Raccontare la storia attraverso le storie. Filosofia della narrazione cinematografica

Giacomo **Scarpelli**, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Il cinema ha valore, ed è portatore di significati, quando si nutre anche di altre forme culturali. Poiché il cinema è un mezzo per raccontare. Di conseguenza, a nostro parere non sarebbe affatto giusto celebrarlo come arte assolutamente autonoma. Dunque, per scrivere del buon cinema non bisogna riferirsi soltanto al cinema.

Da dove muovere, allora, nel creare una storia per il cinema?

Un film, una vicenda per il cinema, ha la sua prima fase nel romanzo, o novella (o racconto lungo, o "trattamento", lo si chiami come si vuole), pensato e poi scritto, esattamente come qualsiasi altra opera di narrativa. La sceneggiatura possiamo quasi ritenerla una fase "tecnica" posteriore; dapprima occorre costruire una storia. Messi da parte il set, la macchina da presa, le scenografie e anche l'idea della sceneggiatura — tutti elementi successivi nella creazione di un film — un autore dovrebbe muovere dalla domanda: che cosa voglio raccontare?

E qui sorge immediatamente un'altra domanda: esistono racconti buoni per il cinema e racconti *non* buoni per il cinema? Quante volte abbiamo sentito dire: «sì, quella che ho letto è una bella storia, però non è adatta a farne un film». È giusto? Secondo noi è sbagliato. Si può trarre un testo cinematografabile da un romanzo epistolare, o da una cartella psichiatrica? Certo. E anche, perché no, anzi a maggior ragione, da un reperto d'archivio. Naturalmente occorrono un'opportuna reinvenzione e un adeguato adattamento. Ma proprio questa è una peculiarità della professione dello sceneggiatore. Quindi, almeno in via teorica, qualsiasi storia è buona per il cinema. Ciò che conta è individuare il cuore, il significato dell'evento da raccontare, e la maniera in cui rielaborarlo. In altre parole: come un fatto di storia reale — tramandato magari in un foglio d'archivio dimenticato e riscoperto — si possa trasformare in una storia narrativa, che diventerà film.

Talvolta accade che un aspirante autore dica: «in questo copione ci ho messo tutto me stesso, i miei patimenti intimi, poi l'ho dato da leggere ai miei amici e… si sono addormentati». Oppure: «ho girato questo cortometraggio, in cui ho riversato tutto me stesso, in forma drammatica, anzi tragica, e poi coloro che l'hanno visto si sono messi a ridere, e non capisco come mai». Il motivo non è difficile individuarlo: perché il nostro aspirante autore ha raccontato una storia che purtroppo risulta soltanto un elenco di fatti assolutamente soggettivi, privi anche di quell'ironia necessaria a renderli accettabili. Qualcosa di simile accade quando si riferisce un proprio sogno: l'ascoltatore tende a sprofondare a sua volta nel mondo dei sogni, non per empatia, bensì per invincibile noia. Un film, allo stesso modo del racconto di un sogno, se mera esposizione personale di fatti, non produce emozione autentica, perché non genera

immedesimazione, e quindi impedisce che venga colto un significato profondo. Può invece generare quell'involontaria comicità che per l'autore diventa affronto.

Per sceneggiare e, prima, per raccontare delle storie, meglio se prese dalla storia e rielaborate, o si è resa oggettiva la materia (anche con l'aiuto dell'ironia), oppure è consigliabile dedicarsi alla stesura del proprio diario, o di poesie.

Un autore deve dare l'impressione di non essere mai esistito, poiché è tutto nella propria opera: lo proclamava Gustave Flaubert, il quale aggiungeva: «*Madame Bovary c'est moi*». E si badi, ciò significava non che avesse messo nel suo personaggio tutto di se stesso, ma che lui personalmente si era calato nel personaggio con tutta l'anima. In questo senso, il lavoro dell'autore sul personaggio è analogo allo stanislavskiano lavoro dell'attore sul personaggio.

Si potrebbe affermare che ai princìpi sanciti dal romanziere francese abbia fatto in qualche modo eco il presidente Scalfaro, anni fa, quando disse, durante una conferenza alla LUMSA, che se si vuole essere liberi bisogna rinunciare la proprio Ego, perché l'Ego costituisce il massimo condizionamento della persona. Parole che valgono in senso sociale e politico, ma a maggior ragione per chi intenda intraprendere una carriera creativa.

Per affabulare, nel senso più proprio e nobile del termine, occorre dunque mettere il lettore e lo spettatore nella condizione di immedesimarsi, in ogni caso di calarsi in ciò che si narra. Viceversa, se il centro della narrazione è l'autore stesso, nessuno sarà mosso da interesse. Mettere da parte il proprio Io, per permettere all'altro di penetrare e scoprire il mondo che si racconta, attraverso l'occhio di un terzo: il punto di vista del personaggio.

