



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in

FILOLOGIA E LETTERATURA ITALIANA

Tesi di Laurea

“EFFETTO CINEMA” NELLA

LETTERATURA

CONTEMPORANEA

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Prof. Alessandro Cinquegrani

Laureando

Kristian Segalla

817688

Anno Accademico

2015 / 2016

**“EFFETTO CINEMA” NELLA
LETTERATURA CONTEMPORANEA**

SOMMARIO

INTRODUZIONE	4
IL LEGAME TRA SCRITTORI E CINEMA NEL NOVECENTO.....	4
PIER PAOLO PASOLINI: UNA NARRATIVA CHE VUOLE ESSERE UN FILM.....	12
IL CINEMA NELLA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORANEA.....	24
CINEMA E LETTERATURA DELL'ANNO ZERO.....	27
NICCOLÒ AMMANITI: UNA SCRITTURA LEGATA AL MONDO DEL CINEMA	31
SANDRO VERONESI: UNA VITA MEDIATICA	48
GIANCARLO DE CATALDO: IL <i>NOIR</i> ITALIANO.....	53
MARGARET MAZZANTINI E SERGIO CASTELLITTO: UNA “CONVENTICOLA”..	60
ALTRI CASI DI ADATTAMENTI CINEMATOGRAFICI	65
IL ROMANZO “CINEMATOGRAFICO”.....	69
UNA SCRITTURA PER IMMAGINI.....	71
IMMAGINI CONNOTATE.....	75
CITAZIONI ESPLICITE.....	80
CITAZIONI IMPLICITE	86
LA COLONNA SONORA NEI ROMANZI.....	89
L'OCCHIO, LO SGUARDO, LA PLASTICITÀ DELLA MATERIA	95
L'IMPORTANZA DELLO SGUARDO	95

LA PLASTICITÀ DELLA MATERIA.....	103
SPAZIO DELIMITATO E TEMPO CIRCOSCRITTO LA SCENA COME METODO NARRATIVO	107
IL LUOGO NELLA NARRAZIONE.....	107
IL TEMPO CIRCOSCRITTO.....	120
LA SCENA COME STATUTO NARRATIVO.....	121
IL PERSONAGGIO NELLA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA	133
LA STRUTTURA DEL ROMANZO CINEMATOGRAFICO	140
CONCLUSIONI	152
BIBLIOGRAFIA	156
SITOGRAFIA.....	163
FILMOGRAFIA.....	165

INTRODUZIONE

IL LEGAME TRA SCRITTORI E CINEMA NEL NOVECENTO

Il cinema, fin dalla sua nascita, ha dimostrato di non poter prescindere da un rapporto di interdipendenza con le altre arti: fotografia, da cui discende, teatro, musica e letteratura.

Il potenziale narrativo del cinema ha fatto sì che con il romanzo, esso sviluppasse un fervente legame, più profondo che con la pittura o il teatro. Sia i film che i romanzi raccontano storie articolate e con molti dettagli, entrambi lo fanno dal punto di vista di un narratore, che instaura un certo dialogo tra la storia e il suo fruitore.

Dopo più di cento anni dalla nascita del cinematografo, si nota come questo dialogo, o meglio, questo “scambio di stili”, si è radicato profondamente all’interno dell’arte cinematografica e quella letteraria. Infatti, nell’arco degli anni, si vede come questi due mezzi di comunicazione si sono dapprima sedotti, per poi contaminarsi a vicenda, a tal punto che certi romanzi vengono già scritti con il fine di diventare un film.

In queste opere letterarie sono state adottate delle tecniche di narrazione che derivano direttamente dal cinema e, a sua volta, esso si è radicato nella letteratura contemporanea a tal punto da diventare elemento quasi irrinunciabile per la scrittura di un racconto.

La letteratura, grazie al cinema, intraprende un percorso di mutazione, per il fatto che si “immagina” davanti a uno schermo, dando inizio a una riflessione su sé stessa. Gli autori scoprono così il potenziale della settima arte e il valore che essa imprime alla narrativa. Queste due arti viaggiano su due binari paralleli, da dove si guardano con interesse e ogni tanto si incontrano e imparano l’una dall’altra. Come osserva Bazzocchi:

E la letteratura non viene assolutamente sostituita dal cinema, ne ricava anzi in complessità sperimentale. Se volessimo usare un’immagine ad effetto potremmo dire che la letteratura si guarda allo specchio e si riconosce. O che il cinema consente alla letteratura di recuperare la sua origine profonda (l’oralità, o meglio il nesso tra visività e oralità). Tanto che la materia prima del cinema può essere sempre e solo la letteratura [...].¹

Il cinema, da quando ha iniziato a raccontare, ha attinto dalla letteratura le trame da adattare al grande schermo. L’occhio si è subito rivolto alla letteratura dell’epoca e ai grandi classici di sempre.

La prima grande e importante trasposizione, per le nuove tecniche filmiche, è *Nascita di una nazione* (1915) del regista americano David Wark Griffith tratta dal romanzo *The Clansman* di Thomas F. Dixon Jr.

Soffermandoci nella cerchia italiana, in cui molti sono i registi che hanno considerato il romanzo come un vasto serbatoio di film di consumo, autori come Mario Soldati, Alberto Lattuada e Mauro Bolognini, hanno dedicato una fitta e consistente parte della propria produzione alla “riproduzione”

¹ BAZZOCCHI M.A., *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

di opere letterarie. Come gli adattamenti dei celebri romanzi di Fogazzaro (*Piccolo mondo antico*² e *Malombra*³), di Verga (*La Lupa*⁴), di Svevo (*Senilità*⁵), di Moravia (*Agostino*⁶).

Anche registi stranieri baseranno gran parte della loro produzione su opere letterarie, il più famoso è il maestro del cinema internazionale Stanley Kubrick, adattando romanzi di autori quali Nabokov (*Lolita*⁷), William Makepeace Thackeray (*Le memorie di Barry Lyndon*⁸), Stephen King (*Shining*⁹), Arthur Schnitzler (*Doppio sogno*¹⁰), sia opere moderne sia contemporanee.

In Italia, con il nuovo millennio, la tendenza verrà per così dire confermata e vedremo come i registi attingono dalla letteratura contemporanea nazionale per i soggetti dei loro film: sarà questo l'argomento centrale di questo studio.

Gli scrittori italiani si sono interessati all'arte cinematografica già dall'inizio del Novecento, verificando la capacità ammaliatrice del cinema, capace sia di soggiogare masse di persone comuni, sia di rapire le menti degli intellettuali.

² *Piccolo mondo antico*, M. Soldati, 1941.

³ *Malombra*, M. Soldati, 1942.

⁴ *La lupa*, A. Lattuada, 1953.

⁵ *Senilità*, M. Bolognini, 1962.

⁶ *Agostino*, M. Bolognini, 1962.

⁷ *Lolita*, S. Kubrick, 1962.

⁸ *Barry Lyndon*, S. Kubrick, 1975.

⁹ *Shining*, S. Kubrick, 1980.

¹⁰ *Eyes wide shut*, S. Kubrick, 1999.

Autori come Edmondo De Amicis¹¹ e Giovanni Papini¹² sono stati attirati da questa nuova forma di comunicazione dedicando scritti, interventi teorici e articoli alla diffusione e alla capacità di seduzione del cinematografo.

Importanti nomi della letteratura italiana di inizio Novecento sono stati affascinati dal mondo cinematografico, come i poeti Gabriele D'Annunzio¹³ e Filippo Tommaso Marinetti¹⁴.

Oltre alla partecipazione degli intellettuali nel mondo del cinema in questo periodo storico, la settima arte entra all'interno della narrativa italiana, ponendosi al centro del romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*¹⁵ di Luigi Pirandello. Dalla trama del libro si intravede un giudizio critico da parte dello scrittore nei confronti della nuova forma d'arte: egli denuncia l'alienazione dell'essere umano causata dalla "macchina" cinematografica che, a suo giudizio, mercifica la vita e la natura. Questo libro «diventa l'emblema di tutto il macchinismo spersonalizzante e reificante del mondo contemporaneo»¹⁶.

Tra gli anni Venti e Trenta il cinema prende un ruolo ancora più rilevante, soprattutto una propria coscienza come forma d'arte. In questo periodo è stato positivamente sedotto dal mondo cinematografico, Alberto Moravia, fervente appassionato della settima arte e sostenitore della forza narrativa del cinema:

¹¹ DE AMICIS E., *Cinematografo cerebrale*, a cura di B. Prezioso, Salerno, Roma, 1995.

¹² PAPINI G., *La filosofia del cinematografo*, "La Stampa", Torino, a.XLI, 18 maggio 1907, pp.1-2.

¹³ Incerta è la sua collaborazione, legata a *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone per scopi pubblicitari.

¹⁴ Il "fondatore" del movimento Futurista viene rapito dalla nuova macchina, inneggiando al cinematografo come a uno dei mezzi centrali della sua avanguardia, scrivendo la sceneggiatura per un film futurista (prodotto e girato da Arnaldo Ginna), dal titolo *Vita futurista* (1916) e, pubblicando nello stesso anno, il *Manifesto della Cinematografia Futurista*.

¹⁵ La prima edizione è stata pubblicata nel 1916 col nome *Si gira*, poi ripubblicata nel 1925 con questo titolo.

¹⁶ GRIGNANI M. A., *Prefazione*, in PIRANDELLO L., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Garzanti, 2006, pag.LVII.

Io sono prima di tutto un narratore, poi uno scrittore. Anzi la mia carriera è iniziata come narratore, non come scrittore. Sono diventato scrittore e sono nato narratore. Tant'è vero che mi raccontavo le storie a me stesso quand'ero ragazzo. Il cinema in sostanza era narrazione. E perciò rispondeva ad un enorme mio bisogno interiore. Era congeniale a ciò che io realmente ero.¹⁷

Moravia è una figura centrale della letteratura italiana del Novecento e ha avuto con il cinema una frequentazione profonda. Oltre alla funzione di critico cinematografico, lo scrittore romano collabora come soggetto e sceneggiatore in molti film tra i quali *Ossessione* (1943) di Visconti, *La donna del fiume* (1955) di Soldati e *La giornata balorda* (1960) di Bolognini, tratto da due suoi racconti¹⁸. Inoltre, i romanzi e i racconti di Moravia hanno fornito molti soggetti al cinema italiano e internazionale: tra gli altri, *La ciociara* (1960) di De Sica, *Il disprezzo* (1963) di Godard e *Il conformista* (1970) di Bertolucci.

La generazione di scrittori nati negli anni Venti del secolo scorso dimostra come il cinema sia stato importante per la loro formazione e per la loro poetica; autori come Sciascia, Pasolini, Calvino, Parise hanno frequentato assiduamente in gioventù le sale cinematografiche.

Lo scrittore siciliano Leonardo Sciascia ha più volte ribadito il suo amore per il cinema, ed esso si è riflesso nella sua scrittura, dimostrando una vera vocazione cinematografica: «è possibile però scavare un po' più a fondo in tale scrittura per sorprendere in essa elementi che potenzialmente la destinavano ad essere tradotta in linguaggio cinematografico, come se, in modo più consapevole, Sciascia avesse sin dal principio scritto per lo schermo»¹⁹.

¹⁷ MONICELLI M., *Cinema italiano: ma cos'è questa crisi?*, Bari, Laterza, 1979, pag.105.

¹⁸ Il film di Bolognini è tratto dai racconti di Moravia, *Il naso* (in *Racconti Romani*, 1954) e *La raccomandazione* (in *Nuovi racconti romani*, 1959).

¹⁹ PINTO R., *La scrittura cinematografica di Leonardo Sciascia*, in <http://quadernsdelavinia.org/wordpress>, 2011.

Bisogna sottolineare il fatto che, benché l'autore non abbia una parte attiva nel mondo del cinema (tranne per poche partecipazioni a sceneggiature)²⁰, molti sono gli adattamenti cinematografici che nascono dai suoi romanzi: *A ciascuno il suo* (1967) e *Todo modo* (1976) di Elio Petri, *Il giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani, *Cadaveri eccellenti* (1976) di Francesco Rosi tratto dal romanzo *Il contesto* (1971).

Uno scrittore che si sente debitore nei confronti del cinema è Italo Calvino; per lui è stata la porta che gli ha permesso di vedere il mondo: «un bisogno che credo corrisponda a una funzione primaria dell'inserimento nel mondo, una tappa indispensabile d'ogni formazione»²¹.

Nell'introduzione ai *Quattro film* di Federico Fellini, Calvino indica i criteri estetici che lo guidano, teorizza le ragioni delle sue personali predilezioni e confronta il linguaggio del cinema con quello della letteratura. Lo scrittore mostra i paradigmi di cui si nutre la cultura del suo tempo, e traccia un'autobiografia intellettuale sua e della sua generazione. Le sue opere sono state di ispirazione ad alcuni registi, come Mario Monicelli, *I soliti ignoti* (1953) tratto dal racconto *Furto in pasticceria* contenuto nell'antologia *Ultimo viene il corvo*, Pino Zac con *Il cavaliere inesistente* (1971) dall'omonimo romanzo, e Alan Taylor con *Palookaville* (1995) film liberamente ispirato al racconto *Ultimo viene il corvo*.

Goffredo Parise affianca la sua attività di scrittore a quella di sceneggiatore, però il suo pensiero nei confronti del cinema è sostanzialmente critico, non riconoscendolo come una forma d'arte:

²⁰ Sciascia scrive le sceneggiature dei film: *La smania addosso* (1963) di Marcello Andrei e *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini.

²¹ Calvino I., *Introduzione*, in FELLINI F., *Quattro film: I vitelloni, La dolce vita, 8 ½, Giulietta degli spiriti*, Torino, Giulio Einaudi, 1974, pag.IX.

La verità è che ho un vero fastidio per il cinema, un'idiosincrasia quasi filosofica per la macchina da presa, perché la fotografia cristallizza l'apparenza di una realtà cronologica che è invece più complessa e meglio esprimibile con la parola. Non credo quindi al cinema come arte, è un'illusione, un'epifania, dà il senso del nulla. Per me la parola ha il primato sull'immagine, preferisco immaginare, non vedere delle immagini.²²

Parise si riteneva soprattutto un narratore, ed ecco il perché di questo giudizio sul cinema. Lo scrittore vicentino collabora col mondo cinematografico come sceneggiatore: lo si vede infatti a fianco di Mauro Bolognini per molti dei suoi film (*Agostino*, *Senilità*) e Luciano Salce in *La cuccagna* (1962), alcuni dei suoi romanzi sono stati adattati al grande schermo, come *Il fidanzamento*²³, *Il prete bello*²⁴ e *L'odore del sangue*²⁵.

Un discorso più approfondito verrà dedicato in seguito a Pier Paolo Pasolini, l'unico di questi scrittori a essere poeta, romanziere e regista, oltre che un critico del linguaggio letterario, di quello filmico e dell'interconnessione tra i due.

Ciò che si osserva è che questi scrittori sono stati irrimediabilmente contagiati dal mondo del cinema, dichiara, a tal proposito, Brunetta:

L'incessante metamorfosi delle relazioni intertestuali fra cinema e letteratura (e viceversa) a quello degli intellettuali, del ruolo progressivo che il cinema esercita sul loro bagaglio culturale, sul loro modo di scrivere e vedere il mondo, sull'etica comportamentale e sul loro mutamento di stato nella società grazie alla nuova industria²⁶.

²² PARISE G., dall'intervista introduttiva in ALTAROCCA C., *Parise*, Firenze, La nuova Italia, 1972, pag.6.

²³ *Il fidanzamento*, G. Grimaldi, 1975.

²⁴ *Il prete bello*, C. Mazzacurati, 1989.

²⁵ *L'odore del sangue*, M. Martone, 2004.

²⁶ BRUNETTA G.P., *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pag.VII.

Questa osservazione dello studioso di cinema, trova conferma anche nel panorama della letteratura contemporanea italiana, dove molti scrittori lavorano a stretto contatto col mondo cinematografico e il loro metodo è ormai diventato dipendente dalla settima arte. Si noter , in questo lavoro, quali sono gli autori e le opere maggiormente condizionate dal cinema, e come esso abbia modificato lo stile della narrazione.

PIER PAOLO PASOLINI: UNA NARRATIVA CHE VUOLE ESSERE UN FILM

Già dalla giovinezza, Pier Paolo Pasolini frequenta le sale del cinematografo, affascinato da questa nuova arte, soprattutto nel periodo universitario trascorso a Bologna. Ma è col suo trasferimento a Roma, nel 1950, che il poeta si avvicina effettivamente al mondo del cinema.

Nei primi anni nella capitale, Pasolini lavora ai propri scritti e, nel 1954, pubblica la raccolta di poesie *La meglio gioventù* e, l'anno seguente, il suo primo romanzo *Ragazzi di vita*: ambientato nel dopo guerra, racconta di adolescenti della classe sociale più bassa che cercano di sopravvivere nella Roma del tempo. Questo libro suscita le ire della critica per la schiettezza del linguaggio e per alcune scene giudicate troppo oscene.

Il primo contatto reale col mondo cinematografico per Pasolini risale al 1954, anno in cui per necessità economica, collabora con Giorgio Bassani alla sceneggiatura del film *La donna del fiume* di Mario Soldati. Nel 1956 scrive la sceneggiatura del film *Marisa la civetta* (1957) di Mauro Bolognini, e, contemporaneamente, collabora con Fellini per *Le notti di Cabiria*.

Dopo il primo lavoro, Pasolini instaura un fitto rapporto di collaborazione con Bolognini, scrive infatti le sceneggiature per altri film come *Giovani mariti* (1958), che vinse il premio per la miglior sceneggiatura al Festival di Cannes, *Notte brava* (1959), liberamente ispirato al romanzo *Ragazzi di vita*, *Il bell'Antonio* (1960), e *La giornata balorda* (1960).

Lo scrittore dà alle proprie sceneggiature lo stesso valore di un'opera letteraria, come osserva Panella:

Allo stesso modo, le sue sceneggiature – in particolare quella scritta senza alcuna collaborazione con altri e per conto di Mauro Bolognini in vista della realizzazione di *La notte brava* del 1959 (e poi pubblicata insieme ad altri testi letterari di disparato valore e lunghezza in *Ali dagli occhi azzurri* del 1965) hanno per Pasolini lo stesso valore espressivo dei suoi testi poetici e narrativi.

Ed anche se Pasolini, come si è osservato, insisterà sempre sulla pochezza del proprio apprendistato e delle proprie conoscenze “tecniche” in campo cinematografico (in questo, inconsapevolmente o meno qui importa poco, mettendosi orgogliosamente sullo stesso piano dell’amato Orson Welles), il cinema risulterà la sua vera vocazione poetica.²⁷

Sul finire degli anni Cinquanta, Pasolini pubblica la raccolta di poesie *Le ceneri di Gramsci* (1957) e il suo secondo romanzo, anch’esso contestato dalla critica, *Una vita violenta* (1959).

Gli anni Sessanta vedono Pier Paolo Pasolini nei panni di regista: nel 1961 esce il suo primo film, *Accattone*, seguito l’anno successivo, da *Mamma Roma*. Questi due film si possono definire liberamente ispirati ai due suoi romanzi. Così si esprime lo scrittore a riguardo della sua prima esperienza da cineasta:

[...] ho sempre pensato di fare cinema. Prima della guerra pensavo che sarei venuto a Roma a fare il Centro Sperimentale, se avessi potuto. Questa idea di fare cinema, vecchissima, poi si è arenata, si è perduta. Infine ho avuto l’occasione di fare un film e l’ho fatto. Se prendete, ad esempio, certe pagine di *Ragazzi di vita*, vi rendete conto che sono già visive. Cioè, nella mia letteratura esiste una forte dose di elementi cinematografici. Avvicinarsi al cinema è stato quindi avvicinarsi a una tecnica nuova che già da tempo avevo elaborato.²⁸

²⁷ PANELLA G., *Pier Paolo Pasolini. Il cinema come forma della letteratura*, Firenze, Clinamen, 2009, pagg.93-94.

²⁸ D’AVACK M., *Letteratura e cinema*, Roma, Canesi, 1964, pag.111.

Questa sua vocazione al mondo del cinema lo vede impegnato, nei dieci anni successivi, in “sperimentazioni” cinematografiche: con cortometraggi come *La ricotta* (in *Ro.Go.Pa.G.* del 1963), *La terra vista dalla luna* (in *Le streghe* del 1967), *La sequenza dei fiori di carta* (in *Amore e rabbia* in 1968), documentari e reportage di viaggio, come *Comizi d'amore* (1964), film-inchiesta sulla sessualità degli italiani, *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* (1964) e *Appunti per un film sull'India* (1968).

In questi anni Pasolini gira tre film, recuperando figure religiose e mitologiche: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969). Dirige inoltre i film *Uccellacci e uccellini* (1966), *Teorema* (1968) – tratto da un suo romanzo – e *Porcile* (1969).

In questo periodo, lo scrittore inizia anche una produzione saggistica riguardo l'importanza della forma comunicativa del cinema, al suo valore poetico e all'influenza che essa esercita sulla letteratura, questi scritti vengono raccolti in *Empirismo eretico* (1972).

Negli anni Settanta vede la luce la “Trilogia della vita”, così definita da Pasolini stesso, si tratta di tre film nati dai racconti di Boccaccio (*Il Decameron* del 1971), Chaucer (*I racconti di Canterbury* del 1972) e le *Mille e una notte* (*Il fiore delle Mille e una notte* del 1974): la trilogia è nata per denunciare la condanna al sesso e all'osceno da parte della borghesia italiana degli anni Sessanta. Il regista avrebbe ideato anche la “Trilogia della morte”, ma soltanto *Salò o le 120 giornate di Sodoma* ha visto la luce.

Ciò che vorrei porre in evidenza sono le riflessioni nel rapporto tra cinema e letteratura che Pasolini fa in *Empirismo Eretico*. Secondo lo scrittore il cinema è una “lingua espressiva” basata su una terminologia semiotica. Se il linguaggio letterario si basa su una lingua istituzionalizzata ed espressiva, la comunicazione cinematografica è arbitraria e aberrante. Gli uomini comunicano con le parole e non con le immagini, il linguaggio di quest'ultime si presenta come una pura artificiale astrazione. Però il cinema “comunica” e dunque ha un patrimonio di fondo comune.

Egli elabora la teoria dell'“im-segno”, un “linguaggio costituito da immagini che richiamano figure precise:

Ma c'è di più – direbbe un teorico: ossia c'è tutto un mondo, nell'uomo, che si esprime con prevalenza attraverso immagini significanti (vogliamo, per analogia, inventare il termine im-segni?): *si tratta del mondo della memoria e dei sogni.*

Ogni sforzo ricostruttore della memoria è un «seguito di im-segni», ossia, in modo primordiale una sequenza cinematografica.²⁹

Questo “linguaggio” è quello usato dai registi, come continua lo scrittore:

L'autore cinematografico non possiede un dizionario ma una possibilità infinità. Non prende i suoi segni (im-segni) dalla teca, dalla custodia, dal bagaglio: ma dal caos, dove non sono che mere possibilità o ombre di comunicazione meccanica e onirica.

Descritta toponomasticamente, l'operazione dell'autore cinematografico *non è una, ma doppia*. Infatti: I) egli deve prendere dal caos l'im-segno, renderlo possibile, e presupporlo come sistemato in un dizionario degli im-segni significativi (mimica, ambiente, sogno, memoria); II) compiere poi l'operazione dello scrittore: ossia aggiungere a tale im-segno puramente morfologico la qualità espressiva individuale.³⁰

Pasolini ribadisce il fatto che se le immagini o im-segni non sono organizzati in un dizionario e non possiedono una grammatica, sono patrimonio comune. Allora le immagini vengono scelte come sintagmi, cioè come segni di un linguaggio simbolico, una pre-grammaticalità degli oggetti.

Gli archetipi linguistici degli im-segni sono le immagini della memoria e del sogno: «ossia immagini di «comunicazione con sé stessi», (e di comunicazione solo indiretta con gli altri, in quanto l'immagine

²⁹ PASOLINI P.P., *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 2000, pag.168.

³⁰ *Ibidem*, pag.170.

che l'altro ha di una cosa di cui io gli parlo, è un riferimento comune)»³¹. Il cinema (“linguaggio degli im-segni”) è sia soggettivo che oggettivo e i due momenti coesistono strettamente.

A distanza di cinquant'anni da queste riflessioni, notiamo che molti autori contemporanei scrivono attraverso delle immagini connotate, sfruttando un bagaglio collettivo dato dal cinema e da altri canali di comunicazione.

Il cinema ha infatti creato un vocabolario di “figure”, che gli scrittori contemporanei usano. Queste “immagini”, definite da Pasolini “comuni”, hanno guadagnato un “significato” ben preciso, e hanno invaso la letteratura contemporanea. Riadattando le parole di Pasolini: «L'operazione dello scrittore consiste nel prendere da un dizionario, come oggetti custoditi in una teca, le parole, e farne un uso particolare: rispetto al momento storico della parola e al proprio. Ne consegue un aumento di storicità della parola: cioè un aumento di significato»³², si ipotizza che un uso specifico delle immagini provenienti dal cinema (citando scene, personaggi, luoghi), abbia aumentato la loro storicità e di conseguenza il loro significato, diventando particolari termini grammaticali.

Nel saggio *La sceneggiatura come «struttura che vuole essere un'altra struttura»* presente in *Empirismo Eretico*, Pasolini si sofferma anche sulla questione dell'autonomia compositiva di una sceneggiatura e cioè che essa non sia sempre condizionata dal suo fine, cioè il cinema:

La caratteristica principale del «segno» della tecnica della sceneggiatura, è *quella di alludere al significato attraverso due strade diverse, concomitanti e riconfluenti*. Ossia: il segno della sceneggiatura allude al significato secondo la strada normale di tutte le lingue scritte e specificatamente dei gerghi letterari, ma, *nel tempo stesso, esso allude a quel medesimo significato, rimandando il destinatario a un altro segno, quello del film da farsi*.

³¹ *Ibidem*, pag.173.

³² *Ibidem*, pag.169.

Ogni volta il nostro cervello, di fronte a un segno della sceneggiatura, percorre contemporaneamente queste due strade – una rapida e normale, e una lunga e speciale – per coglierne il significato.³³

Con ciò si intende che l'autore di una sceneggiatura richiede al lettore una collaborazione particolare, cioè quella di prestare al testo una compiutezza «visiva» che esso non ha, ma a cui esso allude, essendo stata scritta per un futuro film. Il destinatario diventa complice dell'operazione, involontariamente richiesta, e viene chiamata in causa la sua capacità di immaginazione che compie uno sforzo maggiore rispetto alla lettura di un romanzo:

La tecnica della sceneggiatura è fondata soprattutto su questa collaborazione del lettore: e si capisce che la sua perfezione consiste nell'adempiere perfettamente questa funzione. La sua forma, il suo stile sono perfetti e completi quando hanno compreso e integrato in se stessi queste necessità. L'impressione di rozzezza e di incompletezza è dunque apparente. Tale rozzezza e tale incompletezza sono elementi stilistici.³⁴

Per raggiungere una sua compiutezza, una sceneggiatura deve essere scritta usando degli "im-segni", che non sono parte di una tecnica letteraria, ma fanno parte di un'altra *langue*: questi segni devono essere espliciti e chiari, altrimenti il destinatario non riesce ad iniziare un processo di "visualizzazione". Queste immagini sono formate da oggetti, forme e atti della realtà, e vengono incapsulate in un'unica forma che diventa prima inquadratura, e poi una scena.

Pasolini mette in pratica questa teoria nel suo romanzo *Teorema* (1968), da lui riadattato per il cinema nello stesso anno. L'importanza di quest'opera è il fatto che non ne esiste una sceneggiatura, il romanzo stesso lo è, e lo scrittore adotta un tecnica particolare, unendo i due "linguaggi" in un unico testo.

³³ *Ibidem*, pag.190.

³⁴ *Idem*.

Oltre alla nuova tecnica di scrittura, anche il film porta delle innovazioni nello stile pasoliniano, come osserva Panella: «Questo film controverso e bellissimo è, in realtà, a mio avviso, il vero *turning point* nella produzione cinematografica di Pasolini. In senso, per la prima volta, le immagini fanno *vedere* qualcosa e non mostrano soltanto»³⁵.

Teorema è un'opera prima sperimentale e poi "totale": Pasolini è l'autore di tutte le fasi dell'opera, la scrittura del romanzo in chiave cinematografica e la regia del riadattamento. Si può supporre che libro e film siano un corpo unico, ove il film segue esattamente le scene narrate nel romanzo. Al contempo si tratta di due opere che si sostengono da sole. Film e libro riescono a trasmettere lo stesso significato: una denuncia al vincolo didascalico borghese e manifesta «l'aspirazione oggi diffusa a una proiezione della crisi storica sul piano religioso»³⁶.

Ma ciò che a noi interessa è la struttura del romanzo, un ibrido tra due linguaggi diversi, come spiega Bazzocchi:

In *Teorema* convergono dunque molte esperienze, e potremmo dire che si tratta di un incrocio tra cinema, letteratura e teatro. E tutti questi codici espressivi sembrano concorrere a un unico effetto: rendere immobile e assoluto ogni momento del film-racconto, ricondurre ogni scena ad un unico, elementare centro di interesse. *Teorema* si rivela così un'opera mista, forse l'opera mista fra tutte quelle di Pasolini. Ma nello stesso tempo è un'opera compatta, riconducibile virtualmente alla fissità di pochi fotogrammi. A questo va aggiunto che è l'unica opera realmente doppia, con una versione scritta e una versione visiva che si sovrappongono e si correggono a vicenda. L'autore stesso parla di una «natura anfibologica» in cui non sa se prevale la componente letteraria o quella filmica.³⁷

³⁵ PANELLA G., *Pier Paolo Pasolini. Il cinema come forma della letteratura*, Firenze, Cinamen, 2009, pag.52.

³⁶ MORAVIA A., *Al cinema*, Milano, Bompiani, 1975, pag.108.

³⁷ BAZZOCCHI M.A., *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pag.107.

La struttura del romanzo *Teorema* è particolare, più precisamente è “cinematografica”. La prima cosa a essere notata è la suddivisione del libro, dove i primi cinque capitoli presentano i luoghi e i personaggi della vicenda. Così si apre l’opera:

I primi dati di questa nostra storia consistono, molto modestamente, nella descrizione di una vita familiare. Si tratta di una famiglia piccolo borghese: piccolo borghese in senso ideologico, non in senso economico. È il caso di persone molto ricche che abitano a Milano. Crediamo che non sia difficile per il lettore immaginare come queste persone vivano; come si comportino nei lor rapporti col loro ambiente (che è quello appunto della ricca borghesia industriale), come agiscano nella loro cerchia familiare, e così via. Crediamo inoltre che non sia neanche difficile (consentendoci quindi di evitare certi non nuovi particolari di costume) immaginare a una a una queste persone: non si tratta, infatti, in nessun modo di persone più o meno medie.

Suonano le campane di mezzogiorno. Sono le campane del vicino Lainate, o di Arese, ancora più vicino. Al suono delle campane, si mescolano gli urli, discreti e quasi dolci, delle sirene.

Una fabbrica occupa tutto intero l’orizzonte (molto incerto, per la leggera nebbia che neanche la luce del mezzogiorno riesce a diradare) con le sue muraglie di un verde tenero come l’azzurino del cielo. È una stagione imprecisata (potrebbe essere primavera, o l’inizio dell’autunno: o tutte e due insieme, perché questa nostra storia non ha una successione cronologica), e i pioppi cingono in lunghe file regolari l’immensa radura dove è sorta (sol da pochi mesi o anni) la fabbrica, sono nudi, o appena ingemmati (oppure hanno le foglie secche).³⁸

Si nota come Pasolini porti il lettore all’interno di un contesto che sarà il centro del romanzo. Lo scrittore ci descrive l’ambientazione della storia e ci dà una descrizione psicologia e sociale dei personaggi, richiamando quell’immaginario comune, di cui abbiamo parlato precedentemente.

Vediamo il secondo capitolo, dove un personaggio viene descritto più precisamente:

³⁸ PASOLINI P.P., *Teorema*, Milano, Garzanti, 2009, pagg.9-10.

Suonano le campane di mezzogiorno.

Pietro il secondo personaggio della nostra storia – figlio del primo – esce dal portone del liceo Parini. (O forse è già uscito, e sta già rincasando, lungo le strade di ogni giorno.)

Anche lui, come il padre, ha nella fronte non grande (anzi, quasi meschina), la luce dell'intelligenza di chi non ha vissuto inutilmente un'adolescenza in una famiglia milanese molto ricca; ma molto più visibilmente del padre, ne ha patito: così che invece di esserne venuto fuori un ragazzo sicuro di sé, e magari, come il padre, sportivo, ne è venuto fuori un ragazzo debole, con la piccola fronte violacea, con gli occhi già invigliacchiti dall'ipocrisia, con il ciuffo un po' ribaldo, ma già spento da un futuro di borghese destinato a non lottare.

Nell'insieme, Pietro ricorda qualche personaggio cinematografico dei vecchi film muti, potremmo addirittura dire – misteriosamente e irresistibilmente – Charlot: senza ragione alcuna, a dire il vero.³⁹

Per enfatizzare la descrizione fisica, lo scrittore ricorre a un paragone tratto dal mondo del cinema, rimandando sempre a quell'immaginario collettivo, usando metafore forti per sottolineare, attraverso le immagini, determinate situazioni.

Come si nota, Pasolini prende sempre in causa il lettore, con l'obiettivo di creare un'immagine nitida della scena attraverso parole chiave e termini incisivi.

In questo racconto c'è un limitato uso di termini astratti, la descrizione sentimentale e caratteriale viene resa attraverso "la materialità", forma peculiare del cinema: «nella sua ricerca di un dizionario come operazione e fondamentale e preliminare, l'autore cinematografico potrà mai raccogliere termini astratti»⁴⁰.

Pasolini usa una tecnica formata da un trittico di aggettivi per favorire l'immaginazione del lettore durante una descrizione, come accade in questo esempio:

³⁹ *Ibidem*, pag.12.

⁴⁰ PASOLINI P.P., *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 2000, pag.172.

Leggendo, un'onda dei capelli le casca sull'occhio (una preziosa onda, elaborata da un parrucchiere forse durante la stessa mattinata). Stando china, essa espone alla luce radente gli zigomi, alti e come vagamente consunti e mortuari – con un certo ardore da malata; l'occhio, ostinatamente abbassato, appare lungo, nero, vagamente cianotico e barbarico, forse per via della sua cupa liquidità.⁴¹

I primi capitoli del romanzo, come già detto, sono dedicati all'introduzione dei personaggi che operano all'interno della trama, per poi iniziare la narrazione in cui ogni capitolo è una scena, resa visibile nel film:

È un pomeriggio di primavera inoltrata (o, data la natura ambigua della storia, di primo autunno), un pomeriggio silenzioso. Si sentono appena i rumori – molto lontani – della città.

Un sole di sbieco illumina il giardino. La casa è straniata nel silenzio; probabilmente sono usciti tutti. Nel giardino è rimasto solamente il giovane ospite. Sta seduto su una sedia di vimini. Legge – con testa in ombra e il corpo al sole.

Come vedremo meglio fra un po' – quando, seguendo gli sguardi che lo guardano – gli saremo vicini, nei dettagli del suo corpo al sole – egli sta leggendo delle dispense di medicina o di ingegneria.

Il silenzio nel giardino nella pace profonda di quel sole impartecipe e consolante, coi primi gerani che spuntano (oppure con le prime foglie dei melograni che cadono), è rotto da un rumore fastidioso, monotono e eccessivo: si tratta della piccola falciatrice meccanica che cigola muovendosi su e giù per il prato, ricominciando ogni volta uguale, senza interruzione, il suo incerto stridore.

A spingere avanti e indietro c'è la falciatrice in quel modo è Emilia.⁴²

⁴¹ PASOLINI P.P., *Teorema*, Milano, Garzanti, 2009, pagg.18-19.

⁴² *Ibidem*, pag.25.

Pasolini descrive questa scena come se avesse in mano una telecamera: guida lo sguardo indirizzandolo su dei punti focali per la narrazione, e ne fornisce una maggiore concretezza e materialità. Il tempo e il cambio scena sono scanditi dai suoni o dalle immagini stesse.

La struttura del testo dell'intero romanzo è data da un metodo narrativo molto "cinematografico": divisione in scene, terminologia proveniente dal cinema, descrizioni veloci formate da periodi brevi e uno spazio e un tempo circoscritti.

Pier Paolo Pasolini con *Teorema* ha dato vita a un'opera, da lui definita "anfibia", una scrittura cioè contagiata da tecniche filmiche, creando così il primo "romanzo cinematografico". Anche se il fine di *Teorema* è la sua trasposizione cinematografica, il romanzo in sé si sostiene da solo ed è un'opera compiuta, ciò ci conferma come il cinema ha invaso le menti degli scrittori.

Negli anni a seguire l'arte cinematografica ha sempre più contagiato il mondo letterario, insinuandosi all'interno della narrativa, modificandola sia a livello di contenuti sia a livello strutturale, come osserva Manzoli:

Dal momento in cui il cinema ha assunto un ruolo predominante nel sistema delle arti e dei mezzi di comunicazione, si sono via via sviluppate generazioni di scrittori che hanno desunto dal cinema non solo una serie di modelli iconografici e caratteriali bensì una vera e propria sensibilità narrativa. Lo scrittore moderno, pertanto, non può esimersi dal confronto con una retorica e con procedimenti linguistici propri del cinema: basti pensare al montaggio.⁴³

⁴³ MANZOLI G., *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2011, pag.10.

Nel panorama contemporaneo la letteratura e il cinema sono inseriti in un circuito intermediale e il loro rapporto è contagiato da una serie di mezzi di comunicazione, che semplificano maggiormente lo scambio di informazioni tra i due linguaggi.

Se prima il cinema si modellava sulla base della narrativa, successivamente, è entrato prepotentemente all'interno della vita degli scrittori, creando una circolazione di idee, tale per cui ai giorni nostri il contagio è talmente profondo che molti di essi scrivono romanzi con il fine di diventare dei film. L'esperienza di Pasolini è utile a comprendere questo processo d'infiltrazione del cinema nella letteratura contemporanea, di come la narrativa si è modificata a livello stilistico, strutturale e linguistico.

