

Luci e campi lunghi nella regia della fiction in costume

Intervista a Cinzia Torrini, regista

Come ha affrontato il progetto relativo alla realizzazione di *Piccolo Mondo Antico*?

Si tratta di un romanzo che avevo letto quand'ero ragazzina e già allora mi era rimasto, per così dire, dentro; si tratta di uno di quei testi che colpiscono e lasciano il segno, sembra quasi di averli vissuti in prima persona. In generale, poi, un libro offre molte più possibilità di visualizzare i personaggi, immaginarne i pensieri, quasi di sentirne gli odori, mentre la sceneggiatura lavora in un altro modo, riducendo il testo in una struttura più rigida, lasciando poco spazio all'immaginazione.

Per quanto riguarda il lavoro che ho svolto quando mi è stato affidato il progetto di *Piccolo Mondo Antico*, sono partita da un'attentissima rilettura del libro, prima ancora di affrontare la sceneggiatura, per cercare di memorizzare proprio quelle componenti come le descrizioni, le psicologie, i pensieri, che in una sceneggiatura non possono essere presenti.

Un film poi ha delle leggi di struttura drammatica che non è detto che un libro abbia; è quindi necessario aggiungere momenti drammaturgicamente più forti e anche arricchire il film con elementi di maggior azione.

In che modo un regista affronta, dal punto di vista della messa in scena, componenti del testo di partenza come le descrizioni?

Nel mio lavoro ho cercato di restituire le emozioni della descrizione letteraria lavorando con la luce e la sua capacità di ricreare ambienti e sensazioni della lettura. Posso raccontare un episodio legato alla produzione del film, per descrivere le emozioni che un paesaggio o un'ambientazione possono dare. All'inizio, anche per ragioni di costi, avevamo deciso di girare in Ungheria; tuttavia prima di partire abbiamo fatto un sopralluogo sul lago di Lugano, dove si svolgeva la storia raccontata nel romanzo. Sul posto ho avuto una vera e propria "rivelazione", in quanto ho ritrovato i luoghi legati alle sensazioni che mi portavo dentro dalla lettura del romanzo. Ho ritrovato tegole, muri, colori, che avevo visualizzato nella mia immaginazione. Solo dopo ho realizzato che erano davvero i luoghi di Fogazzaro, in una sorta di corto circuito tra la realtà immaginata e la realtà storica. I luoghi del film dovevano essere assolutamente quelli: in Ungheria non avrei mai ritrovato le stesse cose. Ho negoziato con la produzione di ridurre di una settimana la durata complessiva delle riprese (tantissimo per un film così complesso!) in modo da compensare i costi maggiori dell'allestimento del set in Italia. Credo che il risultato finale abbia ripagato del "sacrificio": ho potuto infatti restituire visivamente quegli elementi caratterizzanti del paesaggio e le ambientazioni (nebbiolina sul lago, nuvole sulle montagne eccetera) che nel romanzo sono fondamentali per disegnare un "luogo romantico", nel senso letterale del termine.

Come si è posta nei confronti del romanzo e dei suoi lettori?

Naturalmente eravamo consapevoli di confrontarci con un libro letto da molte persone, ma anche del fatto che molti spettatori non lo avevano mai letto e hanno potuto conoscerlo solo con la fiction. Spero che sia stato uno stimolo alla lettura, o in ogni caso, un'occasione per far conoscere anche a chi non leggerà il libro un importante romanzo della nostra letteratura, trasposto in modo complessivamente fedele e rispettoso.

È molto diverso lavorare su un periodo storico passato rispetto alla realizzazione di film o fiction attuali?

È sicuramente diverso, ma molto stimolante. Per esempio i dialoghi li abbiamo ripresi pari pari dal romanzo e riportati nella sceneggiatura, perché molto attuali e

moderni. Nel caso di *Piccolo Mondo Antico* poi, il romanzo si occupa di un periodo storico studiato solo a scuola, è vero, ma il confronto di fatto è con la vita quotidiana dei nostri bisnonni.

