

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Sede di Milano

Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche e letterarie

Ciclo XXXVII

S.S.D. L-LIN/11 – L-FIL-LET/14 – L-ART/06



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

L'altro mestiere.

Scrittori alla prova del cinema:

Larry McMurtry, Emmanuel Carrère, Guillermo Arriaga

Coordinatrice:

Ch.ma Prof.ssa Federica Missaglia

Tutor:

Ch.mo Prof. Francesco Rognoni

Tesi di Dottorato di:

Francesco Baucia

N. Matricola: 5114923

Anno Accademico 2024/2025

Indice

Introduzione. <i>Il miglior giocattolo mai inventato</i>	5
Parte prima. <i>Montaggio e autobiografia</i>	
Premessa.....	21
1. Re e cavaliere. Larry McMurtry	
<i>Fitzcarraldo nella contea di Archer</i>	31
<i>Un cowboy al cinema (e nella writing room)</i>	35
« <i>His blood's country and his heart's pastureland</i> »: Leaving Cheyenne <i>al cuore della Thalia Trilogy</i>	45
<i>Il Mickey Mouse di McMurtryville e la «fine delle cose»</i>	63
2. Un montaggio russo. Emmanuel Carrère	
<i>Naufragi con spettatore</i>	66
<i>Treni I</i>	73
<i>Treni II</i>	80
<i>Il posto della sceneggiatura tra registi-demiurghi e registi-sciamani</i>	92
3. Anatomia di un incidente. Guillermo Arriaga	
<i>Faulkner and/or Tarantino</i>	96
<i>Sparagmòs</i>	110
<i>Le cicatrici di Dioniso (e di Chelo)</i>	124
Excursus italiano I. «Un libro personale che ha fatto un giro più lungo»:	
Antonio Tabucchi (<i>Piazza d'Italia</i>) e Francesco Piccolo (<i>La bella confusione</i>).....	132

Parte seconda. *Influenze, adattamenti, riscritture*

Premessa.....	143
---------------	-----

1. «For I'm a young cowboy, and I know I've done wrong». Larry McMurtry	
<i>Country & Western</i>	151
<i>Da The Streets of Laredo a Lonesome Dove: un caso di rewriting</i>	164

2. La doppia scrittura. Emmanuel Carrère	
<i>I film di Carrère (regista): una triade dialettica</i>	177
<i>Documentario, finzione e etica della narrazione in Ouistreham</i>	180
<i>Alle origini: Herzog e la performance</i>	184
<i>Ritratto dell'artista da giovane (critico)</i>	188
<i>Vite parallele</i>	197

3. Le prede dello scrittore. Guillermo Arriaga	
<i>Riti di morte e rinascita</i>	203
<i>Nodi laschi</i>	218

Excursus italiano II. «Mai lavorato tanto per scrivere tanto poco»:	
Giuseppe Berto e <i>Anonimo veneziano</i>	225

Conclusioni. <i>Il realismo possibile</i>	235
---	-----

Bibliografia

<i>Fonti primarie</i>	245
<i>Filmografia</i>	247
<i>Fonti secondarie</i>	248

Introduzione

IL MIGLIOR GIOCATTOLO MAI INVENTATO

«Questo non è un racconto.»

«L'*incipit* è di Diderot.»

«Lo so. Volevo dire: questo non è un racconto,
ma un soggetto per un film.»

LEONARDO SCIASCIA, *Per Sergio Leone*

«I critici letterari devono prendere atto di un nuovo “genere”, o tecnica, che ormai appartiene storicamente alla letteratura: la sceneggiatura cinematografica, e anche il cosiddetto “trattamento”. [...] L’enorme maggioranza delle sceneggiature e dei trattamenti sono pessima letteratura. Letteratura indegna.» A lanciare questi strali contro una scrittura asservita al cinema, e alla tipologia dei suoi testi di servizio, era – il 22 luglio 1973, nella sua rubrica di recensioni sul «Tempo» – Pier Paolo Pasolini. Come spesso accadeva nei pezzi per questa rubrica, Pasolini si soffermava su più libri mettendoli uno a fianco all’altro; in questo caso, dopo aver condannato il «luogo comune» per cui, anche da sinistra, si ammira Louis-Ferdinand Céline dissociandolo dalla sua ideologia (l’occasione era la lettura del *Castello dei rifugiati* [*D’un château l’autre*]), Pasolini passava a smontare quello che giudicava un altro fastidioso luogo comune: considerare *Cent’anni di solitudine* di Gabriel García Márquez un capolavoro. All’epoca, erano ormai passati cinque anni dall’apparizione della traduzione italiana, e ovunque nel mondo non si arrestava il successo clamoroso del romanzo, attorno a cui il consenso dei lettori e della critica era compatto, come raramente succede. Con il suo consueto spirito da bastian contrario, Pasolini muoveva anche contro questa convinzione. Più interessanti della polemica in sé sono, tuttavia, le motivazioni addotte a sostegno della critica. Ecco come veniva affrontata, di petto, la questione: *Cent’anni di solitudine* è il «romanzo di uno scenografo o di un costumista [...] quasi ad uso di una grande casa cinematografica americana (se ne esistessero ancora). [...] I personaggi sono tutti dei meccanismi inventati – talvolta con splendida bravura – da uno sceneggiatore: hanno tutti i “tic” demagogici destinati al successo spettacolare». A oggi, leggere questi giudizi è piuttosto spiazzante: il romanzo di Márquez è il caso di un classico dalla canonizzazione pressoché immediata, siglata peraltro dal Nobel

ricevuto dallo scrittore nel 1982, bollino di letterarietà all'insieme della sua opera, ma in modo particolare al suo fiore all'occhiello. Eppure, cinquant'anni fa, per Pasolini, *Cent'anni di solitudine* era un epifenomeno della prostituzione della letteratura a delle logiche extra-letterarie. Senz'altro era noto già allora che Márquez la sceneggiatura cinematografica l'aveva studiata (a Roma, al Centro Sperimentale di Cinematografia), praticata e aveva provato a farne una professione. Per Pasolini, però, la questione non era tanto di «stile» (ovvero, come si dice comunemente di un romanzo sciatto, con una certa dose di banalità, che è «scritto come una sceneggiatura»), ma di come il testo veniva «offerto» ai lettori. È qui, nello specifico, che risiede l'indegna del romanzo-sceneggiatura.

Ma perché i testi di servizio del cinema (copioni, trattamenti) portano su di sé un marchio d'infamia? Ecco la risposta di Pasolini: queste forme di scrittura non sono «pubbliche», ovvero destinate alla gente comune, a una platea, ma professionali; sono parte di un commercio, quello tra uno scrittore cinematografico e un produttore, ovvero colui che deve farsi piacere il copione, acquistarlo e di conseguenza investire del denaro (proprio, o farsi collettore di denari altrui) per trasformarlo in un film. In questo senso, poiché sta all'interno di una logica di scambio economico, il produttore è «ancora una volta, il padrone». Per far sì che quest'ultimo investa su una certa sceneggiatura, il suo autore deve agire con scaltrezza, quindi blandirlo, «arruffianarselo». E come avviene questa lusinga? Creando un canale di complicità tra autore (venditore) e lettore (compratore/padrone). Ovvero appianando tutte le asperità che un testo può presentare: le «ambizioni politiche e letterarie dell'autore» (contrabbandate per «veniali esigenze culturali»), le «fatali complicazioni dei personaggi», «l'umorismo critico e amaro». Tutto deve rientrare in uno schema che l'interlocutore/acquirente può ricondurre a dei precedenti che hanno già una loro posizione nel mercato culturale: per raggiungere questo obiettivo, lo sceneggiatore compie uno sforzo «per ridurre, per sdrammatizzare, per rendere tutto comunicabile e senza problemi reali». Ma qui, alla fine della perorazione, arriva la frecciata più bruciante. Che, come spesso accade in Pasolini, prende il via da un ribaltamento, e che merita di essere percepita attraverso le sue stesse parole. L'imbellestimento a cui il testo della sceneggiatura è sottoposto dal suo autore è, in ultima analisi, una contravvenzione morale: «la maggior parte degli scrittori cinematografici provengono dalla *élite culturale* [e] hanno l'obbligo, direi

sociale, di considerare il padrone un idiota, un semianalfabeta, un uomo spregevole. [...] Ora, nessun uomo è aprioristicamente come lo sceneggiatore immagina sia il produttore: nessun uomo è aprioristicamente inferiore a noi stessi. [...] Agire in modo contrario a questa prima, elementare regola morale, rende un autore indegno della sua professione»¹. Eccola dunque la colpa, grave, di Márquez: trattare il proprio lettore come uno sceneggiatore farebbe con un produttore; adularlo, rendergli la lettura facile e piacevole perché metta mano al portafogli, e, in fin dei conti, sminuirlo come uomo. La letteratura diventa, nelle sue mani – dice Pasolini rivoltandogli contro una citazione del suo stesso romanzo –, «il miglior giocattolo che si fosse inventato per burlarsi della gente». (E dopo aver demolito Márquez, Pasolini passerà nell'ultimo paragrafo dell'articolo a liquidare il romanzo che Giuseppe Berto aveva tratto dalla sua sceneggiatura di *Oh, Serafina!* per le stesse ragioni²; così come, a questo punto, il collegamento con la «condanna» di Céline appare meno casuale: perché allo scrittore francese Pasolini imputa una simile intenzione di blandire i lettori con i suoi «monologhi interiori», che sanno di confidenza, per conquistarsi una complicità rispetto a un'ideologia aberrante.)

Si potrebbe rubricare questa polemica come un rivolo della più ampia critica pasoliniana alla contemporaneità consumista. Non è, però, quello che interessa qui, e la mia attenzione è mettere l'accento su un altro aspetto, che forse è già suonato come un campanello d'allarme nelle menti di chi ha letto l'invettiva di Pasolini. Essa proveniva da qualcuno che, all'altezza del momento in cui scriveva la tripla recensione, aveva realizzato da regista dieci film (se non si considerano gli ulteriori quattro episodi in opere collettive); ne aveva scritti, o collaborato a scriverne, venti, oltre a quelli da lui diretti – di cui puntualmente venivano pubblicate le sceneggiature in volume; aveva pubblicato un libro come *Ali dagli occhi azzurri* (1965) che conteneva, tra i molti materiali eterogenei, sceneggiature per film mai realizzati, soggetti, trattamenti, scalette. Insomma, non certo qualcuno che a quella «letteratura indegna» era estraneo.

¹ Pasolini 1979, pp. 1832-6.

² Ma già il 14 gennaio 1973 stroncava *Il principe costante* di Alberto Arbasino in parte sulla base delle stesse motivazioni: «Arbasino ha adottato per questo breve libro la forma della sceneggiatura, o, meglio, del “trattamento”. [...] D'altra parte tutti gli scrittori scrivono sceneggiature, ed era naturale che prima o poi s'incuriosissero di questa tecnica, e l'adottassero, come principio regolatore di modi stilistici nuovi. Arbasino lo fa forse con troppa disinvoltura» (Pasolini 1979, p. 1705).

Ennesima contraddizione pasoliniana? A cui si può andare, tuttavia, ancora più a fondo. Pasolini non era solo qualcuno che la scrittura cinematografica la conosceva e l'aveva praticata a lungo, ma che addirittura ne aveva fatto un cardine, un punto di svolta del proprio percorso di artista.

Per comprenderlo, bisogna risalire al 1965, anno in cui Pasolini scriveva il saggio *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, che poi sarebbe diventato parte della raccolta *Empirismo eretico* (1972). Anche quelle pagine, come la recensione polemica del '73, avevano al loro centro l'idea di «collaborazione» tra l'autore della sceneggiatura e il suo lettore. Un'idea che serviva a mettere in risalto la natura dell'oggetto-sceneggiatura: il suo essere incompleta, aperta, un'impalcatura letteraria che accenna in ogni suo segmento all'impalcatura della realtà, anche laddove questa non sia già stata «fermata» nella forma del film. La collaborazione è dunque quella necessaria per attivare il canale tra queste due «strutture»: «l'autore di una sceneggiatura fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza visiva che esso non ha, ma a cui allude»³. (Non sono ancora contemplate le implicazioni politiche e morali che soggiacciono a questo rapporto collaborativo.) Attraverso un'inventiva rielaborazione di alcuni concetti della linguistica, Pasolini sosteneva che, se nella lingua in generale il segno allude al significato, nella lingua della sceneggiatura il segno ha un doppio rimando: al significato e al segno cinematografico. Che è, quest'ultimo, una monade visiva, «il segno di un altro sistema linguistico», il mattoncino con cui si costruisce l'edificio del film. Queste considerazioni, che qui possono risultare ancora fumose, preludevano in realtà a una costruzione mentale che sarebbe stata completata nel 1966 da un secondo, e più ampio, saggio sul linguaggio del cinema: *La lingua scritta della realtà*. In quel saggio, in estrema sintesi, Pasolini sosteneva che il cinema fosse un modo per raccontare/representare la realtà attraverso la realtà stessa, ovvero senza il bisogno della mediazione dei segni del linguaggio scritto, della letteratura. Un modo più vero, perché più aderente *al vero*, anche in senso politico: poiché permette di avvicinarsi agli ultimi, ai sottoproletari, senza il filtro sociale, la gabbia di protezione, del linguaggio – parlando *della realtà con la realtà*. Alla luce di questo, si comprende perché il cinema sarebbe

³ Pasolini 1972, p. 1492.

diventato, nell'ultima fase della vita, l'attività preponderante per Pasolini: convertirsi da letterato a cineasta voleva dire, in fin dei conti, convertirsi dall'illusione alla realtà, dalla mediazione all'immediatezza. Scriveva, alla fine dell'*Appendice* al saggio: «*facio il cinema per vivere secondo la mia filosofia, cioè la voglia di vivere fisicamente sempre al livello della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico*»⁴. Per esprimersi nei termini con cui un lontano «parente» di Pasolini, Yukio Mishima, indicava il suo passaggio dalla letteratura alle arti marziali: invece che «coltivare fiori imperituri», «morire insieme ai fiori»⁵.

Ma si rifaccia un passo indietro al saggio sulla sceneggiatura: se si pensa, come fa Pasolini, che questa – in virtù della sua natura anfibia – consiste nel «*passaggio dallo stadio letterario allo stadio cinematografico*» si capisce perché essa diventa la metafora di quella conversione. Questo concetto «escatologico» della sceneggiatura sarebbe stato efficacemente sottolineato da Walter Siti, che l'avrebbe assunto come paradigma della tensione di Pasolini a sporgersi, con tutta la sua persona, allo stesso tempo all'interno e fuori della propria opera: «La sceneggiatura è dunque una forma che tende verso un'altra forma, o meglio una volontà di forma che allude alla pienezza posta fuori di sé; ma, insiste Pasolini, quel che vale nel rapporto parola/immagine per la sceneggiatura può essere universalizzato in un orizzonte di “pansemiologia” – in tale orizzonte si può supporre che qualunque segno, verbale o iconico, possa essere “integrato figuralmente” dall'esempio vissuto di colui che lo traccia [...]. La vita stessa dell'autore diventerebbe allora, da un punto di vista semiotico, parte integrante del segno»⁶. L'arte – la poesia, la letteratura – diventa cinema, diventa testimonianza, e dunque è in sé sempre incompleta, mai finita: perché prelude alla «discesa in campo» dell'artista stesso. Un esito, questo, che era già stato colto da Antonio Bertini, quando, in *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, scriveva che «la struttura letteraria della sceneggiatura nel tendere verso una struttura filmica compie un'operazione che si può [...] definire “regressiva”», non in senso negativo, ma positivo: perché offrendosi al linguaggio «arcaico-onirico» del cinema, che è più originario di quello «di tipo razionale o concettuale» della parola, contribuisce alla «sacralizzazione dell'astoricità del

⁴ Pasolini 1972, p. 1554.

⁵ Mishima 2004, p. 44.

⁶ Siti 2022, p. 79.

mondo dell'emarginazione» – che è proprio là dove Pasolini vuole portare la propria testimonianza⁷.

Alla luce di queste considerazioni, diventa dunque ancora più scottante il senso della condanna di Pasolini al romanzo-sceneggiatura compiuto attraverso la stroncatura di Márquez. Con una mossa tipica delle sue posizioni (ancora Siti: «tra le figure retoriche che modellano la “forma del contenuto” pasoliniana, una delle più appariscenti [...] è quella dell'abiura»⁸), nel giro di pochi anni egli doveva essersi accorto che qualcosa a cui aveva assegnato un compito salvifico era stato invece corrotto, perverso – o semplicemente aveva preso una direzione diversa dai suoi intendimenti. La sceneggiatura, come il sottoproletariato, era stata inquinata dal mercimonio del consumismo. Con questa eco apocalittica nelle orecchie, si può apprezzare un altro aspetto delle osservazioni di Bertini. Esse, infatti, hanno il pregio di andare oltre la comprensione della centralità dell'oggetto-sceneggiatura nell'evoluzione artistica di Pasolini, e di assumerla come sintomo che eccede l'autore stesso, per estendersi all'epoca: «Pasolini vive questa duplicità linguistica, essere il segno vivente di una struttura culturale che tende a diventare un'altra struttura culturale, da filologico-letteraria a cinematografica»⁹.

È da tale considerazione che intendo partire, nel dare l'avvio al mio lavoro, ed è essa che giustifica il senso di questa *ouverture* pasoliniana¹⁰. Mentre oggi si levano i lamenti per l'agonia del cinema – una lenta morte imputata al mancato recupero del numero di biglietti venduti pre-Covid, alla diffusione delle piattaforme di distribuzione *streaming* e alle minacce dell'intelligenza artificiale –, se ci si volge al passato sembra indubitabile che il Novecento sia stato il secolo del cinema, di cui è stato signore e padrone, modello verso cui tendevano, o da cui prendevano le distanze, tutte le arti. (Dimenticando, in realtà, che dalla sua nascita il cinema, di agonie, ne ha già scontate diverse.) Si pensi alle parole che Jean-Paul Sartre, incarnazione di uno degli idealtipi

⁷ Bertini 1979, p. 81.

⁸ Siti 2022, p. 36.

⁹ Ibi, p. 80.

¹⁰ Ho tratto ispirazione, per i paragrafi precedenti, dall'intervento dal titolo *Ecfrasi e pastiche. Pasolini davanti alla sceneggiatura* tenuto da Emiliano Morreale al convegno *La sceneggiatura nel cinema e nei media. Storia, teorie, pratiche* (Università di Bologna, 27-28 ottobre 2022).

dell'intellettuale novecentesco, scriveva nella sua autobiografia *Le mots* (1964): «J'avais sept ans et je savais lire, il en avait douze et ne savait pas parler. On disait qu'il était à ses débuts, qu'il avait des progrès à faire; je pensais que nous grandirions ensemble»¹¹. Seguendo Sartre, si potrebbe dire che la giovinezza di quella che, per il suo valore sintetico e teleologico, era stata chiamata la settima arte¹² abbia dato a diverse generazioni di intellettuali dall'inizio del Novecento la sensazione di «stare crescendo» con il cinema, di evolvere e maturare insieme. Se non, addirittura, di dissolversi in esso, così come la sceneggiatura nell'idea di Pasolini – immagine di una civiltà che sfuma dal dominio della parola verso quello dell'immagine. Se non altro perché si avvertiva, come avrebbe messo in evidenza Roberto Calasso, che il cinema era diventato l'ultimo rifugio dei miti dell'Occidente: «I Generi e le Convenzioni, evacuata la letteratura e il teatro, hanno migrato nel cinema. [...] Se tutta la nostra civiltà sparisse nel nulla e soli restassero i film fatti a Hollywood negli anni Trenta o Quaranta, un alieno visitatore del nostro pianeta potrebbe – al di là dell'Arte e del Bello e del Brutto, ovviamente – ricostruire in gran parte il tracciato della mitologia dell'Occidente»¹³. La migrazione dei miti, per Calasso, indica che quell'idea di «letteratura assoluta», di «religione delle lettere» da lui a lungo inseguita è finita forse oltre la letteratura stessa, nel cinema, e il suo fondamento liturgico è passato dall'atto della lettura a quello in cui si entra in una sala buia per assistere a una visione, come si accedrebbe a una cerimonia¹⁴. Attenendosi però a un concetto più «laico» di questo passaggio epocale, si potrebbe aggiungere questo: se è vero che il cinema, dalla nascita, si è nutrito di miti e di fonti letterarie, è altrettanto evidente che la sua influenza si è esercitata anche all'inverso, in maniera profonda, sulla letteratura. Non si è trattato soltanto di un rapporto che ha visto storie, temi e personaggi attraversare il confine tra le due modalità d'espressione, ma di una relazione che ha stabilito sinergie e debiti reciproci nell'ambito delle tecniche narrative e dell'ideazione strutturale. Come avrebbe detto Claude-

¹¹ Sartre 2010, p. 67.

¹² Da Ricciotto Canudo, nel *Manifeste des Sept Arts* (1922, ma già anticipato da scritti del 1908 e '11). Cfr. Daniele 2017.

¹³ Calasso 2021, pp. 103-4.

¹⁴ Cfr. il primo capitolo di Sbrojavacca 2021, pp. 21-39. Sul culto «esigente e minuzioso» del cinema, nell'ultimo spiraglio del Novecento, si legga Trevi 2018, pp. 16-30.

Edmonde Magny, attenta osservatrice degli scambi tra cinema e letteratura, più che di influenze sarebbe meglio parlare di *convergenze*.

Facendosi sempre più stretta la relazione tra letteratura e cinema, si sono verificate spontanee «invasioni di campo» da parte di autori che hanno dedicato le proprie energie prima a un mezzo espressivo e poi a un altro, oppure a entrambe le forme in parallelo. Nato all'insegna del sogno (Georges Méliès) e della testimonianza del reale (fratelli Lumière), il cinema – soprattutto nella sua declinazione prevalente da un punto di vista industriale, ossia quella hollywoodiana – è maturato come forma eminentemente narrativa, proprio perché capace di accogliere l'esodo dei generi proveniente dalla tradizione del romanzo e dal teatro, e il contributo degli autori letterari è risultato sempre più richiesto e determinante. Il lavoro per il cinema è divenuto a poco a poco un «secondo mestiere» per gli scrittori, come notava con una certa dose di ironia Eugenio Montale nel 1959, non foss'altro che per i benefici economici di questa occupazione: «Un numero imprecisato di uomini di lettere riesce a sbarcare il lunario, talora assai brillantemente, con lavori che si fanno con carta penna e calamaio e con l'impiego della macchina da scrivere: e saranno collaborazioni a giornali, sceneggiature di film, riduzioni di romanzi altrui a commedie o a pellicole [...]»¹⁵.

A più di sessant'anni dall'articolo in cui era contenuta questa affermazione, rimane vero il fatto che il cinema paga meglio della letteratura (il giornalismo, nel frattempo, è stato assai ridimensionato dal mutamento del panorama mediatico, soprattutto dalla diffusione degli smartphone e dei *social media*¹⁶). Ma ciò che deve essere discusso è proprio l'idea di «secondo mestiere». Negli anni in cui scriveva Montale, anche solo limitandosi all'ambito italiano, non mancavano gli esempi di scrittori che praticavano il «secondo mestiere» del cinema (tra i tanti, basti ricordare Goffredo Parise, Giorgio Bassani, Ennio Flaiano). Tali casi non sono diminuiti nemmeno in seguito, anche a fronte di una più netta specializzazione della professione di

¹⁵ Montale 1959, p. 128.

¹⁶ Si veda, tra le molte analisi di questo fenomeno, una che ha particolare valore perché compiuta da una *insider*: Jill Abramson, che ha lavorato al «New York Times» dal 1997 al 2014, diventando la prima donna a dirigerlo. La sua esperienza, raccontata in *Merchants of Truth*, si è svolta a cavallo del cambiamento di paradigma del business dei giornali, da un modello basato sulla carta stampata e la raccolta pubblicitaria, a un equilibrio difficile che si regge sulla lettura online e sulle *subscriptions* (cfr. Abramson 2019).

sceneggiatore. Guardando al contemporaneo, sono ancor più numerosi gli autori che praticano disinvoltamente la scrittura tanto nell'ambito della narrazione romanzesca quanto nell'ambito della cinematografia e della serialità televisiva (forma che, forse ancora più del cinema, ha rivelato una parentela con la costruzione architettonica del romanzo tradizionale). Ma se valgono le parole di Sartre, se gli scrittori – e soprattutto quelli contemporanei – sono davvero *cresciuti* con il cinema assorbendone l'influenza allo stesso modo delle parentele letterarie, allora è sempre più difficile, se non impossibile, parlare della scrittura per immagini come di un «secondo mestiere». La formula di Montale si basava su una precomprensione logocentrica ancora ottocentesca, sottolineata dallo stesso utilizzo del termine «riduzione» per indicare la pratica dell'adattamento: perché il passaggio veniva inteso perlopiù nel suo aspetto quantitativo, essendo non così scontato contemplare che alla riduzione del materiale narrativo potesse corrispondere un'espansione, o anche solo un diverso indirizzo, del senso. Da allora il tema della traduzione intersemiotica, della riscrittura e dell'adattamento sarebbe diventato il centro di interi filoni di ricerca, e soprattutto quest'ultima pratica avrebbe incontrato una definitiva riabilitazione teorica con gli studi di Linda Hutcheon (di cui parlerò più diffusamente nell'introduzione alla parte seconda). A cambiare il panorama valoriale degli scrittori era già intervenuta, inoltre, la sensibilità del postmoderno, con il suo tipico rimescolamento di cultura «alta» e popolare: come ha scritto Fredric Jameson, essa «ha infatti subito tutto il fascino di questo paesaggio “degradato” di kitsch e scarti, di serial televisivi e cultura da *Reader's Digest*... materiali che nei prodotti postmoderni non vengono semplicemente “citati”, come sarebbe potuto accadere in Joyce e in Mahler, ma incorporati in tutta la propria sostanza»¹⁷.

Sulla base di queste osservazioni, si tratta dunque di pensare la scrittura per immagini non come un «secondo mestiere», quasi fosse un ripiego o un'attività marginale, ma di un *altro* mestiere, compreso nel cerchio dell'invenzione letteraria. Una forma che risponde a un bisogno artistico specifico, a una materia determinata che in essa trova sbocco, e che è sempre autenticamente parte del corpo di opere di un autore anche quando segue la via dell'adattamento o della riscrittura di materiale non originale.

¹⁷ Jameson 1989, p. 10.

Seguendo questa idea della scrittura cinematografica come l'*altro* mestiere dell'autore letterario, contraltare coerente con l'ispirazione romanzesca, la mia ricerca si propone di esaminare l'opera di tre autori contemporanei, provenienti da ambiti linguistici e culturali differenti, che hanno praticato entrambe le forme di narrazione, rendendo poroso nel loro lavoro il confine tra i due ambiti. Per questi autori, l'influenza del cinema sul lavoro di scrittura e la resa dell'ispirazione nella forma del romanzo e del racconto, piuttosto che della sceneggiatura, fanno parte di un movimento circolare impossibile da interrompere, di una tessitura che lega insieme aspetti tematici, formali, architettonici. La ricerca si muoverà in due direzioni: indagando, internamente al corpo delle opere di ciascuno degli scrittori individuati, le linee di connessione tra quelle concepite per lo schermo e quelle per la pagina; e, mettendo in rapporto un autore con l'altro, le affinità e le differenze tra i modi di affrontare i due «mestieri».

La lunga carriera di Larry McMurtry (1936-2021), il primo degli autori oggetto del mio studio, è altamente esemplificativa dell'integrazione tra la scrittura romanzesca e quella per il cinema e la televisione. Texano, autore di quasi cinquanta tra romanzi e raccolte di saggi e racconti e di un numero di sceneggiature difficile da conteggiare (perché in parte sommerso dalla mancata trasformazione in film), esponente del *western* revisionista, McMurtry ha cantato la dissoluzione del mondo della Frontiera, smitizzandone con ironia le figure archetipiche ma rivelandosi allo stesso tempo capace di conservare toni epici ed elegiaci. Tali caratteristiche emergono con forza nel suo capolavoro, il romanzo *Lonesome Dove* (premio Pulitzer 1986), nato da una fortunata convergenza tra le due forme di scrittura: la sua prima ideazione risale infatti a una sceneggiatura concepita insieme al regista Peter Bogdanovich (con cui McMurtry aveva già collaborato adattando il proprio romanzo *The Last Picture Show* per l'omonima pellicola *cult* del 1971). Il film, che doveva avere tra i suoi interpreti John Wayne, Henry Fonda e James Stewart, non fu mai realizzato, e McMurtry decise di trasformare la sceneggiatura in romanzo. Il libro ispirò poi una fortunata miniserie in quattro episodi (sceneggiata da Bill Wittliff), e sull'onda del successo di pubblico e di critica McMurtry scrisse tre seguiti a *Lonesome Dove* (*Streets of Laredo*, *Dead Man's Walk* e *Comanche Moon*) che adattò in prima persona per il piccolo schermo. Alla pratica dell'adattamento e a un'affinità di temi e di figure nel solco della smitizzazione dell'epopea *western* è legato un altro dei lavori più noti di McMurtry: la sceneggiatura

del film *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), basata su un racconto di Annie Proulx e vincitrice del premio Oscar.

La letteratura di McMurtry (e il suo cinema) racconta confini, non solo tra luoghi geografici – come la frontiera Texas-Messico in *Lonesome Dove* – ma anche tra età della vita, epoche storiche, identità. Allo stesso modo, l'opera del messicano Guillermo Arriaga (1958) si colloca nel territorio liminare tra America del Nord e del Sud e nelle zone d'ombra tra tenerezza e violenza, classi sociali agiate e ceti poveri, sentimenti umani e istinti animali. Rifiutando, a differenza di McMurtry, la pratica dell'adattamento, Arriaga ha dato vita a una sequenza originale di opere letterarie e di sceneggiature per il cinema che presenta uno stretto intreccio di temi, figure e tecniche di racconto ricorrenti. La struttura non lineare e multifocale è la modalità distintiva nelle narrazioni di Arriaga che risalta tanto nella trilogia di film diretti da Alejandro G. Iñárritu (*Amores perros*, *21 Grams*, *Babel*), in *The Three Burials of Melquiades Estrada* (regia di Tommy Lee Jones, 2005) quanto in romanzi come *El Salvaje* (2016) e, sebbene in misura minore, *Salvar el fuego* (2020). L'impiego di motivi e costruzioni narrative che si richiamano e si inseguono tra la pagina e lo schermo permette inoltre di riconoscere in controluce, nelle opere di Arriaga, l'influenza di modelli letterari forti come William Faulkner e Cormac McCarthy, oltre alla presenza insistente di elementi autobiografici.

L'autobiografismo è notoriamente uno degli elementi caratteristici della scrittura di Emmanuel Carrère (1957). Le sue narrazioni tuttavia, pur appartenendo per certi versi alla categoria dell'*autofiction*, sono forme di *non-fiction* che si aprono all'esterno dirigendosi verso soggetti (casi di cronaca, vite di scrittori, episodi storici) che vengono affrontati con la modalità del reportage, attraverso una tecnica di scrittura che insegue un'oggettività e una lucidità di visione non diverse da quelle necessarie alla scrittura cinematografica. Non solo in questo aspetto del lavoro di Carrère si incontrano, però, la narrazione romanzesca e quella per lo schermo: oltre a un'influenza diretta dell'opera di un cineasta come Werner Herzog, di uno scrittore decisivo per il cinema di genere contemporaneo come Philip K. Dick (Carrère ha dedicato a Herzog il suo primo libro nel 1982 e a Dick una biografia romanzata nel 1993) e, in senso più ampio, del cinema fantastico di cui si era occupato come giovane critico, l'autore francese può vantare un ricco curriculum come sceneggiatore, sia a partire da libri propri

che adattando romanzi altrui (ad esempio, i casi del commissario Adamsberg di Fred Vargas, per la regia di Josée Dayan), sia come sviluppatore di soggetti originali (la serie televisiva di grande successo *Les Revenants*), sia come regista (*Retour à Kotel-nitch*, 2003; *La moustache*, 2005; *Ouistreham*, 2021).

La ragione dell'accostamento di questi tre autori deriva dalla ricchezza offerta da prospettive che si nutrono, come già detto, di provenienze linguistiche e culturali differenti: l'Europa, l'America del Nord, l'America Latina. A ciò si aggiunge il fatto che tra il primo dei tre e gli altri due intercorre un salto generazionale, e questo rappresenta un arricchimento ulteriore perché permette di osservare, laddove avviene, un cambio di atteggiamento verso le diverse pratiche e il loro rapporto. Quello che però è il motivo più profondo su cui si basa l'accostamento è che il lavoro di tutti e tre comprende un identico terzetto di elementi salienti che indicherei, sinteticamente, così: (1) l'influenza del montaggio cinematografico sulla scrittura letteraria, (2) il ricorso ai temi autobiografici e (3) la pratica costante di riscrittura di materiali propri, altrui o di motivi che derivano da predecessori «ingombranti» per ciascuno dei tre scrittori. Si tratta, per mutare un'immagine dall'ambito della topologia matematica – immagine che ha già avuto peraltro un fortunato riutilizzo nella psicoanalisi lacaniana – di anelli di Borromeo, cerchi concentrici annodati e impossibili da separare. Proprio l'evidenza di queste caratteristiche comuni è la ragione che mi ha spinto ad affrontare i tre autori non «in verticale», in sezioni separate e poi accostate, ma operando un taglio «in orizzontale», ossia organizzando l'analisi a partire dalle caratteristiche stesse. Certo, queste non hanno lo stesso peso rispetto a ciascuno dei tre autori, però tutte quante contribuiscono in maniera profonda a delineare il loro lavoro. In questo senso, più che caratteristiche puntuali sono delle zone in cui la circolazione tra i «saperi» della scrittura letteraria e di quella cinematografica si mostra più densa. In cui il «mestiere», se mai è stato diviso in «primo» e «secondo», si mostra più che mai uno solo, pur se sfaccettato.

Alle prime due aree (montaggio e autobiografia) sarà dedicata la prima parte del lavoro, all'ambito delle riscritture e della gestione delle influenze la seconda. Ognuna di esse sarà preceduta da una premessa specifica, in cui cercherò di delineare in maniera più approfondita le ragioni della scelta delle opere analizzate nei capitoli e una cornice teorica che guida l'accostamento. A ciascuna delle due parti seguirà poi

un «excursus» in cui queste zone di circolazione intensa tra scrittura per lo schermo e per la pagina sono evidenziate attraverso opere di autori della letteratura italiana contemporanea (Giuseppe Berto, Antonio Tabucchi, Francesco Piccolo).

I paragrafi pasoliniani con cui ho aperto questa introduzione si arrestavano davanti a una contraddizione: da un lato l'esempio della sceneggiatura può offrire alla letteratura una risorsa per spalancarsi davvero alla realtà, dall'altro la sua natura aperta e «collaborativa» può essere risucchiata dal mercanteggiamento del consumismo, e trascinata nell'immoralità. Se forse è ormai trita, e degna di un aggiornato dizionario dei luoghi comuni di ascendenza flaubertiana, l'immagine di Pasolini come profeta, almeno in questo gli va riconosciuto un fiuto anticipatorio: proprio nella contraddizione indicata sopra mi sembra risiedere il dilemma che vive molta letteratura contemporanea, e di conseguenza la figura dell'autore. Un dilemma che si fonda proprio nel suo stare sul terreno scivoloso tra una struttura culturale «filologico-letteraria» e una «cinematografica» (poco importa se il cinema sia moribondo, già morto o risorgente – la parola indica qui un dominio sempre più pervasivo dell'immagine, degli schermi). A cui egli, l'autore, può cercare di sfuggire seguendo uno dei due corni del problema, e a volte tutti e due: gettandosi con il suo corpo nella mischia del reale, ch   l'opera da sola non basta pi  , e diventando attivista o *performer*, o trasformandosi in *content creator*, creativo transmediale per cui si rinnova il tic pseudo-romantico che vuole l'intuizione geniale e originaria pi   decisiva della sua «messa a terra». Di questa contraddizione, i tre autori al centro delle pagine che seguiranno mi sembrano allo stesso tempo degli antesignani, dei prototipi e dei modelli di come si pu   tentare una via di fuga dal dilemma – una salvezza. A una diagnosi pi   approfondita della «malattia» e al suo possibile «farmaco» sar   dedicata la parte conclusiva di questo lavoro.