IL CINEMA NELLA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORANEA

L'influenza del cinema nella scrittura contemporanea.

Romanzi diventati film e autori fortemente influenzati dal cinema: lo stile di Niccolò Ammaniti, Sandro Veronesi, Giancarlo De Cataldo e Margaret Mazzantini.

Il rapporto stretto che da sempre esiste tra cinema e letteratura ha una profonda conferma con l'inizio del nuovo millennio, epoca in cui il cinema italiano ha visto un forte incremento di film tratti da romanzi di autori contemporanei nazionali. Come i film tratti dai libri di Ammaniti e trasportati sul grande schermo da registi come Salvatores e Bertolucci, o cineasti come Virzì o Tognazzi che prendono spunto da romanzi di autori quali De Cataldo o Ferrero o, ancora, il caso di Sandro Veronesi le cui opere spesso sono diventate soggetto di pellicole.

Nella maggior parte dei casi l'uscita di un film è successiva alla pubblicazione del libro di uno o due anni, ma recentemente, è quasi simultanea, dimostrando così il rapporto stretto che si è creato tra cinema e letteratura in Italia negli ultimi anni.

Il cinema italiano necessita di nuove storie da raccontare. I registi rivolgono dunque il loro sguardo al panorama della narrativa italiana scovando, nelle ultime uscite letterarie, trame inclini a una trasposizione filmica.

La situazione è ambigua: se certe trasposizioni cinematografiche vogliono cavalcare, senza dubbio, il successo di un romanzo e la popolarità dell'autore stesso, avviene anche che specifici romanzi vengano scelti per la loro "forza" cinematografica, per una stilistica predisposizione a diventare un film, tanto è vero che molti romanzi vengono già pensati come futuro soggetto filmico, e questo è evidente nella scrittura degli stessi.

Gli scrittori di fine millennio sono fortemente influenzati dalla massiccia invasione mediatica, dal cinema e dalla televisione.

Fin dai primi anni Novanta le pagine dei romanzi sono intrise di citazioni, riferimenti e immagini provenienti dal mondo dei media. Gli autori del nuovo millennio, oltre al citazionismo filmico, usano uno stile narrativo fortemente influenzato dal cinema, introducendo tecniche filmiche nel loro metodo di scrittura, usando un linguaggio tecnico appartenente al mondo cinematografico e strutture simili a sceneggiature.

Sono autori nati tra gli anni sessanta e settanta, il cui esordio risale all'ultimo decennio del secolo scorso: qui troviamo i cosiddetti "postmodernisti", "cannibali", autori di gialli e *noir*, che appartengono a generi diversi ma si accomunano per un certo stile narrativo. Molti di essi hanno infatti iniziato una fitta collaborazione con l'industria cinematografica, nel ruolo di soggettista, sceneggiatore e regista. Questa situazione richiama gli anni Sessanta e Settanta, periodo in cui scrittori del calibro di Pasolini, Moravia e Sciascia operavano nel mondo cinematografico.

È plausibile quindi porsi il quesito se il cinema abbia influito in modo "positivo" sulla letteratura oppure no. Secondo Guglielmi «gli ultimi studi e ricerche ci dicono che oggi più della metà dei film prodotti nel mondo nascono e sono adattamenti di trame e racconti di libri di ieri e di oggi», mentre Di Stefano afferma che «è proprio questa tendenza apparentemente favorevole a indebolire la

letteratura»⁴⁴. È ancora Guglielmi a sottolineare l'innovazione della scrittura apportata da questi nuovi autori, già dagli anni Novanta:

Il merito di questi scrittori [...] è di aver liberato il linguaggio (sì, è vero, con un atto volitivo e di forza – come schiaffeggiandolo –, ma l'afasia in cui era caduto non consentiva altra scelta), sottoponendolo a una sorta di pressione esilarante che lo ha rimesso in moto e fatto uscire dal riparo in cui negli anni sessanta aveva trovato ricovero a difesa della propria integrità funzionale. Quando per dire doveva rinunciare a comunicare, e per fare rinunciare a raccontare.⁴⁵

A difesa di questa contaminazione del cinema e della televisione sulla letteratura si esprime anche Renato Barilli affermando che «nulla infatti divide *ab origine* il cinema, e la televisione dalla narrativa»⁴⁶.

La narrativa del nuovo millennio non è sostanzialmente cambiata, come si potrà notare dall'analisi che seguirà, ma sarà il rapporto tra cinema e letteratura che andrà sempre più a consolidarsi: «Diventando cinematografica, la scrittura letteraria non si è snaturata, non ha perso il proprio valore, anzi lo ha rinnovato e rinvigorito»⁴⁷, e ancora: «le opere letterarie scritte pensando al cinema non sono sceneggiature cinematografiche, o trascurabili prodotti sottoculturali, sono poesia e letteratura, e una poesia e una letteratura spesso fra le più pregevoli e suggestive che la tradizione del Novecento ci abbia lasciato»⁴⁸.

⁴⁴ DI STEFANO P., *Plagiati dalla TV*, in «Corriere della Sera», 7 luglio 2007.

⁴⁵ GUGLIELMI A., *Il romanzo e la realtà*, Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana, Milano, Bompiani, 2010.

⁴⁶ BARILLI R., *Difendo Ammaniti: non ha paura della Tv*, in «Corriere della Sera», 8 luglio 2007.

⁴⁷ BRANDI P., *Parole in movimento*, L'influenza del cinema sulla letteratura, Firenze, Cadmo, 2007, pag.284.

⁴⁸ *Ibidem*, pag.285.

CINEMA E LETTERATURA DELL'ANNO ZERO

Dall'inizio del nuovo millennio sono più di cinquanta i film tratti da romanzi italiani, una cifra piuttosto rilevante, più di quattro film all'anno, e sono tutte trasposizioni di opere letterarie pubblicate dopo il Duemila.

Ci sono registi che più di altri cercano ispirazione all'interno del panorama letterario italiano. Spesso, questi cineasti instaurano un rapporto di lavoro approfondito con gli stessi scrittori introducendoli all'interno della lavorazione del film, come soggettisti, sceneggiatori o aiuto registi, o proponendo più film tratti dalle opere di uno stesso autore.

Nel mio studio verrà messo in evidenza il rapporto tra alcuni dei maggiori registi italiani e il panorama letterario contemporaneo, ne seguirà un elenco delle più importanti trasposizioni cinematografiche e un approfondimento sul sodalizio tra registi e scrittori.

Nell'anno zero del terzo millennio escono nelle sale due film tratti da opere letterarie degli anni Novanta e sono *Canone inverso – Making Love* di Ricky Tognazzi tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore goriziano Paolo Maurensig e *Denti* di Gabriele Salvatores tratto dal libro di Domenico Starnone. È l'accoppiata Salvatores-Starnone che va evidenziata, per il fatto che lo scrittore napoletano ad una carriera di narratore (Premio Strega nell'anno successivo con il romanzo *Via Gemito*), affianca una partecipazione continua nel mondo del cinema come soggettista e sceneggiatore: lo si vedrà, infatti, negli anni successivi, a fianco del regista e attore Sergio Rubini, e inoltre la settima arte sarà protagonista nei suoi romanzi successivi come *Fare scena. Una storia di cinema*. Domenico Starnone è l'esempio di un letterato che lavora all'interno del mondo cinematografico, ma come si vedrà in seguito non è l'unico.

Salvatores, invece, è il cineasta che proporrà il maggior numero di trasposizioni cinematografiche basate su opere letterarie: nel 2003 esce nelle sale *Io non ho paura*, tratto dal romanzo di Nicolò Ammaniti e, sempre dello stesso scrittore, *Come Dio comanda* (2008). Il rapporto tra Ammaniti e Salvatores, argomento ripreso e approfondito in seguito, è un caso unico in cui regista e scrittore propongono più di un lavoro congiunto. Il regista napoletano dirige anche l'adattamento del romanzo di genere *noir* *Quo vadis, baby?* della scrittrice Grazia Verasani, pubblicato nel 2004. Lo sguardo di Salvatores si dirige anche nella letteratura di immigrazione, adattando nel 2013 il romanzo del russo Nicolai Lilin, *Educazione siberiana*. Nell'anno successivo esce nelle sale *Il ragazzo invisibile* tratto dal soggetto scritto a sei mani da Alessandro Fabbri, Ludovica Rampoldi e Stefano Sardo.

Un altro regista molto prolifico in questi anni è Sergio Castellitto che dal 2004 ad oggi porta nelle sale tre film tutti tratti da romanzi scritti dalla moglie Margaret Mazzantini, coinvolta anche nel ruolo di soggettista e sceneggiatrice (anche delle pellicole da lui ideate come *La bellezza del somaro* del 2010).

Paolo Virzì è un il terzo regista più prolifico che attinge dalla letteratura del nuovo millennio, esso rinnova il proprio successo nel 2014 con *Il capitale umano*, pellicola liberamente ispirata al romanzo di Stephen Amidon. Egli aveva, anche in passato, attinto dalle ultime pubblicazioni letterarie: nel 2006 porta infatti sul grande schermo *N – Io e Napoleone* tratto dall'omonimo romanzo di Ernesto Ferrero (Premio Strega nel 2000); nel 2008 esce nelle sale *Tutta la vita davanti*, film che ottiene riconoscimenti e nomination in vari festival cinematografici (adattamento del romanzo *Il mondo deve sapere* – 2006 – di Michela Murgia), e *Tutti i santi giorni* liberamente ispirato al romanzo *La generazione* di Simone Lenzi (co-sceneggiatore).

Ci sono dei registi italiani che sono anche scrittori e che portano sul grande schermo le proprie opere. Cristina Comencini è una di questi autori. Figlia di Luigi celeberrimo regista di film culto, fra cui *Pane, amore e fantasia*, *Tutti a casa*, *Lo scopone scientifico* ma anche film tratti da famosi libri, come ad esempio *La ragazza di Bube* tratto da Carlo Cassola. Cristina Comencini inizia come sceneggiatrice

e, alla fine degli anni ottanta debutta alla regia. Alla carriera cinematografica affianca sin da subito quella letteraria e già agli inizi degli anni Novanta diventa scrittrice di romanzi. Nell'ultimo decennio la regista si impegna a trasportare sul grande schermo le proprie opere: nel 2005 esce *La bestia nel cuore* (tratto dall'omonimo romanzo edito nel 2004, che riceve una nomination al Premio Oscar); seguirà *Quando la notte* del 2011, tratto dal romanzo uscito nel 2009.

Nel romanzo *La bestia nel cuore* il cinema è un elemento fondamentale della trama in cui la protagonista doppiatrice è un'aspirante attrice. È comune trovare la presenza della settima arte all'interno di opere letterarie edite nel nuovo millennio, sia a livello citazionale sia come elemento centrale della trama.

La Comencini non è l'unica regista-scrittrice, si segnala anche la pubblicazione da parte del regista Roberto Andò di *Il trono vuoto* (Premio Campiello Opera Prima), successivamente trasportato, dallo stesso autore, sul grande schermo col titolo *Viva la libertà*: film interpretato da Toni Servillo e Valerio Mastrandrea, che ha ottenuto un discreto successo dalla critica.

Il caso di Andò è un po' diverso, il regista ha una radice letteraria profonda. Leonardo Sciascia è stato suo amico e mentore, e fu lui a indirizzare il regista verso il giornalismo e il cinema, infatti, Andò fece da assistente a Federico Fellini, a Francesco Rosi e collaborò con Francis Ford Coppola ne *Il padrino parte III*.

Il suo esordio alla regia avviene a teatro alla fine degli anni Ottanta e continuerà fino ai giorni nostri con una fitta produzione teatrale e lirica. La prima regia di un lungometraggio arriva negli anni Novanta, e nel 1994 ottiene anche il successo della critica con *Il manoscritto del principe*, film incentrato sugli ultimi anni di vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

La figura di Roberto Andò incarna quella dell'artista "totale" che si destreggia all'interno di diverse arti, ponendo nella sua scrittura tutto il bagaglio e le tecniche apprese durante la sua carriera da regista. Fin qui sono stati presentati i registi che più di altri hanno preso spunto dalla letteratura italiana contemporanea, e non solo, per realizzare i propri film. Doveroso sarà ora soffermarsi su alcuni dei

casi più “eclatanti” di interdipendenza tra scrittura e cinema: Ammaniti, Veronesi, Mazzantini e De Cataldo.

NICCOLÒ AMMANITI: UNA SCRITTURA LEGATA AL MONDO DEL CINEMA

Niccolò Ammaniti fa parte della generazione di scrittori nati negli anni Sessanta che si fanno notare nel mondo letterario all'inizio dell'ultimo decennio del secolo scorso. Questi scrittori sono etichettati col nome di "cannibali", a partire da una fortunata antologia di racconti curata da Daniele Brolli, *Gioventù cannibale* (1996)⁴⁹, genesi della letteratura definita *Pulp* (termine preso in prestito dal Film di Quentin Tarantino *Pulp Fiction*). Nella stessa antologia sono presenti autori che durante l'ultimo decennio hanno pubblicato dei romanzi che successivamente hanno avuto una trasposizione cinematografica: Aldo Nove con *La vita oscena*⁵⁰ e Stefano Massaron con *Ruggine*⁵¹. All'interno di questa raccolta è presente un racconto di Ammaniti scritto a quattro mani con Luisa Brancaccio, *Seratina*.

Lo scrittore romano esordisce due anni prima con un romanzo intitolato *Branchie*, storia surreale che si snoda tra Roma e l'India che narra la vicenda di un ragazzo che, dopo aver scoperto di avere un cancro, si lancia in una avventura dagli sviluppi surreali, la conclusione ne è la prova: asportano al protagonista la metastasi ai polmoni e gli vengono impiantate delle branchie, permettendogli così di

⁴⁹ Nello stesso anno Ammaniti si avvicina al mondo del cinema recitando una piccola parte nel film *Cresceranno i carciofi a Mimongo* di Fulvio Ottaviano.

⁵⁰ Aldo Nove pubblica *La vita oscena* nel 2010, si tratta di un'autobiografia in forma di romanzo e nel 2014 viene portato sui grandi schermi dal regista Renato De Maria.

⁵¹ Stefano Massaron pubblica *Ruggine* nel 2005, la trasposizione cinematografica a opera di Daniele Gaglianone esce nelle sale nel 2011.

vivere nell'acquario di Berlino. Questo romanzo ha avuto una trasposizione cinematografica da parte del regista Francesco Ranieri Martinotti nel 1999 ma, nonostante l'ingente budget la pellicola è risultata un insuccesso.

Branchie non è la prima trasposizione cinematografica a partire da un soggetto di Niccolò Ammaniti: l'anno precedente esce nelle sale *L'ultimo capodanno* di Marco Risi, tratto dal racconto intitolato *L'ultimo capodanno dell'umanità* contenuto nella raccolta *Fango* (1996). La vicenda si svolge all'interno di un condominio romano dove si intrecciano diverse storie, poi accomunate da un finale apocalittico. Il racconto è caratterizzato da uno stile incalzante che tiene sulle spine il lettore, ma anche questa trasposizione è risultata un fiasco. Entrambe queste storie nate dalla penna di Ammaniti sono caratterizzate da eventi e situazioni troppo estreme per poter essere trasportate facilmente e fedelmente sul grande schermo, sono situazioni che necessitano di effetti speciali e di una costruzione scenica non alla portata dei mezzi produttivi del cinema italiano. In riferimento a queste due trasposizioni cinematografiche, così si esprime Pier Francesco Borgia:

L'esito non fu però all'altezza delle aspettative. In verità si può dire che, nonostante lo spirito del racconto di Ammaniti sia stato fedelmente trasferito sul grande schermo, «L'ultimo capodanno dell'umanità» era ancora troppo aggrappato ai personaggi comico-grotteschi che tanta bella figura fanno nei b-movies ma che poco appeal sortiscono in film d'autore. La pellicola, comunque, ha registrato nel corso degli anni un discreto gradimento dei cinefili e molte scene sono entrate facilmente nella memoria collettiva. Altra sfortunata pellicola fu «Branchie» che il regista Francesco Ranieri Marinotti trasse dal primo (omonimo) romanzo dello scrittore nel (1999). Una pellicola che si segnalò solamente per il debutto sul grande schermo del cantante Gianluca Grignani.⁵²

⁵² BORGIA P.F., *Ecco perché i registi si innamorano dei romanzi di Ammaniti*, in <http://www.ilgiornale.it>, 2012.

L'ultimo decennio del secolo scorso permette ad Ammaniti di affacciarsi con buoni risultati nel panorama letterario italiano, e inizia a prendere confidenza col mondo del cinema, questo rapporto si approfondirà dopo il duemila.

Nel 1999 lo scrittore romano pubblica il suo secondo romanzo *Ti prendo e ti porto via*: un'opera matura sia a livello stilistico che a livello contenutistico. Questo romanzo è uno spartiacque che segna una linea di separazione dall'Ammaniti "cannibale" con una scrittura da *b-movie* e con tendenze all'esagerazione surreale, a un Ammaniti più quotidiano e di riflessione sociologica. Inizia, con questo romanzo, una tematica che sarà riproposta nelle opere pubblicate successivamente: quella dell'infanzia e il suo rapporto col mondo adulto. Si instaura un rapporto dualistico e dicotomico tra il mondo dei ragazzi e quello dei grandi. *Ti prendo e ti porto via* narra le vicende di Pietro, ragazzino figlio di un pastore che vive in piccolo paesino inventato, chiamato Ischiano Scalo, e della sua amica Gloria, di famiglia benestante. Il protagonista adulto della storia è Graziano Biglia, un chitarrista sciupafemmine giramondo che, dopo aver condotto una vita avventurosa nei villaggi vacanza, fa ritorno nel paesino col cuore spezzato da una cubista.

Sembrava il corsaro dell'isola misteriosa, un protagonista di quei film a basso costo sui pirati che facevano in Italia negli anni Sessanta. Un incrocio tra Fabio Testi e Kabīr Bedī. Con quei capelli ossigenati... e quei due orecchini d'oro...⁵³

Questa è la descrizione di Graziano Biglia fatta dalla professoressa Flora Palmieri, donna sola e misteriosa, controparte adulta e femminile della storia. I due protagonisti maschili, nella dimensione infantile e in quella adulta, appartengono a due mondi diversi, e sono accomunati solo da un luogo, Ischiano Scalo, e dalla figura della professoressa che sarà il *trait d'union* delle due storie.

⁵³ AMMANITI N., *Ti prendo e ti porto via*, Torino, Giulio Einaudi, 2014, pag.268.

Niccolò Ammaniti ha la capacità di raccontare l'innocenza e la crudeltà della scoperta del mondo, mescolando comicità, paura e tenerezza. Egli ci propone qui una scrittura molto più cinematografica dei suoi racconti precedenti; la struttura del testo è un continuo intrecciarsi delle vicende dei protagonisti, un susseguirsi di scene diverse che sommate costruiscono un racconto tutt'altro che frammentario. Lo scrittore usa un vocabolario appartenente al mondo cinematografico a livello sia tecnico, sia citazionale: le scene e i personaggi vengono descritti prendendo in prestito immagini appartenenti al mondo del cinema. Egli usa un metodo di scrittura ampiamente mimetico, introducendo grandi spazi di dialogo, riducendo le divagazioni astratte e cercando così di rendere "visive" le immagini del testo⁵⁴.

Ti prendo e ti porto dà inizio alla "nuova" scrittura di Ammaniti, uno stile che avrà i suoi risultati con l'uscita di *Io non ho paura* nel 2001 (Premio Viareggio): «è senza dubbio il romanzo di un Ammaniti maturo, desideroso di porre lo sguardo su uno dei tanti tristi temi della nostra società»⁵⁵.

Lo scrittore romano mette qui in scena una storia nella quale si contrappongono da un lato un gruppo di bambini, ignari della presenza del male nella vita, e dall'altro il gruppo dei loro genitori, corrotti e ingenuamente malvagi. Il racconto viene ambientato nell'estate del 1978 in una misera frazione dispersa fra i campi nella campagna di un non ben identificato Sud Italia chiamata Acqua Traverse. Il protagonista è Michele Amitrano è un ragazzino di nove anni che si trova ad aver a che fare con un segreto così grande e terribile da non poterlo raccontare. Durante i giochi spensierati, scopre una fossa dove all'interno è segregato un bambino: Filippo. Michele verrà a sapere che sono proprio i grandi di Acqua Traverse ad aver rapito il piccolo. Ammaniti riesce a mettere in scena la paura stessa, l'addio all'età dei giochi e dell'innocenza, la cattiveria e la corruzione del mondo degli adulti.

⁵⁴ È da sottolineare il fatto che i diritti per la trasposizione cinematografica di *Ti prendo e ti porto* sono stati acquistati ma il film non ha mai visto la luce.

⁵⁵ BOLASCO T., *Niccolò Ammaniti tra letteratura e cinema*, in <http://editoria.let.uniroma1.it>, 2010.

Oltre al racconto struggente, con una tematica evidentemente tratta dai famosi casi di rapimento avvenuti in Italia negli anni Novanta, Niccolò Ammaniti ci propone uno stile di scrittura dotato di una rara forza descrittiva, ed è maestro nel far scaturire dalle parole immagine ben definite. Leggendo, il lettore si vede passare davanti una sequenza di immagini che lo trasporta all'interno della storia del libro stesso.

Nel 2003 con la regia di Michele Salvatores, esce in film tratto dall'omonimo romanzo, e Ammaniti partecipa alla stesura della sceneggiatura assieme a Francesca Marciano. Il film verrà premiato con il Premio Efebo D'oro, riconoscimento dedicato alla migliore trasposizione cinematografica tratta da un romanzo. La pellicola ottiene un grande successo anche grazie alla potenza delle immagini, merito della capacità del regista Salvatores e della fotografia di Italo Petriccione, il quale riesce a tradurre il racconto scritto in immagini fortissime che riescono a rendere perfettamente ciò che le parole avevano fatto scaturire nella mente dei lettori. «Una delle maggiori qualità della trasposizione cinematografica è, infatti, quella di saper arrivare all'intimismo proprio attraverso la bellezza delle immagini che, accostata all'innocente semplicità dei dialoghi, riesce a costruire un quadro perfettamente plausibile e allo stesso tempo esteticamente valido»⁵⁶.

Come detto in precedenza Ammaniti partecipa alla scrittura della sceneggiatura, ma già il romanzo stesso è molto simile a una sceneggiatura: la descrizione dei personaggi, la scelta dei luoghi dove si svolge la storia, l'ampio spazio dedicato ai dialoghi e la divisione dei paragrafi che coincidono con un cambio di scena dando al testo una caratteristica cinematografica e una maggiore agilità nella trasposizione. Lo sottolinea Flaviano Masella nel suo articolo:

Il libro di Ammaniti era già alla genesi un film, nasce infatti come soggetto cinematografico. Ma è soprattutto lo stile a fare delle duecento pagine del libro un film a parole. È una delle caratteristiche della scrittura dell'autore

⁵⁶ MASELLA F., *Io non ho paura dal libro al film*, in <http://www.treccani.it>, 2005.

romano ma qui più che in qualunque altra narrazione. C'è qualche critico che ha scritto che la fatica di Salvatores è stata minima: il regista doveva solo chiudere gli occhi e lasciare che la sua immaginazione realizzasse le immagini. Salvatores stesso ha dichiarato che avrebbe potuto fare il film partendo direttamente dal libro, senza sceneggiatura, perché tutto era già presente fra quelle righe. Anche se la forza del libro non si esaurisce nella traduzione in immagini: continua a essere un bel romanzo che dice qualcosa di più o di diverso dal film. Si può leggere il libro anche dopo il film e goderne comunque, come si può vedere il film dopo averlo letto e uscirne pienamente appagati. C'è un rapporto indefinibile e stupefacente fra i due, che si rimandano l'uno all'altro senza soluzione di continuità: è uno dei risultati migliori che possa raggiungere la relazione fra immagine e parola.⁵⁷

Come affermato dallo scrittore stesso, *Io non ho paura* è stato pensato, già alla genesi, come soggetto cinematografico: «Vedo le storie che racconto per immagini, come un film cerebrale»⁵⁸. Questa è un'ammissione che consolida la tesi per cui lo stile di scrittura di Ammaniti è caratterizzato da un uso importante delle immagini visive e di una tecnica di scrittura fortemente influenzata dal linguaggio cinematografico. Bolasco riporta le parole di Ammaniti tratte da un'intervista, il cui soggetto è l'adattamento di un romanzo in film:

In un'intervista in cui gli si chiede cosa comporti la trasposizione cinematografica di un libro, Ammaniti risponde che, sebbene avesse egli stesso scritto quasi sempre le sceneggiature dei film tratti dai suoi libri, le mediazioni del regista, del direttore della fotografia o dello scenografo presuppongono comunque un lavoro d'interpretazione, una selezione, una scrematura di un materiale che, nel libro, è svincolato da tutto ciò. Aggiunge che nulla come un libro offre la possibilità di narrare e di descrivere da un lato e di essere trascinati e dare diverse interpretazioni dall'altro.⁵⁹

⁵⁷ MASELLA F., *Io non ho paura dal libro al film*, in <http://www.treccani.it>, 2005.

⁵⁸ MANETTI B., *Salvatores day fra libri e film*, in «La Repubblica», 20 marzo 2003.

⁵⁹ BOLASCO T., *Niccolò Ammaniti tra letteratura e cinema*, in <http://editoria.let.uniroma1.it>, 2010.

Lo stile di Ammaniti, rispetto a *Ti prendo e ti porto via*, è cambiato ulteriormente, la scrittura è più concreta, diretta e visiva; sembra che lo scrittore si serva di una macchina da presa per descrivere le scene. Viene abbandonato l'uso continuo di citazioni di film o immagini collettive che hanno caratterizzato il romanzo precedente, dando invece ampio spazio alla parte mimetica, sottolineando la narrazione "concreta" in prima persona attraverso gli occhi di un bambino, con le emozioni. Mirabile l'intervento registico che riesce a rendere questa concretezza attraverso le immagini nel film, come sottolinea ancora una volta Masella:

L'economia espressiva è la prima caratteristica di questo racconto. Una determinazione estetica, quella di Ammaniti, caratterizzata dalla scelta del fraseggio e delle parole infantili. Un linguaggio sempre appropriato che rende estremamente realistico tutto il racconto. Ma il regista elimina la rassicurante voce narrante del testo. Lo spettatore deve intuire le emozioni, i dubbi, le sensazioni attraverso le immagini. Anche se Salvatores utilizza spesso il punto di vista del bambino nelle riprese, ottenendo l'effetto desiderato: e cioè l'immedesimazione dello spettatore e una efficace drammatizzazione con notevoli effetti estetici. Come, per esempio, quando Michele sbircia dalla porta della sua camera un'animata discussione degli adulti in cucina e lo spettatore vede con gli occhi di Michele quanto accade e cioè solo parzialmente e con gli attori che entrano ed escono continuamente dall'inquadratura, perché la ripresa è fissa e la visuale è determinata dalla leggera apertura della porta.⁶⁰

Già dalla prima pagina del romanzo, si percepisce lo stile di scrittura cinematografico del racconto, in poche parole viene descritta in modo nitido una scena facilmente intuibile dal lettore:

Stavo per superare Salvatore quando ho sentito mia sorella che urlava. Mi sono girato e l'ho vista sparire inghiottita dal grano che copriva la collina.

Non dovevo portarmela dietro, mamma me l'avrebbe fatta pagare cara.

Mi sono fermato. Ero sudato. Ho preso fiato e l'ho chiamata. — Maria? Maria?

⁶⁰ MASELLA F., *Io non ho paura dal libro al film*, in <http://www.treccani.it>, 2005.

Mi ha risposto una vocina sofferente. — Michele!

— Ti sei fatta male?

— Sì, vieni.

— Dove ti sei fatta male?

— Alla gamba.

Faceva finta, era stanca. Vado avanti, mi sono detto. E se si era fatta male davvero?

Dov'erano gli altri?

Vedevo le loro scie nel grano. Salivano piano, in file parallele, come le dita di una mano, verso la cima della collina, lasciandosi dietro una coda di steli abbattuti.⁶¹

Gabriele Salvatores riesce a ricreare perfettamente questa scena narrata da Ammaniti, ci mostra con un'inquadratura dall'alto il campo di grano dove i ragazzini stanno correndo, e le scie lasciate alle loro spalle.



62

La camera si sostituisce allo sguardo di Michele mostrando ciò che il bambino vede e dando una prima immedesimazione dello spettatore con il personaggio, condividendo le sue emozioni. Come sottolinea Masella:

⁶¹ AMMANITI N., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011, pag.5.

⁶² *Io non ho paura*, G. Salvatores, 2003.

La scelta di mostrare il mondo attraverso gli occhi di un bambino obbliga il regista a porre la macchina da presa alla sua altezza, a farle sfiorare le spighe di grano. Ma l'aderenza al suo sguardo non si limita a questo, è autentica e profonda, non è solo 'occhio' ma anche mente, un punto di vista cognitivo oltre che percettivo.

Il regista ha lavorato sulla distribuzione del sapere in modo da aumentare l'immedesimazione e la suspense, lasciando lo spettatore solo con Michele. Insieme al direttore della fotografia ha scelto spesso obiettivi a focale non definita, che con l'uso di un'illuminazione a un solo raggio sul soggetto, hanno reso quella sensazione di percezione imperfetta e soggettiva.⁶³

È il regista stesso ad ammettere: «Cercavo qualcosa che mi aiutasse a non raccontare nel mio film la realtà come puro specchio e il romanzo di Ammaniti aveva questo filtro importante: gli occhi di un alieno»⁶⁴. Il film di Salvatores segue pari passo gli eventi narrati nel libro, le scene e i dialoghi sono riproposti con estrema fedeltà per tutto lo svolgersi della pellicola. L'unico aspetto che si diversifica dalle pagine del libro è il finale, voluto diverso dallo stesso regista, ed è lui stesso a spiegare il perché di questa sua personalizzazione dell'ultima scena:

...il romanzo, essendo raccontato in prima persona, non poteva oggettivare lo sguardo, quindi non poteva creare l'ambiguità del bambino che sta morendo. Nel film invece si può fare tutto questo, la macchina da presa riesce a donarci quest'ambiguità. Infatti, la ripresa parte da un primo piano del padre ma ben presto l'abbandona e va su Michele per inquadrare la sua quasi identificazione con Filippo, perché ormai sono una persona sola, è avvenuta quasi una fusione. E poi non mi sembrava giusto che ci fosse un abbraccio finale fra i due bambini e il padre di Michele che in ogni caso è una persona crudele ed è parte di coloro che hanno fatto del male a Filippo. Ma soprattutto non volevo – sottolinea Salvatores – questa unione perché i due mondi (bambini-adulti), dovevano restare assolutamente separati, come in tutto l'arco della pellicola.⁶⁵

⁶³ MASELLA F., *Io non ho paura dal libro al film*, in <http://www.treccani.it>, 2005.

⁶⁴ BANDETTINI A., *Quando il bambino ha paura*, in «La Repubblica», 14 marzo 2003.

⁶⁵ MASELLA F., *Io non ho paura dal libro al film*, in <http://www.treccani.it>, 2005.

Con *Io non ho paura* Ammaniti instaura un rapporto col regista Gabriele Salvatores, e consolida la sua presenza all'interno del mondo cinematografico. Ma questo non è che uno dei suoi sodalizi, nel 2004 lo scrittore romano partecipa alla prima stesura del soggetto del film di Alex Infascelli *Il siero della vanità*, non prendendone tuttavia la paternità della sceneggiatura.

Questo consolida come Ammaniti si destreggia tra il mondo della letteratura e quello del cinema, dividendosi tra i due mondi, plasmando le sue opere in un essere ibrido tra letteratura e cinema, che culmina nel 2006 quando Ammaniti pubblica *Come Dio Comanda*. Questo è il romanzo che lo conferma come uno degli scrittori di punta nel panorama letterario italiano; l'anno seguente infatti *Come Dio comanda* vincerà il Premio Strega, creando scompiglio all'interno del mondo della critica italiana, non concorde alla premiazione. Paolo Di Stefano definisce *Come Dio comanda* «un libro deludente, totalmente costruito»⁶⁶, mentre Angelo Guglielmi lo giudica come un romanzo pensato «in chiave televisiva o cinematografica», chiuso «entro spunti prefissati e poco originali, ma interessanti sul piano commerciale perché soddisfano il grande pubblico televisivo».⁶⁷ Non tutti i critici tuttavia si scagliano contro Ammaniti, Renato Barilli lo difende apertamente, elogiandolo e inserendolo in quella che definì neo-neoavanguardia e giudicando *Come Dio Comanda* in questo modo:

...ho provato un fremito di piacere nell'apprendere che gli è stato conferito uno dei nostri premi più titolati quale lo Strega, roba da conciliarmi verso quell'intuizione, nei suoi confronti, da incallito neoavanguardista, avevo sempre mantenuto una prudente diffidenza. In Ammaniti è come se l'intera terza ondata, ricca di talenti, che peraltro anche Guglielmi riconosce, facendo i nomi di Covacich, Nove, Scarpa, Vinci, fosse andata a rete, ottenendo il meritato riconoscimento pubblico, quasi la consacrazione ufficiale.⁶⁸

⁶⁶ DI STEFANO P., *Plagiati dalla TV*, in "Corriere della Sera", 7 luglio 2007, pag.45.

⁶⁷ POLESE R., *Lo Strega non lava la macchina del cannibale*, in "Corriere della Sera", 14 luglio 2007, pag.35.

⁶⁸ BARILLI R., *Difendo Ammaniti: non ha paura della Tv*, in "Corriere della Sera", 8 luglio 2007, pag.34.

Come Dio comanda consolida il rapporto tra Ammaniti e Salvatores. Il regista napoletano porta il romanzo sul grande schermo nel 2008, proiettando lo scrittore verso un ambito internazionale. Tornando al romanzo, Ammaniti ambienta questa storia, dai toni tragici tipici del genere *noir* e prendendo spunto dalla cronaca contemporanea, in un paesino di provincia, confermando la sua predilezione per i luoghi periferici visti nei due romanzi precedenti. Il fulcro su cui ruota l'intero romanzo è anche qui il rapporto tra ragazzi e adulti.

Il protagonista si chiama Cristiano Zena «un ragazzino esile, alto per i suoi tredici anni, con i polsi e le caviglie sottili, le mani lunghe scheletriche e il quarantaquattro di piede»⁶⁹ e vive assieme a suo padre, Rino Zena, uomo sbandato, violento e alcolizzato con idee naziste. Cristiano cresce in una realtà di falliti, attorniato dagli amici del padre Quattro Formaggi e Danilo Aprea, due debosciati nullafacenti. I tre adulti pianificano di rapinare un bancomat, ma nella notte fissata Quattro Formaggi violenta e uccide una compagna di scuola di Cristiano; l'omicida chiede aiuto a Rino che, arrivato sul posto, si sente male. Sarà poi suo figlio a salvarlo e a occultare il crimine credendo il padre colpevole.

La vicenda, nonostante le cinquecento pagine del romanzo, si svolge in pochi giorni, in cui emerge il difficile rapporto tra Rino e Cristiano: il legame fortissimo col genitore, il timore di perderlo nonostante la difficile situazione in cui vivono.

Ammaniti è maestro nel creare delle piccole sotto-storie che si dileguano all'interno del romanzo, ogni personaggio ha una propria vicenda personale che viaggia parallela alla trama principale, «manovra i suoi personaggi cacciandoli in una serie continua di guai e di disavventure dai quali riescono in un modo o nell'altro a venir fuori spesso per il rotto della cuffia, spesso con una trovata apertamente comica oppure grottesca»⁷⁰.

⁶⁹ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pag.11.

⁷⁰ AUGIAS C., *Se il padre è un infame*, in «La Repubblica», 10 ottobre 2006.

Con queste storie ci mostra la tragicità della vita di provincia, del precariato, dell'ignoranza e conferma Ammaniti come uno «straordinario narratore popolare», capace di disegnare «con la prosa veloce e ulcerata del nostro tempo un universo dark, quasi senza donne, se non idealizzate o violate, mettendo in scena un destino di sconfitta: comune a personaggi e lettori, spettatori di un'apocalisse in corso»⁷¹. Lo scrittore ci mostra «un completo spaccato italiano, vizi e debolezze che diventano rivelatori in qualche caso di viltà, altri di ferocia che comunque danno un connotato moralistico»⁷² a questo racconto.

La struttura di *Come Dio comanda* non ricalca quella del romanzo precedente. Infatti, se *Io non ho paura* era stato pensato dall'autore come soggetto cinematografico e la sua scrittura si avvicina molto a una sceneggiatura, Ammaniti qui unisce lo stile che lo ha contraddistinto in *Branchie* e quello cinematografico di *Io non ho paura*. Si pensi alle descrizioni di scene fortemente ispirate dal cinema, per esempio la parte iniziale del libro, in cui Rino Zena costringe il figlio a uscire nella notte per ammazzare un cane, scena colma di ritmo e *suspense*. È appunto il ritmo l'elemento dominante di questo romanzo, un tempo scandito dal continuo cambio di scena: nella parte centrale del racconto, Ammaniti descrive una sola notte nello spazio di 180 pagine, con repentine svolte di scenario, di vicende dei diversi personaggi, con uno stile di scrittura mutuato dal cinema che aumenta la velocità stessa della lettura creando uno stato d'ansia nel lettore. Come afferma Renato Barilli: «il fatto è che questo autore ha nel sangue quanto, per altri, è una difficile e tormentata conquista, il senso dello scorrimento, dell'azione»⁷³.

⁷¹ F. LA PORTA, *Ammaniti colpisce al cuore*, in «La Repubblica», 16 gennaio 2007.

⁷² AUGIAS C., *Se il padre è un infame*, in «La Repubblica», 10 ottobre 2006.

⁷³ BARILLI R., *È arrivata la terza ondata*, Dalla neo alla neo-neoavanguardia, Torino, Testo & Immagine, 2000, pag.131.

Rispetto a *Io non ho paura*, una storia lineare sostanzialmente dall'inizio alla fine, senza divagazioni né *flashback*, in *Come Dio comanda* Ammaniti si permette di arricchire il racconto con degli approfondimenti delle vite dei personaggi secondari, interrompendo per così dire la storia tramite la creazione di ellissi temporali nel racconto che influenzano lo stato del lettore, immergendolo maggiormente all'interno del racconto.

