

Parole  
& immagini:  
tra arte e  
comunicazione

a cura di  
Ilaria Bonomi  
e  
Luca Clerici

**aA**ccademia  
university  
press



© 2012  
aAccademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
info@aAccademia.it

prima edizione novembre 2012  
isbn 978-88-97523-23-9  
ebook [www.aAccademia.it/parole&immagini](http://www.aAccademia.it/parole&immagini)

Nell'impossibilità di prendere contatto con gli aventi diritto, l'editore ha segnalato ove possibile la provenienza delle immagini e si dichiara disponibile ad accogliere e valutare eventuali richieste relative alle illustrazioni pubblicate.

book design boffetta.com  
stampa Digital Print Service, Segrate (MI)

aA

## Indice

aA

<b>Premessa</b>	Ilaria Bonomi Luca Clerici	vi
<b>Parte prima. Teoria e storia</b>		
<i>Logos e ikon. Una storia di idilli, di coabitazioni, di separazioni</i>	Enrico Menduni	3
<b>La parola come fatto artistico</b>	Elio Franzini	19
<b>Si possono leggere le immagini?</b>	Andrea Pinotti	31
<b>L'immagine dell'Europa nella storia del pensiero politico</b>	Nicola Del Corno	49
<b>Parte seconda. Letterature</b>		
<b>Ritratti. Su tela e di parole</b>	Caroline Patey	75
<b>Lingua e immagini nella scrittura dell'Imaginifico. Prime ricognizioni</b>	Elisabetta Mauroni	92
<b>Le immagini della poesia</b>	Edoardo Esposito	122
<b>La varietà dei segni. Parole e immagini in Eugenio Montale</b>	Giuliana Nuvoli	144
<b>Parte terza. Spettacolo</b>		
<b>Cinema e letteratura: lo stato della questione o l'effetto <i>rebound</i> rivisitato</b>	Elena Dagrada	165
<b>Trasposizioni. <i>L'Argent</i> di Emile Zola: il film di Marcel L'Herbier e il romanzo cinematografico italiano</b>	Raffaele De Berti	199
<b>La «parola scenica» di Arrigo Boito. Note sulle didascalie di <i>Nerone</i></b>	Edoardo Buroni	213
<b>Interazioni multidisciplinari nell'opera di Pasolini: il caso de <i>La ricotta</i></b>	Tomaso Subini	277
<b>Parola e/o immagine nel teatro di Robert Wilson</b>	Mariagabriella Cambiaghi	288

**Parte quarta. Media**

**Cover. Per una retorica intertestuale della pubblicità**

Marco Vecchia 307

**Parola + immagine nei telegiornali: somma positiva o somma zero?**

Ilaria Bonomi 336  
Marco Volpati

**Tra la Toscana e il West: immagini di lingua nei fumetti Bonelli**

Mario Piotti 373

**Le interazioni fra lingua e immagine nella stampa italiana di moda dalle origini a metà Novecento**

Giuseppe Sergio 393

aA

Parole  
& immagini:  
tra arte  
e comunicazione

**Premessa**

Ilaria Bonomi e Luca Clerici

aA

Con il presente volume si pubblicano gli atti delle giornate di studio «Parola e immagine: interazioni multidisciplinari» svoltesi all'Università degli Studi di Milano nel novembre 2010.

L'argomento del convegno e la sua impostazione trasversale recepiscono i principi e le linee interdisciplinari poste a fondamento del corso di laurea magistrale in "Teorie e metodi per la comunicazione" attivato nella nostra Università nell'anno accademico 2008-09, offrendo – anzitutto a docenti e studenti – un'occasione di riflessione sulla comunicazione nel suo complesso, considerata da una pluralità di prospettive.

La tematica affrontata nel convegno, pensato come il primo di una serie, è stata quella dei molteplici rapporti tra la parola e l'immagine, argomento davvero nodale in moltissimi ambiti disciplinari, ma sul quale, soprattutto per alcuni settori, la riflessione critica e le ricerche non presentano ancora acquisizioni definitive, tanto più in un settore in continua e veloce evoluzione come quello dei *mass media*, fra i più studiati nel volume.

L'articolazione degli atti vede una prima sezione di riflessione teorica (Franzini, Pinotti) e di sintesi storica (Menduni,

**Cinema e letteratura:  
lo stato della questione o l'effetto *rebound* rivisitato**  
Elena Dagrada

164

**1. *A mo' di premessa, ma non solo***

Nell'abbondante panorama degli studi dedicati al rapporto tra cinema e letteratura colpisce soprattutto un dato, che potremmo indicare nella volontà di far risalire il legame tra queste due forme di espressione talmente indietro nel tempo da precedere la nascita del cinema stesso. Si tratta, certo, di un dato ricorrente soprattutto nella manualistica, tanto copiosa quanto inevitabilmente composita; nonché di un modo come un altro – ma sicuramente più sintomatico di altri – di dare per scontato che tale legame esista e che non potrebbe essere altrimenti. Come a voler affermare che se anche Omero, Dante Alighieri e Honoré de Balzac scrivevano «già» adottando procedimenti cinematografici<sup>1</sup>, allora il sigillo che unisce letteratura e cinema appartiene davvero all'ordine dell'ineluttabile.

Tuttavia, all'origine di un tale dato sembra annidarsi un bisogno recondito, alimentato da un duplice equivoco che

1. Cfr. per esempio Fuzellier 1964, che ha elaborato una peculiare nozione di pre-cinema (diversa da quella condivisa dalla comunità scientifica), intesa come possibile lettura filmica di classici della letteratura quali Omero e Tucidide. Un approccio ripreso, fra gli altri, da Moscariello 2005, al fine di rilevare analogie tra i procedimenti filmici e il modo di raccontare di scrittori e poeti che hanno preceduto la nascita del cinema. Cfr. anche Baron 1990, Battisti 2008 e Žižek 1999.

può essere utile mettere a fuoco prima di avventurarsi in una ricognizione sullo stato della questione degli studi su cinema e letteratura. Perché il bisogno recondito – ovvero: il bisogno degli studi sul cinema di nobilitarsi attraverso la parentela con gli studi su una forma espressiva più antica e autorevole – in anni recenti sembra essersi infine placato. Ma il duplice equivoco non ancora, non del tutto.

Il primo, a ben vedere, sembra derivare da una sorta di identificazione tra cinema e iconicità; sembra cioè scaturire dalla sovrapposizione implicita tra il cinema e tutto quanto appartiene alla sfera dell'iconico. Va da sé, invece, che non tutto l'iconico è riconducibile al filmico (così come del resto non tutto il *logos* è riconducibile alla letteratura). E se è vero che la letteratura non ha atteso la nascita del cinema per elaborare una propria dimensione iconica<sup>2</sup>, è altrettanto vero che a sua volta tale dimensione non coincide sempre e necessariamente con l'evocazione di procedimenti assimilabili a forme filmiche.

Il secondo equivoco, invece, sembra scaturire dall'assimilazione implicita del cinema al film narrativo, nonché della letteratura al romanzo (o alla novella, al racconto, al poema epico e ogni altra possibile declinazione narrativa). Dando così per scontato che il legame tra cinema e letteratura – inteso come parte per il tutto, purché veicolo di racconto – esista e che non potrebbe essere altrimenti. Ma se storicamente l'esistenza di un legame tra cinema e letteratura è un fatto incontrovertibile, è tutto da dimostrare che non potrebbe essere altrimenti. O meglio: è indimostrabile, perché non è così.

Il cinema, infatti, nasce come fenomeno irriducibile non solo alla letteratura, ma anche alla parola e persino al racconto. Lo mostra ampiamente lo studio del cinema delle origini, ovvero della prima epoca di vita del cinema stesso, che va grosso modo dal 1895 alla fine del primo decennio del secolo

2. Esiste, anzi, un'autorevole tradizione critica che studia quella letteratura suscettibile di intrattenere legami profondi con il non verbale, talvolta proprio con quell'insieme di dispositivi ottico-meccanici che vanno dalla lanterna magica al Mondo Nuovo, dalle fantasmagorie alle macchine della visione e ai giochi ottici, che hanno preceduto la nascita del cinema e si è convenuto di chiamare precinema – il quale peraltro, a sua volta, non esaurisce la sfera dell'iconico. Qui limitiamoci a ricordare i suggestivi studi di El Nouty 1968 e Milner 1982. Cfr. anche Orestano 2005 per alcune incursioni nel Modernismo.

scorso<sup>3</sup>; un arco di tempo nel corso del quale l'immagine fotografica in movimento si impone e si sviluppa come forma anzitutto scientifica e spettacolare esclusivamente *visibile*, senza relazioni di sorta con l'universo del *dicibile*. Lo stesso contesto in cui i primi film vengono sfruttati commercialmente è a sua volta dominato dallo spettacolo della scienza e dalle arti visive più popolari, esibite abitualmente nelle fiere, nelle Esposizioni Universali, nelle sale del progresso, nei nickelodeon e nei teatri di varietà. E in questo contesto, estraneo alla letteratura come al teatro classico, il cinema si inserisce anzitutto come attrazione<sup>4</sup>, intesa come fenomeno stupefacente, pensata per un pubblico analfabeta (le didascalie non compaiono prima del 1903 e sono rare fino alla fine del primo decennio del Novecento), nonché dominata da ciò che è stato battezzato «regime mostrativo»<sup>5</sup>. Un'attrazione dove la narrazione (non necessariamente *sub specie litteraturae*), quando fa capolino, non è invece mai dominante e convive sempre con altre forze e altri modelli culturali variamente eterogenei<sup>6</sup>.

3. La periodizzazione della prima epoca di vita del cinema è tanto fluida quanto complessa. Domitor – associazione internazionale che promuove la ricerca sul cinema delle origini – la colloca nell'arco di tempo che va dall'inizio dello sfruttamento commerciale delle immagini fotografiche in movimento (che negli Stati Uniti precede il 1895, anno in cui se ne inaugura lo sfruttamento commerciale su grande schermo, prima in Germania e poi in Francia) fino alla prima guerra mondiale. Burch 1990, invece, parla di «modo di rappresentazione primitivo», in contrapposizione al «modo di rappresentazione istituzionale», che si insinua tra la fine del primo decennio del secolo scorso e la grande guerra, ma completa il suo assestamento solo con l'avvento e la diffusione del sonoro, tra il 1927 e il 1929. Più comunemente, gli studiosi distinguono una prima fase del cinema delle origini, che va dal 1895 al 1900 circa, una seconda fase che ricopre approssimativamente l'arco di tempo tra il 1901 e il 1909, e una terza fase che arriva fino alla prima guerra mondiale e vede già in atto le principali trasformazioni che porteranno al cinema istituzionale successivo.

