

Dal testo narrativo alla riscrittura cinematografica. *La pianista* di E. Jelinek e *Funeral Party* di L. Ulickaja: due casi di transmedialità

From Narrative Text to Cinematic Rewriting. *Die Klavierspielerin* by E. Jelinek and *Funeral Party* by L. Ulickaja: Two Cases of Transmedia

FRANCESCA DI TONNO

Università di Bologna

Parole-chiave

storytelling;
 riscrittura; cinema;
 narratività;
 adattamento;
 semiotica del
 cinema.

Keywords

storytelling;
 rewriting; cinema;
 narrativity;
 adaptation;
 semiotics of
 cinema.

In questo articolo verrà preso in considerazione precisamente il fenomeno di quella che può essere definita riscrittura cinematografica, ovvero, si analizzerà come, partendo da due testi narrativi, questi siano stati riscritti per un media differente e siano divenuti testi secondari, o per meglio dire, nuovi testi rispetto a quelli di partenza. Dopo una introduzione metodologica e un richiamo teorico a concetti quali ‘adattamento’, ‘storytelling’, ‘transmedialità’, verranno esaminati rispettivamente, *La pianista* di Elfriede Jelinek e il suo corrispettivo cinematografico per la regia di Michael Haneke e *Funeral Party* di Ljudmila Ulickaja e la riscrittura cinematografica a firma di Vladimir Fokin. I romanzi sono appartenenti a due culture linguistiche diverse: tedesco-austriaca e russa. Al termine dell’articolo si metterà in luce come la riscrittura cinematografica delle due opere narrative non abbia sminuito le stesse, ma le abbia rese fruibili a un pubblico più ampio, e, in particolare, si evidenzieranno gli apporti tecnici e le scelte stilistiche che i registi hanno adoperato cogliendo aspetti ulteriori delle opere di partenza.

In this article we will precisely consider the phenomenon of what can be defined as cinematographic rewriting. We will analyze how, starting from two narrative texts, these have been rewritten for a different medium and have become secondary texts, or rather, new texts compared to the original ones. After a methodological introduction and a theoretical reference to concepts such as “adaptation”, “storytelling”, “transmediality”, we will examine, respectively, *Die Klavierspielerin* by Elfriede Jelinek and its cinematographic counterpart directed by Michael Haneke, and *Veselye Pochorony* by Ljudmila Ulickaja and the film rewrite by Vladimir Fokin. The novels are belonging to two different linguistic cultures: German-Austrian and Russian. At the end of the article it will be highlighted how the cinematographic rewriting of the two narrative works has not diminished them in any way, rather how it has made them accessible to a wider audience. In particular, we will emphasize the two directors’ technical contributions and stylistic choices, who thus managed to capture further aspects of the original works. At the end of the article, it will be highlighted how the cinematic rewriting of the two narrative works has not diminished them in any way, rather how it has made them accessible to a wider audience. In particular, the technical contributions and stylistic choices that the directors have used will be highlighted, capturing further aspects of the original works.

Introduzione

*La realtà del mondo si presenta ai nostri occhi multipla,
spinosa, a strati fittamente sovrapposti.*

Come un carciofo.

*Ciò che conta per noi nell'opera letteraria è la possibilità
di continuare a sfogliarla come un carciofo infinito,
scoprendo dimensioni di lettura sempre nuove.*

(I. Calvino, *Perché leggere i classici*)

L'arte è uno dei mezzi di comunicazione.

(J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*)

La riscrittura e la reinterpretazione costituiscono due fenomeni con i quali capita frequentemente di imbattersi soprattutto se si analizzano fenomeni letterari, e più genericamente culturali, dell'era postmoderna che ha visto realizzarsi il tramonto del canone letterario e al contempo tutte quelle “elaborazioni secondarie” (Jameson, 2007: 306) capaci di rendere il testo cosiddetto classico come un “testo inesauribile in grado di essere reinventato e riutilizzato in modo nuovo dalle generazioni successive” (306).

Ecco dunque che, unitamente al superamento del canone, anche per ciò che concerne la narrazione inizia a non avere più senso il discorso intorno alle differenti discipline, generi, tradizioni. Tutto converge verso l'intertestualità in cui si collegano frammenti di testi anche molto lontani per lingua o tradizione, ma vicini per via di consonanze tematiche o dialoghi casuali che sembrano instaurarsi fra i testi stessi. Da questa tendenza deriva una serie di scritture e ri-scritture in cui di fatto i generi, i frammenti e le citazioni si mescolano alla ricerca di un senso nuovo o, in alcuni casi, per mera speculazione estetica e filosofica.

