

Seta di Alessandro Baricco: dalla parola all'immagine  
الحريير للكاتب أليساندرو باريكو: من الكلمة إلى الصورة

Dr. Wafaa Mohamed Hussein Ahmed  
Lecturer, Department of Italian Language  
Faculty of Al-alsun - Minia University

د. وفاء محمد حسين أحمد  
مدرس بقسم اللغة الإيطالية  
كلية الألسن – جامعة المنيا



## **SILK OF ALESSANDRO BARICCO FROM WORD TO IMAGE**

### **Abstract**

In this work we tried to explore the complex relationship between film production and literary production, using the "film rewriting" of the novel *Silk* of Alessandro Baricco.

Part of the work has been dedicated to the relationship that the writer establishes with cinematographic communication, both when he is content to be a simple spectator, and when he puts himself first in the role of creative subject. The consequences of this relationship have been sought in the context of Baricco's narrative production in particular in his short novel *Silk*.

Furthermore we tried to analyze the transposition of the novel *Silk*, which was introduced only in the context of transversal comparisons and in-depth analysis of individual problems. Through such analysis emphasis was placed on affinities and differences in the transformational process. Starting from the analysis of the novel and then arriving at the film has meant taking on an analytical-descriptive attitude, which explains the reasons and consequences of the adaptation strategy adopted by the director.

### **رواية/الحرير للكاتب أليساندرو باريكو من الكلمة إلى الصورة**

#### **ملخص البحث**

في هذا البحث حاولنا استكشاف العلاقة المعقدة بين العمل السينمائي والعمل الأدبي، وذلك عن طريق الاستفادة من "إعادة الكتابة السينمائية" لرواية الحرير للكاتب أليساندرو باريكو.

لقد تم تكريس جزء من العمل لدراسة علاقة الكاتب بالسينما، سواء عندما يكتفي بكونه متفرجا بسيطا أو عندما يشارك بشكل جوهري في العمل الإبداعي. وقد تم دراسة نتائج هذه العلاقة على الانتاج الأدبي لباريكو و بشكل خاص علي روايته القصيرة "الحرير". علاوة على ذلك، استطعنا عرض وتحليل التحول السينمائي لرواية "الحرير"، والذي تم تقديمه فقط في سياق المقارنات والتحليل المتعمق للاشكاليات الفردية ومن خلال هذا التحليل تم التركيز على التشابه والاختلاف في عملية التحول. إن الإنطلاق من تحليل الرواية وصولا إلى الفيلم، يعني إتخاذ موقف تحليلي وصفي يفسر أسباب وعواقب استراتيجية التكيف التي يعتمدها المخرج.

## ***Seta di Alessandro Baricco: dalla parola all'immagine***

### **Introduzione**

Indubbiamente ogni indagine comparata tra un racconto ed un film chiama in causa la dialettica stessa tra letteratura e cinema. Si tratta di un rapporto che risale proprio alla nascita del cinematografo, sia perché la narratività è intrinseca al linguaggio filmico, sia perché sin dalle origini il cinema ha attinto a piene mani dalla letteratura. In un primo tempo questa relazione vedeva il cinema in una posizione subordinata alla letteratura, dal momento che, all'inizio, la tendenza dominante era quella di riprodurre forme e tipi di racconto e di recitazione basati su codici già sperimentati, e dunque noti nell'esperienza del pubblico. (Laffay 39). Tuttavia, col passare del tempo e col perfezionamento dei procedimenti espressivi del cinema, tale rapporto ha finito addirittura per ribaltarsi; come è dimostrato dalla diretta influenza che il linguaggio filmico ha avuto sulle tecniche narrative della letteratura contemporanea.

Persino le moderne teorie critiche hanno proposto nuovi procedimenti di indagine che possono agevolmente e proficuamente venir applicati nello studio dei codici cinematografici. A partire dal formalismo, che si sviluppa in Russia intorno agli anni Venti, l'analisi delle strutture linguistiche in campo letterario viene affiancata dall'esame di forme analoghe riscontrabili nella scrittura filmica. Tutti i maggiori teorici di questo periodo dedicano una parte delle loro riflessioni alla ricerca di una definizione del discorso filmico, quasi sempre osservandolo in rapporto a quello letterario. Dopo il formalismo, altre correnti critiche, come lo strutturalismo e la semiologia, hanno proseguito questo lavoro, affinando sempre più gli strumenti interpretativi utilizzati, e sostenute in un simile compito dal parallelo sviluppo di un'autonoma e specifica teoria dell'arte cinematografica. Sfruttando i risultati raggiunti dagli studi precedenti, gli strutturalisti sono arrivati a sostenere che alla base del romanzo e del racconto cinematografico vi sono dei meccanismi di funzionamento comuni, rappresentati da quei costrutti fondamentali che regolano entrambi gli universi narrativi. Infatti, in Italia, gli studi sulle traduzioni intersemiotiche hanno conosciuto negli ultimi anni una fase di particolare vivacità. Un numero speciale della rivista *Versus* ha raccolto contributi di

numerosi studiosi sul tema della traduzione, con particolare attenzione rivolta proprio alle trasposizioni filmiche. Sulla stessa scia si collocano i recenti lavori di Umberto Eco e Nicola Dusi.

L'ipotesi di procedimenti relazionali tra segni e codici linguistici e letterari e segni e codici cinematografici ha portato a legittimare un'analisi comparata dei due sistemi di racconto, alla ricerca dei modi unitari profondi attraverso i quali la letteratura e il cinema sono in grado di trasmettere i medesimi significati, pur servendosi l'una e l'altro delle proprie particolari capacità espressive. Sarà dunque in quest'ottica che cercheremo di indagare il complesso rapporto che Baricco stabilisce col cinema avvalendoci della "riscrittura filmica" del romanzo *Seta*.

### **1- Baricco e il cinema: "nuova maniera di scrivere"**

Alessandro Baricco<sup>1</sup> è uno degli scrittori italiani dell'ultima generazione che ha riscosso maggior successo sia in Italia che all'estero; a cominciare dal romanzo d'esordio, uscito all'inizio degli anni Novanta, i suoi libri hanno conosciuto una fortuna impressionante, rimanendo per lungo tempo ai primi posti delle classifiche di vendita. I risultati ottenuti hanno subito richiamato una certa attenzione da parte della critica e della stampa: una quantità incredibile di giudizi è stata formulata sulla figura di questo autore e sulle cause dell'apprezzamento puntualmente dimostrato dai lettori nei confronti delle sue opere. Quasi sempre, peraltro, si tratta di giudizi che sembrano non conoscere mezzi termini: da una parte coloro che vedono in Baricco un romanziere di straordinario talento e una vera speranza per il futuro della letteratura italiana; dall'altra quelli che lo considerano nient'altro che "un'operazione di mercato", un personaggio costruito a tavolino per soddisfare le aspettative del pubblico. L'accusa più ricorrente mossa allo scrittore è proprio che il consenso ricevuto dai suoi libri sia in gran parte una conseguenza della popolarità ch'egli ha saputo guadagnarsi grazie a quest'immagine pubblica tanto mirabilmente artefatta e, allo stesso tempo, attraverso una costante presenza sulla scena, non soltanto nella veste di scrittore.

Infatti, oltre al suo lavoro di narratore, Baricco ha svolto e continua a svolgere tutta un'altra serie di attività collaterali di vario genere, proponendosi di volta in volta in qualità di drammaturgo,

giornalista, musicologo, pubblicitario, insegnante e conduttore di programmi televisivi dedicati alla musica lirica e alla letteratura. Certo, dietro tanta operosità si può voler individuare ancora un altro espediente per attirare l'attenzione: mostrando grande capacità di adattamento a qualsiasi ruolo, Baricco sembra rispondere perfettamente ad uno dei requisiti fondamentali richiesti dalla società di oggi; pure ha senza dubbio influito su scelte così diverse anche una sua naturale predisposizione all'ecclettismo: anzi, a sentire le sue affermazioni, sembrerebbe che questo cimentarsi in ogni ambito culturale abbia rappresentato per lui una sorta di sfida in cui mettesse alla prova le proprie potenzialità, ben consapevole di correre a volte il rischio di non risultare all'altezza. Significativa a questo proposito l'affermazione di Baricco riportata nell'articolo di Claudia Provvedini *Baricco, il teatro viaggia sul piroscafo*: "Dalla letteratura alla pubblicità bisogna provare a scrivere di tutto poi si sceglie il terreno da coltivare. Io li sto provando tutti: dall'esperienza assolutamente solitaria del romanzo alla sensazione di realizzare solo una parte del lavoro, come gregario che lascerà il traguardo grazie ad un altro, come avviene tra il drammaturgo e il regista; al lavoro a più mani, divertente, come è quello di scrivere per il cinema" (12)

Una simile varietà di esperienze ha comunque arricchito la personalità di Baricco e, inevitabilmente, ha lasciato traccia nel suo stile di scrittura, che infatti si caratterizza per l'adozione di una molteplicità di registri linguistici e per la presenza di citazioni attinte a competenze intertestuali aperte agli apporti più eterogenei: una forma d'espressione quanto mai polimorfa su cui incidono in maniera determinante anche estetiche di matrice extraletteraria. Proprio per questo motivo, assai spesso, nell'analizzare la narrativa di Baricco i critici chiamano in causa i contesti più disparati, e, per descrivere il suo linguaggio, ricorrono ad analogie col campo musicale, cinematografico e teatrale.