Infine conflitti e passioni sono sempre attuali, e questo vale per *Piccolo Mondo Antico*, ma anche per la successiva fiction letteraria che ho realizzato, *Elisa di Rivombrosa*, adattamento molto libero del romanzo epistolare *Pamela* di Richardson. In quest'ultima serie, pur avendo cambiato ambientazione geografica e molti altri elementi, abbiamo mantenuto i fondamentali snodi psicologici e narrativi relativi ai protagonisti, perché molto attuali dal punto di vista emozionale.

Per quanto riguarda gli aspetti più tecnici della regia, nei film o nelle fiction ad ambientazione contemporanea, utilizzo molto di più il teleobiettivo, cerco un'immagine più sporca e sgranata. Nelle fiction d'epoca, *Piccolo Mondo Antico* ed *Elisa di Rivombrosa*, invece, ho cercato di valorizzare la bellezza presente nell'inquadratura: quindi ho utilizzato molti campi lunghi e totali per far risaltare di più la fotografia, i costumi, i paesaggi; in un film moderno lavoro molto meno sui totali e più sulle inquadrature strette.

Come si lavora con gli attori in un film in costume?

Agli attori ho detto subito che non eravamo a teatro. La storia è ambientata a fine Ottocento, ma nel parlare quotidiano le persone di quell'epoca sicuramente non usavano il linguaggio della letteratura che, invece, naturalmente, caratterizza il romanzo. Alla fine, il modo di agire e di parlare non sono cambiati così tanto da allora, e quindi ho raccomandato ai miei attori di togliere dal modo di recitare e di agire quelle che potremmo chiamare "incrostazioni" letterarie.

Recitare in costume è diverso da recitare in abiti contemporanei non solo in astratto, ma anche per quella sorta di rigidità fisica imposta dagli abiti dell'Ottocento. Gli abiti, in particolare quelli femminili, sono rigidi: i corpetti obbligano a stare dritti, le maniche non permettono di sollevare a piacimento le braccia; insomma per una persona abituata ai vestiti attuali sono delle vere e proprie gabbie che costringono a certi gesti e ne impediscono altri. Proprio per evitare un effetto "maschera" e una possibile goffaggine nei movimenti degli attori, ho programmato molte prove con i costumi: glieli ho fatti avere settimane prima, per abituarli a muoversi con essi. Gli attori hanno quindi dovuto imparare gesti e posizioni spesso nuovi per loro: in *Piccolo Mondo Antico*, per esempio, la Pandolfi recitava in costume per la prima volta.

Ho cercato poi di evitare che gli attori potessero mettere in atto un tipo di

recitazione troppo lontana dalla realtà, come avviene in alcuni casi in quella teatrale. Il mio obiettivo era comunque di non far sentire in una fiction in costume un'impostazione troppo paludata.

Comunque il costume crea una sensazione particolare anche sul set. Ricordo il primo esterno sul lago: avevo sistemato la macchina da presa e tutto il resto della scena ed ero in attesa del tramonto, prima che arrivassero gli attori. Quando sono arrivati già vestiti per la scena, è cambiato tutto: si era come risucchiati nell'Ottocento, è stata un'impressione veramente forte.

Quali sono i rapporti tra la sua versione di *Piccolo Mondo Antico* e un adattamento precedente particolarmente famoso, come il film di Mario Soldati del 1941?

Naturalmente ho rivisto il film di Soldati e ho cercato di realizzare in termini visivi un confronto forte; in certe scene, per esempio quella della pioggia, il mio obiettivo era riuscire ad avere lo stesso livello di forza emotiva, ma con una maggiore padronanza tecnica, cercando in qualche modo di "far recitare" anche le piante e la natura.

Quali sono le influenze che televisione, cinema o teatro hanno lasciato, più o meno consapevolmente, sulle tue fiction di origini letterarie?

Per quanto riguarda le fonti televisive, gli sceneggiati che la televisione italiana ha realizzato negli anni Sessanta e Settanta hanno sicuramente lasciato delle tracce, anche se non necessariamente delle influenze dirette nel mio modo di lavorare. Molto più netta è stata l'eredità del cinema di Luchino Visconti, di cui ho studiato capolavori come *Il Gattopardo*.

Cinzia Th. Torrini è regista cinematografica e televisiva. Tra i suoi lavori ricordiamo: *Morte di una Strega* (1995), *Iqbal* (1998), *Piccolo Mondo Antico* (2000) e la recentissima serie *Elisa di Rivombrosa* (2003).

