

Cinema e letteratura: convergenza divergenza e interferenza. Lo schema narrativo canonico della trasposizione

ALBERTA PASSERI

Universidade da Coruña (Spain)

Abstract

La práctica de realizar largometrajes inspirados en obras literarias es, hoy en día, muy aceptada y consolidada. Las herramientas teóricas de análisis como la literatura comparada, la semiótica visual o filmica y la narrativa audiovisual son ampliamente reconocidas.

Aún así, cuando el séptimo arte estaba en los albores, ni la crítica ni la literatura comparada enfocaron la importancia necesaria en la relación entre cine y literatura. El siglo anterior ha sido testigo de la imposición del cine como arte independiente y el primer vínculo que se ha tenido que romper ha sido el de la página escrita.

La relación entre cine y literatura es compleja y ha generado muchas teorías a lo largo de la historia; en este artículo se analizarán los principales puntos de convergencia, divergencia e interferencia que median entre los dos artes.

Se procederá además a la presentación del esquema canónico de Paz Gago. Un esquema que, aún no siendo definitivo, ha demostrado ser muy útil a la hora de representar gráficamente el análisis de las transposiciones audiovisuales.

1. CINEMA E LETTERATURA: IL METODO COMPARATIVO SEMIOTICO-TESTUALE

La prassi di realizzare lungometraggi ispirati a opere letterarie è, al giorno d'oggi, più che accettata e consolidata. Gli strumenti teorici di analisi di cui avvalersi, come le discipline della letteratura comparata, la semiotica visiva o filmica e la narrativa audiovisiva sono ampiamente riconosciuti. Tuttavia è noto che, quando la settima arte era ancora agli albori, né la critica né la letteratura comparata dettero l'importanza necessaria alla relazione del cinema con la letteratura. Il secolo precedente ha visto il cinema affermarsi come arte autonoma e il primo vincolo che si è dovuto lacerare è stato proprio quello con la pagina scritta. Il rapporto tra cinema e letteratura è complesso e contraddittorio e ha visto succedersi scontri violenti e repentine riappacificazioni.

Christian Metz, uno dei primi ad occuparsi di questo rapporto si trovò di fronte ad un problema d'origine linguistico. La questione, infatti, era che il cinema non poteva considerarsi una lingua nell'accezione della linguistica di Saussure: *un sistema di segni, cioè un insieme coerente i cui elementi sono legati tra loro da somiglianze che li uniscono e da differenze che li oppongono.* (Pierretti, Bonerba, Bernardelli 2002:30). Il cinema è un linguaggio e non una lingua, giacché le immagini non si possono considerare *segni*. Metz cercò di trovare una retorica a questo linguaggio però, l'approccio linguistico si dimostrò inadeguato: al contrario di quanto accade per la lingua, i piani e le sequenze cinematografiche non si possono adattare in un'organizzazione pragmatica o sintattica.

Una seconda tappa dell'evoluzione della semiologia del cinema è quella che Casetti chiama la *seconda semiotica*, nella quale il metodo induttivo si basa sull'analisi testuale dei film. Questa nuova strategia epistemologica, che trova le sue fondamenta nella semiotica narrativa, sembra più adeguata per elaborare lo studio della forma e il senso dei film, oltre a permettere un confronto tra le strutture teoriche enunciate dai modelli e le strutture concrete adottate nei film. Lo studio semiotico del linguaggio cinematografico, basato sull'analisi empirica di sequenze e scene del testo filmico libera la semiotica filmica dal metodo deduttivo, rendendola una disciplina autonoma e indipendente e dando via libera a nuove esplorazioni teoriche.