Questo romanzo riprende anche la forma di scrittura di *Ti prendo e ti porto via* con continue citazioni di film, di attori, di scene particolari o di paragoni tra attori e personaggi del racconto è soprattutto grazie all'importanza della colonna sonora principalmente nella parte centrale del racconto.

Salvatores si trova a lavorare con un testo diverso dal precedente, e cioè una mole consistente di pagine e storie parallele alla trama principale, difficile da trasferire sullo schermo. Salvatores è così costretto a reinterpretare le pagine di Ammaniti, eliminando le scene di contorno alla storia principale. Questo problema non si era posto nella trasposizione di *Io non ho paura*, dove il regista riuscì senza fatica a tradurre le immagini scritte in immagini visive, ricopiando sul grande schermo tutte le scene del libro e riportando quasi fedelmente tutti i dialoghi, riconfermando la predisposizione filmica del terzo romanzo di Ammaniti. In *Come Dio Comanda* a fare le spese della riduzione obbligata è il personaggio di Daniele Aprea, e la storia personale dell'assistente sociale Beppe Trecca e altre piccole parti di contorno. Tuttavia il riadattamento ha avuto una rielaborazione che non ha stravolto il senso e l'orientamento del romanzo, Salvatores riesce a tradurre fedelmente il senso delle parole in immagini di parti del libro, quali paragrafi iniziali e la parte centrale del racconto riproponendo nel film quel ritmo già cinematografico del libro, ricreando nello spettatore la stessa *suspense* che prova il lettore leggendo queste scene. Sicuramente questa pellicola non ha avuto i giudizi entusiasmanti che la critica aveva riservato a *Io non ho paura*, ma conferma la predisposizione filmica dello stile di Ammaniti.

Nel 2009 viene pubblicato il nuovo romanzo di Niccolò Ammaniti dal titolo *Che la festa cominci*. Si tratta di un ritorno alle origini per lo scrittore romano: «una sorta di pulp deviato, con un tocco

carnascialesco che scuote»⁷⁴, e un finale da b-movie tanto caro allo scrittore. Questo romanzo narra le storie parallele di Francesco Ciba, celebre scrittore in crisi con sé stesso e con la casa editrice, e di Saverio Moneta, detto Mantos, capo di una sedicente setta satanica. I due personaggi non hanno nulla in comune ma le due trame convergono nel punto focale del romanzo, un'enorme festa a villa Ada organizzata da Salvatore Chiatti, un mafioso arricchito, festa dove sono presenti le persone più in vista della capitale. La festa collasserà su sé stessa in un assurdo e ironico incubo, generato da ex atleti russi che parteciparono alle olimpiadi del 1960 e che fino a quel momento hanno vissuto sottoterra. Lo *splatter* dei *b-movie* prende qui il sopravvento, Ammaniti con questo romanzo non riesce a mantenere le aspettative dei critici, dopo il grande successo di *Come Dio comanda*, Fontana si esprime così:

In sostanza, il difetto di questo libro sta proprio nella sua mancanza di risolutezza in un senso o nell'altro. Non funziona né come divertissement né come romanzo terminale. A circa metà del libro, ci si domanda letteralmente perché Ammaniti abbia tirato in piedi un simile universo di cartone. Cosa resta, dunque? Solo una trama ben congegnata e nient'altro. Troppo poco per salvare uno scrittore che anni fa ha saputo alzarsi a livelli straordinari di epica e umanità.⁷⁵

Guardando lo stile del romanzo si nota come Ammaniti usi il suo bagaglio di citazioni provenienti dal mondo del cinema. Ma come per i romanzi pubblicati negli anni Novanta la trasposizione cinematografica di *Che la festa cominci* è impresa improponibile per molti motivi, primo tra i quali, la svolta fortemente *trash* e apocalittica della trama.

Nel 2010 Niccolò Ammaniti pubblica *Io e te*, un romanzo breve in cui ritorna l'indagine sul rapporto tra ragazzi e adulti.

⁷⁴ FONTANA G., *Che la festa cominci*, in «Il Sole 24 Ore», 6 novembre 2009.

⁷⁵ *Idem*.

Lorenzo è un introverso quattordicenne barricato in una cantina per trascorrere una settimana lontano da tutti, dicendo ai genitori che avrebbe trascorso questi giorni in montagna con i compagni di scuola. La solitudine del ragazzo viene interrotta dalla sorellastra Olivia che irrompe nella cantina rovinando la festa solitaria di Lorenzo. La ragazza è una tossicodipendente in cerca di denaro, la quale, arrivata nella cantina, sarà assistita dal fratello. Ammaniti ci descrive in modo struggente il rapporto tra sorella e fratello, che fino ad ora non si erano mai conosciuti profondamente, e di come riescono ad aiutarsi a vicenda.

Con questo romanzo lo scrittore romano prende le distanze dalla gioventù cannibale ripresa in *La festa cominci*, tornando sul tema che ha caratterizzato *Io non ho paura* e *Come Dio comanda*, romanzi in cui i protagonisti sono sempre dei ragazzi che si trovano ad affrontare il mondo degli adulti. *Io e te* si può considerare un'opera a sé stante dello scrittore, diversa per stile e dai romanzi precedenti.

Questo libro è un romanzo lineare e diretto che, per certi versi, si avvicina molto allo stile di *Io non ho paura*, ed è per questo che si potrebbe pensare che anche questo libro fosse stato pensato come soggetto cinematografico: non ci sono qui infatti né intrecci di diverse trame né storie parallele come in *Come Dio comanda*, l'ambientazione è limitata ad un unico luogo e a due personaggi principali.

Il romanzo è scritto in prima persona, tutto viene visto dagli occhi di Lorenzo, e anche se l'introspezione dei personaggi nel libro è praticamente assente, essa è resa dalla fitta presenza di dialoghi che prendono grande spazio nel racconto.

Il riadattamento cinematografico di questo libro porta la firma di uno dei più grandi registi italiani, Bernardo Bertolucci. Il film esce nelle sale nel 2012. È lo stesso regista a confermare la facilità di adattamento di questo testo sottolineandone il fatto che l'ambientazione in un unico luogo ricorda un altro suo film, *Ultimo tango a Parigi*, anch'esso girato per la maggior parte in un appartamento abitato da due sconosciuti, «limitando lo spazio ho potuto girare in condizioni per me possibili, tutto

all'interno di un solo set»⁷⁶. Le differenze tra libro e film non sono molte, e le poche modifiche si possono identificare come proprie della poetica del regista: «Bertolucci non proietta la propria ombra sopra il romanzo, ma lo rispetta, anche con le poche differenze che apporta, più congeniali e veloci per il film, dettagli che non mutano la sostanza»⁷⁷, tranne che per il finale che, nella pellicola, rimane sospeso. Ammaniti cura, qui come in passato, assieme al regista la sceneggiatura del film.

Passano cinque anni prima che Ammaniti pubblichi un nuovo romanzo nel 2015 esce nelle librerie *Anna*. Quest'ultimo cavalca l'onda del gusto mondiale per le situazioni apocalittiche, di virus e zombie, che ha invaso la letteratura, il cinema e la tv.

Lo scrittore romano ambienta questa storia in una Sicilia desolata e devastata, dove un virus sta cancellando dalla faccia della terra tutti gli adulti, lasciando il mondo in mano ai bambini. La protagonista del romanzo è Anna, una tredicenne che, assieme al fratellino, cerca di sopravvivere in questa apocalisse. «Si sente: la devozione di Ammaniti per la sua protagonista lo avvicina alla pietas che McCarthy mise per le sue creature nella *Strada*, imbastendo allo stesso tempo attacchi che devono molto al *Signore delle mosche* di Golding e alla decadenza di *The Walking Dead*, senza essere carneficina»⁷⁸.

Lo stile usato per *Anna* ricalca le orme di *Io non ho paura*: è una storia lineare, senza storie parallele o continui flashback, si focalizza sui suoi protagonisti e l'evolversi della loro storia. Ammaniti è maestro nell'accelerazione ritmica delle scene, come già dimostrato in *Come Dio Comanda*, e riesce a trasportare il lettore all'interno del testo creando uno stato d'ansia e un'atmosfera di *suspense*. Questo romanzo ha immagini forti e ben delineate, ha sicuramente una predisposizione ad essere trasportato sul grande schermo, mettendolo a confronto con le opere passate dell'autore. Sembra infatti

⁷⁶ ASPESI N., *Il ritorno di Bertolucci*, in «La Repubblica», 23 maggio 2012.

⁷⁷ FARINOTTI R., *Io e te: il romanzo prevale ancora sul film*, in <http://www.mymovies.it>, 2012.

⁷⁸ MISSIROLI M., *Anna libera e coraggiosa, l'ultima eroina di Ammaniti*, in «Corriere della Sera», 29 settembre 2015.

che questo progetto sia in preparazione e, a occuparsene, sia la Wildside (casa di produzione di *serial* per la Rai)⁷⁹.

Prima dell'uscita del suo ultimo romanzo Niccolò Ammaniti gira il suo primo film *The Good Life* (uscito in dvd nel 2014), un documentario che racconta della nuova esistenza di tre italiani in India.

In conclusione si può affermare come i romanzi pubblicati da Ammaniti, come egli stesso afferma, siano pensati come soggetto cinematografico, e abbiano effettivamente avuto una trasposizione cinematografica con esito importante, vedi *Io non ho paura* e *Io e te*.

Notiamo tuttavia che i film quali *Come Dio comanda*, non pensati come soggetto cinematografico ma bensì scritti con uno stile fortemente influenzato da una tecnica filmica, abbiano avuto trasposizioni dall'esito non lodevole come le due pellicole precedenti. Il riadattamento di *Come Dio comanda* ha necessitato di una importante rielaborazione in fase di stesura della sceneggiatura, mentre lo stile di scrittura di *Io e te* e di *Io non ho paura* si avvicina molto alla struttura di una sceneggiatura stessa.

L'esito di questa analisi ci porta a pensare che Niccolò Ammaniti riesce ad adattare il proprio stile in base all'obiettivo finale dell'opera stessa. Lo scrittore romano è stato fortemente contagiato dal mondo cinematografico, ma ha anche il pregio di riuscire a intrecciare, amalgamare ed esaltare le due diverse forme d'arte in un unico, pregevole, prodotto finale.

⁷⁹ ARTALE D., *Ammaniti al lavoro, Anna diventa una serie Tv*, in <http://www.geekshow.it>, 2016.

SANDRO VERONESI: UNA VITA MEDIATICA

Sandro Veronesi, fratello del regista Giovanni Veronesi, si afferma come uno dei più importanti scrittori nel panorama della letteratura italiana del nuovo millennio.

Lo scrittore toscano è attivo già sul finire degli anni Ottanta (il suo romanzo d'esordio *Per dove parte questo treno allegro* esce nel 1988) e, all'inizio degli anni Novanta, esce il suo romanzo "generazionale" *Gli sfiorati*, «ritratto affollato di un mondo giovanile postmoderno»⁸⁰. Veronesi pubblica libri a sfondo giornalistico, raccolte di interviste con un occhio rivolto alla cultura e all'impegno civile e, nel 1995, dà alla stampa la sua terza opera narrativa *Venite venite B-52*. Nel 1997 Sandro Veronesi è impegnato in una collaborazione televisiva con Rai3, che lo vede nei panni di autore e conduttore del programma a sfondo culturale *Magazzini Einstein – cibo per la mente*. Egli coopera tutt'ora con numerosi quotidiani e varie riviste letterarie, e si occupa dell'*editing* per la Fandango libri.

Con il romanzo *La forza del passato* lo scrittore toscano si conferma come uno dei più impegnati scrittori italiani del nuovo millennio; quest'opera (Premio Campiello e Premio Viareggio) «mette a confronto un evento radicato nella grande storia del Novecento con l'imporsi contemporaneo di modi di esistenza senza tempo e senza storia: è un libro sul passato dimenticato e sulla rottura di ogni legame tra vite individuali e orizzonte storico»⁸¹.

La forza del passato è la prima opera di Veronesi a essere trasportata sul grande schermo: nel 2002 esce il film di Piergiorgio Gay tratto dall'omonimo romanzo. Il libro narra la vicenda di uno scrittore

⁸⁰ FERRONI G., *Letteratura italiana contemporanea 1945-2014*, Milano, Mondadori Education, 2015, pag.311.

⁸¹ *Idem*.

di libri per bambini, Gianni Orzan, quarantenne, sposato e padre di un figlio di otto anni, il quale, una settimana dopo la morte del padre, apprende da un vecchio amico di famiglia che il genitore era una spia del KGB. Lo scrittore scopre inoltre il tradimento della moglie Anna. In pochi giorni, il suo mondo crolla.

La prima parte del romanzo è fortemente cinematografica, viene infatti usata una descrizione “scenica”: l’uso di immagini forti, nitidamente divise e ben definite, strutturate con ritmo, un uso continuo di dialoghi e di citazioni dal mondo del cinema. La seconda parte del libro si snoda invece all’interno del personaggio stesso, del tradito col genitore scomparso, attraverso una scrittura meno materiale e più introspettiva. Per la trasposizione cinematografica de *La forza del passato* citiamo le parole dello stesso regista Piergiorgio Gay:

La maggiore difficoltà nella trasposizione del libro era nel fatto che a partire dalla seconda parte il romanzo diventa praticamente un monologo interiore del protagonista, Gianni Orzan, che riflette su se stesso, sulla sua vita, su tutti gli errori che ha commesso. Con Lara Fremder abbiamo subito scartato la possibilità di risolvere il problema con una voce fuori campo e abbiamo invece sviluppato un aspetto che nel libro era solo accennato. Gianni Orzan è uno scrittore di libri per bambini che ha inventato un personaggio che nel film si chiama Qwerty Uiop. Questo protagonista letterario assume delle sembianze concrete in diverse scene del film e aiuta lo spettatore a capire i dubbi, i sentimenti di Gianni Orzan. In certi momenti diventa addirittura una sorta di alter ego che aiuta Gianni nella ricerca della vera identità di suo padre.⁸²

Oltre alla tecnica spiegata dalle parole del regista, è da sottolineare come il film ricalchi fedelmente il romanzo stesso, soprattutto nella parte iniziale del racconto. Una nota di distacco è la diversa ambientazione scelta nel film: la pellicola è stata girata a Trieste mentre il romanzo è ambientato a Roma. Come confermato dal regista stesso, lo scrittore non partecipa alla stesura della sceneggiatura

⁸² GAY P., *Note di regia del film La forza del passato*, in www.cinemaitaliano.info, 2012.

ma la vede solo alla fine, prendendosi un piccoli distacco dall'opera filmica, nonostante il film ricalchi quasi in toto l'aspetto del romanzo.

Il rapporto tra Sandro Veronesi e il mondo del cinema viene consolidato nel 2008, anno di uscita del film *Caos calmo* tratto dal suo omonimo libro uscito nel 2005 (Premio Strega) a opera del regista Antonello Grimaldi: entrambe le versioni ottengono un grande successo.

Nanni Moretti interpreta Pietro Palladini, un uomo affermato nel lavoro e nel quadro familiare: è un dirigente di una televisione privata che sta affrontando la fusione con un'altra compagnia. Un giorno, mentre sta salvando una sconosciuta che sta per annegare, accade qualcosa di imprevedibile. Sua moglie muore e lo lascia solo con una figlia. Ogni legame con la realtà viene spezzato e lui si trova a dover prendersi cura di sua figlia, che diventa l'unico scopo della sua esistenza. Pietro, colto da una calma apparente, mentre il caos si agita dentro di lui, trascorre ogni istante delle sue giornate dinanzi alla scuola di sua figlia, dapprima in auto, poi seduto su una panchina ad aspettare che esca, per salutarla con la mano durante la ricreazione, quando la bimba si affaccia alla finestra per guardarlo. Egli inizia a osservare la vita, a guardare i passanti, ascoltare le conversazioni e, lentamente, entra in contatto con queste persone che, da sconosciuti, diventano personaggi familiari, di cui egli riconosce gesti, espressioni e umori. Diventa un punto di riferimento per gli altri; colleghi e conoscenti finiscono per sedersi sulla panchina davanti alla scuola della figlia e confidare a lui i propri problemi. Il protagonista non lascia mai la bambina e inizia ad affrontare la realtà del lutto con distacco e analizzando in modo più pratico i propri dissidi interiori, rivisitando il proprio passato.

Il romanzo ha un'ossatura ben definita, è diviso in capitoli strutturati con una forma specifica: il primo descrive la scena, l'ambientazione, i personaggi e le azioni svolte; segue il secondo capitolo con il dialogo tra i protagonisti, e il terzo che contiene il monologo interiore del protagonista.

Questo libro ha una metodologia molto rigida e tendenzialmente cinematografica se si parla dei capitoli dedicati al dialogo e all'azione, con continui rimandi a scene di film e citazioni esplicite.

La trasposizione cinematografica rispecchia fedelmente il libro, e nel film è «evidente il tessuto narrativo del romanzo»⁸³ come afferma la sceneggiatrice Laura Paolucci.

In fase di stesura della sceneggiatura i problemi si sono riscontrati, come prevedibile, nella trasposizione dei capitoli dedicati alla parte introspettiva del personaggio, poiché Veronesi è un maestro nelle divagazioni. Su questo problema si sofferma Francesco Piccolo:

I primi giorni in cui abbiamo affrontato la scrittura cinematografica di *Caos calmo*, sono stati piuttosto strani. Eravamo negli uffici della Fandango, insieme a Nanni Moretti e Laura Paolucci, e avevamo preparato una scaletta del romanzo, dettagliata, capitolo per capitolo. Era il modo per cominciare a discutere e a fare delle scelte. La trasposizione cinematografica di un romanzo è quasi sempre semplificatoria (apposta si chiama “riduzione”), perché alcuni valori principali della letteratura, come la digressione, sono degli ostacoli per il cinema, che nella maggior parte dei casi chiede racconto. Chiede di vedere un luogo, con dentro dei personaggi e questi personaggi si parlano. Attraverso questi atti, la storia deve andare avanti – e deve sempre andare avanti. Le riflessioni, le digressioni, per non parlare dei flussi di coscienza, sono uno spettro per la sceneggiatura... Insomma, se ci si attenesse alle regole principali del cinema, è un romanzo che non può diventare un film. Ma era proprio questa la sfida che ci piaceva: prendere un libro sull’immobilità e trasformarlo in un film sull’immobilità.⁸⁴

Non sono d’accordo con l’affermazione di Piccolo, secondo cui *Caos calmo* «è un romanzo che non può diventare un film». Le parti di dialogo sono infatti divise dalle parti che descrivono una scena con luoghi e personaggi: questi elementi, precisati anche dallo stesso Piccolo, sono necessari per una trasposizione cinematografica.

Veronesi racchiude in porzioni di testo quelle digressioni, riferite al protagonista, difficili da tradurre in immagini e quindi rese nel film attraverso l’uso della voce fuori campo in concomitanza con

⁸³ TONELLI A., *Laura sceneggiatrice rivelazione nel Caos calmo con Moretti*, in «La Repubblica», 7 febbraio 2008.

⁸⁴ PICCOLO F., *Caos Calmo: digressione sull’immobilità*, in «Il Sole 24Ore», 14 luglio 2011.

metodico lavoro attoriale di Nanni Moretti, che partecipa direttamente alla stesura della sceneggiatura, riuscendo a tradurre in immagini quelle parti definite “immobili”. Visto e considerato il caso di Ammaniti con *Io non ho paura*, non escluderei il fatto che anche Sandro Veronesi possa aver scritto *Caos calmo* pensando a una probabile trasposizione cinematografica. E, a confermare questa ipotesi, si noti il cambio di stile e l’evoluzione della scrittura da *La forza del passato* a questo romanzo. Togliendo le parti di digressione introspettiva, si può affermare che il libro sia scritto con uno stile basato sulle immagini, con scene connotate e citazioni filmiche, e di come sia ben diviso in parti mimetiche e in parti diegetiche, quindi abbia, nel complesso, una struttura che a mio avviso predispone il libro a una trasposizione cinematografica o teatrale.

Nel 2011 esce nelle sale la trasposizione cinematografica del romanzo giovanile di Veronesi, *Gli sfiorati* ad opera del regista Matteo Rovere: ma la trasposizione non ha dato il risultato sperato:

Non si sa da dove iniziare per parlare della trasposizione cinematografica de "Gli Sfiatori", romanzo del 1990 di Sandro Veronesi, realizzata da Matteo Rovere per Fandango. Un romanzo acerbo e irrisolto, con al centro l'attrazione ossessiva di un ragazzo, Mete, per la sua sorellastra Belinda... Se nel romanzo si poteva già riscontrare poca profondità nell'affrontare il dilemma morale del protagonista, il film di Rovere - trascurando le tante differenze "veniali" - decide di restare ancora più in superficie, arrivando al finale senza alcuna riflessione... ⁸⁵

Quella di Rovere è una trasposizione fatta a partire da un romanzo scritto negli anni Ottanta, e quindi caratterizzato da uno stile di scrittura diverso e lontano da quello del Veronesi più contemporaneo e, più in generale, del panorama letterario italiano del nuovo millennio. Uno stile definibile “acerbo” per il mondo cinematografico, se si paragona ai romanzi già presi in considerazione che hanno, per così dire, una maggiore predisposizione a diventare film.

⁸⁵ GRISERI C., *Libro/Film: Gli sfiorati non cambiano forse peggiorano*, in www.cinemaitaliano.info, 2012.

GIANCARLO DE CATALDO: IL *NOIR* ITALIANO

Magistrato, traduttore, autori di testi teatrali e di sceneggiature televisive: tutto questo è Giancarlo De Cataldo l'autore che maggiormente ha contribuito all'esplosione letteraria, televisiva e cinematografica del genere definito *crime story* all'italiana.

Lo scrittore pugliese pubblica il suo primo romanzo giallo nel 1989, *Nero come il cuore*, e la sua scrittura prende da subito ispirazione dalla cronaca criminale italiana. De Cataldo pubblica romanzi di genere *noir* per tutto l'arco degli anni Novanta e nel 2001 diventa co-sceneggiatore di serial televisivi di genere poliziesco.

Il successo arriva nel 2002 con l'uscita di *Romanzo criminale*, una «grandiosa epopea di strada»⁸⁶ basata sulle vicende romanzate di quella che balzò tristemente alla cronaca come la “Banda della Magliana”. Questo romanzo segna l'apice della maturazione della scrittura di De Cataldo, riprende fatti storici realmente accaduti e li rielabora in uno stile romanzesco. Tale metodo ha illustri predecessori, come Stendhal⁸⁷, ma soprattutto lo scrittore americano James Ellroy⁸⁸. Lo scrittore si avvale della sua esperienza come magistrato e come curatore di serial televisivi e programmi incentrati sulla cronaca come *Crimini*, per la stesura dei propri romanzi. *Wu Ming* sottolinea l'innovazione dello stile di *Romanzo criminale*:

⁸⁶ WU MING, *Su Giancarlo De Cataldo, Romanzo Criminale*, in «La Repubblica», 28 novembre 2002.

⁸⁷ Di Stendhal si ricorda soprattutto il romanzo *Il rosso e il nero*, tratto da un fatto di cronaca realmente accaduto.

⁸⁸ Di James Ellroy si ricorda la “trilogia americana” (“Underworld USA Trilogy”) formata dai romanzi *American Tabloid*, *Sei pezzi da mille* e *Il sangue è randagio*.

La novità del romanzo di De Cataldo non è tanto nel tema quanto piuttosto in questo tipo di approccio, che unisce gli strumenti tecnici della letteratura di genere, l'utilizzo della cronaca nera come serbatoio di storie e personaggi, la narrazione epica contemporanea. Tutte e tre le componenti di questa miscela hanno illustri precedenti nella letteratura italiana, ma il loro uso combinato, affermatosi grazie ai migliori esponenti della *crime novel* americana, è ancora quasi del tutto inedito nel nostro paese. *Romanzo Criminale* diventa così l'occasione per chiedersi se nella letteratura italiana non stia prendendo sempre più forma un nuovo filone storico-criminale... Così, il narratore - magistrato De Cataldo ha consegnato alla letteratura di genere italiana il più 'ellroyano' dei noir finora apparsi sulla scena. Per stile, ritmo, progetto narrativo *Romanzo Criminale* è la versione nostrana dei capolavori di James Ellroy sulla nefasta utopia kennedyana.⁸⁹

De Cataldo è abile nell'intrecciare una quantità notevole di materiali, di personaggi e di storie creando scene "visibili" e altamente avvincenti, «De Cataldo è un tessitore gagliardo, tanto più, che i diversi fili da intrecciare erano tanti, di origine diversa e così tendenzialmente incompatibili da rendere di estrema difficoltà la composizione del quadro»⁹⁰.

Romanzo criminale è un libro di più di seicento pagine, ma con una struttura regolare, diviso in capitoli che racchiudono paragrafi che permettono già di postulare un cambio di scena, un salto in diverse storie, diversi luoghi e diversi personaggi, senza destabilizzare il lettore, una tecnica usata nel cinema moderno. Un'altra caratteristica della scrittura di De Cataldo è la capacità descrittiva, prerogativa dello stile del giallo, e del forte senso della *suspense*. Lo scrittore attraverso le parole fa scorrere davanti agli occhi delle nitide scene che tessono una vasta e intricata trama, non dà spazio all'introspezione, o meglio, viene resa materialmente attraverso delle immagini. La sua prosa:

⁸⁹ WU MING, *Su Giancarlo De Cataldo, Romanzo Criminale*, in «La Repubblica», 28 novembre 2002.

⁹⁰ GUGLIELMI A., *Il romanzo e la realtà*, Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana, Milano, Bompiani, 2010, pag.366.

Si basa principalmente su una raffigurazione degli eventi veloce e tagliente, in cui il lettore può ricostruire la psicologia ed i sentimenti dei personaggi raccontati partendo principalmente dai loro gesti, non dalle notizie date dall'onniscienza del narratore. Descrizioni di ambienti rare o addirittura assenti, attenzione invece pienamente rivolta al nodo fondamentale della drammaturgia, l'azione; uno stile dunque che limita al massimo la quantità di informazioni, fino a trovare un punto in cui la narrazione è tanto essenziale quanto perfettamente funzionale alla rarefazione cercata dall'autore. Giancarlo De Cataldo nel suo romanzo fin dalle prime pagine dimostra di aver fatto propria la lezione di Ellroy: la prosa in *Romanzo criminale* possiede la stringatezza necessaria a non lasciare altro spazio che agli eventi, da cui scaturisce la raffigurazione precisa dei tre protagonisti: il Libanese, il Freddo ed il Dandy. Lucido e sintetico, il libro si dipana lungo trent'anni di storia italiana rileggendola nella chiave adatta ad una ricostruzione "narrativa".⁹¹

Sull'uso di un linguaggio caratterizzante e fortemente cinematografico, che consolida "visibilità" alle immagini, si sofferma Guglielmi: «De Cataldo adopera (mette in campo) una lingua piana, descrittiva, che accende qui e lì con inserimenti dialettali o espressioni gergali (tratte dal vocabolario malavitoso) per dare un maggiore senso di verità e una più robusta evidenza alle storie che va raccontando.»⁹²

Nel 2005 esce nelle sale la trasposizione cinematografica di *Romanzo Criminale* diretta da Michele Placido, film che ha avuto molti riconoscimenti critici.

Il genere giallo o *noir* ha avuto da sempre fortuna nel mondo cinematografico italiano, si ricordino ad esempio le trasposizioni cinematografiche dei romanzi di Lucarelli o della Verasani o, ancora, il successo della fiction basata sulle vicende del commissario Montalbano, personaggio creato da Andrea Camilleri.

⁹¹ ERCOLANI A., *Romanzo criminale: Ellroy, De Cataldo, Rulli e Petraglia*, in <http://www.close-up.it>, 2006.

⁹² GUGLIELMI A., *Il romanzo e la realtà*, Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana, Milano, Bompiani, 2010, pag.366.

Il genere poliziesco ha una struttura che si predispone autonomamente all'adattamento cinematografico, data da una presenza rilevante della descrizione scenica, all'importanza data alla storia più che all'introspezione dei personaggi e a una forma pragmatica e incisiva che difficilmente lascia spazio a divagazioni.

De Cataldo partecipa alla stesura della sceneggiatura, assieme a Stefano Rulli e Sandro Petraglia, e appare chiaro tanto nel romanzo quanto nel film, il debito nei confronti dello scrittore americano James Ellroy:

Dovendo esplicitare le considerazioni scaturite da tale doveroso approfondimento è necessario partire da quello che probabilmente è stato il referente letterario principale per l'autore di *Romanzo criminale*, e cioè lo scrittore americano James Ellroy. La tensione stilistica della prosa di questo autore, e soprattutto la sua precisa costruzione a livello drammatico, hanno a nostro avviso indirizzato il lavoro di De Cataldo - l'influenza è comunque stata ribadita più volte dallo stesso scrittore - ma ancor più sorprendentemente anche l'opera di concentrazione e strutturazione narrativa della sceneggiatura di Rulli e Petraglia... Il lavoro dei nostri più collaudati sceneggiatori sullo script di *Romanzo criminale* si muove sempre verso l'opera di Ellroy, passando invece per una direzione del tutto impreveduta, quanto assolutamente geniale. I due autori, nel loro lavoro di condensazione rispetto alla storia ed ai personaggi di De Cataldo, riprendono la struttura narrativa presente nei migliori romanzi dello scrittore, struttura che potremmo definire "tripartita": questa formula consiste nella narrazione che divide il punto di vista in appunto tre direzioni, quanti sono cioè i protagonisti della storia.⁹³

Per poter adattare un testo narrativo così vasto a una pellicola cinematografica si sono dovute tagliare delle parti e dei ruoli, e strutturare la trama in modo che potesse rispecchiare il testo scritto, come magistralmente fatto dai sceneggiatori Rulli e Petraglia. De Cataldo, intervistato sulle scelte che hanno

⁹³ ERCOLANI A., *Romanzo criminale: Ellroy, De Cataldo, Rulli e Petraglia*, in <http://www.close-up.it>, 2006.

portato la modifica della storia per la trasposizione cinematografica così risponde: «Sono stati sacrificati alcuni personaggi. O più personaggi sono stati riuniti. Abbiamo fatto un inizio diverso: vediamo tutti loro ragazzini, non ancora banda. Il motivo principale resta: il percorso di crescita di questo gruppo criminale coincide con gli anni più terribili della storia d'Italia»⁹⁴.

In un'altra occasione, in cui viene chiesto al magistrato quali siano gli aspetti più difficoltosi nella trasposizione di uno scritto per la televisione o per il cinema, egli risponde che: «Il cinema e la tv sono "livelle", tendono a smussare le ambiguità. Il che a volte, paradossalmente, migliora la riuscita dell'opera. In ogni caso, sono due linguaggi e due industrie profondamente differenti»⁹⁵.

Il successo della pellicola di Placido ha sicuramente portato alla ribalta De Cataldo come scrittore di genere definito *crime story* all'italiana ma ha anche dato inizio a una fascinazione da parte del pubblico per questo genere.

Nel 2008, complice questo successo, esce la serie tratta da *Romanzo criminale*, con sostanziali differenze rispetto al film, questo è un adattamento più fedele allo sviluppo del romanzo.

Romanzo criminale – La serie è diretta da Stefano Sollima, ed è suddivisa in due stagioni, per un totale di ventidue puntate. La mole imponente del libro trova finalmente nella serie tv il mezzo per poter essere trasportata sullo schermo senza omissioni o sostanziali modifiche dell'ossatura della storia, le puntate seguono linearmente la trama proposta nel romanzo.

Si può affermare che il libro di De Cataldo abbia una maggiore predisposizione alla serialità che alla trasposizione in unico film; la struttura stessa del romanzo ha una divisione delle scene data dai paragrafi, e una divisione in capitoli che possono facilmente ricalcare la durata di una puntata. Questa

⁹⁴ D'AGOSTINI P., *I miei gangster, eroi da niente*, in «La Repubblica», 23 novembre 2004.

⁹⁵ TESTA M., *Il "Romanzo criminale" dalla carta alla pellicola*, in «Il Falcone Maltese», Anno 1 n.1, ottobre-novembre-dicembre 2004.

è tuttavia solo una supposizione, data dalla constatazione di fatti visibili, l'autore non ha mai affermato il fatto di aver strutturato il romanzo col fine della produzione di una serie televisiva.

Non solo: si può ipotizzare che, grazie alla grande diffusione e al grande successo delle serie televisive, gli scrittori siano in qualche modo influenzati da uno stile "episodico", da una frammentazione della storia caratterizzata da ellissi temporali, cambi luogo e scene, espedienti che creano maggior *suspense*, suscitando curiosità nel lettore. La lettura di un testo viene condizionata dalla ripartizione della storia, dal ritmo che da ciò viene scaturito e dallo stato di "attesa degli eventi" lasciato al termine di ogni episodio/paragrafo. Come il cinema e le sue tecniche hanno influito sulla scrittura degli ultimi vent'anni così si può presupporre un condizionamento anche da parte delle serie televisive.

Sulle orme di *Romanzo criminale* si insinua un altro libro di De Cataldo scritto a quattro mani con Carlo Bonini: *Suburra* (2013). Si tratta di un *sequel* ambientato nei giorni nostri durante il cosiddetto periodo di "Mafia Capitale", in cui alcuni soggetti della Banda della Magliana intessono rapporti con lo Stato. Ma si tratta anche di un terribile e realistico affresco della Roma (e più in generale dell'Italia) contemporanea, di clan criminali, speculazioni edilizie, politici corrotti, alti prelati meschini e forze dell'ordine conniventi.

Oltre alla trama, sempre di genere, che si collega al romanzo precedente, *Suburra* ripercorre la stessa strada di *Romanzo criminale* diventando un film diretto da Stefano Sollima uscito nelle sale nel 2015. A ciò si aggiunge la programmazione di una serie televisiva grazie al sostegno di Netflix.

Anche la pellicola di Sollima ha apportato sostanziali modifiche al romanzo, concentrandosi maggiormente su certi personaggi e scene, omettendo parti che nel libro sono invece rilevanti per la storia. Lo stile di scrittura di *Suburra* non si discosta dal romanzo precedente, copiandone la struttura, la divisione per capitoli e paragrafi, e la predisposizione alla serialità.

Nel 2010 esce nelle sale un altro film tratto da un romanzo di De Cataldo dal titolo *Il padre e lo straniero*, edito nel 1997, con la regia di Ricky Tognazzi. È un libro semiautobiografico che parla

dell'amicizia di due padri, di provenienza diversa, accomunati dalla disabilità dei propri figli; sullo sfondo di questa unione si nasconderà un'avvincente *spy story*. È il romanzo più personale e sofferto scritto da De Cataldo prima del successo di *Romanzo criminale*, caratterizzato da uno stile molto diverso rispetto al romanzo trattato in precedenza, con una struttura più classica e meno cinematografica.

Giancarlo De Cataldo è un altro esempio di come gli scrittori contemporanei abbiano un continuo e interconnesso rapporto col mondo della televisione e del cinema e di come questo mondo possa influenzare la scrittura, e i due possano viaggiare parallelamente trattando un unico soggetto nei modi e con i linguaggi propri delle due differenti modalità artistiche.

MARGARET MAZZANTINI E SERGIO CASTELLITTO: UNA “CONVENTICOLA”⁹⁶

Figlia di uno scrittore⁹⁷ e moglie di un regista, Margaret Mazzantini si può definire come una “scrittrice di romanzi sentimentali” di grande successo nazionale.

Prima di diventare scrittrice, Mazzantini sceglie la via della recitazione, prima in teatro e poi nel cinema. Durante la sua carriera di attrice incontra e poi sposa il regista Sergio Castellitto, e sarà proprio lui, come afferma lei stessa nella sua biografia, a spingerla verso il mondo della scrittura.

Il suo primo libro esce nel 1994 col titolo *Il catino di zinco* e nel 1995 scrive e interpreta a teatro, col marito come regista, *Manola*, una *pièce* che, tre anni più tardi, sarà pubblicata in forma di romanzo. Con questa scrittura teatrale inizia il sodalizio artistico tra i coniugi, che vede Margaret Mazzantini come sceneggiatrice del primo film diretto da Castellitto, *Liberò Burro*, uscito nel 1999.

Grazie al romanzo *Non ti muovere*, la scrittrice sale alla ribalta nel mondo letterario vincendo il Premio Strega nel 2002. L’assegnazione del premio ha destato alcune perplessità riguardanti la scrittura della Mazzantini, definita di poco valore letterario e orientata al compiacimento del pubblico, «un’esplosione di libertà, d’istintività, una serie d’inestricabili incongruenze, uno stile parimenti indefinito, un groviglio di contenuto e forma», e ancora «narrare è anche e soprattutto costruire,

⁹⁶ D’AGOSTINI P., *Castellitto Mazzantini. E ora viene al mondo il nostro film*, in «La Repubblica», 23 marzo 2009.

⁹⁷ È figlia di Carlo Mazzantini poeta, scrittore e storico.

ordinare, è anche ricerca di significati, di fini e che questi elementi mancano nel suo libro, che scrivere è anche e soprattutto necessità dell'autore e non solo artificio volto ad attirare il lettore»⁹⁸.

Cavalcando il successo del libro, nel 2004 esce nelle sale il film da esso tratto, diretto da Castellitto, e con Margaret Mazzantini nei panni di co-sceneggiatrice. Questa pellicola riesce a bissare il successo del libro, grazie all'efficace presenza di Penelope Cruz e di Castellitto stesso, alla capacità di riuscire a trasferire le pagine scritte sul grande schermo, operazione facilitata dalla struttura del romanzo stesso. La conformazione del libro è anche qui fortemente cinematografica, le immagini nascono e prendono forma dalle parole con molta facilità, nonostante il romanzo sia scritto in prima persona. La voce narrante descrive ciò che sta vedendo quando parla al presente, e usa la tecnica del flashback quando racconta scene passate, questo salto temporale lo si nota dal cambio del tempo verbale, il tutto è raccontato attraverso gli occhi del protagonista come fossero una telecamera.