Testi e contesti

Appunti a margine su Renzo e Lucia

di Nicola Dusi

Traduzione e semiotica

Si parla molto di *traduzione* nella semiotica contemporanea. Sembra essere una normale evoluzione della costante attenzione ai testi presi singolarmente e nei loro rapporti reciproci: se la semiotica studia i segni, o meglio, i sistemi di significazione, allora capiamo subito che un segno è innanzitutto un rinvio a qualcos'altro e che i sistemi di significazione, i testi, non sono mai soli. I testi, insomma, ed è esperienza facile da verificare in televisione, si appoggiano sempre altrove, vengono prodotti, distribuiti e recepiti sempre insieme ad altri prodotti culturali, altri testi, che li accolgono, li frequentano, li usano, li citano e li contaminano (come direbbe l'antropologo Clifford: "i frutti puri impazziscono"). Uno sciame di testi, o meglio una rete di rimandi, in continua traduzione tra loro: questo è uno dei meccanismi di base degli universi culturali.

Studiare i *testi*, quindi, non vuol dire dimenticare i *contesti* in cui producono significati condivisi socialmente. Non c'è contraddizione: si tratta per esempio di pensare alla fiction tratta dalla letteratura non come un oggetto a sé stante, ma come un punto di arrivo di un processo. Questo processo presenta, da un lato, una fitta relazione con le fonti, cioè con quei testi da cui il prodotto televisivo riprende temi e figure, strutture e modi di raccontare; mentre dall'altro si mette in atto una *negoiazione* e un confronto con la cultura – spesso radicalmente mutata – che riceve il testo, la cultura di arrivo. Si tratta allora di considerare non solo le scelte di adattamento fatte rispetto al testo letterario di partenza, ma anche le scelte rese neces-

sarie dal mezzo che si utilizza, accanto a quelle legate alle logiche di produzione e all'attenzione al pubblico, cioè vincolate a chi produce e chi riceve nel sistema culturale di arrivo.

La risposta della sventurata e altri problemi teorici

Riassumiamo, a grandi linee, la discussione in corso tra alcuni dei maggiori semiologi italiani. Nel suo recentissimo *Dire quasi la stessa cosa* (uscito per i tipi Bompiani nel 2003) Umberto Eco sostiene che ogni traduzione è innanzitutto una forma di interpretazione, e che quando si trasforma la materia espressiva di un testo, come nel passaggio da un romanzo a un film, non è corretto sostenere che si sta "traducendo", come se fossimo per esempio di fronte ad una poesia inglese che viene riproposta in italiano, perché in realtà si sta invece piegando il testo di partenza alle esigenze del testo di arrivo, ai suoi limiti o alle sue nuove possibilità espressive. Il film costringe a "far vedere il non detto", cioè ad esplicitare audiovisivamente quello cui il testo letterario può permettersi di alludere, di tacere parzialmente. Uno degli esempi che Eco porta è proprio tratto da *I Promessi Sposi*.

Nel cap. X, raccontando la storia della Monaca di Monza, Manzoni a un certo punto si mostra reticente: come la Monaca cade nella perdizione, il momento in cui apre la sua relazione con Egidio dovrà immaginarlo il lettore, perché il racconto si sospende su una formula famosa: "La sventurata rispose". Tocca al lettore cooperare con il testo, spiega Eco, è lui che deve "far parlare" quella reticenza, fare congetture, trarne debite (o indebite) illazioni.

Se questo è permesso, o meglio è strategicamente costruito dalla scrittura, cosa avviene in una versione cinematografica o televisiva? Secondo Eco "la 'risposta' deve manifestarsi attraverso alcune azioni, sia pure suggerite da un gesto, da un sorriso, da un balenìo negli occhi, da un tremore" (Eco, 2003). Il regista e lo sceneggiatore dovranno quindi fare delle scelte, decidere cosa e come *far vedere*, aprire gli impliciti del racconto scritto in qualcosa di diverso, in un film che in ogni sua manifestazione (dal volto degli attori ai loro abiti, dalla luce della scena al taglio dell'inquadratura) sarà una questione di scommesse e di decisioni, ossia un insieme di interpretazioni, a tutti i livelli.

