

RIFRAZIONI

DAL CINEMA ALL'OLTRE



1. m.frontale
2. m.orbicolare dell'occhio
3. m.elevatore comune
4. m.trasverso
5. m.elevatore del labbro superiore
6. m.orbicolare della bocca
7. m.mentale
8. m.quadrato del labbro inferiore
9. m.triangolare delle labbra
10. m.piccolo zigomatico
11. m.grande zigomatico
12. m.sterno-cleido-mastoideo

CON

1a

1b

2b

2a

3a

4b

3b

5b

10b

11b

5b

6

8

7

9

12b

(Confrontale)

DOSSIER ADAPTATIONS : SCHNITZLER/OPHÜLS · BAUM/FLEMING/LYNCH
SHAKESPEARE/WELLES / KUROSAWA / POLANSKI · AKUTAGAWA/KUROSAWA
LAMPEDUSA / VISCONTI · LEM/TARKOVSKIJ · THACKERAY / KUBRICK
STOKER / HERZOG / COPPOLA · CONRAD / COPPOLA · DJIAN / BEINEIX
LACLOS / FREARS / FORMAN · JAMES / CAMPION · PARISE / MARTONE
MCCARTHY / COEN · MELVILLE / CARAX · VISIONI : LO ZIO BOONMEE CHE
SI RICORDA LE VITE PRECEDENTI · DEPARTURES · CHIAVI : VONTRIER SITUAZIONISTA
CINEMA E PITTURA : SKOLIMOWSKI E BACON · CINEMA E MUSICA :
MY NAME IS ALBERT AYLER · CITTÀ DEL CINEMA : NAPOLI
CINEMA E OLTRE : BUÑUEL NEL DESERTO · STILL (A) LIFE : WITTGENSTEIN



DOSSIER ADAPTATIONS

A CURA DI J. COSTANTINO

INTRO DI J. COSTANTINO	1
SCHNITZLER/OPHÜLS	4
C. TOGNOLOTTI	7
BAUM/FLEMING/LYNCH	12
C. LAGANI	14
SHAKESPEARE/WELLES/KUROSAWA/POLANSKI	14
L. FALQUI	14
AKUTAGAWA/KUROSAWA	16
F. VERRI	16
LAMPEDUSA/VISCONTI	19
S. FOSCHINI	20
LEM/TARKOVSKIJ	23
F. DE MARCO	23
THACKERAY/KUBRICK	23
G. PANELLA	28
STOKER/HERZOG/COPPOLA	28
F. DE MARCO	31
A. GIOVANARDI	31
CONRAD/COPPOLA	34
P. BABINA	34
DSIAN/BEINEIX	36
M. PALAZZO	36
LACLOS/FREARS/FORMAN	40
J. SPROCCATI	40
JAMES/CAMPION	43
M. PEZZELLA	43
PARISE/MARTONE	47
T. TORACCA E A. OMEZZOLI	47
MCCARTHY/COEN	50
V. BONITO	50
MELVILLE/CARAX	53
J. COSTANTINO	53

VISIONI

LOZIOBOONMEE CHE SI RICORDA LE VITE PRECEDENTI	73
M. GIAMPIETRO	73
DEPARTURES	77
G. ARIOLA	77

CHIAVI

VON TRIER E IL SITUAZIONISMO	80
V. CONTENUTO	80

CINEMA E PITTURA

SKOLIMOWSKI EBACON	83
M. E. GIACOMELLI	83

CINEMA E M.

MY NAME IS ALBERT AYLER	87
J.-P. LE CHIEN	87

CITTÀ DEL CINEMA

PER NAPOLI	91
F. IACOBELLI	91

CINEMA E OLTRE

BUNUEL NEL DESERTO	94
N. ZAMBALDI	94

STILL(A)LIFE

WITTMENSTEIN (23'35")	96
F. FERRARI	96

RIFRAZIONI

DAL CINEMA ALL'OLTRE

Rivista quadrimestrale
di cultura cinematografica
edita dall'Associazione Rifrazioni

Anno 3
Numero 6
Maggio 2011

Direttore responsabile
Jonny Costantino
jonny@rifrazioni.net

Direttori editoriali
Francesco Cattaneo, Vito Contento, Jonny Costantino

Redattori
Pietro Babina, Domenico Brancale, Flavio de Marco,
Anna Quarzi, Katia Rossi, Sandro Sproccati,
Linda Rigotti (grafica)