In questo articolo verrà preso in considerazione precisamente il fenomeno di quella che può essere definita riscrittura cinematografica, ovvero, si analizzerà come, partendo da due testi narrativi, questi siano stati riscritti per un media differente e siano divenuti testi secondari, o per meglio dire, nuovi testi rispetto a quelli di partenza.

Verranno analizzati, rispettivamente, *La pianista* di Elfriede Jelinek e il suo corrispettivo cinematografico per la regia di Michael Haneke e *Funeral Party* di Ljudmila Ullickaja e la riscrittura cinematografica a firma di Vladimir Fokin.

L'approccio metodologico di tipo narratologico e inter-semiotico, dovrà condurre la riflessione verso un'analisi che metta in luce sia i cambiamenti o aggiunte che si sono verificati nel passaggio del segno narrativo a quello cinematografico, sia, cosa di estrema rilevanza e interesse, come la narratività intrinseca nel testo di partenza sia rimasta immutata nel testo di arrivo, e, anzi, come fra i due testi si sia aperto un canale dialogico a direzione biunivoca che non abbia reso uno dei due testi secondario rispetto all'altro, ma anzi lo abbia valorizzato e lo continui a valorizzare. “Vi sono innumerevoli forme di narrativa nel mondo. Vi è innanzitutto una prodigiosa varietà di generi, distribuiti a loro volta secondo una varietà di media, come se per l'uomo ogni sostanza fosse adatta a ricevere le sue storie” (Barthes, 1969: 7).

Partendo proprio dalla riflessione che Roland Barthes condusse a fine anni Sessanta sulla pervasività della narrazione in tutti i generi, mezzi di comunicazione e più in generale in ciascuna attività umana, l'articolo presenterà di seguito una sezione teorica nella quale verranno particolarmente richiamati i concetti di *storytelling*, transmedialità tra testo narrativo e

cinematografico; enunciati questi strumenti di analisi, si analizzeranno le riscritture cinematografiche in oggetto; si procederà dunque a trarre delle conclusioni relative alla permanenza o meno degli elementi narrativi nei film analizzati.

Sui concetti di *storytelling*, transmedialità e rimediazione

Dagli anni Sessanta ad oggi, l'arte del narrare, lo *storytelling*, ha compiuto grandi sforzi di emancipazione, divenendo, dagli anni Novanta, l'elemento cardine del discorso teorico e delle pratiche ovviamente letterarie, ma anche storiche, economiche e politiche:

Lo *storytelling*, a lungo considerato come una forma di comunicazione riservata ai bambini, praticata esclusivamente nelle ore di svago e analizzata solo da studi letterari (linguistica, retorica, grammatica testuale, narratologia, ecc.), sta conoscendo in effetti negli Stati Uniti, dalla metà degli anni Novanta, un successo sorprendente [...] È una forma di discorso che si impone in tutti i discorsi della società e trascende i confini politici, culturali o professionali, realizzando quello che i sociologi hanno chiamato il narrative turn, poi paragonato all'ingresso in una nuova epoca, l'epoca narrativa. (Salmon, 2008: 6)

Se dunque ad oggi è possibile affermare che la pratica narrativa abbia pervaso ogni aspetto dell'agire umano, da quello artistico a quello del discorso politico o pubblicitario che rappresentano quanto di più lampante e sotto gli occhi di tutti, va sottolineato come spesso il passaggio da una tipologia di linguaggio ad un altro può presentare delle difficoltà. Si tratta dunque di individuare in che modo lo *storytelling* possa costituire il *trait d'union* fondamentale che nel caso della nostra analisi, congiunga due narrazioni svolte con mezzi molto differenti.

Essendo oggetto della nostra indagine, seppur nei limiti dello spazio riservato a una mera introduzione alla fase analitica delle opere prese in esame in questo articolo, vale la pena tornare a porsi le domande: ma allora cos'è la narrazione? È ad oggi possibile svincolare, nel discorso critico, la narrazione dal genere letterario al quale per secoli è stata inevitabilmente associata, ovvero, il romanzo?