4. La definizione si deve soprattutto a Gunning 1986, si è imposta rapidamente come assai produttiva ed è stata oggetto di un'interessante ricognizione in Strauven 2006. In italiano sul tema si veda soprattutto Gaudreault 2004.

5. La definizione è di Gaudreault 1988.

6. Si noti che alcuni manuali, per affermare che il cinema dà prova di una vena narrativa fin dal suo immediato apparire, citano *Arroseur et arrosé*, ignorando almeno due fatti. Il primo è che *Le jardinier et le petit espigle* (vero titolo della prima versione del film, proiettata in pubblico nel 1895 e «rifatta» da Louis Lumière qualche anno dopo, appunto con il titolo *Arroseur et arrosé*) è un caso unico nell'immenso catalogo Lumière. Il secondo è che la sua realizzazione fu ispirata a Louis dal fratello più giovane, Edouard, a sua volta ispirato da *L'arroseur*, stampa per ragazzi pubblicata a Parigi dalla Librairie Quantin nel 1887, sul modello delle immagini di Epinal per l'infanzia. In quel film, peraltro, l'attrazione è comunque cruciale, e soprattutto il suo modello non è letterario.

Anche quelli che alcuni studi identificano come i «primi casi di adattamento» della storia del cinema non sono mai propriamente tali. O meglio: le cosiddette «prime» trasposizioni dalla letteratura al cinema, spesso individuate in seno all'epoca delle origini proprio per sostenere che il cinema si apparenta con la letteratura fin dal suo immediato apparire<sup>7</sup>, a ben vedere non rappresentano casi di riduzione di testi scritti in immagine. Semmai, consistono in una sorta di ripresa della tradizione iconografica stratificatasi nella cultura popolare a partire da tali testi, dove il legame con lo scritto originale è andato in larga parte perduto. Accade alle varie versioni della *Passione* (realizzate tra il 1898 e i primi anni del Novecento) così come a *Uncle Tom's Cabin* (prodotto da Edison nel 1903 e derivato non dal romanzo omonimo di Harriet Beecher Stowe, bensì dai suoi adattamenti teatrali circolanti in America nella seconda metà dell'Ottocento)<sup>8</sup>, passando per il caso emblematico de *L'Assommoir de Zola. Scène du lavoir* (Pathé, [1897-99]), che in soli 15 metri illustra l'unica azione del romanzo zoliano evocata dal sottotitolo. Infatti, i cosiddetti «primi adattamenti» sono in realtà pellicole più o meno brevi modellate non sui testi scritti di cui sfruttano – spesso illegalmente – il titolo<sup>9</sup>, bensì sulla tradizione iconografica e spettacolare a cui tali testi scritti hanno dato origine. Mentre il ricorso alla letteratura come serbatoio di trame da portare sullo schermo diviene relativamente frequente solo a partire dagli anni '10 del secolo scorso, quando si impone il lungometraggio, insieme con un cambiamento radicale nei modelli culturali di riferimento.

Non era affatto scontato, insomma, che dovesse esistere e svilupparsi un legame tra cinema e letteratura<sup>10</sup>. Non solo perché, così come le immagini possono fare a meno della parola, il cinema può fare a meno della letteratura. Ma anche perché, quando nasce, il cinematografo imbecca altre strade, peraltro mai del tutto abbandonate<sup>11</sup>.

7. Lo afferma anche Costa 1993.

8. Cfr. Staiger 1992, dove si dimostra che persino la riduzione filmica della lunga trama corrisponde a una condensazione già operata dagli allestimenti teatrali.

9. Cfr. Carou 2002, anche per le ragioni che portarono il cinema a dover affrontare la questione del diritto d'autore.

10. Cfr. i testi raccolti in Albano 1999, in particolare il saggio di De Vincenti 1999.

11. Cfr. in Burch 1990 una disamina delle ragioni per cui doveva imporsi, a suo avviso, ciò che egli chiama «modo di rappresentazione istituzionale».

Fatta questa premessa, necessaria per sgomberare il campo dal fantasma dell'ineluttabile e per fissare i confini di questa breve ricognizione, si cercherà di fare il punto sullo stato della questione degli studi su cinema e letteratura. Si cercherà cioè di mettere a fuoco, seppur per sommi capi, non solo la varietà dei fenomeni che il legame tra cinema e letteratura ha prodotto, ma anche quella degli studi che ne sono scaturiti, per render conto delle tendenze più diffuse come di quelle più originali, suscettibili di aprirsi a territori inesplorati o ancora in larga parte da esplorare.

Data la vastità dell'argomento e il poco spazio a disposizione, si è scelto di procedere per temi, ovvero per oggetti di studio, ben sapendo che il più delle volte incarnano luoghi di frontiera dai confini incerti, disseminati di sfumature e sovrapposizioni. Si è però ugualmente cercato di proporre un'elencazione il più possibile sistematica, a partire da quelli che si impongono come maggiormente ricorrenti. Un breve catalogo ragionato, disposto lungo un ideale incrocio di assi cartesiani dove ciascun oggetto preso in considerazione investe i vari ambiti nei quali tradizionalmente viene studiato: la storia e la critica del cinema, la teoria del cinema, l'estetica e l'analisi filmica, la sociologia, i gender studies, gli studi culturali e molto altro. Un catalogo, anche, potenzialmente tridimensionale, perché incrocia non solo gli oggetti di studio e gli ambiti di ricerca, ma anche i soggetti, ovvero gli agenti all'origine delle pratiche e dei rapporti incrociati tra immagine filmica e parola letteraria.

Un catalogo, soprattutto, improntato a una doppia prospettiva: dalla letteratura al cinema, ma anche dal cinema alla letteratura. Tanto che in questo percorso saremo accompagnati da una domanda, mutuata dalla celebre considerazione di Gérard Genette che in un bilancio a dieci anni dalla pubblicazione di *Figures III* si interroga, fra l'altro, sulle reciproche influenze tra la creazione letteraria e quella filmica, e giunge alla seguente conclusione: «A differenza del cineasta, il romanziere non è obbligato a mettere da qualche parte la cinepresa: non ha nessuna cinepresa», ma poi aggiunge in una nota: «È vero che oggi può, effetto rebound di un medium su un altro, fingere di averne una»<sup>12</sup>. Quasi a voler suggerire,

12. Genette 1983, p. 62.

forse suo malgrado, che se davvero esistono reciproche influenze di un medium sull'altro, non possono che avere una valenza storica. È oggi, infatti, che il romanziere può scrivere come se fingesse di avere una cinepresa: oggi che la cinepresa esiste...

Ma, allora, quante cose sono cambiate da quando la cinepresa esiste? E in quanti contesti può intervenire la dimensione storica che caratterizza la reciprocità degli scambi tra cinema e letteratura? Anche in quello degli studi sulle loro mutue influenze?

In altre parole: quanti sono gli effetti *rebound*?

## 2. Adattamento e novellizzazione

Quando si parla di adattamento si ricorre a un termine convenzionale (il più comune: ve ne sono altri che vedremo presto) per evocare quel procedimento che consiste nel derivare un testo filmico da un testo letterario. Spesso, tuttavia, si ignora che il percorso inverso è quasi altrettanto diffuso e che il primo effetto *rebound* esercitato dal cinema sulla letteratura è probabilmente proprio quello incarnato dai romanzi (o cineromanzi) derivati da pellicole più o meno di successo. Una pratica che prende corpo proprio negli anni '10 del secolo scorso<sup>13</sup>, contemporaneamente al consolidarsi di quella dell'adattamento dalla letteratura al cinema. E che nel corso dei decenni successivi non conosce soste, sia come anticipazione o prolungamento ideale dell'esperienza filmica sotto altra forma, sia come esperienza mediata di cinema tout court: per chi il film non l'avrebbe visto, o non l'avrebbe capito, o non l'avrebbe recepito secondo una morale voluta. La sua denominazione convenzionale più consueta è novellizzazione<sup>14</sup> e da qualche tempo è oggetto di fecondi studi di settore, sempre più diffusi in ambito accademico.

Il percorso «dal romanzo al film» è tuttavia certamente il più studiato, oltre che originato da una prassi divenuta rapidamente una consuetudine di indubbia importanza per la

13. Cfr. soprattutto Mazzei 2004; e Meneghelli 2001 sul caso specifico della rivista «Il Romanzo-film», diretta da Lucio D'Ambra.

14. Cfr. il contributo di Raffaele De Berti in questo volume, nonché De Berti 2000 e 2004, Auteliano - Re 2006, Cardone 2007 e Morreale 2007. Cfr. anche l'interessante fenomeno di graphic novels come *Hugo Cabret*, di Brian Selznick, sulla cui copertina si legge che si tratterebbe del «primo libro in cui le parole illustrano le immagini».

storia del cinema. È perciò spesso l'argomento eretto a sintesi dell'intero terreno di studi, anche in conseguenza della dimensione narrativa evocata in precedenza. Oggi, però, sono in molti a pensare che non sia necessariamente l'argomento più importante, né il più produttivo da indagare. Una posizione che in parte reagisce agli eccessi di un passato in cui forse l'adattamento è stato troppo al centro dell'attenzione, nonché ossessionato dal dibattito sulla cosiddetta «fedeltà», ritenuta vieppiù un falso problema<sup>15</sup>. Certo non è un caso che soprattutto negli ultimi anni si siano moltiplicate le definizioni alternative, conseguenti a un ripensamento sostanziale della questione, per cui non si parla più (solo) di adattamento, bensì di volta in volta di appropriazione, riscrittura, trascrizione, adozione, riduzione, trasposizione, rifacimento, transmutazione, ricreazione, traslazione, dislocazione o disadattamento...<sup>16</sup>

Nei suoi aspetti più generali, l'adattamento opera secondo tre linee direttrici: la derivazione di una trama; quella di un intreccio; quella di un insieme di segni tradotti da un altro insieme di segni appartenente a un diverso sistema semiotico. Investe perciò numerosi ambiti di studio, al punto che, semplificando un poco, potremmo affermare che nel primo caso interpella principalmente la storia e la critica del cinema, nel secondo la teoria del cinema, mentre nel terzo caso è essenzialmente l'ambito teorico degli studi linguistico-semiotici a essere interpellato.