Autori dei testi di Rifrazioni 6
Gianpiero Ariola, Pietro Babina, Vito M. Bonito,
Vito Contento, Jonny Costantino, Flavio de Marco,
Laura Falqui, Federico Ferrari, Sabrina Foschini,
Marco Enrico Giacomelli, Manfred Giampietro,
Alessandro Giovanardi, Federica Iacobelli,
Chiara Lagani, Jean-Pierre Le Chien, Andrea
Omezzoli, Margherita Palazzo, Giuseppe Panella,
Mario Pezzella, Sandro Sproccati, Chiara Tognolotti,
Tiziano Tocacca, Francesco Verri, Nazario Zambaldi

Immagine di copertina e quarta di copertina
Beatrice Pasquali
(su frame di Solaris di Andrej Tarkovskij)

Collaboratrice
Federica Cremaschi

Sito internet
www.rifrazioni.net
Web designer
Fabio Badolato

Contatti
email: info@rifrazioni.net
telefono: 334/9603652

Sede
Via Col di Lana 21, 40131 Bologna

Stampa
Cantelli Rotoweb Srl
Via Saliceto 22/e, 40013 Castel Maggiore

Distribuzione per l'Italia
Joo Distribuzione
Via Filippo Argelati 35, 20143 Milano

Abbonamento annuale (3 numeri)
ordinario: 25 euro - dall'estero: 40 euro
sostenitore: 50 euro
versamento su c. c. bancario
IBAN: IT 71 Y 01030 02400 000004900578
per versamenti dall'estero
BIC: PASCITMMBOL
causale: "Abbonamento Rifrazioni"
Per informazioni: abbonamenti@rifrazioni.net