Concordiamo con Zepetnek sul fatto che lo studio comparativo deve essere necessariamente interdisciplinare, inteso nelle tre accezioni del termine, (interdisciplinare, multidisciplinare e pluridisciplinare); questa e altre scuole di pensiero apporteranno i metodi e le prospettive più utili alla ricerca sulla relazione tra letteratura e cinema. Lo studioso canadese propone un radicale ripensamento della letteratura comparata secondo un «approccio empirico e sistemico della letteratura e della cultura». Si scoprono in questo modo, nuovi punti di vista sulla letteratura nell'era dei nuovi media. Zepetnek osserva, per esempio, come nel sistema delle arti contemporanee, sempre più spesso avviene il passaggio dal codice linguistico-letterario a quello visivo-musicale o elettronico. Per l'analisi del passaggio da un codice ad un altro è naturalmente imprescindibile il riferimento alla semiotica, e in particolare, alla semiotica narrativa, che contribuisce decisamente a descrivere il funzionamento comunicativo e narrativo del cinema. Il punto di partenza essenziale risiede nella struttura narrativa che hanno in comune, due sistemi semiotici distinti, il verbale letterario e il visivo cinematografico; ragione per la quale la semiotica narrativa comparata si è rivelata uno strumento efficace per abordare lo studio d'entrambi i sistemi di narrazione. Di

fatto, la maggior parte dei manuali inerenti l'analisi testuale filmica apparsi nella passata decada (Aumont y Marie, 1988; Casetti y De Chio, 1990; Carmona, 1991; González Requena, 1995) coincidono tutti nel considerare come fondamento teorico la semiotica testuale, rifacendosi al postulato di Metz, secondo il quale l'autentico studio del senso del film deve necessariamente supporre lo studio della forma e del contenuto. Questa prospettiva semiotica abborda l'analisi dei significanti filmici e dei codici che li organizzano nel discorso cinematografico, apportando le dovute condizioni di rigore, obiettività e scientificità del metodo.

Una volta superata la tappa più formale della prima semiotica narrativa, questo ramo della semiotica ha saputo mantenere la sua efficacia, incorporando e incorporandosi, allo stesso tempo, alle prospettive più recenti della semiotica del cinema per continuare a svolgere la sua funzione analitica e descrittiva; come riconosceva Chateau (1990: b7): «La semiotica narrativa è senza dubbio la branca più florida della semiotica del cinema. Particolarmente, l'evoluzione della semiotica narrativa post-strutturalista con l'orientamento pragmatico che hanno adottato gli studi di semiotica alla luce della riscoperta di Peirce, ha convertito le teorie dell'enunciazione e della ricezione del testo filmico nel nucleo centrale delle ricerche e discussioni che animano attualmente i dibattiti nel contesto della semiotica filmica che Paz Gago definisce di seconda generazione» (Paz Gago, 2002).

Oltre alle strategie metodologiche dell'analisi dei testi letterari e filmici è molto interessante tenere in considerazione il successivo processo comparativo che riguarda il copione letterario, le riflessioni e le opinioni di scrittori e cineasti, soprattutto davanti ad esperienze come la scrittura di copioni adattati al cinema o la trasposizione di racconti. Forse uno dei più grandi sceneggiatori della storia del cinema, collaboratore di Buñuel o Godard, Jean Claude Carrière sottolineava la rilevanza di questo approccio pluridisciplinare: «La storia del cinema, l'analisi scrupolosa dei film, l'incontro con registi, lo studio minuzioso dei copioni e la comparazione analitica con gli altri film da essi generati, tutti questi compiti hanno una funzione evidentemente importante» (Carrière, 1998: 10).

Sono questi alcuni degli elementi teorici e analitici che concorreranno a formare la proposta metodologica interdisciplinare di Paz Gago per studiare scientificamente le complesse relazioni che intercorrono tra il sistema narrativo letterario e quello filmico.

Il contrasto continuo tra i modelli teorici e le analisi testuali è la strategia più utile e adeguata per consolidare le ipotesi fino ad ora solo accennate, in questo incessante intercambio di dati e supposizioni, analisi e deduzioni sul quale, a nostro parere, deve basarsi un lavoro di ricerca rigoroso.

Il nuovo approccio comparativista che qui si sta promulgando deve considerare gli elementi comuni che hanno la letteratura e il cinema e a partire da essi analizzarne le differenze e giudicarle oggettivamente. Il punto di partenza sarà evidenziare gli aspetti comuni ed esporre le differenze senza tendenziosità né pregiudizi sull'importanza di un'arte a scapito dell'altra, ricordando sempre che si tratta di codici distinti.

1.1 Convergenza: il sistema narrativo

Il romanzo e il film sono accomunati da due aspetti essenziali: la narratività e la fiction. Queste proprietà basilari nello studio comparativo delle due modalità espressive, la letteraria e la cinematografica e sono il fondamento che permette la loro comparazione.