L'ossatura del romanzo è definita da piccoli capitoli che dividono il racconto del presente da quello dei ricordi: un continuo cambio di scena che dà un ritmo estremamente cinematografico alla lettura. Castellitto riesce poi a tradurre le parole in immagini seguendo il flusso di coscienza del protagonista, rendendo la pellicola molto fedele al romanzo.

Dopo questo fortunato romanzo, Mazzantini pubblica *Zorro. Un eremita del marciapiede* nel 2004, soggetto pensato inizialmente come monologo teatrale per il marito, poi successivamente uscito come progetto a sé stante.

Nel 2008 pubblica *Venuto al mondo* (Premio Campiello) e anche questo romanzo viene trasportato sul grande schermo da Castellitto, con la collaborazione della moglie per la sceneggiatura.

⁹⁸ STANCA A., *Uno Strega da chiarire (scrittura quale artificio)*, in <http://www.edscuola.it>, 2004.

Il romanzo ha una mole maggiore rispetto a *Non ti muovere*, e sono qui presenti molti personaggi con le proprie storie personali; tuttavia lo stile di scrittura ricalca il libro precedente, con la divisione in capitoli, i flashback e lo stile cinematografico molto descrittivo, lineare, essenziale.

Castellitto nel film non fa altro che trasportare le immagini che nascono sulla carta. La differenza dalla trasposizione precedente è il taglio di alcune parti del romanzo, operazione necessaria vista la mole dello scritto. Interrogata sulla difficoltà di contenere in un film un libro così denso di storie la scrittrice/sceneggiatrice risponde con queste parole:

Per uno scrittore ridurre un libro in un film è uccidere i suoi amori. Le cose che ama di più, spesso non sono le più importanti: costruisci una cattedrale per raccontare una smagliatura. Ma il film non è il libro, ne è “figlio”. Abbiamo tenuto la storia, che si riassume in poche righe: una coppia non riesce ad avere figli e finisce per trovarne uno in Bosnia. Quando il ragazzo è cresciuto, la madre, Gemma, lo porta a Sarajevo, e lì scopre la vera storia della nascita di suo figlio. Sullo sfondo c'è la guerra, la prima che abbiamo visto in tv all'ora di cena. Quando è cominciata allattavo il mio primogenito, Pietro, avevo un'ossessione, ho raccolto quintali di ritagli di giornale, nel libro non c'è niente che non sia vero.⁹⁹

Con *Venuto al mondo* si conferma il connubio lavorativo tra Margaret Mazzantini e Castellitto, consolidato ulteriormente con la trasposizione cinematografica di *Nessuno si salva da solo*, romanzo edito nel 2011, e film uscito nelle sale nel 2015. Questo libro è l'esempio di un soggetto pensato per un film, avendo esso connotazioni cinematografiche:

Nessuno si salva da solo è un romanzo furbo forse pensato per il cinema fin dalla sua stesura. La Mazzantini nei perpetui flashback dei suoi personaggi ha scritto una storia riconoscibile che sfrutta il luogo comune a molti della

⁹⁹ MAGNI F., *Margaret Mazzantini: «Altro che coppia perfetta io e Sergio ci sentiamo come due barboni che ce l'hanno fatta»*, in <http://www.donnamoderna.com>, 2012.

separazione per trovare terreno fertile nell'immedesimazione dei lettori e anche Castellitto nel suo lungometraggio punta all'effetto "specchio riflesso" aggiungendo però nel finale un ingrediente inedito rispetto al libro: la speranza.¹⁰⁰

Romanzo e film stessi confermano questa tesi: la struttura della pellicola ricalca fedelmente quella del libro, soprattutto il ritmo scandito dal cambio di scena, e l'ossatura della trama.

«Dei romanzi di Margaret Mazzantini *Nessuno si salva da solo* è forse stato quello più semplice da sceneggiare in quanto la storia che narra è descritta attraverso un lungo dialogo»¹⁰¹, rispetto a *Non ti muovere* e *Venuto al mondo* dove c'è la voce narrante dei rispettivi protagonisti che raccontano le vicende, in quest'ultimo romanzo la voce narrante è esterna. Quest'ultimo libro è strutturato come un dialogo tra i due coniugi che, seduti a un tavolo di un ristorante, iniziano una serie di flashback della loro vita insieme. Il passo dal libro alla sceneggiatura è stato breve, i dialoghi sono stati riportati esattamente nel film, l'ambientazione della scena del tempo presente è il ristorante, un tavolino e la coppia che discute.

Lo stile di scrittura è asciutto e scarno, limitandosi perlopiù alla descrizione visiva delle scene, viene dato poco spazio all'introspezione dei personaggi, tutto viene reso attraverso la materialità delle immagini, e non ci sono ricami dati da storie parallele come nel romanzo precedente. È un romanzo dalla scrittura stringata e funzionale, nato col fine di diventare un film.

Il rapporto lavorativo tra Margaret Mazzantini e Sergio Castellitto è interdipendente, con lo stile del marito che ha influito su quello della scrittrice e viceversa. Anche l'ultimo romanzo citato dimostra come il fine ultimo di un'opera e l'influenza data dal mondo del cinema possano influire sullo stile di

¹⁰⁰ MARTONE S., *Nessuno si salva da solo: dal libro al film*, in <http://www.filmforlife.org>, 2015.

¹⁰¹ MAGNI F., *Margaret Mazzantini: «Altro che coppia perfetta io e Sergio ci sentiamo come due barboni che ce l'hanno fatta»*, in <http://www.donnamoderna.com>, 2012.

uno scrittore, che sceglie di produrre un testo con delle caratteristiche che già lo predispongono alla stesura di una sceneggiatura e poi alla trasposizione cinematografica.

Come abbiamo visto, anche in scrittori come Ammaniti e Veronesi i romanzi nati prima come soggetto cinematografico hanno delle caratteristiche comuni. Da evidenziare tuttavia che, se i due scrittori riescono a distreggiarsi con stili diversi nelle loro varie opere, Margaret Mazzantini è più fedele a un unico metodo di scrittura che va sempre più ad assottigliare il confine tra romanzo e scrittura per un soggetto cinematografico. Questi romanzi sono scritti in uno stile semplice, scarno e diretto, sono intrisi di luoghi comuni e di immagini connotate e inconsciamente diffuse che li rende facilmente comprensibili da una larga schiera di lettori.

ALTRI CASI DI ADATTAMENTI

CINEMATOGRAFICI

Come già accennato nell'introduzione, sono più di cinquanta i film tratti da romanzi usciti nel nuovo millennio. Oltre alle opere dei quattro autori trattati, ci sono casi particolari che vorrei sottolineare, cercando di dimostrare quali trasposizioni cinematografiche sono state fedeli al libro, e per quali motivi, certi adattamenti, non hanno avuto la stessa fortuna del romanzo.

Vorrei ora porre in evidenza due esempi di film con maggior fortuna critica e più notorietà dei libri ai quali si sono ispirati. Il primo è *Mio fratello è figlio unico* di Daniele Luchetti (2007), tratto dal romanzo *Il fasciocomunista* di Antonio Pennacchi (2003)¹⁰². Il film ha avuto molti riconoscimenti mentre il romanzo è salito alla ribalta solo dopo l'uscita del film. *Mio fratello è figlio unico* è una pellicola ben riuscita, grazie a un ottimo lavoro di adattamento dello stile romanzesco del libro a quello della sceneggiatura, nonostante la distanza dei due linguaggi.

Il secondo film è *Anime nere* di Francesco Munzi (2014) tratto dall'omonimo romanzo di Gioacchino Criaco pubblicato nel 2008. Il libro di Criaco appartiene al genere *noir*, un filone letterario, figlio del giallo, che ha goduto di grande fortuna sia nelle varianti letterarie, sia nelle trasposizioni cinematografiche: si pensi ai casi di *Almost blue* della coppia Lucarelli-Infascelli, che inaugura nel 2000 il ciclo filmico del *noir* italiano, seguito dal già citato *Quo vadis, baby?* (Verasani-Salvatores) e soprattutto dal grande successo di *Romanzo criminale* del duo De Cataldo-Placido. La tipologia di scrittura del filone giallo e *noir* è contraddistinta da un'agile trasposizione cinematografica data da

¹⁰² Pennacchi vince il Premio Strega nel 2010, con *Canale Mussolini*.

una tecnica altamente descrittiva, una scrittura definita “per immagini” come testimoniano i film gialli tratti da romanzi editi negli ultimi cinquant’anni.

Sottolineiamo qui come ci siano stati degli adattamenti cinematografici che non hanno avuto la stessa fortuna critica dei romanzi che li hanno ispirati. Colpa la volontà furba di cavalcare l’onda del successo letterario, e uno stile non definibile come “cinematografico”: avendo come unico obbiettivo di percorrere i sentimenti dei personaggi dando maggior rilevanza all’introspezione e all’astratto. Questi romanzi sono lontani da una “struttura” filmica e non usano un linguaggio che si avvicini a quello cinematografico e nemmeno evidenziano riferimenti al mondo del cinema.

Tra i casi da evidenziare, c’è quello di Paolo Giordano con *La solitudine dei numeri primi*, edito nel 2008 (Premio Strega), portato sul grande schermo da Saverio Costanzo nel 2010. Il romanzo ha una struttura lineare, con importanti spazi introspettivi, è quindi poco “cinematografico”: molte sono le differenze tra libro e film date da una non semplice procedura di adattamento di un testo scritto su una sequenza video, nonostante la partecipazione dello scrittore partecipa alla stesura della sceneggiatura.

Saverio Costanzo nel 2014 porta sul grande schermo *Hungry hurts*: film liberamente ispirato al romanzo di Marco Franzoso *Il bambino indaco* (2012). Questo riadattamento si distanzia profondamente dal libro, cambiandone ambientazione e non seguendo la linearità del racconto. Rispetto al romanzo di Giordano, il libro di Franzoso ha una struttura più “cinematografica” e lo si può inserire nel gruppo di quelle opere contemporanee fortemente influenzate dal cinema.

Un altro caso degno di nota e simile ai due precedenti, riguarda *N* di Ernesto Ferrero. La struttura del libro è in forma diaristica, in prima persona, per questo si distanzia notevolmente da un romanzo con una struttura cinematografica: il riadattamento cinematografico di questo libro ha impegnato molto il regista Virzì, a cui è servito un percorso di reinterpretazione e di invenzione notevole, dovendo lavorare sullo sviluppo della storia e arrivando ad abusare della voce fuori campo. Cito qui Federico Govoni rispetto all’uso della voce fuori campo nei film del regista livornese:

La voice-over è spesso usata da Paolo Virzi perché dà un colore romanzesco alla storia, poi è un espediente narrativo classico, associato ad un punto di vista, che coinvolge direttamente lo spettatore. Il suo cinema è principalmente di parola, rimanendo fedele alla scuola di Furio Scarpelli che, come lo psicanalista Hillman, era convinto che la narrazione fosse necessaria a dare senso all'esistenza rendendola comprensibile. La precisione dialettale completa in modo non macchiettista ma realistico la recitazione degli attori, veri protagonisti, insieme alla sceneggiatura, della fucina creativa del regista.¹⁰³

La scelta di un romanzo scritto in forma diaristica necessita dunque di un “forte” intervento personale del regista nel riadattamento cinematografico: la voce fuori campo sottolinea infatti la sua presenza e gli consente una diretta illustrazione della storia. Il regista toscano si confronta ancora con un romanzo in forma di diario con i consueti problemi di trasposizione: il pluripremiato *Tutta la vita davanti*, tratto dal romanzo della Murgia *Il mondo deve sapere* (un libro-inchiesta sul lavoro nei call center).

Il pluripremiato *Le chiavi di casa* del 2004 di Gianni Amelio è una libera e riuscita interpretazione del romanzo di Giuseppe Pontiggia, *Nati due volte* (Premio Campiello nel 2000): il regista non segue linearmente la cronologia del racconto ma la riadatta, prendendo distanza dal libro stesso, benché abbia una struttura molto cinematografica, con divisione in piccole scene, ricorrenti flashback, ampi spazi dedicati al dialogo e uno stile del racconto che lascia trasparire attraverso le immagini le parti astratte.

È necessario menzionare qui il ben noto caso di *Gomorra* di Roberto Saviano (2006): definito un romanzo *non-fiction* per la sua particolarità di non avere una struttura classica e lineare ma piuttosto un miscuglio di generi letterari come quello *noir* e “di inchiesta”. Sia il libro che la sua trasposizione cinematografica fatta da Matteo Garrone nel 2008, hanno avuto un grande successo in Italia e nel

¹⁰³ GOVONI F., *Paolo Virzi e il romanzo della realtà contemporanea*, in www.cartedycinema.org, 2014.

mondo tanto che, nel 2014 vengono prodotti, a partire dal medesimo soggetto, un serial TV e uno spettacolo teatrale.

IL ROMANZO

“CINEMATOGRAFICO”

Molti romanzi pubblicati nel nuovo millennio hanno caratteristiche comuni che permettono di inscrivere nella categoria dei “romanzi cinematografici”. Queste opere hanno delle particolarità che avvicinano il loro stile al mondo del cinema. Gli scrittori contemporanei sono fortemente contagiati dal mondo cinematografico, molti di loro sono a stretto contatto con questa realtà e riflettono nella loro narrativa gli echi della settima arte. Come osserva Brandi:

I poemi di quest’epoca diventano sempre più cinematografici e danno luogo a un vero e proprio genere nel quale il linguaggio verbale si modella sulle caratteristiche di una sceneggiatura filmica, per rappresentare adeguatamente i dati concreti e visibili, i fatti, le azioni, le persone, le cose e gli spazi, tutto ciò che è raffigurabile su uno schermo cinematografico, aiutando il lettore a visualizzare il racconto letterario come fosse un film.¹⁰⁴

I cosiddetti romanzi “cinematografici” hanno una struttura del testo che si avvicina ad una sceneggiatura vera e propria, ed esiste inoltre una contaminazione relativamente alla divisione in dialoghi, all’utilizzo della descrizione e alla suddivisione del testo in scene. Quest’ultima è una caratteristica che conferma la sofisticazione da parte del cinema: è l’uso della scena come metodo di

¹⁰⁴ BRANDI P., *Parole in movimento*, L’influenza del cinema sulla letteratura, Firenze, Cadmo, 2007, pag.282.

narrazione, il tempo e lo spazio del narrato diventano tutt'uno, e lo scrittore costruisce i suoi romanzi attraverso la tecnica filmica del montaggio.

Riprendendo le parole di Brandi «aiutando il lettore a visualizzare il racconto letterario come fosse un film», il testo di un romanzo cinematografico permette al lettore di vedere delle immagini che nascono dalla narrazione, ed è tale “visualizzazione” ad essere una delle caratteristiche principali di questo stile letterario che diventa una “narrazione per immagini”. Le immagini devono scaturire dalle parole in modo nitido e concreto, e a tale fine vengono riprese delle “immagini connotate”, cioè figure universalmente conosciute, e viene dato poco spazio alla parte astratta (sentimenti e stati d'animo) che meglio, viene resa attraverso una narrazione materiale e concreta. La ripresa delle “immagini connotate” gioca un ruolo di conferma dell'influenza da parte del cinema negli scrittori contemporanei, infatti molte di queste “immagini” sono prese in prestito da film.

Nei capitoli che seguono si andrà ad approfondire ogni caratteristica del romanzo cinematografico e il patto che si instaura tra autore e lettore alle prese con una scrittura per immagini.

UNA SCRITTURA PER IMMAGINI

Il romanzo cinematografico ha un modello di scrittura che si basa sulle immagini e il suo obiettivo è di far scaturire una scena nitida e visibile, e il lettore, mentre scorre le pagine, si vede passare davanti una vera e propria sequenza come in un film.

Il testo diventa una scena, la descrizione viene fatta dallo scrittore come se in mano avesse una cinepresa, l'occhio e lo sguardo prendono un'importanza fondamentale all'interno della narrazione. L'autore diventa "scrittore-sceneggiatore-regista" della propria opera.

Il testo letterario si avvicina a grandi linee ad una sceneggiatura che è una storia raccontata per immagini, diviene un cinema mentale legato alla lettura: «le immagini nei romanzi non hanno un semplice valore illustrativo ma si collegano fra loro in una sorta di montaggio cinematografico capace di dare luce a una costruzione di senso visibile»¹⁰⁵. Per questo processo lo scrittore richiede una collaborazione al lettore, una partecipazione nel tragitto di "traduzione" delle parole in immagini, processo che per la maggior parte dei casi viene fatto inconsciamente anche grazie a delle tecniche che si sono sviluppate nella scrittura contemporanea. Queste caratteristiche si sono sviluppate già da più di cinquant'anni, come notò l'illustre critico cinematografico francese André Bazin:

Se l'influenza del cinema sul romanzo moderno ha potuto illudere più di qualche ottimo spirito critico, è di fatto perché il romanziere utilizza oggi tecniche di racconto, adotta una valorizzazione dei fatti, le cui affinità con i mezzi di espressione del cinema sono indubbie (sia che le abbia prese in prestito direttamente, sia, come piuttosto pensiamo, che si tratti di una sorta di convergenza estetica che polarizza simultaneamente più forme d'espressione

¹⁰⁵ BRANDI P., *Parole in movimento*, L'influenza del cinema sulla letteratura, Firenze, Cadmo, 2007, pag.57.

contemporanee). Ma in questo processo di influenza e corrispondenza, è il romanzo ad essere andato più lontano dalla logica dello stile. È esso ad avere il partito più sottile della tecnica del montaggio, per esempio, o dello sconvolgimento della cronologia, esso, soprattutto, ad aver elaborato fino ad un'autentica significazione metafisica l'effetto di un oggettivismo in umano e quasi minerale.¹⁰⁶

Queste parole di Bazin si riferiscono alla narrativa moderna ma trovano ancor più conferma nelle opere contemporanee, diciamo che hanno un senso di predilezione. Nel romanzo contemporaneo il lettore è posto nella condizione di percepire le immagini, nate dalle parole, come se fosse di fronte ad uno schermo. Il testo propone una visione filtrata e diretta da un obiettivo cinematografico, restituisce la veridicità allo sguardo, dà sostanza e concretezza all'uomo, ciò che il cinema aveva fatto negli ultimi anni, come rivela Casetti:

A partire dall'invenzione della stampa, la parola è diventata il principale canale di comunicazione tra uomo e uomo... Nella cultura delle parole però l'anima, dopo essere diventata così ben udibile, si è fatta quasi invisibile... Ora il cinema sta imprimendo alla cultura una svolta altrettanto radicale quanto l'invenzione della stampa. Milioni di uomini conoscevano ogni sera attraverso i loro occhi, sedendo davanti allo schermo, destini umani, caratteri, sentimenti e stati d'animo d'ogni sorte, senza aver bisogno delle parole. *L'uomo tornerà ad essere visibile*. Balázs lo dice chiaramente: il cinema ripristina la visibilità dell'uomo, restituisce la realtà allo sguardo.¹⁰⁷

Grazie al cinema e alle sue tecniche, delle quali gli scrittori si sono appropriati, la scrittura cinematografica riesce a dare visibilità, con le parole, all'anima dell'uomo. Le sue storie si leggono e allo stesso tempo si vedono; si monta, nell'immaginario del lettore, un film definito e preciso.

¹⁰⁶ BAZIN A., *Che cosa è il cinema*, Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica, Milano, Garzanti, 1999, pag.130.

¹⁰⁷ CASETTI F., *L'occhio del Novecento*, Cinema, esperienza, modernità, Milano, Bompiani, 2005, pag.21.

La visibilità è un concetto affrontato da Calvino nelle sue *Lezioni americane*:

Nel cinema l'immagine che vediamo sullo schermo era passata anch'essa attraverso un testo scritto, poi era stata «vista» mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film. Un film è dunque il risultato d'una successione di fasi, immateriali e materiali, in cui le immagini prendono forma; in questo processo il «cinema mentale» dell'immaginazione ha una funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione effettive delle sequenze come verranno registrate dalla *camera* e poi montate in *moviola*. Questo «cinema mentale» è sempre in funzione in tutti noi, - e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema - e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore.¹⁰⁸

L'immagine viene evocata immediatamente attraverso l'uso di termini chiave che richiamano figure precise. Viene usato quel “vocabolario” di immagini presenti all'interno del subconscio del lettore, termini inequivocabili che evocano esattamente un'icona prestabilita. Tutto questo processo necessita della collaborazione del lettore e di una sua predisposizione, data dalla cultura e dalle proprie conoscenze pregresse. Calvino si sofferma sull'aspetto del recupero dell'immagine nella contemporaneità:

Mi resta da chiarire la parte che in questo golfo fantastico ha l'immaginario indiretto, ossia le immagini che ci vengono fornite dalla cultura, sia essa cultura di massa o altra forma di tradizione. Questa domanda ne porta con sé un'altra: quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la «civiltà dell'immagine»? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio di immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di

¹⁰⁸ CALVINO I., *Lezioni americane*, Sei proposte per il prossimo millennio, Milano, Arnoldo Mondadori, 2002, pagg.93-94.

dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi. Oggi siamo bombardati da una tale quantità di immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo.¹⁰⁹

La narrativa contemporanea si riserva il potere di evocare le immagini grazie al cinema e alla cultura multimediale.

In letteratura le immagini non sono già date. A differenza di quel che accade al cinema o in Tv, le immagini non preesistono alla funzione. Bisogna per l'appunto, *immaginarle*. Mentre allo *spettatore* viene chiesto di guardare (*spectare*) qualcosa che già c'è, al lettore viene chiesto di raccogliere (*leēgere*) gli stimoli che riceve e creare qualcosa che non c'è ancora. Mentre lo spettatore trova le immagini (i volti, gli edifici, il colore del cielo) al proprio esterno, il lettore le trova dentro di sé. La letteratura è un'arte maiuètica e leggere è sempre un atto di partecipazione e co-creazione.¹¹⁰

Con queste parole di Wu Ming introduciamo una delle caratteristiche principali dei romanzi cinematografici in cui viene sfruttato il bagaglio delle “immagini collettive” in comune tra lettore e scrittore, creando una forte complicità tra loro. Questo accordo avviene quando la disposizione mentale dello scrittore e del lettore coincidono, ed entrambe sono in sintonia con le modalità narrative e sono date dal mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli. Lo scrittore usa le “figure” presenti all'interno del subconscio dei lettori, come sottolinea Pasolini in *Empirismo Eretico*. Queste immagini provengono da archetipi o neo-archetipi diffusi, cioè che si siano stabilizzate nel tempo o che

¹⁰⁹ *Ibidem*, pagg.102-103.

¹¹⁰ WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Giulio Einaudi, 2009, pag.22.

provengano dalla multimedialità e cioè dal mondo della televisione, dalle pubblicità, dal Web o dalla vita quotidiana. Si tratta di rievocazioni precise, facilmente connotabili e soprattutto oggettive. Con questa tecnica lo scrittore riesce a far emergere dalle parole la stessa immagine visibile pressoché a ogni lettore. Collegamenti e rimandi evocano atmosfere e stili ben precisi. Il lettore, per certi versi, diventa lo “spettatore” di quello che legge. Così come ne riferisce Manzoli:

...lo spazio letterario richiede da parte del lettore una cooperazione ben maggiore, benché anche quello cinematografico sia in realtà tutt'altro che realistico. Se il primo si crea uno spazio immaginario (che appunto varia da lettore a lettore) in base ad alcuni suggerimenti forniti dallo scrittore, il secondo, lo spettatore, percepisce uno spazio unitario ma raramente lo vede come una sua invenzione. I più delle volte si tratta di legare insieme frammenti di questo spazio, dal quale ci sono date visioni spaziali, incollate fra loro dal montaggio.¹¹¹

La letteratura cinematografica non fa altro che rendere comune questo “spazio immaginario”, non fornendo indizi, ma spingendo il lettore verso la “visione” di immagini familiari e universali.

IMMAGINI CONNOTATE

L'idea di un romanzo può nascere sia da un filone preesistente, basti pensare a *Romanzo criminale*, in cui la sinossi ci porta subito a pensare a film come *Il Padrino*, *C'era una volta in America*, a fatti di cronaca criminale e mafiosa, riferite da telegiornali o da programmi televisivi. Lo stesso autore, De Cataldo, riportando una citazione all'interno del romanzo, paragona la trama al film di Sergio Leone:

¹¹¹ MANZOLI G., *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2011, pag.100.

Con il maestro invece non ci fu niente da fare. Erano in un cinema di seconda visione, quasi unici spettatori di *C'era una volta in America*. Dandi l'aveva scelto su suggerimento dell'avvocato. Migliaccio aveva ragione: il film non era nuovissimo e pieno di lentezze esasperanti. Ma parlava di loro. Dopo un'oretta aveva capito come sarebbe andata a finire. James Wood l'avrebbe messo nel culo a Robert De Niro. L'amara lealtà di De Niro gli aveva fatto girare le palle. Puzzava di sconfitta. Sembrava proprio che il regista si fosse ispirato al Freddo. Dandi si vedeva come il vincente. Il finale era sbagliato, però. Tutto quel tirarsela col rimorso! Se gli fosse riuscita di sfangarla come James Woods, altro che rimorso!¹¹²

Anche Ammaniti si serve di un "genere" per il suo romanzo *Anna* ambientandolo in un immaginario mondo apocalittico. Infatti, negli ultimi anni il mondo del cinema e della letteratura viene invaso da questo filone definito "horror-apocalittico"¹¹³. Grazie alla diffusione di questi "generi", in letteratura e nel cinema, il lettore si trova catapultato in una "realtà", oramai, familiare: lo sforzo dell'immaginazione, così, è ridotto al minimo.

Nei romanzi contemporanei viene sfruttato il bagaglio delle immagini comuni per evocare figure che rafforzano una descrizione fisica di un personaggio:

Quattro Formaggi si finì il tazzone di latte in un unico sorso, il puntuto pomo d'Adamo che andava su e giù. Sbadigliò e si alzò in tutto il suo metro e ottantasette.

Era così magro e alto che assomigliava a un giocatore di basket uscito da Auschwitz. Braccia e gambe sproporzionate, mani e piedi immensi. Sul palmo destro aveva un'escrescenza callosa e sul polpaccio sinistro una cicatrice dura e marroncina. Sopra il collo ossuto poggiava una testa piccola e tonda come quella di un gibbone cinerino. Una barba stenta macchiava le guance scavate e il mento. I capelli, al contrario della barba, erano neri e lucidi e gli calavano sulla fronte bassa come la frangetta di un indio.

Mise la tazza nel lavello, scosso da tremori e spasmi come se al suo corpo fossero collegati centinaia di elettrostimolatori.

¹¹² DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pagg.536-537.

¹¹³ Basti pensare alla trilogia di Romero (*La notte dei morti viventi*, *Zombie*, *Il giorno degli Zombie*), o ai romanzi di Cormac McCarthy (*The road*) o di P.D. James (*I figli degli uomini*) dai quali sono stati tratti dei film.

Continuò a fissare il cortile piegando la testa da un lato e storcendo la bocca e poi si diede un paio di pugni su una coscia e uno schiaffo in fronte.

I bambini, al parco, quando lo vedevano camminare rimanevano a fissarlo inebetiti e poi improvvisamente sgambettavano dalle babysitter e le stratonavano indicandoglielo: «Ma perché quel signore cammina così strano?».

E di solito si sentivano rispondere (se la babysitter era beneducata) che è una cosa brutta puntare il dito sulla gente e che quel povero disgraziato era una persona sfortunata affetta da qualche malattia mentale.

Ma poi gli stessi bambini, parlando a scuola con i più grandi, imparavano che quel signore strano, che stava sempre ai giardinetti e si fregava i giocattoli se non lo controllavi, si chiamava l'Uomo Elettrico come un nemico dell'Uomo Ragno o di Superman.¹¹⁴

Ammaniti ricorre a similitudini e paragoni presi in prestito da immagini oramai note ai lettori. Rafforza la descrizione fisica di Quattro formaggi usando l'immagine di un giocatore di basket, per l'altezza, e "uscito da Auschwitz" per evidenziarne la magrezza, marcando la sua somiglianza al gibbono cinerino, di rinomata bruttezza, e paragonando la sua capigliatura a quella di un indio, e finendo col citare eroi dei fumetti. Questi "indizi" permettono ai lettori di creare un'immagine definita del personaggio, sfruttando il bagaglio culturale condiviso.

Altro esempio tratto da *Caos calmo*: «Scuote il capo, sorride. Avrà una sessantina d'anni. Capelli grigi ancora folti, bei lineamenti, plebei, pasoliniani, che contrastano col suo parlare privo d'accento. Denti opachi da fumatore, anche se non vedo nemmeno un posacenere – avrà smesso»¹¹⁵. Per descrivere un personaggio viene usato l'aggettivo "pasoliniano", richiamando così le fisionomie dei ragazzi di borgata tanto presenti nei film di Pasolini.

Gli scrittori, oltre che per la descrizione, fanno riferimenti a persone o fatti del mondo mediatico, per enfatizzare, ricreando dei suoni e per dare rilevanza, come in questo caso, gli sforzi fisici:

¹¹⁴ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pagg.31-32.

¹¹⁵ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pag.242.

Vado semplicemente avanti, convulsamente, con questo carico di carne che freme e singhiozza e ancora cerca di opporsi alla mia azione eroica – perché non c'è dubbio che oltre che incosciente, e scomposta, e sempre più oscena, per via dell'erezione e dei gemiti gutturali che mi ritrovo emettere per scandire lo sforzo, come Serena Williams quando colpisce la pallina, non c'è dubbio, no, che la mia sia un'azione eroica. E c'è un che di formidabile in questa nuda ripetizione, una specie di zen tanto a lungo cercato, nella vita, attraverso le pratiche più diverse, nelle età più diverse, e mai nemmeno avvicinato, che invece adesso sembra arrivato di colpo grazie a questa semplice combinazione di elementi primari – Eros, Thanatos, Psyche – finalmente accordati in un unico gesto scimmiesco...¹¹⁶

Sandro Veronesi citando la tennista americana rievoca un'immagine diffusa: Serena Williams che geme mentre colpisce la pallina, è repertorio noto, anche ai non appassionati di sport che riescono così a captare il suono unico della sua voce. Lo stesso procedimento è usato da Ammaniti: «Mi sono voltato e ho cominciato a scendere, agitando le braccia e urlando come Sioux. I sandali di cuoio scivolavano sul grano. Sono finito col culo a terra un paio di volte»¹¹⁷.

Questi metodi narrativi sono diffusi nella scrittura contemporanea e sono figli di un continuo bombardamento mediatico che ha “avvelenato” l'immaginario collettivo, dando ragione a Calvino che la memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura.

Nella scrittura contemporanea si tende a evocare tratti di vissuto quotidiano, tecnica che permette al lettore di ritrovarsi in scene familiari facilmente immaginabili o, meglio, visibili:

Poi hanno scavalcato il traffico con le sirene spiegate. Le macchine si sono strette contro il guardrail, hanno sconfinato oltre il marciapiede sul lungo fiume, mentre la bottiglia della fisiologica ballava sulla tua testa, e una mano lasciava e stringeva il pallone azzurro del va e vieni per pomparti il respiro nei polmoni. Al pronto

¹¹⁶ *Ibidem*, pag.18.

¹¹⁷ AMMANITI N., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011, pag.8.

soccorso la rianimatrice che ti ha preso in consegna ti ha spinto un dito tra mandibola e osso ioide, in un punto del dolore. Il tuo corpo ha reagito troppo lievemente. Ha preso delle garze e ti ha pulito il sangue che scendeva dalla fronte. Ti ha guardato le pupille, erano immobili e dissimili. Il respiro era bradipnoico. Ti hanno infilato in bocca una cannula di Guedel, per riposizionarti la lingua che era scivolata all'indietro, poi hanno inserito il sondino dell'aspirazione. Hanno tirato su sangue, catrame, muco, e un dente. Ti hanno attaccato la clip del saturimetro al dito per misurare l'ossigenazione del sangue, la percentuale di ossiemoglobina era troppo bassa: ottantacinque per cento. Allora ti hanno intubata. La lama del laringoscopio ti è scivolata in bocca con la sua luce algida. E' entrato un infermiere spingendo la colonna del monitoraggio cardiaco, ha infilato la spina ma la macchina non è partita. Le ha dato un colpo, un piccolo colpo di lato, e il monitor s'è acceso. Ti hanno alzato la maglietta, ti hanno premuto sul petto le ventose degli elettrodi. Hai aspettato un po' perché la sala TAC non era libera, poi ti hanno infilato nel tunnel di irradiazione. Il trauma era nella zona temporale.¹¹⁸

Questo esempio è diverso dai precedenti, non vengono evocati archetipi comuni né vengono citate figure conosciute ma è l'intera narrazione a evocare una scena comune a tutti i lettori che grazie al proprio bagaglio di immagini è a conoscenza anche di un linguaggio tecnico in questo caso medico. Il ricovero in ospedale dopo un incidente, le procedure di accertamento e le cure, sono immagini note ad ogni persona, che può averle vissute o viste in film, telefilm, o programmi mediatici.



119



120



121

¹¹⁸ MAZZANTINI M., *Non ti muovere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pagg.8-9.

¹¹⁹ *Non ti muovere*, S. Castelletto, 2004.

¹²⁰ *Idem*.

¹²¹ *Idem*.

CITAZIONI ESPLICITE

Nella scrittura cinematografica sono le citazioni prese in prestito dai film ad avere maggiore diffusione e importanza: per la velocità e la precisione con cui si rievocano scene, e attori tramite “citazioni esplicite”. Attraverso questo tipo di citazione avviene un’associazione mentale di tipo visivo peculiare nel cinema, e la letteratura prende delle immagini connotate dai film, servendosi per descrivere e paragonare, accendendo una visione delle immagini scaturite dalle parole, orientando tutti i lettori a un’immaginazione comune.

Il cinema ha creato un “vocabolario” di immagini caratterizzanti che vengono sfruttate a dismisura, usate nella letteratura contemporanea, e soprattutto nella cosiddetta “scrittura cinematografica”. Gli scrittori contemporanei usano le immagini tratte dai film come se fossero delle “parole”: questa tecnica permette di omettere lunghe descrizioni, e agevolano il trasporto del lettore all’interno di un’atmosfera più familiare, perché conosciuta, dando più visibilità e concretezza all’immagine.

Se ci soffermiamo sulla descrizione fisica dei personaggi, gli scrittori usano spesso le figure degli attori per sottolineare delle particolarità senza dilungarsi in giri di parole. Sandro Veronesi ne fa uso continuamente: «Arrivato a un paio di metri da lei comincio a distinguere suoi lineamenti forti, il naso un po’ schiacciato, alla Julie Christie, ma soprattutto il velo puro di terrore che le è calato sugli occhi: è allo stremo non riesce neanche a gridare, riesce soltanto a singhiozzare»¹²². L’autore ci fornisce l’immagine della famosa attrice americana, protagonista di film come *Il dottor Zivago* e *Fahrenheit 451*, attraverso il dettaglio fisico del naso, aiutandoci a ricreare nella nostra mente le fattezze della donna nel libro. Sempre nello stesso romanzo:

¹²² VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pag.14.

Due giovanotti enormi usciti dalla Mercedes stanno aprendo lo sportello della Maybach, dalla quale esce un uomo anziano, a sua volta enorme, che si incammina verso di noi.

– E chi è, Marlon Brando? – sussurra Jolanda, perché in effetti il colpo d’occhio è quello. Invece è Isaac Steiner. Lo riconosco subito, perché è uno degli uomini che basta vedere una volta in fotografia per non dimenticarlo più. Sì, non ci sono dubbi: è proprio lui, il dio azzoppato della nostra benedetta fusione. Ha anche il bastone, per l’appunto. E ovviamente, assurdamente – eccolo – è venuto da me... Sembra un enorme ragazzo invecchiato, adesso, e Jolanda ha visto giusto, somiglia a Marlon Brando: stessa zazzaretta bianca spettinata, stessa disumana combinazione di magnetismo animale e massa corporea.¹²³

Veronesi, citando Marlon Brando ci dà l’immagine di Isaac Steiner, capo della multinazionale per cui lavora: un omone grande e grosso, dal viso spigoloso come Brando ne *Il padrino* o in *Ultimo tango a Parigi*.

Anche Niccolò Ammaniti usa questa tecnica in *Come Dio Comanda*: «Non riusciva a pensare che alle labbra scure come amarene mature di Ida, a quella V tra i seni che lasciava sempre apparire dai vestiti e a quegli occhioni da cerbiatta che la facevano assomigliare a Meg Ryan»¹²⁴. E ancora: «Aveva gli occhi iniettati di sangue e le labbra secche come Reagan, la ragazzina dell’*Esorcista*»¹²⁵, la scelta dei riferimenti crea un immaginario specifico del personaggio. Ammaniti, col suo stile ironico, usa la figura della ragazzina, protagonista di uno dei film più popolari della storia del cinema, per evidenziare dei tratti somatici che, grazie a questa citazione filmica, ci rendono nitidamente l’ideale dello stato del personaggio nel racconto.

¹²³ *Ibidem*, pagg.402-406.

¹²⁴ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pag.129.

¹²⁵ *Ibidem*, pag.197.

Lo stesso metodo viene usato da Giancarlo De Cataldo per la descrizione di un personaggio, richiamando nella mente del lettore la protagonista di *Ultimo tango a Parigi*, Maria Schneider, sia per la descrizione fisica sia per la quella caratteriale: «Una personcina distinta, elegante, un tipo di classe, una vaga somiglianza con l'attrice dal volto di bimba un po' imbronciata che si faceva imburrare nell'*Ultimo tango a Parigi*: come dire, si capiva a vederla sorridere e accavallare le gambe che dentro c'era il fuoco»¹²⁶.