Mettere da parte l'Ego non significa comunque rinunciare a essere personali, al contrario. Capita infatti che meno si è personali, autorevolmente personali, più ci si rintani nel proprio Io dilatato. Chi ha scelto il mestiere del narrare, nel senso più lato, dovrebbe dimenticare la propria seriosa soggettività, evitare di rifugiarsi in un'esibizione di tecnicismo. Da sempre i grandi autori si sono fatti da parte per raccontare i loro personaggi. Shakespeare ha raccontato Amleto, Cervantes ha raccontato Don Chisciotte, Nievo ha raccontato Carlino e la Pisana, Dickens ha raccontato Pip ed Estella, Simenon ha raccontato Maigret. L'elemento autobiografico certo può essere presente, tuttavia la materia è diventata accessibile a tutti perché in un certo senso si è trasformata in qualcosa di spiritualizzato. Fellini (anche attraverso il velo dell'ironia) ha reso la propria infanzia quella di ogni spettatore, allungandola a suo beneficio e sua beatitudine. Gli altri grandi creatori di cinema hanno realizzato qualcosa di analogo, poiché Charlot non era Charlie Chaplin, Totò non era Antonio De Curtis, così come Peppino non era Giuseppe De Filippo, e i personaggi interpretati da Greta Garbo, Marylin Monroe, Robert De Niro ovviamente non erano i loro interpreti — pur essendolo. Nanni Moretti ha raccontato la propria generazione, ma prendendosi in giro, quindi *prendendola* in giro. Molto prima di lui, Alberto Sordi aveva fatto altrettanto, con il personaggio di un *Americano a Roma*, le cui riprese — è doveroso sottolinearlo — precedettero di quasi un anno l'uscita in Italia de *Il Selvaggio* con Marlon Brando. Fu una geniale parodia a priori.

In campo letterario, Alberto Moravia procedette all'inverso per giungere allo stesso risultato, all'insegna del principio del «narro non me stesso, ma un altro come se fosse me stesso». E così nei suoi *Racconti romani* scriveva: io sono un tramviere, io sono una manicure, io sono una donnetta delle pulizie. È allora da ritenere che l'espediente di Moravia potrebbe diventare un ottimo metodo per chi si accinge a calarsi nel testo di un vecchio documento, per riesumare la storia di cui è testimonianza. D'altronde, ha osservato Orhan Pamuk, un romanzo svolge proprio le due funzioni d'insieme, «racconta sia la nostra vita come fosse quella di un'altra persona, sia la vita degli altri come fosse la nostra».

Se dunque da un lato quel certo slancio creativo, diciamo non oggettivato, ancora "adolescenziale", resta uno sfogo individuale e un dispendio inutile di energie — poiché arte è solamente ciò che diventa condivisibile con gli altri — dall'altro lato il percorso di maturazione di un autore conduce ad una conversione (l'immagine è della scrittrice cattolica Flannery O'Connor). Il vero narratore nasce in definitiva dalle rovine di un mondo soggettivo sul quale egli è stato in grado di riedificare.

Otto Preminger stabiliva: in un film la macchina da presa non si deve neppure notare. Cioè in un film non si deve avvertire la mano del regista, così come in un romanzo non ci si dovrebbe accorgere della penna del romanziere.

Si sarà narratori capaci, per il cinema, la televisione, la letteratura, la radio, se si deciderà di lasciare lo specchio per la finestra, il diario personale per il testo d'archivio, la fantasia per l'immaginazione. Queste ultime non sono infatti sinonimi. Roberto Longhi affermava che la fantasia è in arte una qualità di ordine inferiore, poiché «non si tratta tanto d'inventare, quanto di creare con elementi notori e alla mano». La fantasia non provoca che un'emozione di superficie, uno stupore passeggero. La vera emozione profonda si verifica se l'immaginazione, che parte sempre dal reale, comunica qualcosa che sentiamo come vera, cui non avevamo mai pensato.

Per dirla con Hannah Arendt, ciò di cui ha bisogno un autore è la vita e il mondo, «perché il mondo è pieno di storie, di eventi, di circostanze e di situazioni curiose che aspettano soltanto di essere raccontate, e il motivo per cui si omette di raccontarle è la mancanza d'immaginazione — perché solamente se si può immaginare quel che in qualche modo è accaduto, di riviverlo nell'immaginazione, si vedranno le storie, e solamente se di avrà la pazienza di raccontarle e riraccontarle si sarà capaci di raccontarle bene».