Quest'ultimo approccio in linea di principio è l'unico estraneo a considerazioni di ordine narrativo, poiché si concentra essenzialmente sullo studio della cosiddetta transcodificazione, ovvero della trasformazione di segni linguistico-verbali in (audio)visivi dovuta al passaggio da un sistema semiotico a un altro. Ha conosciuto una certa fortuna soprattutto negli anni d'oro dello strutturalismo, anticipato in parte da alcune suggestioni contenute negli scritti dei formalisti russi<sup>17</sup>. E in quanto approccio nato in seno a studi trasversali,

15. Per un approfondimento della questione si veda De Vincenti 2002.

16. Impossibile in questa sede stilare un elenco esaustivo. Fra tutti, si vedano almeno Bernardi 1999 e Tinazzi 2007, quest'ultimo per lo spazio che dedica agli studiosi che affidano a una nuova definizione un modo differente di intendere lo studio dell'adattamento.

17. Cfr. per esempio i testi raccolti in Kraiskij 1971, nonché Šklovskij 2009.

di matrice linguistica e semiotica, contiene in nuce il proprio effetto *rebound*<sup>18</sup>.

Diversamente, lo studio dell'adattamento in quanto derivazione di soggetti e trame investe soprattutto l'ambito storico-critico e si concentra di preferenza sugli eventuali cambiamenti apportati alla storia narrata, in forma di sottrazioni, aggiunte e variazioni rispetto al testo di partenza. E se va da sé che non si affronta quasi mai senza sconfinare in altri ambiti disciplinari, esiste un'abbondante manualistica votata principalmente alla stesura di repertori più o meno mirati, improntati alla divulgazione anche quando non rinunciano a problematizzare le questioni trattate. Sono infatti concepiti per lo più a scopo didattico, siano essi generali o specifici (tutti gli adattamenti tratti da Ernest Hemingway, da Graham Greene, dalla letteratura di un dato luogo geografico...) <sup>19</sup>. E permettono di registrare un'interessante oscillazione occorsa nel tempo. In passato, infatti, risentivano dell'atteggiamento ben sintetizzato nella celebre storiella delle due capre raccontata da Hitchcock a Truffaut, con queste parole: «Lei conosce sicuramente la storia delle due capre che stanno mangiando le bobine di un film tratto da un best-seller e una capra dice all'altra *personalmente preferisco il libro*»<sup>20</sup>. Erano cioè animati dalla volontà di dimostrare che il cinema non è inferiore alla letteratura. A volte con risultati autolesionisti, perché tentavano di stabilire regole generali come quella per cui un bel film può derivare solo da un romanzo brutto o mediocre<sup>21</sup>, nella convinzione che un bel romanzo risulterebbe sempre superiore. O come quella enunciata ancora nel 1990 da André Garcia e secondo cui, al contrario, un buon film deve basarsi esclusivamente su un buon romanzo, se vuole raggiungere le alte vette rappresentate dalla letteratura<sup>22</sup>. Oggi fortunatamente più nessuno mostra di dar credito a simili regole, né di preoccuparsi che siano esistite. Anche grazie al riassetto

18. Cfr. in proposito Gaudreault - Groensteen 1998. Fra gli scritti di Christian Metz, forse il maggior catalizzatore di questo genere di riflessioni, più che il saggio *Cinema e letteratura. Il problema dell'espressività filmica*, in Metz 1968, converrà vedere *Le perçu et le nommé*, in Metz 1977.

19. A titolo di esempio si vedano Martini 2001 e La Magna 2010.

20. L'affermazione di Hitchcock è in Truffaut 1966, p. 105.

21. È peraltro la tesi dello stesso Hitchcock. Fra i manuali che affrontano la questione si veda per esempio Attolini 1998.

22. Cfr. Garcia 1990.

degli equilibri tra le arti e le rispettive comunità scientifiche, a cui si deve quanto meno la liberatoria liquidazione delle «impossibili istruzioni per l'uso»<sup>23</sup>.

Lo studio dell'intreccio e delle sue variazioni rispetto al testo d'origine, invece, è per lo più indagato con gli strumenti della narratologia, disciplina di derivazione letteraria e a vocazione comparatistica, che ha avuto grande impulso proprio dalla diffusione degli studi di Gérard Genette. Votata essenzialmente allo studio delle leggi della narratività, che si configurano come indipendenti dalle forme «mediali» in cui si manifestano, la narratologia vede nell'adattamento la possibilità di comprendere al meglio i meccanismi della narrazione di cui possono farsi carico i vari mezzi espressivi, ciascuno con le proprie specificità. E anziché limitarsi a rilevare eventuali aggiunte, sottrazioni o modifiche nella trama, analizza variazioni sostanziali come quelle del punto di vista e di altre dinamiche similari. Basti citare il caso di *Vertigo* (*Vertigo: la donna che visse due volte*, 1958), tratto dal romanzo *D'entre les morts* di Pierre Louis Boileau e Thomas Narcejac (vero nome: Pierre Ayraud), di cui Hitchcock usa ciò che gli serve della «storia» e modifica il «discorso»<sup>24</sup>, fra l'altro facendo svelare allo spettatore dalla protagonista femminile, circa a metà film, ciò che nel romanzo il lettore scopre solo alla fine (insieme con il protagonista maschile), mutando così radicalmente la prospettiva narrativa e la distribuzione del sapere, al fine di ottenere un efficace e prolungato effetto di suspense.

L'approccio narratologico e quello linguistico-semiotico non sono però gli unici che affrontano l'adattamento in ambito teorico. Storicamente, non sono neppure i primi: la questione, infatti, è affrontata assai presto nelle riflessioni sul rapporto tra il cinema e le altre arti. In questo ambito, i momenti cardine sono senz'altro rappresentati dalle riflessioni prodotte in seno alla prima avanguardia francese<sup>25</sup> e – qualche decennio più tardi, sempre in Francia – nel saggio che André

23. Cfr. Albano 1997.

24. L'allusione è al fortunato studio di Chatman 1978, che affronta le leggi della narratività proprio a partire da un'indagine comparata tra letteratura e cinema. Fra i principali studi sul tema, oltre al notissimo Genette 1972 si vedano almeno Ricœur et al. 1980 e Gaudreault 1988.

25. Cfr. in particolare Epstein 1921.



Bazin dedica a *Journal d'un curé de campagne* (*Diario di un curato di campagna*, Robert Bresson, 1951)<sup>26</sup>, definendolo un film che «apre una nuova fase dell'adattamento cinematografico» proprio per la capacità di scardinare l'interpretazione tradizionale del concetto di «fedeltà allo spirito o alla lettera». Per Bazin si tratta certo di un'occasione fra le tante per elaborare la propria concezione di realismo cinematografico, nella direzione di un cinema «impuro»<sup>27</sup>. Ma lo fa, appunto, a partire da una riflessione sui meccanismi messi in campo dall'adattamento, il cui interesse risiede allora anche nell'aprire la strada a una possibile storia delle teorie dell'adattamento che, per estensione, porta a una possibile storia delle diverse concezioni teoriche del cinema nel suo rapporto con le altre arti.

Non mancano neppure studi su casi specifici: di autori, film o interi generi<sup>28</sup>. Dove gli approcci spaziano dall'estetica all'analisi filmica, dalla variantistica genetica alla critica filologica, senza peraltro disdegnare questioni narratologiche o storico-critiche. Spesso intercettandosi e accorpando i diversi approcci. Perché se i casi visti prima si pongono obiettivi generali (e mediamente usano gli esempi a scopo strumentale, come si è fatto poc'anzi citando *Vertigo*), cambiando prospettiva l'adattamento non è più solo un processo di derivazione di una trama, un intreccio o un sistema di segni. È invece un momento forte che può chiamare in causa una scelta autoriale e, quindi, una relazione ulteriore che si aggiunge a quella tra cinema e letteratura, mettendo in gioco appunto un autore (un regista, ma anche uno sceneggiatore o un produttore) e un altro autore, con tutto ciò che a sua volta questi può portare con sé: nell'opera in questione, ma anche nel resto della sua produzione; nel rapporto con l'epoca in cui (o

26. Cfr. Bazin 1951 e 1959.

27. Peraltro sfidando i pregiudizi dell'ambiente letterario in anni in cui non era affatto scontato; scrive Bazin: «Con *Journal d'un curé de campagne* si apre una nuova fase dell'adattamento cinematografico. [...] La sua dialettica di fedeltà e creazione è riconducibile, in ultima analisi, a una dialettica tra cinema e letteratura. Non si tratta più di tradurre nel modo più fedele e intelligente possibile, e ancor meno di ispirarsi liberamente, con amorevole rispetto, in vista di un film che raddoppi l'opera, ma di costruire sul romanzo, attraverso il cinema, un'opera di secondo grado. Non un film "paragonabile" al romanzo, o "degno" di lui, ma un nuovo oggetto estetico che è il qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema» (Bazin 1951, p. 207).

28. Cfr. per esempio lo studio di Catryse 1992 sul film noir, e quello di Vallorani 2000 sul caso degli adattamenti da *Heart of Darkness* di Joseph Conrad.

di cui) scrive e nella società che la caratterizza; nella cultura che rappresenta e molto altro. Oppure – beninteso – nulla di tutto ciò, ma anche questo può rendere significativa la scelta. In taluni casi può diventare utile persino il recupero dello studio della tanto bistrattata «fedeltà», intesa nel suo significato più letterale. Perché «cosa viene cambiato e cosa no» può rivelarsi improvvisamente molto importante<sup>29</sup>.

Nessuno degli approcci suddetti sfugge all'effetto *rebound*. Da qualche tempo, infatti, l'influenza reciproca fra gli studi sul tema elaborati in ambito cinematografico e letterario è un dato acquisito. La stessa manualistica sui legami tra cinema e letteratura è divenuta esercizio anche di letterati<sup>30</sup>; e al bisogno recondito di nobilitarsi, proprio degli studi sul cinema, si è aggiunto quello di ammodernarsi proprio degli studi sulla letteratura, imparentandosi con approcci moderni nell'oggetto, oltre che nel metodo<sup>31</sup>.

Anche lo studio della novellizzazione ha prodotto il proprio effetto *rebound*. Sia perché, in quanto studio attento alla ricezione e alla pubblicistica periodica, apre agli studi culturali, dove il meccanismo dell'adattamento in sé assume un ruolo marginale, ma viene inquadrato nella prospettiva della produzione e della circolazione di discorsi sociali<sup>32</sup>, il cui consumo porta allo studio del pubblico e guida alla riflessione sul cinema anche gli studiosi di questo ambito disciplinare. Sia perché non sempre i novellizzatori producono testi di scarsa qualità, al di là del loro sicuro interesse storico e culturale; vi sono anche penne di valore. E, a partire dal cinema, qualche studioso di letteratura ne prende in considerazione la qualità letteraria.