L'uso dell'immagini di attori per la descrizione fisica, nei romanzi contemporanei è reso anche attraverso il “paragone” ad attori o a personaggi dei film. In questo caso vengono utilizzate preposizioni quali “sembra” o “come” ed evidenziano delle particolarità del personaggio nel romanzo che ricordano, appunto, figure del mondo del cinema. «Si accende un'altra delle sue sigarette e se la lascia pendere dalle labbra come Humphrey Bogart; ma è ridicola, così sottile»¹²⁷. O ancora: «...abbiamo dato lo spettacolo di chi è stato giovane anche lui, e per un breve periodo ha creduto che certe forze potessero veramente prevalere, e in quel periodo ha imparato a fare un sacco di cose che in seguito si sono rilevate sovraneamente inutili, tipo suonare le congas, o rotolare una moneta tra le dita come David Hemmings in *Blow Up*...»¹²⁸. De Cataldo paragona invece l'intera situazione in cui si trova la Banda della Magliana alle trame di film poliziotteschi: «*Roma calibro 9. Una capitale allo sbaraglio. Western al Flemming*. La stampa s'era scatenata. Di colpo erano finiti dentro in un film con Maurizio Merli»¹²⁹.

Nei romanzi contemporanei è comune la citazione di film, il cinema diventa parte della narrazione, fa parte della vita quotidiana dei personaggi, come nella vita comune delle persone, la settima arte

¹²⁶ DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pag.153.

¹²⁷ VERONESI S., *La forza del passato*, Milano, Bompiani, 2000, pag.60.

¹²⁸ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pag.11.

¹²⁹ DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pag.295.

diventa un cliché nei romanzi. I protagonisti di *Romanzo criminale* guardano film: «Il Freddo si mise a guardare una vecchia cassetta di *Mamma Roma*»¹³⁰. Mentre Ammaniti ci descrive la riflessione di Rino Zena in *Come Dio comanda*:

Rino aveva spento la televisione, fissava l'acquazzone che picchiava contro le finestre del soggiorno e cercava di capire che cosa l'avesse spinto a vedere quel film. Lo conosceva a memoria, lo aveva visto almeno un paio di volte, eppure non era riuscito a scollarsi dallo schermo.

Quel pomeriggio di un giorno da cani. Con Al Pacino. Il suo attore preferito insieme a Robert De Niro. Se un giorno avesse incontrato quei due per strada si sarebbe inchinato e avrebbe detto: “Siete due grandi e avrete sempre il rispetto di Rino Zena”.

Riuscivano sempre a raccontare la vita di merda della gente comune come nessun altro.¹³¹

Nella seguente citazione Sandro Veronesi ci spiega, in modo esauriente, come le immagini del cinema abbiano condizionato la vita comune: facendo un elenco di attori e film, dov'è presente un tipo particolare di camicia (tema dibattuto all'interno del romanzo), e lo conclude citando dei *cliché* presenti nei film americani:

– Scusi – ribatto – a parte il fatto che non capisco cosa c'è che non va nel cinema americano, parla proprio lei che indossa una camicia americana standard, con le mezze maniche e il colletto rigido? Le porta qualcuno, in Italia, camicie così? No, a parte i mormoni, peraltro americani pure loro. Eppure lei ce l'ha, e le sembra anche normale, ci scommetto, e ci mette sopra anche la giacca, e lo sa perché? Perché l'ha vista per quarant'anni nei film e nei telefilm americani, ecco perché; addosso agli attori di Hollywood, in storie sempre costruite con climax, anticlimax e pistole che prima o poi sparano. L'ha vista addosso a Tom Ewell in *Quando la moglie è in vacanza* e addosso a De Niro in *Lo sbirro, il boss e la bionda*; addosso a Robert Blake in tutti gli episodi di

¹³⁰ *Ibidem*, pag.308.

¹³¹ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pag.175.

Barretta e addosso a Michael Douglas in *Un giorno di ordinaria follia*; addosso a Dennis Franz in *New York Police Department*, e addosso a Bradley Whitford in *Un mondo perfetto* quando spara – spara – a Kevin Costner (che, le ricordo, è disarmato, perché la sua pistola l’ha buttata nel pozzo il bambino). Quella camicia è come il telefono attaccato al muro della cucina, ormai, o il canestro attaccato al bandone del...¹³²

Anche le battute presenti nei film vengono riportate all’interno di un romanzo: se ne serve Veronesi in *Caos calmo*, riportando parole diventate celebri: «...e Carlo, fatto come un fegatello, continuava a ridergli ferocemente in faccia ripetendo “Chiacchiere e distintivo, sei solo chiacchiere e distintivo”»¹³³ (frase pronunciata da De Niro, nei panni di Al Capone nel film *Gli intoccabili*).

Anche De Cataldo usa il medesimo espediente: «Epperò, in tutto questo c’hai pure una gran fortuna. Perché, come diceva quel film, «lassù qualcuno mi ama» ... »¹³⁴. Il Dandi cita le parole di Paul Newman tratte dal film *Lassù qualcuno mi ama* diretto da Robert Wise.

Tutti gli scrittori qui trattati rievocano intere scene dai film. Queste posso essere delle supposizioni come in questo caso: «e siccome tu hai dieci anni, sarebbe comprensibile se ora alzassi lentamente la testa e mi fissassi con gli occhi rossi come l’*Esorcista*, e invece di inforcare lo zainetto nuovo e scendere dalla macchina mi vomitassi a spruzzo sulla giacca le fette biscottate appena mangiate nella cucina della casa in cui tua madre non farà mai più colazione insieme a te...»¹³⁵.

Oppure Ammaniti ci mostra come un bambino si relaziona con la realtà sfruttando l’immaginario datogli dal cinema:

Ora mi appariva come un sogno. Un incubo che non aveva più forza.

¹³² VERONESI S., *La forza del passato*, Milano, Bompiani, 2000, pag.60.

¹³³ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pag.220.

¹³⁴ DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pag.567.

¹³⁵ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pag.29.

Era vivo. Aveva fatto finta di essere morto. Perché?

Un lupo mannaro.

Di notte diventava un lupo. Lo tenevano incatenato lì perché era pericoloso. Avevo visto alla televisione un film di un uomo che nelle notti di luna piena si trasformava in lupo e assaliva la gente. I contadini preparavano una trappola e il lupo ci finiva dentro e un cacciatore gli sparava e il lupo moriva e tornava uomo. Era il farmacista. E il cacciatore era il figlio del farmacista.

Quel bambino lo tenevano incatenato sotto una lastra coperta di terra per non esporlo ai raggi della luna.

I lupi mannari non si possono curare. Per ucciderli bisogna avere una pallottola d'argento.

Ma i lupi mannari non esistevano.¹³⁶

La citazione di una scena, tratta da un particolare film, viene usata anche come metafora per enfatizzare un momento della narrazione: «Ma se restassero soli in un mondo senza recensioni e piattaforme varie e potesse risorgere uno straccio vomitato d'istinto. In una caverna all'Indiana Jones lo lascerebbero divorare dai topi volanti, dagli scorpioni. Lo guarderebbero crepare senza battere ciglio. Però sono a Roma, nella città eterna del cinema, dove l'istinto serve solo ai romeni in fila davanti allo smorzo per la giornata a cottimo»¹³⁷. O semplicemente viene riportata un'intera scena di un film come argomento di discussione, diventando una citazione “metafilmica”, come questo esempio tratto da *La forza del passato*:

– Un momento – lo interrompo – Sa qual è la scena di film che mi piace di più? In assoluto, intendo.

Scuote il capo, sorride. Il suo sguardo è di un'intensità maniacale, ma anche il mio non deve scherzare, suppongo.

– È una scena della *Ricotta* – continuo – quando Pasolini fa leggere a Orson Welles una delle sue poesie di *Mamma Roma*. È un momento in cui la troupe è in pausa, la tipica pausa-pranzo del cinema italiano, l'ora più

¹³⁶ AMMANITI N., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011, pagg.55-56.

¹³⁷ MAZZANTINI M., *Nessuno si salva da solo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, pag.63.

svaccata, con l'aria friccichina, la campagna sbruciacchiata di Cinecittà sullo sfondo, e ci sono le comparse, vestite da angeli con le trombe, da guardie romane con le corazze, che mentre si magnano le pagnottelle e ballano il twist. E Welles si mette a leggere la poesia al cameriere che gli ha portato il gingerino. Ecco, quella secondo me è la scena più bella del cinema italiano. Tra l'altro, ed è una cosa che sanno in pochi, Orson Welles legge in italiano ma viene doppiato, e la voce che lo doppia lo sa di chi è? Di Giorgio Bassani.¹³⁸

CITAZIONI IMPLICITE

Nei romanzi contemporanei vengono spesso descritte delle scene ispirate a film o che somigliano a scene di film senza però rendere esplicita la citazione. In questo caso il lettore, sfruttando il suo essere complice con lo scrittore, riesce a visualizzare la scena ricercando all'interno del proprio bagaglio culturale.

Questa "citazione non esplicita" sviluppa un'immagine soggettiva, i lettori possono immaginare la scena descritta in diversi modi, dipendentemente dal loro orientamento filmico. Ad esempio De Cataldo ci racconta questa scena impregnandola di un forte "senso", a mio avviso, tarantiniano:

Però nel magazzino abbandonato dietro il ristorante *Il fungo* c'entrarono con le armi spianate, svellendo la porta a calci. Il Libanese trovò un interruttore. A parte la puzza di benzina, solo la scocca di una 850 e, protetto da una vetrata che aveva conosciuto tempi migliori, una specie di ufficetto contabile.

Si fissarono sconcertati. Il ragazzo era sembrato sincero, ma non si può mai dire. Il Libanese si era quasi pentito della semibontà dimostrata, quando se li sentirono alle spalle.

Si voltarono lentamente. Erano in quattro. Dovevano averli attesi in strada, nascosti da qualche parte, forse dentro una macchina. Il Libanese li fotografò rapido: due tappi, in calzoncini e maglietta, identica faccia truce, da gemelli cavati male, un barbuto con fisico da lottatore e un occhio che guardava l'India e l'altro l'America, e

¹³⁸ VERONESI S., *La forza del passato*, Milano, Bompiani, 2000, pag.60.

al centro il più giovane. Moro, crespo, magrissimo. Il Freddo. Quasi un ragazzo. Sguardo che penetrava. Concentrato, deciso. Quanto a Dandi, studiava l'arsenale: tre semiautomatiche, e per il Freddo un revolver a canna lunga. Colt calibro 38. Una bella bestia: affidabile tradizionale.

- Come va, Freddo?

- Vi stavamo aspettando.

Situazione critica. Svantaggio netto. Gli altri non mostravano nessun nervosismo. Avrebbero sparato subito, altrimenti. Il Freddo sembrava in grado di controllare i suoi. Il Libanese pensò che non era il caso se gli avevano affibbiato quel soprannome, e accennò un vago sorriso amichevole. Il Freddo mosse appena il capo, e lo strabico si avviò senza fretta all'ufficetto attento a non mettersi sulla linea di tiro. Un minuto dopo una sacca da pugile veniva scaraventata ai piedi del Libanese. Il borsone.¹³⁹

Ammaniti riporta una scena oramai presente in quasi ogni film d'azione: un uomo, tenuto per le gambe, oscilla nel vuoto:

Ma fu una vana speranza. Tekken lo afferrò per una caviglia e lo trascinò indietro. «Allora, cosa ti devo fare?» Gli mollò una pedata. «Avete capito? Questo stronzetto mi ha distrutto la moto.» Era disperato come se avessero sparato a sua mamma. «E ora cosa gli devo fare?»

Cristiano si rannicchiò con le ginocchia contro il petto. Non riusciva a smettere di tremare. Doveva reagire, alzarsi, combattere.

«Buttiamolo di sotto» suggerì una voce.

Un attimo di silenzio, poi Tekken decretò: «Giusto».

Nonostante il dolore che lo trascinava in abissi oscuri, Cristiano trovò l'idea di morire così, gettato da un ponte, quasi bella, una liberazione.

«Prendilo per i piedi.»

Gli afferrarono le caviglie. Una mano d'acciaio lo tirava per un braccio. Non oppose resistenza.

¹³⁹ DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pagg.17-18.

Lo avrebbe notato il giorno dopo una vecchia che aspettava l'autobus, schiantato come uno scarafaggio sul cemento degli argini del canale. Gli dispiaceva per suo padre.

Morirà di dolore.

Ma quando senti sotto di sé un baratro buio che lo risucchiava e il rumore dell'acqua e il vento gelato, si rese conto che l'avevano sollevato e qualcosa dentro di lui scattò all'improvviso. Spalancò gli occhi e cominciò a dimenarsi come un ossesso e a urlare: «Bastardi! Bastardi! Figli di puttana! La pagherete! Vi uccido. Vi uccido a tutti!».

Ma non riuscì a liberarsi. Dovevano essere almeno in tre a tenerlo.

Il sangue gli finì in testa. Sotto di lui c'era un rivo nero che risplendeva d'argento ogni volta che passava una macchina.¹⁴⁰

La Mazzantini rievoca invece il *cliché* cinematografico di una ragazza che balla davanti al *juke-box* in un bar¹⁴¹:

Mi voltai al suono di quella voce sfiatata come un gnaulio di un gatto. Fu la prima volta che i nostri occhi si incontrarono. Non era bella e nemmeno troppo giovane. I capelli decorati malamente incorniciavano un viso magro ma robusto di ossa, al centro del quale brillavano due occhi rattristati dal trucco troppo marcato. Lasciò il latte sul bancone e si diresse verso il juke-box. Quel locale buio in tanto sole con quel puzzo acre di fogna ingorgata si riempì delle note stucchevoli di un complesso inglese molto in voga in quegli anni. Rimase in piedi, quasi aggrappata al juke-box, chiuse gli occhi e cominciò a oscillare lentamente la testa. Rimase così, una sagoma tremolante nell'ombra in fondo al bar.¹⁴²

¹⁴⁰ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pagg. 145-146.

¹⁴¹ Si ricordi il film di Jean-Luc Godard, *Questa è la mia vita*, di Lucio Fulci, *I ragazzi del juke-box*, *Natural Born Killers*.

¹⁴² MAZZANTINI M., *Non ti muovere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pag.25.

LA COLONNA SONORA NEI ROMANZI

Una caratteristica peculiare del cinema è l'uso della colonna sonora sia "intratrama" che "extratrama". Sin dalla sua nascita, il cinema, viene accompagnato dalla musica, quale una semplice melodia di sottofondo o una parte attiva nella scena cinematografica (un elemento fondamentale nella resa effettiva della scena). In questi romanzi cinematografici, lo scrittore fa uso di una colonna sonora scritta, citando canzoni che risuonano durante una determinata scena o riportando direttamente le parole di un testo.

In *Come Dio comanda*, Ammaniti dà una valenza importante alla canzone *Luce* di Elisa in una scena chiave del libro: Cristiano sentendo questa canzone riesce a ritrovare il padre, che si era sentito male. Salvatore utilizza, in questa scena, la medesima canzone nella trasposizione cinematografica del libro:

Stava per girare la bici quando qualcosa lo trattenne. Una musica bassa, quasi impercettibile. Si mischia con la pioggia che frustava la strada e le chiome del bosco e con il fruscio delle ruote che giravano sull'asfalto.

Si fermò con le viscere contratte e uno spiacevole formicolio alla base della nuca.

Elisa.

La cantante. La conosceva.

Elisa che cantava: «Ascoltami... Ora so piangere. So che ho bisogno di te... Siamo luce che... Come un sole o una stella...».

Gli sembrò di intravedere dall'altra parte una sagoma squadrata che assunse i contorni di un furgone. La pioggia tamburellava. Un flebile bagliore tingeva il vetro del finestrino coperto di gocce.

Il Ducato!

La musica veniva dalla radio.¹⁴³

¹⁴³ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pagg. 315-316.

In *Caos calmo* di Veronesi, la canzone dei Radiohead, *Nude*, è l'anello di congiunzione che collega Pietro Palladini alla moglie scomparsa. Per l'intero romanzo il protagonista ascolta un cd del gruppo inglese lasciato in macchina dalla moglie:

E, di nuovo, la canzone che sta suonando nello stereo azzerava le distanze che la trattenevano sullo sfondo e balza in primo piano con una frase che mi trafigge, perché sembra rivolta direttamente a me: “*And now that you find it*”, dice, “*it's gone. And now that you feel it, you don't. I'm not afraid*”. Perché è esattamente quello che sto provando io adesso: è la stessa sensazione di prima, la stessa subcorticale percezione di una luce che si accende e si spegne nello stesso momento, solo che non è più fastidiosa, e io non ho più paura. E ora se n'è andata. Anzi, mi accorgo, la cosa non mi interessa più...Il ritornello riparte: “*And now that you find it*”, ripete, “*it's gone. And now that you feel it, you don't. I'm not afraid*”. Il resto non lo capisco, e la canzone finisce.

Comincia a interessarmi, questo strano fenomeno che si verifica con lo stereo. Anzi, non con lo stereo, con il disco dei Radiohead di Lara che mi sono ritrovato in macchina e che continuo a sentire e risentire – praticamente sento solo quello.¹⁴⁴

Questi due esempi mostrano un tipo di colonna sonora intratrama, le canzoni fanno parte della narrazione, hanno una rilevanza semiotica all'interno del discorso. Hanno un ruolo chiave all'interno della narrazione.

La colonna sonora di *Romanzo criminale* ha una denotazione temporale, le canzoni citate ci introducono nel periodo storico in cui è ambientata la vicenda, come vediamo in questo passo del racconto:

¹⁴⁴ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pagg.214-215.

*Siamo ragazzi di oggi | anime nella città | dentro i cinema | vuoti seduti in qualche bar | e camminiamo da soli
| nella notte più scura | anche se il domani | ci fa un po' paura...*

Il direttore aveva concesso due ore extra di televisione. Era la prima volta che il Freddo si affacciava alla vita comune da quando Borgia aveva revocato i divieti d'incontro. I detenuti erano accorsi in massa per la finale del festival di Sanremo. Non c'era un solo posto libero. Gli altri erano tutti in prima fila. Bufalo parlottava col Pischello. Trentadenari e Botola si dividevano una sigaretta. Scrocchiazepi e Fierolocchio facevano casino accompagnando con lazzi e fischi le esibizioni dei cantanti. Il Freddo rimase in piedi in fondo alla sala, catturato dalle immagini che scorrevano sullo schermo.

*Finchè qualcosa cambierà | finchè nessuno ci darà | una terra promessa | un mondo diverso | dove crescere i
nostri pensieri | noi non ci fermeremo | non ci stancheremo di cercare | il nostro cammino...*

Il ragazzo era giovanissimo, e aveva un pesante accento romano. Strappava le note alla chitarra con un'energia spaventosa. Il ritmo di quella malinconia piena di violenza repressa entrò nel cuore del Freddo. *Siamo ragazzi di oggi | zingari di professione...* Roberta non rispondeva alle sue lettere. Non aveva ancora chiesto un permesso di colloquio. Il ragazzo, di là dallo schermo, sembrava fissarlo con un'espressione di scherno corruciato. Io ho la mia chitarra e la mia rabbia e la mia astuzia, gli diceva, e tu che cos'hai? Tu che ti credi il Re di Roma che cos'hai?

*Una terra promessa | un mondo diverso | dove crescere i nostri pensieri...*¹⁴⁵

La canzone di Eros Ramazzotti, *Terra promessa*, ci dice il giorno e l'anno esatto in cui si svolge la vicenda, il cantante romano partecipò al Festival di Sanremo il 3 febbraio 1984. La colonna sonora si carica di peso cronologico oltre che musicale e introspettivo per il personaggio del racconto.

La colonna sonora può essere di sottofondo anche nella scrittura, durante la narrazione di una scena l'autore la può arricchire non influenzando però sullo svolgimento del racconto; questo tipo di colonna sonora la si può definire "extratrama". Come accade, ancora, nel romanzo di Veronesi:

– Pietro?

La voce di Jean-Clod

¹⁴⁵ DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pagg.443-444.

Silenzio.

Lo scroscio degli scatti della chiamata intercontinentale.

La musica nel ricevitore è una canzone di Elton John.

– Sì?

Silenzio. Scatti.

Quel bacio formidabile.

La canzone è *Sacrifice*.

– Come va?

Bene. Tu?

Silenzio.

Le due e cinque *di notte*. Ora Jean-Claude mi chiederà scusa di avermi svegliato – che ore sono là? Meno otto: le sei di sera –, e mi darà una brutta notizia.

Tolgo l’audio al televisore.

Sono pronto.

Silenzio.

Scatti.

Sacrifice.

– Pronto? Jean-Claude?

Silenzio. Scatti. *Sacrifice...*¹⁴⁶

Queste parole descrivono il “sonoro” della scena: lo squillo del telefono, la televisione, il silenzio, il rumore degli scatti telefonici ma soprattutto la canzone di Elton John in sotto fondo, tutto diviene così, una descrizione simile a una sceneggiatura, con l’ambientazione, il dialogo e il sonoro tipici di una scena filmica.

In Margaret Mazzantini è il ricordo di una canzone a dare una colonna sonora alla scena:

¹⁴⁶ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pagg.327-328.

- Io prendo il dolce, e tu?

La ragazza aspetta. Ha un bel seno duro che respira sotto la canottiera nera con le spilline sottili. Delia ha pena di quella ragazza che respira nel suo corpo, e ancora deve andare a caccia di un senso. E non potrà che raccogliere bucce.

Le torna in mente quella canzone, *One*. Gae gliela metteva nelle orecchie.

Love is a temple

Love is a higher law

You ask me to enter

But then you make me crawl

...

One love

One blood

One life...

Mi ha fatto entrare nel tempio e poi mi ha fatto strisciare.

–Prendo un gelato di crema.

La ragazza fa un baffo sul taccuino delle ordinazioni.

–Un decaffeinato a parte.¹⁴⁷

Giancarlo De Cataldo, fa spesso uso della colonna sonora extratrama per introdurre scene del suo romanzo: «Il Dj del *Full '80* mixò *La isla bonita* con musica disco scatenata. Rossana sembrò destarsi dal torpore»¹⁴⁸, in questo caso la scena è ambientata in una discoteca dove risuona musica ad alto volume. Lo scrittore, come negli esempi precedenti, ci fornisce una determinata canzone come sottofondo della scena.

¹⁴⁷ MAZZANTINI M., *Nessuno si salva da solo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, pag.69.

¹⁴⁸ DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pag.560.

In questo paragrafo abbiamo evidenziato quanto le citazioni extra-letterarie abbiano acquisito importanza all'interno della narrazione, soprattutto quelle che derivano dal mondo del cinema. La letteratura contemporanea si dimostra dipendente dall'arte cinematografica che ha creato delle immagini connotate che si sono sedimentate nel subconscio comune, come nei casi citati dell'*Esorcista*, di De Niro o Al Pacino che si possono dunque definire "macro-connotati". Si tratta infatti di figure note anche a coloro che non hanno necessariamente preso visione dei film.

Gli scrittori fanno uso di queste immagini in base alla loro conoscenza cinematografica, come nel caso di Sandro Veronesi il quale, attraverso questa tecnica, dà sfoggio alla propria cultura filmica, soprattutto nel romanzo *La forza del passato*. Giancarlo de Cataldo, invece cita determinati film che hanno valenza "temporale", cioè usciti nel periodo in cui sono ambientati i romanzi o che possano dare una connotazione socioculturale ai personaggi del libro. Ammaniti è lo scrittore che più ha inglobato le caratteristiche cinematografiche nella sua scrittura, la citazione filmica diventa infatti parte del racconto, e viene usata per enfatizzare la narrazione, usando citazioni filmiche come fossero "parole" portatrici di un determinato significato.

L'OCCHIO, LO SGUARDO, LA PLASTICITÀ DELLA MATERIA

L'IMPORTANZA DELLO SGUARDO

Nella cultura contemporanea il “guardare”, il “vedere”, sono due azioni necessarie, atti centrali della nostra vita così sollecitata da continui “impatti visivi”. Siamo circondati da schermi: della televisione, del cinema o del computer, questi ci bombardano di informazioni in forma di immagini. Noi oggi sentiamo la necessità di vedere, non ci basta conoscere tramite la lettura ma vogliamo guardare con i nostri occhi ciò che accade. Abbiamo bisogno di una visione “plastica” dell’informazione.

L’origine di tale processo coincide con l’invenzione del cinematografo e della sua funzione primaria cioè la “riproduttività”, il poter rivedere la stessa immagine in momenti diversi, e della capacità formalizzatrice dell’occhio della cinepresa. Il cinema permette un abbandono all’immagine, porta lo spettatore ad assimilare ciò che vede e a essere soprattutto introdotto in ciò che viene visto: è l’occhio il «luogo di incontro tra spettatore e film ed è possibile distinguere diverse configurazioni, le quali modellano lo sguardo e la vista in modi di volta in volta differenti»¹⁴⁹.

L’arte cinematografica si basa sulle immagini che creano un legame tra lo schermo e lo spettatore; ma è soprattutto nel cinema contemporaneo che si cerca di dare una “parte” al fruitore portandolo all’interno dell’opera stessa. Il cinema ci fornisce delle immagini, gestite e volute dal regista tramite la tecnica dell’inquadratura, come sottolinea Casetti:

¹⁴⁹ ELSAESSER T.- HAGENER M., *Teoria del film*, Un’introduzione, Torino, Giulio Einaudi, 2009, pag.87.

L'idea di considerare l'inquadratura come un *punto di vista* sul mondo porta non solo a evidenziare la limitatezza rispetto a uno sguardo onnicomprensivo ma anche sottolineare la soggettività rispetto a una visione oggettiva. Béla Balázs, in *Der Geist des Films*, soprattutto nel capitolo "L'inquadratura", sviluppa ampiamente questo tema. Egli analizza sia la soggettività della macchina da presa ("l'inquadratura della macchina da presa corrisponde a un interiore inquadramento"), sia la soggettività di un personaggio che ci offre nello schermo direttamente la sua visione delle cose (provocando così una "identificazione" da parte dello spettatore, che ha modo di provare "il senso dello spazio e della posizione dei protagonisti" come nessun'altra parte può darci").¹⁵⁰

L'inquadratura è la tecnica propria della poetica dei singoli registi che permette allo spettatore di "entrare" nel film: di immedesimarsi nel personaggio o di percepire le sensazioni come se fosse presente fisicamente nella scena.

Lo sguardo, grazie al cinema, entra prepotentemente anche all'interno della letteratura: anche gli scrittori, attraverso la tecnica dell'inquadratura, vogliono "mostrare" la propria visione soggettiva, o quella dei personaggi della scena. Il narratore cerca di trasmettere le sensazioni attraverso le immagini, e attraverso questa tecnica cinematografica riesce a "gestire" il lettore, trasportandolo dentro all'opera, rendendolo partecipe al racconto in modo visivo e sensitivo.

Nella letteratura contemporanea sale l'importanza dello sguardo, del guardare, del vedere: l'occhio è prima dello scrittore e poi c'è il trasferimento della "sensazione visiva" al lettore. Si consolida il patto di complicità tra lettore e scrittore: l'immersione del lettore all'interno della narrazione in una compartecipazione scenica.

L'inquadratura cinematografica narra mentre descrive, così il piano diegetico prende forma distinta, e sbalza da quella descrittiva. Lo scrittore contemporaneo sostituisce il regista e, con l'uso degli occhi

¹⁵⁰ CASSETTI F., *L'occhio del Novecento*, Cinema, esperienza, modernità, Milano, Bompiani, 2005, pag.99.

dei personaggi, ci presenta una scena, ci trasmette delle sensazioni, orientando lo sguardo del lettore oltre che introdurlo in un contesto scenico.

Il lettore è così spettatore della scena, e vengono abbattute le distanze che si creano con la narrazione, attraverso l'uso di locuzioni che ruotano attorno all'apparato visivo: di verbi come vedere, guardare, o frasi come "attraverso i suoi occhi" o "all'interno del campo visivo". In questo modo lo scrittore è esterno al testo, diventa il regista del racconto e guida il lettore all'interno delle scene.

Fanno largo uso di questa tecnica i romanzi cinematografici in cui, spesso, lo sguardo diventa sinonimo di inquadratura, ed è gestito dal regista-scrittore. Vediamo questo esempio in *Romanzo criminale*, con la successiva traduzione in immagine cinematografica:

Il Libanese li aveva convocati nell'appartamento di San Cosimato. C'erano tutti. Con Dandi, Botola, un tracagnotto della Piramide molto bravo con la pistola; Satana, uno sbrocato, ma tosto, con quattro peli rossi in testa e una tuta nera da Diabolick, Scrocchiazepi... insomma, non mancava nessuno, tranne il Sorcio...

Satana annuiva, torvo. Prima di levare le tende, abbracciò con un'occhiata circolare il panorama della neonata organizzazione.¹⁵¹

De Cataldo usa gli occhi di un personaggio, Satana, per dare un'inquadratura panoramica del gruppo di persone che sarà protagonista dell'intera vicenda, e presentando così la banda al lettore.

Anche Mazzantini usa gli occhi del protagonista che, attraverso il ricordo, descrive una scena con uno sguardo esterno alla vicenda:

Qualche volta tu e tuoi amici attraversate a piedi l'isolato e vi interrate in quel pub all'angolo, quel budello fumoso sotto il livello della strada. Ho infilato gli occhi una volta, dall'alto, dentro una di quelle finestre basse sul marciapiede, vi ho visti ridere, abbracciavi, schiacciare le cicche nei posecenere. Ero un cinquantacinquenne

¹⁵¹ DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pagg.25-30.

elegante e solo a spasso nella notte e voi eravate lì in basso oltre quelle finestrelle con le grate dove i cani si fermano a odorare, eravate così giovani, così serrati. Siete bellissimi, Angela, volevo dirteli. Bellissimi. Vi ho spiati, vergognandomi quasi, con la stessa curiosità con cui un vecchio guarderebbe un bambino che scarta un dono. Sì, vi ho visti scartare la vita, là sotto, in quel pub denso di fumo.¹⁵²

La scrittrice romana ci descrive questa scena come se gli occhi del protagonista si muovessero a guisa di telecamera: il movimento di macchina dello sguardo di Timoteo (narratore diegetico) si sposta dalla strada all'interno di un pub attraverso una finestrella fornendo una "visione" della scena.

Gli scrittori contemporanei riescono a portare il lettore all'interno del personaggio, facendolo vedere attraverso gli occhi di quest'ultimo e facendolo percepire le stesse sensazioni:

Scajola dormiva abbracciato al cuscino. Patrizia lo vegliava. Seguiva con lo sguardo la curva del suo naso, accarezzava il petto ampio e muscoloso, scendeva giù lungo le gambe seguendo il profilo di un braccio segnato dalle piccole ferite dei loro giochi d'amore. Amore! Patrizia scivolò fuori dal letto, lo ricoprì, andò in bagno ad accendersi una sigaretta. Era pallida sotto la luce della specchiera. Si vide sbattuta, inquieta, tornò a sentirsi fuori posto... Patrizia si infilò una vestaglia pesante, intascò pacchetto e accendino e si diresse alla porta finestra che immetteva sul terrazzo della suite del *Marina grande*. Passando davanti al letto, lo vide ancora addormentato.¹⁵³

De Cataldo attraverso lo sguardo di Patrizia ci "mostra" una scena, la coppia sdraiata sul letto: l'uomo dorme mentre la ragazza lo scruta, poi lei si alza, va in bagno, si guarda allo specchio. Tramite questa "visione" il personaggio trasmette le proprie sensazioni al lettore.

Medesimo procedimento anche in questo brano tratto da *Non ti muovere*, dove le parole guidano gli occhi del lettore:

¹⁵² MAZZANTINI M., *Non ti muovere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pagg.17-18.

¹⁵³ DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pagg.323.

La presi in braccio e la portai sul letto in camera sua. La spogliai lentamente, muovendomi attorno a lei senza affanno, con mani oculate, come se stessi preparando un corpo per un'autopsia. Lei mi lasciava fare, cedevole. Quando rimase completamente nuda, mi allontanai per guardarla. Italia abbozzò un sorriso pieno di imbarazzo. Si portò le mani sul pube.

«Sono troppo brutta, ti prego...»

Ma io gliela presi quelle mani e le condussi in alto, oltre la testa, oltre i capelli sparsi sul copriletto di ciniglia.

«Non ti muovere.»

Camminai lentamente con gli occhi lungo il suo corpo, lo solcai pezzo per pezzo. Poi anch'io mi spogliai, completamente, come non avevo mai fatto davanti a lei. E anch'io non ero bello, avevo le braccia troppo sottili, un po' di pancia, e quella canna sbieca appesa tra i peli, e anch'io provai vergogna. Ma volevo che fossimo così, nudi e poco attraenti.¹⁵⁴

Ammaniti usa gli occhi del bambino protagonista di *Io non ho paura* per narrare. In questa scena gli occhi del ragazzino guidano il lettore. La stessa sequenza di immagini verrà poi trasportata nel film dal regista Salvatores:

Quando mi sono svegliato il vecchio non c'era più. Aveva lasciato il letto disfatto, un pacchetto di Dunhill accartocciato sul davanzale, le mutande per terra e la bottiglia dell'acqua mezza vuota.

Era caldo. Le cicale strillavano.

Mi sono alzato e ho guardato in cucina. Mamma stirava e ascoltava la radio. Mia sorella giocava a terra. Ho chiuso la porta.

La valigia del vecchio era sotto il letto. L'ho aperta e ho guardato dentro.

¹⁵⁴ MAZZANTINI M., *Non ti muovere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pagg.105-106.

Vestiti. Una boccetta di profumo. Una bottiglia di Stock 84. Una stecca di sigarette. Una cartellina con dentro un mazzetto di fotografie. La prima era di un ragazzo magro, vestito con una tuta blu da meccanico. Sorrideva. Assomigliava al vecchio.¹⁵⁵



Il romanzo è scritto in prima persona, e tutto viene visto attraverso gli occhi del giovane Michele. Nella trasposizione cinematografica il regista gioca con la telecamera, entra ed esce dallo sguardo del

¹⁵⁵ AMMANITIN., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011, pag.130.

¹⁵⁶ *Io non ho paura*, G. Salvatores, 2003.

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

ragazzino, mostra i suoi movimenti per poi entrare nei suoi occhi, mettendosi nello stesso piano della narrazione scritta.

È interessante questo passo del libro di Margaret Mazzantini, dove mette in campo diversi punti di vista, o meglio, inquadrature, di una stessa scena vista da diversi occhi/punti di vista:

Finalmente il taxi sbuca, incolonnato tra le altre macchine, avanza lentamente nella nostra direzione. Muovo la testa e con lo sguardo cerco quello di Elsa, che mi è accanto ma si è distratta.

«Eccolo» dico.

Mi blocco. Torno indietro, di poco, in un punto in profondità tra me e il traffico dove il mio sguardo in movimento, infastidito dal diluvio, ha catturato qualcosa: un'ombra che è scivolata nel mio campo visivo per una frazione di secondo. Di fatto non ho visto nulla, non è che un alone nell'acqua. Ma sono subito certo. Ed è una scossa nello stomaco e una tenaglia nella gola. Italia è lì, immobile sotto la pioggia. Sta guardando nella nostra direzione. Forse ci ha visti uscire dal negozio... Italia sta guardando Elsa accanto a me. Elsa con la pancia gonfia sotto il cappotto. Ho in mano quel palloncino rosso, lo abbasso perché ora mi vergogno, e intanto cerco con il mio corpo di nascondere quello di Elsa. La proteggero dagli quegli occhi a pochi metri da noi...

Il taxi si è fermato davanti a noi, Elsa sta salendo con l'ombrello piegato sulla testa. Vedo le sue spalle, il suo cappotto che si infilano dentro la portiera. Torno a guardare Italia: se ne sta andando. Segue il suo corpo che attraversa la strada tra le macchine che vanno a passo d'uomo. Mi chino dentro la portiera rimasta aperta. Elsa dal basso mi guarda, non capisce cosa sto aspettando...

Vedo il viso di Elsa nel vetro posteriore voltato verso di me, mentre il taxi si allontana.¹⁶¹

¹⁶¹ MAZZANTINI M., *Non ti muovere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pagg.224-225.



162



163



164



165

La scrittrice ci mostra la stessa scena passando velocemente dagli occhi dei vari protagonisti, posti in diversi punti dello spazio: la sensazione visiva del lettore cambia attraverso i differenti punti di vista dei soggetti presenti nell'azione.

Un gioco di parole interessante è quello che mette in scena Sandro Veronesi in *La forza del passato*, negando di vedere una scena narrata e utilizzando l'espedito dello sguardo di uno spettatore immaginario:

Non mi vedo balzare giù dalla macchina, sicché non posso descrivermi; ma posso dire come sono: sconvolto. Ci manca un pelo che una Vespa mi metta sotto, ma in tre salti raggiungo il marciapiede. Il fuoristrada, appena ripartito, inchioda in mezzo all'incrocio provocando un immediato raggio di clacson, e io mi trovo a pregare, sì,

¹⁶² *Non ti muovere*, S. Castellitto, 2004.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ *Idem*.

a pregare che l'uomo non mi spari nella schiena prima che io riesca a parlare con i poliziotti. Dopo, magari, ma non prima. E in effetti non mi spara, ma riparte a razzo con un furioso stridio di gomme.

Così come non mi sono visto balzare giù dalla macchina, nemmeno mi sento parlare coi poliziotti. Devo essere piuttosto concitato, a tratti forse incomprensibile, anche perché quello che ho da dire non è semplice, e non c'è il tempo di star lì e spiegare le cose con calma.¹⁶⁶

Il palesamento dell'organo "visivo" ci dà, come già detto, un maggior senso tangibile della scena letta, una sensazione plastica e materiale della lettura. Ma ciò non si esaurisce nella sola tecnica dell'inquadratura. In questi romanzi si nota una componente fondamentale: i sentimenti, gli stati d'animo e le astrazioni vengono mostrati al lettore attraverso immagini concrete e materiali.

LA PLASTICITÀ DELLA MATERIA

Le astrazioni e le parole che descrivono delle sensazioni vengono sostituite con delle locuzioni di impatto visivo e tattile; c'è una limitata descrizione della vita interiore e delle implicazioni psicologiche: le immagini descritte creano nel lettore la sensazione provata dal personaggio. Gli elementi psicologici emergono attraverso una forma cinematografica che sfrutta la banda visiva e quella sonora. L'informazione è implicita nell'azione e ne costituisce il sottotesto.

Nei seguenti esempi si vedrà come gli scrittori riescono, usando parole non esplicite, a far scaturire emozioni dalle immagini:

¹⁶⁶ VERONESI S., *La forza del passato*, Milano, Bompiani, 2000, pag.23.