In realtà, si parla spesso di una caratteristica cinematografica della prosa di Baricco, che risulti dall'influenza che le tecniche rappresentative filmiche certamente esercitano su di lui come su altri scrittori del suo tempo. Già nelle due raccolte di articoli *Barnum. Cronache dal Grande Show 1995* e *Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show 1998* lo scrittore conferma la sua volontà di apparire un intellettuale consapevole

e attento ai più disparati aspetti del sociale e mostra di saper discutere di qualsiasi tematica con notevole spirito critico e con una certa cognizione di causa.

Attraverso un'attenta lettura degli articoli contenuti nei due *Barnum* è possibile mettere insieme un discreto numero di dichiarazioni dell'autore, sia riguardo al cinema in generale che in merito alla più specifica esperienza personale di spettatore e, in alcuni casi, persino di collaboratore cinematografico. Una delle riflessioni più significative è quella proposta nel brano in cui Baricco racconta le impressioni suscitategli dalla visione del film *Natural born killers* del regista Oliver Stone. Nei primi otto minuti della pellicola vengono mostrati due giovani che entrano in una tavola calda e massacrano tutti i presenti ad eccezione di uno, "graziato" affinché possa raccontare ciò che ha visto; secondo lo scrittore si tratta di "otto minuti pazzeschi", non tanto per la cruenta della scena, quanto piuttosto per la maniera in cui viene proposta allo spettatore. Durante quei primi otto minuti di pellicola sono proiettate sullo schermo "inquadrature sghembe, bianco e nero e colori che si alternano, ralenti, sovrapposizioni di immagini, colonna sonora a più strati, frammenti di immagini che apparentemente non c'entrano niente, inquadrature deformanti, la luce alle volte naturale alle volte teatrale, la voce dei protagonisti assurda. Il tutto senza un percepibile senso logico: come se avessero girato il film in dieci modi diversi e poi l'avessero montato prendendo un'inquadratura qua e una là". (Baricco *Barnum*132-133)

Baricco racconta di essere tornato più volte a vedere *Natural born killers* soltanto per assistere di nuovo alla sequenza iniziale del film, emblematica secondo lui di un "modo rivoluzionario" di fare cinema: rivoluzionario in quanto "squarcia l'orizzonte della narrazione e sfonda i muri della percezione", riuscendo a "raccontare una storia con una potenza, un'intensità e una ricchezza di impulsi che è spaventosa". (Baricco *Barnum*133). La visione di quelle scene induce lo scrittore a domandarsi se di fronte alle nuove potenzialità espressive dimostrate dal cinema sia ancora legittimo scrivere libri rispettando canoni compositivi ormai evidentemente superati; ricorrendo alla suggestiva immagine di un ciclista che insegue un treno Baricco descrive la condizione della

letteratura nei confronti di un cinema ormai lanciato a gran velocità lungo la propria strada. Egli sostiene quindi la necessità per chi scrive di trarre insegnamento dalle modalità narrative messe in atto dal mezzo filmico: bisogna andare alla ricerca di un loro possibile corrispettivo linguistico in base al quale costruire una nuova forma di scrittura capace di restituire al lettore un godimento estetico paragonabile a quello offerto dal cinema.

E se in diverse occasioni Baricco ha ribadito la sua ferma convinzione che le potenzialità espressive del cinema rimangano in ogni caso superiori a quelle della miglior letteratura, tuttavia il proposito col quale si chiude il precedente articolo sembra rimettere in discussione l'idea di una completa sconfitta degli scrittori. "Stufo di pedalare dietro al treno" Baricco si prefigge l'obiettivo di trovare il "modo di pedalarci davanti"; il suo intento appare perciò non soltanto quello di concepire una nuova maniera di scrivere che sia in grado di rappresentare la realtà in base all'ottica imposta dall'attuale modello percettivo: lo scrittore va oltre, alla ricerca di una letteratura che, unendo tecniche espressive innovative ad una tradizione millenaria, possa addirittura ambire alla riconquista di quella posizione privilegiata che per lungo tempo essa ha occupato in quanto principale veicolo di concretizzazione dell'immaginario.

In un' intervista Baricco, riflettendo sul successo ottenuto dal suo primo romanzo *Castelli di rabbia*, ne attribuisce il merito proprio all'innovativa formula narrativa che egli ha inaugurato: "Avevo in mente un modo di raccontare meno letterario, costruito con un montaggio di derivazione cinematografica. L'idea era che si potesse lavorare con materiali diversi, come la saggistica e la fiction, e che il montaggio li trasformasse in un'unità omogenea. Pensavo ad un modo di scrivere i dialoghi senza introduzioni. Allora queste cose erano inedite" (Baricco qtd. in Fiori 1). Quest'affermazione dimostra la ferma volontà da parte di Baricco di ricercare una forma d'espressione in grado di conferire al suo romanzo una dimensione "audiovisiva", garantendo alla parola scritta quelle stesse possibilità comunicative del cinema. Tale dimensione continuerà a presentarsi in tutte le opere successive dello scrittore.

A quasi dieci anni dall'uscita di *Castelli di rabbia*, Domenico Procacci, proprietario della Fandango e produttore di diversi film di successo, ha acquistato da Baricco i diritti di *Castelli di rabbia* con l'idea di trasformare il romanzo in un film: lo scrittore stesso, affiancato dal critico Oscar Iarussi, si è incaricato di scrivere la sceneggiatura, ma alla fine il progetto è rimasto irrealizzato; d'altra parte persino Baricco aveva manifestato la propria perplessità nei confronti di una simile impresa.

In un'intervista rilasciata alla fine del 2002 per il "New Yorker", alla domanda circa una possibile influenza del cinema sul suo lavoro di scrittore, Baricco ha risposto: "La cosa che mi piace dei miei romanzi è che la gente li legga e immagini che siano praticamente già dei film – tutto ciò di cui avrebbero bisogno sarebbe un'effettiva trasposizione scenica. Allora, se si prova a realizzarla, si scopre che è un'impresa impossibile, tanto i miei racconti sono elusivi, e perciò estremamente difficili da sceneggiare. In pratica, mi sembra che i miei libri possano ricordarci come la letteratura, nonostante abbia imparato molte tecniche dal cinema, rimanga un mondo con una ricchezza e una complessità che il cinema non può possedere"<sup>2</sup>.

Infatti nel valutare l'opera di uno scrittore bisogna considerare, in primo luogo, la sua dimestichezza con le tecniche della narrazione letteraria; poiché, anche nel caso in cui egli mirasse ad esprimersi attraverso un "linguaggio cinematografico", sarebbe necessario padroneggiare alla perfezione l'espressione verbale su cui lavorare. Dunque, la scrittura di Baricco può davvero definirsi "cinematografica" solo quando in essa la ricerca di un'espressività filmica mira alla creazione di un prodotto interamente letterario. Se lo speciale montaggio con cui organizza i suoi materiali può effettivamente essere meglio compreso attraverso il paragone con le tecniche narrative del cinema, questo non vuol dire necessariamente che i racconti di Baricco siano particolarmente adatti ad essere trasformati in veri e propri film. Al contrario, come giustamente riconosceva lo scrittore stesso, le sue opere si mostrano quanto mai refrattarie ad una resa cinematografica: infatti, la narrativa di Baricco tende sempre all'indeterminatezza, i suoi romanzi presentano non solo un'ambientazione indefinita e un intreccio difficilmente riconoscibile, ma la stessa imprecisione si riscontra nella

caratterizzazione dei personaggi, i quali, anche quando ricoprono un ruolo di primo piano all'interno della storia, non possiedono certo tutte quelle qualità che avrebbero permesso di considerarli dei personaggi "a tutto tondo" (Forster 94-106). E' vero che questo potrebbe, in un certo senso, tornare a favore di chi abbia l'intenzione di trarne il soggetto d'un film, soprattutto se alla base del lavoro vi sia il proposito di rispettare il più possibile il criterio della fedeltà verso l'originale: i romanzi di Baricco, per la loro caratteristica di essere delle "opere aperte" richiedono un maggior impegno da parte dello sceneggiatore e del regista per adattarli al linguaggio filmico.