Possiamo dunque dire che non è l'Io che guida una storia, bensì il personaggio. Non l'interiorità soggettiva dell'autore, ma la sua proiezione oggettiva. Cosa accade spesso dalle nostre parti? Che di fronte alla questione delle regole della narrazione si tenda a storcere la bocca. Ciò non si verifica e non si verificava in altre culture, e in altre epoche. Culture ed epoche in cui un autore non soffre e non soffriva di complessi, non si sente e non si sentiva sminuito nel raccontare, per la letteratura o per il cinema. Raccontare, per far sì che il lettore e lo spettatore, si domandino: cosa succederà adesso? come andrà a finire questa storia? Un simile proposito non può essere liquidato come un mero espediente di intrattenimento. Soffermiamoci un istante a considerare l'opera celeberrima di Dostoevskij, *Delitto e Castigo*. Il lettore resta inchiodato sulle

pagine per sapere se il giudice istruttore Porfirij Petrovic' riuscirà o meno a smascherare Raskolinkov. Ciò nonostante, da noi la questione del "come andrà a finire?" viene tenuta in conto di un abbassamento del livello artistico. A ben guardare si tratta di mancanza di rispetto non soltanto nei confronti di Dostoevskij, ma anche verso Omero (chi vincerà la Guerra di Troia? Ulisse riuscirà a fare ritorno a Itaca, a riabbracciare Penelope e Telemaco?).

Il "cosa succederà?" lungi dall'essere un pretesto di racconto, un trucco puro e semplice, costituisce piuttosto un fondamentale elemento creativo. Perché questo *mistero*, cioè il non sapere e il desiderio di sapere in realtà è parte dell'essenza stessa della vita, ne è la costante. O, se si preferisce, rappresenta *la certezza dell'incertezza*.

Stabilito che l'interrogativo "come andrà a finire?" è parte integrante della vita di ognuno, se diamo uno sguardo al patrimonio letterario nazionale, non si può fare a meno di menzionare Virgilio (riuscirà Enea a salvarsi dalla distruzione di Troia e a fondare un nuovo regno?), Dante (nel suo vagare nell'Aldilà, ritroverà Beatrice?), Manzoni (riusciranno Renzo e Lucia a superare tutte le avversità e a sposarsi?). Nell'ambito del cinema italiano i grandi Zavattini e Amidei sono stati maestri di tanti sceneggiatori e registi, senza mai prescindere da simili semplici regole. In Francia, in Inghilterra, negli Stati Uniti, ciascun narratore scriveva e continua a scrivere muovendo sempre dallo stesso interrogativo e conducendolo a una conclusione non sempre necessariamente definitiva, e non per questo si è mai sentito diminuito creativamente o professionalmente.

Certo sussiego tutto italiano nei confronti dei princìpi del narrare si direbbe costituisca un errore non soltanto pratico (poiché il mistero è tutt'uno con la vita), ma anche etico e, in definitiva, scientifico.

Non sarà allora fuor di luogo chiamare in causa Sigmund Freud. Per il padre della psicoanalisi i dati rilevabili dai resoconti dei pazienti non erano mai privi di buchi e di zone che restavano in ombra; toccava a Freud stesso riempire quei vuoti e illuminarli con la propria capacità di ipotizzare, servendosi di un'immaginazione di natura narrativa. Tale esigenza fondamentale in Freud era sviluppata a tal punto da indurre James Hillman ad affermare che egli fosse tutto sommato uno scrittore con la maschera del medico, ingegnoso autore di romanzi terapeutici. Verosimilmente, anche interpretare delle carte ritrovate, ed erigervi sopra delle storie, con persone che si tramutano in personaggi, può condurre a un percorso narrativo affine, e certo non meno lecito.

L'interrogativo di Ennio Flaiano, «se Madame Bovary avesse letto *Madame Bovary*, sarebbe diventata Madame Bovary?» a un esame attento è più profondo di quanto vorrebbe apparire spiritoso. Viene allora la tentazione di adoperarlo moltiplicandolo per parafrasi: se Raskolnikov avesse letto *Delitto e Castigo*, avrebbe ugualmente assassinato l'anziana usuraia

e la sorella? E se Pinocchio avesse letto *Pinocchio*, sarebbe lo stesso diventato, ahinoi, un ragazzino a modo?

Jean-Marie Le Clézio, ha scritto che «un giorno forse si scoprirà che non è mai esistita l'arte, ma soltanto la medicina». Subito ci viene alla mente la *Consolatio Philosophiae*, scritta nel 524 da Severino Boezio, mentre era rinchiuso nella cattedrale di Pavia per ordine dell'imperatore Teodorico, che lo aveva accusato di congiurare contro di lui e l'aveva condannato a morte.

Tirando le somme: la narrazione *è* la vita. Sotto questa luce, *tutto è narrazione*, l'uomo esiste anche e soprattutto come persona da raccontare, a partire dalle testimonianze che lascia dietro di sé, negli archivi della memoria o della storia.

———