Non si tratta allora di una semplice "traduzione", ma propriamente di un "adattamento", argomenta Eco, perché nel passaggio dal letterario alla rappresentazione "*l'interpretazione è mediata dall'adattatore*, e non lasciata alla mercé del destinatario". Mentre nella traduzione il punto di vista del traduttore tende a non mostrarsi, nell'adattamento, secondo Eco, la presa di posizione critica diventa preponderante.

Certo Eco ha ragione a insistere sul momento interpretativo di ogni trasposizione, ma si possono anche esplorare altri aspetti, e, come fanno altri studiosi, proporre una riflessione che parli ancora di "traduzione" per le relazioni tra romanzo e film. Per Paolo Fabbri, per esempio, ogni sistema di segni è traducibile in un altro sistema di segni (la scrittura romanzesca è tra-

ducibile nella fiction televisiva, per restare al nostro problema); e dove c'è intraducibilità si tratta spesso di cambiare strategia, per riuscire a far passare tutti gli elementi costitutivi del testo di partenza. Una traduzione da un romanzo è sempre un processo "intersensibile", spiega Fabbri, e quindi deve tener conto di tutti i sensi all'opera per capire e apprezzare un film: si può per esempio tradurre un'emozione (problema centrale nel rapporto tra letteratura e fiction) non solo con l'uso della musica, ma con il colore, con una luce soffusa o violenta, o con l'insieme di questi linguaggi.

A metà strada tra le due ipotesi, Omar Calabrese definisce la traduzione come un fenomeno testuale e "individuale", legato volta per volta alle scelte e agli scopi di un singolo prodotto. Secondo Calabrese tradurre significa non solo interpretare, ma soprattutto *trasferire* il senso di un testo in un altro, con inevitabili *trasformazioni*. Questo vuol dire pensare alla traduzione non come a qualcosa di chiuso e definitivo, ma come a un processo che lavora sullo stile del testo di arrivo per riproporre alcuni livelli di equivalenza, o di similarità, con il testo di partenza, ponendosi sempre il problema degli effetti di senso (degli obiettivi di comunicazione) che il romanzo voleva creare, in relazione a quelli che il nuovo testo (film o altro) vuole mantenere, eliminare, trasformare o riproporre.

Calabrese propone quindi di pensare a una traduzione "innovativa" rispetto al testo di partenza: un modo di tradurre che vada a cercare nel testo originale dei tratti particolari, per esempio quelli che ne costituiscono la natura estetica e singolare, cioè la sua originalità. La traduzione di cui parla Calabrese sfida il testo da cui muove, lo riapre, e scommette "che anche il testo-*target* possa assumere non solo la dignità di quello, ma anche aggiungervi una sua propria ulteriore singolarità". Per questo, spiega Calabrese, "amiamo certe traduzioni niente affatto corrette, ma infinitamente migliori di altre che si appiattiscono sul modello, ma non ne colgono minimamente la natura. È per questo che può accadere che la traduzione cinematografica di un'opera letteraria (poniamo: il *Nosferatu* di Herzog tratto dal *Dracula* di Stoker) ci appassioni più di un'altra traduzione letteraria" (Calabrese, 2000).

Spirito del romanzo o senso letterale? Una domanda fuori luogo

Ripartiamo da una riflessione terminologica, soffermandoci sui modi di chiamare il lavoro traduttivo e interpretativo che avviene tra un romanzo e un film. A volte si parla di "riduzione per la scena" o per il film, più spesso, invece, di "adattamento" e di "trasposizione". In realtà non si intende la stessa cosa: quando usiamo il termine *riduzione* accettiamo una lieve accezione negativa, che considera film e romanzo come testi ineguali, non sovrapponibili, per cui bisogna sempre sforbicare, ridurre, tagliare. Lo stesso accade se prendiamo il termine *adattamento*: il richiamo nel dizionario italiano va alla necessità di una "conformazione a esigenze particolari", che possiamo intendere come qualcosa di funzionale alla cultura e alle

specificità dei *media* in cui vogliamo realizzare la nostra operazione. Però in questo caso si impone l'idea di un processo traduttivo che considera il testo di partenza rigidamente e il testo di arrivo come l'esito di una costrizione.