Ma ciò che rende effettivamente problematica la loro trasposizione cinematografica è il fatto che questi romanzi sono in fondo il risultato di una sapiente miscela d'artifici letterari, sono l'effettiva dimostrazione delle capacità narrative del loro autore, il quale è in grado di costruire un racconto anche d'una certa lunghezza su una base che, a guardare bene, appare il più delle volte sostanzialmente inconsistente. Lo stesso tono irrealistico che assai spesso caratterizza la narrazione assume un valore del tutto particolare, che non potrebbe essere reso al cinema soltanto col ricorso a scenari fantastici. Questo forse spiega anche perché, nonostante in diverse occasioni registi italiani e stranieri abbiano provato a sceneggiare i romanzi di Baricco, persino avvalendosi della sua collaborazione, la maggior parte di questi progetti non si siano mai trasformati in realizzazioni concrete.

## **2- Caratteristiche cinematografiche di *Seta***

Nel 1996 esce *Seta*, breve romanzo pubblicato da Rizzoli in cui spicca un unico protagonista. Come già in altri romanzi baricchiani, anche in *Seta* lo scrittore recupera il punto di vista centrale, affidando la narrazione non ad un personaggio, bensì ad una voce esterna al contesto della storia. Si narra la storia di una vita particolare condotta ai limiti del mondo, un'esistenza fuori dalla norma e a suo modo circondata da un'affascinante alone di mistero: *Seta* racconta la vicenda di Hervé Joncour, indirizzato dal padre verso la carriera militare e invece finito, per le strane coincidenze del destino, a commerciare bachi da seta col Giappone. La sua vita è scandita da viaggi avanti e indietro tra due parti del mondo: la

sua città, Lavilledieu, paesino della Francia meridionale trasformato dall'arrivo di Baldabiou in uno dei massimi centri di produzione mondiale di seta, e una misteriosa località del Giappone dove Hervé è costretto ad andare per comprare i bachi da seta a causa di una malattia che ha colpito quegli europei.

Nel corso delle sue spedizioni entra in contatto con Hara Kei, l'enigmatico capo del villaggio in cui Hervé si reca ad acquistare i bachi; e in uno dei loro incontri il giovane protagonista resta affascinato dallo sguardo magnetico di una femmina che rimane tutto il tempo in silenzio accanto al suo signore. Gli occhi della ragazza, stranamente non di taglio orientale, turbano la mente del commerciante francese a tal punto che questi si assume volentieri l'incarico di tornare in Giappone, nonostante la guerra civile che impedisce l'accesso agli stranieri; l'amore per questa ragazza, di cui peraltro conosce solo lo sguardo, si trasforma per Hervé in una sorta d'ossessione, fomentata anche dai messaggi d'amore e dagli inviti erotici contenuti nella lettera che la sua amante giapponese fa giungere in Francia.

Soltanto quando i suoi viaggi devono necessariamente interrompersi, il protagonista arriva infine a comprendere che il vero mittente di quella lettera era la sua defunta moglie Héléne: così abbandona definitivamente il commercio della seta, decidendo di trascorrere i restanti anni della sua vita "sotto la tutela di una misurata emozione" (Baricco *Seta* 100), come un uomo ormai privo di necessità.

Come altri personaggi baricchiani, anche il protagonista di *Seta* conclude il suo itinerario con un approdo all'arte della narrazione, sempre investita dallo scrittore di una funzione catartica e purificatrice; raccontando le sue trascorse avventure Hervé non soddisfa soltanto un bisogno personale: come quando si recava in Giappone per procurarsi i bachi da seta necessari ai produttori di Lavilledieu, ugualmente, nella sua nuova veste di narratore, egli svolge un servizio per i suoi concittadini rendendoli partecipi della straordinaria esperienza da lui vissuta. "Col tempo [Hervé] iniziò a concedersi un piacere che prima si era sempre negato: a coloro che andavano a trovarlo, raccontava dei suoi viaggi. Ascoltandolo, la gente di Lavilledieu imparava il mondo e i bambini

scoprivano cos'era la meraviglia. Lui raccontava piano, guardando nell'aria cose che gli altri non vedevano". (Baricco *Seta* 108)

Leggendo il libro si rimane colpiti dalla particolare suddivisione in paragrafi con la quale lo scrittore organizza il materiale narrativo: il racconto si sviluppa attraverso una successione di sessantacinque sequenze omogenee di breve durata che assai poco hanno a che fare con i tradizionali capitoli di un romanzo. Per descrivere la particolare articolazione di *Seta* dobbiamo per forza ricorrere ad un parallelo con i modelli introdotti dalla scrittura cinematografica, potendosi intendere questa continua frammentazione dell'unità narrativa come un espediente adottato allo scopo di creare, all'interno del testo, una serie di scene giustapposte, ciascuna dotata di un valore autonomo nell'economia del racconto.

A ciò si aggiunge l'espedito verbale col quale l'autore cerca di rendere "visibile" le diverse scene del romanzo. A cominciare dalla sequenza della voliera dove l'intera scena viene rappresentata in maniera tale che davvero si ha la sensazione di stare assistendo ad un film "Il villaggio incominciò a brulicare come un formicaio impazzito: tutti correvano e gridavano, guardavano in alto e inseguivano quegli uccelli scappati, per anni fiera del loro Signore, e ora beffa volante nel cielo" (Baricco *Seta* 58), una certa insistenza nell'uso di verbi come "guardare" e "vedere, ci sembrano rivelare l'intenzione dello scrittore di restituire al lettore l'effetto di un'inquadratura cinematografica. Così come la scena della festa nella casa di Hara Kei dove si descrive dettagliatamente le persone, i colori, i suoni e perfino gli odori.<sup>3</sup>

Ad ogni modo, è soprattutto nella descrizione del viaggio di Hervé per il Giappone che Baricco sfrutta il maggior numero di effetti speciali per attirare l'interesse del lettore, effetti che rendono la parola scritta in grado di stimolare una vasta gamma di sensazioni visive ed uditive. Anche l'iterazione dei medesimi enunciati narrativi, strutturati peraltro attraverso il ricorso all'accumulazione e all'accrescimento, rimanda alle tecniche di rappresentazione proprie del cinema; a volte durante la visione di un film ci troviamo di fronte ad una serie di scene più o meno simili,

che differiscono l'una dall'altra soltanto per l'aggiunta di un particolare: l'iniziale effetto di stasi si rivela più illusorio che reale<sup>4</sup>.

Alle strategie compositive di derivazione cinematografica si affiancano espedienti stilistici tendenti ad ottimizzare le qualità musicali delle parole: i dialoghi di Hervé con gli altri personaggi vengono accompagnati da una sorta di sottofondo sonoro. La particolare scansione ritmica conferita al discorso, ottenuta, attraverso una strategia di impaginazione che suggerisce a chi legge la giusta intonazione di ogni parola, diventa essa stessa un veicolo dei significati dell'opera. Alla ricerca di accenti lirici e valori musicali paiono infatti mirare le ripetizioni di parti di testo, l'uso di un periodo breve e i nomi scelti per designare personaggi e località.

Nonostante queste tracce di sperimentalismo *Seta* può essere considerata come l'opera "più tradizionale" nel complesso della produzione di Baricco: la vicenda appare costruita sulla base di un intreccio tutto sommato lineare, tanto da far pensare ad un vero e proprio omaggio dello scrittore nei confronti della tradizione narrativa ottocentesca. Allo stesso tempo si può individuare nell'architettura del testo un certo debito verso l'esempio di scrittori più contemporanei: il titolo stesso allude non solo al motore centrale della vicenda, bensì proprio alla particolare trasparenza del racconto, alla leggerezza e all'esattezza di una storia che Baricco costruisce tenendo ben presenti gli insegnamenti predicati dalle *Lezioni americane* di Calvino, e la sua idea di fiaba come invenzione fantastica che poggia su una struttura geometrica e razionale.