Lungi dall'essere questo il luogo che pertenga a ripercorrere il dibattito intorno al tema della narrazione, muovendo dalle riflessioni aristoteliche fino ad approdare alla svolta formalista, al fine dell'analisi dei testi riscritti e reinterpretati per il cinema di nostro interesse, è utile ritornare quantomeno sulle distinzioni ormai canoniche tra i concetti di storia, racconto e narrazione teorizzate da Gérard Genette nel suo saggio del 1972, *Figures III*:

propongo [...] di chiamare *storia* il significato o contenuto narrativo (anche se tale contenuto può risultare all'occorrenza di debole intensità drammatica o tenore evenemenziale), *racconto* propriamente detto il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso, e *narrazione* l'atto narrativo produttore, e per estensione, l'insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca. (2006: 75)

La distinzione di Genette ha il merito di chiarire definitivamente il concetto di narrazione il quale, oltre a quelli di storia e discorso, diviene parte integrante dell'atto narrativo. Non è dunque più possibile considerare la narrazione come espressione di un testo, ancorché letterario, ma percorre un vasto campo interdisciplinare che, come detto, va sempre più allargando i propri confini.

La pratica della transmedialità si inquadra proprio in questo rinnovato clima di narrativa diffusa in cui il concetto di formulazione narrativa ha iniziato ad essere utilizzato per illustrare anche le pratiche artistiche non necessariamente legate a quella meramente letteraria.

Parliamo dunque di transmedialità quando assistiamo a forme di narrazione che, pur condividendo i medesimi elementi narrativi e finzionali (come i personaggi, le ambientazioni, ecc.), mutano a seconda del mezzo utilizzato.

Diverso il caso della cross-medialità, fenomeno inverso per cui le forme di narrazione restano invece immutate nel passaggio da un medium all'altro.

In ambito internazionale, si utilizza oggi il termine *cross-media* per forme narrative che coinvolgono diversi media ma restano identiche nelle loro declinazioni sulle diverse piattaforme. Si usa invece *transmedia* per storie che mutano in relazione ai diversi mezzi di comunicazione che le distribuiscono. (Giovagnoli, 2013: 6)

Con il concetto di rimediazione si tende ad enfatizzare permanenza o meno degli elementi narrativi nel passaggio da un medium all'altro, poiché quest'ultimo prende in prestito un contenuto, senza che il medium originale venga assorbito o citato; si può parlare in tal caso di veri e propri

riposizionamenti, nel senso che ci si impossessa di un contenuto di proprietà di un determinato medium e lo si usa all'interno di un altro. Il riutilizzo comporta sempre, necessariamente, una ridefinizione, ma può non sussistere alcuna consapevole interazione tra i diversi media. Se interazione si determina, essa esiste solo per il lettore o lo spettatore che è a conoscenza di entrambe le versioni ed è in grado di confrontarle. (Bolter & Grusin, 2002: 72)

Storicamente cinema e letteratura hanno sempre intrattenuto proprio il tipo di rapporto di rimediazione, presa in prestito o riposizionamento che dir si voglia.

Non va dimenticato come fin dalle sue origini il cinema ha guardato alla letteratura come ad una riserva inesauribile di storie e personaggi e molti fra i più noti romanzieri della prima metà del Novecento, e non solo, furono costantemente reclutati da sceneggiatori e registi al fine di adattare capolavori già esistenti o produrre nuove scritture.

Se si vuole poi guardare all'industria cinematografica per antonomasia, quella hollywoodiana, si può rilevare come nel corso degli anni Novanta, forse più che in ogni altro momento ad eccezione degli anni Trenta, Hollywood ha prodotto diverse versioni cinematografiche di romanzi classici, soprattutto delle opere di Jane Austen, trasposte sul grande schermo non sempre in modo fedele all'originale, ma sempre accuratamente dal punto di vista della ricostruzione storica e sociale del tempo.

Desiderio di legittimazione della nuova arte cinematografica, sperimentazione, esigenze di mercato, qualunque sia stata nel corso del tempo la motivazione, cinema e letteratura hanno continuato a interessare una relazione complessa in cui i sistemi narrativi e di significazione dell'uno e dell'altro medium si sono intersecati. Non va dimenticato infatti che lingua letteraria e lingua cinematografica presentano importanti differenze strutturali, ma, fortunatamente anche molti punti di contatto, infatti "Il cinema non è fatto solo di immagini ma possiede una natura intrinsecamente multimediale, nella quale convivono fattori di natura eterogenea. Il cinema può contenere e mostrare la scrittura" (Manzoli, 2003: 56).

Oggettivamente, film e romanzo hanno elementi in comune e sono spesso collegati da fenomeni funzionali all'uno, ma pertinenti all'altro: la storia, i personaggi, i dialoghi, le didascalie, i sottotitoli; sono tutti elementi che sconfinando da un medium all'altro rendono possibile la transmedialità.