Parte prima

MONTAGGIO E AUTOBIOGRAFIA

We live entirely, especially if we are writers, by the imposition of a narrative line upon disparate images, by the «ideas» with which we learned to freeze the shifting phantasmagoria which is our actual experience.
JOAN DIDION, *The White Album*

Nella prefazione a *Les mots et les choses* (1966) Michel Foucault riportava una pagina di *Otras inquisiciones* di Jorge Luis Borges che era stata alla base della sua esigenza di indagare sul modo in cui si è formata l'immagine moderna del mondo. Lo stimolo fornito da quel brano, incentrato sulla classificazione degli animali proposta da una fantasiosa enciclopedia cinese dell'antichità, risiedeva – come ha spiegato Gianni Vattimo – «nel richiamare al fatto che i nostri principi di classificazione e di ordinamento del mondo ci appaiono ovvi e naturali ma in realtà non lo sono: si possono ipotizzare infiniti altri modi di organizzare gli oggetti della nostra esperienza»¹. Se l'Oriente immaginato da Borges era stato lo spunto per l'archeologia del pensiero di Foucault, alla Cina studiata da Ernest Fenollosa si era ispirato trent'anni prima Ezra Pound per riflettere sulle differenze tra «what is valid in Chinese thinking and invalid or misleading in a great deal of European thinking and language»². Sullo sfondo delle analisi di Pound c'era una polemica contro la tendenza della cultura europea all'astrazione, un'inclinazione che portava alla mancata conoscenza degli oggetti di studio; la polemica era indirizzata anche a quella critica letteraria che, a detta di Pound, trascurava di immergersi a fondo nell'unica cosa che contava davvero: le opere. Delle riflessioni di Fenollosa, Pound tratteneva un'idea che gli sembrava fondamentale tanto a suggerire un metodo di studio e di approccio alle opere quanto a fondare una lingua davvero poetica: quell'idea era il meccanismo con cui si formano gli ideogrammi nella lingua cinese. Partendo dalla constatazione che esistono «two kinds of written language, one based on sound and the other on sight», Pound passava a chiedersi – dopo aver esaminato alcuni caratteri semplici (come uomo, albero, sole e Est) e mostrato la loro interconnessione – quale sia il processo attraverso cui si formano gli ideogrammi di idee

¹ Vattimo 1988, p. 121.

² Pound 1951, p. 19.

più generali: «He [l'uomo cinese] is to define red. How can he do it in a picture that isn't painted in red paint?». La risposta è un insieme dei caratteri abbreviati di «rosa», «ciliegia», «ruggine» e «fenicottero»: l'idea generale è fatta emergere da una giustapposizione di «esempi» che non è un assemblaggio, una somma, ma un richiamo della caratteristica comune dall'uno all'altro. «The Chinese 'word' or ideogram for red is based on something everyone KNOWS» scrive Pound, e la natura poetica della lingua cinese risiede proprio in questa precisione che fa appello a una conoscenza condivisa, empirica e non elitaria, ma anche alla sua legge di formazione spontaneamente metaforica³.

Le riflessioni di Pound sull'ideogramma non prendevano forma soltanto sullo sfondo degli obiettivi polemici del poeta. Rivelavano anche l'interesse del suo tempo per una forma di significazione artistica che si basava, anziché sulla composizione, sulla *giustapposizione dinamica* («dynamic juxtaposition») degli elementi⁴, quando non addirittura sulla loro *collisione*. Era, quel metodo, qualcosa che era stato portato all'attenzione dei letterati principalmente dal cinema – anche se sarebbe impreciso affermare che fosse sorto con esso. Si trattava del montaggio, l'espedito concreto e manuale attraverso cui frammenti di pellicola venivano saldati l'uno con l'altro: un'operazione semplice e meccanica che però apriva un vasto panorama creativo, che andava dagli effetti più semplici e illusionistici di George Méliès⁵ all'opportunità di suggerire un tempo narrativo più profondo di quello degli eventi ripresi, o addirittura di evocare pensieri o sentimenti. Nato per catturare il tempo e il movimento, il cinema nel giro di pochi anni dalla sua nascita sembrava già in grado di crearlo e di superare la superficie dei corpi in azione per arrivare all'interiorità che originariamente gli sembrava preclusa. Queste due direzioni, una narrativa e una concettuale, erano quelle che

³ Ibi, pp. 20-22.

⁴ Cfr. Kawin 1977, p. 6. Per Kawin, tale processo di giustapposizione dinamica informa, per esempio, il celebre componimento poundiano di due righe *In a Station of the Metro*: «The two images are maintained in balance; they do not equal each other or explain each other, as a colon might have implied. They simply co-exist. It is not so much a simile or a metaphor as a double—or doubled—perception. A and B yield C, but C is not *in* the poem» (p. 9). Come sarà ricordato anche più avanti, il riferimento agli ideogrammi è ciò che accomuna le riflessioni e la pratica poetica di Pound con quelle del più importante regista e teorico del cinema della prima metà del Novecento, Sergej M. Ejzenštejn.

⁵ Si veda, per esempio, il film *Le mélomane* del 1903.

avrebbero imboccato le principali tradizioni cinematografiche d'inizio Novecento, l'americana e la russa – anche se non è poi così legittimo separarle nettamente.

In *Film als Kunst* (1932), trattando di montaggio, Rudolf Arnheim individuava due macro-strategie di combinazione delle immagini filmiche, una orientata alla *continuità* e un'altra alla *discontinuità*. Queste categorie non sono altro che i modi principali in cui il montaggio è stato concepito e praticato nella storia: come assemblamento nascosto (mimetico, narrativo) oppure esibito (artificiale, concettuale). Pound, che scriveva in *ABC of Reading* le sue riflessioni sugli ideogrammi due anni dopo il libro di Arnheim, era uno dei molti autori (provenienti dalla letteratura, dalla critica, dalla storia dell'arte, e dunque non solo appartenenti alla galassia del cinema) che si confrontavano con il principio del montaggio. Non si trattava solo di contiguità con l'evoluzione del linguaggio cinematografico, ma di un processo intimamente connesso con la percezione della cultura dell'epoca di trovarsi all'interno di un panorama di macerie. All'origine di questa sensazione c'era stata la Grande Guerra e la disgregazione politica che ne era conseguita, ma anche la crisi della filosofia, della conoscenza scientifica, dei principi del positivismo, della fiducia nelle possibilità del linguaggio (si pensi, ad esempio, alla *Brief des Lord Chandos* di Hofmannsthal, che, pur se composta all'inizio del secolo, aveva finito per rivelarsi come una profezia)⁶. Nel 1922, al termine di un poema come *The Waste Land*, costituito perlopiù come un assemblaggio di materiali, T.S. Eliot – per cui Pound era, notoriamente, il «miglior fabbro» – scriveva il famoso verso: *These fragments I have shored against my ruins* («Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine»)⁷. In queste parole si affacciava la possibilità di ricostituire un senso nuovo a partire dai detriti della storia e della cultura, nonché dalla propria esperienza individuale.

Il potere creativo del montaggio, per come veniva percepito in questo contesto, è ben evidenziato da Laura Boella nell'introduzione all'edizione italiana di *Erbschaft*

⁶ «Tutto mi si scomponeva in parti e le parti in altre parti, e più nulla si lasciava abbracciare con un concetto. Le singole parole fluttuavano intorno a me; si coagulavano in occhi che mi fissavano e in cui io son costretto a fissare a mia volta; vortici sono, che a guardarli mi danno le vertigini, che turbinano senza posa e, traversatili, si giunge al vuoto» (Hofmannsthal 1902, p. 140).

⁷ Eliot 1985, p. 133. Sull'influenza del montaggio nell'opera di James Joyce, terzo elemento della «triade» modernista con Pound e Eliot, si veda Camerani 2008.

dieser Zeit di Ernst Bloch (1935), opera in cui il filosofo tedesco, da una prospettiva marxista, si proponeva di superare il disfacimento della cultura borghese, con la possibilità di recuperarne alcune vestigia. In questo senso, il principio del montaggio è un modello concettuale valido, in quanto «disordine che cerca la sua forma, impulso alla “costruzione” in figure dei momenti eterogenei e sparpagliati dell’epoca, che altrimenti si perderebbero nel flusso, nel movimento puramente dissolutivo»⁸. Nello stesso periodo, sempre in contesto marxista, giungeva a maturazione la riflessione di colui che sarebbe diventato il principale teorizzatore del montaggio, in ambito eminentemente cinematografico, ma non solo: Sergej M. Ejzenštejn. Alla base del suo pensiero c’era la necessità di concepire questa operazione come strumento di produzione di senso, di idee, e non solo come una strategia di racconto. In tale prospettiva, la discontinuità e l’eterogeneità dei materiali da assemblare apparivano come una risorsa e non come un limite alla riuscita del processo. Nel saggio del 1929 intitolato *La dialettica della forma cinematografica*, Ejzenštejn affermava: «Il montaggio è un’idea che nasce dallo scontro d’inquadrature indipendenti o addirittura opposte l’una all’altra»⁹. L’idea di Ejzenštejn era di muoversi in una direzione antinaturalistica, liberando l’azione raccontata nelle immagini dalle sue coordinate spazio-temporali. Ne *Il montaggio delle attrazioni*, del 1924, aveva scritto qualcosa di ancora più radicale: «*al posto del “riflesso” statico dell’evento dato [...] e della possibilità di risolverlo unicamente attraverso azioni logicamente legate a quell’evento, si avanza un nuovo procedimento: il libero montaggio di azioni (attrazioni) arbitrariamente scelte e autonome (anche al di fuori della composizione data e dell’ambientazione narrativa della scena e dei personaggi) ma dotate di un preciso orientamento verso un effetto tematico finale: ecco il montaggio delle attrazioni*»¹⁰. Ejzenštejn – che come Pound si sarebbe interessato al funzionamento degli ideogrammi¹¹ – ha articolato il suo pensiero sul montaggio a partire dagli anni Venti fino alla morte alla fine dei Quaranta, ed è andato incontro a fasi diverse e a ripensamenti anche significativi. Ciò che nella sua produzione – soprattutto quella della prima fase, fino alla metà degli anni Trenta – mi sembra necessario

⁸ Boella 2015, p. 41.

⁹ Ejzenštejn 1986b, p. 53

¹⁰ Ejzenštejn 1986a, p. 221

¹¹ Cfr. Ejzenštejn 1949, pp. 29-30.

trattenere ai fini delle analisi che seguiranno è l'idea di arte come conflitto, piuttosto che come ricomposizione (derivando dall'idea hegel-marxiana di realtà come conflitto: si noti che, tipicamente, parla di *dialettica*). Un'idea – conviene ripeterlo – che non rappresenta la totalità e la complessità delle teorie del regista sovietico, ma che ne caratterizza comunque un periodo decisivo: e che ci permette, perciò, di eleggerlo strategicamente come figura-guida nelle letture delle modalità di montaggio tra cinema e letteratura. Seguendo questa filiazione ideale, l'obiettivo del montaggio (intellettuale) deve dunque essere quello di attirare l'attenzione degli spettatori sulle relazioni tra i singoli elementi più che sugli elementi stessi, evidenziare non la successione ma il contrasto, lo scontro. È proprio la collisione che fa sorgere l'*idea*, l'incremento di conoscenza nello spettatore. Come ha scritto Antonio Somaini, l'obiettivo finale e inderogabile del montaggio, nella visione ejzenštejniana, è «*montare l'opera per montare lo spettatore*, orientandolo in una certa direzione. [...] Vi è montaggio solo là dove l'opera montata è *orientata e attiva*, capace di prendere posizione e di agire sul contesto in cui si inserisce»¹².

Ejzenštejn, che non era un pensatore e un artista isolato ma la punta di diamante di tutto un contesto russo/sovietico di riflessione sulle procedure cinematografiche, viene considerato il capofila della via russa alla forma cinematografica, una via caratterizzata appunto dall'insistenza sulla produzione concettuale a partire dalle immagini; la via americana, all'opposto, è intesa come la prosecuzione visiva della tradizione del romanzo ottocentesco, e dunque incentrata sulla tessitura narrativa delle immagini. Tuttavia, come abbiamo già accennato, si tratta di una rappresentazione che ha più della semplificazione che della fotografia della realtà: Ejzenštejn, infatti, avrebbe

¹² Somaini 2011, p. XVI. Come già accennato qui sopra, va sottolineato che, dalla seconda metà degli anni Trenta e con *Teoria generale del montaggio* (titolo italiano di un'opera composta tra il '35 e il '37 e rimasta incompiuta), il pensiero del regista russo evolve: da un'idea di montaggio intesa principalmente come conflitto si indirizza – anche a causa della preoccupazione di doversi difendere dalle accuse di formalismo – verso un'altra che concepisce la pratica in senso organico-generativo, in cui il rapporto tra le inquadrature è descritto attraverso la metafora dello sdoppiamento cellulare. O ancora, secondo modalità mutate dalla chimica, ovvero come rapporto di “elettroni” disponibili a legarsi in vista di un disegno organico generale (cfr. Grespi 2010, pp. 68-69). L'idea-guida di *corpo* – anche se frantumato, come nell'evocazione del mito di Dioniso (Ejzenštejn 1985, pp. 226-31) – assume in quest'ottica sempre maggiore importanza. Tale cambio di prospettiva avrebbe spinto Ejzenštejn a guardare all'indietro nella storia delle arti per rintracciarvi forme di montaggio pre- ed extra-cinematografico (cfr. ancora Somaini 2011: cap. XI).

avuto rapporti, anche se contrastati, con il mondo di Hollywood, e avrebbe usato il lavoro di Griffith, considerato il capostipite della via americana, come banco di prova delle sue riflessioni più avanzate sul montaggio. Lo stesso cinema di Griffith, d'altronde, non trascurava certi effetti concettuali della composizione delle immagini. Come fa notare Bruce Kawin, le quattro storie di *Intolerance* (1916), lontane nello spazio e nel tempo, erano tuttavia montate insieme per raggiungere lo stesso risultato che Pound individuava nell'ideogramma cinese per il concetto di rosso: «the intention to signify redness is clear from the juxtaposition. (This is precisely the way Griffith's four stories deal with "intolerance")»¹³. Anche se le due vie si sarebbero distanziate sulla spinta della propaganda politica e dell'altra (opposta) propaganda improntata all'intrattenimento e al commercio culturale, i canali di comunicazione c'erano stati e sarebbero rimasti attivi, anche in virtù della mediazione compiuta dalla cultura europea, che partecipava di entrambe le tradizioni¹⁴.

Nell'immediato Dopoguerra Claude-Edmonde Magny, una studiosa di letteratura con una solida formazione filosofica maturata negli ambienti dell'esistenzialismo cristiano, compiva ne *L'Age du roman américain* (1948) un'analisi della letteratura d'oltreoceano che metteva in evidenza le «convergenze» tra cinema e narrazione letteraria. Tra le procedure cinematografiche che avevano avuto un impatto decisivo sul

¹³ Kawin 1977, p. 9.

¹⁴ A dimostrazione del fatto che il contesto americano sia stato tutt'altro che impermeabile alle idee di Ejzenštejn basti leggere queste considerazioni di David Mamet, drammaturgo Premio Pulitzer nel 1984 oltre che sceneggiatore di molti film hollywoodiani «di cassetta» tra gli anni Ottanta e Novanta, e regista in prima persona): «La maggior parte dei film americani è girata [...] come se il film dovesse sempre essere un reportage di ciò che la gente fa *nella vita reale* – scrive Mamet in un saggio basato su una serie di lezioni di regia tenute alla Columbia University nel 1987 –. Ma c'è un altro modo di fare i film, che poi è quello suggerito da Ejzenštejn. Questo metodo non ha niente a che vedere con il procedimento di seguire il protagonista, ma è piuttosto *una successione di immagini giustapposte in modo tale che il contrasto fra le immagini faccia andare avanti la storia nella mente dello spettatore*. È sicuramente una sintesi piuttosto scarna della teoria del montaggio di Ejzenštejn; ma è la prima cosa che so di come si gira un film, e forse anche *l'unica*» (Mamet 2002, pp. 112-3). Questa riflessione di Mamet non deve però offuscare un dato storico importante rispetto alla ricezione delle idee di Ejzenštejn in America: il regista russo fu sì attivo a Hollywood dal 1930 (chiamato dalla Paramount Pictures), ma il suo contributo teorico non circolò compiutamente fino alla pubblicazione di una raccolta di articoli in volume con il titolo *The Film Sense* (1942). Più influenti in prima battuta, nel contesto americano (ma non solo), furono le idee di Vsevolod I. Pudovkin (1893-1953), che, pur insistendo come Ejzenštejn sui concetti di conflitto e contrapposizione, appariva più attento allo sviluppo delle forme narrative attraverso il montaggio che all'esaltazione dell'aspetto intellettuale (cfr. Michelone 1999, pp. 62-63 e 72-73).

romanzo c'era senz'altro il montaggio, per la sua capacità di abolire le transizioni e di valorizzare le collisioni dei materiali narrativi. In secondo luogo, Magny sottolineava l'importanza del punto di vista: nata come prodotto più avanzato della visione prospettica moderna che si propone come «naturale» (al pari delle categorie di pensiero prese di mira da Foucault), per una sorta di eterogenesi dei fini la macchina da presa cinematografica aveva finito per affermare la necessaria collocazione dello sguardo del narratore in un punto dello spazio, se non addirittura in un corpo. La visione dunque si opacizzava, si legava a un soggetto. Ciò aveva avuto profonde ripercussioni in letteratura, scriveva Magny nel capitolo del suo libro dedicato al *découpage* romanzesco: «La technique des changements de plans, comme la méthode “hyperobjective” de description ont une signification profonde: grâce à elles, le romancier nous communique, par la texture même de son récit et sans qu'il soit besoin de discours abstraits, l'idée qu'il n'est d'observateur que doté d'un point de vue particulier, d'être qu'en situation»¹⁵.

Nel panorama della letteratura americana, William Faulkner era l'autore che aveva espresso al massimo grado, in un gruppo di romanzi della fase più prolifica della sua carriera (1929-32), questi elementi individuati da Magny. Kawin, influenzato dalle riflessioni della studiosa francese, ha sottolineato nel suo studio su Faulkner il fatto che costui fosse stato, fino all'epoca del suo viaggio in Europa nel 1925-26, un «fairly derivative novelist»¹⁶. Al ritorno negli Stati Uniti, tuttavia, era stato capace di dare l'avvio al ciclo di Yoknapatawpha con *Flags in the Dust* (poi rinominato *Sartoris*) e, fatto ancora più notevole, di scrivere nel giro di tre anni due capolavori come *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying*: opere, queste ultime, che si distinguevano per la struttura a narratori multipli e per la libertà con la scansione temporale delle linee narrative dettata appunto da un assemblaggio inventivo delle sezioni. Per Kawin, tra ciò che aveva determinato l'eccezionale svolta di Faulkner c'era forse proprio l'incontro, avvenuto in Europa, con le idee più avanzate sul montaggio. In un'opera più tarda come *The Wild Palms* (1939) che portava avanti, in maniera diversa e per un certo

¹⁵ Magny 1948, p. 112.

¹⁶ Kawin 1977, p. 10.

aspetto più estrema, gli esperimenti con questa procedura, Faulkner avrebbe addirittura citato direttamente il maestro russo¹⁷.

A partire dal 1932, poi, e quasi fino alla metà degli anni Cinquanta, Faulkner avrebbe lavorato per Hollywood, seppure a corrente alternata, come sceneggiatore. Nonostante le ragioni di avvicinamento al cinema fossero state quasi esclusivamente economiche¹⁸ e malgrado le pellicole a cui avrebbe contribuito non si sarebbero distinte per un linguaggio cinematografico sperimentale, o per un montaggio inventivo, è innegabile che il rapporto con il cinema abbia rappresentato per Faulkner un impegno creativo serio oltre che un'incubatore (o una «camera di decompressione») per temi e personaggi dei suoi romanzi.

In questo suo essere a cavallo di due mondi – a volte scrupolosamente coinvolto poiché «he wanted to show that he was a writer»¹⁹ e che si meritava lo stipendio degli *studios*, altre perso dietro le sue ossessioni alcoliche che lo portavano a sentirsi un prigioniero di Hollywood – Faulkner è la figura più adatta a traghettare verso gli autori al centro di questo lavoro: Larry McMurtry, Emmanuel Carrère e Guillermo Arriaga. Non solo perché, rispetto all'universo del cinema in cui tutti e tre sono stati coinvolti, ne hanno condiviso gli umori e gli alterni entusiasmi, ma perché ne sono i «pronipoti» anche da un punto di vista letterario. Due di loro (McMurtry e Arriaga) lo nominano esplicitamente tra gli autori favoriti o ne replicano le strutture narrative, e il terzo (Carrère) è cresciuto in un contesto culturale come quello francese che forse in Europa è

¹⁷ «They went on; the last glare of the snow faded and now they entered a scene like something out of an Eisenstein Dante» (Faulkner 1939, p. 621). Sulla struttura di *Wild Palms* tornerò in maniera più approfondita nel capitolo terzo di questa parte. Da notare il fatto che i primi abbozzi di *The Wild Palms* Faulkner li aveva composti proprio durante il viaggio in Europa iniziato nel luglio 1925 (v. Mintner 1980, p. 55). Durante lo stesso viaggio, a Parigi, si era inoltre dedicato alla stesura di una novella intitolata *Elmer* e incentrata su una sorta di suo alter ego, Elmer Hodge, che però presentava anche delle caratteristiche confluite poi nel personaggio di Quentin Compson: tra esse, il legame larvatamente incestuoso con la sorella Jo-Addie, un personaggio che prefigura quello di Caddy Compson e che a livello puramente onomastico richiama Addie Bundren, la defunta di *As I Lay Dying* (v. Parini 2004, p. 88).

¹⁸ Alla fine degli anni Venti, Faulkner aveva sposato Estelle Oldham, già madre di due figli avuti dal precedente marito Cornell Franklin. La nuova famiglia si era stabilita in una casa appena acquistata nei pressi di Oxford (Mississippi) e battezzata Rowan Oak, ma presto lo scrittore si era trovato a corto di denaro, nonostante si fosse appena conclusa la straordinaria stagione creativa che lo aveva visto completare e mandare in stampa, oltre a *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying*, anche *Sanctuary* (1931) e *Light in August* (1932).

¹⁹ Sam Marx (capo dello Story Department della Metro-Goldwyn-Meyer dal 1930 al '37), cit. in Kawin 1982, p. XXXIX.

quello che ha subito da prima e maggiormente il fascino di Faulkner²⁰; inoltre, hanno lavorato, e ancora lavorano, nel solco tracciato da lui, e che è compreso tra i due «doni» del cinema alla letteratura, secondo l'ipotesi di Magny. Insomma, a quasi cent'anni dalla stagione più prolifica di Faulkner, scrivere *con* il cinema (vivendo cioè in un ambiente culturale innervato di film, vivendo da cinefili), oltre che scrivere *per* il cinema, è ancora scavare a fondo nelle possibilità del montaggio e del punto di vista.

McMurtry, Carrère e Arriaga non si sono limitati, però, a essere degli epigoni – e a rimanere stretti in questi confini. Ciò che essi hanno aggiunto all'«equazione faulkneriana» è un'attenzione alla dimensione autobiografica della narrazione. Lo hanno fatto con gradazioni diverse: McMurtry e Arriaga «a basso/medio voltaggio», immettendo nelle loro opere episodi e conflitti interiori relativi soprattutto all'infanzia e all'adolescenza, mentre Carrère «ad alto voltaggio», finendo per diventare il simbolo di un tipo di racconto contemporaneo, spesso nemmeno più chiamato romanzo, che porta il narratore all'interno del proprio scenario, se non della stessa trama. Tuttavia, nonostante le diverse intensità di questa spinta autobiografica, e del grado di utilizzo di materiali di questo tipo nella narrazione, rimane una coerenza con l'intento dell'approccio «intellettuale» (ejzenštejniano) al montaggio: l'incremento di senso, il valore del discontinuo rispetto all'omogeneo. Tale incremento va in direzione di una ricerca e di una definizione del sé: per McMurtry, per Carrère e per Arriaga – un secolo dopo la *Waste Land* di Eliot – la composizione dei frammenti è ancora un modo per (ri)edificarsi e per dare un nuovo senso alle rovine che li circondano, e di cui sono – e siamo – fatti. La ragione di ciò è forse da ricercare nel fatto che lo *Zeitgeist* è, pur con modulazioni diverse, sempre quello di un persistente senso di crisi dell'individuo occidentale, per cui la costruzione della soggettività si richiama più alla raccolta e alla collezione/collisione di detriti che a un atto di creazione *ex nihilo* a immagine divina.

Sono queste le direttrici che ho scelto per esplorare alcune delle opere cruciali dei tre autori. Insieme a questi percorsi, una particolare attenzione sarà riservata anche alla perlustrazione dei rapporti che McMurtry, Carrère e Arriaga hanno intrattenuto con la «macchina» del cinema.

²⁰ V. Woodworth 1959, in particolare i capp. III e IV (pp. 99-130).

Come risulta evidente dalla direzione tracciata con la ricognizione sul montaggio all'inizio di questa introduzione, così come con l'individuazione di Faulkner come «antenato illustre» dei tre autori analizzati, sarà dedicata più attenzione alla somiglianza delle loro procedure di scrittura che ad affinità tematiche. Ai tre capitoli successivi, seguirà inoltre un «excursus» in cui la relazione tra strategia di montaggio e ricorso all'autobiografia è esaminata in due esempi della recente letteratura italiana.

1.
RE E CAVALIERE
- Larry McMurtry -

Fitzcarraldo nella contea di Archer

A metà degli anni Novanta, Larry McMurtry impacchettò oltre trecentomila volumi del suo negozio di libri rari e usati di Georgetown (Washington, DC) e li spedì a Archer City, in Texas, la cittadina dov'era cresciuto. Lì aveva acquistato tre edifici che, oltre alla libreria già gestita dalla sorella Sue Deen, sarebbero stati la base di un progetto degno dell'impresa di Fitzcarraldo, il protagonista del film omonimo di Werner Herzog, che aveva deciso di costruire un teatro d'opera nel mezzo della giungla amazzonica per portarci a cantare Enrico Caruso. Più modestamente (o forse più scelleratamente), McMurtry intendeva trasformare la sua città d'origine in una capitale del libro, ispirato in particolare dall'esempio della gallese Hay-on-Wye, dove la piccola comunità del luogo viveva del commercio dei libri e del turismo che ne era sorto, di nicchia e tuttavia costante²¹.

All'epoca, McMurtry aveva da tempo diviso la propria vita professionale in tre ambiti, il cinema, la letteratura e il *business* dei libri, e a ognuno di essi avrebbe dedicato tra il 2008 e il 2011 un resoconto autobiografico – apparsi in ordine inverso, a evidenziare la vera gerarchia delle priorità. Gli ambiti, seppur distinti, erano stati (e lo sarebbero rimasti fino alla fine dei suoi giorni) sempre comunicanti, non solo perché ovviamente accomunati dalle attività della scrittura e della lettura, ma perché interdipendenti nell'organizzazione economica della vita di McMurtry. Il commercio di libri, come avrebbe dichiarato, era il modo per finanziare la propria sete di letture, e il lavoro come sceneggiatore per Hollywood la risorsa per sostenere sia le fortune alterne dell'attività imprenditoriale sia la scrittura dei romanzi²². Nella decisione di spostare

²¹ Cfr. McMurtry 2009, p. 111.

²² «Bookselling was mainly a way to finance my reading: sell a book you don't want to read and, with the money, buy a book you do want to read» (McMurtry 2008, p. 8); «I soon

il centro della sua attività di libraio a Archer City insisteva però una motivazione schiettamente autobiografica. McMurtry era nato in una famiglia di allevatori di bestiame, di origine scozzese e irlandese. I suoi bisnonni erano giunti dal Missouri nel Texas settentrionale, stabilendosi prima nei dintorni di Denton, e acquistando poi dei lotti di prateria lungo il tragitto che collegava Buffalo Springs a Fort Belknap, in quella che poi sarebbe diventata la Archer County. Lì avevano dato vita a un *ranch* la cui gestione avrebbe occupato la generazione successiva, e anche i figli che non sarebbero rimasti a prendersene cura avrebbero perlopiù sposato l'esistenza del cowboy. Formato in quell'ambiente, in cui i libri che circolavano erano pochi, quando non erano del tutto assenti, il giovane scrittore aveva sviluppato una passione assoluta per la lettura che era rimasta, perlomeno all'inizio, quasi clandestina, poiché deviava dalle inclinazioni che servivano a inserirsi nella linea dei reggitori del *ranch*, a cui lui apparteneva di diritto in quanto primogenito. Crescendo, la passione si era alimentata e il desiderio di avere più libri a disposizione era stato uno dei motivi (anche se non il solo) a spingerlo ad allontanarsi dall'ambiente d'origine oltre che dall'attività familiare²³.

A sessant'anni, proprietario di un magazzino da centinaia di migliaia di libri e con una serie di corpose acquisizioni siglate prima di trasferire il grosso dell'attività a Archer City²⁴, McMurtry si preparava a soddisfare, nel più appagante dei modi, i desideri del giovane e avido lettore che era stato. L'apertura ad Archer City di Booked

found that I could not keep much of a fence between the subjects at all; and, really, I have kept almost none between my literary life and my Hollywood life. It all simply bleeds together. My work as a screenwriter-for-hire has gone a long way toward financing my book business, and the fact that several of my novels have been made into movies has made it easier to sell the next novel» (McMurtry 2009, p. 95).

²³ Nel saggio *Reading* della raccolta *Walter Benjamin at the Dairy Queen* McMurtry racconta l'origine del proprio amore per la lettura. A sei anni, poco dopo aver appreso a leggere a scuola ma incerto di saperlo davvero fare perché in casa mancavano libri su cui esercitare la nuova abilità, aveva ricevuto in dono da un cugino una scatola contenente diciannove volumi di letteratura per ragazzi. Ognuno di questi, aveva finito per leggerlo tre o quattro volte, a partire da *Sergeant Silk, the Prairie Scout* di Robert Leighton (1859-1934). Successivamente, con il trasferimento della famiglia più in prossimità della cittadina, c'erano stati i compendi *My Book House* and *The World Book* acquistati nel drugstore locale, così come i paperbacks che avevano costituito «the next big event in my reading life» (tra di essi, McMurtry ricorda in modo particolare *I, the Jury* di Mickey Spillane, per la «famous cleavage cover» che aveva contribuito al suo successo di vendite). L'immersione nei classici era avvenuta soltanto con l'approdo alla Rice University (cfr. McMurtry 1999, pp. 97-100).

²⁴ Il negozio di Georgetown sarebbe comunque rimasto attivo sotto la gestione della socia di McMurtry, Marcia Carter (a cui il memoir *Books: A Memoir* è dedicato).

Up (questo il nome del negozio di McMurtry, già a Washington) era la conclusione di quello che per Joseph Campbell, lo studioso di religioni che con il suo modello di struttura dei miti è diventato *malgré soi* il fondatore dello *storytelling* cinematografico contemporaneo, sarebbe un tipico «viaggio dell'eroe», di cui condivide le tappe che comprendono il contrasto con la famiglia, l'allontanamento e la maturazione, il ritorno sui propri passi con in serbo l'*elisir* della saggezza. Eppure, la relazione di McMurtry con la sua terra d'origine è stata da subito più complicata di questo schema, e anche l'esito si sarebbe rivelato più controverso. La parabola di Booked Up, però, con la migrazione di libri verso il Texas profondo, testimonia quanto dovesse essere stato forte il suo struggimento di giovane uomo, e quanto egli avesse sentito opprimente la vuotezza culturale della propria città: un sentimento che assumeva l'assenza di libri come correlativo oggettivo, e che però finiva per investire un'ampia gamma di aspetti della vita di provincia.

Il tema dell'esodo verso nuovi orizzonti, infatti, sarebbe diventato il cuore della sua prima impresa letteraria. Non solo del romanzo d'esordio *Horseman, Pass By*, apparso nel 1961, ma anche dei due che sarebbero seguiti a pochi anni di distanza: *Leaving Cheyenne* nel 1963 e *The Last Picture Show* nel 1966. I tre libri, concepiti da McMurtry individualmente e senza avere a monte il progetto di un'opera composita, sarebbero poi stati raccolti, anche per ragioni banalmente editoriali, sotto il nome di «Thalia: A Texas Trilogy»: accomunati dunque dal nome, Thalia, dietro cui si nascondeva l'amata/odiata Archer City, quinta di tutte e tre le storie. A dispetto del fatto che queste vengano spesso riunite o considerate unitariamente, nel suo *memoir* dedicato all'attività letteraria McMurtry dichiara che i romanzi, per come erano stati scritti, erano «quite unconnected to one another». Con il passare del tempo, però gli era parso sempre più evidente che si trattasse di una specie di ciclo dell'esodo, «the exodus being the move country kids all over Texas were making in the Fifties» – insomma, lo stesso tipo di evasione che l'autore stava compiendo. Un esodo dai luoghi, certo, ma altrettanto e ancora più profondamente dalla «old, rural, agrarian culture» che era, a tutti gli effetti, l'unica che il Lone Star State avesse avuto fino ad allora²⁵.

²⁵ McMurtry 2009, p. 73. Nella stessa pagina, McMurtry precisa che il tema dell'esodo si sarebbe poi espanso anche alla seconda «trilogia» (*Moving On*, 1970; *All my Friends Are Going to Be Strangers*, 1970; *Terms of Endearment*, 1975): mentre la prima presentava il

Per McMurtry, «esodo» non è solo sinonimo di migrazione, di viaggio, ma ancora di più delle ragioni alla base della necessità di spostarsi, che in questo senso non è solo capriccio, spirito d'avventura, ma ricerca di uno spazio vitale. Se ci si muove per affermare la propria esistenza, è perché da dove si viene qualcosa sta morendo, o perlomeno tramontando, e in questa lenta fine infetta ciò che non riesce ad allontanarsi per tempo. Ciò che si consuma in questa agonia, nella trilogia di Thalia, è proprio qualcosa di cui McMurtry aveva fatto diretta esperienza attraverso la propria famiglia: il modello di vita dei *ranchers* e dei *cowboys*, lo stesso che aveva dato struttura e valori alle esistenze dei suoi antenati e che, a partire da quel passato leggendario ma non così lontano nel tempo, era andato logorandosi sotto i colpi di una (troppo) veloce modernizzazione. In McMurtry – nato nella seconda metà degli anni Trenta, nello stesso anno in cui nasceva, per intendersi, l'attivista Abbie Hoffman, e quindi appartenente in pieno alla generazione che nei Sessanta avrebbe ridiscusso i fondamenti della vita sociale americana – non c'è solo il rigetto di quel modello, ma, come avrebbe riconosciuto nel saggio «Take My Saddle from the Wall: A Valediction» contenuto nella raccolta *In a Narrow Grave* (1968), una «contradiction of attractions», che lo teneva alla larga da un atteggiamento manicheo: «I am critical of the past, yet apparently attracted to it; and though I am even more critical of the present I am also quite clearly attracted to it»²⁶. Il risultato di quella «contradiction of attractions» si sarebbe poi riversato nel «teatro» della Trilogia, «a microcosm of the modern West»²⁷, sul cui palcoscenico si muovono personaggi capaci di incarnare i diversi tipi di rapporto con la vita texana tradizionale e i suoi ambienti. Se il terzo romanzo, *The Last Picture Show*, è di certo il più acre e pungente, il meno assolutorio nei confronti della meschinità (soprattutto per quanto riguarda la sfera del sesso e del *ménage* familiare) della vita rurale, i primi due presentano un atteggiamento più variegato, che traspare attraverso personaggi il

problema dal lato rurale, quindi il desiderio e la preparazione della fuga dalla provincia, la seconda ne rivelava gli esiti e le contraddizioni sul lato urbano, ovvero nelle città (in particolare, Houston) dove questa era giunta a compimento. Va ricordato che, se da una parte *The Last Picture Show* costituisce la terza parte della Thalia Trilogy, dall'altra rappresenta il primo capitolo del quintetto di romanzi che hanno per protagonista uno dei suoi personaggi principali, Duane Moore (oltre a *The Last Picture Show: Texasville*, 1987; *Duane's Depressed*, 1999; *When the Light Goes*, 2007; *Rhino Ranch*, 2009). In alcuni casi, ci si riferisce ai sette romanzi unitamente con il nome «Hometown Project» (cfr. Reilly 2000, p. 21).