La scelta di analizzare proprio l'adattamento di *Seta*, opera con la quale il mito del racconto riceve la sua celebrazione più completa, è stata dunque del tutto obbligatoria. Una storia che esalta il valore della narrazione sembra, di fatto, particolarmente adatta a passare dal mezzo letterario al mezzo cinematografico per almeno due principali motivi: in primo luogo perché la letteratura e il cinema sono due codici artistici che, nella maggior parte dei casi, tendono a proporre una rappresentazione del mondo articolata sotto forma di racconto organizzato; in secondo luogo perché proprio il racconto in se stesso può essere considerato come una

sorta di coefficiente costante in qualunque processo di transcodificazione narrativa: a prescindere dal fatto che si manifesti in ambito letterario, cinematografico, teatrale, esso possiede una propria autonomia che gli permette di essere trasportato da un *medium* ad un altro, da un'epoca all'altra, o da un autore all'altro, senza per questo perdere la sua riconoscibilità, rappresentata da una serie di elementi che ne consentono l'individuazione anche in seguito alle sue varie trasformazioni<sup>5</sup>.

### 3- "Riscrittura filmica" di *Seta*

Dal breve romanzo *Seta* è stato tratto nel 2007 l'omonimo **film diretto da Francois Girard**<sup>6</sup>. La sceneggiatura è stata scritta dallo stesso regista sull'entusiasmo derivatogli dalla lettura del breve romanzo, che lo ha conquistato subito sia per la materia della storia che per la forma con cui viene espressa, un linguaggio semplice eppure potentemente evocativo "è un libro bellissimo, profondo, un best-seller che ha fatto di Alessandro Baricco, uno scrittore molto popolare, qui in Italia e in molti altri paesi. [...]. È una storia d'epoca che, però, va oltre qualsiasi periodo. Parla di noi, dei nostri rapporti, della complessità con cui vediamo e viviamo le nostre relazioni" (Girard *Intervista*).

Discutendo a posteriori del suo film, il regista ricorda come preparare la sceneggiatura è stato per lui un compito relativamente facile. *Seta* è una storia molto cinematografica perché accanto all'intimità della storia d'amore tra Hervé e Hélène, e anche l'intimità dell'ossessione che lui nutre per la ragazza giapponese, al tempo stesso, ha l'epicità del lungo viaggio. Andare dalla Francia al Giappone nel XIX secolo era difficile. Il viaggio per lui dura sei mesi, dunque il film viaggia con lui. C'è l'ampio respiro del viaggio epico, ma al tempo stesso, ci colgono sentimenti ed emozioni delicati, all'interno di relazioni molto strette. L'altra particolarità di *Seta* è che un libro piuttosto breve. Spesso, quando si adatta un libro, si è costretti a buttar via interi capitoli e personaggi. Invece *Seta* ha la stessa densità di un film, quindi non ci sono problemi di densità, non ci sono riduzioni, ciò è molto utile quando si adatta (Girard *Intervista*).

Il film, dopo un prologo musicale che accompagna i titoli di testa, comincia subito con il luogo e il protagonista dell'azione. Infatti, François Girard rispettando l'ordine narrativo del testo originale, decide di aprire il

film proprio con l'immagine di Lavilledieu con le sue strade e le sue case antiche: il protagonista Hervé in divisa militare, percorre una stradina della città tornando a casa, mentre la voce cadenzata del narratore Michael Pitt (Hervé) immette lo spettatore nella storia, senza apportare variazioni. Questo segnala, non solo la volontà del regista di non distanziarsi dal testo letterario di partenza, ma consente anche di soddisfare diverse funzioni comunicative, come la necessità di assicurarsi la chiara comprensione dello spettatore nei momenti iniziali. La differenza è che nel libro c'è un narratore esterno. Il romanzo è narrato dal punto di vista di Alessandro Baricco, sia per quel che riguarda le vicende che i personaggi. Nel film, Perdendo completamente quella voce, bisogna creare una continuità visiva; il regista trasforma Hervé Joncour, il non parlante, il contemplativo, nel narratore del film. Così, mentre il testo narrativo procede tentando, sotto forma di testimonianza, di indagare a livello psicologico e introspettivo i sentimenti del protagonista, il film procede per immagini significative: grazie ai dialoghi tra Michael Pitt ed i diversi interlocutori, la narrazione scenica segue quella narrativa. In tal modo, Girard può rendere assai più stretto il patto narrativo che implicitamente stabilisce col suo pubblico, ed aumentando la relazione di empatia che unisce narratore e destinatario, induce quest'ultimo a prestare la massima fiducia possibile a tutto ciò che gli viene raccontato. Infatti, lo stesso Hervé è un aspetto innovativo del film.

L'intreccio viene mantenuto a grandi linee, ma attraverso un certo numero di accorgimenti: François Girard si è sforzato di individuare degli agganci cui ancorare le sue integrazioni, che, alcune volte, non provocano altra conseguenza che quella di dilatare gli avvenimenti narrati da Baricco. L'ampiezza e la successione dei singoli episodi sono sviluppate in modo strettamente conforme alla struttura del romanzo, secondo un criterio di elementare successione cronologica: il montaggio connette i singoli episodi in sequenze lineari. Perfino i dialoghi presenti nella sceneggiatura, di cui lo stesso François Girard è autore, sono qualche volta dirette citazioni del romanzo.

Quest'ultima osservazione, peraltro, ci consente di mettere in evidenza un ulteriore particolare: nel comporre la sceneggiatura del film diverse volte il regista ha trascritto fedelmente dal libro interi brani; in

genere questo avviene nel caso di passaggi particolarmente riusciti, oppure per quelle parti che possiedono un significato speciale all'interno del racconto. È chiaro che, operando in questo modo, François Girard ha inteso soprattutto rendere omaggio allo scrittore, e tuttavia in alcune occasioni si ha l'impressione ch'egli ricorra alle parole del testo per ovviare ad una carenza espressiva da parte del film. D'altra parte qualsiasi esplicito riferimento intertestuale all'opera di Baricco all'interno del film costituisce in certa misura anche un rimando allo scrittore. Similmente vanno interpretate anche le indicazioni presenti nei titoli di testa o di coda, che segnalano l'origine letteraria del romanzo.

Ma l'aderenza incondizionata al testo originale non cela il segreto di un buon adattamento, che come ogni attività creativa, come ogni singola lettura del romanzo, rappresenta solo una possibile interpretazione dell'opera, e che deve pertanto trovare in se stesso, e non nell'eccellenza del modello, le ragioni della propria riuscita, cioè di un valido equilibrio formale. La scelta del rigoroso rispetto della narrazione baricciana, non sono indici di una ricezione idealmente corretta e non impediscono a Girard di fornire la sua personale versione del romanzo.

Fin qui abbiamo preso in esame la forma in cui gli eventi che compongono il racconto vengono espressi, e il modo col quale essi sono disposti lungo l'asse temporale dal regista. Inoltre, possiamo scoprire nel cinema di François Girard alcuni elementi tipici del Neorealismo. Si pensi ad esempio al colore locale conferito al film, al marcato accento giapponese con cui parlano i personaggi specialmente Hara Jubei (nel romanzo Hara Kei) ed i suoi servitori, e all'utilizzo di attori di ambientazioni naturali. Già nelle inquadrature che presentano il viaggio di Hervé per l'Egitto o soprattutto quello per il Giappone abbiamo una successione di riprese del suo percorso e poi della vita quotidiana nel paese: di un villaggio affollato di gente, capanne, e costumi tipici. Con questi elementi inseriti di realismo si è voluto collocare la vicenda in un preciso orizzonte temporale e ambientale. La rappresentazione realistica del mondo giapponese dell'ottocento, dei suoi abitanti e dei personaggi, va di pari passo con la volontà di ripercorrere puntualmente lo sviluppo drammatico del romanzo. In questo modo l'opera di Baricco diventa una

lente attraverso cui lo spettatore ha possibilità di osservare una realtà lontana.

Infatti ogni narrazione tende a strutturarsi sia sul piano temporale, collegando tra loro gli eventi che compongono l'intreccio, che su quello spaziale, costruendo una dimensione immaginaria e composita, i cui elementi devono formare in un insieme coerente quello che può essere definito come lo "spazio della storia". Mentre nella narrativa verbale lo spazio è astratto e richiede una costruzione mentale attraverso la quale il lettore trasforma le parole in immagini, nella narrativa filmica lo spazio della storia è analogo a quello del mondo reale e, inoltre, deve essere necessariamente specificato, dal momento che non è possibile evitare di mostrarlo.

Se ciò che vediamo in *Seta* è quello che Girard ha immaginato leggendo il racconto di Baricco, bisogna davvero riconoscere al regista una buona dose di fantasia: in effetti, nel romanzo, lo scrittore non si dilunga in descrizioni minuziose, né per quanto riguarda i luoghi, né per quel che concerne i personaggi; piuttosto egli procede quasi per accenni, vaghe indicazioni che lasciano ampio spazio alla capacità inferenziale del lettore. Il film propone in tante sequenze un'efficace trasposizione visiva della vita del Giappone: qui lo sguardo è rivolto ai vicoli e alle piazze, all'umanità semplice, che li anima, descritta con toni leggeri, ma anche con intenso pathos lirico e immedesimazione.