La sceneggiatura stessa poi, pur essendo un testo di servizio alla realizzazione cinematografica di una serie di scene, dialoghi, ambientazioni, rappresenta un testo letterario vero e proprio che pur tuttavia costituisce un ibrido poiché in essa sono riportate indicazioni e riferimenti che assumono senso in relazione di un diverso sistema espressivo.

Comunemente, si identificano le sceneggiature dei film tratte dai libri come adattamenti, ovvero, sinteticamente, quali rielaborazioni di opere letterarie esistenti in ottica della loro rappresentazione sulla scena o in un film. Parlando di adattamento ci si vuole inoltre riferire al confronto che riguarda prevalentemente la dimensione narrativa del film, che per altro è già presente nella sceneggiatura; altra cosa è parlare di traduzione, ovvero, avviare un confronto che investa tanto il libro di partenza che il film.

Proprio da questi spunti teorici si partirà nell'analisi dei testi adattati o tradotti oggetto del nostro esame, con l'obiettivo di tornare e anzi meglio approfondire i meccanismi che hanno portato alla realizzazione delle pellicole tratte dalle opere delle autrici Elfriede Jelinek e Ljudmila Ulickaja.

Die Klavierspielerin (La Pianista). Dal romanzo di Elfriede Jelinek alla riscrittura di Michael Haneke

Elfriede Jelinek¹, nata nel 1946 nel land austriaco della Stiria, ben presto si procura la fama di *enfant terrible* della allora nuova letteratura austriaca, e nel 1983 con la pubblicazione del romanzo *La pianista (Die Klavierspielerin)*, ottiene la visibilità presso il grande pubblico soprattutto per la scabosità dei temi trattati e al mistero che avvolge i probabili rimandi autobiografici dell'autrice rispetto al romanzo.

L'intreccio del romanzo si articola in due grandi blocchi, il primo dei quali incentrato sul complesso e morboso rapporto che intercorre tra la protagonista insegnante di piano Erika Kohut e sua madre; il secondo blocco invece vira verso la narrazione della tormentata relazione amorosa fra Erika e il suo allievo Walter Klemmer.

Il dovere di una madre è quello di aiutare a prendere delle decisioni e di prevenire quelle sbagliate. (Jelinek, 1991: 9)

La madre vuole poter disporre della vista della sua bambina. (26)

A Erika non è concesso avere alcun rapporto con la gente semplice. (26)

Sin dalle prime pagine del romanzo si evidenzia il rapporto patologico, simbiotico fra le due donne: “Per la madre Erika è una palese sostituzione del marito (non a caso le due donne dormono nello stesso letto) su cui proiettare aspettative e frustrazioni di vita; per la figlia l'anziana signora è un'istanza irrevocabile, a cui adeguare i propri desideri e comportamenti” (Reitani, 1991: 300).

¹ Elfriede Jelinek, scrittrice, traduttrice e drammaturga austriaca. Premio Nobel per la Letteratura nel 2004.

Ma Erika sfugge alle attenzioni serrate della madre manifestando tutta una serie di atteggiamenti devianti, voyeuristici, di automutilazione, in quella che può essere definita come una tardiva e disperata ricerca della propria individualità e identità sessuale.

Il romanzo, e qui risiede la sua complessità e grandezza, supera già internamente questa lettura psico-analitica, quasi scontata, con la figura di Walter Klemmer e della complessa relazione sentimentale fra lo stesso e la protagonista. La scrittrice, infatti, riesce a costruire nella seconda parte del romanzo una seconda narrazione: si chiude, o per lo meno si attenua di molto, la tematica del rapporto *double-bind* madre-figlia, e si apre quella del romanzo sentimentale basato sull'educazione erotica tra insegnante e allievo.

Proprio sulla storia tra Erika e Klemmer si inserisce la riscrittura cinematografica firmata, e nella regia e nella sceneggiatura da Michael Haneke e si tornerà su questo elemento dell'intreccio così rilevante per il film. Ricordiamo intanto che la produzione franco-tedesca del 2001 ha fatto incetta di premi e *nominations* internazionali, ha una durata di circa trentacinque minuti (quindi già in questo ben distante dalle estensioni cinematografiche di *mainstream*) e vede l'attrice Isabelle Huppert recitare nel ruolo della pianista Erika Kohut.

A tal punto, per l'analisi, è utile riferirsi a quelle categorie semiotiche definite isotopie, ovvero linee di coerenza testuali che consentono di confrontare un film e il testo narrativo da cui esso deriva. Specificamente, riferendoci alle tre tipologie di isotopie teorizzate da A.-J. Greimas, ovvero tematiche, figurative e patemiche, nel film di Haneke rispetto al romanzo di Haneke si possono rilevare le seguenti varianti.