²⁶ McMurtry 2018d, p. 169.

²⁷ Lich 1987, p. 16.

cui legame con il passato conserva una certa grandezza e nobiltà. Questi erano di certo sentimenti che, all'epoca, convivevano con il rifiuto nell'animo di McMurtry, ma ciò che impone una torsione decisiva al materiale emotivo dei romanzi è la *prospettiva* attraverso cui le vicende e i personaggi sono raccontati. Se è vero, come ha scritto Claude-Edmonde Magny, che l'inevitabilità del punto di vista è in ultima analisi il "luogo" più significativo dove convergono il cinema e il romanzo (in particolare quello americano) del Novecento²⁸, è forse proprio attraverso la questione del punto di vista che il cinema si affaccia anche nella narrativa di McMurtry, prima ancora che Hollywood inizi a fagocitare i suoi libri trasformandoli in film molto spesso di grande successo.

Un cowboy al cinema (e nella writing room)

Prima di percorrere il tema del punto di vista attraverso la Trilogia – e in particolare nel romanzo centrale *Leaving Cheyenne* che sulla base della sua costruzione è quello che lo mette in gioco al massimo grado – bisogna gettare uno sguardo di sorvolo sul rapporto di McMurtry con il cinema.

Il grande pubblico dei *moviegoers* si è probabilmente accorto dell'esistenza dello scrittore texano durante la premiazione degli Academy Awards del 2006, quando ha visto salire sul palco del Kodak Theatre di Los Angeles un settantenne in jeans e stivali di cuoio²⁹, per ricevere insieme alla sua partner creativa Diana Ossana l'Oscar

²⁸ Cfr. Magny 1948, p. 99-100: «Toute scène, au cinéma, est nécessairement photographiée d'un certain point de vue, et ce point de vue fait corps avec elle, il est inséparable de son essence; on ne peut l'éliminer pour nous en donner une vision absolue [...]. Cette vue sur le monde [...] est à peu près celle que la philosophie traditionnelle attribue à l'être mythique que Joyce appelle le "connoisseur universel", qu'on pourrait plus familièrement par le nom de "Dieu de philosophes". [...] Toutes les incidences sont légitimes au cinéma, sauf celle du Dieu des philosophes». Da notare che, evocando nelle pagine precedenti il principio sartriano per cui «en l'homme l'existence précède l'essence», così come nel brano appena citato inserisce la polemica contro il «Dio dei filosofi», Magny intende presentare il cinema come l'arte che realizza compiutamente le istanze teoretiche dell'esistenzialismo.

²⁹ Introducendo una nuova edizione di *In a Narrow Grave*, Diana Ossana ha ricordato il suo primo incontro con McMurtry e quello che avrebbe scoperto essere il suo modo abituale di presentarsi: «He wore what I found out later was his "uniform": black-rimmed Ray-Bans, a

per la sceneggiatura di *Brokeback Mountain*. Il film diretto da Ang Lee aveva suscitato polemiche per via della storia d'amore omosessuale tra cowboy che raccontava, ed era passata in secondo piano l'origine letteraria della trama, una *short story* di Annie Proulx apparsa sul «New Yorker» quasi dieci anni prima³⁰. Ci aveva pensato McMurtry, nel discorso di accettazione del premio, a ricordare il fatto che quella storia così potente e inedita era dovuta all'intuizione di una grande scrittrice, e a esaltare inoltre – in una chiosa piuttosto inusuale nel rito di autocelebrazione dell'industria cinematografica – l'importanza della cultura del libro³¹.

Il discorso di McMurtry aveva come sottotesto, in modo più palese, la sua bibliofilia e il lavoro di commerciante di libri, ma più in profondo ammiccava alla sua lunga storia di rapporti con Hollywood. Una storia contraddistinta dall'interesse costante del cinema per i suoi romanzi: «my novels attract good filmmakers, and they have from the first» scrive McMurtry imputando questa attrazione alla semplice fortuna³²; ma dietro lo schermo della modestia si intuiscono precise ragioni che egli conosceva bene, e che altrove non esita a esporre. Queste motivazioni sono in sostanza due, che poi possono essere ricondotte a una sola, da rubricare sotto l'etichetta generale dell'autenticità dello sguardo: la capacità di creare personaggi «veri» e memorabili, che i grandi attori desiderano impersonare, e l'*insight* verso il mondo del West, di cui Hollywood è da sempre innamorata³³. Una penetrazione, questa, che però è anche una messa in discussione e una rigenerazione del mito – aspetto che all'industria degli anni

blue Oxford button-down shirt, 501 Levis, and black Stewart cowboy boots handmade in Tucson» (cit. in McMurtry 2018d, p. 11).

³⁰ Precisamente, il 6 ottobre 1997. Sarebbe stato poi inserito, con alcune modifiche, nella raccolta del 1999 *Close Range: Wyoming Stories*.

³¹ «And finally I'm going to thank all the booksellers of the world. Remember that *Brokeback Mountain* was a book before it was a movie. From the humblest paperback exchange to the masters of the great bookshops of the world, all are contributors to the survival of the culture of the book, a wonderful culture, which we mustn't lose» (McMurtry 2006). Nell'ultimo capitolo di *Hollywood: A Third Memoir* McMurtry racconta il seguito della cerimonia degli Oscar: mentre Ossana e la figlia raggiungevano una festa in limousine, lui si era trovato a percorrere a piedi un tratto di Hollywood Boulevard prima di prendere un taxi verso l'hotel. Quella passeggiata era diventata l'occasione per farsi inebriare da malinconiche memorie librarie: «it was only a short stroll to my old haunts on Hollywood Boulevard, or Las Palmas or Wilcox, all places where there had once been bookshops galore and, furthermore, bookshops that once had been open almost all night, a literary feast for a Texas boy who once had been hard put to imagine that such wonders existed» (McMurtry 2011a, p. 145).

³² McMurtry 2009, p. 9.

³³ Cfr. McMurtry 2011a, p. 7.

Sessanta/Settanta, in crisi e aperta alle istanze contestatarie delle nuove generazioni, doveva apparire seduttivo. Sul tema della critica/riaffermazione del mito del West sarà più opportuno soffermarsi nel primo capitolo della seconda parte, quando tratteremo di *Lonesome Dove*, l'opera in cui la figura emblematica del cowboy è esplorata nella maniera più vasta; e in cui, peraltro, l'equilibrio tra critica ed esaltazione di un modello di vita diventa decisivo nel processo di auto-adattamento che McMurtry ha compiuto traghettando il soggetto di un film western ideato negli anni Settanta insieme al regista Peter Bogdanovich verso il romanzo che sarebbe diventato il suo capolavoro. Qui resteremo al primo aspetto dell'amore di Hollywood per McMurtry, quello legato alla creazione di personaggi efficaci, che gli ha permesso di ottenere ripetute opzioni per la trasposizione filmica dei suoi libri, e che ha generato almeno tre pellicole in grado di distinguersi nella storia del cinema – *Hud* (1963, da *Horseman, Pass By*), *The Last Picture Show* (1971) e *Terms of Endearment* (1983), dai romanzi omonimi – e una miniserie, *Lonesome Dove* (1989), apprezzata dalla critica e amata da una vastissima fetta del frammentato pubblico televisivo americano.

I romanzi opzionati sono stati per McMurtry la via d'accesso all'industria cinematografica, attraverso cui poi si è visto affidare dai produttori il compito di scrivere delle sceneggiature (nella maggior parte dei casi non legate ai suoi stessi libri). Nel 1987, McMurtry avrebbe raccolto in *Film Flam* una serie di saggi sulle sue esperienze hollywoodiane, sia come lavoratore del «circo» sia come fruitore di film, nelle vesti professionali di recensore o in quelle private di appassionato. I più penetranti tra questi saggi sono quelli dedicati al lavoro dello sceneggiatore, in cui McMurtry sfata il mito fitzgeraldiano dello scrittore sedotto e umiliato da Hollywood, ribadendo che per lui l'esperienza con il cinema è stata essenzialmente una questione di piacevoli guadagni e di assennata gestione dell'ego. Quello che traspare in questi saggi è la convinzione che la scrittura cinematografica non sia vera scrittura, ma innanzitutto una tecnica orale/discorsiva (per quanto riguarda la definizione della struttura delle storie compiuta dai creativi coinvolti nel processo) o musicale (per quanto concerne la stesura dei dialoghi)³⁴. La pratica di questa «dramatic notation», il modo in cui McMurtry

³⁴ In *The Fun of it All*, saggio in cui ironizza sulle difficoltà che uno scrittore di romanzi può incontrare nel lavoro per il cinema, McMurtry afferma che «the screenplay is only secondarily a written thing» (McMurtry 1987, p. 55) e che non è certo il genio letterario ciò che

definisce la sceneggiatura, gli ha garantito nel tempo una costante fonte di lavoro e guadagni, come si è detto, e gli ha portato in dote una serie di abilità tecniche che però sono rimaste, per sua ammissione, circoscritte all'ambito della sceneggiatura, senza travalicare nella scrittura letteraria, e quindi senza influenzarla.

La stessa idea, espressa nel saggio *The Screenplay as Non-Book: A Consideration*, per cui una sceneggiatura non dovrebbe mai essere pubblicata in forma di libro perché è essenzialmente un «utensil of production», insiste sull'estraneità reciproca delle due pratiche di scrittura, o meglio sul fatto che una delle due sia una non-scrittura. In quel saggio, McMurtry interviene nella polemica generata dalla critica cinematografica Pauline Kael a proposito della paternità autoriale di *Citizen Kane*, che Kael, introducendo con un corposo saggio la pubblicazione dello *script* in volume, aveva inteso restituire allo sceneggiatore Herman J. Mankiewicz e allontanare dall'ombra del suo onnipotente regista/interprete/co-autore Orson Welles³⁵. Per McMurtry, il saggio di Kael e i documenti di produzione pubblicati dalla critica in favore della sua tesi mancano l'obiettivo principalmente perché non riescono a dimostrare che la scrittura del film sia la componente che ne determina la riuscita. Di fatto, per McMurtry non c'è scrittura nel copione di *Citizen Kane*, mentre ce n'è, e molta, nell'appassionata perorazione di Kael: «in her essay she was *writing*; in their script Welles and

dev'essere portato con sé nella *writing room*: «What's needed in screenwork is imagination, an agile mind, and facility for on-the-spot invention; also, tolerance, a sense of humor, and a willingness to compromise, the qualities which are also useful in marriage. Genius, if one happens to have it, can be left at home» (p. 57). In *The Telephone Booth Screenwriter*, saggio che prende le mosse dal proposito mai tradito di non trasferirsi a Hollywood per lavorare con il cinema ma di accettare la *routine* di lunghe chiamate telefoniche con registi e produttori, McMurtry indica la principale difficoltà che il romanziere novello sceneggiatore è destinato ad affrontare: «The fact that scripts must be talked exhaustively is often the hardest thing a novelist has to adjust to when attempting screenwriting» (p. 49). L'aspetto che più si avvicina alla scrittura letteraria è l'arte del dialogo, che però, anche in un romanzo, non è vero dispiegamento di invenzione narrativa: «dialogue isn't really what I consider *writing*, even when it occurs in a novel. Good dialogue is a function of the ear, not of the brain» (p. 42). La caratteristica schiettamente orale (discorsiva/musicale) della scrittura cinematografica non è d'altronde qualcosa che è stato evidenziato solo da McMurtry. Basti ascoltare, a titolo d'esempio, il parere convergente di uno dei maestri americani della sceneggiatura, Paul Schrader (*Taxi Driver*, *Raging Bull*, *American Gigolo* ecc.), nella lezione tenuta a Londra all'interno del ciclo BAFTA Screenwriters' Lectures: «I do not believe that screenwriting is part of the literary tradition. I believe it's part of the oral tradition» (Schrader 2018).

³⁵ Ipotesi che sarebbe stata raccontata dal film *Mank* (2020) di David Fincher, scritto dal padre del regista Jack.

Mankiewicz were just taking notes». Fuori da quella «notation», e dagli occhi dei suoi lettori, c'è tutto ciò che fa grande un film: «acting, directing, and cinematography»³⁶. E tutto questo *non è scrittura*. Nell'esperienza maturata a Hollywood nel corso degli anni, McMurtry si è convinto «that behind every bad movie there is a bad script; also, that behind most good movies there is a bad script, over which some resourceful director has won a victory»³⁷.

Queste nette affermazioni, oltre che effetto di una riflessione personale portata a compimento nel tempo, tradiscono un'attitudine della generazione di McMurtry che – anche in reazione all'epoca dominata dai *mogul* degli studios, come il Thalberg/Monroe Stahr del *Last Tycoon* di Fitzgerald – tendeva a riconoscere nel regista il dio assoluto del film. Ai nostri fini, indicano una distanza apparentemente inconciliabile tra due attività che sono di competenza, tuttavia, del moderno «man of letters», quale McMurtry desiderava essere considerato³⁸. Bisogna dunque dedurre una impossibile comunicazione tra la professione del romanziere e quella dello sceneggiatore nella carriera di McMurtry? Per lo scrittore e bibliofilo, il lavoro ai copioni di Hollywood è solo un «altro mestiere»? È per rispondere a questa domanda che, a mio avviso, occorre reintrodurre la questione del punto di vista. Perché se – come si vedrà nei capitoli successivi, in modo stringente per quanto riguarda Guillermo Arriaga, e in modo più circoscritto e laterale per quanto concerne Emmanuel Carrère – non si può parlare di una vera influenza tra i due ambiti di scrittura (McMurtry rigetterebbe l'attribuzione della stessa parola a entrambe le attività), tuttavia ritengo che per lo scrittore texano si possa parlare di un «pensiero filmico» che presiede *anche* alla creazione narrativa. E questo «pensiero filmico» passa proprio per il punto di vista.

Un'apertura a questa ipotesi la consente proprio il capoverso che conclude il saggio *The Screenplay as Non-Book*. Dopo aver negato la presenza di una qualità di scrittura nelle sceneggiature tale da giustificare la pubblicazione in forma di libro, McMurtry si riserva comunque di indicare un testo che possa servire da modello per chi voglia prendere confidenza con quella forma: «If I were forced to suggest one book

³⁶ McMurtry 1987, p. 81.

³⁷ Ibi, p. 15.

³⁸ «What I have hoped to be, all my mature life, is a man of letters» (McMurtry 2009, p. 174).

that a student screenwriter might go for instruction or insight – scrivo –, I would unhesitatingly suggest Cesare Zavattini's *Scenes From a Cinematic Life*. It contains no screenplays, but it is a rich book, Conradian in its insistence upon eye as the generative organ of good film»³⁹. Il titolo di Zavattini che McMurtry indica è in realtà *Sequences From a Cinematic Life*, la traduzione a cura di William Weaver di *Straparole* (1967), apparso negli Stati Uniti quattro anni dopo la pubblicazione italiana per Bompiani: un libro eterogeneo che contiene pagine diaristiche e narrazioni di viaggio del celebre soggettista e sceneggiatore che ha legato il proprio nome al neorealismo, e in modo particolare a Vittorio De Sica. Al di là del tributo a una tradizione cinematografica come quella italiana di cui la generazione di McMurtry aveva ammirato nel Dopoguerra la vitalità e l'estraneità agli schemi narrativi hollywoodiani, ciò che merita di essere sottolineato è il riferimento a Conrad e l'esaltazione dello sguardo. Alle soglie del modernismo, Conrad è lo scrittore che ha esplorato più a fondo, nella narrativa del suo tempo, la questione del punto di vista. Un romanzo tardo come *Victory* (1915) – ma già l'appena precedente *Chance* (1913) o i più noti capolavori *Heart of Darkness* (1899) e *Lord Jim* (1900) – esprime l'esigenza, poi abbracciata e sviluppata da Virginia Woolf e William Faulkner, di frantumare la prospettiva e la sequenza temporale della narrazione⁴⁰. Il passaggio riportato sopra merita di essere fatto risuonare con un altro tratto del *memoir* letterario di McMurtry, in cui l'autore declina il problema del punto di vista riportandolo all'interno di una riflessione sulla trilogia di Thalia.

³⁹ McMurtry 1987, p. 85.

⁴⁰ Tra le molte analisi disponibili su questo tema, cfr. Ambrosini 2019, cap. 8, in particolare alle pp. 260, 278 e, soprattutto, 285 e 295-298. Qui Ambrosini evidenzia come i capitoli terzo, quarto e quinto di *Victory* rappresentino un esempio di quelle convergenze – come le definirebbe Magny – tra letteratura e cinema: apparso a pochi giorni di distanza dall'uscita di *Birth of a Nation* di D.W. Griffith, che inaugurava la tecnica del montaggio parallelo, *Victory* ne tenta in quella porzione del testo una versione narrativa. Il romanzo sarebbe stato inoltre il primo, tra le opere di Conrad, i cui diritti furono opzionati per un adattamento cinematografico (realizzato da Maurice Tourneur nel 1919). Nel maggio del 1923, inoltre, Conrad tenne a New York un intervento pubblico promosso dall'editore Doubleday in cui metteva a confronto la propria tecnica di romanziere con le strategie narrative del cinema. Il testo di quell'intervento non ci è pervenuto, ma è stato ritrovato, insieme alla copia di *Victory* in cui Conrad aveva sottolineato i brani da leggere durante la *lecture*, un saggio dattiloscritto dal titolo *Author and Cinematograph* che sviluppava il confronto. Un tema che sarebbe peraltro rimasto oggetto di riflessione costante per Conrad, su cui tornò sopra in una lettera a Richard Curle del 14 luglio 1923, dove sottolineava il suo tentativo di restituire, per via romanzesca, la fluidità del reale attraverso raggruppamenti di sequenze mutevoli ed effetti di prospettiva.

Il brano in questione proviene dal capitolo in cui McMurtry racconta la genesi di *The Last Picture Show*, il terzo romanzo della trilogia. Dopo una contestualizzazione autobiografica delle circostanze di stesura del libro⁴¹, si sofferma su un aspetto tecnico riandando anche ai due romanzi precedenti. Al centro della sua riflessione c'è proprio l'uso del punto di vista, che per McMurtry rimane – dopo gli anni passati – l'aspetto più interessante di quel libro: mentre *Horseman, Pass By* e *Leaving Cheyenne* erano stati scritti alla prima persona (nel caso del secondo, però, come avremo modo di approfondire, dalla prospettiva di tre narratori diversi), per *The Last Picture Show* aveva scelto la terza, dopo aver tentato la via fino ad allora abituale con un risultato che però non si era rivelato soddisfacente. Questo ha certamente a che fare con la natura più corale del romanzo, ma per McMurtry la questione della transizione dei punti di vista merita un ulteriore approfondimento, soprattutto per quanto riguarda il senso di spontaneità a cui è solitamente connesso l'uso della prima persona: «The reason the first person is so seductive, as a point of view, is who *shows* the reader what seems to be going on. Only make them See! Conrad famously said, when asked about his guiding principles as a future writer». Ancora una volta, Conrad appare come riferimento attraverso cui filtra l'idea dell'importanza della dimensione visiva: da intendersi non in senso pittorico o, forse più precisamente fotografico, di ampiezza grandangolare dello

⁴¹ Il tono particolarmente amaro del libro («a bleak novel») viene ricondotto da McMurtry a una crisi familiare che, nell'estate del 1964, lo aveva riportato ad Archer City da Houston, dove si era trasferito. Nel *memoir* non vengono spiegate le ragioni della crisi, la cui pressione – dice McMurtry – lo aveva tuttavia spinto a completare il romanzo in sole tre settimane. Nella sua recente biografia dell'autore, Tracy Daugherty mette in discussione questa versione dei fatti, ritenendola incompleta, se non addirittura falsa. È vero che McMurtry era stato costretto a rientrare nella sua città d'origine a causa di un peggioramento della salute del padre e del logoramento nei rapporti tra i genitori, in modo particolare per supportare un momento di debolezza della madre. Che tuttavia era anche – e forse in gran parte – turbata dall'andamento del matrimonio di Larry con la moglie Jo Ballard Scott, da cui aveva avuto il figlio James, e che dopo pochi anni (si erano sposati nel 1959) sembrava già avviarsi verso una separazione. Hazel, la madre di McMurtry, imputava al figlio primogenito una mancanza di fermezza morale che avrebbe influito negativamente anche sull'educazione del fratello minore Charlie. Al di là delle circostanze biografiche, ciò che per Daugherty è più inesatto nel resoconto di McMurtry è il fatto che il romanzo sia sbocciato sotto l'impulso dell'immediata situazione emotiva. Come già nel caso di *Horseman, Pass By*, che era il frutto dell'assemblaggio e della rielaborazione di due racconti separati, anche *The Last Picture Show* combinava due *short stories* già scritte (una delle quali aveva suscitato l'interesse del «Texas Quarterly» per la pubblicazione) a cui si aggiungevano materiali e idee che McMurtry aveva raccolto per un libro sul rodeo a cui pensava da tempo (cfr. Daugherty 2023, pp. 171-2).

sguardo e di occhio artistico che tutto abbraccia («lo sguardo della Gorgone che pietrifica tutto in opera d'arte», per rubare un'espressione di Nietzsche⁴²), ma di «occhio incarnato», di necessaria collocazione della visione in un soggetto dotato di un corpo e di una situazione emotiva⁴³. Questa consapevolezza è per McMurtry il ponte che lega il suo talento di romanziere con l'interesse suscitato dai suoi libri negli addetti ai lavori del cinema e, successivamente, negli spettatori: «I believe the one gift I had that led me to a career in fiction was the ability to make up characters that readers connect with. My characters move them, which is also why those same characters move them when they meet them on the screen»⁴⁴. Quello che ho chiamato «pensiero filmico», il canale di comunicazione tra lo scrivere per il cinema e il comporre un romanzo, ha dunque al cuore non la notazione drammaturgica dei *plots* o la musicalità dei dialoghi, ma l'esercizio dello sguardo come facoltà di «far vedere» ciò che i personaggi a loro volta vedono (e, di conseguenza, sentono). Quando Claude-Edmonde Magny, che abbiamo evocato sopra, parlava di inevitabilità del punto di vista come dono definitivo del cinema alla narrativa, probabilmente si rifaceva – in virtù del suo retroterra filosofico – proprio all'idea di una necessaria incarnazione dello sguardo nel soggetto, conquista che la fenomenologia e l'esistenzialismo opponevano alla pretesa neutralità del concetto di visione di stampo naturalistico-positivista.

Tra gli obiettivi delle analisi di Magny non c'è solo la questione del punto di vista, ma anche quella del montaggio, che tuttavia è connessa alla prima: se in una prospettiva naturalista lo sguardo dell'artista deve essere onnipresente/onnipotente e

⁴² Nietzsche 2001, pp. 232.

⁴³ Un movimento di pensiero che, sulla scorta delle riflessioni di Heidegger in *Essere e tempo* (1927), sarebbe stato portato avanti da esponenti della fenomenologia francese come Maurice Merleau-Ponty, per cui vale «l'inaggrabilità del corpo come fondamento fattuale di qualsiasi rapporto con il mondo» (Cristin 2005, p. 290). Sulla posizione di Merleau-Ponty rispetto al problema della visione di veda in particolare Merleau Ponty 1989 e l'analisi di questo saggio compiuta da Luca Vanzago in Vanzago 2012, pp. 179-90.

⁴⁴ McMurtry 2008, p. 68. Un ulteriore riferimento a Conrad e al tema dello sguardo si trova nel capitolo 8 del memoir *Literary Life*, dove McMurtry parla del piacere della creazione narrativa, del «thrill» che prova quando avverte che i personaggi gli si presentano dotati di una vita propria: «Faulkner said that he just listens to his own characters and writes down what they say. I watch mine, and try, like Conrad, to make the reader see what's going on» (p. 41). Nel saggio di *Author and Cinematograph* che ho citato nella nota 40, Conrad stesso gioca con il termine *moving* che, abbinato a *pictures* indica, com'è ovvio, i film, ma che significa anche qualcosa di «toccante» (cfr. Ambrosini 2019, p. 296).

impercettibile «comme Dieu devant la création» (Gustave Flaubert a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 18 marzo 1857)⁴⁵, le transizioni dei punti di vista, comunque necessarie al racconto, devono apparire altrettanto invisibili; laddove invece si accetti una *kénosis* (svuotamento o spoliazione, dal significato teologico) di questo sguardo divino, quelle stesse transizioni devono essere esibite, anzi valorizzate – perché se la natura non fa salti, la visione umana invece è parziale e incompleta, e la sua ambizione frustrata di attingere alla totalità è generatrice di senso.

Per riportare nuovamente queste riflessioni sul terreno dell'opera di McMurtry, e in particolare della trilogia a cui ci stiamo riferendo, si può constatare un uso diverso – e in un certo senso progressivo – dei punti di vista: *Horseman, Pass By* presenta un protagonista che racconta i fatti in prima persona, *Leaving Cheyenne* è incentrato su tre personaggi principali a cui è dedicata una sezione ciascuno, anche in questo caso con narrazioni alla prima persona, mentre *The Last Picture Show*, come si è visto, pur essendo un racconto corale in cui si stagliano due figure al di sopra delle altre, sceglie la terza persona. Anche se in essa McMurtry dimostra un talento e una sicurezza innati nella caratterizzazione dei personaggi, la Trilogia è pur sempre l'opera di un giovane autore che stava compiendo degli esperimenti, soprattutto da un punto di vista formale: le diverse scelte circa i punti di vista, e il fatto che almeno per due romanzi su tre lo scrittore abbia completato diverse stesure adottando di volta in volta soluzioni differenti, dimostrano come in lui ci fosse un travaglio nel cercare la via migliore per «far vedere» le cose secondo il principio conradiano.

Questo travaglio rispetto alle prospettive delle narrazioni implicava per forza anche una riflessione sul montaggio, se è vero quanto abbiamo ipotizzato sopra, e in un certo modo si può affermare che McMurtry abbia affrontato la questione soprattutto nel romanzo centrale della Trilogia: in esso da un lato ha proseguito e approfondito la scelta di una narrazione a «focalizzazione interna», dall'altro ha mostrato la sua insoddisfazione per questa forma scegliendo il punto di vista alternato di tre narratori differenti.

Vista retrospettivamente alla luce della diversa scelta compiuta in *The Last Picture Show*, ovvero il ricorso a una più classica terza persona onnisciente – che poi

⁴⁵ Flaubert 1980, p. 691.

sarebbe stata l'opzione definitiva nel resto di una carriera da circa trenta romanzi, salvo limitate eccezioni come *Somebody's Darling* (1978) – può sembrare soltanto una soluzione di transizione, quasi un incidente di percorso. Eppure, ritengo che quella struttura così singolare nell'insieme dell'opera di McMurtry non sia solo il frutto di un tentativo alla cieca, né un momento dialettico verso una sintesi superiore, ma una scelta che il giovane autore deve aver compiuto, magari inconsapevolmente ma non *casualmente*, sulla base della materia che intendeva approfondire nel libro. Una struttura che esasperasse le discontinuità e le differenze tra i punti di vista sarebbe stata più utile a dar vita al terzetto dei protagonisti permettendo al lettore di installarsi nel loro sguardo individuale, e le cesure avrebbero aiutato a evidenziare i temi e i simboli di cui ciascuno era portatore.

Che l'esperimento sia riuscito, è stato per primo McMurtry a metterlo in dubbio, dal momento che si è sempre mostrato piuttosto freddo nei confronti di questo romanzo. Di sicuro, è stato più severo con il film che ne ha tratto Sidney Lumet (*Lovin' Molly*, 1974), a suo avviso colpevole di non aver compreso (o voluto comprendere) le specificità e i valori del mondo rurale raccontato nella storia. Al netto però delle critiche di McMurtry alla sciatteria con cui il regista e i suoi reparti tecnici hanno affrontato la caratterizzazione dei personaggi e degli ambienti, si può avanzare l'ipotesi che il film abbia fallito anche perché non ha saputo trovare un modo per restituire (non *replicare*) la struttura particolare del libro. Si badi: una traduzione delle strutture non è un requisito per la buona riuscita di un adattamento – sempre che esistano, in fin dei conti, dei criteri che permettano di certificare quando un adattamento è ben riuscito, cosa di cui c'è da dubitare: ma se per ogni opera d'arte la struttura non è mai una semplice gabbia imposta dall'esterno sul nudo materiale, qui sembra più che mai una sua componente decisiva, originaria. Privata della sua ossatura, la storia – di fatto esilissima – è facilmente collassata in quella che McMurtry ha definito una «sugar falsity»⁴⁶. Tenteremo più avanti di avanzare una proposta di lavoro su come avrebbe potuto approcciarsi uno sceneggiatore a quel materiale, ma solo perché ci sembra utile a

⁴⁶ McMurtry 1987, p. 184. Le osservazioni pungenti di McMurtry sul film di Lumet sono contenute nel saggio *Approaching Cheyenne... Leaving Lumet. Oh, Psaw!* che è parte di *Film Flam* (pp. 178-86).

sottolineare degli aspetti connessi con la struttura del libro e con delle tecniche che saranno evidenziate nel terzo capitolo di questa parte, dedicato a Guillermo Arriaga.

Ora occorre addentrarsi in *Leaving Cheyenne* senza tuttavia dimenticare di soffermarsi sugli altri due romanzi che compongono la Trilogia di Thalia.

«His blood's country and his heart's pastureland»: Leaving Cheyenne al cuore della Thalia Trilogy

Nel 1958, mentre ancora si trovava alla Rice University di Houston, dove era arrivato nel 1954, il giovane McMurtry aveva già nel cassetto i manoscritti completi di due romanzi: il primo sarebbe apparso tre anni dopo con il titolo *Horseman, Pass By*; il secondo, chiamato provvisoriamente *Memories of the Old Tribe*, sarebbe diventato *Leaving Cheyenne*⁴⁷. Il fatto che i due libri fossero stati scritti a breve distanza l'uno dall'altro non denota solo l'entusiasmo di un ventiduenne di fronte alla scoperta e all'esplorazione di una *routine* che non l'avrebbe mai più abbandonato (la scrittura di almeno cinque pagine di prosa al giorno). Entrambi i romanzi insistevano sul medesimo processo di ruminazione dell'ambiente culturale e familiare da cui McMurtry proveniva e da cui si stava a poco a poco, ma sempre più profondamente, distaccando. Houston era diventata la Parigi del giovane scrittore delle praterie, e la biblioteca Fondren della Rice il primo luogo in cui aveva potuto dare sfogo alla sua sete di letture, soprattutto di classici europei. All'università, oltre alla futura moglie Jo, aveva incontrato amici stimolanti, come ad esempio il «protean» Dave Hickey⁴⁸, che sarebbe diventato un saggista, critico e curatore d'arte, o Ray e Linda Waddington, un giovane

⁴⁷ Questa e le successive informazioni sul contesto biografico di composizione di *Leaving Cheyenne*, salvo dove diversamente indicato, sono ricavate dal quinto capitolo di Daugherty 2023, pp. 72-88. Il termine «Cheyenne» del titolo indica una fase della routine quotidiana della vita nelle pianure, come indica McMurtry in una nota in esergo al libro: «The Cheyenne of this book is that part of the cowboy's day circle which is earliest and best: his blood's country and his heart's pastureland» (McMurtry 2018b, p. 1).

⁴⁸ McMurtry 2009, p. 71.

studioso di poesia del Settecento e la sua compagna (di cui McMurtry aveva finito per invaghirsi)⁴⁹.

In mezzo a quelle invitanti prospettive, però, rimaneva un po' del rifiuto del nuovo contesto che era stato così efficacemente rappresentato dal disgusto di sua madre per l'oceano, che non aveva fino ad allora mai visto, e per la sua acqua grigia come quella dei piatti sporchi, con le meduse morte che vi galleggiavano in superficie – un'impressione che Hazel McMurtry aveva tratto quando, insieme al marito e al figlio, avevano visitato per la prima volta il campus della Rice e poi si erano spinti fin sulla costa, a Galveston. O forse, non si trattava di rifiuto del nuovo, ma di semplice nostalgia di casa. In ogni caso, in *Horseman, Pass By* McMurtry aveva messo in scena un ritorno romanzesco al contesto d'origine che però finiva con un allontanamento, quasi a rivisitare per via letteraria il gioco del rocchetto del nipote di Freud, che in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) vi aveva visto una strategia combinata di provocazione/gestione delle frustrazioni legate ai genitori.

Il romanzo, che sarebbe apparso per Harper & Brothers dopo un serrato processo di revisione con l'editor John Leggett, racconta una fase cruciale nel tramonto della famiglia Bannon dal punto di vista del più giovane di loro, il diciassettenne Lonnie. Come i McMurtry, i Bannon sono allevatori e proprietari di un ranch, ma Lonnie ha perso i genitori e deve confrontarsi con i modelli di vita conflittuali incarnati dal nonno Homer e da Hud, il figlio trentenne della sua seconda moglie. Il primo è il depositario della visione eroica delle generazioni che hanno colonizzato la regione sottratta ai nativi, oltre che il simbolo di un'etica del lavoro basata sulla ritualità della vita rurale e sulla fedeltà alla terra e al bestiame. Il secondo, segnato dai traumi della guerra nel Pacifico di cui è reduce, è un ribelle che rifiuta la dura *routine* del ranch e che scalpita per succedere al patrigno ormai ottantenne nella gestione dell'impresa, anche cedendo alle sirene delle concessioni petrolifere che avevano arricchito i proprietari

⁴⁹ I Waddington sono un anello di congiunzione con uno degli amici che si sarebbe rivelato tra i più importanti nella vita di McMurtry, lo scrittore Ken Kesey (1935-2001, autore, tra gli altri, di uno dei romanzi-simbolo degli anni Settanta, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*). Protagonisti di una vita da *bohémien*, i Waddington arrivavano a Houston dalla California, dove avevano lasciato la loro abitazione a Kesey, che McMurtry avrebbe poi incontrato nel 1960 al programma di scrittura creativa diretto da Wallace Stegner a Stanford. Molti anni dopo, nel 2011, McMurtry avrebbe inoltre sposato la vedova di Kesey, Faye.

terrieri sgravandoli dalle durezza del lavoro all'aria aperta. Mentre Homer, pur nella sua dolcezza di capofamiglia giusto e amorevole, è un principio superegoico, Hud è pura dispersione degli istinti, insofferente ai doveri, amante delle auto sportive, incline all'alcol e al gioco e vorace sessualmente fino ad abusare della governante di colore della famiglia, Halmea, che tuttavia anche per Lonnie è fonte dei primi turbamenti erotici. Tra Homer e Hud si inserisce una terza figura di riferimento: Jesse, uno dei lavoratori alle dipendenze del capofamiglia, che rappresenta un modello alternativo a quelli contrastanti del nonno e di Hud: il cowboy errabondo. Anche se vicino a Hud per età, Jesse è più legato all'universo di Homer, di cui è una specie di negativo: mentre il vecchio *rancher* è radicato in un luogo e legato a una serie di responsabilità, Jesse non possiede nulla se non una riserva apparentemente inesauribile di racconti d'avventura, che fanno la felicità di Lonnie, ed è fedele solo al «padrone» di turno. Per il resto, appartiene *in toto* all'altra metà del cielo del West tradizionale: da una parte il *settler*, dall'altra l'uomo a cavallo «who could not cancel half the miseries of existence by dwelling on the horses he had ridden, the comrades he had ridden with, and the manly times he had had»⁵⁰.