Iscrizione al registro del tribunale di
Bologna, n° 7984, del 24 giugno 2009

N° iscrizione al ROC
18626

Edizione realizzata col contributo della Banca
MONTE DEI PASCHI DI SIENA



UN ADATTAMENTO (IN BETWEEN),
TRA CLASSICO E MODERNO

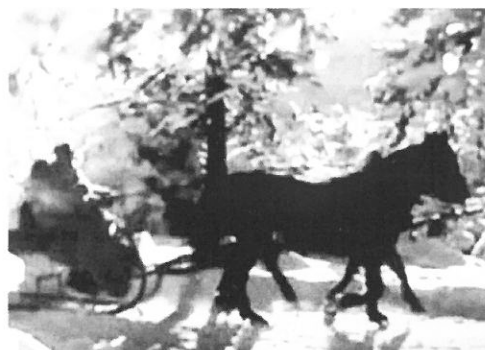
CHIARA TOGNOLOTTI

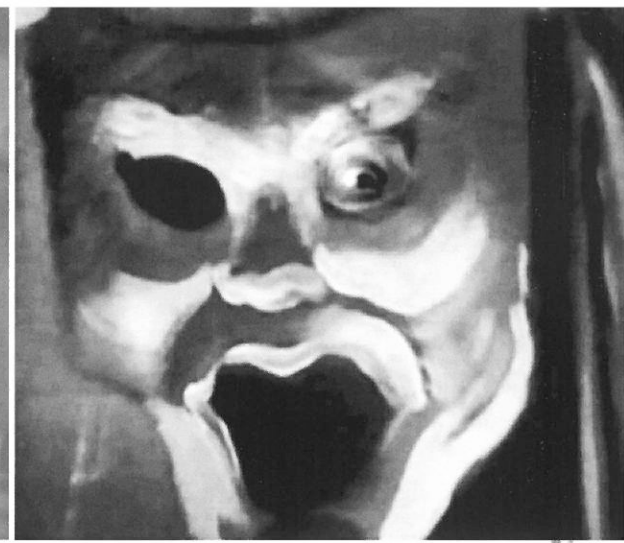
Nella celebre intervista televisiva a François Truffaut, Alfred Hitchcock riassume con secca essenzialità il suo modo di adattare i romanzi che sceglieva come base per i suoi film: «Leggo una storia solo una volta. Se mi piace l'idea di base la faccio mia, dimentico completamente il libro e faccio del cinema». ¹ È il metodo hollywoodiano per eccellenza: usare la fonte letteraria come un semplice punto di partenza, un serbatoio di storie, personaggi e situazioni a cui attingere per costruire un racconto del tutto indipendente dal testo. È altrettanto noto che il cinema moderno lavora in modo del tutto diverso: rielabora il testo, parte da esso per conservarlo dentro l'immagine, facendo del film una riflessione sul materiale letterario e insieme sul cinema stesso. ² Se si guarda all'opera di Max Ophüls non è difficile vedere – è questa la mia idea di fondo – come il suo lavoro si ponga *in between*, a metà tra questi due metodi per tanti aspetti opposti. Di solito Ophüls lavora come Hitchcock. Gli serve una storia, una trama su cui innestare il suo modo di raccontare: così sceglie un racconto (che sia un testo "alto", Schnitzler o Maupassant, o più popolare, Louise de Vilmorin o Cécil Saint-Laurent) e lo rielabora a suo modo, tagliando, aggiungendo o modificando quando serve, senza porsi necessariamente nella posizione dell'autore che riflette sulla fonte letteraria che sceglie di rileggere (alla maniera di Visconti, per intendersi). All'interno di questo metodo tradizionale, il regista inserisce sequenze o momenti particolari in cui la riflessione sullo stile si fa più forte; una sorta di parentesi nella narrazione che segue i codici convenzionali, in cui invece si fa più forte la presenza dell'attrazione. È questo il metodo tipico di Ophüls: un autore in bilico, *in between* come si diceva, tra la narrazione classica, segnata dalla prevalenza del racconto, in uno stile trasparente che si nasconde dietro alla logica della narrazione degli eventi, e la presenza delle attrazioni, cioè momenti in cui lo stile emerge con più forza e frena lo svolgersi degli eventi, concentrando l'attenzione dello spettatore sul modo più che sul contenuto del film. In questo senso Ophüls è un autore, nella mia ipotesi, che sta "dentro" e "fuori": dentro e fuori i codici dei generi, della narrazione, dello stile classici. "Dentro" perché sostanzialmente li rispetta – tutti i suoi film sono facilmente inquadrabili nei canoni di genere (su tutti il melodramma) – e perché la narrazione riveste sempre un ruolo del tutto centrale. "Fuori" perché in qualche momento, in qualche sequenza (e in gradi diversi di frequenza a seconda dei periodi e dei contesti storici in cui lavora), alla logica causale della narrazione si sostituisce quella dinamica ed eversiva dell'attrazione. Su questa traccia proverò a leggere il primo adattamento schnitzleriano di Ophüls, *Liebelei* (1932), tenendo sullo sfondo il più tardivo e celebre *La Ronde* (1950).

Il primo film appartiene al periodo tedesco del regista, anzi è l'ultimo che Ophüls gira in patria prima di essere costretto a emigrare in Francia, che più tardi diventerà suo paese d'adozione. È anche quello che ottiene un buon successo di pubblico e viene esportato nel resto d'Europa e negli Stati Uniti, dando al regista una buona notorietà. Ophüls lavora con una certa spregiudicatezza sulla *pièce* di Schnitzler, seguendo l'insegnamento di Hitchcock. La storia della giovane cantante Christine e del suo amore sfortunato per il tenente Fritz è depurata da tutti gli elementi di critica sociale presenti nel lavoro dello scrittore