In *Die Logik der Dichtung*, Käte Hamburger distingue radicalmente il genere mimetico o di finzione dal genere lirico o esistenziale. Insieme alla finzione epica, la drammatica e la narrativa, Hamburger inserisce la finzione cinematografica. Al contrario del suo discepolo Roman Ingarden, che confinava il cinema fuori della frontiera della letteratura, Hamburger considera che il cinema come il teatro esige la *fenomenologia della scena* (Hamburger, 1995:148) in maniera che gli elementi tecnici e fotografici non solo non impedisca ma anzi che riaffermino l'esistenza del cinema come forma di finzione e per tanto come forma letteraria.

Un recente studio pubblicato da Mario Klarer, *An Introduction of Literary Studies* (1999), considera quattro classi di generi letterari: fiction, drama, poetry e film; dando per scontata l'appartenenza del cinema al rango di scienza narrativa. Il continuo dibattito sulle influenze del romanzo sul cinema e viceversa, ci conduce a formulare un'unica tesi centrale: la narratività è un'ipotesi unica, astratta e generale che caratterizza diversi linguaggi e che si utilizza in diversi sistemi espressivi per narrare delle storie. Esistono diverse tecniche strutturali, procedimenti e maniere per raccontare una storia; queste strategie narrative sono adottate dai differenti sistemi narrativi con i rispettivi codici semiotici: verbale-orale (narrativa orale); verbale-scritto (romanzo o racconto), verbale-visuale (film).

Le tecniche narrative sono le stesse, sia che vengano utilizzate dal cinema che dal romanzo. Umberto Eco (1962:196 e 197) afferma che tra la narrazione verbale e quella cinematografica esiste un'autentica omologia strutturale e non una semplice analogia, infatti, entrambe sviluppano in modo identico la struttura dell'azione in trama. Nei due casi esiste un'azione che è strutturata in maniera narrativa, indipendentemente che essa sia verbale o rappresentata visivamente. A questo proposito Jorge Urrutia (1984:72) parla di *strutture narrative astratte* che sono comuni e non specifiche del cinema o del romanzo, e che si adattano al supporto e al sistema semiotico che le adotta.

Per raccontare una storia bisogna presentarla in una determinata forma, disponendo gli eventi in un determinato ordine strutturale, l'intreccio. Esistono differenti tipi di strutture d'intreccio, in modo che l'azione catturi l'attenzione del lettore: ellisse, flash back, alterazione dell'ordine temporale, accelerazione del ritmo narrativo, etc. È certo che determinati trucchi narrativi possono adattarsi meglio di altri a un media specifico, prestandosi più soddisfacentemente a un sistema semiotico e ai suoi codici, però, come fa notare Dario Villanueva, quello che realmente succede, è che «alcuni processi narrativi, poco efficaci se utilizzati nel romanzo, nel linguaggio cinematografico diventano geniali» (1999:185-210).

Nel linguaggio cinematografico il montaggio costituisce uno dei fattori essenziali della narrazione, giacché, come commenta Zunzunegui (1998:161), si tratta del principio che organizza la struttura interna degli elementi filmici visivi e sonori. Il montaggio trova un modello valido in una tecnica narrativa basica che, uno dei padri del cinema, Griffith, prese in prestito dal romanzo realista inglese, in concreto da Dickens, come dimostrò Eisenstein in un famoso articolo su *Griffith, Dickens e il cinema del suo tempo*.

Quando Mario Vargas Llosa afferma che «tutti i mezzi della storia cinematografica provengono dal romanzo», lo dice perché il romanzo precede di gran lunga il cinema, e cinque secoli di esistenza gli hanno consentito sperimentare tutte le possibilità narrative e descrittive. Se agli albori della settima arte, il montaggio e il tempo narrativo dei film era evidentemente influenzato dalla letteratura, con il passare del tempo, peculiari forme di narrazione del cinema

hanno contagiato il romanzo; questo è, per esempio, quello che avviene con il *Nouveau roman* francese o con il realismo.

Tutti i sistemi narrativi sono lineari e temporali, per questo devono giocare sempre con lo spazio e il tempo, manipolando la durata, l'ordine cronologico, il ritmo e la frequenza.