Sembra più corretto parlare, allora, di *trasposizione*. Nell'etimologia della parola, l'uso del prefisso /tras/ (analogo a /trans/), comporta sia l'oltrepassare, come in 'trasgredire', sia il trasferire (come in 'trasfondere'), richiamando l'attenzione sull'andare *al di là* del testo di partenza, attraversandolo o, appunto, moltiplicandone le sue potenzialità. Ecco la differenza con gli altri termini: mentre il termine *adattamento* richiama una forma necessaria, una riduzione inevitabile, parlare di *trasposizione* porta con sé l'idea di qualcosa che regge il passaggio da un testo all'altro rispettando differenze ed elementi di continuità. Ma per rendere efficace questa trasformazione testuale bisognerà comunque tenere conto dei suoi scopi, non ultimi quelli di orientarsi verso una determinata cultura di arrivo.

Traduzioni, tradimenti e infedeltà

Nelle più recenti teorie della traduzione, si distingue tra una forma "ristretta" (quasi matematica) di equivalenza tra testi e una "allargata", più flessibile. È a questa che pensiamo quando parliamo di una equivalenza graduale, che cioè preveda *gradi di equivalenza* differenti nelle diverse traduzioni. Una proposta interessante è infatti di pensare ai testi come a degli oggetti stratificati, composti da più livelli: dipende dai livelli del romanzo che si sceglie di considerare poter parlare di fedeltà o meno della fiction al testo originale.

Una buona trasposizione dovrebbe tenere conto, per esempio, dei valori e delle figure dominanti del romanzo, degli intrecci del racconto, delle voci narranti che guidano o depistano, e delle forme letterarie con cui questo viene comunicato. In poche parole, dello stile complessivo del testo di partenza. La scommessa diventa allora quella di *tradurre lo stile* del romanzo nel film, se si intende lo stile come insieme di forma e contenuto del testo.

Quando si parla di equivalenza, inoltre, si considera come legata non solo al romanzo di partenza, ma anche come equivalenza *dinamica* e flessibile, finalizzata a ritrovare i modi di comunicare che il libro aveva messo in piedi per il suo lettore e ripensati per lo spettatore di oggi, per il nuovo destinatario dell'opera.

Quando si traduce o si traspone, si compie un vero e proprio *atto di comunicazione* tra culture, se pensiamo che la cultura (e le competenze dei lettori) dell'epoca di Manzoni non sono certo le stesse della cultura attuale e degli spettatori contemporanei. Quindi la trasposizione non è più da liquidare con l'annosa questione della "fedeltà alla lettera" che è diversa dalla "fedeltà allo spirito" del testo.

Fra il romanzo di partenza e il film di arrivo si può e si deve mettere in opera un confronto, una relazione conflittuale, ed è proprio il lavoro del traduttore, dallo sceneggiatore al regista, che

diventa necessario per adeguare il testo ai propri scopi, e al contempo costruire un confronto tra valori, convenzioni e norme dettate dai sistemi culturali cui i testi rispettivamente appartengono.

Il caso di *Renzo e Lucia*: teorie alla prova

Proviamo allora a confrontare gli approcci teorici che abbiamo sintetizzato con la pratica di chi si cimenta nell'operazione traduttiva.