Le questioni di fondo di cui si occupa il film rispetto al romanzo (isotopie tematiche) appaiono in parte variate, non foss'altro poiché, nel film grande centralità assume la relazione maestra-allievo, laddove il romanzo appare particolarmente incentrato sulla introspezione psicologica della protagonista, seppur mediata dai suoi rapporti con la madre e Klemmer rispettivamente.

Anche le coordinate spaziali e temporali (isotopie figurative) subiscono un'interessante rilettura nella riscrittura di Haneke. Anzitutto l'intera vicenda nel film è traslata nell'anno 2000 e la città che fa da sfondo all'intera vicenda, Vienna, è tratteggiata in modo differente nel film. Nel libro la capitale austriaca non si limita infatti a fare da sfondo alle vicende narrate, ma diviene quasi una co-protagonista delle miserie e ipocrisie umane, nonché delle perversioni di Erika.

“Il paese degli alcolizzati, la città della musica” (Jelinek, 1991: 19), è fortemente stridente la contraddizione che la Jelinek rintraccia tra il suo Paese e Vienna, e ancor più emblematico, ai fini della nostra analisi, è il passaggio dedicato all'episodio del Prater. A circa metà del romanzo, infatti, viene descritta con dovizia di particolari l'episodio in cui Erika, di sera, si capisce abitualmente, visita il parco pubblico del Prater, che viene descritto quale, all'epoca della narrazione, luogo poco raccomandabile in special modo nelle ore serali e notturne. Per oltre dieci pagine la Jelinek racconta questa incursione di Erika nel parco alla ricerca di Coppiette in intimità al fine di soddisfare le proprie pulsioni voyeuristiche. L'intera scena presenta una dilatazione tra tempo della storia e tempo del racconto, vengono tracciati i minimi dettagli (la descrizione delle scarpe resistenti al terriccio umido scelte appositamente da Erika ne è un esempio). La scena del Prater assume nel romanzo una funzione estremamente cinematografica, mette in fatti in scena dinanzi allo spettatore l'altra Erika, quella potremmo dire notturna e nascosta, e lo fa senza introspezioni psicologiche o giudizi di valore da parte dell'autrice, ma fotografando crudamente la realtà della vita della pianista. Il tutto per altro in

un interessante gioco di *myse en abyme* in cui chi osserva è osservato al tempo stesso. Erika che è lì per guardare è al tempo stesso scandagliata nel profondo dall'autrice, quindi dai lettori.

Nella riscrittura di Haneke questa scena, anche per esigenze di sintesi dovute al mezzo cinematografico, subisce delle variazioni funzionali: il parco è sostituito da un *drive-in*, dove anche qui le persone in auto vanno per assistere ad una proiezione e sono invece oggetto degli sguardi di Erika, nonché delle sottrazioni: l'atto sessuale descritto dalla Jelinek e a cui assiste Erika, è solo in parte mostrato, quasi nascosto, nel film e il maggiore risalto viene dato all'effetto fisiologico che l'attività di voyeurismo produce su Erika.

Di grande interesse, in ultimo, sono di certo le caratterizzazioni che i personaggi principali assumono nel romanzo e nel film (isotopie patemiche) e come essi mutino, si trasformino, o meno, nel corso dell'intreccio.

Come accennato al principio di questa analisi, l'apporto principale della riscrittura cinematografica all'opera di partenza è riconducibile al nuovo punto di vista assunto dal narratore/regista Haneke il quale, pur realizzando le inevitabili aggiunte e sottrazioni dovute dal mezzo, nonché dopo aver fatto determinate scelte stilistiche (ambientazioni spazio-temporali), decide di focalizzare l'attenzione sulla figura dell'allievo Klemmer e della sua relazione con la pianista Erika.

Il lettore che avesse già letto l'opera di partenza e affrontasse poi la visione del film intuisce questa variante sin da subito. Infatti, già al quindicesimo minuto, nel film fa la sua comparsa Klemmer, diversamente dal romanzo. Assume per altro all'interno del film quasi il ruolo di voce narrante dei pensieri di Erika alla quale invece viene lasciata una parte discorsiva più meramente dialogica, e in generale l'intreccio narrato da Haneke si snoda proprio intorno al climax di atteggiamenti e sentimenti manifestati dall'allievo, dai primi incontri nell'alveo dell'arte e della musica, agli approcci prima più timidi poi più sfrontati verso Erika, fino al culmine finale della scena delle percosse e dello stupro.