Lonnie, privo del confronto con un padre, si districa tra questi modelli confliggenti, ognuno dei quali risveglia in lui, allo stesso tempo, una seduzione e un rifiuto. Le tre visioni di mondo entreranno ancora più in contrasto quando un'epidemia di afta epizootica si abatterà sul bestiame dei Bannon e Homer dovrà compiere la dura scelta – imposta dalle leggi dello Stato – di abbattere tutti i capi, per evitare che la malattia si diffonda agli altri ranch. Sarà il colpo definitivo per il vecchio Homer, che finirà per perdere la lucidità e morirà ucciso da Hud, in un episodio che Lonnie non potrà interpretare univocamente come estremo atto di pietà verso un uomo privato della sua ragione di vita, o come compimento del desiderio di sbarazzarsi del patrigno/padrone. Nel finale del libro, Hud sembra mettere da parte la sua sfrenatezza e assumere il controllo della situazione, come se si fosse preparato a lungo, dentro di sé, a quel passaggio di consegne. Nonostante la giovane età, McMurtry qui è abile a suggerire che il cinismo di Hud non è qualcosa che appartiene solo all'«uomo nuovo» delle praterie, al prodotto di una modernità avversa ai valori della tradizione rurale, ma era inerente

⁵⁰ McMurtry 2018d, p. 175.

anche ai pionieri, alle generazioni dei padri fondatori, e forse nemmeno estraneo allo spirito di Homer – come poi esplicherà nel saggio *Here's HUD in Our Eyes* di *In a Narrow Grave*⁵¹. È forse questo il risultato più prezioso del *coming-of-age* di Lonnie, che perciò deciderà di lasciare il ranch e seguire – forse – l'esempio di Jesse, il quale dopo l'uccisione del bestiame si è messo ancora una volta sulla strada, anche se con poca speranza e molta amarezza verso un destino che di certo ha soltanto la solitudine.

Incastonato tra un prologo e un epilogo dai toni lirici, che sembrano appartenere alla reminiscenza di un Lonnie più maturo, il racconto si snoda attraverso quella che Mark Busby ha identificato come una struttura convenzionale composta da una «rising action/complication» (la scoperta di una mucca morta che porta i segni dell'epidemia incombente), di un «climax» (l'abbattimento del bestiame e la morte di Homer) e di un «denouement» (la partenza di Lonnie)⁵². Questo schema tipico del

⁵¹ Questo testo, il primo della raccolta, è incentrato sulle reazioni di McMurtry e degli abitanti della cittadina scelta per le riprese del film tratto da *Horseman, Pass By* all'arrivo nel Texas profondo del «circo» hollywoodiano. Il luogo individuato per girare il film era Claude, nel Panhandle, molto più a nord di Archer City (la città che aveva fornito il modello per Thalia). McMurtry, tuttavia, ritiene molto azzeccata la decisione dei produttori, anche se forse involontariamente: per un racconto incentrato sul crepuscolo del West, niente di meglio che un luogo in cui aleggiava ancora lo spirito di Charles «Old Man» Goodnight (1836-1929), Texas Ranger impegnato nelle lotte contro i Comanche e poi primo allevatore a guidare una mandria nel Panhandle e a stabilirvi un ranch. La figura di Goodnight, seppur relegata a un passato dai contorni mitici, è una sorta di medio che collega Homer e Hud: il primo appartiene ancora saldamente al suo mondo e si riferisce agli stessi valori («Homer was unwaveringly faithful to the nineteenth [century], and in those parts the nineteenth century ideals has not yet lost its force») mentre il secondo, che come lui è una «vigorous, irascible, lonely figure» ne è la reincarnazione aggiornata ai tempi attuali («Since the youngsters have never heard of the Old Man they don't know that Hud is his descendant [...]. But related they are, though they knew different times, and put their powers to different uses» (McMurtry 2018d, pp. 37, 47 e 50). Charles Goodnight sarà inoltre una presenza ricorrente nelle imprese letterarie di McMurtry, in quanto modello per il personaggio di Woodrow F. Call in *Lonesome Dove* e come personaggio egli stesso negli altri romanzi del ciclo (*Streets of Laredo*, 1993; *Dead Man's Walk*, 1995; *Comanche Moon*, 1997).

⁵² Busby 1995, pp. 71-2. A margine, va ricordato che cinque anni dopo l'uscita di *Horseman* apparve un romanzo di formazione dalla struttura assai simile e che avrebbe segnato l'avvio della carriera di un altro grande narratore del Sud Ovest americano (per quanto costui fosse nato nel Rhode Island e avesse vissuto a lungo nel Tennessee): Cormac McCarthy. In *The Orchard Keeper* – questo il titolo dell'esordio di McCarthy – l'adolescente orfano di padre John Wesley Rattner deve confrontarsi con modi diversi di essere uomo. Gli esempi che ha di fronte sono quelli di Arthur Ownby, vecchio eremita che vive in comunione con la natura, di Marion Sylder, contrabbandiere d'alcol dall'animo gentile e protettivo, e il «fantasma» del suo padre naturale Kenneth, che sopravvive nel mito costruito dalla madre del ragazzo anche se nella realtà era un individuo opportunistico e quasi diabolico. Non è difficile vedere in questo terzetto di personaggi un parallelo con la triade di *Horseman*, dove Ownby occupa il posto di

Bildungsroman descrive tuttavia in *Horseman* una parabola imperfetta, perché Lonnie è un personaggio quasi soltanto reattivo verso una serie di eventi che lo sorpassano e su cui non ha potere, se non quello di distanziarsi dal crollo del suo mondo di provenienza. Per John M. Reilly, l'esordio di McMurtry è dunque il romanzo di un «incomplete, perhaps forever-unfinished, passage», in cui Lonnie è lo schermo neutro, il campo di battaglia su cui i diversi modelli di vita (e di mascolinità) si sfidano per imporsi l'uno sull'altro, o anche solo per non soccombere. La «contradiction of attractions» da cui lui, così come l'autore che gli dà voce, è turbato viene affrontata in modo *orizzontale*, in una unità classica di luogo (il ranch dei Bannon e Thalia), di tempo (i giorni della scoperta dell'epidemia e della sua risoluzione), di azione (la successione di Hud rispetto a Homer) e di riferimento a un personaggio che riveste una posizione focale (Lonnie, il narratore)⁵³.

Lo stesso nucleo tematico di *Horseman* – il crepuscolo del West e lo scontro tra le forme d'esistenza che in esso convivono – McMurtry lo affronterà in *Leaving Cheyenne*, scegliendo però questa volta un approccio *verticale*: di nuovo un terzetto di personaggi, ma che disegnano una parabola articolata su più decenni, in cui i conflitti non sono fatti esplodere dall'accelerazione di un evento cruciale, ma dalle sfide poste dalle diverse età della vita. Al centro del romanzo c'è il triangolo amoroso che coinvolge, dalla giovinezza fino alle soglie della vecchiaia, Gideon (Gid) Fry, Molly Taylor e Johnny McCloud: il figlio del proprietario di un ranch, la primogenita onesta di un poco di buono che vive di espedienti e il discendente di una stirpe di cowboy sul modello del Jesse di *Horseman*. Gid e Johnny ripropongono la suddivisione del mondo del West tra sedentarietà ed erranza, proprietà e mercenarismo. Sono amici, fedeli

Homer, Sylder quello di Jesse e Rattner di Hud. La parabola di maturazione di John Wesley è più profonda di quella di Lonnie, poiché grazie a Sylder imparerà a interrompere la spirale della vendetta, che il ragazzo vuole esercitare contro chi ha propiziato l'arresto del suo amico, così come la madre lo invitava a fare nei confronti degli assassini del padre. L'esito concreto della crescita, per John Wesley così come per Lonnie, è tuttavia lo stesso: l'abbandono del proprio luogo d'origine. I due romanzi condividono anche delle similitudini formali: per quanto il libro di McCarthy sia scritto in terza persona, in una narrazione che tuttavia è molto mobile rispetto al punto di vista a cui si avvicina di volta in volta, come nel libro di McMurtry la vicenda principale è compresa tra un prologo e un epilogo scritti in uno stile (anche tipografico) che si differenzia dal resto della narrazione e che caratterizza il resto del racconto come un lungo *flashback* che si svolge nella mente del protagonista adulto. Sulla struttura e i temi di *The Orchard Keeper* rimando a Ragan 1999, pp. 15-25.

⁵³ Reilly 2000, pp. 24-5.

l'uno all'altro, ma anche avversari orgogliosi, incapaci di cambiare la loro rispettiva natura. Forse ognuno sprezzante dell'altrui modo di vivere. Entrambi amano Molly e vengono ricambiati, tutti e due hanno un figlio maschio da lei: Jimmie e Joe, che finiranno sotto le armi e moriranno in guerra. Anche se più defilati rispetto al personaggio di Hud, ne riprendono le istanze seppur in modo indiretto: Jimmie, il più inquieto dei due, non sopporterà l'idea di essere un figlio illegittimo (dal momento che Molly è sposata con Eddie White, operaio nei pozzi petroliferi, nel momento in cui rimane incinta di Gid) e passerà dal fanatismo religioso a un sofferto *coming out* che la madre nasconderà a Gid per timore di turbare la sua visione tradizionale, se non arretrata, del sesso; Joe invece, che non rimprovera alla madre la sua inconsueta bigamia (o meglio, trigamia), né è risentito nei confronti di Johnny, finisce vittima dello stesso ottuso senso del dovere che Hud imputava a Homer in *Horseman*, quando gli contestava di non aver fatto nulla per evitare il suo arruolamento.

Apparentemente contesa tra i due amici/amanti, Molly è in realtà il motore del loro rapporto, e si comporta spesso in contrasto alle inclinazioni di ognuno dei due: rifiuta a più riprese le offerte di matrimonio di Gid, il portatore del principio di stabilità, e mette alla prova il desiderio di indipendenza di Johnny offrendogli come moglie. Busby propone per questi personaggi il paragone con la triade freudiana di Super-Io, Io e Es, dove il primo e il terzo sarebbero rappresentati da Gid e Johnny, e dove Molly figurerebbe come l'Io «forced to mediate between the two»⁵⁴. Il paragone però sembra meno stringente qui rispetto alla sua applicazione al terzetto di personaggi principali di *Horseman*, dove effettivamente Lonnie, nel suo cammino di crescita e individuazione, è soggetto alle spinte che riceve dagli istinti (Hud) e dalla morale (Homer), allo stesso modo vigorosi nel reclamare le proprie ragioni. Molly invece agisce in modo attivo e decostruttivo rispetto ai suoi due contendenti, ne mette a nudo le contraddizioni. La sua azione è *ironica*, e in un certo senso *maieutica*, perché porta a una maturazione (seppur sofferta) sia Gid sia Johnny: il primo, ritrovandosi di fronte alla vuotezza di un'etica del dovere che forse è solo rispetto delle convenzioni, il secondo con l'intuizione che una libertà senza legami non è poi così meritevole di essere vissuta.

⁵⁴ Busby 1995, p. 90.

Come si è detto, McMurtry avrebbe finito per non amare il suo secondo romanzo, ritenendolo poco più che il frutto di una «22-year-old vision» del sesso e degli affetti: la fantasia per cui si può essere «able to sleep with one's best friend's wife or girlfriend without there being any hard feelings on the part of the best friend», ovvero l'ideale di una vita adulta in cui «sexuality cannot seriously interfere with friendship»⁵⁵. Può aver anche influito sul suo giudizio la percezione, avvertita poi da alcuni critici e recensori, che nella sua funzione «programmatica» Molly non riuscisse ancora a elevarsi all'altezza di alcuni dei più memorabili personaggi femminili di McMurtry (come per esempio la Aurora Greenway di *Terms of Endearment*, romanzo del 1975 appartenente alla «city saga» houstoniana)⁵⁶. O forse McMurtry aveva intuito di aver toccato un tasto ancora dolente e irrisolto – e che forse sarebbe rimasto tale per sempre – ossia la conflittualità, all'interno del suo animo, tra ordine e anarchia, tra desiderio di casa e voglia di evasione. Era ciò a cui lo richiamava l'amico Kesey, dopo aver letto una bozza del romanzo, ovvero all'idea che in lui convivessero un Gid e un Johnny così come nel più celebre personaggio di Robert Louis Stevenson coabitavano un medico morigerato (Jekyll) e un sadico (Hyde). A Kesey, McMurtry replicava di essere «not really that two-sided», ma «at least nine/tenths Gid» e con «no capacity for taking life easy»⁵⁷. Eppure, anche se sbilanciata sul lato di Gid (così come nello *Strange case* stevensoniano è sbilanciata sul lato di Jekyll)⁵⁸, la divisione era pur sempre effettiva e imponeva di essere affrontata. Per metterla in scena McMurtry aveva finito per scegliere una struttura più complessa di quella di *Horseman*. Una struttura in cui, a differenza che nel romanzo d'esordio, sarebbero stati presenti più fuochi di racconto e in cui l'arco di sviluppo del tema non si sarebbe interrotto con l'esaurimento di una singola azione, ma avrebbe abbracciato l'intera (o quasi) parabola della vita.

Veniamo ad analizzare più da vicino come tale struttura è costruita. La prima parte, intitolata «His Blood's Country», è quella dedicata al racconto dalla voce di Gid. Si apre con la scena di una giornata elettorale (probabilmente le elezioni presidenziali del 1916), che sottolinea il raggiungimento della maggiore età del più anziano del

⁵⁵ McMurtry 1987, p. 185.

⁵⁶ «He [McMurtry] has created effects but not people» (Tinkle 1963). V. anche Pilkington 1989, p. 124.

⁵⁷ Da una lettera di McMurtry a Ken Kesey del 1962, cit. in Daugherty 2023, p. 76.

⁵⁸ Cfr. Nabokov 1992, p. 228-34.

terzetto: non è una scelta casuale, come sottolinea Mark Busby, poiché Gid è il personaggio a cui è legato il tema della responsabilità⁵⁹. Questa è parte di una visione di mondo, quella del *rancher*, che ha come corollari la devozione al luogo d'origine e la centralità della famiglia. Nella sua sezione di racconto, Gid mette alla prova questi due valori che ritiene dei capisaldi: è una crisi rispetto al secondo, tuttavia, a gettare ombre anche sul primo, ed è Molly a generarla. I dubbi per Gid si fanno strada attraverso il sesso, del cui richiamo avverte la forza, ma che non riesce ad approcciare in modo non colpevole: la scoperta che Molly non è vergine, la prima volta in cui passa la notte con lei, lo mette in agitazione, e anche i loro successivi incontri sessuali saranno segnati da un senso di vergogna (come dirà poi Molly, nella sua sezione: «He just couldn't believe sex was right. I don't guess he left my bedroom five times in his life that he wasn't ashamed of himself»)⁶⁰. Il fatto che lei si rifiuti di essere sua moglie – ma non la sua amica/amante – lo turba tanto a fondo da fargli mettere in discussione anche il legame con la terra e il ranch del padre. Accetta così (v. il capitolo 13) di seguire la strada di Johnny, di andare con lui a lavorare nel Panhandle come un cowboy qualsiasi; mette a frutto il suo talento di addomesticatore di cavalli allo stato brado, potrebbe addirittura passare dall'altro lato, quello dei «cavalieri erranti». Ma poi la nostalgia di casa lo ferisce, abbandona il Panhandle mentre Johnny prosegue la sua strada solitaria verso il New Mexico, ritorna a casa dove lo aspetta il vero ingresso nell'età adulta: Molly sta per sposare Eddie White, una copia sbiadita del suo padre irascibile e alcolizzato, mentre il vecchio Fry, provato dagli anni e dal lavoro, decide di mettere fine alla sua vita con un colpo di fucile. Dieci giorni dopo il suicidio di suo padre, Gid compie una cavalcata solitaria per il ranch che ormai è suo: per un momento, dopo le batoste che ha ricevuto, può averlo sfiorato il pensiero di abbracciare la stessa vita vagabonda di Johnny. Ma adesso il paesaggio che vede attorno «looked pretty good to me», dice, e «I didn't think no more about moving»; sceglie pragmaticamente di sposare Mabel Peters, una ragazza che aveva pigramente corteggiato anni prima, perché «I wasn't no solitary howl» (p. 127). Da lì, si concentra sul ranch, fa rientrare Johnny per assumerlo come braccio destro, espande con nuove acquisizioni terriere le

⁵⁹ Cfr. Busby 1995, p. 89.

⁶⁰ McMurtry 2018b, p. 202.

proprietà del padre: ma il matrimonio con Mabel non funziona, e ha un ritorno di fiamma con Molly. Anzi, all'arrivo di Johnny i tre, riuniti, vivono uno dei momenti più felici del loro rapporto, in una spensierata notte di caccia ai procioni, come quando erano ragazzini (v. cap. 23). Molly propone a Gid di avere un figlio insieme, e per quanto ciò lo turbi dal momento che sono entrambi impegnati con altri partner, alla fine cede, perché «I felt like Molly was just permanent as my land» (p. 154). Questa è la penultima frase con cui Gid conclude la prima sezione, a sottolineare il suo tentativo costante, da uomo della tradizione, di riportare gli eventi della sua vita – anche i più eccentrici – alla continuità con un passato e con un luogo di cui si sente il difensore.

La seconda parte, che ha come punto di vista quello di Molly, inizia dopo un certo intervallo di tempo: è il 1943, la Seconda guerra mondiale è in corso, e il figlio che lei ha avuto da Gid è sotto le armi. Già il titolo della sezione – «Ruin hath taught me» (dai versi del sonetto 64 di Shakespeare in epigrafe) – anticipa gli sconvolgimenti che la Storia porterà nelle vite dei protagonisti, oltre ai cambiamenti naturali imposti dalla vita adulta. Subito nel primo capitolo si apprende che Molly ha avuto un figlio anche da Johnny, e che pure lui è arruolato nell'esercito e si trova di stanza in Europa, mentre il fratellastro è nel Pacifico. Si viene a sapere inoltre che Eddie, il marito di Molly, «got killed» (p. 163), anche se non viene ancora spiegato in quali circostanze (si scoprirà poi che è rimasto ucciso in un incidente al pozzo petrolifero). Molly sembra più bisognosa, in questa fase della storia, di avere i suoi due uomini accanto a sé, e in particolar modo Gid, che però – nonostante sia sempre in crisi con la moglie – è deciso a conservare le apparenze, pur non riuscendo a tenersi alla larga dal suo vero amore. Dopo l'episodio di uno scatto d'ira di Gid nei suoi confronti, Molly si lascia andare ai ricordi e – in una narrazione più libera di vagare nel tempo, rispetto alla linearità della sezione di Gid – collega l'ira di quest'ultimo con quella del padre, di cui aveva dovuto tenere a bada gli umori vacillanti e anche una certa ambiguità sessuale nei confronti dei suoi stessi figli (lei e il fratello Richard). Molly rievoca l'angosciante episodio in cui il genitore l'aveva costretta a spogliarsi per mostrare a Richard com'è fatta una donna e come si generano e nascono i figli, e, al rifiuto di collaborare a quell'educazione sessuale incestuosa, aveva ricevuto la minaccia di venire picchiata con la cinghia del rasoio. È da notare che il flashback in questione è risvegliato da Molly dall'odore

alcolico di una brocca⁶¹, e il fatto che lei sia capace di tessere questi collegamenti nel tempo e di scavare all'interno delle relazioni che hanno segnato la sua vita la rende più abile nel processare i significati della storia di cui è parte: il rifiuto di sposarsi con Gid, dal suo punto di vista, è motivato dal non essersi mai sentita all'altezza, per via della cattiva fama della sua famiglia e per la decisione di vivere fino in fondo un doppio amore, di un uomo «per bene» come lui.

La parte finale della sezione è permeata dall'impatto che le convenzioni sociali hanno sulla vita di Molly. Jimmie, il figlio di Gid, è più radicale del padre naturale nel rifiutare la trasgressione compiuta dai genitori: è rancoroso verso di loro e abbraccia una fede integralista e intollerante, ma tutto ciò si rivelerà poi solo la maschera di una più profonda autopunizione, dal momento che si è scoperto omosessuale. Molly nasconderà questa notizia a Gid, per timore di scuoterlo ancora di più e di allontanarlo in un momento di debolezza, ma Gid vive la morte del figlio come un segno che il loro comportamento è stato sbagliato, e decide di interrompere il rapporto con lei. L'ultimo capitolo della sezione di Molly è un confronto con Johnny, in cui i due ammettono che l'assenza di notizie da parte di Joe, il loro figlio disperso in Europa, è segno che anche lui è caduto in guerra. Joe era il figlio amorevole, non giudicante, che tuttavia non erano stati capaci di difendere (avrebbe potuto evitare la coscrizione poiché la madre è vedova). Alla fine del capitolo, Johnny asseconda la propria natura solitaria e si allontana dalla casa di Molly, pensando che anche lei gestisca il dolore come abitualmente lo gestisce lui: «You got much on your mind to have me around» (p. 211). Così Molly, la donna che ha avuto due amori (e un marito), si trova paradossalmente da sola nel letto a fare i conti con i suoi lutti.

La terza parte, che ha Johnny come narratore, è la più breve delle tre e si ricollega maggiormente alla prima, insistendo sull'amicizia del cowboy con il *rancher*, ma anche sulla sconfitta che la modernità impone alle loro vite. Anche lo stesso titolo della sezione «Go turn my horses free» (da una canzone di «Teddy Blue» Abbott) contrasta con i numerosi episodi in cui i personaggi, come fa notare Mark Busby, fanno i conti con gli apparati meccanici che sono sempre più parte della loro quotidianità

⁶¹ Il padre era morto per aver trangugiato del detersivo a base alcolica che aveva scambiato per whiskey (v. cap. 14 della prima parte).

(l'automobile, gli ingranaggi di un mulino, i rumori degli impianti petroliferi nella notte ecc.)⁶². Il conflitto con un nuovo mondo e un nuovo tipo di uomini è evidenziato anche dai litigi di Johnny con il cognato di Gid, un politico rampante, che pretende di avere voce in capitolo sulla gestione del ranch quando il legittimo proprietario finisce in ospedale per un'operazione chirurgica. Il cowboy diventa in questo caso difensore del *rancher*, poiché entrambi fanno riferimento allo stesso universo ideale che sta svanendo. Uscito dall'ospedale, Gid passa la convalescenza da Molly, sembra che ora non gli importi più delle convenzioni: ma poi, quando si sente di nuovo in forze, torna a casa sua e si getta nel lavoro con uno spirito di autoflagellazione quasi suicida. Infatti morirà in un giorno di forte calore, mentre insiste per riparare un mulino ad acqua insieme a Johnny. Sull'auto con cui l'amico lo sta portando da un medico, nel tentativo di salvarlo, sembra rigettare tutti gli sforzi della sua vita: «Let's me and you go to the Panhandle. I'm tired of this country» (p. 285). Potrebbe essere un vaneggiamento, o potrebbe essere un'estrema lucidità.

Il finale del romanzo ripropone attraverso la figura di Johnny l'immagine del cowboy come «tragic figure»⁶³: anche se gli acri di terra che gli ha lasciato Gid e quelli già di sua proprietà lo fanno dire che «I was set pretty for my old age», ancora una volta deve rassegnarsi alla solitudine perché Molly rifiuta un'estrema offerta di matrimonio, avanzata da lui forse più per abitudine, o forse per scherzo, che per vera convinzione. Ma l'ultimo pensiero di Johnny, in un movimento circolare, torna proprio alla scena iniziale della sezione di Gid, con l'immagine dei tre amici/amanti al seggio elettorale nel lontano 1916, e Johnny si trova a rammaricarsi di non aver avuto una macchina fotografica con sé quel giorno, «so I could have got a picture of Molly while she was sitting in her blue and white dress on the schoolhouse steps»⁶⁴. Il cowboy in fondo è quello che nel triangolo ha perso di più, quello che ha dovuto mettere di più a tacere il proprio senso di esclusione per non disobbedire alla vocazione anarchica: l'amore è già sfumato in uno dei racconti da snocciolare intorno a un fuoco, o al bancone di una mescita, e la fotografia l'unico appiglio che può aiutare a credere che sia stato reale.

⁶² Busby 1995, p. 91.

⁶³ McMurtry 2018d, p. 175.

⁶⁴ McMurtry 2018b, p. 293.

Anche se McMurtry, con il suo tipico anti-intellettualismo, ha affermato: «I'm a great deal more sensitive to texture than I am to structure»⁶⁵, la questione dei punti di vista e del loro montaggio impone una riflessione che è stata trascurata dalla critica a favore di un'insistenza sugli aspetti tematici. Eppure, in *Leaving Cheyenne* la riproposizione e l'approfondimento di temi già enunciati in *Horseman* non può prescindere dalla loro organizzazione strutturale. La «contradiction of attractions» enunciata in *Take My Saddle From the Wall* non poteva che trovare una espressione più compiuta in una struttura narrativa che evidenziasse le linee di collisione tra le «attractions». Se si astraggono dai rispettivi contesti la formula di McMurtry e l'idea ejzenštejniana (che sarà ripresa ed esposta più a fondo nei capitoli successivi) di «montaggio delle attrazioni» si può individuare un denominatore comune: che non è nella parola «attrazione», per McMurtry semplicemente un sinonimo di «seduzione», mentre per il contesto cinematografico indica un'immagine d'impatto, spettacolare, un «momento di pura manifestazione visiva».⁶⁶ La vicinanza è invece nella «contradiction», che Ejzenštejn avrebbe definito come il principio dialettico attraverso cui le attrazioni vengono montate per generare delle idee, dei temi, dei movimenti di pensiero.

Se la gestione dei punti di vista indirizzava il giovane autore verso una direzione dialettica (che, peraltro, il terzetto dei personaggi e delle sezioni sembra evocare immediatamente – ci perdoni McMurtry), egli non sembra poi aver sfruttato questa via al massimo delle possibilità che avrebbe potuto offrire. A depotenziare da subito gli effetti di un montaggio delle prospettive c'è, come si è visto, la scelta di affidare a ciascuna «voce» una porzione diversa dell'arco narrativo. Anche il diverso «peso» delle voci, con la predominanza di quella di Gid, va nello stesso senso di attenuazione della discontinuità. I risultati più brillanti del montaggio, infatti, McMurtry li ottiene a mio avviso proprio quando si interrompe la prima parte, e decide di presentare alcuni eventi capitali della storia (la nascita dei figli, la morte di Eddie) indirettamente, attraverso il dialogo, in maniera davvero filmica. La prospettiva di Molly arricchisce quella di Gid perché segue inoltre un diverso sentimento della temporalità: mentre Gid, l'uomo d'ordine, rispetta nel suo racconto la direzione del tempo, Molly, che come

⁶⁵ Peavy 1978, p. 32.

⁶⁶ Gaudreault 2004, p. 33.

donna dal cuore diviso è abituata a mediare, si muove più liberamente tra passato e presente, stabilisce collegamenti che danno profondità e motivazioni agli eventi; ed è anche capace di «montare» a sua volta le immagini degli uomini della sua vita, traendo significati dai confronti: si veda ad esempio, nel primo capitolo della seconda parte, il passaggio in cui vengono paragonati i modi differenti di Gid e di Johnny di mungere una mucca (per il *rancher* un compito come un altro, da affrontare con la solita abnegazione; per il cowboy, il cavaliere errante, qualcosa «a little beneath his dignity»⁶⁷). La strategia prosegue in parte anche nella sezione di Johnny e ha un esempio di efficacia nel primo capitolo in cui McMurtry passa alla voce del cowboy: qui viene riportato, in un dialogo tra Johnny e Gid ormai sessantenni, l'episodio della tempesta di grandine che si era abbattuto sulla regione nel 1924, già raccontato dalla voce del *rancher* nel ventiduesimo capitolo della sua sezione. La tempesta aveva colto Gid a cavallo, di ritorno dalla città di Antelope, dove era andato a ritirare la posta; all'epoca, aveva appena sposato Mabel, e quando era tornato a casa dopo la grandinata senza il catalogo di oggetti casalinghi che la moglie aspettava, era nata una lite che aveva gettato una luce amara sulle incomprensioni che avrebbero segnato di lì avanti il loro rapporto. Adesso, a distanza di anni, l'episodio assume nel dialogo tra gli amici una coloritura diversa, più comica (il cavallo di Gid aveva urinato su di lui che si era riparato sotto l'animale), ma le *omissioni* di Gid sull'esito della disavventura testimoniano comunque di ciò che ha egli silenziato nella coscienza per mantenersi saldo nella sua condotta di vita. Insomma, la strategia di montaggio dei punti di vista si rivela più valida laddove suggerisce eventi e significati attraverso le elisioni e, soprattutto, dove insiste su una stessa azione da più prospettive, lasciando che il senso di quell'episodio si espanda. Qui, forse, il «peccato» di McMurtry nello sposare questa struttura per il suo romanzo può essere stato quello di prendere eccessivamente le distanze dall'unità di tempo/luogo/azione che aveva caratterizzato *Horseman*: una sovrapposizione di prospettive su un *plot* unitario, non diluito in un tempo di racconto che copre decenni, avrebbe permesso di far risaltare di più la differenza delle voci e, nel loro contrasto rispetto a eventi circoscritti, il tema generale di una difficile convivenza di modelli di vita eterogenei.

⁶⁷ McMurtry 2018b, p. 162.

Non ci sono tracce del fatto che McMurtry avesse scelto la particolare struttura di *Leaving Cheyenne* ispirandosi a tecniche cinematografiche, anche se il suo biografo Tracy Daugherty racconta di come, durante il periodo houstoniano di stesura dei due romanzi, il giovane autore fosse un *habitué* del cinema River Oak, che frequentava con la coppia dei Waddington: «he didn't go just to be entertained, but to analyze the films' narrative structures, to try to understand what formal decisions, made by the director and the editors [montatori], gave the story lines the power they had»⁶⁸. È noto però che McMurtry apprezzasse Faulkner⁶⁹, e in quel momento di crescita culturale in cui, nella Fondren Library della Rice, «he immersed himself in the novel»⁷⁰, è pensabile che si fosse lasciato suggestionare dalla struttura di *The Sound and the Fury*. Lì però, a fronte di una presenza di narratori multipli, la linea principale incentrata sulla disgregazione della famiglia Compson insisteva su intervallo di tempo ristretto (la Pasqua del 1928), e anche laddove si allontanava nel passato (la sezione seconda, dedicata al primogenito suicida Quentin, ambientata 18 anni prima) manteneva però l'ancoraggio all'oggetto principale di tutte le altre narrazioni: il personaggio di Candace «Caddy» Compson. In *As I Lay Dying* – l'altra opera «multifocale» di Faulkner che segue immediatamente *The Sound and the Fury* – un *plot* meno unitario e più episodico, poiché incentrato sul viaggio di trasporto di una salma da parte dei famigliari del defunto, è compensato da un'alternanza serrata dei punti di vista, che qui non sono organizzati in sezioni concluse, ma si susseguono e si riaprono l'uno dopo l'altro. Insomma, Faulkner sembra essere stato consapevole che, per reggere una dispersione dei punti di vista, la vicenda romanzesca doveva rimanere compatta, e laddove questa lo fosse meno, i narratori diversi dovevano essere più liberi di risponderci e quasi di

⁶⁸ Daugherty 2023, p. 74. Il biografo di McMurtry ipotizza che una fonte di ispirazione per *Leaving Cheyenne* possa essere stata la visione di *Cat on a Hot Tin Roof*, il film di Richard Brooks tratto dalla pièce di Tennessee Williams e interpretato da Paul Newman (che poi avrebbe vestito i panni di Hud nell'adattamento di *Horseman, Pass By*): la pellicola infatti è incentrata su una forte amicizia virile (che nel dramma di Williams è permeata di sottotesti omosessuali) turbata dal rapporto con una donna dai sentimenti volubili.

⁶⁹ «I read the American classics again over 40 years ago. For a long time I have read mostly European literature and history, particularly of the WWI era. American novelists? Dri [sic] Dreiser, Hemingway, Faulkner, Flannery O'Connor» (da una lettera di McMurtry del 25 agosto 2006 a Seba Pezzani, traduttore italiano di *Horseman, Pass By* e *The Last Picture Show*).

⁷⁰ Daugherty 2023, p. 74.

passarsi di mano in mano il testimone della storia⁷¹. Il fallimento di *Leaving Cheyenne*, se tale può essere considerato, potrebbe dunque ricadere, più che su una visione psicologica immatura, sull'ambizione eccessiva di un giovane romanziere: applicare la ricetta faulkneriana a una *storyline* che aveva il respiro di una saga familiare. In questa stessa direzione si possono cercare anche le ragioni del fallimento del film che fu tratto dal romanzo: privata anche della diversa *texture* delle voci, che nel libro è apprezzabile, la storia si diluisce in quella di un ordinario triangolo amoroso, in effetti piuttosto sdolcinato, come ha osservato McMurtry in *Film Flam*. Data l'impossibilità, per le caratteristiche del mezzo, di restituire la varietà di tono dei narratori, una strategia per gli sceneggiatori avrebbe potuto essere quella di scegliere per il racconto filmico una sola parte dell'arco narrativo del romanzo, affrontandola però attraverso progressioni drammaturgiche che mettessero in evidenza gli approcci e le reazioni dei protagonisti a uno stesso evento cruciale (il matrimonio di Molly con Eddie? la morte dei figli? gli effetti della vecchiaia e della modernizzazione?). Come sarà evidente dall'ultimo capitolo di questa parte, ci sarebbe voluto insomma l'approccio schiettamente faulkneriano al materiale visivo di uno sceneggiatore/romanziere come Guillermo Arriaga.

⁷¹ La convergenza – se non l'ispirazione diretta – delle sperimentazioni letterarie di Faulkner con il linguaggio del cinema d'inizio secolo, e soprattutto con un approccio al montaggio à la Ejzenštejn, è messa in evidenza in Kawin 1977, soprattutto nel primo capitolo (pp. 1-13). Kawin, che si avvaleva di una conoscenza diretta di Howard Hawks, il regista che aveva portato Faulkner nel mondo di Hollywood e con cui lo scrittore più spesso aveva collaborato, riporta la notizia di un contatto seppur indiretto tra Faulkner e Ejzenštejn nel lavoro cinematografico: lo scrittore si occupò di un adattamento del romanzo di Blaise Cendrars *L'Or*, che lo stesso Hawks avrebbe «ereditato» da Ejzenštejn, per poi uscire a sua volta dal progetto (v. p. 88). Hawks, tuttavia, non approvava il montaggio esibito e concettuale del russo, preferendogli quello trasparente e narrativo che si rifaceva a D.W. Griffith.

Va segnalato che più di recente Stefan Solomon, pur ritenendo le analisi di Bruce Kawin sul rapporto tra Faulkner e il cinema un «pathfinding work», ha affermato che vanno ridimensionate le suggestioni di un contatto dello scrittore con le idee e i metodi di Ejzenštejn. La stessa citazione del nome del regista russo in *The Wild Palms*, al di là di un «surface appeal», sarebbe il frutto di una correzione dell'ultimo momento prima che il romanzo andasse in stampa: nelle versioni manoscritte, Faulkner citava Cecil B. De Mille, e il nome di Ejzenštejn dovette sembrargli più adatto nel contesto di quella pagina poiché evocava più direttamente l'idea di forza in una massa umana (cfr. Solomon 2022, pp. 203-4). Ciò è coerente con le regioni già evidenziate nella nota 14, in cui si ricordava che nel contesto americano, all'epoca della prima stagione letteraria di Faulkner e del suo lavoro per gli *studios*, era ben conosciuto il lavoro cinematografico del regista sovietico mentre era ancora pressoché ignorato il suo contributo teorico.

Come si è detto, pur essendo solo il secondo romanzo di McMurtry, *Leaving Cheyenne* rappresenta un vertice di sperimentazione con la struttura romanzesca da cui l'autore si sarebbe subito dopo allontanato, e a cui non sarebbe mai più ritornato. Con la seconda stesura di *The Last Picture Show* McMurtry si attesta su una narrazione alla terza persona che non avrebbe più abbandonato (o quasi): in questo senso, secondo Tom Pilkington, «esthetically *The Last Picture Show* is the poorest of the early novels» e «[it] anticipates the formlessness of several of McMurtry's later books»⁷². La necessità di una «bird's eye view» era dovuta al fatto che, mentre i precedenti erano perlopiù romanzi di personaggi (o come si direbbe nel linguaggio cinematografico-televisivo *character driven*), questo era il romanzo di una città: in *Horseman* e *Leaving Cheyenne* Thalia rimaneva sullo sfondo, perché le narrazioni si svolgevano quasi esclusivamente nei *ranch* e nelle praterie⁷³, mentre qui si prende il centro della scena. In questo senso, il libro espande l'esplorazione della vita rurale abbandonando le campagne e mostrando il *côté* urbanizzato, in cui diventa a tratti più stringente il confronto con il passare del tempo e l'avanzare della modernizzazione, nei suoi aspetti sia esteriori (le tecnologie, il lavoro, la società ecc.) sia interiori (la psicologia e la morale).