Quando si dichiara di rispettare "lo spirito" del romanzo, si intende di solito questo: individuare nel testo di partenza gli elementi ritenuti fondamentali e cercare un modo di mantenerli invariati nel prodotto finito. Per esempio per tradurre rispettando lo spirito del *Fermo e Lucia*, bisogna decidere quali valori, storie, personaggi, ambientazioni sono determinanti in questo romanzo. La fiction *Renzo e Lucia* costruisce una sua peculiare equivalenza al testo di partenza: un'equivalenza locale, su alcuni livelli del testo e non su altri, per esempio quando decide di trasformare la "divina Provvidenza" manzoniana in qualcosa di molto più laico e umano, pur senza perdere di vista la strategia complessiva dell'opera di partenza. Lo spiega la regista, Francesca Archibugi, quando dichiara che la fiction è un prodotto pensato per la televisione: "colto, ma allo stesso tempo popolare". La scelta è stata di condensare il romanzo, ma anche di andarne al di là, cercando di immaginare i preliminari alla famosa passeggiata di Don Abbondio. Il film apre una nuova pista interpretativa sul romanzo, appoggiandosi in parte alla stesura precedente rispetto a *I Promessi Sposi*, al *Fermo e Lucia* di Manzoni. Ogni traduzione, in effetti, lavora non solo su quello che il testo dice esplicitamente, ma anche sugli impliciti, sulle radici di quelle affermazioni e sulle derive possibili, su quello che l'autore dà per scontato, su quello che non dice. Si può scegliere di mantenere le stesse reticenze, di giocare la stessa partita del libro, di non mostrare ciò che il romanzo non dice. Ma a volte è più produttivo, soprattutto per un film, "giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse", come già insegnava Umberto Eco nella sua traduzione italiana degli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau. E può diventare interessante anche aprire a mosse diverse da quelle del romanzo, verificare per esempio cosa sarebbe successo se tra Lucia e Don Rodrigo ci fosse stato un incontro e una sorta di intesa precedente all'incontro di lei con Renzo. Da dove nasce l'amore tra i due sposi promessi? Perché Don Rodrigo si mette in mezzo, solo per capriccio? Ecco cosa si sono proposti Francesca Archibugi e gli sceneggiatori di *Renzo e Lucia*. Andare a riaprire gli impliciti del romanzo, come spiega benissimo la regista, dicendo "molto spesso abbiamo sviluppato elementi già presenti – *in nuce* – nel romanzo, altre volte si è invece cercata un'interpretazione diversa". Ed è proprio su Lucia e Rodrigo che si apre il film, sul tuffo di Rodrigo all'alba nelle profondità delle acque gelide del lago, un modo di cercare l'altrove, di straniarsi dal mondo dei doveri e dell'onore e ritrovare se stessi; e, subito dopo, sul vento che spazza il paese e la curiosità di Lucia per un rumore nella notte, sul suo coraggio di andare a

vedere se qualcuno ha bussato (sperando forse che sia il padre a essere tornato nella notte). Acqua e vento, Rodrigo e Lucia, elementi che si richiamano a vicenda prima di confrontarsi con il fuoco della passione che farà nascere l'incontro con Renzo. Dice infatti uno degli sceneggiatori, Francesco Scardamaglia, "la tensione sensuale iniziale che c'è tra Lucia e Rodrigo vuole quasi essere la premonizione di quell'amore vero che ci sarà tra lei e Renzo". Come ricorda l'Archibugi nell'intervista raccolta in questo libro, Lucia è un'eroina dello sguardo, che vuole guardare in faccia il mondo e le relazioni umane, mentre Rodrigo è un'icona della solitudine, "una specie di psicopatico... bello, giovane, non cattivo, ma pazzo". E Renzo è qualcuno che vuole sapere, non è solo il ragazzo ingenuo e a volte troppo avventato del racconto di Manzoni.

Francesca Archibugi è attenta, nel film, a sottolineare il primo incontro dei due promessi attraverso le illustrazioni fatte da un disegnatore di passaggio: i disegni definiscono il loro incontro come qualcosa di duraturo (fissato sulla carta da uno sguardo esterno) e al contempo richiamano la messe di immagini che ha accompagnato il racconto di Manzoni a partire dalle illustrazioni di Gonin volute e predisposte su indicazioni dell'autore (come ricorda nel suo saggio Laura Tettamanzi). Una trasposizione è sempre una scommessa interpretativa e una trasformazione, e in questo caso *Renzo e Lucia* è anche una continua apertura ad altri testi, come per esempio il repertorio delle illustrazioni. Si tratta di mettere in moto una sorta di *riso-nanza* da cui nessun film di questo genere può esimersi, perché è inevitabile il confronto con la memoria dello spettatore non solo rispetto al romanzo, ma anche nei riguardi di tutti gli altri tipi di *Promessi Sposi* che conosce: illustrazioni, film, fumetti. Fare un film nuovo, come vuole la regista, diventa una sfida che ha come vincoli anche le "competenze intertestuali" già sedimentate nel pubblico.