Tutte le osservazioni fatte a proposito delle diverse modalità con cui in un testo scritto e in un film è possibile "rappresentare" l'ambientazione della storia, restano valide anche qualora ci si sposti ad analizzare le informazioni che i due mezzi riescono rispettivamente a fornirci per quel che riguarda i tratti fisici e psicologici dei personaggi. La differenza che separa la rappresentazione filmica e la descrizione verbale consiste principalmente nel fatto che il cinema, raccontando attraverso un tipo di narrazione essenzialmente dinamica, non ha la possibilità di "descrivere" secondo l'accezione letteraria del termine, in quanto non può permettersi di fermare l'azione. E' vero che, grazie all'utilizzo della voce di un narratore, i registi sono in grado di risolvere i casi più complicati servendosi dello stesso mezzo linguistico, ma le descrizioni verbali troppo

evidenti sono in genere ritenute poco artistiche e in contraddizione con la natura del *medium* cinematografico; il quale, perciò, deve misurarsi con i vantaggi e gli svantaggi che gli derivano dal suo essere un testo soprattutto visivo, dove gran parte del contenuto informativo viene affidato all'"immediatezza comunicativa dell'immagine" (Decuia qtd. in Caputo e Parenti 25-41).

A ciò si aggiunge la considerazione che, mentre allo scrittore è consentito sorvolare sull'aspetto fisico delle creature che popolano le sue opere, il regista, per il solo fatto di dover affidare ad un attore l'interpretazione del personaggio, non può evitare di conferirgli una determinata fisionomia. Infatti, nel cinema le sembianze degli attori assumono una grande importanza perché la macchina da presa è in grado di concentrare la nostra attenzione persino sui più impercettibili lineamenti fisici dell'attore. Girard ha deciso di affidare tutti i ruoli principali ad attori stranieri di diverse nazionalità; Michael Pitt è statunitense, Keira Knightley ed Alfred Molina sono britannici, Kōji Yakusho, Sei Ashina, Miki Nakatani sono giapponesi mentre Mark Rendall è Canadese. La predilezione per interpreti stranieri, che, per giunta, è costata il doppiaggio dell'intera pellicola<sup>7</sup>, è stata motivata dal regista che ha asserito che l'universalità della storia di *Seta* non permetteva che il film fosse girato con attori solo italiani o francesi.

Infatti la maggiore sfida per Girard riguarda in gran parte la scelta dei personaggi e se Michael Pitt è stato il primo attore ad essere reclutato, in base ad una decisione pressoché immediata del regista, non altrettanto facile si è rivelata la ricerca dell'interprete più adatta a sostenere la parte della ragazza che, con la sua bellezza, riesce a sconvolgere l'animo del nostro protagonista. Nel romanzo la ragazza è una sorta di miraggio. La sua fisicità, la concretezza sono evanescenti, la sua natura scivola via costantemente. Trovare una donna così è risultato molto difficile. Il regista ci racconta di aver visto quasi cento ragazze tutte sono belle e brave, ma questa sorta di evanescenza, di entità fatta di vapore non la trova in nessuna parte. Alla fine incontra Sei Ashina e le affida il ruolo della ragazza nel film.(Girard *Intervista*).

Ma probabilmente quello che colpisce di più nell'attrice sono i suoi occhi, capaci di fissare la macchina da presa tanto intensamente da provocare un certo turbamento nello spettatore. E sullo sguardo della ragazza, così come su quello di Michael Pitt, viene concentrata una buona dose del potenziale espressivo del film: assai spesso la macchina da presa è diretta alla ricerca di primissimi piani dei due interpreti, per catturare l'immagine dei loro occhi. Lo sguardo di Hervé si posa su tutto ciò che lo circonda con la stessa curiosità di quello d'un esploratore, e allo stesso modo si lascia incantare dalle sue visioni; all'occorrenza però sa andare più a fondo per conoscere i molteplici aspetti di un mondo straneo a lui. Gli occhi della ragazza, al contrario, ci rivelano spesso una profonda serenità: il suo sguardo fluido penetra lo spazio intorno e si sofferma sull'uomo come a volerne penetrare il senso più profondo e nascosto "Per mille volte cercò gli occhi di lei, e per mille volte lei trovò i suoi. Era una specie di triste danza, segreta e impotente. Hervé Joncour la ballò fino a tarda notte. [...] Prima di uscire dalla stanza, guardò un'ultima volta verso di lei. Lo stava guardando, con occhi perfettamente muti, lontani secoli" (Baricco *Seta* 60-61).

Infatti, il regista sviluppa la caratterizzazione psicologica dei personaggi non solo grazie al dialogo e alla recitazione, ma anche ad un moderato impiego di possibilità espressive genuinamente filmiche: i silenzi prolungati, gli sguardi, la sacralità di gesti apparentemente insignificanti, quotidiani, dietro cui tuttavia si intuisce un significato da cogliere rispettosamente, rappresentano un'indagine nell'animo del protagonista.

Un altro importante personaggio nel lavoro di sceneggiatura di François Girard e Michael Golding è Héléne, la moglie di Hervé. Héléne nel libro è piuttosto trasparente, viene nominata varie volte, ma mai in modo dettagliato. Baricco la descrive in modo elegante "Era una donna alta, si muoveva con lentezza, aveva lunghi capelli neri che non raccoglieva mai sul capo. Aveva una voce bellissima" (Baricco *Seta* 22), però il suo personaggio è il più lontano da un personaggio cinematografico. Nel libro lei non ha una sua scena; è al centro della vicenda, è molto importante, ma ha un altro spessore. In realtà il regista insieme a Golding hanno dovuto fare diversi cambiamenti: hanno dato a

Hélène il giardino di Hervé, in modo che avesse il suo mondo. L'hanno trasformata in un'insegnante, in modo che avesse una vita quando Hervé non c'era. Così bozza dopo bozza, hanno dovuto trasformare Hélène in un personaggio in carne e ossa. Ma lei è un personaggio che fiorisce soltanto alla fine, dunque c'era sempre un limite a ciò che potevano fare prima della fine. Mentre la ragazza giapponese; i suoi occhi, la bocca, sono inquadrati sempre in primo piano, Hélène resta sempre confinata in una sorta di mezzo campo. Infatti nel caso di lei, nonostante le inquadrature fossero due per scena, il regista è spesso riuscito a concentrarle in una sola. La vediamo nel film un personaggio riuscito capace di dominare le sue emozioni. Non esplode mai, non urla, tiene tutto dentro, è molto controllata. È una vera signora disposta a dare tutto per l'uomo che ama, disposta a offrirgli l'estremo sacrificio. Con il passar del tempo il personaggio si cambia; Hélène diventa più sciolta e più libera con se stessa, con chi le sta attorno e nel suo rapporto con Hervé.

D'altronde, benché i ruoli dei protagonisti spettino a tutti gli effetti a Hervé e alla moglie, la figura di Baldabiou riesce, tanto nel libro che nel film, ad attirarsi le simpatie di lettori e spettatori. E quest'effetto sembra persino intensificarsi di fronte alla visione del film, dove peraltro al personaggio viene offerta la possibilità di guadagnarsi la scena, facendolo apparire in continuazione all'interno della storia; infatti, il "comune spettatore" si sente più propenso ad amare Baldabiou; l'amico fedele che aiuta sempre in bene e in male il protagonista. Cosicché, la scelta dell'attore cui affidare il ruolo dell'amico di Hervé potrebbe dipendere, in parte, dalla volontà del regista di creare una sorta di immediata simpatia tra lo spettatore e il personaggio. A cominciare dall'apparenza esteriore, Alfred Molina possiede tutte quelle caratteristiche in grado di accattivare la benevolenza del pubblico: volto bonario, "grossa" presenza fisica, espressioni a volte impacciate a volte tenerissime, che fanno quasi pensare ad un ragazzo. "Baldabiou non era molto tagliato per i discorsi seri. Stava fissando il letto di Jean Berbeck" (Baricco *Seta* 67).

Inoltre vorremmo considerare la presenza nel film di una figura, interamente ascrivibile all'inventiva del regista, sulla quale riteniamo occorra soffermarsi, dato il rilievo del ruolo a lui assegnato. Si tratta di un' "infedeltà" che trova probabilmente la sua motivazione principale nel

tentativo portato avanti da Girard di inserire all'interno del film l'elemento affettuoso, della presenza di un personaggio considerato come figlio di Hervé e Héléne, totalmente assente dalle pagine del romanzo di Baricco. Questo personaggio appare sin dalle scene iniziali, rimanendo una presenza costante, benché sporadica, all'interno del film. Ci riferiamo a Ludovic Berbeck, al quale il protagonista racconta tutta la storia. Tuttavia, per collegare in qualche maniera questa figura al racconto di Baricco, Girard immagina che Ludovic sia il figlio di Jean Berbeck l'uomo che un giorno, senza chiaro motivo, ha deciso di smettere di parlare abbandonando sua moglie incinta. Hervé e Héléne aiutano la donna e si prendono cura del figlio. Lo spettatore cinematografico, può venire a conoscenza che Ludovic, Mark Rendall, è il vero destinatario della storia di Hervé solo alla fine del film<sup>8</sup>.