Bisogna tuttavia riportarsi al contesto biografico di genesi del libro, per quanto successivamente mitizzato dall'autore, per intendere meglio perché McMurtry abbia deciso di scrivere il romanzo di una città, e perché di conseguenza abbia optato per un narratore onnisciente. Come abbiamo visto sopra, nonostante si avvalesse di idee e abbozzi già preparati, la stesura del romanzo era stata stimolata dalla crisi familiare che aveva riportato McMurtry ad Archer City da Houston. Al di là delle particolari circostanze di quell'episodio, nel saggio *The Last Picture Show: A Word*, contenuto in *Film Flam*, McMurtry vi aveva riconosciuto un'origine perlopiù esterna: «the town itself had been the crisis»⁷⁴. Forse incideva sugli umori di Hazel McMurtry, oltre alle

⁷² Pilkington 1989, p. 124. Pilkington denuncia, tra gli aspetti negativi del romanzo, anche un'indecisione generale del tono: «the depiction in the book of a small-town Texas life in the 1950s wobbles unsteadily among realism, satire, and poison-pen caricature. At any given point in the story the reader is hard pressed to say which approach the author is employing» (ibid.).

⁷³ L'episodio «cittadino» più significativo nei primi due romanzi della trilogia è quello che riguarda, in *Horseman*, *Pass By*, il rodeo di Thalia, circo ambulante che rappresenta un apice di vitalità e sregolatezza che tuttavia viene presto reinghiottito nella noia e nella routine (v. capp. 8-12).

⁷⁴ McMurtry 1987, p. 171.

preoccupazioni per il matrimonio del figlio, anche il chiacchiericcio sulla sua attività di scrittore, che non era stata ben percepita dai texani tradizionalisti e dai loro difensori: come avrebbe poi ricordato Dave Hickey, alla TCU (Texas Christian University) di Forth Worth, dove per un periodo McMurtry aveva insegnato, c'era stato un tentativo di bandire *Horseman, Pass By* dalla biblioteca di facoltà a causa del linguaggio scurrile del romanzo⁷⁵.

Come spesso succede nelle città di provincia, una scelta di vita fuori dagli schemi e/o le difficoltà di una famiglia, meglio se di buona reputazione e benestante, diventano l'origine di pettegolezzi ossessivi che per McMurtry sono uno dei principali attentati alla «civilized life»: «I regard the violation of personal privacy as being one of the grossest offenses against it; and in the American small town privacy can be had only at the cost of considerable eccentricity»⁷⁶. Quale soggetto poteva rappresentare il massimo della *privacy* e allo stesso tempo l'obiettivo privilegiato del pettegolezzo? La risposta era una sola: il sesso. *The Last Picture Show* era dunque diventato, sotto le spinte dell'umore avvelenato del suo autore, il romanzo della vita sessuale di una città negli anni Cinquanta. Donald E. Fritz, nel saggio *Anatomy and The Last Picture Show: A Matter of Definition*, suggerisce che più che un romanzo (*novel*) in senso stretto, l'ultimo libro della trilogia di Thalia sia una «anatomia»: non dunque un racconto «concerned with characters acting within a society», ma una «encyclopedic investigation of one specific human concern». I personaggi non sono mostrati «in the way they react to life, and the varied activities involved in living life», ma principalmente «as they react to sex»⁷⁷. Questa interpretazione suona tuttavia un po' estrema, dal momento che *The Last Picture Show*, pure nella sua insistenza tematica e nella sua organizzazione corale (più evidente nel libro rispetto al film che ne fu tratto), conserva comunque alcune caratteristiche del romanzo di formazione, dal momento che sull'*ensemble* di personaggi spicca la coppia di amici diciassettenni Sonny e Duane (hanno dunque la stessa età di Lonnie Bannon in *Horseman*). Il sesso, in questo senso, si eleva a simbolo dell'iniziazione alla vita adulta, alle sue aspirazioni e ai suoi compromessi.

⁷⁵ Cfr. Daugherty, p. 127.

⁷⁶ McMurtry 1987, p. 172.

⁷⁷ Fritz 1989, p. 187.

È Sonny, in modo particolare, la figura che guida la narrazione e la perlustrazione del tema. Nell'incipit del romanzo si sente «the only human creature in the town» (p. 5), e parte del problema è la sua insoddisfacente relazione con la coetanea Charlene, da cui ottiene scarsa soddisfazione erotica e sentimenti poco empatici. L'avventura di esplorazione dell'universo femminile e dei rapporti tra i sessi passa quindi attraverso la relazione clandestina con Ruth Pepper, quarantenne prigioniera del matrimonio con il *coach* misogino e omofobo (ma segretamente omosessuale) della squadra di pallacanestro della scuola; e si sposta poi, sull'onda dell'egoismo e dei rigurgiti moraleggianti che portano Sonny a mettere da parte il valore di quella relazione, verso Jacy, fidanzata di Duane – avvertita dal ragazzo come partner più «giusta» e aspirazionale. Figlia di un petroliere e di una madre alcolizzata seducente e promiscua, Jacy è il polo d'attrazione della gioventù maschile di Thalia, la perfetta incarnazione dello stereotipo della *cheerleader*. È una *femme fatale* interiormente tormentata e insicura, vittima del desiderio di essere sempre all'altezza del desiderio altrui e del confronto con la madre. Sonny e Jacy finiranno per compiere una fuga fuori dallo Stato e per contrarre un matrimonio subito sciolto dall'intervento dei genitori di Jacy. Sonny tornerà così da Ruth, che lo riaccetterà più per silenziare la sua solitudine irredimibile che per vero perdono («it was not about forgiveness that she had to decide: it was about herself», p. 219).

All'interno di questa linea principale si innestano numerosi episodi che hanno come comune denominatore i comportamenti sessuali: le feste dei giovani e disinvolti rampolli di Wichita Falls, a cui Jacy partecipa fingendo altrettanta disinvoltura; la goliardia crudele dei ragazzi di Thalia che combinano un incontro sessuale all'idiota del villaggio, il buon Billy; il viaggio di Sonny e Duane in Messico, mitizzato dagli adolescenti come la Mecca della prostituzione; l'amplesso dei ragazzi con una vacca cieca, usata come sfogo degli istinti. L'unico personaggio dotato di una certa nobiltà d'animo è Sam the Lion, gestore del cinema e della sala giochi e reincarnazione dell'Homer Bannon di *Horseman*, a cui è riservato il racconto toccante del lontano amore clandestino con la madre di Jacy, quando entrambi erano più giovani e innocenti (v. cap. 14).

Il fatto che in esergo il romanzo sia «lovingly dedicated to my home town» accresce il senso di desolazione e mette in evidenza ancora di più l'intento polemico del suo autore. McMurtry avrebbe poi ammesso di essere stato in quel libro «too bitter», ingeneroso nei confronti di una città che gli aveva riservato, più che altro,

indifferenza. Il regista Peter Bogdanovich era stato invece abile nel cogliere gli aspetti più emotivi di quell'insieme di storie e lo aveva trattato con una gentilezza resa possibile dal fatto di essere privo della «corruption of having lived it». Ne è un esempio, per McMurtry, l'ultima scena, in cui il ricongiungimento di Sonny con Ruth non ha il sapore della sconfitta, come nel romanzo, ma lascia lo spettatore con la sensazione di aver visto «a movie about living-in-spite-of-or-in-the-teeth-of-defeat, a superb thing for any work of art to try to be about»⁷⁸. Tale sensazione è in fondo un altro esempio della «contradiction of attractions» che aveva ispirato e caratterizzato i primi due romanzi della trilogia, e che in *The Last Picture Show* è sostituita da un'univoca condanna al mondo della provincia rurale. Forse era questo, in ultima analisi, il motivo che aveva spinto McMurtry a passare nella forma narrativa da un punto di vista interno (singolare o multiplo) a uno esterno: erano sparite le attrazioni, e con esse la contraddizione, quindi ci si poteva solo tenere a distanza dalle cose. E con la distanza dello sguardo, si compiva così l'esodo da Thalia/Archer City che covava fin dal primo atto della trilogia e che McMurtry avrebbe riconosciuto, più che qualsiasi altro, come suo vero tema comune.

Il Mickey Mouse di McMurtryville e la «fine delle cose»

Ho aperto questo capitolo con il racconto del sogno di McMurtry di trasformare Archer City in una città del libro: più che un sogno, come si è visto – dal momento che la libreria Booked Up avrebbe occupato per quasi due decenni i quattro edifici a ridosso dell'Highway 79 che McMurtry aveva acquistato. L'inclinazione alla lettura e l'idea del libro come rifugio erano state i regali inaspettati che gli assalti della vita provinciale alla *privacy* avevano offerto al futuro scrittore/libraio: la fuga amara che aveva coinciso con la nascita di *The Last Picture Show* veniva compensata ora, trent'anni dopo, da un ritorno con al seguito centinaia di migliaia di libri, il bene più prezioso che per McMurtry esistesse al mondo. Era, dal suo punto di vista, un modo per pareggiare i conti con la città amata/odiata, verso cui si sentiva ancora in parte colpevole: «It's kind

⁷⁸ McMurtry 1987, pp. 172-7.

of a normal pattern – you go out into the world and then bring what you want of the world back home with you» diceva McMurtry, quasi a voler attenuare il significato di quell'epopea che lo vedeva protagonista⁷⁹. Eppure, gli anni passati dall'apparizione della trilogia di Thalia non erano trascorsi senza lasciare traccia: *The Last Picture Show*, e in modo particolare il film che ne era stato tratto, un *cult* per un'intera generazione di americani, aveva lasciato un segno profondo su Archer City, tramutandola in un luogo appartenente più al territorio della finzione che alla realtà – quasi come Baker Street a Londra sembra far parte più delle storie di Sherlock Holmes che della topografia cittadina. La migrazione dei libri la trasformava ancora più di quanto già non lo fosse in «McMurtryville», come l'aveva definita il giornalista Ray Isle in un reportage per lo «Stanford Magazine»⁸⁰, riprendendo un'idea che Susan Sontag aveva avuto durante una visita in Texas: che Archer City fosse diventata il «theme park» del suo vecchio amico Larry⁸¹. McMurtry aveva anche detto che in fondo il suo mestiere di libraio non era poi differente da quello dei suoi antenati mandriani: «The bookshops are a form of ranching; instead of herding cattle, I herd books». In quel momento della sua vita, però, forse cercava di nascondere che in lui, insieme al *rancher*, conviveva anche il cowboy. Gid tentava di conquistare anche la decima parte occupata da Johnny, che però era ostinata a non soccombere, e anzi avrebbe ripreso terreno. La gestione della «capitale del libro» si sarebbe rivelata complessa e il senso degli affari di McMurtry altalenante così come la sua capacità di votarsi a un unico obiettivo e di appartenere a un solo luogo. Lo scrittore aveva iniziato ad affidare sempre di più ai collaboratori i compiti di gestione della libreria e a passare sempre meno tempo ad Archer City, preferendogli la più (moderatamente) cosmopolita Tucson, in Arizona. Era andato incontro, con l'Oscar per *Brokeback Mountain*, al coronamento della sua carriera di sceneggiatore, ma il suo discorso di accettazione, che ho riportato, tradiva una preoccupazione che all'epoca doveva assalirlo costantemente: il destino dei libri. Ancora più che dalle intemperanze del suo *dominus*, Booked Up aveva subito i colpi della diffusione del commercio via internet: la Mecca del libro rimaneva deserta, se non c'era più nessun fedele disposto ad andare in pellegrinaggio. McMurtry aveva resistito a lungo al

⁷⁹ Horowitz 1997.

⁸⁰ Isle 1999.

⁸¹ McMurtry 1999, p. 77.

cambio di paradigma, come l'Homer Bannon del suo primo romanzo, o il Sam the Lion di *The Last Picture Show*, poi aveva concesso un'apertura alle vendite online; e poi ancora, non riuscendo a tamponare le perdite di denaro, e provato nel fisico dall'ennesimo attacco cardiaco, si era deciso per un gran finale. Aveva organizzato una grande asta che aveva riunito ad Archer City, almeno per tre giorni, i maggiori collezionisti, gli amanti di libri e i più importanti librai antiquari ancora in attività nel Paese. McMurtryville aveva vissuto il suo apogeo, tra proiezioni di *The Last Picture Show* al cinema e il tutto esaurito nelle stanze del bed & breakfast Lonesome Dove Inn; aveva così ricucito la cicatrice tra l'amarezza del suo romanzo giovanile su Archer City con il tono elegiaco del film di Peter Bogdanovich, che tuttavia apparteneva anche a lui poiché vi aveva collaborato come co-sceneggiatore. E aveva mostrato, ancora una volta, come «the ending of things, [...] the waning of periods, generations, uman couples, a town» sia uno degli spettacoli più toccanti a cui si può assistere⁸², o che si possa ricreare attraverso il cinema e letteratura.

⁸² McMurtry 1987, p. 174.

2.

UN MONTAGGIO RUSSO

- Emmanuel Carrère -

Naufragi con spettatore

All'interno della produzione letteraria di Emmanuel Carrère, l'uscita di *L'Adversaire*, apparso nel 2000, rappresenta un punto di svolta, o meglio di non-ritorno. Con quel libro, lo scrittore chiude la fase più classicamente narrativa della propria carriera e ne inaugura una nuova – che dura a tutt'oggi – in cui i confini del romanzesco sono travalicati per dare vita a una forma ibrida (originale, e assai imitata) in cui l'autobiografia, il saggio e il romanzo tradizionale si sposano, si mescolano e, a volte, confliggono. Il valore paradigmatico del libro, però, non riguarda solo la carriera di Emmanuel Carrère. *L'Adversaire* è ormai ritenuto, da critici e storici, il sintomo principale di un perturbamento del panorama letterario, e il fatto che sia uscito nel gennaio del 2000 contribuisce ad assegnargli un valore simbolico ancora maggiore (quasi come, un secolo prima, l'apparizione della *Traumdeutung* aveva anticipato la temperie culturale a lungo dominante, anche se Freud aveva «truccato» la data di pubblicazione, in realtà il 1899, per esaltarne la carica profetica). Si è arrivato addirittura a parlare di «funzione Carrère»⁸³ per indicare una doppia torsione: non solo dall'invenzione romanzesca pura al confronto con la cronaca (nera), ma anche dal progetto di racconto di un *fait-divers* a un libro che finisce per inglobare l'autobiografia (o meglio: il punto di vista, e l'esperienza, dell'osservatore-narratore).

La prima parte di tale movimento, d'altronde, era già stata compiuta, e se la mossa di Carrère si fosse limitata a questo non sarebbe stata così rivoluzionaria. Il New Journalism, negli Usa degli anni Settanta, aveva riconosciuto che nel pieno dell'onda postmoderna montante (e ancora lontana dall'esaurirsi) «the novelists had been kind enough to leave behind for our boys quite a nice little body of material: the whole of American society, in effect». A parlare era Tom Wolfe, nella premessa alla celebre

⁸³ Cfr. Castellana 2019, pp. 145-150.

raccolta che avrebbe battezzato il movimento proprio con il nome di New Journalism: e i suoi «boys» erano, ovviamente, i giornalisti colleghi di Wolfe (Gay Talese, Joan Didion ecc.), a cui spettava il compito di impadronirsi delle tecniche del romanzo classico, per far esplodere alla massima potenza la ricchezza del reale a cui avevano un accesso privilegiato per via della loro professione⁸⁴. È evidente che le parole di Wolfe e la raccolta curata con E.W. Johnson si ponevano come un manifesto, e proclamavano di inaugurare una nuova stagione, quando invece – come è stato notato – sistematizzavano una tendenza già esistente, e di non poco conto⁸⁵. Nel 1966, da una posizione eccentrica rispetto alla galassia del giornalismo, era apparso un libro che sarebbe stato a lungo (ed è ancora oggi) un modello della nuova forma ibrida cronachistico-letteraria: *In Cold Blood* di Truman Capote, basato appunto su uno scioccante caso di cronaca nera, l'omicidio plurimo di una famiglia del Kansas per mano di due sbandati.

Il *flashback* in direzione dell'uscita di questo libro, e del rumore che ha generato, è importante perché il vero portato innovativo della «funzione Carrère» appare a tre dimensioni proprio sullo sfondo dell'impresa di Capote. Non basta rilevare che Carrère, come Capote, si è rivolto a un fatto di cronaca nera per creare il suo libro; quello che conta davvero è che si è distanziato da *In Cold Blood* e dal metodo con cui era stato concepito e composto. Capote, la cui cultura letteraria era radicata nel romanzo ottocentesco, aveva cercato allo stesso tempo un massimo di adesione ai fatti e un massimo di trasparenza della voce narrante⁸⁶. Ciò fa pensare che la figura dell'autore di questo libro sia una specie di spettatore di un naufragio, per richiamarsi all'immagine lucreziana (poi ripresa da Hans Blumenberg come titolo di un suo volume del 1979, *Schiffbruch mit Zuschauer*), che dalla sicurezza della terraferma contempla e racconta i travagli di vittime e carnefici. Ma, penetrando all'interno della biografia di Capote, è noto che così non fu. Lo scrittore fu coinvolto personalmente nei destini degli assassini (e soprattutto di uno dei due, Perry Smith, con cui strinse amicizia) e vacillò tra la pietà e il cinismo, da un lato empatizzando con loro, dall'altro

⁸⁴ Wolfe 1973, pp. 45-6.

⁸⁵ Cfr. Palumbo Mosca 2023, p. 35.

⁸⁶ Sul progetto e la genesi di *In Cold Blood*, si veda la celebre intervista rilasciata da Capote al «New York Times» (Plimpton 1966).

augurandosi una fine esemplare del processo che avrebbe suggellato dall'esterno il suo progetto narrativo.

È quanto rileva Carrère in un saggio intitolato *Capote, Romand et moi* (pubblicato originalmente su «Télérama» nel marzo 2006 e poi inserito nella raccolta *Il est avantageux d'avoir où aller*)⁸⁷. Lì riconosce di aver guardato a *In Cold Blood* come al modello da seguire quando aveva deciso di raccontare la storia del mentitore e assassino plurimo Jean-Claude Romand. Ma procedere così gli era stato impossibile: aveva abbandonato e ripreso in mano il progetto più volte⁸⁸, si era arenato. La svolta era avvenuta quando, nel tentativo di comporre un diario del proprio fallimento letterario, si era accorto che *quello* era in realtà il libro che avrebbe da sempre dovuto scrivere: ma differiva dall'idea iniziale in un elemento decisivo, ossia nella presenza attiva del narratore sulla scena del racconto. Era appunto un diario e non un romanzo. Era nato così il celebre incipit in cui Carrère, coetaneo dell'assassino, metteva in parallelo il momento in cui Romand uccideva i suoi figli a quello in cui lui, lontano e inconsapevole, andava all'incontro scolastico con gli insegnanti del suo primogenito. Nasceva un nuovo modo di praticare la *non-fiction*, e questa mossa verrà, da allora, più volte

⁸⁷ Carrère 2016, pp. 255-62.

⁸⁸ È interessante notare come, in uno dei momenti in cui aveva abbandonato il progetto capotiano su Romand, Carrère abbia scritto il suo ultimo romanzo di pura fiction: *La Classe de neige*, che si ispira al caso Romand ma che se ne distacca ampiamente e che, soprattutto, sfrutta tutti gli espedienti del romanzo tradizionale. Il delitto del Giura ha generato dunque un dittico bifronte che riassume entrambi i segmenti della carriera di Carrère, e dà a essi una direzione irreversibile: «*le roman cède devant Romand*» dirà, con un gioco di parole, Dominique Rabaté (2016, p. 54). Se il Male assoluto era per Pietro Citati il soggetto comune e sotterraneo del romanzo moderno, nonché la sua oscura forza generatrice (e il Vautrin di Balzac è «l'immagine simbolica del grande romanziere moderno», Citati 2000, p. 125), si può affermare che una sua tarda incarnazione (Romand, un Saturno patricida e uxoricida oltre che figlicida) ne sia il definitivo soppressore – assumendo che *L'Adversaire* segni davvero un mutamento epocale della scena letteraria. Più che la smentita di una premessa, sembra che il cambiamento segni una diversa risposta alla stessa sollecitazione: in un saggio sul carteggio tra Henry James e Robert Louis Stevenson, Citati riporta un passaggio in cui quest'ultimo afferma che «la vita è mostruosa, infinita, illogica, abrupta e straziante: un'opera d'arte, al confronto, è netta, limitata, autonoma, razionale, fluida, evirata» (p. 418). La via del romanzo classico, dunque, sembra essere quella del distacco e della compostezza mentre quella della narrativa contemporanea – che ha già inglobato la lezione prospettivista del modernismo e la tensione al non-finito del postmoderno – non può che scegliere una via fusionale, aperta, multifocale.

replicata non solo da Carrère come un marchio di fabbrica, ma da molti altri scrittori in tutto il mondo, che se ne sarebbero appropriati⁸⁹.

La forma compiuta del libro e, forse ancora di più, la mitologia del suo concepimento hanno finito nel tempo per sigillare l'immagine de *L'Adversaire* come spartiacque; e se certo, per Carrère, rappresenta un segno di discontinuità, la «canonizzazione» del suo autore ha messo in ombra il fatto che la forma di letteratura da lui praticata da quel momento in poi non si è definita in un solo colpo, con il libro su Romand, ma si è andata delineando passo a passo con le opere successive (ed è tuttora, in parte, *in fieri*). Certo, si potrebbe obiettare che le opere di Carrère non possiedano una vera e propria forma quanto piuttosto un *brand*, come ci si esprime sempre di più parlando di opere letterarie (e non solo di manufatti o di prodotti audiovisivi)⁹⁰. Non intendo qui stabilire se sia più corretto parlare di forma o di *brand*: preferisco usare il termine di «impronta» – rifacendomi alla *blind impress* di una poesia di Philip Larkin, *Continuing to Live*, e alla rielaborazione del concetto da parte di Richard Rorty⁹¹ – per indicare quel complesso di elementi comuni a una serie di opere e che indicano un modello ideale (tuttavia inesistente in sé).

Dunque, se una stessa «impronta» i lavori di Carrère la condividono, forse quello che ha contribuito a definirla è, più ancora de *L'Adversaire*, il suo immediato successore: *Un roman russe* (2007). Il fatto che sia separato dal libro sul caso Romand da un intervallo di sette anni, mentre i seguenti si succederanno a distanze di tempo

⁸⁹ L'esempio più noto e citato è *El impostor* di Javier Cercas (2014, che condivide con *L'Adversaire* il tema della menzogna). Per il contesto italiano, rimandiamo agli esempi indicati da Donnarumma 2014, pp. 201-24. Può essere utile osservare – ma non è questa la sede per approfondire lo spunto – come la torsione autobiografica in contesto italiano raggiunga il suo punto di svolta, nella contemporaneità, con un libro piuttosto differente da *L'Adversaire*, che non guarda alla cronaca ma che si colloca su un territorio legato più tradizionalmente al tema della memoria familiare e dell'educazione artistico-sentimentale: *Via Gemito* di Domenico Starnone, apparso anch'esso nel 2000, e vincitore nello stesso anno del Premio Strega (mi baso, per queste riflessioni, sull'analisi di Simonetti 2023, pp. 49-62). Esempi successivi, invece, come *L'abusivo* di Antonio Franchini (2001), *Gomorra* di Saviano (2006) e *La scuola cattolica* di Albinati (2016) porteranno invece al loro centro fatti di sangue e di cronaca.

⁹⁰ Si veda, in proposito, Benvenuti 2023, pp. 10-14.

⁹¹ «We half-identify the blind impress / All our behavings bear, may trace it home» (Larkin 2003, p. 177). L'idea di una *blind impress* intuibile negli atti di ogni individuo è stata ripresa da Richard Rorty per indicare le «parole o forme speciali [che ciascuno cerca] per descrivere la propria peculiarità», importanti soprattutto per gli artisti perché attraverso di esse «si dimostrerebbe di non essere stati una copia o una replica» (Rorty 1989, pp. 34-5).

più brevi, dovrebbe contribuire peraltro a rendere chiaro che la svolta compiuta nel 2000 ha avuto bisogno di un assestamento – sia psicologico sia formale. Del primo, *Un roman russe* tratta direttamente, mentre il secondo appare in filigrana, ma non per questo in maniera meno chiara.

Nelle pagine seguenti mi soffermerò sul secondo aspetto, anche se non è svincolabile del tutto dal primo. L'idea di base è che, più ancora della torsione autobiografica (divenuta spesso uno slogan utile a poco altro che ai titoli dei supplementi culturali della domenica), la mossa decisiva della scrittura di Carrère a partire dal 2000 – il profilo della sua impronta – sia un originale *montaggio* dei materiali letterari. E se certo è innegabile l'importanza della riflessione su sé stesso e sulla propria biografia, va riconosciuto che essa è omogenea proprio a un'operazione di montaggio, come appare *in nuce* proprio nel famosissimo incipit de *L'Adversaire*: «Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tué après le repas»⁹². Che cos'è questo passaggio, se non un esempio di montaggio parallelo di evidente ascendenza cinematografica? Viene da pensare al famoso finale di *The Godfather* (Francis F. Coppola, 1972), in cui il battesimo del nipote del giovane padrino Michael Corleone (e la sua preghiera di rinuncia al male) si alterna agli omicidi degli avversari del boss⁹³.

Eppure, questo esempio rappresenta solo una delle possibilità del montaggio, quella superficiale e narrativa, mentre l'operazione viene praticata nella storia del cinema seguendo anche logiche più profonde e concettuali. Mettere in evidenza la pratica di montaggio nell'opera di Carrère presenta, a mio avviso, anche il vantaggio di riavvicinare l'autore a una delle sue fonti di ispirazione e confronto costanti, fin dall'inizio della propria carriera: il cinema, appunto. Basti, per ora, semplicemente ricordare che l'esordio letterario di Carrère è avvenuto sulle pagine della rivista di cinema «Positif» (a cui ha collaborato per molti anni) e che il suo primo libro, pubblicato nel 1982, è stato una monografia sul regista tedesco Werner Herzog (rimando alla

⁹² Carrère 2000, p. 305.

⁹³ Sulla differenza, decisiva ma troppo spesso equivocata, tra montaggio parallelo e montaggio alternato si veda Grespi 2010, pp. 111-13.

sezione 2.2 di questo lavoro). E il cinema non è solo un mondo di riferimento, ma un mestiere, poiché Carrère è stato (ed è) anche sceneggiatore e regista. Non va dimenticato che tra l'uscita de *L'Adversaire* e quella di *Un roman russe* Carrère ha realizzato il documentario *Retour à Kotel'nitch* (2003): quest'ultimo, come si vedrà, condivide l'orizzonte tematico e alcuni dei personaggi principali proprio con *Un roman russe*, che ne è in qualche modo un'espansione, un commento e una *novelization*. Il documentario, realizzato senza un piano predefinito e senza una sceneggiatura, ha preso forma proprio nella cabina di montaggio, e non è difficile immaginare come quella articolata operazione abbia potuto influire sulla scrittura del libro che trattava temi affini, travalicando dalla pellicola alla pagina. Tuttavia, seppur a tratti addirittura sovrapponibile, il materiale del documentario non è lo stesso, e così è differente la filosofia del montaggio sottesa alle due opere. In particolare, a mio parere, ci si può spingere ad affermare che per quanto riguarda la composizione del romanzo il tipo di montaggio ricercato si avvicina ad alcuni concetti elaborati dal massimo teorico di questa operazione cinematografica, il russo Sergej M. Ejzenštejn. Non si tratta – va sottolineato – di un'adesione puntuale a un impianto di pensiero (come si vedrà nell'«exkurs italiano» rispetto a Antonio Tabucchi), ma di un'ispirazione che trattiene, di un tratto del percorso intellettuale di Ejzenštejn, l'idea forte di conflittualità come strumento che nel montaggio favorisce una più intensa percezione e conoscenza del mondo – in questo caso specifico, di decifrazione dell'esistenza individuale⁹⁴.

Insomma, il *roman* di Carrère, a mio parere, è *russe* non solo per i suoi contenuti, ma anche per la sua forma e costruzione. E se è vero che contribuisce a definire in modo significativo l'impronta dell'opera di Carrère, allora saranno russi – e cinematografici, e frutto di montaggio – anche i libri successivi. Si tratta di un volo troppo azzardato? Non credo, anzi è possibile ancorare quest'idea della centralità del montaggio proprio a una dichiarazione di Carrère: «Cela [*Un roman russe*] a été un travail de

⁹⁴ Rispetto all'evocazione di Ejzenštejn come riferimento culturale, questo capitolo trae spunto da un saggio di Élise Hugueny-Léger (2017), anche se segue un altro percorso. Oltre al regista sovietico, riferimento sul lato cinematografico, potrebbe essere tentato in un'altra sede un confronto con l'opera di Vladimir S. Pozner (1905-1992), scrittore di ascendenze franco-russe – come la famiglia di Carrère – che viene spesso indicato sia come pioniere dell'uso del montaggio in letteratura sia come esponente di spicco nel panorama francese novecentesco della scrittura di non-fiction (e le due cose, forse, non sono slegate).

montage pour associer, juxtaposer ces récits *a priori* hétérogènes et qui n'ont guère pour point commun que: «ça m'est arrivé à moi en l'espace de deux ou trois ans» [...] C'est cette unité, à laquelle on ne peut pas échapper, qui (j'espère) donne corps au livre»⁹⁵. La stessa dichiarazione potrebbe essere facilmente estesa anche all'ultimo dei libri di Carrère, *Yoga* (2020), e, in grado diverso, a quasi tutti gli altri apparsi nel mezzo⁹⁶. Ma – oltre che una pura e semplice coesistenza di eventi temporali, di «stadi nel cammino della vita», per rifarsi al titolo della celebre opera kierkegaardiana – che cos'è questa «unità a cui non si può sfuggire»? Per tentare una risposta, occorre scolare le giunture dei materiali narrativi ed esaminare come lo scrittore abbia deciso di assemblarli. Ricostruendo questa operazione, è possibile intuire quale fosse il senso che Carrère cercava di inseguire.

Per farlo, però, si deve partire dal documentario *Retour à Kotelnic*, che – è utile ricordarlo ancora una volta – precede di quattro anni *Un roman russe*, e che costituisce un riferimento costante del libro. La domanda guida dell'analisi sarà: che cosa differenzia davvero il film e il libro (oltre ovviamente alla forma espressiva)? A cui si aggiunge: le due opere rispondono a una stessa filosofia del montaggio?

⁹⁵ Kaprielian 2010, p. 7. Nella stessa intervista, Carrère ritorna sul tema del montaggio anche alle pp. 14 e 16-7. Ma ci si sofferma anche, e in modo particolarmente significativo, nell'intervista che inaugura il libro-tributo *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, proprio a proposito di *Retour à Kotelnic* e alla sua influenza sulla scrittura: «Cette expérience du montage de documentaire m'a énormément plu. J'ai adoré ça et je pense que ça a eu pas mal d'influence sur ma façon d'écrire des livres». Nello stesso passaggio, Carrère indica che i libri possono essere divisi in due categorie: quelli riconducibili alla forma del puzzle, e quelli che sono come il filo di un gomitolo che si srotola a poco a poco. Entro queste due categorie possono essere raggruppati i libri che ha scritto: quelli di finzione nella seconda, quelli successivi a *L'Adversaire* nella prima (Demanze-Rabaté 2018, p. 15). La distinzione, dunque, riguarda aspetti formali che vanno più a fondo della semplicistica distinzione tra finzione pura e *autofiction*, e all'attivazione della già menzionata «torsione autobiografica». Sul montaggio Carrère tornerà a esprimersi diffusamente in occasione dell'uscita di *Yoga*. Si veda ad esempio, tra le molte dichiarazioni, questa rilasciata alla stampa italiana che riprende e approfondisce argomenti già più volte evocati: «Il lavoro al montaggio è molto simile alla scrittura e lo amo moltissimo. Posso anche aggiungere che le ore passate in sala a editare mi hanno insegnato molto nella scrittura e non si verifica il contrario» (Laganà 2022).

⁹⁶ A rigore, nel momento in cui sto scrivendo questo capitolo, l'ultimo libro pubblicato da Carrère è *V13* (2022). Questo, però, nasce come reportage dal processo agli attentatori del Bataclan per il «Nouvel Observateur», e la sua forma (per quanto non riducibile alla semplice collazione dei pezzi apparsi sul settimanale) non si discosta troppo da quella degli usuali testi giornalistici. *Yoga*, a tutti gli effetti, è dunque l'ultimo libro del filone inaugurato da *L'Adversaire* e marcato dalla «funzione Carrère».

Nella carrozza che ospita Anna Karenina, ormai diretta verso la propria fine, sale un'anziana donna che si stringe nei vestiti e che si lamenta del tempo. Per attaccare bottone, chiede retoricamente ai passeggeri seduti sui sedili: «Fa freddo, eh?». Nessuno le risponde, fino a quando arriva ad Anna, che dice: «Sì, fa freddo». Questo episodio viene ricordato da James Salter, scrittore statunitense che per diversi anni è stato anche sceneggiatore, nel suo memoir *Burning the Days*: gliel'aveva illustrato il regista Maximilian Schell come esempio di una perfetta caratterizzazione del personaggio attraverso il dialogo – ovvero, di ciò che i manuali di sceneggiatura e drammaturgia chiamano «uso del sottotesto»⁹⁷.

A quelle atmosfere rimandano le scene di apertura del documentario di Carrère: lo scrittore è sulla carrozza-ristorante di un treno, in compagnia di un altro uomo. Bevono e fumano, mentre fuori scorre un paesaggio innevato. Nel loro dialogo, emergono le tracce di un evento agghiacciante accaduto in un passato recente: un delitto cruento. Poco dopo, scopriremo che Carrère e il suo accompagnatore stanno raggiungendo il villaggio di Kotelnitch, a ottocento chilometri a est di Mosca. Il suo, come dice appunto il titolo del film, è un ritorno: sta portando delle foto e dei filmati sviluppati alla madre di Ania, l'interprete che l'aveva affiancato nel primo viaggio in Russia, e che nel frattempo è stata barbaramente uccisa insieme al figlio neonato. L'uomo che accompagna Carrère è il suo nuovo interprete, Sacha, e il ritorno avviene nell'occasione dell'anniversario della morte di Ania e del figlioletto Lev: le foto e i filmati sono i doni che Carrère porta a Galia, la madre di Ania, un modo per ricordarla.

Ma a cosa si doveva il primo incontro tra lo scrittore e la giovane interprete? Perché Carrère aveva intrapreso quel primo viaggio nella Russia profonda? A pochi mesi dall'uscita de *L'Adversaire*, aveva accettato di realizzare un reportage sulla storia di un soldato ungherese che, alla fine della Seconda guerra mondiale, era stato fatto prigioniero dai russi e che quasi sessant'anni dopo era stato ritrovato in un ospedale psichiatrico della regione di Kotelnitch, dove aveva trascorso i decenni chiuso in sé

⁹⁷ Salter 2018, p. 334. Sull'attività di sceneggiatore di Salter, che avrebbe firmato gli *scripts* di tre film (*Downhill Racer*, 1968; *The Appointment*, 1969; *Threshold*, 1981) oltre che copione e regia di *Three* (1969), si veda Dowie 1998, pp. 31-44.

stesso. La visita in quei luoghi per il reportage aveva spinto Carrère a voler realizzare un documentario sulla provincia russa: un film che partiva senza un soggetto stabilito, ma che si sarebbe incentrato sull'interazione tra gli abitanti del luogo e la troupe straniera. Quasi come se la pellicola dovesse raddoppiare, sul piano narrativo, l'esperienza di qualcosa di chiuso, abbandonato a sé stesso, che viene riportato alla luce. La piccola troupe di Carrère aveva filmato la vita cittadina, i suoi protagonisti, il grande snodo ferroviario che (insieme alla fabbrica di prodotti da forno) sembra essere l'unico elemento notevole del posto: un luogo che permette allo scrittore di conoscere un altro Sacha, il funzionario locale del FSB (l'ex KGB) che deve rilasciare i permessi per le riprese, e la sua giovane compagna, Ania appunto, che diventa a poco a poco la guida della troupe. La parte centrale del film (siamo attorno al 56') ripropone i filmati di quella fase delle riprese: la cena che Carrère aveva voluto realizzare, per un gruppo di cittadini di Kotelnitch, con l'intento di presentarsi e di esporre il proprio progetto cinematografico, oltre che di accattivarsi le persone del posto – i potenziali protagonisti del film. Alla fine della cena, Carrère balla con una ragazza, poi segue lei e i suoi amici, nel cuore della notte bianca, nella sua luce spiritata, in riva al fiume che scorre ai margini del villaggio. Lo assale la paura che il suo progetto finisca per vagare come i giovani di Kotelnitch sul bordo del fiume, senza una meta, nel vuoto del paesaggio desolato. Ania, fino ad allora, è soltanto una figura sullo sfondo, che si è tuttavia fatta notare per il candore, la spensieratezza un po' ombrosa, il desiderio di spezzare l'isolamento del luogo di nascita con la conoscenza di una lingua straniera (il francese) e con la musica. Alla fine della cena, Ania canta una canzone accompagnandosi alla chitarra, davanti alla tavolata; Carrère e la sua troupe la riprendono anche sulle scale della sua casa, seduta sui gradini, mentre canta e suona ancora, con voce sicura ma fragile, quasi sul punto di rompersi, le dita invece disinvoltate sullo strumento. Nessuno, in quel momento, può immaginare che quella sequenza diventerà il cuore del film.