A questo proposito Umberto Eco, già nel 1962, affermava che era possibile stabilire una comparazione tra la forma di organizzare l'azione del romanzo e quella del film. Questo aspetto dell'analisi è uno dei punti su cui verterà la nostra attenzione, incuriositi dal fenomeno per il quale in un determinato clima culturale, arti distinte implicano problemi dello stesso genere con soluzioni strutturalmente simili. È questo il cammino dell'omologia narrativa inaugurato da Eco, e ripreso da Paz Gago.

1.2 Divergenza: Il Sistema Semiotico

Quello che differenzia il cinema dalla narrativa è il sistema semiotico che entrambi utilizzano per comunicare con il destinatario, nel primo caso lo spettatore, nel secondo il lettore. Come evidenzia Villanueva confrontando la letteratura con altro qualunque tipo d'espressione artistica, si dovrà considerare che i segni utilizzati dai due supporti sono distinti ma che possono ottenere effetti e significati comuni. Nessuna disciplina meglio della semiotica, che si dedica proprio allo studio dei segni, si presta ad essere utilizzata dal ricercatore per l'analisi e la precisione concettuale necessaria.

Nel 1933 Roman Jakobson ha attribuito all'espressione metaforica *linguaggio cinematografico*, il significato letterale di discorso cinematografico in contrapposizione al concetto di discorso teatrale; si inaugurò così il concetto di Semiotica del Cinema. Per il padre della Poetica strutturalista «*tutti i fenomeni del mondo esterno si trasformano in segno nello schermo*» riaffermando quindi «*l'essenza degli elementi cinematografici come segni-oggetti organizzati in un sistema di natura ottica e acustica*» (1970:154-157).

All'inizio la Semiotica Filmica era adottata come una semiotica teorica applicata allo studio dei processi di comunicazione istaurati dal cinema e dai testi cinematografici. In un modo essenzialmente deduttivo la semiotica della narrazione di Saussure o quella di Hjelmslev prima, e quella di Greimas, dopo, sono servite da trampolini teorici per spiegare il linguaggio cinematografico definito da Jakobson nel 1933. Eco, Barthes, Metz, Pasolini, Bettetini, Casetti e molti altri autori, si sono interrogati sulla natura semiotica e linguistica del cinema, se si trattava di una lingua o di un linguaggio e sulle articolazioni linguistiche che essa possedeva. Christian Metz sarà il fondatore indiscutibile di questa rama della semiotica generale; è lui, infatti, che comincia ad occuparsi di questi problemi linguistici, abordando lo studio del significante e del significato nel testo filmico, per arrivare alla conclusione che un tipo di discorso tanto complesso non si può ridurre alle convenzioni di una lingua, giacché non è divisibile in unità minime e il suo funzionamento si basa su una combinazione di grandi unità sintagmatiche. Il cinema è un linguaggio però non potrà mai essere una lingua nel senso saussuriano del termine, giacché non possiamo considerare le immagini né come segni né come unità simili alle parole, ed è impossibile organizzarle in una sintassi grammaticale. Pasolini contraddice Metz affermando che si può definire il cinema come una lingua perché costituisce un sistema di trasmissione di significati; mentre, Bettetini sostiene che esiste una doppia articolazione nel discorso filmico, iconemi ed elementi tecnici. Eco, invece, difende la tesi per la quale il

cinema è l'unico codice che possiede tre articolazioni, figure visive, semi iconici e cinemorfemi. Questa triplice articolazione visiva fa del cinema uno dei sistemi di comunicazione più efficaci e realistici (1968:249).

Una seconda fase nell'evoluzione della semiotica narrativa, che Casetti chiama *la seconda semiotica* (Casetti, De Chio, 1990:34) viene promossa dal metodo induttivo che fonda il riconoscimento della semiotica filmica sull'analisi testuale dei film concreti e, come suggerisce Chateau (1990:b1-b9), permette il confronto tra le strutture teoriche dettate dai modelli e le strutture concrete realizzate dai film. Lo stesso concetto di testo suggerisce un approccio pragmatico, giacché definisce l'attuazione concreta di un'azione comunicativa, l'analisi del testo filmico è stata, infatti, condizionata dalla pragmatica del cinema o da una semiotica del cinema pragmaticamente orientata, così come l'ha definita il suo fondatore Charles Sanders Peirce.