Tra le scene riuscite sia del libro che del film è quella della morte del ragazzo giapponese. Hervé si sveglia, vede attorno a sé gli abitanti del villaggio di Hara Jubei che stanno per rimettersi in cammino. Si alza, e si guarda intorno vede un albero, e appeso a un ramo, impiccato, il ragazzino che lo ha portato al posto dove si nasconde tutto il villaggio in fuga. Il protagonista si avvicina e per un po' rimane a guardarlo. Seguono tre inquadrature alternate della faccia di Hervé e quella del ragazzo. La brevità dei tre piani, unita all'effetto disorientante dato dai cambi di angolazione accrescono l'effetto drammatico. Hervé si inginocchia davanti al ragazzo. Non riesce a staccare gli occhi da lui neppure quando sente il fucile di Hara Jubei premere sulla sua testa. È una sequenza ben studiata con durata complessiva di poco meno di tre minuti: intorno a Hervé il villaggio in cammino è seguito da una panoramica. In due momenti la panoramica viene interrotta, da tre inserti, inquadrature più ravvicinate di lui realizzate a una velocità differente con il punto di vista privilegiato di ripresa dell'azione.

Un motivo ricorrente che attraversa tutto il film è la dialettica di campo e fuori campo che è sviluppata originalmente in diverse sequenze del film. Sempre grazie ad un'opposizione visiva fra elementi in campo ed elementi fuori campo il regista ci mostra l'effettiva separazione in cui vive il protagonista. Non a caso tutti i suoi primi incontri con Baldabiou sono dentro il caffè di Verdun o dentro la casa dell'amico mentre poi, dopo i

suoi viaggi intorno al mondo, la maggior parte di questi incontri avvengono all'aperto. Anche il rapporto fra il protagonista e la ragazza viene scandito da un'altalenante condivisione degli stessi ambienti, i successivi incontri dei due personaggi, nel libro come nel film, sono quasi tutti all'insegna della possibilità di Hervé di accedere a quello spazio nuovo, che diventa così misura del futuro del protagonista. Se il dentro è rappresentato in questo caso dalla monotonia, il fuori è nelle novità che travalicano la vita del protagonista.

Un ulteriore, importante aspetto della ricerca stilistica di Girard risiede nella complessa dialettica di luci e colori che si registra nel corso del film e che ne esprime simbolicamente lo sviluppo drammatico. Nella casa del padre di Hervé l'unica sorgente di luce è rappresentata da due esili candele nella stanza da pranzo dove si trova la famiglia. L'evanescenza delle cose fra le ombre pesanti genera il senso di una atmosfera cupa e chiusa in cui il giovane vive. I genitori, non sanno comunicare nulla al protagonista, se non la falsa impressione di una falsa felicità borghese. Nel Giappone Hervé fa l'amore con una ragazza ignota completamente al buio "Hervé Joncour non aveva mai visto quella ragazza, né, veramente, la vide mai, quella notte. Nella stanza senza luci sentì la bellezza del suo corpo, e conobbe le sue mani e la sua bocca. La amò per ore, con gesti che non aveva mai fatto, lasciandosi insegnare una lentezza che non conosceva. Nel buio, era un nulla amarla e non amare lei" (Baricco *Seta* 62).

Durante il percorso del film si nota che il regista trascurava episodi certamente secondari, che tuttavia nel romanzo contribuivano alla definizione di un'aura di meraviglia e mistero, come ad esempio l'episodio della voliera. Però, dal regista viene esclusa una scena importante, cioè quella dell'incontro tra Hervé e la ragazza per restituirle la lettera d'amore e far capire alla donna amata che lui l'ha tradotta ed ha capito il messaggio. In realtà è paradossale che in una trasposizione così fedele al modello letterario un elemento fondamentale del romanzo come questo episodio, che rappresenta l'unica vera comunicazione tra i due protagonisti, viene considerato soltanto un dettaglio simbolico. "Hervé Joncour fece un passo verso di lei, allungò una mano e l'aprì. Sul palmo aveva un piccolo foglio, piegato in quattro. Lei lo vide e ogni angolo del

suo volto sorrise. Appoggiò la sua mano su quella di Hervé Joncour, la strinse con dolcezza, indugiò un attimo, poi la ritrasse stringendo fra le dita quel foglio che aveva fatto il giro del mondo" (Baricco *Seta* 58).

L'elemento musicale, ben presente tanto nel libro quanto nel film rappresenta un'altra sfida per il regista. Infatti, in virtù delle atmosfere taciturne del film, i significanti sonori hanno il preciso effetto di rallentare il ritmo della narrazione e stimolare la riflessione sul mondo psichico dei personaggi. Il regista riesce a sfruttare sapientemente tutte le possibilità offerte dalla presenza della componente musicale, affidandole di volta in volta compiti differenti; in particolare egli tende ad utilizzare la musica in funzione di tramite tra lo spettatore e l'interiorità dei personaggi: gli stati d'animo dei protagonisti appaiono manifesti grazie alla corrispondenza che si stabilisce fra essi e le melodie che li accompagnano.

Perciò François Girard ha deciso di servirsi dell'aiuto di Ryūichi Sakamoto compositore divenuto assai noto proprio per aver spesso lavorato in campo cinematografico, tra l'altro quasi sempre a fianco di registi di grande fama come Bernardo Bertolucci. A lui si deve la realizzazione di alcune indimenticabili colonne sonore, che, hanno certamente contribuito alla popolarità delle opere cinematografiche di cui facevano parte. La sua esperienza in materia ha consentito a Girard di conciliare le esigenze del mezzo filmico con la maggior fedeltà possibile all'origine letteraria dello scrittore. Nel suo lavoro il compositore è partito da un'attenta analisi del testo, onde avere un'idea chiara dei termini entro i quali gli era concesso di muoversi. Ryūichi Sakamoto riesce con la sua straordinaria musica, e soprattutto con l'uso del Oboe<sup>9</sup>, ad accompagnare il susseguirsi delle immagini, con la funzione di commentare le sequenze cui fa da sottofondo, evidenziandone i significati, secondo un rapporto che può essere di parallelismo o, al contrario, di opposizione. Di solito, oltre al legame con le immagini che accompagna, la sua musica riesce sempre a mantenere una relazione con la narrazione ed a contribuire alla costruzione della storia, collegando tra loro le varie parti del racconto e favorendo la continuità e la coesione tra gli elementi dell'intreccio.

In conclusione, un'analisi delle operazioni con cui il regista ha inteso trasformare visivamente l'epilogo della storia di Hervé ci permette

di riflettere, per l'ennesima volta, sul rapporto intermediale che lega il film al modello letterario. Baricco conclude il suo breve romanzo con un colpo di scena molto interessante e inusuale di carattere interamente cinematografico. Un colpo di scena per molti aspetti simile c'è anche alla fine del film: Hervé scopre, dopo la morte di Hélène, che la seconda lettera non l'ha scritta la misteriosa ragazza giapponese, ma sua moglie. Quella donna tranquilla che sempre appare come una passiva figura di sfondo si riscopre essere ora un personaggio vitale che ha sempre vissuto nel sostrato dell'intera vicenda. François Girard e Michael Golding tenevano sempre a mente il colpo di scena finale. Sono sempre stati sicuri di dove andasse a finire la storia. Così le battute dei personaggi e le scene sono tutte costruite attorno al finale. "Questo è un altro punto di forza del libro di Alessandro: c'è un vero colpo di scena dentro una storia molto delicata, raccontata attraverso l'uso di tonalità e sfumature. Il finale è un'altra buona ragione che fa di *Seta* un ottimo film e un ottimo libro da tradurre in film" (Girard *Intervista*).