Il filo della narrazione salta in avanti, si riallaccia al presente: Carrère segue Galia alla commemorazione della figlia. Al cimitero coperto di neve, poi al pranzo con amici e parenti. Sono presenti il fratello di Ania e il suo ex compagno Sacha, il padre di Lev. Galia vive in uno stato di instabilità emotiva, crede che la morte di Ania nasconda un complotto contro Sacha (che è pur sempre un personaggio con delle ombre, dovute al suo impiego nel servizio segreto): non accetta la versione della polizia,

secondo cui Ania e Lev sono semplicemente vittima di un folle, un operaio schizofrenico della fabbrica del pane, che ha confessato il delitto. L'atmosfera, tra i convenuti alla celebrazione, si fa tesa. Carrère e la sua troupe si allontanano con Sacha (il compagno di Ania). Si fermano a casa della sua ex moglie, che sembra averlo riaccolto, e guardano una cassetta con filmati di Ania al tempo delle prime riprese. Nel video (che non viene mostrato), Ania canta una canzone sulla perdita della giovinezza, sulla fugacità del tempo. Sacha si commuove, scoppia a piangere. «La tua telecamera può registrare tutto – dice a Carrère –. Ma dopo [di quello che hai registrato], tu ne butti via la metà. Non conservi che il meglio. Io so che il vostro film, con i suoi eroi e le sue eroine, ha ricevuto un nuovo impulso dal fatto della morte di Ania.» Nonostante sia prostrato dal dolore, Sacha è lucido. Capisce ciò che l'evento drammatico ha permesso di fare a Carrère in termini di costruzione autoriale⁹⁸. Gli ha fornito la causa finale senza cui la riconfigurazione narrativa del materiale filmato sarebbe stata impossibile. Questo processo si compie attraverso un'operazione di montaggio e, in effetti – come dice Sacha –, impone che si butti via la metà del girato, se non di più, per far emergere «il meglio»: il senso – la logica del racconto. Come aveva intuito Pier Paolo Pasolini nel saggio del 1967 *Osservazioni sul piano-sequenza*, c'è un'intima connessione tra la morte e l'idea e la pratica del montaggio: «*La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. Il montaggio opera dunque sul materiale del film [...] quello che la morte opera sulla vita»⁹⁹.

⁹⁸ Il resto del discorso di Sacha è un richiamo etico: «Io ti chiedo una cosa sola, Emmanuel. Non bisogna speculare su questi fatti». La responsabilità morale nella rappresentazione di personaggi reali è un altro grande tema che investe la narrativa di Carrère, e che non è questa la sede per affrontare. Va osservato però che anch'esso ha un'origine «cinematografica», come sarà evidenziato in maniera più chiara nel paragrafo 2.3 della seconda parte.

⁹⁹ Pasolini 1972, p. 1560. Per Slavoj Žižek, la morte figurerebbe in questo caso come l'ultimo granello di sabbia che trasforma, con effetto retroattivo, un insieme di granelli in un cumulo: «Il granello in più che costituisce il mucchio [...] incarna nella realtà la funzione del significante. Si è tentati di dire che rappresenta il soggetto per tutti gli altri granelli. [...] Sopraggiunge come eccedenza, senza la quale, tuttavia, quanto si vorrebbe afferrare allo stato puro, privo di elemento superfluo, ossia la realtà in sé stessa, sfuggirebbe». L'idea di Žižek

Siamo entrati, con le parole di Sacha, nel segmento finale del film (all'incirca, gli ultimi dodici minuti). Anche se il suo discorso esplicita la strategia del documentario, e in qualche modo ne rivela la genesi, non è tutto lì. La pellicola di Carrère riguarda Ania, certo; ma non solo. E forse l'idea del montaggio come «morte» che permette una riconfigurazione retroattiva del materiale filmico, ma che gli imprime comunque un orientamento temporale in una sola direzione, non è quella su cui Carrère si vuole arrestare.

Dopo aver lasciato Sacha, lo scrittore e il suo interprete passano la notte in un albergo. Al mattino, il film ci mostra Carrère di fronte alla finestra della sua stanza, mentre sta fumando. Di là dal vetro, il paesaggio innevato della stazione, con un treno merci che sfilava lento. Con l'immagine del treno sembra stabilirsi una circolarità con l'inizio della pellicola, che era cominciata appunto su un vagone. La voce *off* di Carrère rievoca le radici russe del ramo materno della propria famiglia, già menzionate nel corso del film (in rapporto al fatto che Carrère, in alcuni spezzoni, parla russo, anche se non troppo fluidamente) ma solo in maniera laterale, e mai messe in primo piano. Adesso Carrère aggiunge che un suo avo, nel 1905, era stato governatore della regione di Kotelnitch, e che quella era la scusa che accampava con gli abitanti della cittadina quando gli chiedevano le ragioni profonde del primo viaggio e della volontà di girare un film proprio lì: il desiderio di riconnettersi con le radici famigliari. Ma ora Carrère riconosce che era una menzogna, il suo avo era stato solo un amministratore, e per breve tempo; le sue origini non erano lì. Eppure, Carrère ammette che gli sembra di *appartenere* a quel luogo, di essere sempre stato là. Perché? Sulla voce *off* che si pone questa domanda, le immagini vanno più a fondo nel «simbolo» del treno (se di simbolo si tratta). Delle rotaie sono riprese in primo piano, poi si entra all'interno di un vagone: il frammento è in un bianco e nero sepiato, senza tempo. La narrazione di Carrère rievoca il soldato ungherese che era stato la causa del suo primo viaggio a Kotelnitch, per il reportage: lo scrittore lo definisce un *revenant*¹⁰⁰, qualcuno che torna dal regno

converge con quella di Pasolini, poiché suggerisce la modalità in cui attraverso la morte/montaggio – in linguaggio hegeliano-laciano – «il necessario emerge dal contingente» (Žižek 2003, pp. 29-30).

¹⁰⁰ Conviene ricordare che uno tra i più noti progetti cinematografici a cui Carrère si è dedicato è la scrittura di cinque episodi della serie televisiva *Les Revenants* (Francia, 2012-15). Il *concept* della serie è, appunto, l'inspiegabile ritorno dei morti in un paese delle Alpi

dei morti. Poi passa a raccontare di come, al ritorno in Francia, la madre di Carrère avesse evocato il ricordo di suo padre: un russo di origine georgiana, un uomo brillante e promettente dalla vita sfortunata, che – emigrato in Francia – si era trovato a fare lavori umili, come il guidatore di taxi, e che era scomparso nel nulla durante la Seconda guerra mondiale, ucciso forse per aver collaborato con gli invasori nazisti. Il fatto che il suo corpo non fosse mai stato ritrovato aveva comunque alimentato la speranza nei suoi famigliari, che continuavano a sognare, un giorno o l'altro, di vederlo ricomparire alla porta. Carrère realizza che il viaggio a Kotelnitch era il tentativo (impossibile) di venire a capo di quella sparizione, perché, attraverso la storia affine del soldato ungherese, il villaggio diventava ai suoi occhi «il posto dove si va quando si scompare». E se, come era ovvio, non sarebbe mai riuscito ad afferrare quel fantasma, avrebbe almeno potuto «dargli una sepoltura». Farsi carico della ferita famigliare.

Qui, nel finale, Carrère lascia affiorare un'idea di temporalità diversa da quella veicolata dall'accoppiata montaggio/morte, che è caratterizzata, oltre che dall'ovvio processo di selezione tipico del montaggio, dalla retroattività, ossia da uno sguardo che procede dal punto finale verso l'inizio, in un percorso di assegnazione di senso. Questa retroattività, pur agendo in direzione contraria rispetto all'ordine naturale degli eventi, si muove tuttavia ancora in modo lineare. Il modello alternativo a cui Carrère sembra guardare è invece basato su un'anti-linearità, ovvero su una condensazione degli eventi che ne privilegia il senso rispetto alla posizione sull'asse del tempo. Un'idea simile era stata suggerita da Jorge Luis Borges in una pagina di *Otras inquietudes* (1952) in cui, raccontando l'esperienza di un *dejà-vu* in una passeggiata notturna per le vie di Buenos Aires, giungeva ad ammettere che due percezioni identiche

francesi. «Ce ne sont pas des zombies, ce ne sont pas des fantômes, ce ne sont pas des vampires. [...] Si en entrant dans la cuisine vous trouviez votre fille adolescente, morte trois ans plus tôt, en train de se préparer un bol de céréales en craignant de se faire engueuler parce qu'elle est rentrée tard, sans aucun souvenir de ce qui s'est passé la nuit précédente, comment réagiriez-vous?». Carrère – che nel prologo di *Le Royaume* racconta l'esperienza della sua collaborazione con l'ideatore della serie, Fabrice Gobert – dice di aver avvertito da subito la potenza del meccanismo narrativo: «celui-ci était de loin le plus puissant qu'on m'ait proposé dans ma carrière de scénariste». Ma forse la connessione con il *concept* gli derivava, ancora di più che dall'ingranaggio del *plot*, dalla persistenza del fantasma famigliare del nonno mai sepolto? L'idea del ritorno dalla morte, peraltro, è il collegamento che permette a Carrère di affrontare il racconto dei primi cristiani: «Ce qu'on raconte dans *Les Revenants*, ce sont ces jours derniers qu'étaient persuadés de vivre les adeptes de Paul, où les morts se relèveront et où se consommera le jugement du monde» (Carrère 2014, pp. 13 e 15).

di un fatto separate da anni di distanza non indicano un evento diverso, seppur omogeneo, ma in ultima analisi *lo stesso evento*¹⁰¹. Quasi come se il tempo fosse un tappeto magico che è possibile ripiegare su sé stesso facendone coincidere i lembi. Una conclusione che forse non suona così paradossale se la si legge alla luce delle riflessioni ontologiche di Gilles Deleuze: come spiega Rocco Ronchi, nel pensiero deleuziano «l'evento non è il fatto»; pur implicando necessariamente “ciò che succede”, «l'evento si trova in un regime di extraterritorialità rispetto a quanto è dato»¹⁰².

Si vedano in proposito alcune pagine della *Ventunesima serie* di *Logica del senso* (1969) dedicata proprio all'evento. Deleuze parte da una frase di Joe Bousquet, poeta e intellettuale rimasto paralizzato all'età di ventun anni dopo essere stato colpito da un proiettile in una battaglia della Prima guerra mondiale. Ribaltando la tradizionale concezione del trauma come episodio che irrompe in una vita ordinandola in un prima e un dopo e dandole un orientamento, una causa finale, Bousquet diceva: «La mia ferita esisteva prima di me, io sono nato per incarnarla». Questa affermazione permette a Deleuze di affermare che l'evento non è l'accadimento – il fatto (ciò che avviene) – ma qualcosa che «è in ciò che accade, il puro espresso che ci fa segno e che ci aspetta. [...] È ciò che deve essere compreso, ciò che deve essere voluto, ciò che deve essere rappresentato in ciò che accade». Di fronte a questo tipo di evento, la risposta adeguata non è subirlo, ma sceglierlo: è *Amor fati*. E tale opzione comporta un pervertimento del tempo ordinariamente inteso: non un eterno presente, come si potrebbe immaginare, ma «un passato-futuro illimitato che si riflette in un presente vuoto che non ha più spessore di un vetro». L'individuo è un attore, rappresenta un tema, più che un personaggio, che tiene insieme passato e futuro. È diventato «figlio dei propri eventi»¹⁰³.

Nel viaggio a Kotelnitch, nell'incontro con Ania e nel lutto per la sua morte, nel film che sta realizzando, Carrère ha scelto la propria origine. Questo collegamento dei filoni dell'esperienza traspare, a mio avviso in modo chiaro, in una delle scene finali del film. Mentre la voce narrante dello scrittore entra più a fondo nella storia personale del nonno, le immagini di treni e rotaie sullo schermo si interrompono e

¹⁰¹ Cfr. Borges 1984, p. 1081.

¹⁰² Ronchi 2015, p. 59.

¹⁰³ Deleuze 1975, pp. 133-4.

passano alla visione di una sala di montaggio: al muro c'è una lavagna che viene utilizzata per comporre con dei post-it le sequenze del film nell'ordine in cui saranno montate. Ai post-it numerati, con sintetiche descrizioni della storia di Ania e dei viaggi a Kotelnitch, sono intervallate foto in bianco e nero che ritraggono il nonno di Carrère e la sua famiglia (la madre e lo zio da giovani, la nonna poco prima di perdere il marito). «È nel punto mobile e preciso, in cui tutti gli eventi si riuniscono così in uno solo, che si opera la trasmutazione»: elaborare un lutto, ma anche rinascere. Nelle ultime scene, le immagini del film sono scelte dal momento in cui, nella prima sessione di riprese in Russia, Carrère aveva avvertito nel modo più intenso la fragilità del suo progetto cinematografico: la telecamera indugia sulla fabbrica del pane, in cui lavorava l'assassino di Ania, ancora lontano all'epoca dal macchiarsi le mani del suo sangue. Quel pensiero genera nello spettatore un cortocircuito temporale. Carrère dice che allora, attraverso quelle immagini desolate, aveva pensato di stare riprendendo il proprio smarrimento. Ma poi, rivedendole, si era ritrovato spontaneamente a scrivere delle riflessioni in russo, fluenti e copiose, come se qualcosa in lui si fosse sbloccato. Il pensiero di Ania gli aveva inoltre fatto tornare alla mente, di colpo e tutta intera, una ninna nanna in russo, con parole di Lermontov, che sua madre gli cantava quando era bambino (una canzone proveniente dal retaggio familiare, e che forse il suo stesso padre le aveva cantato da piccola). Il film si conclude con la voce di Carrère che canta la ninna nanna sulle immagini di Kotelnitch che si fanno via via più evanescenti.

La scena della *editing room* appare dunque come un *pivot* e come l'indice che punta verso un'idea differente di montaggio. Questa operazione non è da intendere come un sigillo (e da imparentare con la morte, secondo la visione pasoliniana), ma come un'apertura: la sua specificità non risiede tanto nella selezione, quanto nell'alchimia della giustapposizione, nella possibilità di far accadere qualcosa – in una logica paradossale in cui la somma e l'ordine degli addendi fanno cambiare il risultato del processo. È verso questa idea di montaggio che si muove, per via letteraria, *Un roman russe*, il gemello narrativo di *Retour à Kotelnitch*. È un'idea, peraltro, fortemente connessa con il concetto di performatività: un concetto che, come vedremo anche più avanti, è essenziale nel lavoro di Carrère. Gli elementi del libro che si distaccano dai materiali del documentario puntano, a mio giudizio in modo chiaro, in questa direzione. Occorrerà dunque esaminarli. Un altro obiettivo della sezione seguente sarà

vedere come questa idea di montaggio sia avvicinabile ad alcuni aspetti delle teorizzazioni di Ejzenštejn, con cui *Un roman russe* può essere messo in dialogo.

Treni II

«Le train roule, c'est la nuit, je fais l'amour avec Sophie sur la couchette et c'est bien elle»¹⁰⁴. Anche *Un roman russe*, come *Retour à Kotelnitch*, si apre con una scena ambientata in treno. Si tratta però di una scena molto diversa da quella del film. La prima frase ci mette già di fronte degli elementi che permettono di intuire dove la traiettoria del libro si differenzierà. Allargando la lente all'intero primo paragrafo, ci si accorge che l'autore sta parlando di un sogno («c'est bien elle» si riferisce al fatto che Carrère ammette di aver sognato distintamente la propria compagna del momento, Sophie, mentre di solito, nei suoi sogni erotici, si trova di fronte solo figure femminili indistinguibili). Il sogno vede Carrère e Sophie protagonisti di un gioco erotico a quattro insieme a un'altra coppia, il signore e la signora Fujimori, su un treno che procede nella notte russa. Il treno a un tratto si ferma alla stazione di un villaggio remoto, un soldato è in piedi sulla banchina, e Carrère ha paura che salga per un'ispezione e si accorga di quanto le due coppie stanno facendo nel vagone. Teme che il loro libertinismo provochi una reazione nel soldato, il quale potrebbe decidere di arrestarli e portarli in commissariato. Da lì, basterebbe poco per vederli condannati e imprigionati, «sans que personne nous entende crier dans un cul-de-basse-fosse au fond de ce bled boueux de la Russie profonde»¹⁰⁵. Quelle paure irrazionali suscitano le risate di Sophie e dei Fujimori, e alla fine anche Carrère si mette a ridere, svegliandosi.

A questo punto, dopo uno stacco evidenziato da una riga bianca, la scena salta al livello della realtà: siamo sempre su un treno che attraversa la Russia, è notte. Carrère sta viaggiando verso Kotelnitch. È insieme a Jean-Marie, un operatore, e a Sacha, l'interprete che abbiamo già conosciuto nel film. Qui però non si tratta, come nel documentario, di un ritorno: Carrère sta raccontando il primo viaggio a Kotelnitch, per il

¹⁰⁴ Carrère 2007, p. 429.

¹⁰⁵ Ibi, pp. 429-30.

reportage sul soldato ungherese identificato nell'ospedale psichiatrico. Il sogno, in qualche modo, già enuncia il *Leitmotiv* della reclusione, ma l'autore lo approfondisce nel paragrafo (il terzo del primo capitolo) in cui cerca di dare una spiegazione al perché la coppia ospite del gioco erotico si chiamasse Fujimori e avesse aspetto orientale: l'inconscio di Carrère doveva aver prodotto un'associazione tra due articoli letti, quello stesso giorno, su un quotidiano. Uno sui guai giudiziari del presidente peruviano dell'epoca, Alberto Fujimori, e un altro su alcune famiglie di giapponesi scomparsi le quali sospettavano che i propri cari fossero stati rapiti e deportati in Corea del Nord. Il tema della prigionia si perfeziona ancora nella pagina successiva, in cui Carrère richiama una leggenda di cui aveva sentito parlare ai tempi del servizio militare. Una trappola per i viaggiatori europei della Transiberiana: l'esca di un fungo allucinogeno straordinario che si trova in qualche villaggio sperduto lungo il percorso, il viaggiatore *hippie* ignaro che scende per cercarlo, che viene accerchiato dai paesani, rinchiuso in una stamberga per diventare vittima di divertimenti sadici senza che nessuno possa più mettersi sulle sue tracce. E nella prigionia, la consapevolezza che «tout le rêve de sa vie menait à cela, et que c'est la réalité, la dernière, la vraie, celle dont il ne se reveillera jamais»¹⁰⁶.

Il punto finale della leggenda coincide con la condizione psicologica in cui ammette di trovarsi lo stesso Carrère all'inizio dell'avventura in Russia sulle orme del soldato ungherese: una sensazione di costrizione e paura che è, sì, una costante della sua vita mentale, fin dalla giovinezza, ma anche il prodotto di sette anni di lavoro sulla storia agghiacciante de *L'Adversaire*. È per uscire da questa esperienza che Carrère ha accettato il lavoro sul soldato ungherese: un modo per scappare alla prigionia individuale («Je vais vers le dehors, vers les autres, vers la vie»), la storia di una liberazione letterale che diventa un acceleratore per la liberazione metaforica («Je me dis que oui, je vais raconter une dernière histoire d'enfermement, et que ce sera aussi l'histoire de ma libération»). Da notare un elemento della narrazione che distingue nettamente il libro dal film: la presenza di Sophie, la compagna del narratore. Incontrata poco prima di accettare il lavoro al reportage. Una persona che entra nella vita di Carrère e che gli

¹⁰⁶ Ibi, p. 433.

dà «l'impression de passer à autre chose»¹⁰⁷. La centralità di Sophie in questo racconto è confermata da un passaggio della seconda sezione che può essere messo a confronto con la scena della sala di montaggio del documentario. Scrive Carrère: «En tête du carnet noir que j'ai emporté à Moscou avec le projet d'y tenir mon journal, j'ai collé deux photos. Sur la page de gauche, mon grand-père, le visage penché, le front soucieux, le regard noir; sur celle de droite Sophie, nue sur la terrasse de la maison de Formentera. [...] ces photos opposent l'ombre de ma vie et sa lumière»¹⁰⁸. Il diario, la foto del nonno, quella di Sophie. I tre elementi identificano le linee principali del racconto: la cronaca del reportage e le sue conseguenze (il documentario e l'assassinio di Ania), il tentativo di fare i conti con il fantasma familiare, il desiderio di liberazione attraverso l'amore. Evidentemente, l'ultima delle tre linee è nuova rispetto al racconto filmico. Lì avevamo, come mostrato dalla scena della sala di montaggio, due soli «piani»: il *making of* del documentario e la trama familiare. Che senso ha l'inserimento di questa nuova linea?

Bisogna tornare all'intervista di Carrère con Kaprièlian. Lì, l'autore evidenziava due punti importanti nella lavorazione del libro: la necessità di giustapporre elementi diversi («*récits a priori hétérogènes*») e il fatto che, in apparenza, queste linee non abbiano altro in comune che una contiguità temporale e il riferimento a un soggetto («ça m'est arrivé à moi en l'espace de deux ou trois ans»). Ma il compito del montaggio è soltanto, e perlopiù, quello di selezionare e assemblare? No: si tratta di trovare *un senso* che vada oltre, e più a fondo, di quella semplice contiguità temporale e di unità dell'esperienza. Qui si entra nel vivo di ciò che appare come il contributo «russo» a questa idea di montaggio. *Eterogeneità* e *senso* sono le parole chiave che ci guidano in questa direzione.

Se nell'intervista a Kaprièlian Carrère ha affermato che la composizione di questo libro è stata essenzialmente «un travail de montage», bisogna dunque chiedersi, in senso più specifico, a che tipo di montaggio Carrère si riferisca. A mio avviso, e alla luce di quanto abbiamo evidenziato nell'introduzione a questa prima parte, a proposito di Ejzenštejn, si può affermare che si tratti di un montaggio, pur se praticato per via

¹⁰⁷ Ibi, pp. 429-34.

¹⁰⁸ Ibi, p. 488.

letteraria, che si ispira profondamente a una concezione cinematografica. Un montaggio, dunque, che si inserisce in una linea di discendenza che fa capo alla riflessione russa, e in particolare a una fase del pensiero di Ejzenštejn; un montaggio intellettuale, anti-mimetico, non narrativo. Quest'ultimo aspetto della definizione deve essere precisato: se nel suo libro Carrère lega tra loro eventi e riflessioni che condividono, in superficie, una prossimità temporale, a un livello più profondo frammenta il tempo della narrazione privilegiando relazioni tematiche rispetto all'ordine naturale degli eventi. Ancora una volta, va evidenziato che lo specifico di una operazione così intesa non consiste tanto nel *selezionare* gli elementi più adatti a comporre una narrazione omogenea, quanto a lavorare sull'eterogeneità dei materiali e sui conflitti generati dai loro rapporti. Se prendiamo per buona la metafora proposta da Barbara Grespi, per cui la forma *continua* del montaggio concepisce il film come *puzzle*, mentre quella *discontinua* come un *collage*¹⁰⁹, dovremo dire che l'effetto di realtà privilegiato non è quello dell'illusione mimetica, ma dello *choc* emotivo che genera domande e riflessioni. Lo spettatore/lettore è dunque chiamato a collaborare attivamente alla costruzione del significato. Ed è anche chiamato, come ha sottolineato Élise Hugueny-Léger, a ripercorrere i passi del «montatore», a compiere il suo stesso percorso di significazione: «le travail à faire face au fragmentaire et au non-dit démarche reproduit les errements et les difficultés de Carrère face à un projet semé de difficultés et d'inattendu – et *in fine*, reproduit sa propre position de spectateur»¹¹⁰. In questo intento, che Ejzenštejn avrebbe definito «dinamizzazione» emotiva e intellettuale dello spettatore, si riconosce quell'aspetto performativo del montaggio – in ultima analisi, il più essenziale – che abbiamo già indicato sopra attraverso la formula elaborata da Antonio Somaini: *montare l'opera per montare lo spettatore*. Un aspetto che si sposa con la visione della letteratura di Carrère: «J'aime que la littérature soit efficace, j'aimerais idéalement qu'elle soit performative, au sens où les linguistes définissent un énoncé performatif, l'exemple classique étant la phrase "je déclare la guerre": dès l'instant où on l'a prononcée, la guerre est de fait déclarée»¹¹¹.

¹⁰⁹ Grespi 2010, p. 52.

¹¹⁰ Hugueny-Léger 2017, p. 151-2.

¹¹¹ Carrère 2007, p. 518.

Ma per comprendere meglio questo aspetto, e per connetterlo con la questione dell'eterogeneità dei materiali del montaggio e con il loro assemblaggio «conflittuale», è utile vedere da che punto del libro tale affermazione sia tratta. Precisamente, dalla parte terza. Questa sezione di *Un roman russe* riproduce integralmente il racconto *L'Usage du monde* pubblicato su «Le Monde» il 20 luglio 2002¹¹²; definito genericamente come una novella erotica, in realtà questo racconto è una sorta di esperimento condotto da Carrère con la sua compagna, Sophie, un tentativo di suscitare l'eccitazione erotica durante un viaggio in treno. L'inserimento di questo testo eccentrico nel cuore del libro (siamo all'incirca alla metà) a mio avviso insiste sulla ricerca di un effetto intellettuale sulla base dell'eterogeneità. Vediamo quali sono le «giunture» con gli altri elementi narrativi che precedono e seguono questa sezione: prima, alla fine della seconda parte, Carrère racconta di come il suo progetto di documentario a Kotel-nitch abbia incontrato l'interesse di una produttrice. Riporta, quindi, il testo che ha scritto alla commissione per l'attribuzione di finanziamenti, che si concludeva così, esplicitando l'idea base del documentario: «Découvrir ce que raconte le film seulement au montage: quand ce qui nous arrivera deviendra ce qui nous est arrivé»¹¹³. Successivamente, sull'onda dell'entusiasmo per la nuova impresa, Carrère si dedica con foga alla scrittura del racconto per «Le Monde», un racconto che tuttavia – per la sua natura di «manuale d'istruzioni» per l'eccitazione erotica – smentisce del tutto il progetto «senza rete» del documentario. La quarta parte si riapre sulla lavorazione del film, con la produttrice che chiede a Carrère un dettaglio sulle riprese imminenti (se il suo arrivo

¹¹² Il titolo del racconto è identico a quello di un libro di viaggio del giornalista e fotografo svizzero Nicolas Bouvier (1929-1998), che Carrère cita direttamente nelle prime pagine di *D'autres vies que la mienne* (2009). Cronaca di un'esplorazione dell'Asia centrale a bordo di una Topolino, per Carrère è «un livre d'émerveillement et de célébration». Il racconto erotico, ugualmente, si pone come un'esaltazione del gioco di coppia, del piacere e dell'immaginazione come veicolo del godimento sessuale. Tuttavia, l'esito dell'«esperimento» – come si vedrà – trasforma il trionfo dei sensi in fallimento e in avvisaglia della rottura della relazione, ed è forse per questo che inserendo il racconto nel corpo di *Un roman russe* ne ha ommesso il titolo originale. «Montato» insieme agli altri materiali narrativi che compongono il libro, *L'Usage du monde* assume un altro senso e si avvicina, per temperatura emotiva, a un altro libro di Bouvier che Carrère cita sempre in *D'autres vies que la mienne*, *Le Poisson-scorpion*: ancora un racconto di viaggio, questa volta in Sri Lanka (in un luogo a poca distanza da dove la famiglia di Carrère si trova in vacanza, all'inizio dei fatti raccontati nel libro del 2009), incentrato non sulla gioia dell'esplorazione, ma su un senso «de débâcle, de perte, d'abîme plus que frôlé» (Carrère 2009, pp. 653-4).

¹¹³ Carrère 2007, p. 511.

in Russia sarà filmato dal suo punto di vista o da quello, esterno, dell'operatore). Carrère non ha una risposta, in qualche modo la domanda lo turba mentre cerca di dormire nella cuccetta del treno diretto a Kotelnitch, e allora cerca conforto in quello che è sempre stato il suo motto rispetto al progetto: «ne rien prévoir, être aux aguets, laisser venir»¹¹⁴. Le giunture tra le parti, qui, mostrano il conflitto tra le idee di *predeterminazione* e *aleatorietà*, una contraddizione che insiste su eventi contigui nella vita dell'autore. La seconda parte del libro mostrerà la risposta della realtà alle aspettative dell'autore: il «vuoto» del documentario sarà colmato dal «pieno» dell'evento traumatico – l'assassinio di Ania – e il «pieno» dell'istruzione erotica sarà scavato dal «vuoto» dell'assenza di Sophie, che non prenderà il treno programmato e che non si sottoporrà all'esperimento (è il primo passo verso il naufragio del rapporto d'amore). Si delinea pertanto, a poco a poco, il tema che a mio avviso soggiace al montaggio delle linee, quello dell'incontrollabilità/imprevedibilità del reale.

La terza linea, quella che riguarda il trauma familiare – la sparizione del nonno russo, il suo lutto mai celebrato che ossessiona la famiglia – pure se a sua volta eterogenea rispetto alle altre linee di racconto, ne confermerà il tema. Partito con l'idea di «ritrovare» il nonno perduto nella figura del prigioniero ungherese, Carrère finirà per celebrarne la definitiva scomparsa attraverso un altro lutto, quello della giovane interprete uccisa. (Ed è significativo che questo abbandono all'imprevedibilità del reale, alle sue trame misteriose, sia siglato da un altro testo, come il racconto erotico, dalla forma eterogenea rispetto alla gran parte del libro: una lettera dell'autore alla madre.)

Se il montaggio si dispiega lungo tutto il libro sul piano delle tre linee, si ripercorre anche a livello locale, in alcuni capitoli in modo più evidente che in altri. Il primo, che per la posizione ha il compito di far entrare il lettore nella narrazione, è quasi un compendio dell'intero libro, e mostra in modo spiccato l'applicazione del principio di montaggio.

Prima di entrare nel dettaglio delle unità tematico/narrative che si allacciano in questo capitolo, è bene sottolineare che, da un punto di vista di *layout*, la pagina di Carrère si mostra composta da paragrafi di lunghezza variabile (da poche righe a un paio di pagine), separati l'uno dall'altro da una riga bianca. Si tratta di una

¹¹⁴ Ibi, p. 531.

«impaginazione» che Carrère inaugura con *L'Adversaire* e che sarà una costante nei suoi *récits* successivi. La riga bianca che intervalla i blocchi di testo evidenzia le unità minime, le cellule, per così dire, del montaggio (che, trasportate nel contesto cinematografico, potrebbero essere le inquadrature)¹¹⁵.

¹¹⁵ Nelle sue riflessioni sui rapporti tra cinema e letteratura americana della prima metà del Novecento, Claude Edmonde-Magny osserva come uno dei risultati che il film porta al testo letterario è l'eliminazione delle transizioni (cfr. in particolare il cap. III, pp. 62-81). La riga bianca tra i paragrafi, per Carrère, è (a mio avviso) un modo per rendere ancora più nette, inequivocabili, le transizioni.

Va precisato che la questione dell'eliminazione delle transizioni evidenziata da Magny è la punta dell'iceberg di un dibattito su questo tema che si dipana nella letteratura e nella critica francese tra Ottocento e Novecento. Una traccia di questo dibattito si può ritrovare nel saggio di Carlo Ginzburg «Decifrare uno spazio bianco» contenuto nella raccolta del 2000 *Rapporti di forza*. Qui lo storico muove dalla celebre cesura e condensazione temporale contenuta nell'*Éducation sentimentale* di Flaubert tra la fine dell'episodio dell'omicidio di Dusardier (che si chiude con lo choc di Frédéric nel riconoscere il volto dell'amico Sénécal nella guardia che lo ha assassinato) e il *flashforward* che tratteggia gli anni successivi del protagonista («Viaggiò. Conobbe la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto la tenda ecc.»). Questo passaggio – esaltato dallo storico Maurice Agulhon come espediente massimamente efficace per restituire una cesura non solo interna alle idee, ai sentimenti e alla vita del protagonista, ma all'intera società francese dell'epoca – serve a Ginzburg come pretesto per precisare che il valore di un meccanismo narrativo potente non deve essere inteso come «un'argomentazione a favore dell'indistinzione tra storiografia e romanzo»: la narrazione distrae lo sguardo dalle fasi preparatorie della storiografia (l'analisi delle fonti), mentre in ultima analisi essa è solo un medio tra «domande e fonti» (pp. 122-3). Al di là del contesto di polemica con la corrente scettico/narrativista della storiografia che fa capo a Hayden White, il saggio di Ginzburg è interessante ai nostri fini perché evidenzia come già Proust e Thibaudet si fossero soffermati sull'importanza di questa e di altre cesure nello stile di Flaubert, osservando che gli spostamenti temporali si liberavano finalmente dalle ricapitolazioni, dai *raccourcis* e dall'aneddotica per diventare una forma di «musica». Ginzburg aggiunge che in realtà «la "musica" che Proust ammirava nel romanzo di Flaubert era una musica visiva» e che «una pausa introdotta in una lettura del testo ad alta voce non potrebbe mai produrre lo *choc* generato dal brusco passaggio da un paragrafo a quello successivo» (pp. 111-2). La direzione è *in nuce* la stessa dello «*choc* emotivo» prodotto dal montaggio *à la* Ejzenštejn (che Ginzburg chiama in causa direttamente: «Sergej Eisenstein paragonò la descrizione del Diluvio di Leonardo ad appunti di regia. I romanzi di Flaubert avrebbero potuto fornire analogie meno remote e altrettanto efficaci», p. 117). Ginzburg indica che la «musica visiva» sincopata di Flaubert doveva le proprie caratteristiche alle esperienze dell'autore con delle forme di pre-cinema (come i diorami di Daguerre), ma ancora di più al mutamento delle modalità di visione offerti da innovazioni tecnologiche come il treno: «Lo stile rotto di Flaubert, e soprattutto le sue descrizioni di paesaggi urbani o campestri visti attraverso gli occhi dei suoi personaggi, portavano alla luce le implicazioni delle nuove tecnologie, a cominciare dall'esperienza esaltante offerta dal treno» (p. 121). Questa evocazione del treno come mezzo che propizia e suggerisce uno stile narrativo fondato sull'assemblaggio di «quadri» discontinui riporta direttamente alle pagine e alla pellicola di Carrère, che forse inconsciamente assorbe la stessa suggestione metaforica ambientando in un vagone, come si è visto, sia l'inizio del documentario che il primo capitolo del libro, e inserendo ancora immagini di treni a controcanto della scena nella *editing room*.