Negli anni Ottanta e fino alla fine del secolo, gli studi di semiotica inerenti all'analisi testuale del film hanno iniziato a concentrare la loro attenzione sullo spettatore, interlocutore del processo di comunicazione generato dal film. Seguendo la scia dei lavori comparativisti iniziati da Chatman, Browne e la sua retorica della comparazione filmica, abordano l'analisi del film con la prospettiva dell'intercambio di comunicazione tra emittente e destinatario, fattori impliciti del testo come il narratore/autore e lettore/spettatore. Quest'orientamento pragmatico sposta essenzialmente l'attenzione sui meccanismi di trasmissione e ricezione del cinema. Si tratta, innanzitutto, di sapere se il film, come il racconto scritto, possiede qualche struttura filmico-narrativa che assuma la responsabilità totale del racconto, la sua *messa in scena*. Sembra assodata l'esistenza di una fonte illocutoria, anche se non si è arrivati a un accordo sulla sua natura, se è personale o impersonale, meccanica o antropomorfa, testuale o reale. È necessario stabilire l'esistenza di un narratore filmico come entità parallela al narratore responsabile del racconto verbale di finzione. Per il fondatore della narratologia, Genette, il narratore è chi parla, una voce; mentre per Jost è qualcuno che racconta qualcosa. In questo senso è necessario tracciare una frontiera tra chi parla e chi vede, tra raccontare e vedere o mostrare. Da questo momento in poi per narratore non s'intenderà solo chi parla; giacché si può raccontare qualcosa anche attraverso le immagini e il loro montaggio. È in quest'ottica che s'inizierà a definire la prospettiva o il punto di vista del narratore usando il termine più scientifico e rigoroso di ocularizzazione, riferendosi all'inquadratura della cinepresa.

Sarà nel 1998, in occasione del V Congresso de l'AISS, nell'Università californiana di Berkeley, che Paz Gago proporrà il concetto di *cinerratore* come responsabile della emissione/narrazione cinematografica: il narratore del romanzo è una proiezione fittizia del autore reale, della sua voce inserita nel mondo della finzione narrativa, il *cinerratore*, invece, è una proiezione fittizia del complesso sistema visivo e tecnico realizzato dal cinema. Se il narratore si definisce come una voce che racconta una storia, il *cinerratore* sarà uno sguardo sulla storia raccontata dal film.

1.3 Interferenze

A partire dalle similitudini e dalle differenze si possono evidenziare le interferenze che intercorrono tra il testo letterario e quello cinematografico: le voci narranti, come per esempio le voci *off* e *over*; o le strategie visive e descrittive che la narrativa ha sempre utilizzato.

Una prima interferenza tra il testo letterario e quello cinematografico è sicuramente il copione: testo ibrido di carattere linguistico nel quale si descrivono tutte le risorse cinematografiche che saranno utilizzate nella ripresa e nel montaggio. Il copione funge da nesso imprescindibile tra il sistema verbale del linguaggio letterario e quello verbale-visivo del linguaggio cinematografico. Il copione conserva la modalità della scrittura e nello stesso tempo apporta soluzioni visive e del montaggio dell'immagine. Anche se da un punto di vista della semiotica interessa essenzialmente il testo artistico finito che arriva al destinatario, è vero che in uno studio teorico e comparativo delle relazioni fra letteratura e cinema, è molto importante analizzare quest'ibrido letterario, soprattutto quando, al giorno d'oggi, inizia a essere abituale la pubblicazione di copioni adattati o originali, che a volte arrivano addirittura a diventare dei romanzi. Il copione adattato è un passo intermedio nel processo di trasposizione del romanzo in film, è in questa fase che si producono i primi aspetti cinematografici della versione verbale della storia: la sua visibilità, le inquadrature, la selezione delle azioni e dei dialoghi; il copione è visivo, chi scrive deve mettersi nei panni di chi legge il film. Dal punto di vista narrativo il copione è la prima elaborazione testuale della storia che si girerà. Nel caso in cui si tratti della trasposizione da un romanzo, il copione dovrà stabilire le vicinanze e le differenze con l'opera letteraria d'origine, i meccanismi narrativi che saranno utilizzati e le parti della storia che saranno sviluppate. Il copione occupa un posto privilegiato nell'interferenza tra la letteratura e il cinema condensando la narrativa astratta e generale che questi due generi condividono.