Per Haneke la rilettura del personaggio Klemmer costituisce infine il tentativo, riuscito, di traslare la polifonia romanzesca al testo cinematografico nel quale il regista, l'attore, il pubblico sono tutte componenti di quello che può essere definito il "complesso ventriloquismo" (Calabrese, 2010: 47) delle opere letterarie.

***Vesjolye pochorony (Funeral Party)*. Dal romanzo di Ljudmila Ulickaja al film di Vladimir Fokin**

Ljudmila Ulickaja² è una delle voci ad oggi più autorevoli della letteratura e cultura russa, prima donna a vincere nel 2001 il prestigioso premio *Ruskij Buker*, ha da sempre descritto in modo neutrale le relazioni e le vite dei suoi personaggi, spesso donne, senza cedere a introspezioni psicologiche o intimistiche tipiche dello stile letterario russo.

In *Funeral Party* l'azione si svolge quasi interamente in un interno di appartamento (loft) newyorkese e vengono narrati gli ultimi giorni di vita di Alik, tipico personaggio dell'emigrazione russo-ebraica negli Stati Uniti, ovvero un artista, ormai caduto in disgrazia e malato in modo terminale. Ma i suoi ultimi giorni di vita sono raccontati in modo tutt'altro che triste o patetico, anzi, come recita il titolo originale, è un vero e proprio 'funerale allegro'. A renderlo tale è la corte di persone che popolano la sua abitazione e il suo capezzale, per la maggior parte donne della sua vita (mogli, amanti, figlie non riconosciute), tutte che gli girano intorno seminude per via del caldo torrido della città nei giorni in cui è ambientata l'azione, e

² Ljudmila E. Ulickaja, 1943, scrittrice, traduttrice e sceneggiatrice russa.

soprattutto tutte intente, ciascuna a modo proprio, a lasciare un segno definitivo, ultimo, nella vita di questo uomo che hanno amato.

Il romanzo, suddiviso in ventuno capitoli, si snoda per un arco temporale di pochi giorni, e frequenti sono *flash back* che hanno la funzione di illustrare la passata gloria di Alik e soprattutto di chiarire al lettore i rapporti con le diverse donne della sua vita. Nella seconda metà della narrazione irrompe prepotentemente il tempo presente con la notizia del colpo di stato che a Mosca avrebbe posto fine all'esperienza sovietica. Per diversi capitoli i protagonisti assistono a questo evento come distaccati, lontani, "Tutte le persone sedute lì, nate in Russia e diverse per talento, cultura, semplicemente per doti umane, avevano un punto in comune: tutte in un modo o nell'altro avevano abbandonato la Russia" (Ulickaja, 2004: 94). Il personaggio Alik, con la sorte ormai segnata e alla quale egli stesso si è rassegnato con una certa dose di cinismo, pur sullo sfondo di grandi cambiamenti storici, rimane il fulcro narrativo, il vero motivo per cui la narrazione della Ulickaja prende avvio e si dipana.

Troppo immediato riconoscere come, il corpo, ormai in parte putrefatto del moribondo Alik, rappresenti per la narratrice una metafora esplicita della Russia al termine del periodo sovietico o peggio di quella cinica, aggressiva e sregolata degli anni Novanta (il romanzo esce nel 1997). Ma alla fine è proprio lo sguardo neutro della Ulickaja a lasciare al lettore la possibilità di leggere il romanzo ad un livello più o meno profondo, osservare il mero comportamento umano o in esso leggere lo specchio della storia di una nazione.

Adattato per il cinema nel 2007, con una pellicola di circa centotrenta minuti, dal regista Vladimir Fokin, il film, sin dal titolo rende omaggio alla letteratura russa, poiché riporta la doppia denominazione *Niotkuda s ljubov'ju*³, da una lirica di Josif Brodskij⁴, e poi il titolo omonimo del romanzo *Vesjolye pochorony*.

La riscrittura di Fokin sorprende sin dal principio il lettore-spettatore per le scelte stilistiche in netto contrasto con il testo di partenza.