– Perde sangue – bisbiglio; e a questo punto succede una cosa tremenda, da me causata col mio bisbiglio: succede che lei si guarda istintivamente l’inguine – oh no, no – e allora tutto diventa molto peggio di come l’avevo temuto, perché, per quanto poco possa durare, questo equivoco, nel frattempo, *non sarà un equivoco*, e infatti non lo è mentre lei si guarda le gambe, e continua a non esserlo quando il suo sguardo fulminante torna a inquadrarmi, e adesso reca l’indignazione e insieme la soddisfazione del demone sfidato, e fa di me un essere morboso, perverso, perduto, vampirizzato, che ha osato violare l’intimità delle sue secrezioni vitali, impiastriarsi le mani col suo mestruo. Dura solo un attimo, certo, davvero non più di un battito di ciglia, ma in quell’attimo, incenerito dai suoi occhi, depravato dal suo sangue, vengo trapassato da una violenta fitta di dolore, dolore fisico, alla pancia, alla testa, dappertutto, e al tempo stesso vedo precipitare sul suo volto insanguinato, il trionfo del male assoluto – che poi, mi rendo conto, è solo un altro dei miei elenchi, fulmineo e spaventoso, l’elenco di ciò che in tutta la mia vita i miei occhi e la mia mente abbiano visto cui palesemente mancasse il soffio dell’anima: il ghigno dei tedeschi, l’occhio vitreo degli squali, la pelle grigia degli zombi, i mucchi di cadaveri nei lager, il vomito verde dell’*Esorcista*, la piramide di sedie di *Poltergeist*, il rincoglimento di Frankenstein, la pagina di *It* che spiega cos’è It, la descrizione fisica del signor Hyde, Opale che prende a calci lo storpio, il toro che uccide il torero, Pinocchio impiccato alla quercia grande, Belfagor, Dracula, Moby Dick, i lupi mannari, quel Morganti che mi accarezza il viso con la spiga, la proprietaria della Brick di Lugano che affonda sott’acqua come un macigno, la mamma distesa nella bara col golfino beige che sembra vuoto, il corpo svitato di Lara circondato dalle fette di melone...

D’un tratto, un colpo di fortuna: nella sala va via la luce, e il fatto di non vedere più nulla mi fa stare subito meglio.¹⁶⁷

Veronesi, tramite l’elenco di immagini, macro-connotate, ci vuole trasmettere lo stato d’animo del protagonista: sgomento, imbarazzo, perversione, senso di offesa nei confronti di qualcuno, la percezione di essere una persona malvagia. Il lettore tramite tale descrizione avverte le sensazioni provate dal personaggio scaturite da immagini proprie dell’immaginario collettivo.

La stessa tecnica viene usata da De Cataldo in *Romanzo criminale*:

¹⁶⁷ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pagg.207-208.

Lei non gli credette, era chiaro. Per tutta la serata, Roberta parlò di sé, dei suoi progetti, della sua vita, rivolgendosi quasi esclusivamente al Freddo. Gigio, sbiadito satellite del fratello, se la covava con lo sguardo da cane, e non si rendeva conto che stava succedendo qualcosa. Il guaio è che il Freddo, appena l'aveva vista, era rimasto come fulminato dai suoi occhi azzurri e impertinenti. Gli venivano in mente, mentre lei inanellava una battuta dietro l'altra, una sigaretta dietro l'altra, paesaggi di campagna, e mari, e altre immagini che non pensava di aver mai posseduto nella sua limitata fantasia. E qualcosa di caldo e di teso lo afferrava alla bocca dello stomaco, e scendeva giù fino al sesso, quando lei gli scoccava un sorriso furtivo o lasciava cadere una distratta carezza sulla coscia. E Gigio, affettuoso, innamorato perso, che si affannava a dire quant'era forte suo fratello, quant'era ganzo, come risolveva tutti i guai di famiglia, come aveva costruito con le sue mani, praticamente quella villa immensa.¹⁶⁸

L'innamoramento del personaggio, il Freddo, nei confronti della ragazza viene reso attraverso la sua visione di immagini che «non pensava di aver mai posseduto nella sua limitata fantasia»¹⁶⁹ e con una descrizione di una sensazione fisica e materiale. Questo “uso” di parole non tende alla descrizione dell'astrazione propria del sentimento, ma fanno comunque percepire al lettore lo stato d'animo del protagonista della scena.

L'uso della sensazione fisica per descrivere un sentimento viene usata anche da Ammaniti:

Esmeralda gli poggiò la testa sulla spalla. S'irrigidì tutto come gli avessero infilato un bastone su per il culo. Sentì un odore buono di shampoo che gli fece girare la testa, lei gli miagolò in un orecchio: «Non è possibile. Sei il più bono della scuola e a te non piace nessuna...» e gli diede un bacio impalpabile sul collo.

E, sebbene fosse certo che lei lo stava prendendo per il culo, fu una sensazione vertiginosa, sconnessa, che lo accecò per un istante lunghissimo e lo lasciò senza fiato e con la pelle d'oca su tutta la schiena.

¹⁶⁸ DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pag.228.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pag.228.

«Che stronza! Tu lo baci e io no?» E Fabiana gli stampò un bacio sulla bocca. Cristiano ebbe una seconda scossa, forse anche più violenta della prima, come se gli avessero dato una coltellata in petto. Un verso indefinibile gli sfuggì dalla gola.

Era stato breve il contatto con quella carne morbida. Bellissimo e doloroso. S'impedì di toccarsi la bocca con le dita, per scoprire se un po' di quell'umidiccio ci fosse rimasto appiccicato sopra.¹⁷⁰

La “pelle d’oca” rende subito agli occhi del lettore la situazione mentale di Cristiano, e cioè una sensazione di imbarazzo, incredulità e sgomento. Per il lettore è una sensazione corporea facilmente comprensibile.

Come abbiamo di nuovo visto, gli elementi psicologici emergono attraverso una forma cinematografica, nel caso di Ammaniti o De Cataldo, o attraverso immagini connotate, come per Veronesi. I sentimenti sono cioè resi visibili dalle descrizioni fatte tramite un sapiente uso delle parole, l’astrazione è resa attraverso una visione materiale del sentimento.

In letteratura, come nel cinema, il sentimento si “vede”, attraverso gli atti dei protagonisti: questa è un'altra caratteristica peculiare dell’arte cinematografica assorbita dalla scrittura contemporanea.

¹⁷⁰ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pag.138.

SPAZIO DELIMITATO E TEMPO CIRCOSCRITTO

LA SCENA COME METODO NARRATIVO

IL LUOGO NELLA NARRAZIONE

Una delle caratteristiche comuni a tutti i romanzi definiti “cinematografici” è l’ambientazione: i luoghi scelti dove si sviluppa la trama e, in modo più specifico, lo spazio dove si svolgono le scene principali della narrazione.

La struttura dei luoghi dove si svolge il racconto è fatta su base piramidale: si parte dalla scelta di un luogo esteso e facilmente riconoscibile, il “macro-luogo”; spazi più piccoli dove si svolgono realmente le scene principali definiti i “luogo-scena”, ricorrenti per tutta la narrazione; luoghi di contorno al racconto, di poca influenza e frequenza nella trama.

Il “macro-luogo” è uno spazio vasto e facilmente connotabile, esso non ha bisogno di una minuziosa descrizione, lo scrittore decide di svelare sin da subito il nome del luogo oppure dare degli indizi che orientino subito il lettore a intuire l’ambientazione della storia. Il macro-luogo porta con sé un bagaglio che va oltre alla descrizione spaziale, conserva in sé l’aspetto sociologico, psicologico e culturale della “zona” presa in causa, caratteristiche presenti nel bagaglio conoscitivo del lettore che parte con già delle informazioni di base.

I macro-luoghi possono essere delle città, come nel caso di *Caos calmo* dove si intuisce, leggendo, che l’intera vicenda è ambientata a Milano, oppure in *Nessuno si salva da solo* dove la città è Roma, e viene presentata attraverso dei piccoli indizi che lo suggeriscono.

Ammaniti, invece, in *Io e te*, dedica una pagina, prima dell'inizio del romanzo, rivelando il luogo (Roma) e il tempo (dieci anni prima)¹⁷¹. Sempre lo scrittore romano ambienta gli altri suoi romanzi in luoghi esterni alle città ma sempre fortemente connotati: un paesino in mezzo alle campagne del meridione o un immaginario paesotto del nord Italia industrializzato. Anche Mazzantini ambienta parti del suo romanzo *Non ti muovere* in una zona periferica di una grande città.

La scelta di ambientare una storia in una zona periferica porta con sé un bagaglio di informazioni che vanno ad incidere anche sui personaggi che ci operano, come afferma Lyotard: «Cattivo ragazzo, giovane perduta, i ragazzi di quartiere vengono in centro la domenica per cantare il loro ritornello senza testa né coda... La periferia è il contraccolpo permanente dell'inquietudine istruita dell'anima occidentale riguardo alla comunità e allo spazio tempo dell'abitare»¹⁷², i personaggi vengono caratterizzati dal luogo in cui vivono o da dove provengono.

Dopo il "posizionamento" della storia in un macro-luogo, l'intera vicenda si svolge in luoghi più piccoli, che si ripetono continuamente per tutto il racconto, o meglio, è il racconto stesso che si sviluppa in questi scenari. Questi spazi diventano via via familiari al lettore, la vicenda narrata è un collage di scene che si svolgono in questi luoghi ricorrenti i "luoghi-scena".

Essendo il "romanzo cinematografico" una "narrativa visiva", fortemente influenzata dal cinema, lo spazio narrativo assume delle connotazioni filmiche, come afferma Chatman:

Nei films lo spazio esplicito della storia è il segmento del mondo che viene in quel momento mostrato sullo schermo, lo spazio implicito della storia è tutto ciò che è per noi fuori dallo schermo ma che è visibile ai personaggi, o all'interno del loro campo auditivo, o anche tutto ciò cui si allude tramite l'azione.

¹⁷¹ AMMANITI N., *Io e te*, Torino, Giulio Einaudi, 2010, pag.9.

¹⁷² LYOTARD J.F., *Periferie*, in «*Eteretopie*, luoghi e non luoghi metropolitani», Milano, Mimesis, 1994, pag.65.

Lo spazio della storia contiene gli esistenti, così come il tempo della storia contiene gli eventi. Gli eventi non sono spaziali, sebbene si verifichino nello spazio, sono le entità che compiono o che subiscono un'azione ad essere spaziali.

Lo spazio della storia nel cinema è “letterale”, vale a dire che oggetti, dimensioni e relazioni sono analoghi, almeno bidimensionalmente, a quelli del mondo reale. Nella narrativa verbale lo spazio è astratto e richiede una ricostruzione mentale.¹⁷³

Questi spazi sono circoscritti e delimitati, e anch'essi possono avere una connotazione rilevante su personaggi e cose. Sono luoghi descritti in modo veloce, con pochi indizi ma esaurienti, spazi familiari ai lettori, o che lo diventeranno lungo il racconto.

L'obiettivo della “scrittura cinematografica” è di ricreare la stessa immagine dello spazio nella mente di ogni lettore, come, appunto accade nel cinema:

Nella narrativa verbale lo spazio della storia è doppiamente lontano dal lettore, poiché non vi è un'immagine iconica o analogica fornita da forme proiettate su uno schermo. Gli esistenti e il loro spazio vengono, per così dire, “visti” nell'immaginazione e trasformati da parole in proiezioni mentali. Non vi è una “visione standard” degli esistenti come accade nel cinema. Leggendo il libro ognuno si crea una propria immagine mentale delle cime tempestose. Invece nell'adattamento cinematografico l'aspetto è fissato per tutti. È in questo senso che si dice lo spazio verbale è astratto.¹⁷⁴

Gli scrittori fin qui trattati usano delle tecniche scritte che permettono ai vari lettori di immaginare uno spazio unico, cioè l'immagine che nasce nella testa di un lettore è uguale, o simile, a quella

¹⁷³ CHATMAN S., *Storia del discorso: La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2010, pagg.99-100.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pag.104.

immaginata da un altro. Tutti i romanzi ad ora analizzati hanno al massimo tre o quattro “luoghi-scena” in cui si svolge l’intera narrazione. Nella maggior parte dei casi sono, usando il termine coniato da Augé, dei “non-luoghi”, cioè spazi “simili” diffusi in tutto il mondo, collocati geograficamente e soprattutto familiari al lettore. Per questo non necessitano di particolari descrizioni; i “non-luoghi” fanno parte della vita comune di ogni persona e li si trova quotidianamente, oltre che nella realtà, anche in televisione e nei film.

Esiste una tendenza degli scrittori contemporanei ad ambientare le scene dei loro romanzi in questi “non-luoghi”, che fanno parte della vita quotidiana, anche dei personaggi presenti nella narrazione. Ma questi spazi diventano rilevanti quando si ripetono nel racconto, creando un rapporto di familiarità del luogo col lettore e riproponendo la complicità tra scrittore e fruitore.

Se vogliamo introdurre l’argomento del riadattamento cinematografico di un’opera letteraria, un “non-luogo” semplifica la ricerca della location di un set; un regista può infatti girare la scena dove “preferisce”, in una qualsiasi città, sapendo che i “non-luoghi” sono sempre simili e diffusi.

Pensiamo ad esempio alle molte scene narrate da Sandro Veronesi in *Caos calmo* che hanno come ambientazione lo stesso luogo, cioè davanti la scuola della figlia del protagonista, più precisamente in un giardinetto cittadino:

Guardo la scuola, i finestrini quadrettati che scandiscono le aule, e mi chiedo quale sarà, quest’anno, l’aula di Claudia. L’anno scorso era la prima del secondo piano. C’è un sole intenso, ancora estivo, che bagna di giallo le facciate dei palazzi. C’è un venticello molto poco milanese che fa frusciare gli alberi dei giardinetti, qui accanto. Siamo sopraelevati di una decina di metri rispetto la strada, e i rumori della città arrivano ottusi e inoffensivi. È un posto bello, questo, c’è poco da fare. Si sente perfino il cinguettio degli uccelli.¹⁷⁵

¹⁷⁵ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pag.32.



Come si nota, nonostante l'autore non descriva minuziosamente il luogo dove si trova, dando solo poche informazioni, il lettore riesce comunque ad immaginarsi la scena ambientandola in un piccolo parco di una città, grazie alla diffusione e alla somiglianza di tutti questi spazi. Da sottolineare il fatto che la città di ambientazione del romanzo è Milano, ma le riprese del film sono state fatte a Roma.

Nel caso di Niccolò Ammaniti, una scena di *Come Dio comanda* viene ambientata in un Centro Commerciale, “non-luogo” per eccellenza, e luogo cliché nel cinema. Aree commerciali, grandi magazzini, sono portati sullo schermo cinematografico in quanto luoghi d'approdo quotidiano di un'umanità fatta di visitatori dediti allo shopping ma anche in cerca di socializzazione e di svago; i Centri Commerciali sono diventati sempre più spesso scenario privilegiato per molti film. E ciò avviene poiché il cinema, assieme alla letteratura è uno specchio della società, uno strumento per il recupero della memoria storica, per descrivere l'attualità o per immaginare prospettive assolutamente imprevedibili. Si ricordano i film ambientati in questi luoghi come *Grandi Magazzini* o, benché di tutt'altro genere, il cult *Zombi* di Romero. Queste è la scena narrata dallo scrittore romano:

Quando le porte dell'autobus si spalancarono sbuffando e Cristiano scese sul marciapiede erano appena le quattro, ma la notte già calava sulla pianura. Tra cielo e terra rimaneva solo una strisciolina color salmone. Da est arrivava un vento tagliente e i cipressi piantati lungo la mezzaria della statale erano tutti piegati da una parte. Anche i lunghi striscioni pubblicitari appesi sotto il ponte pedonale sbattevano come vele lasche.

¹⁷⁶ *Caos calmo*, A. Grimaldi, 2008.

Di fronte a Cristiano si stendeva un chilometro e mezzo di magazzini, rivendite all'ingrosso e al dettaglio, outlet, autolavaggi fai da te, stock-house, luminarie colorate, insegne che pulsavano offerte e ribassi. C'era pure una moschea.

A sinistra, dietro la palazzina della Cattedrale della Scarpa, tra nuvole di fumo prodotte dai vari venditori ambulanti di salsicce e porchetta, si levavano le imponenti mura del centro commerciale I Quattro Camini. Un po' più in là il cubo di vetro del Mediastore, e dall'altra parte il grande concessionario Opel-General Motors con le file di macchine nuove e il grande spazio dell'automercato con i festoni delle superofferte. E ancora il parcheggio della sala Multiplex accanto alla casetta del McDonald's.¹⁷⁷

Lo scrittore ci fornisce una cartolina di una generica zona commerciale che è uguale in ogni periferia di gradi paesi sparsi per tutto il nord Italia, e questo, soprattutto, rappresenta una privazione di identità.

Margaret Mazzantini imposta i romanzi *Non ti muovere* e *Nessuno si salva da solo* nello stesso modo: c'è una parte narrata al tempo presente che viene sempre inframezzata da flashback, che comporta un cambio di scena, di luogo e del tempo della narrazione. Le parti narrate al presente hanno un'unica ambientazione e in tutti e due i romanzi si tratta di "non-luoghi", (nel primo, un ospedale, nel secondo romanzo è un ristorante). I luoghi dove vengono ambientati i flashback principali sono ricorrenti, nel senso che le scene si svolgono negli stessi spazi di vita quotidiana (al massimo quattro). Nel romanzo *Non ti muovere* i luoghi che continuano a ripresentarsi all'interno della vicenda sono la casa al mare del protagonista e la casa di Italia, situata nella periferia della città, e così descritta:

L'uscio verde era sbarrato. Bussai più d'una volta, senza risposta. Sul cavalcavia le macchine sfrecciavano, chissà quante volte ero passato lì sopra per andare al mare, ignaro di questa vita sottostante. Altre abitazioni sorgevano oltre i pilastri, baracche di ruggine, roulotte. La carcassa di un'auto bruciata spuntava ferale dall'erba, forse era caduta dal viadotto e nessuno si era mai preoccupato di rimuoverla. Accanto, in mezzo a un letto di argilla

¹⁷⁷ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pag.130.

spaccata dal sole, stava passando un serpente. La sua scorza nera. Lei non c'era. Mentre mi allontanavo, l'ombra della sua casa si allungava su quel paesaggio sconfortato, e mi seppelliva.¹⁷⁸



La casa della protagonista femminile viene descritta minuziosamente, questo luogo è importante perché in esso si svolge gran parte del racconto e in più ci fornisce delle connotazioni sociali della donna:

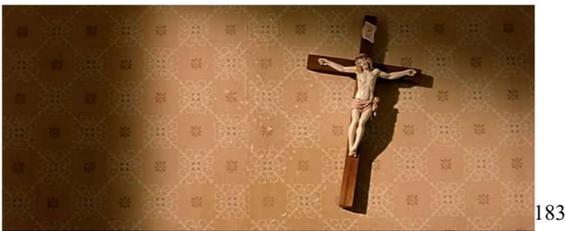
Dentro c'era una strada trasversale di sole che tagliava l'aria. Fu la prima cosa che mi arrivò addosso insieme all'odore di fuliggine, di casa di paese, soffocato da un fortore di varecchina e di veleno, il veleno che si usa per uccidere i topi. Era una stanza squadrata con un impianto di grès color caffè, sulla parete in fondo c'era un caminetto, una grande bocca nera e triste. Un interno dignitoso, ordinato, solo un po' guercio perché la luce arrivava da un'unica finestra. Dalle ante accostate spuntava un pilastro del viadotto. Tre sedie tipo svedese erano infilate sotto un tavolo ricoperto da una tovaglia di tela cerata. Accanto, si apriva una porta. S'intravedeva un pensile da cucina impiallacciato di formica a guisa di sughero...

Aveva detto di possedere un telefono. Lo cercai senza trovarlo, su un tavolino basso con un posacenere a forma di conchiglia, su una cassetiera laccata invasa di ninnoli, su un vecchio divano rattivato da un telo a fiorami. Appeso al muro, scoprii un poster di una scimmia con una cuffia da neonato in testa e un biberon tra le zampe, immortalata nella luce fasulla, dei flash e degli ombrelli di polietilene, di un studio di posa.

¹⁷⁸ MAZZANTINI M., *Non ti muovere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pag. 57.

¹⁷⁹ *Non ti muovere*, S. Castelletto, 2004.

Oltre la tenda c'era una cameretta stretta, interamente occupata dal letto doppio senza testiera, coperto da un telo di ciniglia color tabacco. Sulla carta da parati un crocefisso pendeva, leggermente storto.¹⁸⁰



La descrizione dei particolari fatta dalla scrittrice viene poi ripresa esattamente nel film diretto da Castellitto, dove il testo del romanzo diventa sceneggiatura, e dove la descrizione spaziale viene resa come se l'occhio del protagonista fosse una macchina da presa; la scrittrice ci fornisce un set cinematografico su cui ambientare la scena, un set che si ripeterà per tutto il racconto.

Un discorso particolare viene fatto per il romanzo *Io e te* di Niccolò Ammaniti, lo scrittore ambienta l'intera trama in un unico luogo. Come già detto anche il regista Bertolucci sottolinea questa scelta, dove il set ha un'unica ubicazione e ricorda un altro film del regista, *Ultimo tango a Parigi*. Il luogo scelto da Ammaniti è una cantina di un palazzo romano ed è descritto con pochissime informazioni:

¹⁸⁰ MAZZANTINI M., *Non ti muovere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pagg.28-29.

¹⁸¹ *Non ti muovere*, S. Castellitto, 2004.

¹⁸² *Idem*.

¹⁸³ *Idem*.

Quando sono arrivato giù ero senza fiato. Tastando il muro ho trovato l'interruttore. Due lunghi neon scarichi si sono accesi illuminando un corridoio stretto e senza finestre. Su un lato correvano tubi dell'acqua, sull'altro delle porte chiuse. Arrivato davanti alla terza, ho infilato la mano in tasca, ho tirato fuori una lunga chiave e l'ho girata nella serratura.

La porta si è spalancata su una grande stanza rettangolare. In alto due finestrelle velate d polvere lasciavano filtrare una bava di luce che cadeva su mobili coperti da teli, su scatoloni pieni di libri, di pentole e di vestiti, su infissi tarlati, su tavole e porte di legno, su lavandini incrostati di calcare e pile di sedie impagliate. Dovunque buttavo l'occhio c'era roba ammucchiata. Un divano a fiori blu. Una pila di materassi di lana ricoperti di muffa. Una collezione di Selezione mangiata dalle tarme. Vecchi dischi. Lampade con i paralumi storti. Una testiera di ferro battuto. Tappeti arrotolati nei giornali. Un grande bulldog di ceramica con una zampa spezzata.¹⁸⁴



185



186

Nel caso di *Io non ho paura*, lo scrittore romano usa la campagna del sud Italia come teatro per il suo racconto, in cui le scene principali si svolgono in due luoghi precisi del paesino e cioè la casa in cui vive il piccolo protagonista e la cascina dove viene tenuto il prigioniero e più precisamente la fossa in cui è recluso. Questa è la descrizione della casa abbandonata nella campagna:

Ci siamo incamminati verso la casa.

¹⁸⁴ AMMANITI N., *Io e te*, Torino, Giulio Einaudi, 2010, pagg.22-23.

¹⁸⁵ *Io e te*, B. Bertolucci, 2012.

¹⁸⁶ *Idem*.

Si reggeva a malapena in piedi per scommessa. Sorgeva al centro di uno spiazzo di terra coperto dai rami delle querce. Crepe profonde l'attraversavano dalle fondamenta fino al tetto. Degli infissi erano rimaste solo le tracce. Un fico, tutto annodato, era cresciuto sopra le scale che portavano al balcone. Le radici avevano smantellato i gradini di pietra e fatto crollare il parapetto. Sopra c'era una vecchia porta colorata d'azzurro, marcia fino all'osso e scrostata dal sole. Al centro della costruzione un grande arco si apriva su una stanza con il soffitto a volta. Una stalla. Puntelli arrugginiti e pali di legno sostenevano il solaio che in molti punti era crollato. A terra c'era letame rinsecchito, cenere, mucchi di mattonelle e calcinacci. I muri avevano perso i sassi poggiati a secco.¹⁸⁷

Ammaniti ci presenta il luogo prima dello svolgimento del racconto, dopo questa presentazione si susseguono altre scene che si sviluppano all'interno di questo spazio che non viene più delineato. Lo scrittore si sofferma in un'altra descrizione solo quando si imbatte in un altro luogo teatro di molte scene durante l'intero romanzo:

Ero cascato sopra un buco.

Era buio. Ma più spostavo la lastra più rischiarava. Le pareti era fatte di terra, scavate a colpi di vanga. Le radici della quercia erano state tagliate.

Sono riuscito a spingerla ancora un po'. Il buco era largo un paio di metri e profondo 2 metri, due metri e mezzo.¹⁸⁸

L'ultima descrizione che fa Ammaniti è quella del piccolo paese dove vivono tutti i protagonisti del racconto:

Nel 1978 Acqua Traversa invece era così piccola che non era niente. Un borgo di campagna, lo chiamerebbero oggi su una rivista di viaggi.

¹⁸⁷ AMMANITI N., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011, pagg.22-23.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pag.33.

Nessuno sapeva perché quel posto si chiamava così, neanche il vecchio Tronca. Acqua non ce n'era, se non quella che portavano con l'autocisterna ogni due settimane.

C'era la villa di Salvatore, che chiamiamo il Palazzo. Un casone costruito nell'Ottocento, lungo e grigio e con un grande portico di pietra e un cortile interno con una palma. E c'erano anche altre quattro case. Non per modo di dire. Quattro case in tutto. Quattro misere case di pietra e malta con il tetto di tegole e le finestre piccole. La nostra. Quella della famiglia di Teschio. Quella della famiglia di Remo che la divideva col vecchio Tronca... E c'era la casa di Pietro Mura, il padre di Barbara...

Due case da una parte, due dall'altra. E una strada, sterrata e piena di buche, al centro. Non c'era una piazza. Non c'erano vicoli. C'erano però due panchine sotto una pergola di uva fragola e una fontanella che aveva il rubinetto con la chiave per non sprecare l'acqua. Tutto intorno i campi di grano.¹⁸⁹

Questi esempi sono le descrizioni dei luoghi principali dove si svolgeranno le scene dell'intero romanzo, e come si vede da queste immagini del film girato da Salvatores:



¹⁸⁹ *Ibidem*, pagg.37-38.

¹⁹⁰ *Io non ho paura*, G. Salvatores, 2003.

¹⁹¹ *Idem*.



192

Sono solo questi i luoghi presentati nel romanzo. Come già detto, questo racconto è nato come soggetto cinematografico, dunque si può intuire che la scelta degli spazi dove ambientare la vicenda sia stata condizionata dal fine “visuale” dell’opera.

Nel caso dell’altro romanzo di Ammaniti, *Come Dio comanda*, sono molti i “luoghi-scena”, e tutti questi spazi portano con sé il peso della caratterizzazione sociale e intima dei personaggi. Infatti lo scrittore ci presenta i luoghi in cui vivono tutti i personaggi della vicenda, tramite loro elementi particolari che facciano risaltare le caratteristiche del soggetto. Lo stato della casa in cui vivono Cristiano e Rino Zena dimostra la situazione dell’incapacità di gestire la propria vita e quella del figlio da parte di Rino, evidenziando il suo ruolo di sbandato. Mentre la descrizione della casa di Quattro Formaggi ci fornisce un quadro psicologico del personaggio:

Entrò nel soggiorno.

Una stanza di una ventina di metri quadrati tutta ricoperta di montagne di cartapesta colorata, di fiumi di stagnola, di laghi fatti di piatti e bacinelle, di boschi di muschio, di città di case di cartone, deserti di sabbia e strade di stoffa.

E sopra c’erano soldatini, animali di plastica, dinosauri, pastori, macchinine, carri armati, robot e bambole.

Il suo presepe. Era da anni che ci lavorava.

Migliaia di pupazzetti raccolti nei cassoni della spazzatura, trovati nella discarica o dimenticati dai bambini ai giardini comunali.

¹⁹² *Idem.*

Sopra la montagna più alta di tutte c'era una stalla con il Bambin Gesù, Maria, Giuseppe e il bue e l'asinello. Quelli glieli aveva regalati suor Margherita per Natale, quando aveva dieci anni. Quattro Formaggi, muovendosi con un'insospettata grazia, attraversò il presepe senza far cadere niente e sistemò meglio il ponte in cui avanzava una fila di Puffi blu capitanata da un Pokemon.

Finito il lavoro si inginocchiò e pregò per l'anima di suor Margherita. Poi andò nel microscopico gabinetto, si lavò alla meno peggio e indossò la tenuta invernale: una calzamaglia, un paio di pantaloni di cotone, una camicia di flanella a quadrati bianchi e blu, felpa marrone, un vecchio piumino Ciesse, una sciarpa della Juve, una cerata gialla, i guanti di lana, un cappello con la visiera e i grossi scarponi da lavoro.¹⁹³



194



195

Vedendo la breve descrizione fatta da Ammaniti della casa di Quattro Formaggi notiamo subito lo squilibrio mentale di un uomo adulto che colleziona pupazzetti per un presepe; è la casa stessa a preannunciare al lettore che la pazzia di questo personaggio sarà al centro del racconto.

Da sottolineare il fatto che tutti i romanzi di De Cataldo siano ambientati a Roma, già di per sé molto connotato in cui lo scrittore racconta, in chiave romanzesca, fatti realmente qui accaduti. De Cataldo non si sofferma nella descrizione della città: il luoghi che dovrebbero localizzare le scene nella metropoli non vengono infatti menzionati con precisione, si ha la percezione che l'intera vicenda sia ambientata a Roma. È un'esposizione della città eterna lontana da come viene fatta da Pasolini nel

¹⁹³ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pagg.34-35.

¹⁹⁴ *Come Dio comanda*, G. Salvatore, 2008.

¹⁹⁵ *Idem*.

suo primo romanzo, *Ragazzi di vita*, in cui descrive ed elenca minuziosamente i luoghi della città durante tutto lo svolgimento del racconto. Lo stile di scrittura di De Cataldo in *Romanzo criminale* non dà ampio spazio alla descrizione del luogo, dà maggior rilevanza al tempo, benché esistono luoghi che si ripetono per tutto il racconto, gli spazi di riunione della banda. Lo scrittore non fa dunque uso del luogo come i suoi colleghi analizzati in precedenza.

Luoghi ricorrenti e familiari facilitano la compartecipazione tra scrittore e lettore, e quest'ultimo riesce facilmente a immedesimarsi nella storia. Questa caratteristica predispone i romanzi contemporanei a una trasposizione: i luoghi comuni e ricorrenti diventano i set cinematografici.

Le trame narrate nei romanzi contemporanei hanno la caratteristica di svolgersi in un tempo breve e circoscritto. Le storie narrate in questi romanzi si svolgono infatti in pochi giorni o, al massimo, pochi mesi. Fanno eccezione i romanzi di matrice storica, che hanno la licenza di svilupparsi nell'arco di anni.

IL TEMPO CIRCOSCRITTO

I romanzi di Ammaniti ad esempio si svolgono in pochissimi giorni e il tempo viene scandito all'inizio della narrazione, come nel caso di *Come Dio comanda*, dove sono i capitoli a dare la dimensione temporale. Il romanzo è diviso in sette capitoli con questi titoli: Venerdì; Sabato; Domenica; La notte; Lunedì; Martedì; Mercoledì. Mentre nel romanzo *Io non ha paura* l'inizio di ogni capitolo coincide con il risveglio mattutino del ragazzo protagonista del romanzo.

Nel caso di *Caos calmo* di Sandro Veronesi, l'azione dell'intero libro si svolge nell'arco di un paio di mesi, ma è l'autore a farlo presente al lettore, altrimenti, se ci si basasse sul ritmo di lettura, la trama sembrerebbe svolgersi in pochi giorni.

Margaret Mazzantini scrive tutti i suoi romanzi usando la tecnica del flashback. Usa il procedimento narrativo dell'analessi per costruire l'intera trama dei suoi libri, quei flashback diventano elementi chiave per la comprensione della vicenda. Mazzantini inizia i suoi racconti ambientandoli al tempo presente (questo arco di tempo dura poche ore) in cui il protagonista si lascia trasportare dai ricordi. Questi flashback sono di tipo soggettivo: il lettore si lascia trasportare dal personaggio stesso all'interno dei suoi ricordi. La scrittrice fa viaggiare il lettore attraverso il passato narrando delle scene particolari ma sempre in una evoluzione cronologica. Anche Veronesi usa questa tecnica, pur in modo differente: i flashback sono casuali e raccontano fatti di contorno alla vicenda. Ammaniti invece usa un'analessi impersonale che delucida, al lettore, alcune situazioni createsi lungo il racconto oppure descrive più intimamente un personaggio.

LA SCENA COME STATUTO NARRATIVO

Una delle caratteristiche di Niccolò Ammaniti, che lo distingue dagli altri scrittori menzionati, è il “tempo” nella narrazione, che si concentra nell'istante dello svolgimento stesso dell'azione. Lo scrittore descrive, o meglio “guida” il lettore alle immagini che scaturiscono dalle parole nell'attimo esatto in cui si svolge l'azione. Egli trasporta il lettore all'interno della scena e dando un ritmo crea un susseguirsi di immagini che vanno ad influire nella lettura del testo. Tutti questi libri di Ammaniti sono strutturati con delle scene, create da un tempo e uno spazio definito, un modo che gli permette di regolare il ritmo della storia. Questo è un esempio di una scena istantanea, nello stile dello scrittore, che “guida” il lettore:

Era notte.

Mamma non c'era. Maria mi dormiva accanto. L'orologio ticchettava sul comodino. Le lancette brillavano di giallo. Il cuscino odorava di papà. La luce bianca della cucina si incuneava sotto la porta.

Di là stavano litigando.

Era pure arrivato l'avvocato Scardaccione, da Roma. Era la prima volta che veniva a casa nostra...

Non ero agitato. Mi sentivo sicuro. Mamma ci aveva chiusi dentro la sua camera e non avrebbe permesso a nessuno di entrare.

In testa avevo un bozzo che se lo toccavo mi faceva male, ma per il resto stavo bene...

Sentivo le voci in cucina. Il vecchio, l'avvocato, il barbiere, il padre del Teschio, papà. Litigavano per una telefonata che dovevano fare e su quello che bisognava dire.

Ho messo la testa sotto il cuscino.¹⁹⁶

Ammaniti in *Come Dio comanda* prende la scena come “statuto” narrativo, dividendo il racconto e dando un numero all’inizio della scena stessa. Nella parte centrale del libro, il capitolo chiamato *La notte*, il ritmo è scandito da un continuo cambio di scene. Il tempo in cui si svolge il racconto, è lo stesso per tutte le scene, siamo nella notte tra domenica e lunedì durante un forte acquazzone, mentre il luogo cambia in base al personaggio protagonista della propria scena. Questa è la parte centrale del libro: la notte dura più di centocinquanta pagine (quasi la metà del racconto) ed è un continuo intrecciarsi di scene diverse che aumentano il climax di *suspense* che culmina con un unico epilogo finale. Ammaniti usa un continuo cambio di scena, meglio definibile con la tecnica cinematografica del montaggio incrociato, che va ad accelerarsi sempre più verso il finale. Lo scrittore romano usa lo stesso metodo con le parole: dilungandosi, all’inizio del capitolo, nelle narrazioni delle scene, e arrivando, verso la fine, a scene che vengono narrate con pochissime e veloci parole. Come vediamo in questo esempio all’inizio del capitolo:

61.

¹⁹⁶ AMMANITI N., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011, pagg.166-167.

Mentre il temporale infuriava sulla villetta della famiglia Guerra, Fabiana Ponticelli era stesa sul letto di Esmeralda in mutande e reggipetto e si osservava i piedi poggiati sul muro.

Forse era colpa dell'erba, ma da quella posizione erano identici a due filetti di platessa.

Così bianchi, sottili e lunghi. E vogliamo parlare delle dita? Scheletriche, così distanziate una dall'altra...

Tali e quali a quelli di suo padre.

Da quando era piccola aveva sempre sperato di essere la figlia segreta di un riccone americano che un bel giorno l'avrebbe portata a vivere a Beverly Hills, ma quei piedi valevano più di mille prove del dna.

L'estate precedente i Ponticelli erano andati al villaggio Valtour di Capo Rizzuto e un ragazzo di Firenze, assai carino e parecchio stronzo, sulla spiaggia, le aveva fatto notare che aveva i piedi uguali a suo padre.

La consolazione di Fabiana era che quella era l'unica somiglianza fisica col padre e poteva essere nascosta nelle scarpe.

Forse ci posso mettere lo smalto.

Esmeralda, in bagno, ne aveva una collezione di tutti i colori.

Ma solo all'idea di tirarsi su, alzarsi, mettersi a cercare quello giusto le passò la voglia.

Intanto, alla radio, Bob Dylan attaccò a cantare *Knockin' on Heaven's Door*.

«Mi piace questa canzone...» sbadigliò Fabiana.

«È un capolavoro» disse Esmeralda Guerra, seduta a gambe incrociate sulla scrivania. Anche lei era in reggipetto e mutande. Con la brace della canna faceva dei buchi sulla testa di una vecchia bambola, producendo un fumo nero e tossico che si mescolava a quello delle sigarette e dell'incenso che bruciava sul comodino tra cataste di riviste di moda.

«Chi la canta?» Fabiana girò lentamente la testa e vide che sul televisore muto c'era un film di una rapina che aveva già visto, con quell'attore famoso...

Al...? Al...? Al qualcosa.

«Uno famoso. Degli anni Ottanta... Mia madre ha il disco.»

«Ma che significano le parole?»

«Èven significa paradiso. Dor, porta. La porta del paradiso.»

«E nòcchin»

L'amica lanciò la bambola nel cestino e ci pensò un po' troppo.

Non lo sa, si disse Fabiana.

Esmeralda raccontava di essere mezza inglese perché da piccola era stata in California, ma quando le chiedevi il significato di una parola un po' più complicata di *window* non c'era verso che la sapesse.

Sentiamo che stronzata spara... «Allora? Che vuol dire?»

«Vuol dire conoscendo... conoscendo la porta del paradiso.»

«E dopo?»