Un altro elemento dell'interferenza tra i due sistemi d'espressione è uno degli aspetti essenziali del testo narrativo: la descrizione. Sia la descrizione rappresentativa, tipica della novella realistica, che quella espressiva e creativa hanno, infatti, bisogno della visibilità. La descrizione di personaggi, oggetti, luoghi o paesaggi è, di fatto, necessariamente visiva, vuole mostrare al lettore l'immagine degli esseri o degli spazi descritti. Quello che la narrazione verbale comunica attraverso la descrizione, il linguaggio cinematografico lo realizza con le inquadrature. Il modo di guardare un oggetto attraverso la cinepresa, i differenti piani dell'inquadratura, dal primissimo piano al campo lunghissimo, i movimenti della camera trovano corrispondenza nelle diverse tecniche descrittive verbali. È per questo motivo che molte descrizioni narrative, anche se non hanno avuto nessun contatto con la tecnologia audiovisiva, possono perfettamente essere lette in chiave cinematografica. La narrazione basata sul codice del montaggio o della descrizione attraverso le inquadrature è molto più frequente nella letteratura del XX secolo, il secolo del cinema, giacché è influenzata dal modo di vedere la realtà del racconto cinematografico.

2. LO SCHEMA NARRATIVO CANONICO DELLA TRASPOSIZIONE

Prendendo come unità di misura, il tempo narrativo e la descrizione, Paz Gago è riuscito ad articolare uno schema canonico estremamente utile per analizzare graficamente le convergenze, le interferenze e le differenze che intercorrono tra il romanzo e il film e che come abbiamo analizzato in precedenza possono anche essere applicate alle trasposizioni cinematografiche.

Come abbiamo visto fino ad ora, il film e la narrativa sono accomunati dalla finzione e dalla struttura narrativa che li sopporta. Entrambi i generi hanno la funzione di raccontare

storie, con le implicazioni che questo comporta: intrattenere, trasmettere valori, insegnare una morale, fare evadere il destinatario, etc.

Nel corso dei secoli la narrazione si è servita di supporti diversi, avvalendosi di codici distinti, per svolgere il suo ruolo; oggi Paz Gago intraprende un excursus nella storia di quest'ultima, coniando termini più propizi e atti all'analisi.

Lo studioso corugnese divide l'evoluzione della narritività in quattro fasi:

- Oralitura: sistema di comunicazione orale, fino al XV secolo. La storia si racconta e il supporto utilizzato è la voce.

- Stampa: sistema di comunicazione scritto, questa fase è quella che McLuhan definisce la galassia Gutenberg riferendosi all'invenzione della stampa a caratteri mobili e a come con essa si compia definitivamente il passaggio dalla cultura orale alla cultura alfabetica. Mentre nella cultura orale la parola è una forza viva, risonante, attiva e naturale, nella cultura alfabetica la parola diventa un significato mentale, legato al passato. Con l'invenzione di Gutenberg queste caratteristiche della cultura alfabetica si accentuano e si amplificano: tutta l'esperienza si riduce a un solo senso, la vista.

- Letteratura: sistema di comunicazione scritto, questa fase, che inizia nel XVIII secolo, è quella più vicina alla concezione classica di narrativa, il supporto utilizzato è il libro e la lettura diventa intima.

- Visualitura: nel 1895 nasce il cinema e nel 1902 si vedono i primi film di fiction. La cultura dell'immagine diventa sempre più dominante. S'inizia a narrare attraverso l'immagine. Ogni tipo di storia si concepisce visivamente con l'immaginazione, ma per la prima volta si utilizza un supporto tecnico per raccontare basato su immagini e parole