Sembra quasi che l'influenza di Baricco si sia fatta sentire su tutto il film, nei confronti del quale tanto la critica che il pubblico si sono divisi in fazioni contrapposte: da una parte chi ha tributato i più grandi elogi all'operato del regista canadese, sottolineando anche il successo riscosso dalla pellicola in terra americana, dall'altra chi non è riuscito a scorgere un solo elemento che potesse essere annoverato a favore della pellicola. Al di là di un giudizio di carattere strettamente cinematografico e considerando la complessità del rapporto che si stabilisce tra un racconto scritto e il relativo racconto cinematografico, bisognerebbe evitare di pronunciare giudizi di valore sulle due opere analizzate solo basandosi su un paragone tra esse. E se è vero che il confronto fra un libro e il relativo film può rivelarsi proficuo sotto diversi punti di vista, è comunque sempre necessario tener presente che si tratta di oggetti diversi, ognuno dei quali andrebbe prima di tutto considerato in relazione al proprio ambito di competenza.

## Conclusione

Nell'ambito del presente lavoro abbiamo cercato di esplorare il complesso rapporto che il travaglio artistico contemporaneo istituisce fra la produzione cinematografica e quella letteraria, avvalendoci della "riscrittura filmica" di *Seta* di Alessandro Baricco.

Non per caso si è dedicata una parte del lavoro al rapporto che lo scrittore stabilisce con la comunicazione cinematografica, sia quando si accontenta di esserne semplice fruitore, sia quando si pone in prima persona nel ruolo di soggetto creativo. Le conseguenze di questo rapporto sono state ricercate nel contesto della produzione narrativa di Baricco in particolare nel suo breve romanzo *Seta*.

Inoltre, si è potuto analizzare e visionare la trasposizione del romanzo *Seta* che è stata introdotta solo nel contesto di comparazioni trasversali e di approfondimenti di singole problematiche. Attraverso una simile analisi si è posto l'accento su affinità e differenze nel processo trasformativo. Partire dall'analisi del romanzo per poi arrivare al film ha significato assumere un atteggiamento analitico-descrittivo, che espliciti ragioni e conseguenze della strategia di adattamento adottato dal regista.

Il quadro che è venuto durante la nostra analisi ha così posto in evidenza il fatto che la "riscrittura filmica" di un romanzo è sostanzialmente una trasformazione. Trasformazione di qualcosa che già esisteva e che, appunto, era di per sé, per la sua stessa natura, trasformabile in un dato senso: dall'immaginazione alla visione. Non si tratta, dunque, di un linguaggio che passa dall'arbitrio all'oggettività, bensì da una soggettività ad un'altra, da una prospettiva ad un'altra.

Tuttavia non si può mai perdere di vista il fatto che la trasposizione di un romanzo è prima di tutto un film, e che pertanto essa non può essere giudicata se non attraverso criteri estetico-interpretativi indipendenti da quelli letterari. Anche adattamenti avvertiti come fortemente fedeli rispetto alla loro origine letteraria rappresentano sempre legittimi esempi di "traduzioni intersemiotica", e spesso, in realtà, è possibile approfondire sotto una nuova luce interpretativa determinati aspetti poetici del modello letterario.

Il film diventa perciò occasione per investigare l'opera letteraria – onde farne emergere programmaticamente sensi che essa non sarebbe in sé capace di esplicitare – e per riscriverla appunto, non solo in base ad esigenze cinematografiche, bensì anche propriamente letterarie; ed il cinema, secondo dinamiche del tutto speculari, diviene fonte e modello per il romanzo che ne assume progressivamente i termini, i ritmi, le tecniche narrative, la sintassi.

In *Seta* le singole strategie narrative sono state rispettate nel passaggio da un linguaggio ad un altro, e la possibilità di una felice trasposizione è egualmente data, evidentemente, in base ad una più profonda consonanza fra testo e linguaggio cinematografico.

## Notes:

<sup>1</sup> Alessandro Baricco nasce a Torino il 25 gennaio del 1958. Si forma nella sua città sotto la guida di Gianni Vattimo, laureandosi in Filosofia e studia contemporaneamente al conservatorio dove si diploma in pianoforte. Lavora qualche anno come copywriter in agenzie di pubblicità e si dedica a studi di critica musicale. Da questi studi derivano i suoi primi due saggi, uno, pubblicato nel 1988, sull'opera rossiniana, l'altro, edito nel 1992, sui rapporti tra musica e modernità. Nel frattempo Baricco ha anche iniziato a lavorare in ambito giornalistico come critico musicale de "La Repubblica" e poi come editorialista culturale de "La Stampa". Ma solo con il suo primo romanzo, *Castelli di rabbia* 1991, lo scrittore riesce ad imporsi prepotentemente all'attenzione pubblica. Tra gli altri romanzi di Baricco ci sono: *Oceano mare*, 1993 / *Seta*, 1996 / *City*, 1998 / *Senza sangue*, 2002/ *Questa storia*, 2005 / *Emmaus*, 2009 / *La storia di Don Giovanni*, 2010. Nel 1994 Baricco ha ideato e fondato la Scuola Holden a Torino, di cui è preside.

<sup>2</sup> "One thing that amuses me about my books is that people read them and imagine that they are practically films already—all they need is to be shot. Then, if you try to do it, you discover that nothing works, that they are elusive, and that it's extremely difficult to make good screenplays from them. In practice, it seems to me that my books can remind us that the world of literature, although it has learned many techniques from cinema, remains a world with a richness and complexity that cinema cannot contain". (Baricco, *Destinies and Small Doings* Intervista)

<sup>3</sup> "C'erano alcuni uomini del villaggio, e donne vestite con grande eleganza, il volto dipinto di bianco e di colori sgargianti. Si beveva sakè, si fumava in lunghe pipe di legno un tabacco dall'aroma aspro e stordente. Arrivarono dei saltimbanchi e un uomo che strappava risate imitando uomini e animali. Tre vecchie donne suonavano degli strumenti a corda, senza mai smettere di sorridere. Hara Kei stava seduto al posto d'onore, vestito di scuro, i piedi scalzi. In un vestito di seta, splendido, la donna con il volto da ragazzina gli sedeva accanto. Hervé Joncour era all'estremo opposto della stanza: era assediato dal profumo dolciastro delle donne che gli stavano attorno e sorrideva imbarazzato agli uomini che si divertivano a raccontargli storie che lui non poteva capire" (Baricco *Seta* 60)

<sup>4</sup> Baricco descrive il viaggio di Hervé per il Giappone ben tre volte. (Baricco *Seta* 23, 36, 56).

<sup>5</sup> Claude Bremond afferma che vi è un " ... livello di significazione autonomo, dotato di una struttura che può essere isolata dall'insieme del messaggio: il racconto (*récit*). Di conseguenza ogni tipo di messaggio narrativo, qualunque sia il procedimento espressivo impiegato, dipende dal medesimo approccio al medesimo livello. E' necessario e sufficiente che racconti una storia. La struttura di questa è indipendente dalle tecniche espressive impiegate. Essa si lascia trasporre dall'una all'altra senza perdere nulla delle sue proprietà essenziali".(32)

<sup>6</sup> François Girard è un regista e sceneggiatore canadese-francese, nato il 12 gennaio 1963 a Quebec, Canada. Nel 1990 ha prodotto il suo primo film, *Cargo*. Nel 1998 ha scritto e diretto *Il violino rosso*, che ha vinto un Premio Oscar (migliore colonna sonora). Il regista ha ottenuto anche un riconoscimento al Tokyo International Film Festival e una nomination ai Golden Globe 2000 nella categoria miglior film straniero. Ha iniziato a lavorare anche per il teatro, dirigendo in tal senso spettacoli sui palchi di Canada, Stati Uniti, Giappone ed Europa.

<sup>7</sup> Il film è stato girato in inglese "mid – atlantico" cioè un incrocio tra americano e inglese.

<sup>8</sup> Le altre modifiche fatte dal regista riguardano essenzialmente il carattere dei personaggi, i quali, da figure stereotipate, assumono una personalità ben più complessa e originale, basti pensare a Madame Blanche (Miki Nakatani), o a Hara Jubei (Kōji Yakusho). Il personaggio di Hara Jubei si rifà a dei cliché visivi di cui già nel testo letterario troviamo chiara espressione.

<sup>9</sup> L'oboe è uno strumento musicale aerofono a fiato ad ancia doppia appartenente al gruppo orchestrale dei legni. Ha un suono leggero e assai penetrante. La nascita dell'oboe risale all'antichità. Ne è nota la presenza nell'antico Egitto, in Cina, in Arabia e in Grecia.

## **Bibliografia**

### **Opere di Alessandro Baricco**

#### **Romanzi**

*Castelli di rabbia*. Milano: Rizzoli, 1991.

*Oceano mare*. Milano: Rizzoli, 1993.

*Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1994.

*Seta*. Milano: Rizzoli, 1996.

*City*. Milano: Rizzoli, 1999.

*Senza sangue*. Milano: Rizzoli, 2002.

*Partita spagnola*. Roma: Dino Audino, 2003.

