fondo del sacco è uno di quei romanzi che si presentano con una struttura "cinematografica", già per il fatto che è stato concepito come un lungo *flash-back*. E poi anche per la forza visiva delle situazioni narrate: per la natura selvaggia delle Alpi, le valli e le montagne, i sentieri sul ciglio dei burroni lungo i quali si muovevano uomini e animali, piccoli come formiche. Le cascine di pietra e le caverne, nelle quali si rifugiavano. Le cappelle con Santi e Madonne da invocare, e tuoni e lampi...

Ero convinto che il romanzo avesse tutti i requisiti per diventare un film a suo modo "epico", anche se realizzato con pochi mezzi, per la drammaticità delle scene e per l'ambientazione grandiosa. Insieme sarebbe stato anche un film sentimentale per le tensioni interiori di una timida e delicata storia d'amore: una storia come si suol dire "universale". Universale perché intrisa di povertà, di "sudore e sangue" e amore infelice: toccava insomma quelle corde ipersensibili che innescano le emozioni più immediate, che commuovono e "fanno piangere". Versare lacrime al buio può essere salutare, liberatorio: gli psicologi lo ripetono spesso.

Su questa sorta di "compiacimento partecipativo" al dolore altrui, ho trovato un brano molto istruttivo nelle *Confessioni* di Sant'Agostino. La citazione ci mostra in poche parole come il problema del dolore, inteso come elemento di attrazione, spesso con connotazioni morbose, sia sempre esistito, anche se in forme e proporzioni diverse da quelle spettacolari e dilaganti permesse oggi dall'elettronica. Scrive Sant'Agostino nel Libro terzo delle *Confessioni*: "Come si può spiegare che l'uomo in esse vuole soffrire per avvenimenti luttuosi e tragici di cui però non vorrebbe fare l'esperienza? Proprio il dolore cerca in essi lo spettatore, proprio il dolore gli dà piacere. Miseranda follia!" Si riferiva alle rappresentazioni teatrali di milleseicento anni fa. A distanza di così tanti secoli una risposta convincente non c'è ancora o forse è meglio non trovarla proprio adesso...

Tra l'altro devo "confessare" che sempre più io apprezzo i film sottili e spiritosi e anche quelli comici. Davanti allo schermo mi

soddisfa di più ridere o sorridere, che farmi venire il magone e piangere. Qualche ora di buon umore funziona come ricostituente dello spirito e in questa difficile direzione mi piacerebbe andare anche come autore: più di quanto mi sia riuscito finora.

Il fondo del sacco alla fine non si fece, perché era impossibile pensare di realizzarlo senza un minimo di aiuto finanziario da parte della Confederazione (in Svizzera e in Europa quasi tutti i film prodotti beneficiano, in forme diverse, del sostegno pubblico). Il romanzo ebbe successo anche nella sua traduzione in tedesco, ma non fu garanzia sufficiente per la Commissione e gli Organi preposti, che poco prima avevano negato ogni aiuto anche a *Storia di confine*, il primo lungometraggio concepito e realizzato nella Svizzera italiana.

L'argomento era il "contrabbando di fatica", quello praticato tra mille pericoli dalla povera gente di confine per far sopravvivere la famiglia in tempo di guerra. Una storia che aveva a che fare con la mia infanzia. Il film ottenne un'ottima critica al Festival del cinema svizzero di Soletta (nel 1972, mi pare) e poi a quello Internazionale di Taormina, dove fu proiettato nel teatro greco, su grandissimo schermo. I critici riuniti in giuria lo classificarono al terzo posto, in mezzo a *colossal* giapponesi e americani e accanto a film europei prodotti da case importanti. La Commissione cinema a Berna fu però inflessibile: niente contributi, nemmeno quelli previsti *a posteriori*. "Me li concederanno per il prossimo progetto", pensai, e continuai la ricerca storica a tempo perso: una decina di anni dopo pubblicai il volume *Contrabbando di fatica* (Ed. G.d.P., 1985), la prima storia del contrabbando tra Italia e Svizzera. Era nata come soggetto per il film e poi si era allargata fino a diventare una serie di documentari ("L'epoca del riso") e infine un saggio storico: mi piacciono i prodotti nati per gemmazione...