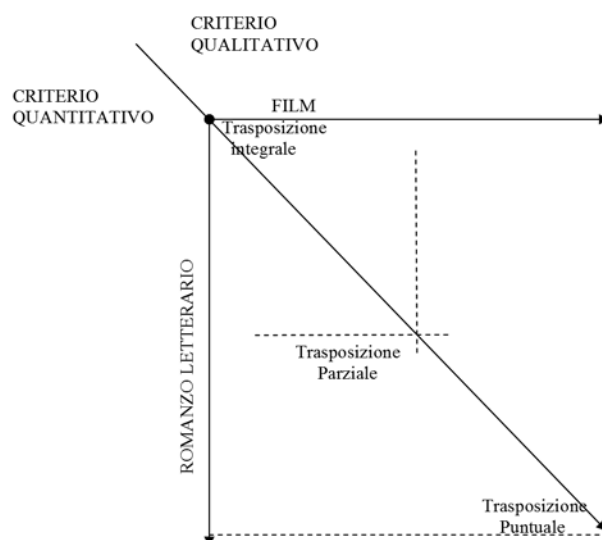
Come abbiamo già detto, ai suoi albori, la struttura narrativa del linguaggio cinematografico era fortemente influenzata dai modelli già esistenti nella letteratura, il cinema tarderà anni ad acquisire l'indipendenza che possiede e, come sappiamo, arriverà a condizionare la tecnica di scrittura dei testi letterari.

Quello che si sta proponendo in questa sede è uno schema canonico atto all'analisi grafica delle trasposizioni cinematografiche, sulla base delle caratteristiche narrative del cinema e del romanzo, il professor Paz Gago ha tracciato un sistema d'analisi efficace e valido.

Quella delle trasposizioni è una prassi consolidata, sebbene Dario Villanueva preferisca parlare di trasduzioni, riferendosi al fenomeno biochimico per il quale una materia passa da uno stato ad un altro, abbiamo preferito continuare ad utilizzare il termine di trasposizione, riferendoci al passaggio del racconto letterario sul grande schermo. Si tratta, infatti, di modellare una storia; la stessa narrazione passa dal supporto cartaceo alla pellicola, plasmandosi al nuovo codice semiotico e alle esigenze che questo richiede. Sarà quindi possibile ricorrere ad elissi o analessi temporali, diminuire il numero dei protagonisti, adattare gli spazi e il cronotopo del romanzo alle esigenze di produzione. Il film potrà essere più o meno simile al romanzo ma in nessun caso sarà opportuno parlare di «fedeltà» della trasposizione, si è, infatti, davanti a un prodotto nuovo, supportato da un codice distinto che risponde a criteri differenti; sarebbe ingenuo e inesatto aspettarsi «fedeltà» riguardo a qualunque aspetto del romanzo. Per esempio, il film può nascere da un elemento puntuale del romanzo, un aspetto infimo, episodico, che da origine e ispira tutto il lavoro cinematografico.

Tutte queste varianti, queste possibilità di trasposizione, sono considerate da Paz Gago all'interno di quello che abbiamo, per il momento, battezzato come il quadrato della trasposizione o schema canonico della trasposizione, facendo un riferimento palese a Greimas, in onore del suo lavoro:

IL QUADRATO DELLA TRASPOSIZIONE:



Come possiamo notare si tratta di una sorta di asse cartesiano capovolto, sull'asse delle ascisse si fa riferimento al Romanzo letterario mentre su quello delle ordinate si valuta il Film; allo stesso modo si considera con il romanzo il criterio qualitativo e sull'asse del film il criterio quantitativo. Con questi criteri si fa riferimento alla totalità degli aspetti che costituiscono il mondo finzionale delle due opere, analizzando l'intera diegesi, ossia l'andamento narrativo generale.

Con il criterio quantitativo si fa riferimento al tempo della narrazione, al cronotopo, in generale alla durata delle azioni e delle descrizioni. Il criterio qualitativo, invece, si riferisce ai personaggi, al contenuto della narrazione, alla storia, ai luoghi e a tutti gli elementi descrittivi che prendono parte nel processo narrativo.

Se un film, per esempio, mantiene la trama del romanzo da cui è ispirato, racconta la storia seguendo l'intreccio, i piani della camera riproducono le descrizioni letterarie e il numero dei personaggi e delle azioni è lo stesso che quello della storia scritta, saremmo di fronte a una trasposizione integrale che, nel quadrato di Paz Gago, si rappresenterà nel punto zero dell'asse, giacché entrambi i criteri coincidono tanto per il romanzo quanto per il film. Questo tipo di trasposizione suole realizzarsi da racconti brevi e con una struttura narrativa semplice.