29. Cfr. per esempio Giori 2012, Subini 2009 e Subini nel presente volume, pp. 279-289.

30. Cfr. Nuvoli 1998 e 2001. E se in Cortellazzo - Tomasi 1998 si lamentava ancora uno squilibrio nello studio dell'adattamento, prevalentemente orientato verso i grandi classici per favorirne la diffusione, ma indifferente alla qualità dei film il cui studio veniva lasciato agli esperti di cinema, oggi la rotta sembra mutata.

31. Citiamo solo alcuni fra gli studi che ricorrono al cinema e al suo lessico con intenti comparatistici o anche solo metaforici, perché – come peraltro rileva lo stesso Costa 1993 – ritenuti particolarmente efficaci: Pugliatti 1985; Eco 1985 e 2003; lo stesso Genette 1983. E segnaliamo volentieri le belle pagine di Macchia 1993 sull'adattamento delle *Liaisons dangereuses*, di Choderlos de Laclos, in *Dangerous Liaisons* (*Le relazioni pericolose*, 1988 di Stephen Frears). O quelle di Contini 1971 riprodotte anche in Brunetta 1976.

32. La questione è affrontata in Casetti 2002.

### 3. Letteratura e cinema nei film e nei libri

La qualità letteraria è anche al centro di studi che indagano la presenza della letteratura nel cinema e nei film in forme diverse da quella dell'adattamento. Una qualità quasi mai definita con precisione o cognizione di causa, che può talvolta assumere una connotazione negativa (qualora sia avvertita come «anticinematografica»); ma che il più delle volte, nonostante la vaghezza che la caratterizza, permette di reperire una traccia tangibile di ciò che si percepisce come veicolo di valori letterari, ricercati in quanto tali. Perciò è spesso individuata nella «letterarietà» della parola utilizzata, che permette di distinguerla dalla parola in sé, ovvero dalla parola comunemente usata senza ambizioni artistiche, presente nel cinema in varie forme – scritte o parlate – da molto prima del cosiddetto avvento del sonoro.

Anche la presenza della parola letteraria (e per estensione della letterarietà) può assumere varie forme. La più studiata è quella sonora, pronunciata da un personaggio o da una voce narrante. Se ne occupano sia i manuali attenti a elencare tutte le forme in cui la letteratura nel cinema si manifesta materialmente<sup>33</sup>, sia gli studi dedicati ai registi particolarmente sensibili a questo aspetto, che spesso collaborano con sceneggiatori scrittori: basti evocare il caso di Alain Resnais. La variante maggiormente analizzata è la citazione<sup>34</sup>, che presuppone l'utilizzo non solo intenzionale, ma anche letterale di frasi o brani tratti da un testo letterario; un procedimento molto comune nei registi della Nouvelle Vague e, fra tutti, in Godard.

Beninteso, la parola letteraria può comparire in un film anche in forma iconica, ovviamente già nel cinema muto, dove non mancano casi di didascalie scritte (o supposte tali) da letterati temporaneamente prestati al cinema. Nel panorama del cinema italiano il caso più clamoroso è senz'altro quello di *Cabiria* (1914), le cui didascalie furono sbandierate come scritte da Gabriele D'Annunzio, il quale non ne stese neppure un rigo ma fu sapientemente imitato da Giovanni Pastrone, che firmò la regia con il nome non meno dannunziano di Piero Fosco. Del resto, durante gli anni '10 le

33. Cfr. per esempio Manzoli 2003 e Tinazzi 2007.

34. Sul tema si vedano in particolare Costa 1993 e 2002; o ancora Tinazzi 2007.

didascalie vengono concepite alla stregua dei titoli di capitoli nei romanzi ottocenteschi<sup>35</sup>, e la diffusione dei film epistolari<sup>36</sup> favorisce l'imitazione di canoni letterari anche nelle forme della scrittura manuale e dell'ortografia, nonché dei titoli di testa e affini<sup>37</sup>. Mentre il ricorso a cartelli e menzioni scritte di ascendenza letteraria si estende a tutto il decennio successivo e trasmigra nel cosiddetto cinema sonoro, dove si manifesta secondo modalità sempre più ricche e complesse. Come peraltro la citazione, che può a sua volta praticarsi in forma iconica (il caso più ovvio è la riproduzione della copertina di un libro, o l'immagine delle sue pagine sfogliate con cura). E se gli studi sulle forme della citazione letteraria nel cinema se ne occupano al pari delle occorrenze sonore, i modi e le forme specifici nel cinema muto sono soprattutto oggetto d'attenzione di mutologi e storici armati di un robusto quanto specialistico bagaglio teorico e storiografico. Così come le ricerche dedicate alle menzioni scritte<sup>38</sup>. Mentre gli studi marcati da un approccio autorialista si orientano verso l'operato di registi la cui produzione è segnata da scelte così evidentemente caratterizzanti<sup>39</sup>. Più spesso, del resto, anche in questo caso gli approcci sono necessariamente ibridi e multiformi.

Analogamente, approcci ibridi e multiformi – unitamente alla consueta manualistica – affrontano la presenza della letteratura nei film come elemento della trama, o motore del racconto. Un libro, infatti, insieme con tutta la letterarietà che riesce a emanare, può essere oggetto della storia narrata (per esempio perché il protagonista è uno scrittore e ne sta scrivendo uno; oppure è un assiduo lettore dalla sensibilità particolare; o una lettrice, come la protagonista del film omonimo di Michel Deville, del 1988). O agire al pari di un personaggio (basti citare *Fahrenheit 451*, peraltro un adattamento da Ray Bradbury di Truffaut, del 1966), come presenza attiva nell'intreccio. E può farlo sovrapponendosi in parte o del tutto alle forme precedenti, investendo appunto anche l'atto della scrittura e della lettura.

35. Cfr. lo studio di De Kuyper 1992.

36. Sul tema mi permetto di rimandare a Dagrada 1998.

37. Fra gli altri, Pitassio - Quaresima 1998.

38. Cfr. per esempio Eugeni 2000 e Arcagni 2008.

39. A titolo di esempio, si veda De Giusti 2000.

E se i film che parlano variamente di libri (o della lettura, della scrittura) sono molteplici, più spesso di quanto non si pensi accada anche l'inverso. Perché davvero numerosissimi sono i libri – romanzi, ma anche poesie – che parlano di cinema e di film. In svariate forme. Possono parlare di un film come oggetto in sé, ma anche del cinema come esperienza (l'esperienza della sala e della visione collettiva, o quella della visione domestica più o meno solitaria), come lavorazione a un soggetto o a una sceneggiatura, come set, riprese, personaggi e protagonisti... E possono farlo nuovamente in forma di citazione (perché si può citarne il titolo ma anche un intero dialogo, replicarne un'inquadratura, o una soluzione narrativa). In forma di evocazione (perché si può evocarne una sequenza o una configurazione, un'attrice o un'attore, una fase della storia del cinema). E in forma di procedimento, capace di richiamare quella dimensione iconica specificatamente riconducibile a modalità filmiche a cui si faceva cenno in apertura.

Soprattutto, oggi non sono più solo gli studi di cinema a occuparsene, ma anche quelli di letteratura. Perché i diversi modi attraverso cui la letteratura può manifestare la propria presenza in un film o nel cinema (e viceversa), marginalmente alla pratica dell'adattamento (o della novellizzazione), sono sempre più spesso oggetto d'attenzione anche di letterati. E la presenza del cinema nella letteratura, come della letteratura nel cinema, è divenuta oggetto d'attenzione di studiosi che si prefiggono di indagare non più unicamente la letteratura che c'è nel cinema, ma anche il cinema che c'è nella letteratura<sup>40</sup>. Anche da prospettive filosofiche, coinvolgendo riflessioni sull'immaginario e il figurale<sup>41</sup>.

#### 4. La sceneggiatura

In quanto testo scritto dalle caratteristiche definite, più o meno simili a quelle di ogni altro testo analogo, funzionale al compito di fornire una base per la lavorazione di un film, la sceneggiatura parrebbe imporsi come una tecnica letteraria autonoma dai caratteri compiuti e circoscritti. Quasi un genere letterario a sé, dalla dignità artistica autosufficiente,

40. Cfr. Marchesi 2009. Fra i risultati più recenti e originali nell'approccio si vedano gli studi raccolti in Colombi - Esposito 2008. Si veda anche Fadda 2004.

41. Cfr. Bertetto 2002.

il cui valore può essere indipendente dal film da farsi (che peraltro può anche non esser fatto).

Tuttavia, proprio tali caratteristiche, strumentali alla realizzazione di un altro tipo di testo, fanno di ogni sceneggiatura un'opera intrinsecamente ambigua, che allude continuamente a un'altra opera in fieri, una «struttura che vuol essere un'altra struttura», per citare la celebre definizione di Pier Paolo Pasolini<sup>42</sup>. Ovvero: un testo scritto realizzato secondo una modalità letteraria, ma concepito per diventare un testo (audio)visivo e perciò proiettato verso la propria trasformazione in qualcos'altro. Al punto che, secondo alcuni, sarebbe privo di un'esistenza estetica indipendente dalla sua rappresentazione (diversamente da ciò che accade, per esempio, a un testo teatrale)<sup>43</sup>.

La stessa essenza della sceneggiatura si rivela quindi come una sorta di effetto *rebound* al quadrato. Chi la scrive non può non pensare al film che verrà (dedicando riferimenti continui al modo in cui si configurerà sul piano visivo, talvolta anche con specifiche indicazioni tecniche), senza tuttavia cessare di pensare a ciò che è: una forma scritta, che investe perciò l'atto della scrittura, spesso con risultati di notevole qualità letteraria, da cui può derivare quella percezione di dignità artistica autosufficiente cui si è fatto cenno.

Come tale viene pubblicata, spesso in apposite collane che hanno svolto un ruolo importante nel processo di nobilitazione del film: la pubblicazione della sceneggiatura in forma di libro, infatti, fa diventare un po' libro anche il film, specie se corredata dalla curatela di uno studioso autorevole e accompagnata da apparati simili a quelli di un'edizione critica<sup>44</sup>. Esiste persino un singolare settore editoriale dedicato alle cosiddette «sceneggiature desunte», scritte cioè dopo la realizzazione del film in questione, al fine di trascriverlo in parole per render conto della sua forma compiuta<sup>45</sup> – diversa-

42. Cfr. Pasolini 1966.

43. È, fra le altre, l'opinione di Panofsky 1936.