Possiamo vedere ora come si articola il montaggio delle diverse unità nel primo capitolo di *Un roman russe*:

- 1° paragrafo: racconto del sogno erotico [si annuncia il motivo della prigionia];
- 2° par.: risveglio durante il viaggio a Kotel'nitch, sosta del treno;
- 3° par.: tentativo di spiegare il sogno¹¹⁶: i due articoli letti sul giornale, su Fujimori e sui giapponesi scomparsi [il tema della prigionia è ripreso, ma con uno sviluppo ulteriore: la speranza dei famigliari di ritrovare una persona cara scomparsa];

Da ultimo, va detto che lo «spazio bianco» non è la sola strategia per riprodurre sulla pagina l'effetto di un montaggio frammentato. Analizzando i tipi di *streams of consciousness* nelle sezioni dedicate rispettivamente a Benjy Compson e Quentin Compson in *The Sound and the Fury* di William Faulkner, Bruce Kawin vi riconosce all'opera un tipo di montaggio già presente in Joyce: «present with past, and first person with third, never as overlap but in succession». Kawin esamina nel dettaglio un passaggio della sezione di Quentin in cui il primogenito dei Compson fa a pugni con un compagno di stanza di Harvard e quell'azione si sovrappone alla lotta nel passato avvenuta con il seduttore di sua sorella, Dalton Ames, e allo stesso tempo con il ricordo di quando Caddy gli aveva fatto toccare la sua vena del collo per fargli capire come il suo cuore battesse forte per Ames. Le tre situazioni (il presente e i due ricordi) sono frantumate e ricombinate in una sequenza di frasi separate solo da un «a capo» senza punteggiatura, che per Kawin è paragonabile a ciò che nelle *editing room* viene chiamato *straight cut*. «No dissolves or fades or whirly opticals (outmoded Hollywood conventions for separating event from dream, or one time from another) are necessary – scrive Kawin –. These flashes of events butt together on the page as they do in Quentin's mind, and the effect is entirely cinematic—which is to say that it could be filmed, and be clear, without modification» (Kawin 1977, pp. 19-21).

¹¹⁶ Nell'introduzione a questa parte ho indicato la crisi della cultura e della Storia come la molla che ha indirizzato l'interesse delle arti, nei primi decenni del Novecento, verso la pratica del montaggio. Non va dimenticato, tuttavia, che un'altra grande spinta deriva dalla scoperta della psicoanalisi. L'inconscio «monta» detriti dell'esperienza diurna creando nel sogno collegamenti arbitrari, e chi interpreta la vita onirica decifra rapporti conflittuali ricombinando le *immagini*, inseguendo un senso e cercando di produrre una *modificazione* nell'esistenza. La pratica analitica delle libere associazioni si rispecchia nel montaggio di attrazioni ejzenštejniano, in quanto operazione che genera significati a partire da elementi eterogenei. È per via psicoanalitica, e attraverso un'esplosione della pratica delle associazioni, che il montaggio viene adottato e sviluppato dal surrealismo. Ejzenštejn, tuttavia, cercherà di distinguersi dai surrealisti sostenendo che il loro metodo, improntato al sogno e ai (mal)funzionamenti della psiche, è puramente regressivo (e dunque reazionario), perché in ultima analisi indifferente rispetto alla produzione attraverso il montaggio di significati in grado di modificare politicamente la realtà. Su questi aspetti, e in particolare sul diverso atteggiamento di Ejzenštejn e del Bloch di *Erbschaft dieser Zeit* nei confronti del montaggio surrealista, si veda ancora Somaini 2011, pp. 64-5 e 211.

Interessante notare a margine come, nel tentativo di tracciare una genealogia della disciplina di intersezione tra teoria dei media, scienze umane e antropologia chiamata oggi «cultura visuale», Michele Cometa individui i suoi padri fondatori in tre grandi «montatori» di

- 4° par.: breve ritorno al viaggio in treno;
- 5° par.: la leggenda del giovane *hippie* imprigionato in Russia;
- 6° par.: dalla prigionia effettiva alla prigionia psicologica; il lavoro al reportage, l'annuncio delle origini russe della famiglia materna, l'incontro con Sophie;
- 7° par.: presentazione della storia di András Toma (il soldato ungherese)

A un livello superiore, si può analizzare per esempio il funzionamento del montaggio dei capitoli della seconda parte in rapporto alle linee narrative:

- 1° capitolo: rievocazione della storia del nonno
- 2° cap.: episodi dell'amore con Sophie e riflessioni sul rapporto
- 3° cap.: ripresa della storia del nonno
- 4° cap.: viaggio con Sophie a Amsterdam e idea di tornare a Kotelnitch per girare un documentario
- 5° cap.: soggiorno a Mosca e avventura con Galia (giornalista)
- 6° cap.: funerale dell'amica/amante Martine B. / sviluppo della storia del nonno
- 7° cap.: Natale con Sophie, che ha conosciuto Arnaud, un ragazzo innamorato perduto di lei / approvazione del progetto del documentario / scrittura del racconto *L'Usage du monde* (la terza parte, come già detto sopra, sarà occupata integralmente dal racconto)

Se, come si diceva sopra, *L'Adversaire* inaugura una *forma* della pagina che rimarrà per Carrère una costante nei libri a seguire, *Yoga* (2022) presenta un *layout* leggermente diverso. La variazione, tuttavia, non va in contrasto con la struttura precedente, ma anzi la rende ancora più esplicita, con dei titoli che precedono i paragrafi, a rimarcare in maniera più netta la divisione in unità di racconto. In una conversazione del 24 maggio 2021 con Marco Missiroli (disponibile sul canale YouTube della società di promozione editoriale PDE), Carrère ha definito questo modo di disporre il materiale narrativo come una vera «innovation technique» nella propria produzione. Un

immagini (nelle sue parole, «creatori di iconotesti»): Freud, Warburg e Benjamin (si veda Cometa 2020, pp. 10-17).

aspetto, come detto sopra, in linea con la modalità di composizione dei libri precedenti, anche se agli occhi di Carrère ha il pregio di rendere ancora più evidente la divisione in micro-unità e di conseguenza di accrescere la componente giocosa nel «travail d'agencement» dei diversi blocchi, che diventa simile alla manipolazione di un Cubo di Rubik. Lo scrittore parla anche di questa innovazione come di una pratica in grado di «faciliter le montage». Oltre al pregio di mettere l'accento su questo processo, la conversazione con Missiroli è interessante perché Carrère si sofferma su una parentela speciale di *Yoga* con *Un roman russe*: entrambi libri in cui la presenza di un «complemento oggetto» – come Missiroli definisce l'«argomento» che fa da contraltare allo sguardo rivolto su di sé in molti libri di Carrère (Romand, Limonov, gli apostoli Luca e Paolo, per esempio) – è ridotta al minimo, e pertanto risultano i più direttamente autobiografici. L'autobiografia è declinata in entrambi i casi come racconto di una fase di crisi, di cambiamento del ciclo vitale, in cui ogni evento è rilevante, «rien est hors sujet»; pertanto la mossa decisiva è proprio quella di trovare la combinazione giusta, come nel gioco del Cubo di Rubik, per montare nel modo più efficace possibile le «facce» diverse del vissuto.

Questo obiettivo, d'altronde, è reso esplicito già nelle pagine finali del libro, in un paragrafo intitolato *L'ours* che si muove, significativamente, all'interno di un contesto cinematografico. Il titolo, infatti, non rimanda all'animale, ma a un termine del gergo francese del cinema che indica il compito più gravoso del regista, «faire ce bout à bout [...] par lequel il faut bien passer quand on monte un film». Carrère lo paragona a quello che si trova lui stesso a fare con le annotazioni sparse accumulate in un tratto di vita e da incanalare nella forma del libro che sarà *Yoga*: «j'ai commencé à recopier et mettre bout à bout les fichiers à première vue disparates qui allaient composer ce livre que vous lisez: fichier sur *Vipassana* et sur le yoga, fichier sur ma dépression et sur mon hospitalisation à Sainte-Anne, fichier sur mon séjour à Leros»¹¹⁷. Qualcosa che a prima vista sembra solo un'operazione meccanica, quasi una serie di «exercices

¹¹⁷ I nuclei narrativi del libro, in realtà, sono più di questi tre, e precisamente si distribuiscono così nelle cinque parti: I. Pratica dello *yoga* e stage di meditazione; II. Irruzione del reale: l'attentato di «Charlie Hebdo» e l'interruzione dello stage; III. Il ricovero nella clinica psichiatrica per il disturbo bipolare; IV. La «rinascita» attraverso il soggiorno a Leros (Grecia) e l'attività al campo profughi; V. La morte degli amici (Paul Otchakovsky-Laurens) e la volontà di vivere.

de dactylographie», da cui però inizia a *emergere* un senso. Carrère riconduce i possibili esiti di questo processo a due scuole di pensiero, «deux familles» dell'universo cinematografico: per la prima, quella dei registi-demiurghi come Truffaut, Hitchcock o Kubrick, il film sorge da un alleggerimento del materiale («un processus de déperdition»), in cui la riuscita dell'opera è determinata dallo scarto – che deve essere minimo – tra l'idea del film nella mente del suo creatore e la pellicola attuale; per altri, invece, la riuscita sta nella sorpresa, in quanto il risultato diverge dalle sue premesse. Carrère si dice più affine a questo secondo modo di intendere: «C'est le voyage qui compte, pas la destination – ou, comme disait Chogyam Trungpa: “Le chemin est le bout”»¹¹⁸.

L'animale che dà il titolo al paragrafo, tuttavia, non è solo la metafora della «bestia» che il regista deve affrontare per trasformare il girato in film, ma rimanda anche a un altro passaggio del libro. Nel racconto del viaggio terapeutico a Leros, per partecipare a una serie di attività dedicate a giovani rifugiati siriani, Carrère si imbatte nel personaggio di Erica, sua guida in quel contesto. La donna, una volontaria, gli racconta di aver subito un ictus che non le aveva lasciato gravi strascichi, se non la sensazione angosciante di una presenza estranea entro il proprio spazio vitale: «C'est comme si derrière elle, sur son côté gauche, il y avait une forme informe, sombre, menaçante, quelque chose qui pourrait ressembler à un ours [...], quelque chose d'indistinct, de menaçant, de vaguement malpropre qui grouille et rampe et gonfle et lui fait peur». Erica ha preso a chiamare quella presenza l'Ombra, e la sua continua compagnia la tormenta, la fa piangere, anche se cerca di combatterla con esercizi di meditazione e di mindfulness. Il fatto che sia così dolorosa è dovuto al fatto che le riporta alla mente la gemella schizofrenica, Claire, persa nel gorgo della sua malattia, catatonica e assente eccetto quando si sedeva al pianoforte. L'Ombra, in questo passaggio, è il marchio dei «nerveux»¹¹⁹, che Carrère sente pesare anche su sé stesso; eppure in un brano successivo il suo significato si espande, e quasi si ribalta. Erica invia al suo ospite un video di Martha Argerich che suona la polacca *Eroica* di Chopin, uno dei brani preferiti da sua sorella, e in un punto del filmato, in un culmine di rapimento

¹¹⁸ Carrère 2020, p. 374-5. Chogyam Trungpa (1939-1987) è uno dei più importanti maestri tibetani di meditazione del Novecento.

¹¹⁹ Ibi, pp. 296-8.

musicale, la testa della pianista sparisce alla sinistra dello schermo: «et quand elle revient dans le cadre après son coup de tête elle a un sourire. [...] Ce sourire qui vient à la fois de l'enfance et de la musique, ce sourire de joie pure». Il volto della pianista è sparito nella zona dell'Ombra, eppure ne è ritornato portando su di sé non i segni dell'orrore, ma della beatitudine. Perché l'oscurità, il «*nonsense* universale» (per usare le parole di Gabriel Marcel)¹²⁰, non è l'ultimo gradino della realtà: a sinistra «il y a l'Ombre mais il y a aussi la joie pure, et peut-être qu'il ne peut y avoir de joie pure sans Ombre et que ça vaut la peine, alors, de vivre avec l'Ombre»¹²¹. L'orso/Ombra è dunque il volto di Gorgone del Nulla, della malattia mentale, ma ha anche un'altra faccia: quella della gioia di esistere, della dolcezza di «continuer à ne pas mourir». Allo stesso modo, l'orso del gergo cinematografico è il *moloch* del montaggio, da cui ogni cineasta vorrebbe mettersi in fuga, ma che poi, una volta affrontato, si trasforma nel piacere della creazione artistica, nel miracolo della nascita dell'opera: «une fois surmontée l'envie de tout laisser tomber on s'y met, on assemble, on juxtapose, on coupe, on ajoute, on intervertit, on essaie des trucs... Petit à petit cette espèce de magma se met à ressembler à quelque chose»¹²². L'orso/Ombra, nella sua doppia versione «psicologica» e «cinematografica», si rivela come una figura del concetto autentico di *yoga*, che si nasconde alle origini della parola: «c'est ça que veut dire le mot yoga, à l'origine: le joug sous lequel on attelle, ensemble, deux chevaux ou deux buffles»¹²³. Non c'è vera felicità senza Ombra, senza orso – la gioia infantile di Martha Argerich e la disperazione di Erica/Claire sono aggiogate insieme; ugualmente, Carrère afferra che non si darebbe il bisogno dell'imperturbabilità della meditazione se la vita non fosse sottoposta a scosse anche travolgenti. Il montaggio cinematografico/letterario, in questo senso, è un'attività omogenea allo *yoga*, anzi ne è una sorta di correlativo artistico, poiché è quella che al massimo grado permette di «aggiogare» contenuti diversi, a volte anche opposti, di farli risaltare nella loro composizione rovesciandoli anche di senso, di far emergere «quelque chose qu'on n'avait pas prévu»¹²⁴ mettendoli al passo. Le due attività hanno in comune anche l'aspetto performativo che è

¹²⁰ Cit. in Cioran 2005, p. 34.

¹²¹ Carrère 2020, pp. 336-7

¹²² Ibi, p. 374.

¹²³ Ibi, p. 142.

¹²⁴ Ibi, p. 374.

caro a Carrère, poiché entrambe fanno accadere qualcosa, producono una modificazione (nei materiali del girato, nella vita del praticante).

Dopo questo excursus all'interno di *Yoga*, si può tornare a *Un roman russe* con alcune nozioni che permettono di mettere in evidenza degli aspetti decisivi. Soprattutto il fatto che, nel libro del 2007, l'inserimento di una nuova linea narrativa rispetto al film (la storia con Sophie, che comprende il testo integrale della novella per «Le Monde») serva a far esplodere le potenzialità espressive del montaggio, sia da un punto di vista intellettuale che performativo. Questa è, ancora una volta, una linea autobiografica «eccentrica» al resto del racconto, è ciò contribuisce a esaltare quello che Ejzenštejn, riferendosi allo scontro delle immagini, avrebbe chiamato lo «choc emotivo» da cui si origina un lavoro intellettuale. Se il documentario (in particolare la scena della *editing room*) suggeriva come il montaggio di due livelli di racconto (la morte di Ania / la scomparsa del nonno) fosse la combinazione necessaria a produrre un risultato di senso (la riscoperta della lingua russa come guarigione del trauma familiare), qui, nel libro, l'inserimento di una linea autobiografica ulteriore – divergente se non per la prossimità temporale agli altri eventi – potenzia l'esito tematico del percorso, anche a costo di renderlo più accidentato. Proprio perché, nel senso olistico/dialettico ejzenštejniano, il guadagno del montaggio sta nella creazione e nella moltiplicazione di rapporti tra le parti – nel «giogo» attraverso cui esse vengono allacciate – più che nel processo di selezione.

Il posto della sceneggiatura tra registi-demiurghi e registi-sciamani

In conclusione, va osservato che le idee sul montaggio indicate sopra e la sua pratica comportano, per via negativa, una «filosofia della sceneggiatura». Fin troppo scontato ricordare la stretta parentela tra sceneggiatura e montaggio, in quanto forme di «scrittura» del materiale filmico che si collocano agli estremi del processo di lavorazione della pellicola, a monte e a valle. Un abbozzo di tale filosofia è rilevante poiché una parte significativa dell'attività professionale di Carrère è dedicata appunto alla sceneggiatura (come già accennato qui nell'introduzione e alla nota 100 e come si vedrà più approfonditamente in 2.2). In particolare, se si ripercorre il tragitto di *Un roman russe*

e le considerazioni svolte nel paragrafo *L'ours* di *Yoga*, si può ricavare che, nonostante il *commitment* professionale, Carrère dubita della consistenza ontologico/artistica della sceneggiatura, soprattutto quando questa si pone come «libretto di istruzioni» per organizzare il reale in vista dell'opera filmica. Qualunque programma rischia sempre il sabotaggio, e anzi, c'è da augurarsi il sabotaggio del programma: questo è il pensiero della «scuola» opposta a quella dei registi-demiurghi, aperta all'inatteso che può accadere tra la scrittura sulla pagina e quella che si fa con forbici, nastro adesivo e pellicola. In *Yoga* Carrère non menziona esponenti di questa corrente, ma non è difficile riconoscere in filigrana il profilo del più volte evocato e riverito Werner Herzog, soprattutto con riferimento alla prima fase della sua carriera: è lui il regista-sciamano che si oppone ai registi-demiurghi, quello che è capace di suscitare le energie artistiche dalla situazione in continua evoluzione (e a volte a rischio di crollo) delle riprese, mentre gli altri si limitano a portarle a termine come un esperimento *in vitro*¹²⁵. Se quello che conta è il dominio del campo di forze delle riprese e, di conseguenza, del montaggio che deve preservarne le sorprese e farle esplodere con ancora più forza, ne consegue che la sceneggiatura ha poca importanza, e scarsa dignità artistica. Questo, perlomeno, all'interno di un'idea *forte* di cinema, e non in quel vasto panorama – in cui Carrère perlopiù si trova a operare professionalmente – che comprende i film televisivi e la serialità, in cui prevale una logica più narrativa che visuale, e i cui prodotti non devono pertanto distanziarsi dalle premesse delle rispettive storie.

In questo senso, è significativo il fatto che Carrère operi come sceneggiatore quasi esclusivamente nelle vesti di adattatore di libri o *concept* altrui, come a suggerire che lo *script* è qualcosa di intrinsecamente vicario a un'intuizione creativa di ordine superiore. Il vero contributo cinematografico alla sua letteratura non viene dunque dalla pratica della sceneggiatura, ma da un'introiezione dell'apertura raddomantica alle energie del reale (come l'avrebbe un regista-sciamano) e, ancora di più, dell'attenzione ai significati che emergono dalla composizione di un materiale a monte imprevisto e imprevedibile.

¹²⁵ Per l'approfondimento dell'influenza di Herzog su Carrère rimando al paragrafo 2.3 della seconda parte.

Nel 1981, insieme ad altri corrispondenti della rivista di cinema «Positif», Carrère era stato chiamato a rispondere alla domanda: perché ami il cinema? Il giovane critico (il suo esordio letterario con *L'Amie du jaguar* era ancora distante due anni) costruiva il proprio intervento¹²⁶ su un'argomentazione che allora poteva sembrare eccentrica, ma che oggi, con tutta la sua carriera davanti agli occhi, appare come il tentativo di tracciare una via che sarebbe rimasta perlopiù coerente (soprattutto a partire dalla svolta de *L'Adversaire*). Carrère dice che una risposta alla domanda potrebbe essere l'ovvio piacere di ritrovare, nelle sale cinematografiche, i mondi di alcuni autori prediletti, di opera in opera. Eppure, aggiunge, quello che davvero ama del cinema è qualcosa che «se trouve également dans tous les films, bons ou mauvais». Non dunque una «firma», un universo fantastico o una prospettiva sul reale particolari, ma il fatto che «ce que je vois sur l'écran ait eu lieu, et soit conservé». La pura registrazione della realtà è preziosa in sé, anche astratta dalla sua funzione narrativa. Questa motivazione risale verso le origini del cinema, è una spoliatura dello sguardo che rappresenta allo stesso tempo anche un reincidentamento. Prosegue Carrère nel suo saggio: «Conserver un pareil témoignage est, à mes yeux, un miracle assez précieux pour que je m'en laisse distraire qu'à contrecœur en jouant le jeu, en suivant la fiction nébuleuse dont ces fragments de vie passée, bourrés d'informations et, simplement, de pure magie, ont l'ahurissante prétention de composer le puzzle. Ce second degré, qui m'intéresse évidemment comme critique, n'a guère de place dans mon immédiate émotion de spectateur»¹²⁷. La parola chiave in questo passaggio è *témoignage*: non è tanto importante la storia – la sceneggiatura e/o la sua messa in scena – ma la capacità del cinema di fissare il reale, e con esso la deviazione dal «programma», l'irruzione dell'inaspettato. *Vocatus atque non vocatus deus aderit* recita il motto latino inciso nella facciata dell'abitazione di Carl Gustav Jung a Küsnacht.

Queste considerazioni aiutano a comprendere poiché trent'anni dopo lo scritto per «Positif» Carrère si sarebbe dedicato alla figura dell'evangelista Luca, uno dei protagonisti (insieme a Paolo), delle indagini storiche di *Le Royaume*: «Luc comme ses trois collègues se présentent vraiment comme des témoins de ce à quoi ils n'ont

¹²⁶ Apparso nel numero 240, del marzo 1981.

¹²⁷ Carrère 1981, pp. 854-5.

pas assisté, mais quand même des témoins. [...] Luc dit explicitement qu'il fait une enquête en cherchant des témoins, ce qu'il est le seul à dire des quatre évangélistes». Carrère stesso, interrogato a proposito della propria «posizione» come scrittore, afferma: «je me définirais volontiers comme témoin». Ciò influisce anche sulla sua «posizione» nella scena dei suoi stessi *récits*: una collocazione che non lo rende mai completamente l'eroe di una narrazione autobiografica, ma sempre, anche dove più direttamente al centro del racconto come in *Un roman russe* e *Yoga*, innanzitutto come un campo su cui si registrano degli eventi o delle parabole esistenziali di cui lui è chiamato a restituire il senso. Quasi come se soggetto (autore/narratore) e complemento oggetto – per usare la terminologia di Missiroli – si ponessero l'uno con l'altro al pari delle celebri coppie letterarie composte da un eroe e un testimone: Watson e Holmes, Ahab e Ishmael, ma anche Paolo e Luca. «Au fond, j'aime beaucoup Watson, je m'identifie beaucoup plus à lui [...] le rôle du témoin, à moi, me convient beaucoup mieux»¹²⁸. Ciò che è importante trattenere di questa scelta posizionale, che ha reso la sua postura letteraria così identificativa e imitata, è che essa si regge su fondamenta cinematografiche: la letteratura di Carrère, per quanto in apparenza lontana dal cinema sulla scorta della sua forte componente autobiografica, è in realtà diretta discendente delle passioni cinefile del giovane autore – e quanto di cinematografico essa ingloba e rielabora non lo deve tanto alla professione parallela di sceneggiatore di Carrère, ma alla sua assimilazione e rielaborazione di un modo di concepire il film e di praticare il montaggio.

¹²⁸ Demanze-Rabaté 2018, p. 31-2.

3.

ANATOMIA DI UN INCIDENTE

- Guillermo Arriaga -

Faulkner and/or Tarantino

Quando apparve al Festival di Cannes del 2000, all'interno della sezione La Semaine de la Critique, il film messicano *Amores perros* si presentava come l'esordio nelle sale di un regista non più giovanissimo – Alejandro González Iñárritu, di trentasette anni – che aveva fino ad allora all'attivo solo un cortometraggio (*El timbre*, 1996) e un'altra poco memorabile regia televisiva (*Detrás del dinero*, 1995). Nessuno poteva immaginare che quel regista «not boyish in the style of american directors» con «dark hair and dark eyes» per cui si era meritato il soprannome di El Negro ma «almost willfully not mysterious» – come lo descrisse Lynn Hirschberg del «New York Times»¹²⁹ – nel giro di diciotto anni avrebbe collezionato cinque premi Oscar, tra cui due proprio per la regia¹³⁰. *Amores perros* conquistò a Cannes il premio della sezione a cui partecipava e nei mesi successivi la nomination nella cinquina dei migliori film stranieri alla settantreesima edizione degli Academy Awards.

Al di là dei premi, la pellicola di Iñárritu attirò nei mesi successivi al Festival l'attenzione della critica e del pubblico internazionali e apparve come il collettore di un fenomeno più vasto che andava già da tempo mostrando le prime avvisaglie. Si trattava di uno straordinario rinascimento del cinema messicano, che sarebbe stato veicolato negli anni soprattutto dal lavoro di tre registi (oltre allo stesso Iñárritu, Alfonso Cuarón e Guillermo del Toro) e da alcuni attori (tra cui, per esempio, Gael García Bernal e Salma Hayek). Un movimento che però sarebbe riduttivo circoscrivere ai soli confini del Messico, perché – come è evidente già dall'elenco delle candidature e di

¹²⁹ Hirschberg 2001.

¹³⁰ Gli altri tre sono per la produzione e la sceneggiatura (scritta insieme a Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris Jr. e Armando Bó) di *Birdman* (2015) e lo Special Achievement Academy Award per il cortometraggio in realtà virtuale *Carne y arena* (2017) che descrive l'esperienza dei migranti messicani.

riconoscimenti – coinvolse direttamente l'industria americana, che finì per adottare i talenti messicani trasformandoli in colonne portanti del proprio sistema¹³¹.

Cuarón era stato il primo dei tre registi (appartenenti alla stessa generazione, poiché nati tra il 1960 e il '64) a farsi cooptare dagli *studios* dopo aver realizzato in patria nel 1991 la commedia *Solo con tu pareja*, a cui era seguito quattro anni dopo l'esordio americano con l'adattamento da Frances Compton Burnett *A Little Princess*. La direzione dei rapporti non era però soltanto univoca, dal Messico agli Stati Uniti, ma aveva già da principio un andamento più complesso e multilineare (e tale sarebbe rimasto), a evidenziare – come se non bastasse l'ovvia vicinanza geografica – un profondo legame culturale tra le due nazioni, in particolare per quanto riguarda l'ambito del cinema¹³². Del Toro, il più giovane dei tre, nel 1998 era emigrato negli Usa con la famiglia dopo il traumatico rapimento del padre: aveva esordito con un film di produzione messicana (*Cronos*, 1993), a cui era seguito un horror americano (*Mimic*, 1997) e poi un altro film fantastico di produzione spagnola e messicana (*El espinazo del diablo*, 2001). Dopo un altro adattamento prodotto e girato negli Usa – questa volta da Dickens, *Great Expectations* (con un importante cast di cui facevano parte Ethan Hawke, Gwyneth Paltrow, Robert De Niro e Anne Bancroft) – anche Cuarón sarebbe tornato in Messico per *Y tu mamá también* (2001), una commedia sentimentale e giovanile nel solco dell'esordio.

Se, all'interno di una ricca rete di scambi, *Amores perros* poté apparire come l'epitome di questa fioritura, le ragioni vanno cercate forse in quelle caratteristiche del film che al pubblico straniero risuonavano – non senza una ingenua e un po' paternalistica attrazione per l'“esotico” – come peculiarmente messicane: in modo particolare

¹³¹ Il primo (e più completo) resoconto di questa fase di risveglio del cinema messicano è Shaw 2013.

¹³² Basti ricordare, a titolo di esempio dei complessi rapporti tra Messico e Stati Uniti nell'ambito cinematografico, un aneddoto storico: nel corso della rivoluzione messicana (1910-20), Pancho Villa firmò un contratto con la Mutual Film Production concedendo i diritti a filmare in presa diretta le scene delle sue battaglie. Per un compenso di 25.000 dollari, Villa si impegnavo a ricostruire tali scene se le condizioni di luce delle «originali» non fossero state adeguate. Le produzioni americane, dal canto loro, avrebbero contribuito negli stessi anni alla diffusione di fastidiosi stereotipi creando personaggi cinematografici messicani (banditi, donne sensuali, indigeni dall'aspetto bizzarro ecc.). Ciò condusse a un embargo decretato dal governo nei confronti dei film della Paramount. Di conseguenza, l'industria hollywoodiana cercò di rimediare inventando personaggi messicani eroici come Zorro (*The Mark of Zorro*, di Fred Niblo, è del 1920). Cfr. Schroeder Rodríguez 2016, capp. 1-3 e MacLaird 2013.

la sua storia, condita di violenza, di passioni clandestine e distruttive, di familismo, di ingredienti perturbanti come i combattimenti illegali tra animali. Il tutto nello scenario urbano di Città del Messico, megalopoli-*monstre* di più di venti milioni di abitanti, che agli occhi degli americani rappresenta il desiderio e la paura – un concentrato dell'*hic sunt leones* tracciato al di là del confine meridionale¹³³.

C'era però un altro aspetto che richiamava l'attenzione degli spettatori internazionali, e che riguardava sempre la storia del film, anche se non i suoi contenuti ma il *modo* in cui era presentata: partendo da un incidente automobilistico, la pellicola segue le vicende di tre coppie di personaggi coinvolti nello scontro, saltando liberamente avanti e indietro nel tempo rispetto all'evento principale. La multilinearità della narrazione è sottolineata da “cartelli” che dividono le tre parti (che però, come si vedrà più avanti, non occupano porzioni equivalenti nella lunghezza del film). Anche questa caratteristica era qualcosa in cui le aspettative del pubblico erano pronte a rispecchiarsi (così come i cliché messicani), perché si trattava di una modalità narrativa che sembrava derivare direttamente da uno dei maggiori successi del decennio precedente, nonché uno dei film più influenti a livello di linguaggio filmico degli anni Novanta: *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino (1994), consacrato peraltro, a suo tempo, dallo stesso Festival di Cannes. Anche in quel film, tre linee narrative principali si dipanavano attorno a eventi ricorrenti senza rispettare una omogenea scansione temporale.

Persino il decano dei critici americani Roger Ebert, nella sua recensione a *Amores perros*, diede per scontata la filiazione dello stile di racconto del film di Iñárritu da *Pulp Fiction*¹³⁴. Quando scrisse la sua recensione (apparsa il 13 aprile del 2001), Ebert

¹³³ Sulla questione della *mexicanidad* nel cinema dei *three amigos* (Iñárritu, Del Toro, Cuarón) si veda Deleyto - del Mar Azcona 2010, pp. 3-18. La letteratura americana ha spesso rappresentato questa miscela di sentimenti contrastanti verso ciò che c'è *South of the Border Down Mexico Way* (come recita il titolo della canzone di Michael Carr e Jimmy Kennedy resa famosa da Frank Sinatra). Mi limito a ricordare, proprio dall'opera di Larry McMurtry, il viaggio oltre confine di Duane e Sonny nel capitolo XVI di *The Last Picture Show* (pp. 148-58), e, dal già citato *memoir* di James Salter, *Burning the Days*, la splendida pagina in cui è descritta una notte a Città del Messico in cui lo scrittore assiste a un incontro di pugilato insieme a un amico e a una donna americana, unica presenza femminile nella platea, che attira gli sguardi di desiderio degli spettatori (p. 44).

¹³⁴ «It [*Amores perros*] circles through those stories with a nod to Quentin Tarantino, whose *Pulp Fiction* had a magnetic influence on young filmmakers» (Ebert 2001). Kevin Andrés Luna Pérez ha messo in evidenza la distanza dei copioni di Arriaga da un altro modello cinematografico a cui sono spesso stati avvicinati in modo impreciso: *Rashomon* di Akira

forse non aveva letto l'articolo di Lynn Hirschberg sul «New York Times», apparso meno di un mese prima, in cui la stessa ipotesi di parentela veniva proposta, oltre che al regista, allo sceneggiatore del film, Guillermo Arriaga. O forse semplicemente aveva reputato un effetto speciale – quasi un fumo da teatro che confonde la scena agli occhi del pubblico – la risposta dell'autore del copione alla giornalista: «I am, basically, a novelist. [...] I admire that movie [*Pulp Fiction*], but I based my script on William Faulkner»¹³⁵.

La maggior parte dei commenti e delle recensioni di *Amores Perros*, a partire da quella di Ebert, si concentravano ovviamente su Iñárritu¹³⁶. Hirschberg dava invece spazio anche allo sceneggiatore del film, e mostrava una coppia creativa affiatata, da cui sprizzavano ironia e cameratismo, e un (sano) spirito da giovani balzacchiani in procinto di conquistarsi il proscenio del mondo che conta. Arriaga, come si vedrà, sarebbe rimasto una figura centrale nei due film successivi che avrebbero consacrato Iñárritu (*21 Grams*, 2003, e *Babel*, 2006), salvo poi rompere bruscamente con l'ex sodale. Chi era però all'epoca dell'exploit di *Amores perros*? Una figura senz'altro più in vista dell'allora poco conosciuto regista, di cui poteva sembrare il fratello maggiore non solo per ragioni anagrafiche (era più vecchio di due anni) e per il fisico possente o l'aria da ex “boxeur latino”¹³⁷ – l'esperto di lettere messicane Pino Cacucci lo definisce come un uomo «delicato nonostante l'imponenza del fisico»¹³⁸ – ma per il curriculum sino ad allora decisamente più folto. Aveva al suo attivo infatti tre romanzi –

Kurosawa. In quest'opera, «las narrativas no se comunican [...], no se muestra información que interconecte cada narración; son microrrelatos subjetivos de cada uno de los personajes», poiché l'obiettivo tematico, a differenza che nei film scritti da Arriaga, è «la subjectividad del testimonio» (Luna Pérez 2019, pp. 120-121).

¹³⁵ Hirschberg 2001. Ma in una recensione del 5 ottobre 2000, sempre sul «New York Times», Elvis Mitchell già coglieva la «novelistic texture» dell'«intricate script by Guillermo Arriaga [*sic*]» (Mitchell 2000).

¹³⁶ «Many are influenced but few are chosen: Alejandro González Iñárritu, making his feature debut, borrows what he can use, but is an original, dynamic director» (Ebert 2001).

¹³⁷ È il soprannome che Paolo Conte affibbiò a Gianni Minà, e che il giornalista e profondo conoscitore del Sud America avrebbe riutilizzato nel titolo delle sue memorie (Minà 2020).

¹³⁸ Nell'introduzione all'edizione italiana di Arriaga 2002, p. 14. Questa raccolta di racconti, che prende il nome da una *calle* del quartiere Unidad Modelo, dove Arriaga è cresciuto e dove ha ambientato quasi tutte le sue storie, è stata composta durante una convalescenza per un'infezione al pericardio che costrinse il giovane scrittore a due mesi di riposo. È dunque la sua prima opera letteraria, anche se fu pubblicata soltanto dopo il successo di *Amores perros*.

Escuadrón Guillotina (1994), *Un dulce olor a muerte* (1994) e *El búfalo de la noche* (1999) – e dal secondo dei tre libri il regista Gabriel Retes aveva tratto il film omonimo apparso l'anno prima. Al cinema si era dedicato fino ad allora come regista e sceneggiatore di un cortometraggio documentario e di un altro di finzione: *Campeones sin límite* (1997) e *Rogelio* (2000).

La collaborazione con Iñárritu segna per Arriaga una manciata di anni in cui si vota completamente alla scrittura cinematografica, un periodo culminato – dopo la rottura con il partner creativo – con il film *The Burning Plain* (2008), che Arriaga non solo scrive ma decide di dirigere in prima persona. E che forse causerà la fine della luna di miele con il grande schermo, perlomeno di matrice americana, visti gli insoddisfacenti incassi ottenuti nonostante fossero coinvolte nel progetto due star mondiali come Kim Basinger e Charlize Theron, oltre che le poco entusiastiche risposte della critica¹³⁹. In quegli anni, Arriaga non pubblica libri (a eccezione della raccolta di racconti *Retorno 201*, scritti però molti anni prima) e al romanzo torna solo con *El Salvaje* nel 2016, ossia diciassette anni dopo l'uscita di *El búfalo de la noche*. Un *nóstos* ben più lungo di quello di Ulisse, il cui punto finale potrebbe apparire come un approdo a una terra salda, familiare, dopo un'appagante, anche se accidentata, navigazione in mare aperto.

A un primo esame, se si guarda agli aspetti superficiali dei due romanzi separati dall'ampio intervallo di tempo – i protagonisti adolescenti o giovani adulti, l'ambientazione nei *barrios* popolari di Città del Messico, i conflitti originati da lutti tragici e violenti o da amori che sfumano dall'urgenza dell'impulso sessuale a una difficile maturazione dei rapporti – sembra che il percorso letterario di Arriaga sia ripartito proprio là dove si era interrotto. Tuttavia, nessun viaggio di ritorno ricuce semplicemente una storia al punto in cui si era fermata o da dove aveva preso una deviazione.