Se, invece, nel film il tempo della narrazione cambia, si accorcia o si dilata, rispetto a quello del romanzo, o il numero dei personaggi diminuisce, o si tagliano o aggiungono degli avvenimenti, allora la trasposizione sarà parziale e si collocare nello schema nel punto intermedio.

Il caso della trasposizione puntuale si realizza quando un film prende soltanto lo spunto, l'ispirazione dal romanzo; quando a generare l'idea cinematografica è un aspetto concreto, minimo, un episodio, un frammento della storia.

Generalmente il racconto scritto è più esteso e particolareggiato, la scrittura ha dei tempi più lunghi e il processo creativo dello scrittore può fare affidamento sulla fantasia del lettore, senza considerare l'abissale differenza che intercorre tra i costi di produzione di un libro e quelli di un film.

Naturalmente questo schema non ha la presunzione di essere un metodo definitivo, quello che qui si propone è un primo passo verso la rappresentazione visiva di una trasposizione.

Lo schema di Paz Gago ci permette di visualizzare rapidamente e graficamente quelle che sono le linee generali di una trasposizione; gli aspetti più importanti vengono svelati dallo schema con precisione ed efficacia.

Siamo davanti ad un'idea innovatrice, che nella sua semplicità ci permetterà di classificare un numero infinito di trasposizioni in modo sintetico e valido.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques e Marie, Michel (1988): *L'Analyse des films*, Nathan, Paris.
- Bettetini, Gianfranco (1968): *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano.
- Browne, Nick (1982): *The Retic of Fimic Narration*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- Casetti, Francesco e De Chio, Federico (1990): *L'analisi del film*, Bompiani, Milano.
- Chateau, Dominique (1990): *La sémiologie du cinéma: un bilan en Degres 64*, b1-b9, Paris.
- Eco, Umberto (1962): «*Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio*», *Film Selezione in La definizione dell'arte*, Milano.
- (1968): *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Bompiani, Milano
- Genette, Gérard (1991): *Fictin et diction*, Seuil, Paris.
- Hamburger, Käte (1957): *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett.
- Jakobson, Roman (1933): *Úpadek Filmu*, in *Listy pro umeni a Kritiku*, I, Praga.
- Klarer, Mario (1999): *An Introduction of Literary Studies*, Routledge, London.
- McLuhan, Herbert Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* Routledge & Kegan Paul.
- Metz, Christian (1971): *Langage et Cinema*, Larousse, Paris.
- (1991): *L'Enunciation impersonnelle, ou la site du film*, Klincksieck, Paris.
- Paz Gago, José María (1995): *Sémiotica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Rodopi, Amsterdam-Atalanta.
- (1999): *Teoría e Historia de la Literatura y Teoría e Historia del Cine*, en *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*, Castro de Paz, Souto Cantero y Paz Gago, Visor, Madrid.

- (2004): *Propuesta para el Replanteamiento Metodológico en el Estudio de las Relaciones de Literatura y Cine. El Método Comparativo Sémiotico Textual*, en *Signa. Rev. Asoc. Esp. Semiot.* n.13, UNED, Fac. de Filología, Inst. de Semiótica Literaria y Teatral.
- Pieretti, Antonio; Bonerba, Giuseppina e Bernardelli, Andrea (2002): *Introduzione alla semiotica*, Morgiacchi-Galeno Editrice, Perugia.
- Urrutia, Jorge (1984): *Imago litterae. Cine.Literatura*, Alfar, Siviglia.
- Villanueva, Dario (1989): *Comentario de textos narrativos: La Novela*, Júcar, Gijón.
- (1991): *El polen de las ideas, Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada*, PPU Barcelona.
- (1999): «*Novela e Cine, signos de narración*», in *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Instituto di studi Turolensi, Zaragoza.
- Zepetnek, Steven Tötösy (1998): *Comparative literature. Theory, method, application*, Rodopi, Ámsterdam-Atlanta.
- Zunzunegui, Santos (1989): *Pensar la imagen*, 4º ed. Catedra/Universidad del País Vasco, Madrid.