44. Cfr. nuovamente Manzoli 2003; nonché Alovio 2005, che dimostra quanto sia antica l'aspirazione all'esistenza di una letteratura specifica per il cinema e con il cinema.

45. Si tratta di una pratica che ha origini lontane; in ambito francese, per esempio, si registra assai presto la formula del *dépôt conforme à la vue* per designare quelle trascrizioni redatte come «conformi» al film finito, così come era possibile vederlo – e quindi venderlo; cfr. Carou 2002. Una pratica che esiste ancor oggi,

mente da una sceneggiatura scritta come base di lavorazione, durante la quale intervengono inevitabilmente modifiche di varia natura.

E come tale viene solitamente studiata. Non tanto, o non solo, sotto il profilo della manualistica, sempre abbondante (come si scrive una sceneggiatura, come si adatta<sup>46</sup> un romanzo o una novella). Quanto piuttosto sotto il profilo storico, teorico e storiografico. Sia per tracciare la storia della forma-sceneggiatura, che può variare enormemente a seconda dell'epoca e del luogo in cui viene scritta, oltre che dello stile peculiare di un singolo sceneggiatore o regista<sup>47</sup>. Sia, soprattutto, per individuarne le diverse concezioni, che a loro volta variano in base a epoche e luoghi, ma soprattutto in base al modo di rapportarsi alla parola scritta e alle immagini. Un ambito di studi in larga parte ancora da esplorare, che obbliga gli studiosi a ripensare molte categorie acquisite della stessa storia del cinema, nonché a coniugarle con riflessioni teoriche in grado di cogliere i termini esatti delle questioni coinvolte in collaborazioni e conflitti tra cineasti e letterati di diverse epoche. Basti pensare al ruolo cruciale svolto in Italia da quei letterati che per primi si dedicarono alla scrittura per il cinema, proprio per farne un genere letterario autonomo ed emancipare la stessa scrittura alla luce di una nuova centralità della visione, esaltando i valori figurativi a scapito di quelli verbali e narrativi<sup>48</sup>. O al ruolo svolto, in Francia, dalla *politique des auteurs* nella battaglia contro la «letterarietà» di un cinema scritto da sceneggiatori-adattatori letterati come Jean Aurenche e Pierre Bost, anticipata da uno scritto di Alexandre Astruc dal titolo sintomatico – *Naissance d'une nouvelle*

seppur in misura ridotta rispetto al passato, e che si configura al tempo stesso tanto aleatoria quanto intrisa di effetto *rebound*: consiste infatti nel tradurre le immagini (e i suoni) di un film in una lingua verbale partendo da una serie di convenzioni: la scala dei piani, i movimenti di macchina, l'ambientazione (interno giorno / esterno notte), i dialoghi e le altre componenti sonore. In Italia si veda la collana curata da Renzo Renzi per l'editore bolognese Cappelli, che ebbe fortuna tra gli anni '50 e la metà dei '70 (ovvero, fino all'avvento delle videocassette).

46. Ritroviamo anche qui, infatti, l'adattamento; si veda Fumagalli 2004. Cfr. anche, fra gli altri, Sabouraud 2006 e Snyder 2001.

47. Cfr. almeno Muscio 1981 e Comand 2006.

48. Cfr. in proposito lo studio di Alovio 2005; si veda anche il lavoro pionieristico di Isabelle Raynauld, in particolare Raynauld 1995.

*avant-garde: la caméra-stylo*<sup>49</sup> – da cui deriva l'idea che si possa fare un film usando la cinepresa come una stilografica, nonché il modo in cui ancor oggi tendiamo a concepire l'autore cinematografico, identificandolo con il regista (contro lo sceneggiatore)<sup>50</sup>.

Una questione, quest'ultima, che investe direttamente gli studi dedicati a singole figure di letterati sceneggiatori, siano essi occasionali o abituali. Studi spesso condotti all'insegna di un approccio altrettanto autorialista, pur con la consapevolezza di addentrarsi in un terreno minato da controversie insidiose come quella relativa a chi sia l'autore di un film<sup>51</sup>. O, in taluni casi, con la consapevolezza di dover affrontare la produzione di intellettuali divisi a metà tra l'attività della scrittura e quella della regia, quando non in vario modo attratti e però esclusi dall'uno o dall'altro regno. Figure «transitorie» come Ennio Flaiano, che definiva quella dello sceneggiatore non una professione, bensì appunto uno «stato transitorio»<sup>52</sup>. O come Cesare Zavattini. Spesso, chi ne studia la produzione non può non interrogarsi su quanto cinema si insinui nella loro attività letteraria, o viceversa. Un interrogativo cruciale indipendentemente dalla risposta, comunque significativa per mettere a fuoco le reciproche resistenze, non meno delle reciproche influenze.

*Last but not least*, la sceneggiatura è oggetto d'indagine per quegli studiosi, più spesso filologi ma non solo, attenti a vario titolo alla variantistica genetica. Sia nel caso in cui lo sceneggiatore o gli sceneggiatori siano diversi dal regista, sia nel caso in cui lo stesso regista abbia steso la sceneggiatura, da solo o con altri, modificandola in più fasi. Preso atto della pluralità degli apporti che confluiscono nella realizzazione di un film anche a livello di scrittura, infatti, nonché della pluralità delle tappe che la caratterizzano, la collazione fra le varie stesure di una sceneggiatura, unitamente allo stu-

49. Cfr. Astruc 1949.

50. Cfr. Truffaut 1954, ma anche Olla 2005, che ricostruisce le dinamiche del rifiuto di Truffaut di adattare Proust, diversi anni dopo (esattamente nel 1964), con argomenti non troppo diversi – e perciò imbarazzanti – da quelli usati per accusare gli sceneggiatori «letterati» Aurenche e Bost.

51. Cfr., a titolo di esempio, gli studi di Borghese-Comand-Fedrizzi 2004 su Sergio Amidei, di Natalini 2005 su Ennio Flaiano, di Melanço 2010 su Rodolfo Sonego, di Bruni 2011 su Aldo De Benedetti e di Alonge 2012 su Ben Hecht.

52. Flaiano 1954, p. 340.

dio delle varianti rispetto al film terminato, può rivelarsi un momento imprescindibile per individuare non solo i diversi apporti, talvolta variamente distribuiti, ma anche i diversi interventi, anche censori (o autocensori), che condizionano la forma conclusiva di un film almeno tanto quanto le modifiche occorse durante la lavorazione o la post-produzione (montaggio, doppiaggio, post-sincronizzazione...) <sup>53</sup>.

Anche in questo vasto ambito possono avvicinarsi studiosi di cinema e di letteratura, fino a collaborare e integrare le reciproche competenze <sup>54</sup>. Talvolta, studiando la sceneggiatura proprio come auspicava Pasolini: come un tipo di opera specifica perché distinta da ogni altra, *in quanto* struttura che vuole essere un'altra struttura.

##### 5. I mestieri incrociati

Quello dei mestieri incrociati è un ambito in cui ritroviamo quasi tutto ciò che si è incontrato finora, ma da una prospettiva differente, che ne investe direttamente i soggetti protagonisti. Scrivere sceneggiature, infatti, è solo uno dei «mestieri» possibili che letterati, scrittori e cineasti possono condividere, assiduamente o saltuariamente. Sintetizzando, infatti, accade che letterati e scrittori si facciano critici cinematografici o registi. E accade, viceversa, che cineasti o critici e studiosi di cinema si facciano scrittori o saggisti letterari. O ancora, accade che qualcuno operi in entrambi i campi, più o meno continuativamente.

Le migrazioni professionali tra cinema e letteratura sono oggi assai più studiate che in passato. Sia perché la storia del cinema ha cessato di essere quasi solo la storia dei film e dei loro artefici, bensì prende sempre più spesso in considerazione i diversi aspetti del contesto culturale in cui il cinema agisce e interagisce, quindi anche i mestieri che letteralmente lo fanno e materialmente vi confluiscono. Sia perché l'accesso a fonti spesso inedite, in passato ignorate o inaccessibili, getta nuova luce su questioni che stanno rivelando tutta la loro importanza, anche sotto il profilo economico e giuridico: basti pensare al problema del diritto d'autore, alle tipologie di contratto e alla messa a punto di una specifica legislazione

53. Cfr. per esempio Villa 2002 e Natalini 2010.

54. Limitiamoci a citare la collaborazione tra Federico Roncoroni e Mauro Gervasini in Roncoroni - Gervasini 2008.

per il cinema, dettata proprio dalla necessità di definire con esattezza diritti e doveri dei diversi ruoli professionali, molti dei quali di provenienza letteraria <sup>55</sup>.

I più numerosi sono gli studi di carattere diacronico, alimentati dall'interesse verso il mutevole atteggiamento dimostrato dai letterati nei confronti del cinema (ma anche viceversa) <sup>56</sup>. Il quale cinema, inizialmente, è per lo più mal visto (e chiede perciò alla letteratura e al teatro classico un passaporto ufficiale di dignità artistica); ma viene comunque individuato come un interlocutore a cui dedicarsi anche professionalmente, a dispetto di diffidenze e rifiuti. Scrittori e drammaturghi iniziano infatti relativamente presto a praticare in prima persona le riduzioni per lo schermo, o la stesura di soggetti originali; e altrettanto presto si impegnano in attività critiche e teoriche, fondano riviste di settore o collaborano, con rubriche dedicate, a pubblicazioni quotidiane o periodiche, anche di letteratura (pensiamo, in Italia, a testate quali «Italia letteraria» e «La Fiera Letteraria»). Con modalità assai differenti nel corso del tempo, ma senza soluzione di continuità.

Abbondano, tuttavia, anche gli studi sincronici, dedicati a singole figure prestate a professioni alternative rispetto all'ambito di provenienza. Allo scrittore o al letterato che veste i panni del critico cinematografico (citiamo il solo caso di Alberto Moravia <sup>57</sup>, fra gli innumerevoli possibili), o del regista (oltre al già ricordato Alain Robbe-Grillet, citiamo unicamente Samuel Beckett che, pur senza firmarne la regia, di fatto nel 1964 dirige *Film*, uscito nel 1965) <sup>58</sup>.