Questo significa per esempio confrontarsi con le figure più note, come quella della Monaca di Monza, e decidere di non aprire la parentesi manzoniana sull'infanzia e la vita della Signora prima di farla apparire, bensì di condensare tutta la sua storia precedente in una scena (cfr. il contributo di Giorgio Grignaffini in questo libro). Ecco come lo spiega Francesca Archibugi: "la scena in cui la Monaca giudica la vocazione di una futura novizia è come uno specchio della vita di Gertrude e negli occhi della ragazza lo spettatore vede tutto il dolore e lo strazio della scelta obbligata della donna". Lo spettatore, a questo punto, è di fronte ad almeno due vie: una prima interpretazione della scena lo porterà a capire solamente il carattere forte della Signora di Monza, mettendolo di fronte a un episodio di vocazione forzata dal quale poter trarre delle conclusioni generali. Una seconda interpretazione, prevista dal film, quella che più ci interessa, aprirà invece i confronti intertestuali nei quali attivare tutte le competenze pregresse. Chi vede il film e conosce il romanzo avrà certo solo "un'eco del passato di Gertrude, senza appesantire la narrazione con ulteriori digressioni", ma potrà ritornare con la memoria alle ragioni della Monaca di Monza, alla sua storia sfortunata e, non ultimo, ai modi in cui altri film hanno presentato questo personaggio.

Nella spiegazione che dà Massimo De Rita in questo volume, questo modo di procedere per puntelli e agganci alla memoria dello spettatore, costruendo più livelli di godimento e comprensione del film è chiarissimo: “noi autori scegliamo di dare due piani di lettura: un primo livello più immediato, in cui ci rivolgiamo a un pubblico che non conosce a priori la storia che gli stiamo raccontando, e un secondo livello più adulto e sofisticato, dove cerchiamo di coinvolgere e stimolare anche lo spettatore già competente”. De Rita è perfettamente consapevole della necessità di aprire gli impliciti del romanzo di cui parlavamo sopra, dell'importanza di tradurre il mondo di un testo nella cultura di arrivo che lo racconta (“è necessaria una trascrizione del linguaggio e della mentalità dell'epoca in una chiave moderna e più aderente alla realtà attuale dei telespettatori”, spiega), ma anche del fatto che una trasposizione deve confrontarsi con altri vincoli e costrizioni. Per dirla con la terminologia della semiotica, De Rita ricorda che non è necessario seguire la superficie narrativa del romanzo, e che l'importante è mantenersi fedeli ai temi e ai valori del testo originale; inoltre, elemento centrale nella riflessione sulla televisione, avverte che dietro le scelte del traduttore vanno sempre considerati “vincoli” dovuti al media, quali i tempi e le modalità di fruizione dello spettatore televisivo, e la necessità di attenersi agli scopi del progetto traduttivo, che fanno capo alle richieste della rete televisiva. Lo spettatore televisivo è innanzitutto un soggetto “disattento e infedele”, e a questo deve pensare chi stende la struttura narrativa di una fiction: “la struttura del romanzo va supportata con un'altra più adatta ai tempi e al linguaggio della televisione. Bisogna, infatti, fare molta attenzione a evitare le cadute narrative”.

La televisione, spiega De Rita, diversamente dalla letteratura ha bisogno di una struttura narrativa che sia in grado di “avvincere e trattenere lo spettatore, e che parli sempre in modo profondo più dei sentimenti che non delle idee”. Diventa fondamentale, per uno sceneggiatore, lavorare non solo sulla costruzione delle azioni, ma soprattutto sulle motivazioni passionali che muovono i protagonisti; e tenere sempre al centro della propria attività il coinvolgimento passionale dello spettatore. Come fare? La proposta di De Rita è di “tenere la sospensione”, attivare la curiosità dello spettatore e riuscire a mantenerla, fornendo indizi e lavorando sulla tensione a “voler sapere” da parte di chi guarda. In sintesi, come ci ricorda in questo volume Scardamaglia, lavorando per la fiction si è cercato di “puntare sui sentimenti e sulle passioni che ci accomunano a quei personaggi. Il nostro intento è stato di far passare certi significati portanti dell'opera, cercando nello stesso tempo di dare una luce nostra alla storia”. L'esempio dell'incontro con la Monaca di Monza proposto più sopra va proprio in questa direzione.

Nicola Dusi insegna Semiotica all'Università La Sapienza di Roma e all'Università di Reggio Emilia; si è a lungo occupato di teorie della traduzione. Ha da poco pubblicato su questo argomento *Il cinema come traduzione* (Utet, Torino, 2003).