Oggi io mi vergogno un po' di quel film, così come mi imbarazza la maggior parte dei miei lavori, perché sono fatto così: perché penso sempre che l'unico mio film accettabile sarà il prossimo, quello che ho in mente. Sono persino arrivato a pensare che non sarebbe male se gli archivi andassero a fuoco... In quel preciso momento però in *Storia di confine* qualcosa di interessante, che avrebbe potuto essere

sviluppatto, doveva pur esserci; un critico ginevrino scrisse per esempio: "finalmente anche da noi un film non parauniversitario, che affonda le radici nella realtà": non so a cosa alludesse. Io, chissà perché, mi ero messo in testa allora di costruire una "storia popolare" con un tono e una struttura essenziali, da teatrino dei ricordi, quasi naïf: il "contrabbando di fatica" si prestava bene, perché era ancora un classico argomento da osteria, con una sua mitologia e quei risvolti umani che lo facevano definire "romantico".

La continuazione di questa prima operazione, realizzata in condizioni finanziarie e tecniche proibitive, doveva appunto essere *Il fondo del sacco*, per il quale, in una seconda stesura, avevo sviluppato la sceneggiatura pensata non come storia "lineare", ma come una serie di dieci "grandi quadri corali di vita contadina", dentro i quali lo spettatore avrebbe potuto dipanare la vicenda del protagonista. Avevo pensato ad un esercizio di stile: bisogna sempre cercare di aprirsi una via, per avere almeno l'impressione di non camminare sul posto. Il progetto però fallì definitivamente, *Il fondo del sacco* tornò sugli scaffali e io mi allontanai dall'idea di trasporre opere letterarie sullo schermo.

Le letture portano sempre ispirazione, ma anche illusioni

"Devo cercare altre strade – mi dissi allora – meno lunghe e meno tortuose". Non fu una vera strada quella che imboccai, fu piuttosto una mulattiera, una scorciatoia: quella dei "racconti spontanei". Era il 1974 o '75.

Il fantasma del romanzo o del racconto da portare sullo schermo da allora è però sempre stato presente: in pratica ogni volta che leggevo qualcosa di coinvolgente mi vedevo già il film fatto. Come esempi posso riesumare un paio di progetti abortiti, sui quali avevo macchinato per un certo tempo. Sono ricordi che escono dalla polvere degli anni e potrebbero contenere qualche imprecisione.

Prima di un viaggio documentaristico in Africa, avevo letto *Une saison au Congo*, una *pièce* teatrale di Aimé Césaire, scrittore caraibico di colore, che racconta di Patrice Lumumba, uomo politico ed eroe congolese assassinato dalle truppe del Generale Mobutu.

Avevo appena iniziato a raccogliere la documentazione, quando m'imbattei in alcuni testi sulla decolonizzazione: dalla loro lettura mi venne l'idea di raccontare *Gli ultimi giorni di Patrice Lumumba* (è il titolo che avevo dato al progetto). Un'idea che mi sembrava più "cinematografica" e abbandonai così il testo teatrale. D'altra parte nemmeno nella letteratura riesco a vedere divisioni nette tra un genere e l'altro. Mi capita spesso di leggere ad esempio libri di ricerca storica che "tirano" più di molta narrativa sullo stesso argomento.

Una vicenda, quella di Lumumba, lontanissima dalle nostre Alpi: ma si trattava di una storia di sapore quasi "biblico". Il film avrebbe raccontato, senza troppi dialoghi, l'ultimo viaggio del leader congolese, quasi un messia, di villaggio in villaggio, attraversando fiumi e foreste, in fuga davanti ai suoi assassini. Viaggiava verso l'interno, arringando le popolazioni che cercavano invano di ostacolare gli inseguitori. Intanto la moglie Pauline stava partorendo in una clinica di Ginevra: un parto difficile... Lumumba fu infine raggiunto, gli strapparono barba e capelli, fu torturato e ucciso...