Esmeralda ascoltò a occhi chiusi la canzone e poi fece, seria: «Dice che conoscendo la porta del paradiso è facile trovarla. E quando la trovi ci puoi portare anche tua madre anche se è molto buio... Una roba così, insomma».

Fabiana prese un cuscino e se lo mise sotto la testa. «Certo, però, che canzone idiota.»

Se lei avesse aperto una porta e ci avesse trovato il paradiso compreso di nuvolette e angeli svolazzanti probabilmente non ci sarebbe andata. E di sicuro non con sua madre.

Forse devo mettere la testa sotto al rubinetto. Si sentiva gli occhi gonfi come chicchi d'uva e il cranio pesante come se fosse pieno di ghiaia. Tutta colpa di quel limoncello giallo e dell'erba di un certo Manish Esposito, un amico della madre di Esmeralda che viveva in una comunità di arancioni vicino a Santa Maria di Leuca.

Esmeralda sbadigliò un: «Ci facciamo un bagno?».

«Cosa?»

«Un bagno. Ho un bagnoschiuma buonissimo al mughetto.»

Non era una cattiva idea. Ma che ore erano? Fabiana guardò il grosso orologio a forma di bottiglia di Coca Cola appeso sopra la testata del letto.

Le dieci e tre quarti.

Erano chiuse in quella stanza da almeno otto ore.

Ci stiamo seppellendo vive.

All'inizio le era sembrato un progetto interessante.

La Gran Chiusa.

Così l'avevano chiamata.

Rimanere barricate in camera a vedere dvd, farsi canne, bere e mangiare tutta la domenica.

Meglio sole che con quella banda di morti che vegetavano dentro un centro commerciale e si risvegliavano solo per menare le mani. L'avevano deciso dopo che quel deficiente di Tekken per poco non aveva gettato Zena giù dal ponte.

Chissà che diavolo gli era passato per la testa a quello lì di sfregiare la moto di Tekken... Ma cosa voleva fare? Se non fossero intervenute lei ed Esmeralda quelli lo avrebbero buttato di sotto.

Certo che aveva coraggio, Zena. Ma aveva anche un caratteraccio. Si offendeva subito. Non gli potevi dire niente.

Da un po' ci pensava troppo, a Cristiano Zena.

«Allora?» Fabiana si girò verso l'amica. «Cosa?»

«Ce lo facciamo questo bagno?»

«Non posso, devo tornare a casa.»

Aveva giurato al Merda, alias suo padre, che alle dieci e mezzo in punto sarebbe stata a casa.

La mattina dopo, alle otto e mezzo, saltando la prima ora di scuola aveva un appuntamento dal dentista per la solita visita di controllo.

Fabiana calcolò che anche se si muoveva in quel momento sarebbe stata comunque in ritardo. Ci metteva venti minuti buoni fino a casa. A quel punto tanto valeva prendersela comoda.

Fortuna che aveva spento il cellulare.

Il Merda doveva essere appena tornato da...

Dove era andato?

...e non vedendola a casa sicuramente le aveva intasato la segreteria telefonica.¹⁹⁷

Le scene scorrono descrivendo le azioni dei vari personaggi fino ad arrivare al momento centrale dove intensifica la *suspense*. Ammaniti intreccia più velocemente le scene aumentando il ritmo della lettura. Come possiamo notare le descrizioni delle scene ora si accorciano, sono formate da poche descrizioni, viene dato maggior spazio al sentimento, alla paura, alla componente emotiva:

¹⁹⁷ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pagg.172-175.

152.

«Cri...stia...no...» dissero le formiche.

La lingua di Rino Zena era una massa nera e compatta di insetti brulicanti. E le sue labbra e anche i suoi denti, la sua mascella, il suo palato erano ricoperti di formiche che si muovevano ordinatamente, che si spostavano come ballerini di un'immensa coreografia, che morivano per farlo parlare con suo figlio.

153.

«Papà?!» strillò Cristiano Zena, e mentre urlava comprese che il colpo al Bancomat era andato di merda e s'immaginò suo padre, crivellato di colpi, che grondava sangue inseguito dalle volanti e ai bordi di una strada biascicava il suo nome nel cellulare. «Papà...» ma non riuscì a continuare. Qualcuno doveva aver succhiato via tutta l'aria nella stanza e lui stava soffocando. Con quel poco di fiato che gli rimaneva nei polmoni sospirò: «Papà?! Papà, cosa è successo? Sei ferito? Papà! Papà?!».

La televisione si riaccese all'improvviso con il volume al massimo. E sullo schermo apparve l'uomo con la frangetta e i baffi da spinone che disegnava una parabola e strillava come un ossesso: «Le variabili x, y, z...».

154.

Ma perché non sentiva più niente?

Rino Zena non era sicuro che le formiche fossero riuscite a pronunciare il nome di Cristiano e nemmeno che fossero riuscite a telefonare.

Vive, oramai, ne erano rimaste poche.

Chissà se quelle potevano ancora farcela?

155.

Cristiano Zena implorava nel microfono, mentre la tempesta abbracciava la casa come se volesse soffocarla:

«Papà! Papà! Rispondi, ti prego, ti prego! Dove sei?».

Aspettò, ma non ebbe risposta.

Aveva voglia di urlare, di spaccare tutto.

Calmo. Stai calmo. Piegò la testa indietro e respirò e poi disse: «Papà, ascoltami per favore. Dimmi dove sei. Dimmi solo dove sei e io vengo».

Niente.

Suo padre non rispondeva più e Cristiano sentì che la pietra che gli otturava la gola si scioglieva e come lava calda gli colava nel petto e...

Non ti metterai a piangere!

126

... si mise una mano sulla bocca e ricacciò dentro le lacrime.

Stronzo, perché non rispondi?

Aspettò tantissimo, a lui sembrarono ore, ma ogni tanto non poteva fare a meno di ripetere: «Papà, papà...?».

(Lo sai perché non risponde.)

No, non lo so.

(Lo sai...)

No! Vaffanculo.

(È così.)

No! No!

(È...)

È MORTO. VA BENE. È MORTO.

Ecco perché non rispondeva più. Se n'era andato. Via. Per sempre.

Ed era quello che sapeva sarebbe successo da sempre, perché Dio è una merda e prima o poi ti toglie tutto.

156.

E se questo è l'inferno?

Rino Zena era tra le formiche in quell'enorme caverna che era la sua bocca.

157.

Ti toglie tutto. Tutto... sospirò Cristiano Zena e le gambe non lo sostennero più e si accasciò a terra e di fronte allo schermo del televisore spalancò la bocca e cacciò un urlo muto e si ripeté che quel momento era un momento importantissimo, un momento che si sarebbe ricordato per tutto il resto della vita, il momento esatto e preciso in cui suo padre era morto e lui lo aveva sentito morire per telefono e quindi doveva stamparsi tutto nella memoria, ogni cosa, ogni dettaglio, nulla doveva scappargli di quell'istante, il peggiore della sua vita: la pioggia, i fulmini, la pizza al prosciutto sotto il piede, il baffone in tv e quella casa che avrebbe abbandonato. E il buio. Si sarebbe certamente ricordato quel buio che lo circondava da ogni parte.

Tirò su con il naso e disse con un filo di voce: «Ti prego, papà! Rispondi! Rispondimi... Dove devo venire? Non puoi farmi questo... Non è giusto». Si sedette sul divano e poggiò i gomiti sulle ginocchia e si pulì il moccio con il dorso della mano e cominciò a stringersi la testa e singhiozzare: «Se non mi dici dove sei... Io come faccio... Io come faccio... Come posso fare... Ti prego, Dio... Ti prego... Aiutami. Dio mio, aiutami tu. Non ti ho mai chiesto niente... Nulla».

158.

«San Rocco... Agip... p...»¹⁹⁸



199



200

Come si nota, la *suspense* creata dalle parole e dall'intreccio delle scene creano una sensazione di attesa nel lettore che viene rapito dal testo, tecnica usata nel mondo del cinema. I veloci cambi di immagini e un rapido montaggio delle scene destabilizzano lo spettatore. Qui si nota in modo palese come la letteratura si impadronisca delle tecniche cinematografiche per far trasparire dalle parole e poi dalle immagini il significato più astratto del racconto. Citiamo questo commento di Brandi che riguarda la poesia ma che è applicabile anche alla narrativa cinematografica:

... il piano di confronto non è più la costruzione narrativa, la struttura del racconto, ma da un lato il senso del ritmo – l'organizzazione dei suoni e del tempo che regola la scrittura poetica trova una sorprendente affinità nella cadenza che la scansione delle immagini e delle inquadrature produce sullo schermo – e dall'altro una comune sensibilità al valore della visione e della plasticità dell'immagine.²⁰¹

¹⁹⁸ *Ibidem*, pagg.301-304.

¹⁹⁹ *Come Dio comanda*, G. Salvatores, 2008.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ BRANDI P., *Parole in movimento*, L'influenza del cinema sulla letteratura, Firenze, Cadmo, 2007, pagg.76-77.

Margaret Mazzanti usa una tecnica di scrittura molto cinematografica o, meglio, molto simile a un copione filmico. La struttura dei suoi scritti si avvicina infatti ad una sceneggiatura: divide i capitoli in scene, che si contraddistinguono dalla diversità del tempo di ambientazione. Queste scene saltano dal tempo presente, da dove scaturisce sempre la trama, al tempo passato, che si basa sul ricordo, reso da continui flashback, che raccontano l'evoluzione della vicenda dal punto di vista del protagonista. La scrittrice usa questa struttura in tutti i suoi romanzi, soprattutto in *Non ti muovere* e *Nessuno si salva da solo*, ed è quest'ultimo che possiamo prendere da esempio. Come si può notare nella scena iniziale di questo romanzo infatti i due personaggi sono seduti ad un tavolo di un ristorante:

– Vuoi un po' di vino?

Lei muove appena il mento, un gesto vago, infastidito. Assente. Dev'essere lontana, presente altrove, in qualche cosa che le sta a cuore e che naturalmente non può essere lui.

Li hanno strizzati su quel tavolino con i sottopiatti di carta da macelleria, in mezzo al bordello. Delia ha ancora la borsa attaccata alla spalla.

Guarda la coppia anziana, seduta pochi tavoli più in là. Era lì che gli sarebbe piaciuto stare, in quell'angolo più appartato. La schiena protetta, a ridosso del muro.

Gaetano le versa da bere. Fa un gesto ampio un po' ridicolo. Ha imparato da quel sommelier che vede di notte in tv quando non riesce a dormire. Lei guarda il vino scendere. Quel rumore meraviglioso che stasera sembra del tutto inutile. Non si condisce il disamore con del buon vino, sono gesti e soldi sprecati.

Forse non doveva portarla in un ristorante, a lei non interessa mangiare, aspetta i piatti. I loro momenti migliori sono stati per caso, con un kebab, un cartoccio di castagne, le bucce sputate in terra.

Nei ristoranti non è mai andata tanto bene. Hanno cominciato ad andarci quando avevano già un po' di soldi, quando l'idillio già scricchiolava come una dondola che non fa più il suo lavoro.

La cameriera ha mollato il menù sul tavolo.

– Cosa prendiamo? Cosa ti va?

Delia indica un piatto vegetariano, un tortino, una cagata. Lui invece si è seduto proprio per mangiare, per consolarsi di brutto.²⁰²

Questa scena è narrata al presente, per tutto il racconto i due personaggi resteranno infatti seduti al tavolo, discutendo e ricordando il passato, come in questo esempio:

Delia doveva andare a Orvieto quel pomeriggio. Due settimane fa. Il primo sabato di giugno. C'era un sole magnifico.

Con la sua amica Grazia avrebbero preso un aperitivo infinito, in quella vineria con i tavoli di legno a forma di animali, si sarebbero alzate alticce, sudate. Avrebbero camminato nel silenzio del tufo. Fino a quel Duomo. Bastava solo sedersi e guardarlo per stare meglio. Per dire *gli uomini hanno costruito l'infinito e pazienza se noi abbiamo sposato due teste di cazzo*. Grazia aveva avuto un marito inaffidabile. Però ricco. Poteva permettersi quel casale, quelle giacche di camoscio...

Delia pensa a quel pomeriggio.

I bambini aspettano sul pavimento. Lei è già nervosa, s'è tolta l'elastico dai capelli, si gratta la testa, se la spettina. Continua a fare su e giù, tra il cesso e la finestra del soggiorno. Tener d'occhio la strada. Tra poco perderà il treno.

– *Non viene, mamma?*

– *Certo che viene.*

Dove sei, bastardo? Dove sei?

– *Andiamo, lo aspettiamo di sotto.*

Tira su i bambini.

– *Sbrigatevi.*

Prende la borsa, sbatte la porta. Si scaraventano nell'ascensore. Alla stazione contava di andarci a piedi, non sono così lontano. S'era messa le scarpe da ginnastica per quello. Una bella passeggiata, prendere fiato. Avere un po' di tempo, salire in anticipo sul treno...

²⁰² MAZZANTINI M., *Nessuno si salva da solo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, pagg.9-10.

Invece è lì sotto. Accanto al portone, con il portiere che la guarda. Un indiano magro ma con il ventre che spinge la maglietta (una finta Ralph Lauren di un verde schifoso), un indiano che beve... La guarda con gli stessi occhi umidi e flippati con cui punta le corse nei televisori agganciati al muro. *Cosa cazzo vuoi? Guarda da un'altra parte. Indiano maschilista di merda...*

Cosmo non ce la fa più a stare in piedi. Il sole gli picchia in testa come un laser. Crolla sul gradino del bar. Delia lo tira su per un braccio.

– *Alzati, è sporco, deve passare la gente.*

– *Quando viene papà?*

Il più piccolo sbadiglia, forse si è già dimenticato il mare. Ma il più grande punta la strada insieme alla madre, cerca *quella* macchina tra le macchine.²⁰³



204



205

La dimostrazione di quanto detto la si ha anche nelle due scene tratte dal film girato da Castellitto, dove la prima location sarà costante per tutto il film, mentre l'altra è un flashback della vita dei due personaggi, un tassello che li ha portati alla situazione del "presente". Mazzantini struttura l'intera trama attraverso continue analepsi, che trasportano il lettore in attimi passati, che vanno a spiegare l'intera scena principale nel ristorante. La scrittrice mischia le scene creando una combinazione tra passato e presente, e questo intreccio costruisce una storia che all'inizio potrebbe risultare fuorviante

²⁰³ *Ibidem*, pagg.57-58.

²⁰⁴ *Nessuno si salva da solo*. S. Castellitto, 2015.

²⁰⁵ *Idem*.

per il lettore, ma con l'innesto delle analessi durante il racconto acquista solidità e unità. L'accentuata visività e la progressione narrativa dinamica e spedita, costruita su una sequenza di scene brevi e un ossessivo ricorso al parlato che invade i momenti narrativi, danno l'impressione di una sceneggiatura cinematografica.

Il montaggio diviene lo statuto narrativo della letteratura cinematografica. Lo scrittore condiziona la sua scrittura attraverso la costruzione del "tempo" e dello "spazio", della "scena". Il cinema propone alla letteratura l'esaltazione del frammento, del singolo elemento, del dettaglio, della struttura completa costituita da numerosi componenti, il cui montaggio richiede allo spettatore/lettore una collaborazione ben più radicale.

I romanzi diventano un collage di scene giocate dallo scrittore/regista il quale monta i frammenti di racconto, seguendo uno schema (personale e intimo), e grazie a un sapiente lavoro di montaggio, fa sì che lo svolgersi della narrazione porti allo scioglimento finale.

IL PERSONAGGIO NELLA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

I personaggi nella letteratura cinematografica si possono definire come: “oggetti manovrati dallo scrittore/regista”.

In questi romanzi, come già detto, c'è infatti una limitata presenza di descrizioni astratte dei sentimenti che vengono resi piuttosto attraverso immagini oggettive e concrete: il personaggio è dunque un tassello fondamentale dell'intera trama, “necessario” alla costruzione scenica e allo svolgimento dell'azione, alla veicolazione di idee e messaggi, tramite la visualizzazione dei loro rapporti reciproci e della loro posizione rispetto all'azione principale.

Secondo Enrico Testa (*“Eroi e Figuranti”*) nella letteratura c'è la tendenza generale all'identificazione da parte del lettore con il personaggio, mentre, nella letteratura cinematografica, questo non accade: in questo tipo di narrativa lo scrittore ci presenta il suo personaggio creando volontariamente un distacco tra esso e il lettore, con l'obiettivo di far diventare quest'ultimo uno spettatore. Esso viene orientato a vedere la scena dove i personaggi operano, non viene ricercata l'immedesimazione nel personaggio ma l'oggettivazione della persona che agisce nella scena. Il lettore tende ad essere trasportato all'interno della scena ma non all'interno dell'attore, dunque viene ricercata la visibilità della figura, o meglio la “concretezza visiva” che necessita dello sguardo del spettatore.

In questi testi i personaggi esercitano un potere relativo: è lo scrittore che attraverso le sue creature, manovrate all'interno di una scena, riesce a catturare gli occhi del lettore. Non c'è una descrizione intima e psicologica del personaggio, e le singole caratteristiche emergono visivamente, viene focalizzata l'attenzione sulle caratteristiche peculiari al fine di creare un'immagine nitida e

caratterizzante agli occhi del lettore: «... il personaggio viene ricostruito dal pubblico per mezzo di tracce esplicite o implicite, organizzate in un costrutto originale, che vengono comunicate dal discorso, attraverso qualsiasi *medium*»²⁰⁶.

Interpretando le parole di Chatman, il lettore è quindi partecipe alla costruzione dell'immagine del personaggio e, per attivare questo processo, l'autore attinge al bagaglio culturale del lettore; i protagonisti così si imprimono nella testa del lettore con le loro particolarità volute dall'autore. Come accade in questo esempio tratto da *Io non ho paura* di Ammaniti:

Primo era Antonio. Come sempre.

Antonio Natale, detto Teschio. Perché lo chiamavamo il Teschio non me lo ricordo. Forse perché una volta si era appiccicato sul braccio un teschio, una di quelle decalcomanie che si compravano dal tabaccaio e si attaccavano con l'acqua. Il teschio era il più grande della banda. Dodici anni. Ed era il capo. Gli piaceva comandare e se non gli obbedivi diventava cattivo. Non era una cima, ma era grosso, forte e coraggioso. E si arrampicava su per quella collina come una dannata ruspa.

Secondo era Salvatore.

Salvatore Scardaccione aveva nove anni, la mia stessa età. Eravamo in classe insieme. Era il mio migliore amico. Salvatore era più alto di me. Era un ragazzino solitario. A volte veniva con noi ma spesso se ne stava per i fatti suoi. Era più sveglio del Teschio, gli sarebbe stato facilissimo spodestarlo, ma non gli interessava diventare capo. Il padre, l'avvocato Emilio Scardaccione, era una persona importante a Roma. E aveva un sacco di soldi in Svizzera. Questo si diceva.

Poi ci sono io, Michele. Michele Amitrano. E anche questa volta ero terzo, stavo salendo bene, ma per colpa di mia sorella adesso ero fermo.

²⁰⁶ CHATMAN S., *Storia del discorso: La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2010, pag.123.

Stavo decidendo di tornare indietro o lasciarla là, quando mi sono ritrovato quarto. Dall'altra parte del crinale quella schiappa di Remo Marzano mi aveva superato. E se non mi rimettevo subito ad arrampicarmi mi sorpassava pure Barbara Mura.

Sarebbe stato orribile. Sorpassato da una femmina. Cicciona.

Barbara Mura saliva a quattro zampe come una scrofa inferocita. Tutta sudata e coperta di terra.²⁰⁷



208



209



210



211

Lo scrittore ci presenta questo gruppo di ragazzini, uno ad uno, seguendoli durante una corsa su per una collina in campagna. Ammaniti ci dà una descrizione di base delle caratteristiche di questi personaggi i quali avranno maggiore importanza durante lo svolgimento del racconto; egli omette la

²⁰⁷ AMMANITI N., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011, pagg.7-8.

²⁰⁸ *Io non ho paura*, G. Salvatores, 2003.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ *Idem.*

descrizione dei tratti somatici ma ci fornisce alcune particolarità fisiche associabili alle loro indoli caratteriali.

Si potrebbe ipotizzare che l'omissione delle caratteristiche somatiche sia un espediente voluto dall'autore per permettere una maggiore facilità della trasposizione cinematografica del romanzo, conferendo maggiore libertà all'immaginazione rispetto alle figure del racconto.

In *Come Dio Comanda*, Ammaniti ci dà invece una descrizione più particolareggiata del protagonista, Cristiano Zena:

Cristiano era un ragazzino esile, alto per i suoi tredici anni, con i polsi e le caviglie sottili, le mani lunghe e scheletriche e il quarantaquattro di piede. In testa gli crescevano un cespo ingarbugliato di capelli biondicci che non riuscivano a nascondere le orecchie a sventola e che proseguivano sulle guance con due basette poco curate. Gli occhi grandi e azzurri divisi da un nasino piccolo e all'insù, e una bocca troppo larga per quel viso smilzo.²¹²



213



214

Se un riadattamento cinematografico ha lo scopo di essere la quanto più fedele riproduzione di un testo, la ricerca degli attori sarà fortemente condizionata dalla descrizione fatta dallo scrittore. Ed è

²¹² AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pag.11.

²¹³ *Come Dio comanda*, G. Salvatores, 2008.

²¹⁴ *Idem*.

così che Salvatore è riuscito a rispecchiare fedelmente le parole di Ammaniti, e Cristiano Zena²¹⁵ appare nel film come nel libro.

Come già citato in precedenza, il romanzo *Io non ho paura* è stato pensato da Ammaniti con il fine di essere trasportato in un film, ne deriva quindi il fatto che la descrizione dei personaggi sia stata influenzata a questo fine. In *Come Dio comanda* l'autore invece non aveva come obiettivo una successiva trasposizione cinematografica del proprio racconto.

Nella letteratura cinematografica, esiste dunque, oltre a una descrizione “diretta” del personaggio anche una “indiretta”.

Ammaniti, ad esempio, sfrutta spesso il bagaglio immaginifico del lettore proveniente, soprattutto, dal mondo del cinema; in *Come Dio comanda*, egli descrive Rino Zena in modo facilmente associabile al personaggio interpretato da Edward Norton in *American History X* :

Una striscia di luce s'infilava dal corridoio e disegnava la nuca rasata di Rino Zena, il naso a becco, i baffi e il pizzo, il collo e la spalla muscolosa. Al posto degli occhi aveva due buchi neri. Era a petto nudo. Sotto, i pantaloni militari e gli anfibi sporchi di vernice.²¹⁶

L'uso delle associazioni a personaggi provenienti dal mondo cinematografico è piuttosto diffuso nella letteratura cinematografica; così come il riferimento a figure “standard” dalle appartenenze sociali. Come ne dà esempio Sandro Veronesi per descrivere il protagonista di *Caos calmo*:

Mi chiamo Pietro Palladini, ho quarantatré anni e sono vedovo. Per la legge quest'ultima affermazione non è corretta, perché io e Lara non eravamo sposati; ma poiché stavamo insieme da dodici anni, e vivevamo assieme

²¹⁵ La scelta è stata orientata verso l'attore Alvaro Caleca che, appunto, assomiglia alla descrizione di Cristiano Zena fatta dallo scrittore.

²¹⁶ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pag.7.

da undici, e abbiamo una figlia che ora ne ha dieci, e se questo non bastasse avevamo per l'appunto avevamo deciso di sposarci ("finalmente", hanno detto in tanti, e avevamo già cominciato a ricevere i regali, e all'improvviso Lara è morta, e nel giorno in cui avrebbe dovuto essere celebrato il matrimonio c'è stato il suo funerale, la legge non è il punto di vista migliore per inquadrare questa faccenda. Sono abbastanza ricco, anche. Possiedo una bella casa nel centro di Milano, un bastardo di fox-terrier di nome Dylan, un'altra bella casa al mare, in Maremma, a metà con mio fratello Carlo, e un'Audi A6 3000 Avant nera piena di optional costosissimi che al momento sto guidando nel traffico milanese per accompagnare a scuola Claudia, mia figlia. Oggi, infatti, è il primo giorno di scuola, e Claudia entra in quinta elementare.

Sono frastornato, stupito; le ultime due settimane mi hanno sballottato in un continuo di visite, abbracci, lacrime, rassicurazioni, telefonate, consigli, dettagli macabri, coincidenze, telegrammi, necrologi, funzioni religiose, problemi pratici, regali di matrimonio che seguitavano ad arrivare, caffè, parole, comprensione – tanta comprensione; ma in tutto questo non soffro veramente.²¹⁷

Lo scrittore accede qui all'immaginario universale, creando la figura di Pietro Palladini senza darne una minima descrizione fisica, ma soltanto citandone la provenienza sociale del personaggio. Si delinea dunque l'immagine di una persona di successo appartenente al mondo milanese benestante, uno stereotipo chiaro e diffuso. Una figura facilmente adattabile al cinema non avendo vincoli dati da una descrizione minuziosa delle caratteristiche fisiche.

Margaret Mazzantini presenta la figura fisica di Italia, protagonista femminile di *Non ti muovere*, ma sarà la descrizione del luogo e del modo in cui essa vive a descrivere il personaggio più profondamente:

...Mi voltai al suono di quella voce sfiatata come lo gnaulio di un gatto. Fu la prima volta che i nostri occhi s'incontrarono. Non era bella e nemmeno troppo giovane. I capelli decolorati malamente incorniciavano un viso magro ma robusto di ossa, al centro del quale brillavano due occhi rattristati dal trucco troppo marcato...

²¹⁷ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pagg.27-28.

Mi misi dietro ai suoi passi sotto il sole cocente. Indossava una maglietta viola e una gonna corta verde ramarro, ai piedi un paio di sandali di fettucce variopinte e tacco alto, sopra ai quali le sue gambe magre si affannavano sgraziate. Il latte lo aveva infilato in una borsa patchwork dalla tracolla lunghissima che le arrivava quasi al ginocchio. Non badava a me, camminava veloce senza voltarsi, trascinando i piedi sull'asfalto dissestato, troppo attaccata ai muri, fino a sfiorarli.²¹⁸



Italia vive in periferia, a ridosso di un cavalcavia, una zona umile e semi abbandonata. Elementi che immediatamente ne specificano le connotazioni specifiche. La trasposizione cinematografica di Castellitto riporta fedelmente la figura della donna emersa dal libro.

Il personaggio del testo letterario è dunque costruito col fine di delineare un'immagine familiare a tutti i lettori, come succede nel mondo cinematografico. In questi romanzi trattati vengono usati degli espedienti che facilitano la creazione della figura che opera dentro ad una scena: piccoli incipit caratterizzanti o richiami a figure note sono gli *escamotage* usati dagli scrittori per creare immagini pressoché universalmente riconoscibili. I personaggi sono presentati in modo staccato, vengono “visti”, nel testo, dal lettore che diventa sempre più uno spettatore del racconto.

²¹⁸ MAZZANTINI M., *Non ti muovere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pagg.25-26.

²¹⁹ *Non ti muovere*, S. Castellitto, 2004.

²²⁰ *Idem*.

LA STRUTTURA DEL ROMANZO

CINEMATOGRAFICO

I romanzi cinematografici, fin qui trattati, hanno oltre a quelle già viste, altre caratteristiche peculiari a livello strutturale che li avvicina al cinema. Già ci è noto che le tecniche filmiche si sono radicate nella costruzione del discorso narrativo.

Lo stile usato da questi autori si avvicina molto al metodo di scrittura di una sceneggiatura, più precisamente ne hanno assorbito le particolarità cinematografiche, l'obiettivo della letteratura cinematografica è di diventare un film mentale.

Questi romanzi sono “pensati” come film: il lettore, scorrendo il testo, visualizza scene nitide e definite, e la parola scritta è il mezzo per la definizione di immagini: il linguaggio del testo scritto diventa iconico.

La prima caratteristica di questi testi cinematografici è la narrazione diretta, formata da periodi brevi, incisivi e orientati a ricreare un'immagine nitida nella testa del lettore. C'è una marcata presenza di termini che implicano collegamenti e rimandi, ed evocano atmosfere e stili ben precisi.

A livello di contenuto e di significati vengono usati degli archetipi, o neo-archetipi, che richiamano, nella mente del lettore, un'immagine chiara, evitando lunghe descrizioni. In questi tipi di testo c'è infatti la necessità “dell'indiziarità dei termini”, cioè le parole devono essere il più dirette e specifiche possibili. Le scene sono descritte in modo preciso e circoscritto, tramite periodi brevi: c'è quasi un abuso delle pause grammaticali. Come possiamo notare in questo esempio tratto da *Io non ho paura* di Ammaniti:

Ho aperto gli occhi. Sono rimasto a fissare l'immenso ombrello verde della quercia che incombeva su di me. Lo sfavillio del sole tra le foglie. Dovevo cercare di sollevare la testa. L'ho sollevata.

Ho buttato quel ramo cretino. Ho toccato con le mani la terra. E ho scoperto di essere su una cosa soffice. Il materasso.

Mi sono rivisto che precipitavo, che volavo e mi schiantavo senza farmi niente. C'era stato un rumore basso e cupo nel momento esatto in cui ero atterrato. Lo avevo sentito, potevo giurarci.

Ho mosso i piedi e ho scoperto che sotto le foglie, i rametti e la terra c'era un ondolato verde, una tettoia di plastica trasparente. Era stata ricoperta come per nasconderla. E quel vecchio materasso ci era stato poggiato sopra.

Era stato l'ondolato a salvarmi. Si era piegato assorbendo la caduta.

Quindi, sotto, doveva essere vuoto.

Poteva esserci un nascondiglio segreto o un cunicolo che portava in una caverna piena d'oro e pietre preziose. Mi sono messo a carpioni e ho spinto in avanti la lastra.

Pesava, ma, piano piano, l'ho spostata un poco. Si è sprigionato un tanfo terribile di merda.

Ho vacillato, mi sono messo una mano sulla bocca e ho spinto ancora.

Ero cascato sopra un buco.²²¹

Ad ogni azione del personaggio, enunciata da periodi brevi, corrisponde una pausa, che dà al lettore quell'attimo che gli permette di creare, nella propria mente, la sequenza dell'immagine, e, grazie all'indiziarità dei termini, ha una "visione" del luogo, dell'azione e gli stati d'animo del personaggio.

Vediamo questo esempio tratto da *Romanzo criminale*, una descrizione minuziosa di una scena di un pestaggio:

²²¹ AMMANITI N., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011, pagg.32-33.

Se ne stava rannicchiato fra due auto in sosta e aspettava il prossimo colpo cercando di coprirsi il volto. Erano in quattro. Il più cattivo era il piccoletto, con un sfregio di coltello lungo la guancia. Tra un assalto e l'altro scambiava battute al cellulare con la ragazza: la cronaca del pestaggio. Menava alla cieca, per fortuna. Per loro era solo un gran divertimento. Pensò che potevano essere figli. A parte il negro, si capisce. Pischelli sbroccati. Pensò che qualche anno prima, solo a sentire il suo nome, si sarebbero sparati da soli, piuttosto che affrontare la vendetta. Qualche anno prima. Quando i tempi non erano ancora cambiati. Un attimo di fatale distrazione.

– Annamo, – ordinò il piccoletto, – me sa che questo non s'alza più!

Ma si alzò, invece. Si alzò che era già buoi, con il torace in fiamme e la testa confusa. Poco più avanti c'era una fontanella. Si ripulì sangue secco e bevve una lunga sorsata d'acqua ferrosa. Era in piedi. Poteva camminare. Per strada, automobili con lo stereo a tutto volume e gruppi di giovani che giocherellavano col cellulare e schernivano il suo passo sbilenco. Dalle finestre le luci azzurrine dei mille televisori. Poco più avanti, una vetrina illuminata. Si considerò nel riflesso del vetro: un uomo piegato, il cappotto strappato e macchiato di sangue, pochi capelli unti, i denti marci. Un vecchio. Ecco cos'era diventato. Passò una sirena. D'istinto si appiattì sul muro. Ma non cercavano lui. Nessuno più lo cercava.²²²

Questa descrizione nitida della scena, permette una facile visualizzazione di essa, il che si aggiunge a una struttura simile a una sceneggiatura, che permette un agile adattamento cinematografico. Questa scena apre, infatti, la prima puntata di *Romanzo criminale – La serie*, le parole sono state tradotte, con le necessarie modifiche, in immagini.

Per una presentazione più efficace della scena, oltre al ritmo scandito dalla punteggiatura, vengono usati questi “neo-archetipi”, che rimandano a una determinata sequenza video.

Riportiamo un esempio da *Come Dio comanda* di Ammaniti:

²²² DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pag.5.

Gli poggiò le mani sul torace provando a spingere e a ripetere «Uno, due, tre» come aveva visto fare nelle puntate di ER.

Non sapeva come si facesse e cosa servisse esattamente, ma continuò per un sacco di tempo non ottenendo nessuna reazione se non quella di sentire i muscoli delle proprie braccia indurirsi come marmo.

Cristiano non ce la faceva più, era bagnato e assiderato. Improvvisamente tutta la stanchezza e l'angoscia accumulata lo annientarono e crollò sul petto di suo padre.

Doveva dormire. Bastava poco. Cinque minuti.

E poi l'avrebbe portato fino al furgone. Si accucciò a terra a fianco del cadavere. Il freddo non passava. Cominciò ad abbracciarsi, a stringere le braccia al petto per far cessare il tremito, a strofinarsi le spalle cercando di scaldarsi.²²³

Nella letteratura "cinematografica" viene dato un limitato spazio alle descrizioni astratte, come si vede dall'esempio sopra, gli stati d'animo vengono resi attraverso la "visione" dell'azione, descritta, con particolare ritmo e con parole incisive: il lettore prova così le stesse sensazioni leggendo una pagina come se stesse guardando un film.

Ciò che distingue questi romanzi cinematografici da altri tipi di testo è l'assenza della modalità del riassunto. Questi racconti sono, infatti, divisi in scene, e non c'è spazio nella narrazione ad un compendio, poiché le informazioni della trama provenienti dal passato vengono rese attraverso la tecnica del flashback che in qualche modo, "attualizza" la dimensione dell'antieriorità: viene descritta una scena, che rievoca eventi passati, riuscendo ad esplicitare la storia che si sta raccontando, come si è visto nei romanzi della Mazzantini, che costruisce interi libri abusando di questa tecnica.

Vorrei soffermarmi ora sull'organizzazione del testo di un romanzo cinematografico. Questi hanno delle caratteristiche che ancor di più li orientano verso il mondo del cinema o denunciano il loro

²²³ AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pag.323.

contagio da esso. Il testo, come asserito più volte, è diviso in scene, le porzioni di testo sono racchiuse in un tempo e in uno spazio circoscritto.

I racconti si possono presentare in determinato modo: con l'inizio del capitolo introdotto da didascalie che danno un'informazione sul tempo e luogo dove le scene si svolgono.

Questa struttura è spesso usata da De Cataldo nei suoi romanzi. In *Romanzo criminale* lo scrittore all'inizio del capitolo pone una didascalia: «Prologo. Roma, oggi»²²⁴ oppure «1977-78. Genesis»²²⁵. Ogni capitolo è diviso in paragrafi numerati, ed ognuno di essi contiene una scena con la descrizione dei personaggi, del luogo, dell'azione svolta e dei dialoghi. Il *serial* televisivo tratto da questo romanzo, *Romanzo criminale – La serie*, ricalca la struttura del testo: e ogni puntata corrisponde ad un capitolo del libro, e i paragrafi coincidono ai cambi di scena.

Niccolò Ammaniti, in *Come Dio comanda*, come già segnalato, divide l'intero romanzo in brevi parti che a sua volta si suddividono in piccole scene. Lo scrittore romano intreccia queste porzioni di testo, dando luogo a una costruzione particolare, e creando effetti di *suspense* cinematografica tenendo il lettore incollato alle pagine come se si trovasse davanti ad un film.

Il metodo di strutturazione del testo cambia, e si avvicina di più a una sceneggiatura, in romanzi che sono stati pensati per una trasposizione cinematografica come nei casi di *Io non ho paura* di Ammaniti o i romanzi della Mazzantini. Questi testi non hanno una divisione netta come i due esempi precedenti, la divisione in scene è resa da uno spazio di vuoto grafico.

Nel romanzo di Ammaniti ogni frammento corrisponde ad un'azione diversa e, quasi sempre, corrisponde ad un cambio di location:

Era tutto in disordine.

²²⁴ DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pag.5.

²²⁵ *Ibidem*, pag.11.

Il tavolo era pieno di bottiglie, tazzine e piatti sporchi. Le mosche ronzavano sui resti di cibo. Le sigarette traboccano dalle ceneriere, le sedie e le poltrone erano tutte storte. C'era puzza di fumo.

La porta della mia stanza era socchiusa. Il vecchio dormiva vestito sul letto di mia sorella. Un braccio buttato giù. La bocca aperta. Ogni tanto si scacciava una mosca che gli camminava sulla faccia. Papà si era steso sul mio letto con la testa contro il muro. Mamma dormiva rannicchiata sul divano. Si era coperta con la trapunta bianca. Spuntavano i capelli neri, un pezzettino di fronte e un piede nudo.

La porta di casa era spalancata. Una leggera corrente tiepida faceva frusciare il giornale sul comò.

Il gallo ha cantato.

Ho aperto il frigo. Ho preso il latte, mi sono riempito un bicchiere e sono riuscito sul terrazzino. Mi sono seduto sugli scalini a guardare l'alba.

[...]

Togo si è steso e si è aperto come un pollo alla diavola.

Sapevo cosa voleva. Gli ho grattato la pancia e lui si è immobilizzato, in grazia di Dio, solo la coda gli andava a destra e a sinistra.

La coperta era uguale a quella di Filippo.

L'ho odorata. Non puzzava come la sua.

Sapeva di cane.

Ero steso sul letto a leggere Tex.

Ero rimasto in camera tutto il giorno. Come quando avevo la febbre e non andavo a scuola. A un certo punto era venuto Remo a chiedermi se volevo fare una partita, ma gli avevo detto di no.

Mamma aveva pulito casa fino a che tutto era tornato splendente, poi era andata dalla madre di Barbara. Papà ed il vecchio si erano svegliati ed erano usciti

Mia sorella è entrata in camera di corsa ed è saltata sul letto tutta contenta. Teneva qualcosa dietro al schiena.