55. Cfr. lo studio di Carou 2002 per quanto riguarda la situazione francese.

56. Cfr. fra gli altri, gli studi di Gambacorti 2003, Brunetta 2004 e Andrezza 2008, per quanto riguarda il panorama italiano.

57. Cfr. le note dei curatori che accompagnano la ricca raccolta delle recensioni di Moravia 2010.

58. Segnaliamo che questo film «di» Samuel Beckett faceva parte di un progetto assai più ampio, commissionato nel 1963 da Barney Rosset - proprietario della casa editrice Grove Press - che aveva da poco avviato, con alcuni collaboratori della Grove e con il regista Alan Schneider (che firmerà la regia di *Film*), una casa di produzione cinematografica battezzata The Evergreen Theatre. L'intenzione era quella di produrre film ideati e sceneggiati dai suoi autori più importanti: oltre a Samuel Beckett, erano stati interpellati anche Eugène Ionesco, Harold Pinter, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Genet, Günter Grass e Ingeborg Bachmann. L'insieme del progetto non andò in porto, ma furono realizzate le sceneggiature scritte da Beckett e Pinter.

Ma anche al regista che si fa scrittore (limitiamoci a citare il caso recente di Paolo Sorrentino) o critico letterario (pensiamo alle pagine di Sergej M. Ejzenštejn su Charles Dickens, o su Dos Passos). Un vasto panorama in cui il caso più clamoroso è forse quello di Eric Rohmer, che compie un autentico percorso circolare, fino ad avventurarsi in una sorta di autonovellizzazione d'autore: concepisce infatti i suoi *Racconti morali* come testi letterari, che tra il 1962 e il 1974 danno luogo a sei film, quindi li pubblica nel 1974 nuovamente come testi letterari, precisando tuttavia che non si tratta di romanzi «tratti» dai suoi film, poiché cronologicamente li precedono.

Nel complesso, si tratta di studi che fanno necessariamente ricorso ad approcci distinti, a volte persino distanti quanto possono esserlo la storia culturale e l'autorialismo filologico. Ma che si mostrano comunque aperti a nuove prospettive, nonché disposti a rivedere categorie e certezze acquisite. Studi capaci di mostrare fino a che punto anche l'incrocio di mestieri tra gente di cinema e di lettere sia terreno di coltura per numerosi effetti *rebound*, da cui scaturiscono realtà vitali anche quando si prospettano problematiche, e dove possono confluire elaborazioni teoriche suscettibili di tradursi in pratiche ricche e diversificate.

Soprattutto, si tratta di studi che non incrociano solo competenze diverse, ma consentono di riflettere su curiose variazioni occorse nel tempo, come già negli studi sull'adattamento. Infatti, anche in questo ambito è possibile registrare un'interessante oscillazione: in passato gli studiosi tendevano a interrogarsi su quale delle due arti avesse dato o ricevuto di più – il cinema o la letteratura – e la conclusione prevalente era che avesse dato di più la letteratura, confinando il cinema in una posizione parassitaria, giustificata con variabile indulgenza solo chiamando in causa la sua evidente giovinezza<sup>59</sup>. Oggi, invece, non solo sembra giunto il momento del pareggio (quando non addirittura del sorpasso a favore del cinema), ma soprattutto si preferisce tracciare bilanci differenti. Con un cambiamento di prospettiva che cerca risposte a domande di maggior rilievo.

59. Fra tutte, si vedano le dichiarazioni di Brunetta 1976.

6. *Per concludere: il processo creativo e una modesta proposta*  
C'è tuttavia ancora un ultimo tema da considerare, ovvero un ulteriore oggetto di studio, nonostante l'abbondante catalogo già repertoriato fin qui. Un tema in parte adombrato nei paragrafi precedenti, perché più di ogni altro è segnato da quei confini incerti evocati in apertura. Riguarda, infatti, le influenze reciproche in grado di intervenire nel processo creativo, tanto letterario quanto filmico. A questo fa riferimento Genette quando contempla la possibilità di un effetto *rebound* di un medium su un altro: alle reciproche influenze tra la creazione letteraria e quella filmica.

Prima di affrontarlo, però, occorre chiarire un ulteriore equivoco annidato nell'assunto da cui siamo partiti. O meglio: occorre interrogarsi ancora su quel dato. Sulla legittimità della convinzione secondo cui Omero e Dante – ma anche Balzac e molti altri – scriverebbero «già» adottando procedimenti cinematografici, come se potessero fingere di avere una cinepresa (per attenersi a Genette) anche quando la cinepresa ancora non c'è.

In altre parole, occorre chiedersi se ignorando la storia non si perda di vista l'essenziale. Non foss'altro perché si rinuncia alla possibilità di indagare cosa cambia davvero *da quando la cinepresa esiste*, nella creazione letteraria ma non solo. E perché si tralascia di considerare ciò che dovremmo aver imparato dalla storia del cinema, nonché dai suoi protagonisti quali David W. Griffith, secondo cui sarebbe stato Charles Dickens a ispirargli il procedimento del montaggio alternato – certo non il contrario.

Non si tratta di una questione oziosa. In proposito, infatti, esistono numerose dichiarazioni di personaggi autorevoli. Limitiamoci a quelle di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che in una lettera alla moglie descrive così la propria lettura di Balzac: «Ho avuto l'impressione di assistere a un film. Che talento, accidenti! [...] Bisogna fermarsi un attimo dopo aver letto quelle sue descrizioni gustose di mobili e persone, imprimerle bene nella memoria e disporle come su di una scena. Dopo di che quando si continua a leggere si ha uno stupefacente effetto di film. E che film! Messo in scena da un regista superbo e recitato da attori come non ne esistono...»<sup>60</sup>.

60. Cfr. De Vincenti in Albano 1999, p. 22.

Una considerazione seducente, non c'è dubbio. Ma se ci atteniamo alla domanda da cui siamo partiti – quante e quali cose cambiano da quando la cinepresa esiste – dobbiamo allora chiederci anche se le affermazioni di Lampedusa sarebbero state possibili un secolo prima. Ovvero: se fra le tante cose che cambiano da quando esiste la cinepresa non occorra annoverare anche la lettura. Se siamo sicuri, cioè, di leggere ancora come prima che la cinepresa esistesse. Se siamo certi che Lampedusa avrebbe «visto» tutto quel cinema in Balzac se il cinema non fosse già esistito.

La risposta dovrebbe andare da sé. Come dovrebbe andare da sé – ma conviene ribadirlo – che l'influenza esercitata dal cinema sull'immaginario e sulla creazione artistica (anche letteraria) non può che essere successiva alla nascita del cinema stesso. Nonostante il vasto influsso svolto dalla tradizione dell'ottica fantastica e dagli sviluppi nel campo dell'ottica per le macchine della visione, di cui il cinema rappresenta il punto di convergenza<sup>61</sup>, non il punto d'avvio. Partecipando a suo modo, ma anche a suo tempo, al processo di trasformazione dello sguardo proprio della storia del visibile e della visione; e forse anche a quello – ancora in larga parte da studiare – della lettura.

Facciamo allora un ultimo passo indietro e torniamo alla prima epoca di vita della storia del cinema, che conosce la sua prima crisi intorno al 1907 – anno in cui i Lumière cessano la produzione – e perciò si reinventa rivolgendosi ad altri modelli culturali. Nel 1908 nascono in Francia la Film d'art (cui nel 1909 segue la FAI, l'affiliata Film d'arte italiana) e la SCAGL (Société cinématographique des auteurs et gens de lettres), con lo scopo di allargare il pubblico cinematografico alle fasce più abbienti, portando sullo schermo la letteratura colta e il teatro classico (celebre è la prima produzione Film d'art, *L'assassinat du Duc de Guise*, interpretata da attori della Comédie française e per cui Camille Saint-Saëns compone un'apposita partitura musicale). L'operazione però non ottiene il successo sperato. Diversamente da un'altra operazione, simile ma non identica, che invece riesce perfettamente a David W. Griffith, negli stessi anni e negli Stati Uniti d'Am-

61. Peralto, solo sotto il profilo tecnico e meccanico: la narrazione per immagini, infatti, non appartiene all'ottica fantastica, né alle macchine della visione, se non in misura minore (e mai dominante), in particolare nella lanterna magica.

rica. Il quale Griffith non adatta i testi, ma i modelli letterari e le tecniche narrative. Invocando Dickens.

Perché è stato proprio il rivolgersi ai modelli letterari e alle loro tecniche narrative che ha impresso un cambiamento decisivo al corso della storia del cinema, in seguito alla sua prima crisi. Risolta meno grazie ai quarti di nobiltà acquisiti adattando titoli e soggetti altisonanti, che non adottando le forme narrative del romanzo ottocentesco. Assimilando la letteratura attraverso il «discorso», anziché attraverso le «storie». Ovvero, indirizzando la narrazione filmica verso le forme della narrativa letteraria classica.

Semplificando un poco, si può persino affermare che come la fotografia aveva liberato la pittura dall'ossessione del realismo, il cinema libera la letteratura da quella del naturalismo (James Joyce scrive l'*Ulisse* tra il 1914 e il 1921)<sup>62</sup>. Certo è che da Griffith in poi, alternativamente o a singhiozzo, singolarmente o per gruppi e movimenti, molti hanno pensato il cinema a partire dalla letteratura (e viceversa). Al punto che, talvolta, più che a un effetto *rebound*, si assiste a casi di vero e proprio cortocircuito: pensiamo all'esperienza del *nouveau roman*<sup>63</sup>.

E gli studiosi, a ben vedere, se ne occupano da sempre: dagli anni '20 del Novecento<sup>64</sup> fino ai più recenti gender studies<sup>65</sup>, passando per le riflessioni dedicate ai momenti più significativi registrati lungo il secolo scorso<sup>66</sup>. Perché è

62. Molti studiosi hanno notato che il romanzo classico entra in crisi al punto da essere rinnovato radicalmente dopo che il cinema ha intrapreso la via della narrazione letteraria ottocentesca (gli anni della gestazione dell'*Ulisse* joyciano coincidono grosso modo con quelli della codificazione della narrazione filmica classica); fra tutti, si veda una disamina in Clerc 1993. Quanto alle osservazioni su fotografia e pittura, si veda Bazin 1945, che pure non trascurava di considerare le tendenze pittoriche alternative al realismo. Segnaliamo anche il caso della novella di Arthur Schnitzler del 1924, *Fräulein Else*, scritta per quanto possibile in «soggettiva» proprio negli anni della massima sperimentazione avanguardistica sulla visione filmica in soggettiva, eppure filmata assai diversamente nel 1929 da Paul Czinner.