Se infatti rimane invariata l'ambientazione spazio-temporale (isotopie figurative), e una didascalia ci informa che l'azione si svolge a New York nel 1991, ciò che colpisce è la voce narrante che sin da subito accompagna tutto lo svolgimento del film: è la voce di Alik che riempie gli spazi in cui la narrazione cinematografica è stata sintetizzata (ha quindi funzione esplicativa e di *voice over*) e traduce dall'inglese al russo tutti i personaggi (non molti) che non sono russi e che quindi si esprimono in un'altra lingua diversa da quella della piccola comunità in cui Alik conduce la sua esistenza e soprattutto differente rispetto al russo che rimane per lui e per le altre protagoniste la lingua madre nella quale pensano. Probabilmente un omaggio o una coincidenza, questa scelta stilistica non può non ricordare, la *voice over* della pellicola del 1987 *Der Himmel über Berlin (Il cielo sopra Berlino)* di Wim Wenders, anche in quel caso, narrazione di una condizione umana alle prese con la ricostruzione di una identità nazionale perduta.

C'è anche una differenza sostanziale rispetto ai temi (isotopie tematiche) dei quali si occupa il romanzo rispetto al film o, per meglio dire, nella sua pellicola Fokin pone maggiore attenzione all'ambiente esterno rispetto a quello del loft in cui si svolge buona parte del romanzo. Infatti, il regista, forse nel tentativo di conferire all'adattamento uno stile più occidentale o hollywoodiano, dà risalto anche alla vita delle protagoniste fuori dal loft, ovvero, impegnate nelle loro vite nella città di New York. Non è questa una variante da biasimare, anzi, come cifra stilistica probabilmente coglie nel segno, poiché mette in risalto uno dei temi cari

³ *Dal nulla con amore* [trad. mia].

⁴ Il poeta russo-sovietico è figura di riferimento dell'emigrazione russa negli Usa, e una citazione al personaggio compare anche nel romanzo.

alla Ulickaja, ovvero, la vita delle donne, l'emigrazione e il confronto con la propria madre patria Russia, seppure lontana geograficamente.

Le varianti più evidenti si hanno tuttavia proprio nella caratterizzazione dei personaggi (isotopie patemiche). Il personaggio moribondo di Alik che nel romanzo di fatto trascorre le sue ultime giornate a letto, nel film appare ancora in buona salute (folti capelli rossi, pelle rosea), seppure giochi a recitare, magistralmente, la parte del malato. In generale, tuttavia, Alik si prende nel film forse maggiore spazio rispetto alla coralità che nel romanzo è assicurata dall'alternarsi delle persone intorno al suo capezzale.

Da contraltare alla storia ormai finita di Alik, simbolo di un mondo di intellettuali e di una Russia che non esiste più, Fokin si sofferma, forse più della Ulickaja, proprio su Irina, la ex-moglie dell'artista. La scena iniziale, differentemente dal romanzo, è tutta per lei e la vede impegnata a trattare in una galleria d'arte, medesima attività nella quale la si ritrova al termine del film, quando in estrema sintesi e con grande scaltrezza riesce a monetizzare la morte di Alik e a prendersi da lui, ormai morto, ciò che non era riuscita ad avere in vita. Donna elegante, misurata nei modi, inconfondibilmente di origini slave, ma ben intonata all'ambiente newyorkese rappresenta la nemesi che il popolo russo affronterà da lì a pochi decenni.

Conclusioni. Riscrivere e rinarrare

Analizzare degli adattamenti cinematografici da opere narrative è un'attività che può presentare sempre numerose insidie. In particolar modo, è difficile stabilire una volta per tutte il punto di vista da adottare. Meramente tecnico? Basta soffermarsi sull'analisi delle varianti? Quale e come giudicare il testo di arrivo (ovviamente quello cinematografico) rispetto al testo narrativo di partenza?

In questo articolo, si è tentato di analizzare le opere prese in esame dal punto di vista della narratività. Le riscritture cinematografiche di Haneke e Fokin, partendo dai romanzi di Jelinek e Ulickaja, sono ancora delle narrazioni valide?

Di certo abbiamo potuto osservare come nel passaggio da un medium all'altro, il testo di partenza ha subito delle variazioni (in alcuni casi obbligatorie, come per esempio l'estensione temporale), ma in generale si è sempre conservata quella transmedialità che ha fatto sì che ambientazioni, temi, personaggi passassero da un testo all'altro senza difficoltà.

La Vienna di Haneke non è certo quella raccontata da Jelinek, ma ne costituisce quello che oggi definiremmo un *sequel*, una visione successiva in un tempo spostato in avanti di alcuni decenni; altrettanto la Irina di Fokin appare più intensa di quella del romanzo della Ulickaja, e Alik forse più caricaturale nelle sue pose cinematografiche, ma non sono forse anche questi elementi che permettono al testo di partenza di espandersi e trovare una nuova rilettura e reinterpretazione presso un pubblico nuovo e diverso?