– Indovina che mi ha prestato Barbara?

Ho abbassato il giornale. – Non lo so.

– Indovina, dà!

– Non lo so. – Non avevo voglia di giocare.

[...] ²²⁶

Nel testo della Mazzantini, *Nessuno si salva da solo*, il testo viene suddiviso in paragrafi che corrispondono ai cambi scena relativi all'enunciazione dei personaggi dal presente a un flash back:

Gae s'è beccato la botta molle e fredda. Quel gelato in faccia. Sente la crema addosso, sul mento, e mentre cola sul petto nella camicia sputtanata dal caffè. Non si pulisce nemmeno. Guarda Delia che non ha cambiato espressione. Non sposta lo sguardo, muove appena le pupille come uno con un glaucoma che cerca il buco dove vederci, per sondare intorno, se qualcuno se n'è accorto. [...]

Gaetano non si sposta, respira. Inghiotte le labbra sporche, quel dolce assurdo. La guarda respirare assieme a lui. Delia vorrebbe alzarsi e leccare quel gelato. Sono soltanto loro. Nudi come quando facevano l'amore.

– *Mi si gonfia la pancia dopo mangiato.*

Si erano conosciuti così. Lui era entrato nello studio che lei aveva preso in affitto in quel centro benessere un po' new age, con i corsi di yoga, lo stage per autodifesa per le donne sole, i contenitori con le tisane. Non sembrava un vero studio, ma una specie di stanza.

C'era un cesto di mele rosse, un incenso acceso. Delia oltre agli attestati aveva portato qualche fotografia, una tenda di raso cangiante. Dopo l'anoressia era diventata una brava nutrizionista. Aveva una certa sensibilità, e ormai sapeva tutto sui disturbi alimentari. [...] ²²⁷

Nei romanzi cinematografici vengono dati ampi spazi al dialogo. La narrazione si interrompe per lasciare spazio ai personaggi che parlano tra loro, il narratore si autoesclude, in una forma che si

²²⁶ AMMANITI N., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011, pagg.171-175.

²²⁷ MAZZANTINI M., *Nessuno si salva da solo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, pagg.70-72.

avvicina molto a quella della sceneggiatura. Lo scrittore presenta gli interlocutori e poi lascia a loro l'intera scena.

Questo accade soprattutto nei romanzi pensati per il cinema in cui vengono affiancate al dialogo le azioni dei personaggi, come accade in *Io non ho paura*:

Salvatore è apparso all'improvviso, come un fantasma. – Hai visto? Forte!

– Fortissimo! – ho risposto guardandomi in giro. Forse c'era un ruscello dove bere.

– Perché ci hai messo così tanto? Pensavo che eri tornato giù.

– No, è che mia sorella aveva male a un piede, così... Ho sete. Devo bere.

Salvatore ha tirato fuori dallo zaino una bottiglia. – Ne è rimasta poca.

Con Maria ce la siamo divisi da bravi fratelli. Bastava appena a inumidirci la bocca.

– Chi ha vinto la gara? – Mi preoccupavo per la penitenza. Ero stanco morto. Speravo che il Teschio, per una volta, me la potesse abbonare o spostare a un altro giorno.

– Teschio.

– E tu?

– Secondo. Poi Remo.

– Barbara?

– Ultima. Come al Solito.

– La penitenza chi la deve fare?

– Il Teschio dice che la deve fare Barbara. Barbara però dice che la devi fare tu perché sei arrivato ultimo.

– E allora?

– Non lo so, me ne sono andato a fare un giro. Mi hanno rotto queste penitenze.²²⁸

²²⁸ AMMANITI N., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011, pag.22.

Qui vediamo come lo scrittore “accompagni” il dialogo descrivendo anche l’azione fatta dei personaggi della scena. Le loro caratteristiche sono già state presentate prima dell’inizio della scena, e il lettore ne era già a conoscenza.

Stessa situazione nel romanzo della Mazzantini *Non ti muovere*, dove il dialogo si “separa” dal resto della narrazione, e la scena viene presentata in poche righe:

La sua pancia si fermò davanti alla portiera. Si chinò per guardare dentro. Alzai gli occhi, e dove credevo di trovare due fori di spavento trovai uno sguardo appena in po’ spaesato. Uscii fuori dalla mia tana solo in parte, rimasi appoggiato allo sportello con un piede ancora dentro.

«Come va?»

«Bene e lei?»²²⁹

«Dammi del tu.»

«Come mai da queste parti?»

«Ho dimenticato di pagare il meccanico.»

«Me l’aveva detto, mi aveva detto anche se la conoscevo...»

«Dammi del tu.»

«Sì.»

«Cosa gli hai detto?»

«Che non ti conoscevo.»

Un caso più eclatante della divisione della parte mimetica da quella diegetica lo si trova nel romanzo di Sandro Veronesi *Caos calmo*. Lo scrittore costruisce il romanzo in capitoli in cui le parti diegetiche, dove introduce la scena – come le descrizioni di luogo, personaggi, contesto, e le azioni svolte – si

²²⁹ MAZZANTINI M., *Non ti muovere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pag.60.

separano da quella mimetiche composte solamente dal dialogo tra gli interlocutori, senza apparenti intromissioni da parte dell'autore. Riporto qui sotto l'esempio di come struttura il romanzo Sandro Veronesi:

16

[...]

Ma posso chiederlo direttamente, ormai, perché è arrivato. Eccolo che scende dal taxi davanti alla scuola – mai posseduto una macchina, Carlo – e si guarda attorno, per cercarmi. Non mi vede, non guarda da questa parte. Ecco che però ha visto la mia macchina. Dylan lo avvista e comincia a strozzarsi nel guinzaglio; lo libero, e si lancia di corsa verso di lui. Le feste che gli fa. Finalmente Carlo guarda da questa parte e mi vede. Non c'è bisogno che gli faccia cenno di raggiungermi: l'ombra di questi alberi attirerebbe chiunque. Ed ecco che avanza sorridendo, una larga camicia bianca che gli cala sui jeans, il passo da papero per via dei piedi piatti. In realtà ho un po' di soggezione di lui. Sempre avuta. Non so perché. Ecco che è arrivato. Ci abbracciamo. Ha addosso un profumo buonissimo, di mare, di conchiglie. Vorrà discutere, obiettare. Meglio spegnere il cervello.

17

- Sai, stavo pensando... perché tieni quella foto orrenda davanti al letto?
- Quella di Barrie?
- Sì.
- Che ha che non va?
- Dài, è terrificante. Perché non la levi?
- L'ho levata.
- Ah quando?
- Sarà un anno. No, meno: da febbraio. Da quando Nina mia ha detto "o me o lei".
- Be', allora sposala. È la ragazza più sana che tu abbia avuto. Come sta?
- Ci siamo lasciati.
- No!
- Quando?

– Un mese fa.

[...] ²³⁰

Questa scena, dialogo compreso, è stata trasportata interamente e fedelmente nell'omonimo film diretto da Grimaldi. Mentre gli altri due esempi citati, tratti da *Io non ho paura* e *Non ti muovere* hanno subito delle modifiche nei rispettivi adattamenti cinematografici.

Il cinema e il suo linguaggio tecnico hanno invaso le pagine della letteratura cinematografica: gli scrittori fin qui trattati, usano spesso e volentieri termini propri di questo lessico “tecnicistico”.

La parola più presente è “scena”: questa viene usata nelle descrizioni e, di solito, richiama un'immagine immediatamente riconoscibile. Come nell'esempio tratto da *Come Dio Comanda*: «Mentre diceva questo si accorse che intorno a loro si era fermato un gruppetto di automobilisti curiosi, che erano scesi dalle macchine incolonnate convinti di vedere la classica scena di un padre che litiga con il figlio adolescente»²³¹.

Veronesi dà un valore più tecnico al termine:

E non la vedo nemmeno che Lara invece c'è eccome, ed è proprio al centro della scena, circondata dal medico e dai portantini, sdraiata per terra vicino a un'inutile barella luccicante, circondata dai cocci bianchi di un vassoio andato in frantumi e da chiazze rosse e gialle sparse sul pavimento tutt'intorno a lei (prosciutto e melone), bella, abbronzata, e immobile in una posa svitata e innaturale.²³²

²³⁰ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pagg.185-198.

²³¹ *Ibidem*, pag.428.

²³² VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pag.26.

Un altro vocabolo specifico del mondo cinematografico usato in certi romanzi è “inquadratura”: «S’aggirava pieno di speranza come una comparsa, in piena crisi economica, sorridendo a tutti. In attesa di entrare in una inquadratura memorabile»²³³.

Oppure la locuzione “campo visivo”: «Allora spostato un po’ la sedia, piano, risalgo il perimetro del tavolo per includere nel mio campo visivo almeno il suo profilo, ma quando arrivo a svelarlo lei si volta verso di me e mi guarda, sorridendo»²³⁴.

Se consideriamo quanto già detto in questo capitolo, si può notare che il passaggio da questi testi, pensati con il fine di diventare film, alla sceneggiatura è breve. L’operazione potrebbe idealmente realizzarsi cambiando: la struttura del testo (seguendo le norme di scrittura di una sceneggiatura); la narrazione in terza persona (ove il romanzo sia scritto nella prima); e il tempo verbale (spesso al passato rendendola al presente). Tutti questi testi hanno uno stacco netto che divide le “scene”, che sono presentate prima dello svolgersi dell’azione, dal dialogo: una struttura che si avvicina a una sceneggiatura e si distingue dalla forma di un romanzo “non-cinematografico”.

²³³ MAZZANTINI M., *Nessuno si salva da solo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, pag.150.

²³⁴ VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005, pag.206.

CONCLUSIONI

Pier Paolo Pasolini è uno dei padri spirituali della letteratura contemporanea. Colui che ha reso libero il linguaggio della scrittura e non solo, abbattendo le barriere sociali, culturali e istituzionali. Pasolini è stato una figura importante tanto quanto “scomoda”: il suo impegno nello svincolare la lingua, mostrandola nella sua realtà più vera e divincolandola dalle catene socio-culturali, trattando argomenti oltre al limite “borghese”, lo hanno reso lo scrittore a cui le generazioni seguenti si sono ispirate. Grazie al suo lavoro, nuovi letterati e nuovi registi, hanno potuto affrontare argomenti estremi, usando tecniche di linguaggio e filmiche innovative.

Si è visto come Pasolini si divide tra la scrittura e l'arte cinematografica e studia il rapporto di interscambio e contagio tra i due diversi linguaggi. I saggi presenti in *Empirismo eretico* delucidano il pensiero dello scrittore sul connubio tra letteratura e cinema. Queste pagine, soprattutto la parte in cui introduce “l'im-segno”, sono premonitrici rispetto al linguaggio che sarà usato dagli autori delle generazioni successive.

Ma è soprattutto con *Teorema* che Pasolini dà una dimostrazione concreta del suo pensiero: questo romanzo è scritto in uno stile nuovo per l'epoca, un testo intriso di tecniche cinematografiche e con l'obiettivo finale di una sua trasposizione.

Teorema ha mostrato delle particolarità che provano come questo sia un romanzo dalle due nature, letteraria e cinematografica: l'uso delle parole “immagini”, una struttura del testo che segue le tecniche filmiche (come montaggio e cambio scena), “l'indiziarità dei termini”, l'assenza dell'astratto per una maggiore “materialità” e lo stile che ricerca la partecipazione del lettore.

L'obiettivo finale del romanzo è quello di permettere l'elaborazione mentale di un film nel lettore, che viene continuamente preso in causa nelle pagine del testo.

Pasolini in tutto questo è stato un “profeta”, avendo egli capito che gli scrittori futuri sarebbero stati contagiati dal cinema e dalla televisione, che questi due codici sarebbero entrati nella loro scrittura e si sarebbe formato un vocabolario di “immagini comuni”, figure universalmente riconoscibili da tutti i fruitori.

Si è provato come il cinema abbia contagiato profondamente la letteratura contemporanea e di come gli scrittori del nuovo millennio vivano a stretto contatto con il mondo cinematografico e come il loro stile si sia avvicinato alla settima arte. Sono stati analizzati, più attentamente, quattro autori: Ammaniti, De Cataldo, Mazzantini e Veronesi. Gli stili di questi narratori hanno delle caratteristiche comuni e rintracciabili come profetizzato da Pasolini.

Questi scrittori usano un vocabolario di “immagini comuni” che si è creato progressivamente a causa di un fitto bombardamento mediatico: i romanzi sono infatti intrisi di citazioni provenienti dal mondo del cinema ma anche da altri canali di comunicazione (televisione e il Web). Queste “immagini connotate” creano una figura nitida senza dover ricorrere a lunghe descrizioni di scene, luoghi, personaggi e sensazioni.

Anche le tecniche del cinema si sono radicate all’interno della narrativa di questi autori contemporanei: tutti i testi analizzati sono organizzati in “scene”, piccoli tasselli caratterizzati da uno spazio e un tempo circoscritti, che assemblati tramite la tecnica del montaggio, danno vita a un “romanzo cinematografico”.

Ne è un ottimo esempio *Come Dio comanda*, testo dove le tecniche filmiche vengono utilizzate magistralmente da Ammaniti per diventare parte impregnante del suo stile.

Oltre alle tecniche filmiche, sono state notate altre caratteristiche che consentono di annoverare un’opera narrativa all’interno della cerchia dei romanzi cinematografici.

Ad esempio l’importanza dello sguardo, del guardare, del vedere: l’occhio è, prima, quello dello scrittore e poi c’è il trasferimento della “sensazione visiva” al lettore. Si crea una complicità tra

scrittore e lettore: il risultato è una totale immersione di quest'ultimo all'interno della narrazione, una compartecipazione alla scena e alla creazione di un film mentale.

La narrazione è più “materiale”: i sentimenti, gli stati d'animo e le astrazioni vengono resi attraverso immagini “concrete”, con una limitata descrizione della vita “interiore” e delle implicazioni psicologiche e, quest'ultime, emergono attraverso una forma cinematografica che sfrutta la banda visiva e quella sonora.

Anche il personaggio nei romanzi cinematografici viene presentato in una modalità particolare e le sue caratteristiche emergono dalle immagini visive e concrete create dalla narrazione, senza una descrizione intima e psicologica ma piuttosto con la creazione di un *collage* di elementi peculiari presenti nel bagaglio di immagini comuni riprese da film, da attori o da personaggi universalmente riconosciuti.

La struttura del testo di questi romanzi ha delle peculiarità che la avvicina a una sceneggiatura: grande spazio dedicato al dialogo; narrazione diretta formata da periodi brevi, incisivi e orientati a ricreare un'immagine nitida; forte presenza di termini che implicano collegamenti e rimandi, ed evocano atmosfere e stili precisi. Il romanzo è diviso in scene con spazi bianchi che separano i paragrafi e capitoli brevi, le porzioni di testo sono ben definite da didascalie che descrivono il tempo e il luogo dell'azione.

Queste caratteristiche sono comuni a tutti i romanzi cinematografici e dimostrano come il cinema si sia profondamente radicato nella letteratura contemporanea e ne abbia modificato lo stile.

Voglio sottolineare il fatto che certi autori sfruttano le tecniche filmiche con l'obiettivo finale di una trasposizione cinematografica dell'opera. Fin dal momento della sua creazione, il romanzo è pensato come un possibile soggetto cinematografico (com'è accaduto con *Io non ho paura* di Ammaniti e tutti i romanzi della Mazzantini, che si avvicinano, molto più di altri testi, a una sceneggiatura).

Il cinema, sin dalla sua comparsa, ha stretto un forte legame con la letteratura ma se in principio è stato un rapporto che viaggiava su due binari paralleli, con piccoli e discreti avvicinamenti, nell'epoca contemporanea sussiste una vera e propria intromissione delle tecniche cinematografiche all'interno della scrittura, col risultato di una modifica di linguaggio, struttura del testo e contenuti.

Facile quindi pronosticare che l'invasione mediatica, che ha avuto il suo apice con l'inizio del nuovo millennio, porterà a un aumento ancor più rilevante della presenza del cinema e di tutte le sue "nuove" forme nello stile di scrittura dei nuovi autori.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Contributi per Pasolini*, a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Leo S. Olschki, 2002.
- AA.VV., *Gioventù cannibale*, a cura di Daniele Brolli, Torino, Giulio Einaudi, 1996.
- AA.VV., *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, a cura di Paolo Bertetto, Novara, De Agostini Scuola, 2012.
- AA.VV., *La nuova gioventù?*, L'eredità intellettuale di Pier Paolo Pasolini, a cura di Emanuela Patti, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2009.
- AA.VV., *Le giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Siena, Fondo Pier Paolo Pasolini, 1988.
- AIMERI L., *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, Torino, Utet, 2007.
- ALTAROCCA C., *Parise*, Firenze, La nuova Italia, 1972.
- AMIDON S., *Il capitale umano*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2008.
- AMMANITI N., *Anna*, Torino, Giulio Einaudi, 2015.
- AMMANITI N., *Branchie*, Torino, Giulio Einaudi, 1997.
- AMMANITI N., *Che la festa cominci*, Torino, Giulio Einaudi, 2011.
- AMMANITI N., *Come Dio comanda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006.
- AMMANITI N., *Fango*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.
- AMMANITI N., *Io e te*, Torino, Giulio Einaudi, 2010.
- AMMANITI N., *Io non ho paura*, Torino, Giulio Einaudi, 2011.
- AMMANITI N., *Ti prendo e ti porto via*, Torino, Giulio Einaudi, 2014.

- ANDÒ R., *Il trono vuoto*, Milano, Bompiani, 2012.
- ASPESI N., *Caos calmo tra il dolore e il sesso Moretti si scopre attore*, in «La Repubblica», 2 febbraio 2008.
- ASPESI N., *Il ritorno di Bertolucci*, in «La Repubblica», 23 maggio 2012.
- AUGÉ M., *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- AUGIAS C., *Se il padre è un infame*, in «La Repubblica», 10 ottobre 2006.
- BANDETTINI A., *Quando il bambino ha paura*, in «La Repubblica», 14 marzo 2003.
- BARILLI R., *È arrivata la terza ondata*, Dalla neo alla neo-neoavanguardia, Torino, Testo & Immagine, 2000.
- BARILLI R., *Difendo Ammaniti: non ha paura della Tv*, in «Corriere della Sera», 8 luglio 2007.
- BAZIN A., *Che cosa è il cinema*, Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica, Milano, Garzanti, 1999.
- BAZZOCCHI M.A., *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori Editori, 2007.
- BEATRICE L., *Stesso sangue*, DNA di una generazione, Roma, Minimum Fax, 1999.
- BRANDI P., *Parole in movimento*, L'influenza del cinema sulla letteratura, Firenze, Edizioni Cadmo, 2007.
- BRUNETTA G.P., *Forma e parola nel cinema*, Padova, Liviana, 1970.
- BRUNETTA G.P., *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- CALVINO I., *Il cavaliere inesistente*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2009.
- CALVINO I., *Lezioni americane*, Sei proposte per il prossimo millennio, Milano, Arnoldo Mondadori, 2002.
- CALVINO I., *Ultimo viene il corvo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1994.
- CARVER R., *America oggi*, Torino, Giulio Einaudi, 2015.
- CASSETTI F., *L'occhio del Novecento*, Cinema, esperienza, modernità, Milano, Studi Bompiani, 2005.

- CHATMAN S., *Storia del discorso: La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2010.
- CINQUEGRANI A., *Letteratura e cinema*, Brescia, La Scuola, 2009.
- COMENCINI C., *La bestia nel cuore*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- COMENCINI C., *Quando la notte*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- CORTELLAZZO S.- TOMASI D., *Letteratura e cinema*, Bari, Laterza, 1998.
- COSTA A., *Immagine di un'immagine*, Cinema e letteratura, Torino, Utet Libreria, 1993.
- CRIBIACCO G., *Anime nere*, Catanzaro, Rubettino, 2008.
- D'AGOSTINI P., *I miei gangster, eroi da niente*, in «La Repubblica», 23 novembre 2004.
- D'AGOSTINI P., *Castellitto Mazzantini. E ora viene al mondo il nostro film*, in «La Repubblica», 23 marzo 2009.
- D'AVACK M., *Letteratura e cinema*, Roma, Canesi, 1964.
- DE AMICIS E., *Cinematografo cerebrale*, a cura di B. Prezioso, Salerno, Roma, 1995.
- DE CAROLIS L., *Pasolini e il cinema*, Il progetto di una teoria semiotica in *Empirismo eretico*, Firenze, Firenze Atheneum, 2008.
- DE CATALDO G., *Il padre e lo straniero*, Torino, Giulio Einaudi, 2010.
- DE CATALDO G., *Nero come il cuore*, Milano, Interno giallo, 1989.
- DE CATALDO G., *Romanzo criminale*, Torino, Giulio Einaudi, 2002.
- DE CATALDO G.- BONINI C., *Suburra*, Torino, Giulio Einaudi, 2013.
- DE GIUSTI L., *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese, 1983.
- DE VINCENTI G., *Lo stile moderno*, Alla radice del contemporaneo: cinema, video, arte, Roma, Bulzoni, 2013.
- DEL TEDESCO E., *Goffredo Parise. Il cinema è una «confinserie»*, in Studi novecenteschi, Pisa-Roma, XXVIII, numero 61, giugno 2001.
- DI STEFANO P., *Plagiati dalla TV*, in «Corriere della Sera», 7 luglio 2007.

ELLROY J., *American tabloid*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2010.

ELLROY J., *Il sangue è randagio*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2014.

ELLROY J., *Sei pezzi da mille*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2014.

ELSAESSER T.- HAGENER M., *Teoria del film*, Un'introduzione, Torino, Giulio Einaudi, 2009.

FELLINI F., *Quattro film: I vitelloni, La dolce vita, 8 ½, Giulietta degli spiriti*, Torino, Giulio Einaudi, 1974.

FABBRI A., RAMPOLDI L., SARDO S., *Il ragazzo invisibile*, Firenze, Adriano Salani, 2014.

FERRERIO A., *Il cinema di Per Paolo Pasolini*, a cura di Lorenzo Pellizzari, Venezia, Marsilio Editori, 2009.

FERRERO E., *N.*, Torino, Giulio Einaudi, 2006.

FERRETTI G.C., *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1978.

FERRONI G., *Letteratura italiana contemporanea 1945-2014*, Milano, Mondadori Education, 2015.

FOGAZZARO A., *Malombra*, Bologna, Feltrinelli, 2010.

FOGAZZARO A., *Piccolo mondo antico*, Milano, Garzanti, 2009.

FONTANA G., *Che la festa cominci*, in «Il Sole 24Ore», 6 novembre 2009.

FRANZOSO M., *Il bambino indaco*, Torino, Giulio Einaudi, 2012.

GIORDANO P., *La solitudine dei numeri primi*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2008.

GOZZANO G., *Poesia e cinematografo*, in “La vita cinematografica”, 20 dicembre 1910, n.2.

GUGLIELMI A., *Il romanzo e la realtà*, Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana, Milano, Bompiani, 2010.

JAMES P.D., *I figli degli uomini*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2013.

LA PORTA F., *Ammaniti colpisce al cuore*, in «La Repubblica», 16 gennaio 2007.

LENZI S., *La generazione*, Milano, Baldini & Castoldi, 2014.

LILIN N., *Educazione siberiana*, Torino, Giulio Einaudi, 2010.

LUCARELLI C., *Almost blue*, Torino, Giulio Einaudi, 1997.

- LYOTARD J.F., *Periferie*, in «*Eteretopie*, luoghi e non luoghi metropolitani», Milano, Mimesis, 1994.
- MANETTI B., *Salvatores day fra libri e film*, in «La Repubblica», 20 marzo 2003.
- MANZOLI G., *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2011.
- MASSARON S., *Ruggine*, Giulio Einaudi, 2005.
- MAZZANTINI M., *Il catino di zinco*, Venezia, Marsilio, 1994.
- MAZZANTINI M., *Manola*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998.
- MAZZANTINI M., *Non ti muovere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001.
- MAZZANTINI M., *Nessuno si salva da solo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011.
- MAZZANTINI M., *Venuto al mondo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2008.
- MAZZANTINI M., *Zorro. Un eremita del marciapiede*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2004.
- MAURENSIG P., *Canone inverso*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.
- MCCARTHY C., *La strada*, Torino, Giulio Einaudi, 2014.
- MISSIROLI M., *Anna libera e coraggiosa, l'ultima eroina di Ammaniti*, in «Corriere della Sera», 29 settembre 2015.
- MONACO J., *Leggere un film*, Bologna, Zanichelli, 2002.
- MONICELLI M., *Cinema italiano: ma cos'è questa crisi?*, Bari, Laterza, 1979.
- MORAVIA A., *Agostino*, Milano, Bompiani, 2014.
- MORAVIA A., *Al cinema*, Milano, Bompiani, 1975.
- MURGIA M., *Il mondo deve sapere*, Milano, ISBN, 2012.
- MURRI S., *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Editrice Il Castoro, 1994.
- NOVE A., *La vita oscena*, Torino, Giulio Einaudi, 2010.
- PANELLA G., *Pier Paolo Pasolini. Il cinema come forma della letteratura*, Firenze, Clinamen, 2009.
- PAPINI G., *La filosofia del cinematografo*, "La Stampa", Torino, a.XLI, 18 maggio 1907, pp.1-2.
- PARISE G., *Il fidanzamento*, Torino, Giulio Einaudi, 1997.
- PARISE G., *Il prete bello*, Milano, Adelphi, 2010.

- PARISE G., *L'odore del sangue*, Milano, BUR, 2004.
- PASOLINI P.P., *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 2015.
- PASOLINI P.P., *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 2000.
- PASOLINI P.P., *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991.
- PASOLINI P.P., *Pasolini su Pasolini*, Conversazioni con John Halliday, Parma, Ugo Guanda, 1992.
- PASOLINI P.P., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 2009.
- PASOLINI P.P., *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001.
- PASOLINI P.P., *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 2014.
- PASOLINI P.P., *Teorema*, Milano, Garzanti, 2009.
- PASOLINI P.P., *Una visione del mondo epico-religiosa*, in «Bianco e Nero», giugno 1964, n.6.
- PASOLINI P.P., *Una vita futura*, a cura di Laura Betti e Giovanni Ranboni e Francesca Sanvitale, Milano, Garzanti, 1986.
- PASOLINI P.P., *Una vita violenta*, Milano, Garzanti Libri, 2001.
- PENNACCHI A., *Canale Mussolini*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2010.
- PENNACCHI A., *Il fasciocomunista*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2003.
- PICCOLO F., *Caos calmo: digressione sull'immobilità*, in «Il Sole 24Ore», 14 luglio 2011.
- PIRANDELLO L., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Garzanti, 2006.
- PIRRO U., *Per scrivere un film*, Torino, Lindau, 1982.
- POLESE E., *Lo Strega non lava la macchina del cannibale*, in «Corriere della Sera», 14 luglio 2007.
- PONTIGGIA G., *Nati due volte*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2000.
- PRISCO F., *De Cataldo «Il mio nuovo libro? Parte dalla fine di Romanzo criminale»*, «Il Sole 24Ore», 21 marzo 2007.
- SAVIANO R., *Gomorra*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006.

- SCIASCIA L., *Il contesto*, Milano, Adelphi, 2006.
- STARNONE D., *Denti*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- STARNONE D., *Fare scena. Una storia di cinema*, Roma, Minimum Fax, 2010.
- STARNONE D., *Via Gemito*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- STENDHAL, *Il rosso e il nero*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2003.
- TESTA E., *Eroi e figuranti*, Il personaggio nel romanzo, Torino, Giulio Einaudi, 2009.
- TESTA M., *Il "Romanzo criminale" dalla carta alla pellicola*, in «Il Falcone Maltese», Anno 1 n.1, Ottobre-Novembre-Dicembre, 2004.
- TONELLI A., *Laura sceneggiatrice rivelazione nel Caos calmo con Moretti*, in «La Repubblica», 7 febbraio 2008.
- VANOYE F.- GOLIOT-LÉTÉ A., *Introduzione all'analisi del film*, Torino, Lindau, 2002.
- VERASANI G., *Quo vadis, baby?*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2004.
- VERGA G., *Tutte le novelle*, Giulio Einaudi, 2015.
- VERONESI S., *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005.
- VERONESI S., *Gli sfiorati*, Roma, Fandango Libri, 2013.
- VERONESI S., *La forza del passato*, Milano, Bompiani, 2000.
- VERONESI S., *Per dove parte questo treno allegro*, Roma-Napoli, Theoria, 1988.
- VERONESI S., *Venite venite B-52*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- VIGHI F., *Le ragioni dell'altro*, La formazione intellettuale di Pasolini tra saggista, letteratura e cinema, Ravenna, Longo, 2001.
- WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Giulio Einaudi, 2009.
- WU MING, *Su Giancarlo De Cataldo, Romanzo criminale*, in «La Repubblica», 28 novembre 2002.

SITOGRAFIA

- ARTALE D., *Ammaniti al lavoro, Anna diventa una serie Tv*, in <http://www.geekshow.it>, 2016.
- BOLASCO T., *Niccolò Ammaniti tra letteratura e cinema*, in <http://editoria.let.uniroma1.it>, 2010.
- BORGIA P.F., *Ecco perché i registi si innamorano dei romanzi di Ammaniti*, in <http://www.ilgiornale.it>, 2012.
- CELI R., *Stesso scrittore, stesso regista, Salvatores riprova con Ammaniti*, in <http://www.repubblica.it>, 2008.
- ERCOLANI A., *Romanzo criminale: Ellroy, De Cataldo, Rulli e Petraglia*, in <http://www.close-up.it>, 2006.
- FARINOTTI R., *Io e te: il romanzo prevale ancora sul film*, in <http://www.mymovies.it>, 2012.
- GAY P., *Note di regia del film, La forza del passato*, in <http://www.cinemaitaliano.info>, 2012.
- GOVONI F., *Paolo Virzì e il romanzo della realtà contemporanea*, in <http://cartedicinema.org>, 2014.
- GRISERI C., *Libro/Film: Gli sfiorati non cambiano forse peggiorano*, in www.cinemaitaliano.info, 2012.
- MACRÌ G., *Niccolò Ammaniti e Come Dio comanda*, in www.omero.it, 2007.
- MAGNI F., *Margaret Mazzantini: «Altro che coppia perfetta io e Sergio ci sentiamo come due barboni che ce l'hanno fatta»*, in <http://www.donnamoderna.com>, 2012.
- MARTONE S., *Nessuno si salva da solo: dal libro al film*, in <http://www.filmforlife.org>, 2015.
- MARTONE S., *Io e te: dal libro al film*, in <http://www.filmforlife.org>, 2012.
- MORELLI L., *Ricky Tognazzi commuove con Il padre e lo straniero*, in <http://movieplayer.it>, 2010.
- MASELLA F., *Io non ho paura dal libro al film*, in <http://www.treccani.it>, 2005.

- OTTAVIANI F., *Ammaniti, un romanzo da funzionario editoriale*, in <http://www.ilgiornale.it>, 2006.
- PICAMUS D., *I «comandamenti» di Niccolò Ammaniti*, in <https://www.openstarts.units.it>, 2008.
- PINTO R., *La scrittura cinematografica di Leonardo Sciascia*, in <http://quadernsdelavinia.org/wordpress>, 2011.
- SCHEZZINI S., *“Suburra”: a tu per tu con Giancarlo De Cataldo*, in <http://www.flaneri.com>, 2013.
- STANCA A., *Uno strega da chiarire (scrittura quale artificio)*, in <http://www.edscuola.it>, 2004.
- VERDELLI C., *Dopo “Suburra”: viaggio senza termine nella notte di Roma*, in <http://www.repubblica.it/cultura>, 2015.

FILMOGRAFIA

A ciascuno il suo, E. Petri, 1967.

Accattone, P.P. Pasolini, 1963.

Agostino, M. Bolognini, 1962.

Almost Blue, A. Infascelli, 2000.

America oggi, R. Altman, 1993.

American History X, T. Kaye, 1998.

Amore e rabbia, Aa.Vv, 1968.

Anime nere, F. Munzi, 2014.

Appunti per un film sull'India, P.P. Pasolini, 1968.

Barry Lyndon, S. Kubrick, 1975.

Baretta, serie televisiva, 1975-1978.

Blow Up, M. Antonioni, 1966.

Branchie, F. Ranieri Martinotti, 1999.

Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato, F. Vancini, 1972.

Cabiria, G. Pastrone, 1914.

Cadaveri eccellenti, F. Rosi, 1976.

Caos calmo, A. Grimaldi, 2008.

Canone inverso - Making Love, R. Tognazzi, 2000.

C'era una volta in America, S. Leone, 1984.

Comizi d'amore, P.P. Pasolini, 1964.

Come Dio comanda, G. Salvatores, 2008.

Denti, G. Salvatores, 2000.

Edipo re, P.P. Pasolini, 1967.

Educazione siberiana, G. Salvatores, 2013.

Eyes wide shut, S. Kubrick, 1999.

Fahrenheit 451, F. Truffaut, 1966.

Giacomo l'idealista, A. Lattuada 1943.

Giovani mariti, M. Bolognini, 1958.

Gli intoccabili, B. De Palma, 1987.

Gli sfiorati, M. Rovere, 2011.

Gomorra, M. Garrone, 2008.

Grandi Magazzini, Aa.Vv., 1986.

Hungry Hearts, S. Costanzo, 2014.

I racconti di Canterbury, P.P. Pasolini, 1972.

I ragazzi del juke-box, L. Fulci, 1959.

I soliti ignoti, M. Monicelli, 1953.

Il bell'Antonio, M. Bolognini, 1960.

Il cavaliere inesistente, P. Zac, 1971.

Il capitale umano, P. Virzì, 2014.

Il conformista, B. Bertolucci, 1970.

Il Decameron, P.P. Pasolini, 1971.

Il disprezzo, J.L. Godard, 1963.

Il dottor Zivago, D. Lean, 1965.

Il fidanzamento, G. Grimaldi, 1975.

Il fiore delle Mille e una notte, P.P. Pasolini, 1974.

Il giorno della civetta, D. Damiani, 1968.

Il giorno degli Zombie, G.A. Romero, 1985.

Il manoscritto del Principe, R. Andò, 2000.

Il padrino - Parte III, F.F. Coppola, 1972.

Il prete bello, C. Mazzacurati, 1989.

Il ragazzo invisibile, G. Salvatores, 2014.

Il siero della vanità, A. Infascelli, 2004.

Il Vangelo secondo Matteo, P.P. Pasolini, 1964.

Io e te, B. Bertolucci, 2012.

Io non ho paura, G. Salvatores, 2003.

Lassù qualcuno mi ama, R. Wise, 1956.

La bellezza del somaro, S. Castellitto, 2010.

La bestia nel cuore, C. Comencini, 2005.

La ciociara, V. De Sica, 1960.

La cuccagna, L. Salce, 1962.

La donna del fiume, M. Soldati, 1955.

La forza del passato, P. Gay, 2002.

La giornata balorda, M. Bolognini, 1960.

La lupa, A. Lattuada, 1953.

La notte brava, M. Bolognini, 1959.

La notte dei morti viventi, G.A. Romero, 1965.

La ragazza di Bube, L. Comencini 1963.

La smania addosso, M. Andrei, 1963.

La solitudine dei numeri primi, S. Costanzo, 2010.

La vita oscena, R. De Maria, 2014.

Le chiavi di casa, G. Amelio, 2004.

Le notti di Cabiria, F. Fellini, 1957.

Le streghe, Aa.Vv., 1967.

L'esorcista, W. Friedkin, 1973.

L'odore del sangue, M. Martone, 2004.

Liberò burro, S. Castellitto, 1999.

Lolita, S. Kubrick, 1962.

Lo sbirro, il boss e la bionda, J. McNaughton, 1993.

Lo scopone scientifico, L. Comencini, 1972.

L'ultimo capodanno, M. Risi, 1998.

Malombra, M. Soldati, 1942.

Mamma Roma, P.P. Pasolini, 1962.

Marisa la civetta, M. Bolognini, 1957.

Medea, P.P. Pasolini, 1969.

Mio fratello è figlio unico, D. Luchetti, 2007.

N – Io e Napoleone, P. Virzì, 2006.

Natural Born Killers, O. Stone, 1994.

Nascita di una nazione, D. W. Griffith, 1915.

Nessuno si salva da solo, S. Castellitto, 2015.

Non ti muovere, S. Castellitto, 2004.

NYPD - New York Police Department, serie televisiva, 1993-2005.

Ossessione, L. Visconti, 1943.

Pane, amore e fantasia, L. Comencini, 1953.

Palookaville, A. Taylor, 1995.

Piccolo mondo antico, M. Soldati, 1941.

Porcile, P.P. Pasolini, 1969.

Pulp Fiction, Q. Tarantino, 1994.

Quando la moglie è in vacanza, B. Wilder, 1952.

Quando la notte, C. Comencini, 2011.

Questa è la mia vita, J.L. Godard, 1962.

Quo vadis, baby?, G. Salvatores, 2005.

Ro.Go.Pa.G., Aa.Vv., 1963.

Romanzo criminale, M. Placido, 2005.

Romanzo criminale – La serie, S. Sollima, 2008-2010.

Ruggine, D. Gaglianone, 2011.

Salò o le 120 giornate di Sodoma, P.P. Pasolini, 1975.

Senilità, M. Bolognini, 1962.

Shining, S. Kubrick, 1980.

Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo, P.P. Pasolini, 1964.

Teorema, P.P. Pasolini, 1968.

The Good Life, N. Ammaniti, 2014.

Todo modo, E. Petri, 1976.

Tutta la vita davanti, P. Virzì, 2008.

Tutti a casa, L. Comencini, 1960.

Tutti i santi giorni, P. Virzì, 2012.

Uccellacci e uccellini, P.P. Pasolini, 1966.

Ultimo tango a Parigi, B. Bertolucci, 1972.

Un giorno di ordinaria follia, J. Schumacher, 1993.

Un mondo perfetto, C. Eastwood 1993.

Venuto al mondo, S. Castelletto, 2012.

Vita futurista, A. Ginna, 1916.

Viva la libertà, R. Andò, 2014.

Zombi, G.A. Romero, 1978.