*Questa storia*. Roma: Fandango, 2005.

*Emmaus*. Milano: Feltrinelli, 2009.

*Mr Gwyn*. Milano: Feltrinelli, 2011.

*Tre volte all'alba*. Milano: Feltrinelli, 2012

*Smith & Wesson*. Milano: Feltrinelli, 2014.

*La Sposa giovane*. Milano: Feltrinelli, 2015.

#### **Saggi**

*Barnum. Cronache dal Grande Show*. Milano: Feltrinelli, 1995.

*Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show*. Milano: Feltrinelli, 1998.

*L'avventura del romanzo*. in "La Repubblica", 15/1/2002.

*Totem. L'ultima tournée – Balene e sogni. Leggere e ascoltare l'esperienza di Totem* (videocassetta e libro). Torino: Einaudi, 2003.

*Il nuovo Barnum*. Milano: Feltrinelli, 2016.

#### **RIFERIMENTI GENERALI**

AA.VV. *Sulla traduzione intersemiotica*. "Versus". Milano: 85-86-87, 2000.

Asor Rosa, Alberto. *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi, 2000.

Baldelli, Pio. *Film e opera letteraria*. Padova: Marsilio, 1992.

Bernardelli, Andrea. *Intertestualità*. Milano: La Nuova Italia, 2000.

Bragaglia, Cristina. *Scrittori italiani e cinema*. in "Bollettino „900", n. 2, Dec. 2001.

Bremond, Claude. *Le message narratif*. in "Communications", n. 4, 1964.

Calvino, Italo. *Palomar*. Torino: Einaudi, 1983.

Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.

- Caputo, Rino e Pamela Parenti (a cura di). *Transcodificazioni, - Scambi, interazioni, prestiti e traduzioni della letteratura e delle (altre) arti*. Roma: Euroma - La Goliardica, 2000.
- Cavalluzzi, Raffaele. *Cinema e letteratura*. Bari: B.A. Graphics, 2000.
- Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Boringhieri, 1997.
- Clerc, Jeanne-Marie. *Stato della ricerca sulle relazioni tra cinema e letteratura*. in "Bollettino '900", 2, 12/2001.
- Comand, Mariapia. *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*. Bologna: Hybris, 2001.
- Costa, Antonio. *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*. Torino: UTET, 1993.
- Dusi, Nicola. *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino: Utet Libreria, 2003.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.
- Forster, Edward Morgan. *Aspetti del romanzo*. Milano: Il Saggiatore, 1963.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988. (trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000).
- Guagnellini, Giovanni e Valentina Re, *Intertestualità e intermedialità nel cinema*. Bologna: Archetipolibri-Gedit Edizioni, 2007.
- Lafaye, Claude. *L'adattamento cinematografico*. in "Bollettino '900", n. 2, Dec. 2001.
- Laffay, Albert. *Logique du cinéma*. Paris: Masson, 1964.
- Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci, 2003.
- Menarini, Roy. *La parodia nel cinema italiano. intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*. Bologna: Hybris, 2001.
- Meneghelli, Donata. *Cosa ne fa, il cinema, dei libri?*. in "Bollettino '900", n. 2, Dec. 2001.
- Micheli, Sergio. *Il film. Struttura, lingua, stile*. Roma: Bulzoni, 1991.
- Pasolini, Pier Paolo. *La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"*. in *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972.
- Villa, Federica: (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*. Torino: Kaplan, 2006.
- Zaccuri, Alessandro. *Citazioni pericolose. Il cinema come critica letteraria*. Roma: Fazi, 2000.

#### **RIFERIMENTI SPECIFICI**

- Arosio, Enrico. *Dalla seta alla flanella*. in "L'Espresso", 10/9/2002.
- Barilli, Renato. *Baricco*. in "L'immaginazione", n.6, 1999, pp. 87-88.
- Bogani, Giovanni. *Il romanzo "Seta" diventa film*. in "Il Giorno", 29/11/2000.
- Bonura, Alessandro. *Sulla via della seta là dove ti porta il fato*. in "Avvenire", 2/3/1996.
- Bozzi, Ida. *Baricco e Vacis presentano il video di Totem*. in "Corriere della Sera", 18/6/2003.
- Brevini, Franco. *Scrittori italiani, le mille e una città*. in "Corriere della Sera", 23/7/1999.
- Campanini, Sandra. *Totem...? What's Totem?...Incontro con Alessandro Baricco*. in "Stradanove.net", 2/3/2000.
- Citati, Pietro. *Un libro fatto di niente*. in "La Repubblica", 7/4/1996.
- Di Rienzo, Maurizio. *Fare il pieno di cinema*. in "Cinecittà.com", 30/8/2001.

Di Stefano, Paolo. *Quell'Oriente immaginario scritto con fili di seta*. in "Corriere della Sera", 2/3/1996.

Doninelli, Luca. *Baricco, un trovastorie per ciò che non ha nome*. in "Avvenire", 26/3/1996.

Drago, Marco. *Intervista ad Alessandro Baricco*. in "Maltese narrazioni", 10/1993.

Fiori, Cinzia. *Baricco. Un mondo di seta, secondo le Lezioni di Calvino*. in "Corriere della Sera", 17/2/1998.

Fiori, Cinzia. *Torna Baricco, viaggio breve tra i dolori dell'anima*. in "Corriere della Sera", 28/8/2002.

Fiori, Cinzia. *Ballando coi sogni nei castelli di Baricco*. in "Corriere della Sera", 2003.

Fofi, Goffredo. *Tutti matti a Quinipak. Il romanzo d'esordio di Alessandro Baricco*. in "Linea d'ombra", n. 59, 1991, pp. 27-28.

Guglielmi, Angelo. *Il treno di Baricco su binari di seta*. in "La Stampa- Tuttolibri", 16/3/1996.

Le Naire, Olivier. *Un amour de soie*. in "L'Express", 9/1/1997.

Lipperini, Loredana. *Dal calcio ai libri: così Baricco chatta con i lettori*. in "La Repubblica", 30/6/2000.

Lobato, Marta. *"Seda" es un desafío: he contado los gestos, no los pensamientos*. in "El Mundo", 15/6/1998.

Merli, Matteo. *"Seta" di Baricco sarà un film*. in "Stradanove.net", 23/3/2000.

Mondo, Lorenzo. *Baricco*. in "La Stampa- Tuttolibri", 20/5/1999.

Morelli, Sveva. *Baricco, dacci oggi il nostro D'Annunzio quotidiano*. in "Kataweb libri", 9/9/2002

Neirotti, Marco. *Chat Baricco*. in "La Stampa", 30/8/2002.

Paccagnini, Ermanno. *Astuzie della seta*. in "Il Sole 24 Ore", 10/3/1996.

Provvedini, Claudia. *Baricco, il teatro naviga sul piroscampo*. in "Corriere della Sera", 29/5/1994.

Scarsella, Alessandro. *Alessandro Baricco*. Firenze: Cadmo, 2003.

Serra, Michele. *Baricco, esercizi di stile*. in "La Repubblica", 10/9/2002.

Taglietti, Cristina. *Navigare in rete nel laboratorio degli scrittori*. in "Corriere della Sera", 1/7/2000.

Zucconi, Giovanna. *Baricco, un sito Internet per presentarsi e sparire*. in "Corriere della Sera", 4/5/1999.

#### **FILMOLOGIA:**

*La leggenda del pianista sull'oceano*: Produttore Francesco Tornatore 1998, Regia: Giuseppe Tornatore, Sceneggiatura: Giuseppe Tornatore, Musiche: Ennio Morricone. Interpreti e personaggi: Tim Roth: Danny Boodman T.D. Lemon Novecento, Pruitt Taylor Vince: Max Tooney. DVD.

*Seta (Silk)* produzione: Canada, Francia, Italia, Gran Bretagna, Giappone 2007. Regia: François Girard. Sceneggiatura: François Girard, Michael Golding. Musiche: Ryūichi Sakamoto. Interpreti e personaggi: Michael Pitt: Hervé Joncour, Keira Knightley: Hélène Joncour, Alfred Molina: Baldabiou, Kōji Yakusho: Hara Jubei, Sei Ashina: la ragazza, Mark Rendall: Ludovic, Miki Nakatani: Madame Blanche. DVD.

Girard, François. *Intervista di Marco Spagnoli, 2007*. DVD.

#### **SITOLOGIA**

Baricco, Alessandro. *Destinies and Small Doings*. Intervista in "The New Yorker", 23/12/2002.web:

[http://www.oceanomare.com/opere/senzasangue/ss\\_newyorker.htm](http://www.oceanomare.com/opere/senzasangue/ss_newyorker.htm)