1. A. Hitchcock, in F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche, Parma 1977, p. 57.

2. Sull'idea di cinema moderno rimane un buon riferimento è G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.





austriaco, e tipici anche di tanto cinema di quegli anni (la *Neue Sachlichkeit* soprattutto). In sintesi, il tema centrale della *Liebelei* di Schnitzler è il sentimento amoroso; l'accento cade in particolare sulla sproporzione tra la passione di Christine per il suo innamorato e la leggerezza di lui, un ufficiale che considera la giovane cantante, di classe inferiore alla sua, poco più di un passatempo, un "amoretto" appunto: è questa consapevolezza a uccidere la ragazza, lo scontro impari con la durezza delle convenzioni sociali. La Vienna è quella concreta e fredda di *fin de siècle*, calata in una realtà storica e geografica nitida; la storia non potrebbe svolgersi altrove. La Vienna di Ophüls (ricostruita in studio) è piuttosto un luogo della mente: le strade strette, i tetti innevati, le luci basse e la musica brillante che filtra dalle vetrine appannate dei caffè sono un altrove nel tempo e nello spazio in cui si svolge una storia dai temi eterni; l'amore sfortunato tra due persone che, per l'intrecciarsi delle circostanze, finiscono per essere separati. Fritz e Christine si amano di una passione sincera; non c'è traccia in Ophüls del cinismo leggero dell'uomo, della noncuranza crudele con cui, in Schnitzler, abbandona la ragazza al suo destino. Allora Ophüls è classico nel suo adattamento, perché scontorna la storia schnitzleriana privandola di molti elementi (la critica sociale, il penetrante e amaro studio psicologico) e isolandone il nucleo (la storia d'amore e la sua tragica conclusione), che viene rimodellato nelle atmosfere del melodramma tanto caro al regista (penso in particolare ai successivi *Lettera da una sconosciuta* e *Madame de...*).

Un esempio di questo procedimento astratto – quasi una depurazione della fonte letteraria, che perde le connotazioni storico-geografiche per muoversi nell'universo etereo del cinema, nell'altrove impalpabile dello schermo – è la sequenza della passeggiata in slitta di Fritz e Christine; una sequenza in cui però, accanto al metodo classico dell'adattamento, emerge anche la dinamica delle attrazioni come costruzione inconsueta (illogica) dello spazio/tempo del film. La sequenza è costruita per inquadrature brevi in piano medio in cui la slitta entra ed esce dallo schermo sempre da direzioni diverse; i raccordi di direzione sono volutamente sbagliati in modo da perdere qualsiasi riferimento nel tempo e nello spazio e perciò la coerenza nel movimento: è impossibile ricostruire il tragitto dei personaggi, che sembrano andare continuamente avanti e indietro. Frequenti anche i cambi repentini di punto di vista: ad esempio, prima i cavalli sono visti dal *pdv* dei personaggi, e subito dopo vediamo Fritz e Christine ripresi di fronte, con un salto di 180 gradi nell'angolazione della ripresa. A questo piano ravvicinato, segue un campo lungo del paesaggio innevato in cui si muove la slitta, con un improvviso salto anche della distanza di ripresa. È una sequenza che illustra bene il tipico metodo ophülsiano: un procedimento

tradizionale (lo sfruttamento del nucleo narrativo di un'opera letteraria senza alcun riferimento ulteriore a essa) ibridato con la presenza forte della dinamica delle attrazioni, in cui la storia si allenta e lo sguardo dello spettatore si posa sulla scenografia, sulla poesia del dialogo, sui volti degli attori. In particolare emerge la mancanza di convenzionalità nella costruzione della sequenza, la quale si prende la libertà di ignorare i codici elementari del cinema narrativo (lo scavalco di campo). Un altro esempio del metodo ophülsiano è l'inizio del film, che è insieme una tradizionale sequenza di apertura e una straordinaria riflessione sul potere e sui limiti delle immagini. *L'incipit* di *Liebelei* è un montaggio di inquadrature abbastanza brevi tutte centrate su sguardi che dapprima trovano un oggetto, che però si fa subito sfuggente: guardiamo e subito dopo non vediamo più. Siamo a teatro, si rappresenta il mozartiano *Ratto dal serraglio*. Appare per primo il direttore di scena che osserva il teatro attraverso una fessura nell'occhio gigantesco di un mascherone dipinto sul sipario. La macchina da presa inquadra l'oggetto dello sguardo dell'uomo nel campo/controcampo tipico di una soggettiva classica: la platea affollata del teatro. La cinepresa scorre sul pubblico sempre seguendo il *pdv* del direttore di scena. Poi uno stacco: guardiamo sempre il totale del teatro ma la posizione della cinepresa sembra suggerire un *pdv* che proviene dai palchi, in un'angolazione fortemente connotata che rende l'inquadratura simile a una soggettiva, ma senza che poi lo sguardo venga attribuito ad alcun personaggio interno alla diegesi. Un altro stacco e torniamo a guardare la platea, ma più da vicino: la *mdp* scopre Fritz e Theo e indugia su di loro, seguendo il primo dialogo del film (un modo tradizionale per farci capire che i due saranno i protagonisti della storia). «Prima mi ha salutato