La storia allora era di grande attualità, il soggetto "forte". Macchinai per un po', ma fui risucchiato dal lavoro documentaristico che mi pressava da ogni parte. Così il progetto di farne un film di *fiction* finì nel cassetto. Realizzarlo allora (1970/74) sarebbe stato possibile, oggi è fuori della nostra portata.

Poco dopo mi capitò di leggere *La valle dei ciechi*, un racconto fantastico di H.G. Wells, scrittore britannico di fine 1800, uno dei precursori della fantascienza. *La valle dei ciechi* è ambientata sulle Ande peruviane, protagonista un alpinista svizzero che si era perso ed era finito in una valle isolata dove viveva, in case senza finestre, una comunità composta di soli ciechi. Una parabola surreale e feroce sull'imposizione di una normalità rovesciata: il progetto riposa da qualche parte, in un cassetto.

Nel frattempo altri racconti, altri romanzi e altri saggi si sono fatti avanti con la forza delle loro storie: fantasticarci sopra fa parte del mestiere di regista, anche se non ci si cava nulla. Questi tentativi senza esito, in un ambito che richiede iter complicati e budget elevati, sono più la regola che l'eccezione: bisogna pensarne cento per concretizzarne uno.

Progetto e realizzazione di *Vento dell'Uruguay*, tratto da *Los albañiles de Los Tapes*, di Juan José Morosoli

L'emigrazione, in tutte le sue manifestazioni, è un filone che mi ha sempre interessato: su questo tema, lungo i decenni, ho anche realizzato diversi documentari. Gli umani, per un motivo o per l'altro sono sempre in movimento e il tema non muore mai. La mia famiglia inoltre ha un parentado di emigrati in California e al Río de la Plata. Questi ultimi vivono tuttora in Uruguay: a Montevideo e Minas. Fu durante una visita ad un mio prozio, se ben ricordo, che venni a sapere di un "compatriota", membro della "Sociedad suizos y descendientes": Juan José Morosoli (1899-1957), Pepe per gli amici. Era nato a Minas, figlio di un emigrante ticinese, e scriveva.

Morosoli non era uno scribacchino occasionale: era uno scrittore a tutti gli effetti, considerato nel paese una sorta di "guru della narrativa nativista". Le sue opere parlano dei "*gauchos* rimasti senza cavallo", cioè degli emarginati che vivevano nei *pueblos de ratas* in piena prateria o nella periferia povera della cittadina di Minas, espulsi da quella società che stava godendo allora della massima prosperità economica del paese (si parla degli anni fra il 1915 e il 1930).

Morosoli era tenuto in grande considerazione anche dagli autori uruguayani di fama internazionale (ma questo lo seppi solo dopo). Eduardo Galeano lo chiama "il narratore del silenzio", dal quale "ho sempre qualcosa da imparare"; Mario Benedetti lo definisce "il nostro Cechov"; Juan Carlos Onetti gli ricorda in una lettera che è "un maestro" e la prova sta nel fatto che "i suoi imitatori sono innumerevoli". Non mi restava che leggere qualcosa e saperne di più sulla sua vita.

Nel 1985 feci un viaggio in Uruguay e raccolsi lettere, documenti e testimonianze sullo scrittore. Al ritorno mi telefonò il professor José Manuel López, dell'Università di Berna, che non avevo il piacere di conoscere: mi disse che stava facendo la stessa ricerca. Ottimo, pensammo entrambi, e invece di disputarci la preda, nacque il progetto comune di una pubblicazione che comprendesse la traduzione italiana delle opere più interessanti di Morosoli (curata poi da

Augusta López Bernasocchi) e due testi introduttivi: un pezzo storico-biografico il primo, un saggio critico il secondo.

Gli scritti di Morosoli appartengono a quella categoria di opere che un regista non fatica a vedere sotto forma di sceneggiatura. Storie laconiche ma incisive, dialoghi essenziali. Uomini e animali, consumati da una vita di stenti e dalla solitudine, si muovono nell'immensa prateria ondulata. Quasi ogni racconto potrebbe essere il soggetto di un film, di quelli in cui ci si può fermare ad ascoltare il vento e vedere avvicinarsi un cavaliere da quand'è un puntino all'orizzonte fino a riconoscerlo in primo piano. Di quelli che narrano sentimenti e problemi primordiali, spazi e silenzi lontani: l'opposto insomma dei soggetti fatti di incessanti giochi di botta e risposta in piano medio che si vedono spesso sugli schermi TV.