63. Basti pensare al convegno dedicato ai «cinema della modernità», svoltosi in Francia presso il Centre culturel di Cerisy-la-Salle nel luglio del 1977 alla presenza, fra gli altri, di Alain Robbe-Grillet; si vedano gli atti in Chateau - Gardies - Jost 1981.

64. Cfr. soprattutto Clerc 1993, che problematizza la questione e traccia il quadro della situazione francese.

65. In italiano si vedano almeno Cardone - Filippelli 2011 e Farnetti 2011.

66. Fra i numerosi studi che prendono in considerazione il romanzo americano si vedano almeno Cecchi 1939, Magny 1948, Bazin 1948 – per un'escursione nel

appunto nella contaminazione dei procedimenti, nelle battaglie delle idee, nei dibattiti culturali, nelle dichiarazioni di poetica e nelle rivendicazioni estetiche che le interferenze tra letteratura e cinema offrono il terreno di studi più ricco a storici e teorici, impegnati a rintracciare la presenza e il ruolo svolto dalla cultura libresca in quella filmica e viceversa. Più spesso si tratta di studi che coniugano il sapere storico con interessi culturologici e teorici, concentrati su un'epoca, un movimento, una tendenza, una scuola<sup>67</sup>. Studi che indagano le influenze culturali che una corrente letteraria può esercitare in un dato momento della storia del cinema, per esempio in seno al fiorire di un'avanguardia, o a un gruppo di cineasti (citiamo solo il caso delle supposte ascendenze letterarie nella presa di coscienza del neorealismo cinematografico italiano, a sua volta assai incisivo sulla produzione letteraria del tempo)<sup>68</sup>.

Sotto questo profilo, che problematizza le forme delle reciproche influenze tra la creazione letteraria e quella filmica – suo malgrado care a Genette –, la storia del legame tra cinema e letteratura mostra forse il suo interesse più produttivo. E resta ancora molto da indagare.

Soprattutto, resta ancora da fare una storia della lettura che tenga conto non solo dei mutamenti dovuti alle diverse pratiche di scrittura, alle trasformazioni sociali e al progredire della tecnica<sup>69</sup>; ma anche delle modificazioni percettive impresses nel lettore dai cambiamenti scientifici e tecnologici che ne prolungano i sensi e ne condizionano le relazioni con il resto del mondo. Condizionandone pure l'immaginazione, se non anche l'immaginario. Modificandone il modo di pensare, di visualizzare e perciò anche di leggere.

cinema italiano neorealista –, Lacalmita 1959 e Cohen 1979. Cfr. anche Cohen 1991, con saggi di Borges, Burroughs, Puig, Duras, Robbe-Grillet e altri, nonché, per esempio, Falaschi 1996 sulla situazione italiana.

67. Limitiamoci a citare i recenti studi di Villa 2011 e Prono 2011; o a ricordare quello di Costa 1993 su Palomar di Calvino – quest'ultimo, autore di una importante *Autobiografia di uno spettatore*, in Calvino 1974.

68. Cfr. per esempio Tinazzi - Zancan 1983, ma anche, fra gli altri, Calvino 1953. Cfr. anche in Guidorizzi 1973 il tentativo di ripercorrere la storia del cinema italiano attraverso i suoi rapporti con la letteratura.

69. Cfr. i saggi contenuti in Cavallo - Chartier 1995. Si noti inoltre che una storia della lettura era già auspicata proprio da Genette 1966, nonché abbozzata con lungimiranza da Barthes - Compagnon 1979.

A questa storia, che tenga conto di come è cambiata la lettura (oltre che la scrittura) da quando la cinepresa esiste, lo studio del cinema potrebbe dare un utile contributo.

Riferimenti bibliografici\*

Aa. Vv.

1978 *Cinéma et littérature*, «Cahiers du xx siècle», n. 9.

2000 *La parola scritta nel cinema*, dossier, «Bianco & Nero», nn. 1-2.

Albano

1997 L. Albano, *Dalla letteratura al cinema: le impossibili istruzioni per l'uso*, in Id. (a cura di), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni, pp. 67-82.

1999 L. Albano (a cura di), *Modelli non letterari nel cinema*, Roma, Bulzoni.

Alonge

2012 G. Alonge, *Scrivere per Hollywood. Ben Hetch e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Venezia, Marsilio.

Alovisio

2005 S. Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro.

Andreazza

2008 F. Andreazza, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Roma, Bulzoni.

Arcagni

2008 S. Arcagni, *La citazione letteraria come visione. L'intrattito come forma del cinema moderno*, in Colombi - Esposito 2008, pp. 77-97.

Astruc

1949 A. Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, «Ecran français», n. 144 (trad. it. *Nascita di una nuova avanguardia: la «caméra stylo»*, in *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, Trento, Temi, 2006).

Attolini

1998 V. Attolini, *Storia del cinema letterario in cento film*, Genova, Le Mani.

\* I seguenti riferimenti bibliografici sono da intendersi esclusivamente come relativi ai testi citati nel saggio. Non hanno perciò alcuna pretesa di esaustività. Per un panorama bibliografico sul tema si rimanda alle singole bibliografie contenute nei saggi e nei volumi qui citati, quasi sempre a puro titolo di esempio.



- Auteliano - Re  
2006 A. Auteliano - V. Re (a cura di), *Il racconto del film: la novellizzazione dal catalogo al trailer*, Udine, Forum.
- Baron  
1990 A.-M. Baron, *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Barthes - Compagnon  
1979 R. Barthes - A. Compagnon, *Lettura*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII, Torino, Einaudi, pp. 176-199.
- Battisti  
2008 C. Battisti, *La traduzione filmica. Il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona, Ombre corte.
- Bazin  
1945 A. Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, in G. Diehl (a cura di), *Problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences (poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, tome I: *Ontologie et langage*, Paris, Cerf, 1958; trad. it. *Ontologia dell'immagine fotografica*, in *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 3-10).
- 1948 A. Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*, in «Esprit», gennaio (poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, tome IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Paris, Cerf, 1962; trad. it. *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, in *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973).
- 1951 A. Bazin, «*Journal d'un curé de campagne*» et la stylistique de Robert Bresson, in «Cahiers du cinéma», n. 3 (trad. it. «*Journal d'un curé de campagne*» e la stilistica di Robert Bresson, in *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, Trento, Temi, 2006).
- 1959 A. Bazin, *Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, tome II: *Le cinéma et les autres arts*, Paris, Cerf (trad. it. *Per un cinema impuro. Difesa dell'adattamento*, in *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973).
- Bernardi  
1999 S. Bernardi (a cura di), *Storie dislocate*, Pisa, Ets.
- Bertetto  
2002 P. Bertetto, *Il figurale tra cinema e letteratura*, in Perniola 2002, pp. 49-73.
- Borghese - Comand - Fedrizzi  
2004 I. Borghese - M.P. Comand - M.R. Fedrizzi (a cura di), *Sergio Amidei sceneggiatore*, Gorizia, Associazione di cultu-

Cinema  
e letteratura:  
lo stato  
della questione  
o l'effetto  
rebound  
rivisitato

ra cinematografica Sergio Amidei - Centro studi Amidei - Università di Udine.

- Brunetta  
1976 G.P. Brunetta (a cura di), *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli.
- 2004 G.P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori.
- Bruni  
2011 D. Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Roma, Bulzoni.
- Burch  
1990 N. Burch, *Light to Those Shadows*, London, BFI Publishing (trad. fr. riveduta, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1991; da cui la trad. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994, poi Il Castoro, Milano 2001).
- Calvino  
1953 I. Calvino, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, «Cinema nuovo», 1° maggio.
- 1974 I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Quattro film. I vitelloni, La dolce vita, 8 1/2, Giulietta degli spiriti*, Torino, Einaudi, pp. xxiii-xxiv.
- Cardone  
2007 L. Cardone, *La fortuna di essere donna. Percorsi sentimentali nei cineromanzi*, in Morreale 2007, pp. 167-189.
- Cardone - Filippelli  
2011 L. Cardone - S. Filippelli (a cura di), *Scritture femminili e cinema. Letterate italiane tra la pagina e lo schermo*, Pavona, Iacobelli.
- Carou  
2002 A. Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre 1906-1914*, Paris, Ecole Nationale de Chartes / Afrhc.
- Casetti  
2002 F. Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in Perniola 2002, pp. 21-31.
- Catrysse  
1992 P. Catrysse, *Pour une théorie de l'adaptation. Le film noir américain*, Bruxelles, Peter Lang.
- Cavallo - Chartier  
1995 G. Cavallo e R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza.

- Cecchi  
1939 E. Cecchi, *Letteratura americana e cinematografo*, «Cinema», n. 84.
- Chateau - Gardies - Jost  
1981 D. Chateau - A. Gardies - F. Jost, *Cinéma de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck.
- Chatman  
1978 S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press (trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981).
- Clerc  
1993 J.-M. Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan.
- Cohen  
1979 K. Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, Yale, Yale University Press (trad. it. *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, Torino, Eri, 1982).
- 1991 K. Cohen (a cura di), *Writing in a Film Age. Essays by Contemporary Novelists*, Niwot, University of Colorado Press.
- Colombi - Esposito  
2009 M. Colombi - S. Esposito (a cura di), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, Roma, Meltemi.
- Comand  
2006 M.P. Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau.
- Contini  
1971 G. Contini, *Da Pérez Galdós a Buñuel: purezza di Tristana*, «Corriere della Sera», 3 gennaio (poi in Brunetta 1976).
- Cortellazzo - Tomasi  
1998 S. Cortellazzo - D. Tomasi, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza.
- Costa  
1993 A. Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, Utet.
- 2002 A. Costa, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, in Perniola 2002, pp. 33-48.
- Dagrada  
1998 E. Dagrada, *Le film épistolaire*, in Pitassio - Quaresima 1998, pp. 255-264.