Dalla letteratura al cinema e viceversa, questo movimento permette, come nel caso delle opere prese in esame, la realizzazione di una vera e propria ri-narrazione autonoma e autoriale da parte di una istanza narrativa cinematografica, ovvero quel "cinematic narrator" "overall agent" (Chatman, 1990) non identificabile con un essere umano o semplicemente con la voce fuori campo, ma piuttosto con quell'insieme di complessi meccanismi comunicativi propri del mezzo audio-visivo (attori, luci, messa in scena, ripresa, angolazione, movimento, voci, musiche, commenti). Solo attraverso il potenziamento di questa istanza narrativa è possibile realizzare il dialogo fra i vari media e far sì che questo veicoli un determinato messaggio. In entrambi i film riscritti e rinarrati da Haneke e Fokin, il testo di partenza è stato potenziato proprio dal complesso meccanismo che regola la produzione cinematografica; l'adattamento

non ha quindi comportato una perdita in termini di valore semiotico e artistico dei romanzi di Jelinek e Ulickaja.

Piuttosto, i romanzi, sono divenuti altro, e si è ampliato il loro messaggio: nel primo caso dando maggiore risalto alla relazione tra allievo e maestra, nonché ipotizzando che la storia si svolgesse in un periodo differente, nel secondo caso, ponendo l'accento sul valore metaforico delle esistenze dei personaggi tracciati dalla Ulickaja rispetto alla storia del loro Paese di origine, caricaturizzandoli o donando loro maggiore spessore interpretativo e narrativo.

Lungi dall'essersi esaurito, il dialogo fra letteratura e cinema oggi può essere osservato oltre che dal punto di vista della teoria dei generi, anche e soprattutto nell'ottica di una narratività divenuta estremamente liquida e pervasiva. Per far sì che non cada preda di facili banalizzazioni, l'arte di raccontar storie deve continuare a veicolare dei messaggi, siano essi intimistici o politici, come nel caso dei film analizzati.

BIBLIOGRAFIA:

BARTHES, Roland (1969). *L'analisi strutturale del racconto*. In AA.VV., *L'analisi del racconto* (pp. 5-46). Traduzione di Luigi DEL GROSSO & Paolo FABBRÌ. Milano: Bompiani.

BARTHES, Roland (1974). *Miti d'oggi*. Traduzione di Lidia LONZI. Torino: Einaudi.

BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard (2002). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Traduzione di Benedetta GENNARO. Milano: Guerini.

CALABRESE, Stefano (2010). *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*. Milano: Mondadori.

CALVINO, Italo (1991). *Perché leggere i classici*. Milano: Palomar.

CHATMAN, Seymour (1978). *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Traduzione di Elisabetta GRAZIOSI. Milano: Il Saggiatore.

CHATMAN, Seymour (1990). *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

GENETTE, Gérard (1981). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Traduzione di Raffaella NOVITÀ. Torino: Einaudi.

GENETTE, Gérard ([1972] 2006). *Figure III*. Torino: Einaudi

GIOVAGNOLI, Max (2013). *Transmedia. Storytelling e comunicazione*. Milano: Apogeo.

GREIMAS, Algirdas Julien (1984). *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*. Traduzione di Patrizia MAGLI & Maria Pia POZZATO. Milano: Bompiani.

JAMESON, Fredric (2007). *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Traduzione di Massimiliano MANGANELLI. Roma: Fazi.

JELINEK, Elfriede (1991). *La pianista*. Traduzione di Rossana SARCHIELLI. Torino: Einaudi.

LOTMAN, Jurij Michailovič (1972). *La struttura del testo poetico*. Traduzione di Eridano BAZZARELLI, Erika KLEIN & Gabriella SCHIAFFINO. Milano: Mursia.

MANZOLI, Giacomo (2003). *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci.

REITANI, Luigi (1991). *Nel «maelstrom» della scrittura. La pianista di Elfriede Jelinek alla luce della trasposizione cinematografica di Michael Haneke*. In Elfriede JELINEK, *La pianista* (pp. 295-307). Traduzione di Rossana SARCHIELLI. Torino: Einaudi.

SALMON, Christian (2008). *Storytelling. La fabbrica delle storie*. Traduzione di Giuliano GASPARRI. Roma: Fazi.

ULICKAJA, Ljudmila (2004). *Funeral Party*. Traduzione di Emanuela GUERCETTI. Milano: Frassinelli.