Vedevo il genere, tanto per dare un'idea, come una specie di western minimalista, che avrei chiamato "*southern*", o meglio "*sureño*", visto che l'ambiente era il Sudamerica. Ma solo per la scala del rapporto uomo-paesaggio, per la presenza degli animali, per lo spazio ed il silenzio di fondo. Tutto il resto doveva essere diverso: soprattutto non era indispensabile che si concludesse con il bouquet finale di fucilate, di frastuoni e massacri propri dei western.

Già prima per la verità, leggendo *Don Segundo Sombra* di Güiraldes, un classico della narrativa pampeana argentina, avevo pensato al genere "*sureño*". L'idea di trasporre su pellicola il racconto di Morosoli "Los albañiles de Los Tapes" fu accettata dalla Televisione Svizzera di lingua italiana: si trattava anche di "riportare a casa" l'opera di un emigrante di prestigio, del quale però in patria non si sapeva nulla. Con José Manuel López ci siamo messi a lavorare alla sceneggiatura e ai dialoghi cercando di rispettare lo spirito e il tono dell'opera.

Il libro narra la vicenda di due muratori erranti, che vagano a cavallo nella prateria in cerca di lavori occasionali. Il pubblico Svizzero italiano avrebbe dovuto sentirlo un film "suo", ma c'era un problema: il racconto, profondamente radicato nel mondo creolo, non aveva nessun rapporto diretto con l'emigrazione. Allora, senza il consenso dello scrittore che era morto trent'anni prima, introdussi tra i personaggi la figura di Alessandro, un giovane emigrante appena

giunto dalla Svizzera, che compie con i due muratori il suo viaggio iniziatico. Quel giovanotto di belle speranze era ispirato al mio prozio Alessandro, ai suoi racconti sulle peripezie che aveva passato al suo arrivo in America. Il personaggio di Alessandro entrò senza troppe difficoltà nel mondo morosoliano: d'altra parte in vita erano stati grandi amici e non credo che lo scrittore, garbato com'era, si sarebbe offeso... Qualche giorno dopo ci sembrava già che nel romanzo mancasse un personaggio importante: Alejandro.

Partimmo per l'Uruguay, se ben ricordo, a fine primavera del 1988. Laggiù le stagioni sono rovesciate: stava arrivando un inverno rigido. Il vento spazzava la prateria quasi ogni giorno e quando si trattò di dare il titolo al film lo chiamammo *Vento dell'Uruguay*, perché qui nel nostro paese desse l'idea di uno spazio lontano, vuoto e metaforico. *I muratori di Los Tapes* non ci sembrava adatto, perché richiama una corporazione di artigiani o un cantiere edilizio. Così togliemmo all'autore anche il "marchio" del titolo.

Abbiamo fatto di tutto, José López e io, perché nel film fosse ben riconoscibile il racconto. Chissà se il nostro lavoro è stato "rispettoso" dell'opera letteraria? Nella mia insoddisfazione congenita sono certo che se fossi stato più incisivo in certe modifiche, soprattutto nella struttura della seconda parte, il film ne avrebbe guadagnato, e molto. Avrei dovuto inventare uno sviluppo diverso e allontanarmi sempre più dal racconto, è vero, e l'opera letteraria sarebbe sembrata un pretesto... Ma il racconto è quello che è: il suo valore è riconosciuto e non sarebbe stato il film a rovinarglielo: e allora?

Non sono in grado di giudicare il risultato, ma ricordo quell'avventura nella prateria come degna di essere vissuta, circondato da due gruppi di collaboratori, uno svizzero e l'altro sudamericano, che giravano in sintonia perfetta, e la Municipalità di Minas che ci mise del suo, seguita dall'intera popolazione. Quando si tirano le somme è importante anche questo.

Bruno SOLDINI
Regista - Lugano