- De Berti  
2000 R. De Berti, *Dallo schermo alla carta*, Milano, Vita e Pensiero.
- 2004 R. De Berti (a cura di), *La novellizzazione in Italia. Cartoline, fumetto, romanzo, rotocalco, radio, televisione*, «Bianco e Nero», n. 548.
- De Giusti  
2000 L. De Giusti, *Scrittura nella scrittura. La parola nel cinematografo di Bresson*, in Aa. Vv. 2000, pp. 96-103.
- De Kuyper  
1992 E. de Kuyper, *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années Dix (I)*, «Cinémathèque», n. 1, pp. 28-35.
- De Vincenti  
1999 G. De Vincenti, *Non letterario e non lineare: un'ipotesi per la storia del cinema e dell'audiovisivo*, in Albano 1999, pp. 19-37.
- 2002 G. De Vincenti, *Un falso problema: la fedeltà*, in Perniola 2002, pp. 103-112.
- Eco  
1985 U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- 2003 U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- El Nouty  
1968 H. El Nouty, *Littérature et pré-cinéma au XIX<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», n. 20.
- Epstein  
1921 J. Epstein, *Le cinéma et les lettres modernes*, in Id. *Ecrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974 (trad. it. *Il cinema e la letteratura moderna*, in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Roma, Biblioteca di B & N, 2002).
- Eugeni  
2000 R. Eugeni, *Le peripezie della lettera*, in Aa. Vv. 2000, pp. 37-47.
- Fadda  
2004 M. Fadda, *Scritture del visibile. Itinerari del «vedere» e del «dire» tra cinema e letteratura*, Roma, Aracne.
- Falasci  
1996 F. Falasci (a cura di), *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60*, Firenze, Giunti.
- Farnetti  
2011 M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.

- Flaiano  
1954 E. Flaiano, *Lo sceneggiatore. Uno che ha tempo*, «Cinema nuovo», n. 37, 15 giugno.
- Fumagalli  
2004 A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro.
- Fuzellier  
1964 E. Fuzellier, *Cinéma et littérature*, Paris, Cerf.
- Gambacorti  
2003 I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Garcia  
1990 A. Garcia, *L'adaptation du roman au film*, Paris, IF Diffusion.
- Gaudreault  
1988 A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Systhème du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck (trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000).  
2004 A. Gaudreault, *Cinema delle origini o della cinematografia attrazione*, Milano, Il Castoro.
- Gaudreault - Groensteen  
1988 A. Gaudreault - Th. Groensteen (a cura di), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Nota Bene.
- Genette  
1966 G. Genette, *Figures*, Paris, Seuil (trad. it. *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969).  
1972 G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil (trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976).  
1983 G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil (trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987).
- Giori  
2012 M. Giori, *Scandalo e banalità. La rappresentazione dell'eros nel cinema di Luchino Visconti (1963-1976)*, Milano, Led.
- Guidorizzi  
1973 E. Guidorizzi, *La narrativa italiana e il cinema*, Firenze, Sansoni.
- Gunning  
1986 T. Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, «Wide Angle», nn. 3-4.
- Kraiski  
1971 G. Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti.

- Lacalmita  
1959 M. Lacalmita, *Cinema e narrativa*, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero - Centro sperimentale di cinematografia.
- La Magna  
2010 F. La Magna, *Lo schermo trema. Letteratura siciliana e cinema*, Reggio Calabria, Città del Sole.
- Macchia  
1988 G. Macchia, *Il cinema s'addice a Valmont* (poi in Id., *Il teatro delle passioni*, Milano, Adelphi, 1993).
- Magny  
1948 C.-E. Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil.
- Manzoli  
2003 G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci.
- Marchesi  
2009 G. Marchesi, *La letteratura italiana e il cinema. Cento anni (1907-2008) di racconti, romanzi, e poesie di argomento e/o ambientazione cinematografica*, Milano, Cuem.
- Martini  
2001 E. Martini (a cura di), *Uno scrittore in vendita. Graham Greene e il cinema*, Bergamo Film Meeting.
- Mazzei  
2004 L. Mazzei, *I tre volti della Medusa: storie di novellizzazioni negli anni Dieci e Venti*, in De Berti 2004, pp. 35-45.
- Melanco  
2010 M. Melanco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, Roma, Ente dello Spettacolo.
- Meneghelli  
2001 A. Meneghelli, *Letteratura del cinema, ma letteratura. Nota su «Il romanzo-film»*, «Immagine. Note di storia del cinema», nn. 43-44.
- Metz  
1968 Ch. Metz, *Cinema e letteratura. Il problema dell'espressività filmica*, in Id., *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, pp. 110-121.  
1977 Ch. Metz, *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck.
- Milner  
1982 M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Puf (trad. it. *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, il Mulino, 1989).
- Moravia  
2010 A. Moravia, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-*

1990, a cura di A. Pezotta - A. Gilardelli, Milano, Bompiani.

Morreale

2007 E. Morreale (a cura di), *Lo schermo di carta*, Milano-Torino, Il Castoro - Museo nazionale del cinema.

Moscariello

2005 A. Moscariello, *L'immagine equivalente. Corrispondenze tra cinema e letteratura da Dante a Robbe-Grillet*, Bologna, Pita-gora.

Muscio

1981 G. Muscio, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Milano, Savelli.

Natalini

2005 F. Natalini, *Ennio Flaiano. Una vita nel cinema*, Roma, Artemide.

2010 F. Natalini, *Un amore a roma. Dal romanzo al film*, Roma, Artemide.

Nuvoli

1998 G. Nuvoli, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*, Torino, Utet.

2001 G. Nuvoli, *Letteratura e cinema*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. suppl.: *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milano, Garzanti.

Olla

2005 G. Olla, *Marcel c'est moi*, in Aa. Vv., *Carta pellicola, Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, Torre Boldone - Pisa, Edizioni di Cineforum - Ets, pp. 37-74.

Orestano

2005 F. Orestano, *La parola e lo sguardo nella letteratura inglese tra Ottocento e Modernismo*, Bari, Adriatica.

Panofsky

1934 E. Panofsky, *On movies*, «Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University», June, pp. 5-15 (ripubblicato più volte riveduto e ampliato; dapprima con il titolo *Style and medium in the moving pictures* e poi, nell'edizione definitiva, con il titolo *Style and medium in the motion pictures*, «Critique» [New York], 1.3, January-February 1947, pp. 5-28; trad. it. *Stile e mezzo nel cinema*, «Cinema e film», 1968, nn. 5-6, poi anche in Id., *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls Royce*, Milano, Electa, 1996).

Pasolini

1966 P.P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere*

*altra struttura»* (1965), parte seconda dell'articolo *Laboratorio (I. Appunti en poète per una linguistica marxista; II. La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»)*, «Nuovi Argomenti», n.s., n. 1 (gennaio), pp. 14-54 (ora in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972).

Perniola

2002 I. Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio.

Pitassio - Quaresima

1998 F. Pitassio - L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalìa nel cinema muto*, Udine, Forum.

Prono

2011 F. Prono, *Pavese e il cinema, primo e ultimo amore*, Acireale-Roma, Bonanno.

Pugliatti

1985 P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*, Bologna, Zanichelli.

Raynauld

1995 I. Raynauld, *Les scénarios des débuts du cinéma en France, in Les vingt premières années du cinéma français*, a cura di J.A. Gili - M. Lagny - M. Marie - V. Pinel, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Ricœur et al.

1980 P. Ricœur et al., *La narrativité*, Paris, Cnrs.

Roncoroni - Gervasini

2008 F. Roncoroni - M. Gervasini, «Come il maiale». *Piero Chiara e il cinema*, Venezia, Marsilio.

Sabouraud

2006 F. Sabouraud, *L'adaptation. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, Cahiers du cinéma (trad. it. *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007).

Šklovskij

2009 V. Šklovskij, *Sul cinema. Saggi, recensioni, essais*, a cura di D. Rebecchini, Trento, Temi.

Snyder

2011 M.H. Snyder, *Analyzing Literature-to-Film Adaptations*, Continuum.

Staiger

1992 J. Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press.

- Strauven  
2006 W. Strauven (a cura di), *The Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Subini  
2009 T. Subini, *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Torino, Lindau.
- Tinazzi  
2007 G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio.
- Tinazzi - Zancan  
1983 G. Tinazzi - M. Zancan (a cura di), *Cinema e letteratura nel neorealismo*, Venezia, Marsilio.
- Truffaut  
1954 F. Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, «Cahiers du cinéma», n. 31 (trad. it. *Una certa tendenza del cinema francese*, in *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, Trento, Temi, 2006).
- 1966 F. Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Laffont (trad. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche, 1977).
- Vallorani  
2000 N. Vallorani, *Gli occhi e la voce. J. Conrad, «Heart of Darkness»: dal romanzo allo schermo*, Milano, Unicopli.
- Villa  
2002 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero - Centro sperimentale di cinematografia.
- 2010 F. Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Kaplan.
- Žižek  
1999 S. Žižek, *Is there a proper way to remake a Hitchcock film?*, consultabile alla pagina web <http://www.lacan.com/hitch.html> (poi in *Hitchcock. Past and Future*, a cura di R. Allen - S. Ishii-Gonzalès, London, Routledge, 2004; trad. it. S. Žižek, *Alfred Hitchcock, ovvero esiste un modo corretto di fare remake?*, in Id., *Lacrimae rerum. Saggi sul cinema e il cyberspazio*, Milano, Scheiwiller, 2009, pp. 111-146).

**Trasposizioni. L'Argent di Emile Zola:  
il film di Marcel L'Herbier  
e il romanzo cinematografico italiano**  
Raffaele De Berti

**1. Le forme del cineromanzo**

Nel mio intervento concentrerò l'attenzione su una particolare traduzione intermediale: la trasposizione di un film o di un programma televisivo in forma narrativa, in genere definita con i termini di «cineromanzo», «cinenovella», «cinefotoromanzo»<sup>1</sup>. L'uso di questi termini spesso è indifferente al fatto che si tratti di adattamenti narrativi di pellicole, con o senza illustrazioni, o di veri e propri fotoromanzi tratti da film, creando spesso incertezza, soprattutto in relazione agli anni '50, quando le due formule convivono. Si tratta di una pratica certamente meno nota rispetto a quella della trasposizione di un testo letterario a film, ma che ha avuto una grande diffusione in pubblicazioni molto popolari già a partire dagli anni '10 del Novecento, prima negli Stati Uniti e in Francia, ma ben presto anche in Italia. Una prima considerazione che si può fare è relativa al fatto che questo particolare «paratesto» del film<sup>2</sup> è in

1. Per maggiori approfondimenti rimando a De Berti 2007, pp. 103-119.

2. L'uso del termine «paratesto» viene qui adottato in modo più estensivo rispetto alla definizione più nota di Genette, che tende a limitarlo a quegli elementi più strettamente legati a un testo come titoli, introduzioni, dediche, prefazioni,