¹³⁹ Secondo il sito Box Office Mojo, 5.642.478 dollari in tutto il mondo, a fronte di un budget stimato attorno ai 20 milioni di dollari. Due anni prima *Babel*, l'ultimo atto della *partnership* con Iñárritu, incassava oltre 135 milioni per un budget di poco superiore a quello di *The Burning Plain*. *Amores perros*, costato meno di 2 milioni e mezzo di dollari, ne aveva guadagnati nel mondo quasi 21. Per i pareri critici su *The Burning Plain*, rimando tra le altre alla recensione dello stesso Roger Ebert, che si concentra proprio sulla differenza degli approcci registici di fronte a un materiale narrativo affatto simile. Ebert tuttavia individua anche degli elementi esclusivamente relativi alla scrittura che possono aver influenzato in senso negativo la riuscita del film (v. Ebert 2009).

Ma poi, nel passaggio dalla scrittura letteraria a quella cinematografica – nello specifico, tra *El búfalo de la noche* e *Amores perros* – c’era stata davvero una discontinuità o un cambio di direzione? A livello tematico, si può facilmente rispondere di no. Il romanzo del ’99 racconta la storia di Manuel, Tania e Gregorio, un terzetto di giovani (sono negli anni dell’università) avvinti in una rete di rapporti d’amicizia, amore e tradimento. All’inizio del romanzo, Gregorio, che entra e esce da una clinica psichiatrica a causa di una grave forma di schizofrenia, si uccide e lascia a fare i conti con il lutto la sua fidanzata Tania e il migliore amico Manuel (voce narrante della storia). In breve apprendiamo che Manuel e Tania sono amanti, e già mentre Gregorio era in vita consumavano la loro passione nel segreto della stanza di un motel, che era diventata un riparo dalle ossessioni e anche dalla violenza che il pur carismatico Gregorio proiettava attorno a sé come un’ombra. Le vicende del romanzo sono incentrate nella prima parte sulla ricerca di Tania, che dopo la morte di Gregorio sembra svanita nel nulla, e nella seconda sull’articolato piano che Gregorio sembra aver progettato prima del suicidio, in combutta con un altro paziente della clinica, per far sapere a Manuel di non essere stato all’oscuro del tradimento.

Se si passa a esaminare la prima delle tre linee narrative di *Amores perros*, troviamo innanzitutto la medesima ambientazione urbana, in secondo luogo un terzetto di giovani protagonisti della stessa età di Manuel, Tania e Gregorio (anche se di un ceto sociale più svantaggiato, mentre nel *Búfalo* i personaggi appartengono alla media borghesia) e soprattutto una rete di relazioni ugualmente esplosiva: Octavio – il protagonista interpretato da Gael García Bernal – è innamorato di Susana, fidanzata del fratello maggiore Ramiro, madre di un bambino e incinta di un secondo figlio; la resistenza della ragazza è vinta, oltre che dall’ostinato corteggiamento di Octavio, dal desiderio di ripararsi dalla violenza di Ramiro, che allo stesso modo di Gregorio nel *Búfalo* spande attorno a sé un’aura di negatività. Anche se appena mascherata, la somiglianza dei nuclei narrativi non è difficile da riconoscere. Un triangolo d’amore pericoloso accomuna le due opere, e in *Amores perros* si fa più soffocante, poiché le relazioni fondamentali sono ancora più strette: l’amicizia diventa legame di parentela, il tabù che Octavio deve superare per conquistare l’amore di Susana è ancora più bruciante poiché lei è madre dei figli di Ramiro.

Al di là dei materiali narrativi di base, un altro elemento di continuità può essere evidenziato andando a esaminare le dichiarazioni dello scrittore. In particolare, una conversazione tra il romanziere Álvaro Enrigue e Arriaga, apparsa nel 2007 sulla rivista «Letras libres», aiuta a capire come il secondo intenda il rapporto tra le due attività di scrittura (per la pagina e per lo schermo). L'argomento di Arriaga è che non ci dovrebbe essere differenza di *intenzione* tra i due sforzi creativi. Soprattutto se colui che scrive ha il coraggio di concepirsi come un autore a tutto tondo e non come una «hired pen» (espressione usata anche da Larry McMurtry come titolo di uno dei saggi di *Film Flam*¹⁴⁰). Le stesse parole che nella lingua spagnola indicano lo *script* cinematografico e il suo autore (*guión/guionista*) dovrebbero essere messe in discussione perché derivano dalla parola *guía* (guida), e in ciò rivelano l'idea per cui allo sceneggiatore non spetterebbe che fornire il «bugiardino» per il progetto cinematografico *in fieri*. Ciò implica un asservimento alla visione creativa di un altro, che può essere il regista o il produttore. Per Arriaga, invece, la scrittura cinematografica è la continuazione della pratica letteraria con altri mezzi – ricalcando la celebre formula di Clausewitz sulla guerra come prosecuzione della politica – uno sforzo che implica la stessa attenzione nell'uso del linguaggio e delle strutture («pongo tanto cuidado en el lenguaje y en la estructura que lo veo [il copione] como literatura») e un identico impiego di tempo («Para mí, escribir un guión es exactamente igual que escribir una novela: me tardo dos o tres años en terminarlo»). Pertanto, Arriaga non sente di fare qualcosa di diverso quando scrive un romanzo o un film, non pensa di dover distinguere le due attività con nomi differenti, ma si ritiene un narratore a tutto tondo («un narrador puro»). Il prodotto della scrittura cinematografica dovrebbe essere di conseguenza coerente con la vicinanza (se non l'identità) dei due processi: meglio dunque usare, per nominare lo *script*, l'espressione «obra de cine», come si direbbe «obra de teatro», o meglio ancora – per evidenziare la parentela con l'opera letteraria – quella di «libro cinematográfico»¹⁴¹.

Dunque, per ricapitolare. Quello che, per praticità, si può definire il “passaggio” di Arriaga dalla letteratura al cinema, a cavallo tra il '99 e il 2000, mostra in realtà

¹⁴⁰ Cfr. McMurtry 1987, pp. 23-31.

¹⁴¹ Enrigue 2007, pp. 48-50.

dei segni di continuità: dal punto di vista dei *temi* trattati e nel *modo* in cui lo scrittore (fino ad allora quasi esclusivamente romanziere) si rapporta con la pratica della sceneggiatura. Tuttavia, se si esaminano le due opere – il *Búfalo* e *Amores perros* – da vicino è impossibile non notare un importante segno di discontinuità. Questo aspetto investe la struttura del romanzo e del film. Come ha sottolineato Daniel Chávez, e come si può facilmente osservare tramite un confronto tra il romanzo e la sceneggiatura, il *Búfalo* è costruito su una singola direttrice narrativa che procede linearmente, che viene veicolata attraverso il punto di vista esclusivo del protagonista/narratore Manuel e che si sviluppa in maniera compatta nel giro di pochi giorni dopo la morte di Gregorio, salvo sporadici flashback aperti su momenti della vita dei protagonisti prima della tragedia. *Amores perros* invece intreccia tre linee narrative diverse organizzate su altrettante coppie di protagonisti, e inoltre – questo è l'elemento decisivo – si avvale di una narrazione che frantuma l'asse temporale e il punto di vista, mettendo in scena più prospettive (sugli stessi eventi), tempi interni differenti di linea in linea e anticipazioni/ritardi nella scansione dei fatti¹⁴².

Anche questa differenza, però, trova una giustificazione nelle dichiarazioni di Arriaga, e viene spiegata dallo scrittore come il tentativo di ottenere due obiettivi distinti ma, per forza di cose, intrecciati: da un lato, il desiderio di importare nel cinema modalità di racconto tipiche del romanzo («llevar estructuras literarias al cine») e, dall'altro, di trovare un metodo efficace per tradurre il proprio universo poetico costruito sull'interiorità dei personaggi in una grammatica come quella filmica che è necessariamente limitata alla prospettiva esterna («el cine está limitado por la tercera persona [...] te puedes aproximar a la primera persona mediante alguna toma subjetiva, pero siempre estás obligado a volver a la tercera»). Inoltre, per la sua specificità linguistica, il cinema ha bisogno di utilizzare una pluralità di immagini per evocare concetti e situazioni che la letteratura può richiamare attraverso una semplice parola («¿Cuántas imágenes necesitas para describir el contenido de la palabra “cabrón”?»); dunque, va ribaltato il luogo comune secondo cui «una imagen dice más que mil palabras».

¹⁴² Chávez 2016, pp. 146-7.

Il primo degli obiettivi che Arriaga si propone, ovvero l'impiego di strutture tipicamente letterarie nella scrittura per il cinema, si riconnette con la risposta che lo scrittore aveva dato a Lynn Hirschberg rifiutando la filiazione di *Amores perros* da *Pulp Fiction* e ricollegandolo invece all'opera di William Faulkner. Per penetrare al meglio il significato di questa affermazione, occorre soffermarsi sull'influenza che Faulkner ha esercitato sulla letteratura ispano-americana del Novecento. Anche se il primo autore a occuparsene – dedicandogli un saggio critico nel 1933 e traducendo l'anno successivo il romanzo *Sanctuary* – è stato il cubano Lino Novás Calvo (1905-1983), Faulkner deve la sua fortuna in America Latina soprattutto a Jorge Luis Borges e alla traduzione di *The Wild Palms* che quest'ultimo realizzò nel 1940, apparsa per la Editorial Sudamericana con il titolo *Las palmeras salvajes*. Già nel '37 e nel '38 Borges si era occupato di Faulkner in due articoli apparsi sul settimanale «El Hogar» e dedicati, con tempismo eccezionale e mentre in patria ancora non avevano destato adeguata attenzione, ai romanzi *Absalom, Absalom!* e *The Unvanquished*. Nel 1939 Borges aveva recensito sulla stessa rivista *The Wild Palms* poco dopo la sua uscita, e non gli aveva risparmiato delle critiche; tuttavia, forse spinto dal fatto che Victoria Ocampo aveva acquisito i diritti di traduzione del romanzo, aveva finito per dedicarsi proprio a quel libro per la neonata casa editrice Sudamericana¹⁴³.

La scelta di Borges, che può essere stata dettata da ragioni contingenti, avrebbe finito per generare conseguenze del tutto particolari sulla ricezione di Faulkner in America Latina. Conseguenze che avrebbero coinvolto lo stesso Arriaga, il quale, nato nel 1958, appartiene alla seconda generazione di autori ispano-americani a essersi confrontata con Faulkner. Tali effetti possono essere meglio compresi se si esamina il romanzo che Borges scelse di tradurre. *The Wild Palms* (intitolato originariamente *If I Forget Thee, Jerusalem*) è composto da due storie diverse – intitolate, appunto, «The Wild Palms» e «The Old Man» – che invece di essere presentate una dopo l'altra, come in una usuale raccolta di novelle, sono distribuite nel libro in capitoli alternati. Il primo racconto narra l'amore tra un medico appena abilitato e una donna sposata che si conclude con un tragico aborto e con la morte della donna e l'imprigionamento del suo

¹⁴³ Per una analisi dettagliata della genesi di questa traduzione, si vedano Day 1980 e Fritz - Fritz 2008.

amante. Il secondo è incentrato su un anziano condannato ai lavori forzati che, a causa di una piena del fiume Mississippi, si trova a soccorrere degli alluvionati, tra cui una giovane incinta; al termine di una serie di peregrinazioni e disavventure lungo il fiume, il carcerato finisce per ritornare alla prigione dopo aver riconsegnato sé stesso, la donna e il figlio nato nel corso del salvataggio. Le due storie, che non hanno personaggi o scene in comune, la cui rispettiva ambientazione è distante nel tempo e che negli anni sarebbero state pubblicate anche separatamente, nel libro del '39 erano state combinate da Faulkner cercando di creare una sorta di contrappunto tra i capitoli, ispirandosi alla tecnica di composizione musicale e organizzando l'alternanza sulla base dei motivi della fuga e della rinuncia¹⁴⁴.

Questo stratagemma era soltanto una delle novità formali che Faulkner aveva portato nei suoi romanzi e che avrebbero finito per attirare l'attenzione di tanti giovani scrittori sudamericani, sul punto di diventare i protagonisti di una straordinaria fioritura letteraria del loro continente. È stato assai esplorato il debito, ingentissimo, che Gabriel García Márquez ha contratto con Faulkner, soprattutto per quanto riguarda la prima parte della sua carriera¹⁴⁵, ed è nota la predilezione per lo scrittore americano di Carlos Fuentes, il quale addirittura affermò che «Faulkner es uno de los nuestros; pertenece a nuestra herencia cultural»¹⁴⁶.

Il più lucido a cogliere il contributo formale portato in dote da Faulkner alla letteratura ispano-americana è stato tuttavia Mario Vargas Llosa, che nel saggio *La realidad de un escritor* (1991) ha spiegato come la lettura del maestro americano abbia

¹⁴⁴ Si veda Meriwether - Millgate 1968, p. 132. La riuscita di questo esperimento formale, però, è stata messa in dubbio da alcuni critici, tra cui ad esempio Mario Materassi: «Contrariamente a quanto avviene in altre opere di Faulkner, la cui comprensione emotiva è parallela a quella intellettuale – è, spesso, tutt'uno con quella –, ne *The Wild Palms* le due sfere restano estranee l'una all'altra con danno evidente per ambedue. La ragione di ciò va cercata nel fatto che la struttura non è essenziale all'opera. Si tratterebbe dunque [...] d'un atto di volontà da parte dell'autore, il quale ha imposto alla materia una forma che ne distorce, o almeno ne modifica, il significato» (Materassi 1968, p. 234). Tuttavia, lo stesso Materassi ha riconosciuto che la capacità di «rimontare» testi già apparsi facendoli rilucere di un nuovo significato in base alla loro ricontestualizzazione è una delle caratteristiche più notevoli dell'arte di Faulkner: «in questo ri-inventare le potenzialità di senso dei suoi testi, in questo costruire una nuova realtà significativa con dei “frammenti” del proprio passato, Faulkner ancora una volta rinnovava la propria arte» (dalla postfazione a Faulkner 2002, p. 201).

¹⁴⁵ Cfr. l'introduzione di Cesare Segre a Márquez 1987, p. XVI.

¹⁴⁶ Fuentes 1970, pp. 52-78.

contribuito a plasmare la sua produzione letteraria. Vargas Llosa racconta di aver affrontato l'opera di Faulkner, per la prima volta nella sua vita di lettore, con carta e penna in mano, cercando di penetrare negli ingranaggi della narrazione. Quel tipo di lettura gli aveva fatto capire che la forma può valere in un romanzo quanto un personaggio, o addirittura come il più importante dei personaggi: gli elementi che l'aspirante romanziere, allora alla fine degli studi universitari, aveva appreso da Faulkner, e di cui si sarebbe avvalso nella stesura del romanzo d'esordio *La ciudad y los perros* (1963), erano l'organizzazione dei punti di vista, l'uso di narratori diversi e la possibilità di anticipare o dilazionare informazioni per creare domande e aspettative o reazioni emotive nei lettori¹⁴⁷.

Probabilmente, alle innovazioni formali sperimentate da Faulkner aveva in parte contribuito, come si è detto, il contatto avvenuto in Europa con le idee più avanzate sul montaggio e, più tardi, anche il suo lavoro di sceneggiatore per gli *studios* di Hollywood, in cui si era per forza di cose confrontato con una grammatica narrativa differente da quella del romanzo¹⁴⁸. Tuttavia, le sue tecniche sarebbero finite nelle opere degli autori ispano-americani e risorte poi di nuovo al cinema, come ad esempio dimostra il caso di Arriaga. Perché evidentemente la «struttura letteraria» che egli ha deciso di importare nella sua scrittura cinematografica si rifà, in gran parte, all'intreccio di storie eterogenee di *The Wild Palms*. Ma non è tutto: le storie di *Amores perros* sono caratterizzate, sì, dall'eterogeneità, ma anche dalla convergenza. Non solo tematica, come accade nel romanzo di Faulkner, ma anche fattuale: sono numerosi infatti i punti di contatto tra le storie e i personaggi, a partire dall'incidente automobilistico all'inizio del film che li vede coinvolti tutti quanti. Qui si aggiunge, a *The Wild Palms*, un altro modello faulkneriano che Arriaga cita esplicitamente in un suo intervento pubblico, la lezione tenuta nel 2011 a Londra all'interno del ciclo *Screenwriters on Screenwriting* promosso dalla BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) e dal

¹⁴⁷ Vargas Llosa 2020, p. 157. Per un resoconto complessivo della fortuna di Faulkner in America Latina, rinvio a Antonio C. Márquez 1995 e Cohn 1997.

¹⁴⁸ Si veda, oltre al già citato Kawin 1977, l'esattivo e più recente Solomon 2017, e in particolare, in coda al volume, l'utile *timeline* in cui l'autore mette in parallelo le date dei lavori cinematografici di Faulkner (trattamenti, sceneggiature e riscritture) con l'apparizione delle sue opere narrative (pp. 251-8). Va ricordato però che i suoi lavori più sperimentali come *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying* precedono l'approdo a Hollywood (avvenuto nel maggio 1932).

BFI (British Film Institute). Interrogato dal pubblico sui suoi modelli nella pratica della sceneggiatura, Arriaga ancora una volta nega di essersi ispirato a Tarantino per la struttura di *Amores perros*, ma dichiara di aver sempre desiderato di scrivere un film che avesse la stessa architettura di *The Sound and the Fury* di Faulkner¹⁴⁹. Questo romanzo, apparso nel 1929 all'inizio della stagione prodigiosa che ha visto susseguirsi a breve distanza una serie di capolavori (1930: *As I Lay Dying*; 1931: *Sanctuary*; 1932: *Light in August*), è composto da quattro sezioni (a cui se ne è aggiunta nel 1945 una quinta originariamente destinata alla raccolta *The Portable Faulkner* curata da Malcolm Cowley)¹⁵⁰ in cui la dissoluzione della famiglia Compson è vista dalle prospettive dei tre figli maschi – Benjy, Jason e Quentin – e da quella della domestica nera Dilsey. Assente come voce autonoma, ma ben presente nelle narrazioni dei tre fratelli e nel racconto in terza persona dal punto di vista di Dilsey, è la figura della sorella Caddy, a cui i tre maschi Compson sono legati da rapporti di diversa natura: tenerezza fraterna per il disturbato Benjy, disprezzo misogino per il tirannico Jason e amore incestuoso per il suicida Quentin. La storia drammatica di Caddy appare in controluce filtrata dagli sguardi dei fratelli e della governante, e la sua figura funge da timone che guida la narrazione. A differenza di *The Wild Palms*, le sezioni, seppur eterogenee nel tono e nello stile, sono strettamente collegate e gli eventi principali che vi hanno luogo sono compresi in un arco temporale di tre giorni (eccetto la parte dedicata a Quentin, che precede di quasi vent'anni gli eventi del presente).

Queste – *The Wild Palms* e *The Sound and the Fury* – le ascendenze faulkneriane di *Amores perros*, che però non sono le uniche fonti della sceneggiatura. A esse se ne aggiunge una terza, di natura extra-letteraria ma non meno importante. Tuttavia, questa va esaminata non prima di aver richiamato la seconda parte della dichiarazione di Arriaga a Enrigue, in cui lo scrittore giustificava l'utilizzo nella sceneggiatura di una struttura differente da quella dei romanzi in virtù della specificità della grammatica filmica. Questa parte della conversazione con il collega mette in luce la necessità di Arriaga di problematizzare il passaggio da un linguaggio all'altro. Il dialogo tra i due

¹⁴⁹ Arriaga 2011, p. 9.

¹⁵⁰ Si tratta di un testo eccentrico che, all'interno della forma piuttosto schematica di una cronologia della famiglia Compson nei secoli, contiene quelli che alcuni interpreti ritengono tra gli esempi più fulgidi della prosa e dell'immaginazione di Faulkner (cfr. per esempio Fernanda Pivano nell'introduzione a Faulkner 1989, p. X).

scrittori risale però al 2007, quando ancora non era apparso *El Salvaje*, che avrebbe segnato per Arriaga il ritorno al romanzo dopo la parentesi cinematografica. Il romanzo del 2016 avrebbe mostrato come la riflessione sulle strutture non era rimasta circoscritta al passaggio dalla narrativa al cinema, ma aveva finito per investire a distanza di anni anche la stessa scrittura letteraria. Dunque, il percorso da romanziere di Arriaga non era ripartito esattamente dal punto in cui si era arrestato nel '99 con il *Búfalo*, tutt'altro. L'esperienza con il cinema aveva rinnovato il suo approccio di narratore. Perché sia più chiaro come questo è accaduto, è opportuno ora esaminare più nel dettaglio i tipi di strutture su cui è modellato non solo *Amores perros*, ma anche le altre due pellicole scritte da Arriaga e dirette da Iñárritu (*21 grams*, 2003, e *Babel*, 2006).

Prima di procedere, va indicato a questo punto l'elemento ulteriore che ha contribuito all'ideazione di *Amores perros*, e anche di *21 grams* e *Babel*: l'autobiografia. Come ha osservato Daniel Chávez, se si guarda alla carriera letteraria di Arriaga che precede il "passaggio" al cinema, si può notare che i tre libri da cui è scandita appartengono a tre generi classici e ben distinti della letteratura messicana, e ne costituiscono quasi un compendio. *Escuadrón guillotina* (1991) narra le avventure picaresche di una truppa dell'esercito rivoluzionario di Pancho Villa, e si colloca in pieno nella casella del romanzo storico. *Un dulce olor a muerte* (1994) muove dal delitto di una giovane in un remoto villaggio del Nord del Messico, al confine con gli Stati Uniti, e appartiene quindi, da un lato, alla letteratura di frontiera, e, dall'altro, al thriller. Il *Búfalo*, pur avvicinandosi nell'ambientazione geografica e sociale al contesto cittadino e medioborghese da cui proviene lo stesso Arriaga, si inserisce in una famiglia di romanzi urbani di autori come Federico Gamboa, Luis Zapata o del già citato Carlos Fuentes¹⁵¹ – anche se vi si possono riconoscere tracce di influenze extra-americane, come ad esempio il Camus di *L'Étranger*.

Con il cinema, entra in gioco per Arriaga un aspetto che era rimasto fino ad allora estraneo alla sua ispirazione, ed è appunto l'elemento autobiografico. È lui stesso a precisarlo, sempre nella lezione londinese. Arriaga dice di aver subito un incidente automobilistico piuttosto grave, molti anni prima, e di essersi ridestato dallo shock dell'impatto con l'idea di scrivere una trilogia di film incentrata su incidenti («I

¹⁵¹ Chávez 2016, pp. 141-2.

was obsessed with what happened before, during the accident and after the accident»). L'idea iniziale si sarebbe poi modificata, lasciando l'incidente al centro di *Amores perros* e di *21 grams*, a cui si sarebbero aggiunti tuttavia degli spunti diversi ma ugualmente radicati nell'esperienza personale. *21 grams* – il cui protagonista, come si vedrà, è un uomo che ha subito un trapianto di cuore – si rifà all'esperienza dell'infezione al pericardio che colpì lo scrittore in gioventù, quando cercava di far parte della squadra olimpionica messicana di pugilato («I was training so that mild infection became a mess. [...] The doctor told me if the infection goes inside you need a heart transplant»). *Babel* – che mostra gli effetti a valanga di un colpo di fucile su una serie di personaggi distanti per provenienza e classe sociale – nasce ancora una volta dal ricordo di quando il futuro scrittore, nell'adolescenza, stava per sparare in direzione di alcune auto lontane su un'autostrada per verificare se il fucile di un suo amico fosse davvero in grado di colpire un bersaglio a un chilometro di distanza («he was like, “No don't shoot them, what if it's true?” And this is the origin of *Babel*»). Allo stesso modo, le lotte tra gli adolescenti del quartiere Unidad Modelo in cui viene ucciso il fratello del protagonista del romanzo *El Salvaje* ricalcano da vicino gli scontri in cui lo stesso Arriaga da ragazzo ha perso l'olfatto a causa di un pugno. E la presenza del tema pervasivo della caccia è quasi ovvia per un autore che non esita a definirsi – in un *revival* di machismo hemingwayano un po' imbarazzante, ma anche con una certa coraggiosa sfrontatezza rispetto ai tempi in cui vive e scrive – più che uno scrittore appassionato di caccia, «un cazador que escribe» (una definizione che ricalca il titolo di una raccolta di scritti di Miguel Delibes, come Arriaga esplicita nell'autopresentazione collocata nel risvolto dell'edizione in volume della sceneggiatura di *Amores perros*: «Creo que la cacería es uno de los últimos ritos a los cuales puede acceder un ser humano. La literatura también es uno de nuestros últimos ritos»¹⁵²).

Sulla base di queste considerazioni, ritengo dunque che la cosiddetta Trilogia della Morte (*Amores perros*, *21 grams*, *Babel*) e il suo precipitato letterario più immediato, il romanzo *El Salvaje*, siano da intendere come lo sforzo congiunto, transmediale, per trovare la forma più efficace al racconto di storie fondate sull'ispirazione

¹⁵² Il tema della caccia nell'opera di Arriaga sarà approfondito nel primo paragrafo del capitolo 2.3.

autobiografica. E questo obiettivo, per essere raggiunto, deve per forza di cose confrontarsi con la tecnica del montaggio, come cercherò di evidenziare qui di seguito¹⁵³.

Sparagmòs

Dopo aver esplorato negli anni Venti le procedure attraverso cui il linguaggio del cinema sarebbe diventato capace di veicolare non solo emozioni, ma anche idee e significati – ovvero il montaggio – Sergej M. Ejzenštejn si impegnò a inseguirne le tracce nella storia delle arti e a trovare un fondamento che permettesse di pensarle insieme. La sua curiosità intellettuale si indirizzò verso le forme di pensiero prelogico e i fenomeni di estasi mistica, spinto dalla lettura degli scritti di Lucien Lévy-Bruhl e delle opere di Giovanni della Croce, Teresa d'Avila e Ignazio di Loyola. Negli Stati Uniti, prima di intraprendere il viaggio in Messico per lavorare al film *¡Qué viva Mexico!*, Ejzenštejn acquistò *The Golden Bough* di James G. Frazer, le cui pagine sui riti di morte e rinascita – forse insieme con la visione di spettacoli di tauromachia a cui nel soggiorno messicano aveva dedicato una serie di disegni – lo spinsero a individuare nel sacrificio di Dioniso il mito fondativo delle procedure di montaggio, il loro principio antropologico¹⁵⁴. Ejzenštejn l'avrebbe poi reso esplicito nella sua *Teoria generale del montaggio* (1938), nel capitolo *La nascita del montaggio: Dioniso*. Nella ritualità e nell'immaginario degli orfici, il dio fanciullo, prediletto dal padre Zeus, aveva suscitato le invidie dei Titani, dai quali era stato irretito con una serie di doni, tra cui uno specchio; mentre contemplava il suo riflesso, i Titani colpirono Dioniso e lo smembrarono, poi misero sul fuoco il suo corpo ridotto in pezzi e lo divorarono. Zeus si vendicò del delitto incenerendo con dei fulmini i Titani, e Apollo e Atena raccolsero i resti del

¹⁵³ Al periodo consacrato esclusivamente al cinema appartengono anche i film *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005, regia di Tommy Lee Jones) e il già citato *The Burning Plain* (2008) che Arriaga ha sia scritto che diretto. Queste due pellicole hanno strutture narrative simili a quelle della Trilogia e di *El Salvaje*, ma non rinviano (almeno per quanto dichiarato dal loro autore) a un esplicito aggancio autobiografico. Per questo motivo, saranno richiamate nelle pagine seguenti in maniera meno dettagliata delle altre. Un esame più completo delle influenze letterarie nascoste nel primo di questi due film – da un punto di vista esclusivamente tematico – si troverà in 2.3.

¹⁵⁴ Somaini 2011, pp. 152-79.

dio fanciullo: il suo cuore sminuzzato e bollito fu offerto a Semele, che lo bevve e rimise al mondo Dioniso attraverso il proprio ventre. (Dalle ceneri dei Titani, rese fertili dalle carni del dio di cui si erano cibati, nacque invece la stirpe umana¹⁵⁵.) Che cos'era questo mito agli occhi di Ejzenštejn se non il racconto primigenio della frammentazione di un intero da cui, attraverso una ricomposizione delle *membra disjecta*, prendeva vita una nuova forma? Per il regista, quello che contava e che doveva essere conservato nella vicenda dionisiaca era il *principio* sottostante, «che ha accolto in sé la caratteristica fondamentale del processo di smembramento e riunificazione a un nuovo livello qualitativo»¹⁵⁶. Ecco dunque individuato lo schema che presiedeva alle più disparate operazioni di montaggio nella storia. Nel 1932, sul punto di ritornare negli Stati Uniti, a Nuevo Laredo Ejzenštejn disegnò alcune figure bicefale a forma chiasmatica, corredate dalla scritta EX-STASIS (con la X isolata o con il prefisso separato dal resto della parola), come per racchiudere in una immagine le sue riflessioni sul mito e sullo spossamento, «un emblema al cui centro compare non un uomo geometricamente proporzionato, ma un corpo danzante, decapitato e trafitto dalle stigmate»¹⁵⁷.

Al di là della facile suggestione che collega nel tempo gli sfondi dell'avventura messicana di Ejzenštejn con gli scenari dei romanzi e dei film di Arriaga, è innegabile che il mito dello *sparagmòs* consente di tenere insieme due aspetti che caratterizzano quelle opere: la ricerca *formale* sul montaggio e il motivo *tematico* della lacerazione che permette di liberarsi dalle barriere e dalle maschere dietro cui ci si nasconde. Poiché Dioniso rivive a partire dai suoi resti, ma è anche (e soprattutto, nella ritualità orfica) *Lúsios*, colui che «scioglie tutto ciò che è rigido, chiuso, cristallizzato, tenacemente radicato e uguale a sé stesso»¹⁵⁸. Il motivo-guida degli incidenti (arricchito dagli altri spunti autobiografici) riporta al tema del corpo lacerato, e l'attenzione alla pratica del montaggio è evidenziata dallo stesso Arriaga per la scrittura del secondo film della trilogia («It hurts a lot when they say of *21 grams*. 'Such great editing'. No, my friend,

¹⁵⁵ Susanetti 2017, pp. 38-41.

¹⁵⁶ Ejzenštejn 1985, p. 230.

¹⁵⁷ Somaini 2011, p. 180.

¹⁵⁸ Susanetti 2017, p. 32.

the structure comes from the screenplay»¹⁵⁹), anche se va intesa come caratteristica di tutta la trilogia.

Amores perros è organizzato, come si è già detto, in tre linee narrative: la prima è la vicenda di Octavio e Susana. Già madre di un bimbo e di nuovo incinta del violento e infedele Ramiro, Susana viene invitata da Octavio, il fratello minore di Ramiro, a fuggire con lui a Nord, a Ciudad Juárez, per cominciare una nuova vita. Susana rifiuta, ma Octavio le mostra la sua devozione occupandosi dei bambini e portando a casa il denaro di cui lei ha bisogno. Lo fa grazie ai combattimenti illegali che il suo cane Cofi vince uno dopo l'altro. Octavio e Susana accumulano soldi, lei cede al corteggiamento di Octavio e nel mentre si avvicina la data stabilita per la partenza. Octavio accetta un ultimo combattimento per Cofi e si accorda con l'allibratore dei combattimenti perché faccia picchiare Ramiro da dei delinquenti. Le cose però non vanno come si aspetta: il Biondo, un piccolo boss di quartiere, spara a Cofi per vendicarsi degli incontri che l'invincibile mastino gli ha fatto perdere, e Octavio, fuori di sé, lo accoltella. Scappando – con il corpo sanguinante di Cofi sul sedile posteriore – supera un semaforo rosso e provoca un tremendo incidente che coinvolge un'altra auto. La prima scena del film è proprio quella dell'incidente, nella cui coda già si vede la giovane donna alla guida della macchina travolta da Octavio, anche lei insieme a un cane (Richi). È a Valeria – una modella spagnola nota in tutto il Messico, ritratta nei cartelloni pubblicitari appesi sui muri della città – e al suo nuovo compagno Daniel che è dedicata la seconda linea. Daniel è un uomo sposato, ha lasciato moglie e figli per stare con lei. Sono appena andati a vivere insieme in un nuovo appartamento, quando Valeria rimane vittima dell'incidente. Daniel la riporta a casa dall'ospedale in sedia a rotelle: lei è stata operata alla gamba sinistra per una brutta frattura, ma c'è la speranza che si rimetta in piedi. Una sera, il cagnolino Richi si infila in una crepa del parquet fissato male e finisce nell'intercapedine tra il legno e il fondo del pavimento, senza più riuscire a venire fuori. Quell'episodio accende la paranoia di Valeria, che a poco a poco si accorge che tutto ciò che ha costruito le sta sfuggendo di mano a causa dell'incidente: il lavoro, la popolarità, l'amore di Daniel. I litigi aumentano, una sera Daniel trova chiusa la porta della stanza di Valeria, la butta giù a calci e scopre la compagna

¹⁵⁹ Arriaga 2011, p. 4.

riversa a terra, incosciente. All'ospedale, il medico lo avvisa che la gamba di Valeria è andata in cancrena e dovrà essere amputata. Disperato, Daniel va a casa, sradica il pavimento e riesce a liberare Richi. Ma nonostante quella nota di sollievo, il ritorno a casa di Valeria è amarissimo: ormai senza gamba, vede che il cartellone pubblicitario su cui era ritratta, appeso proprio fuori dalla finestra, è stato rimosso. Sulla scena dell'incidente fatale era apparso anche un terzo personaggio, un vagabondo barbuto seguito da un piccolo branco di cani randagi: è il Chivo, ex guerrigliero ed ex detenuto, occasionalmente utilizzato da un poliziotto corrotto come assassino a pagamento. È a lui che è dedicata la terza linea, connessa principalmente alla prima. Sul luogo dell'incidente, Chivo raccoglie il corpo di Cofi e i soldi di Octavio dalla macchina. Il denaro gli permette di non dipendere più dagli incarichi che gli affida il poliziotto, il quale però insiste per affidargliene un ultimo: l'uccisione di un giovane uomo commissionata dal suo fratellastro e socio in affari. Chivo nel frattempo ha appreso la notizia della morte della ex moglie, e inizia a seguire la figlia Maru che aveva abbandonato più di vent'anni prima per entrare in clandestinità. Si introduce di nascosto nella casa di lei, guarda le foto di episodi della vita della giovane, in cui lui è stato solo un fantasma. Il suo dolore esplode quando Cofi, che è riuscito a guarire, non potendo più mettere a freno gli istinti aizzati dai combattimenti, uccide tutti gli altri cani che gli fanno compagnia. Il Chivo allora rapisce l'uomo che gli è stato chiesto di uccidere insieme al mandante dell'omicidio, e li lascia a scannarsi da soli. Prende i soldi dell'assassinio che non ha compiuto e li porta alla figlia insieme a quelli che aveva trovato nell'auto di Octavio. Incide sulla segreteria di Maru un messaggio in cui le chiede scusa per averla abbandonata. Poi, rasato e ripulito, lascia la città portandosi dietro Cofi.

Ho esposto qui sopra le tre linee in modo consecutivo, ma questa presentazione non rappresenta l'effettiva struttura della narrazione – anche se è utile a fare ordine tra le storie. Che certamente sono intense e melodrammatiche, ricche di passioni elementari capaci di agganciare lo spettatore – ma che, più ancora dei contenuti, hanno nell'architettura complessiva la ragione principale del loro interesse. Grosso modo, ciascuna linea occupa un terzo della durata del film, e le linee si susseguono nell'ordine in cui le ho esposte (Octavio e Susana; Daniel e Valeria; El Chivo e Maru). Tuttavia, non sono separate come se si trattasse di un film a episodi, anche se all'inizio di ognuna appaiono su schermo nero i nomi della coppia di protagonisti di ciascuna storia.

Le tecniche di costruzione che Arriaga usa principalmente sono l'*anticipazione* e la *fluidità* dei punti di vista. L'incidente (il cuore delle tre storie) compare al principio del film, come scena iniziale, ancora prima dei titoli di testa: è però un *flashforward*, perché la storia di Octavio e Susana viene ripresa poi da molto prima, e la fuga di Octavio che culmina nell'impatto con l'auto di Valeria è il suo punto di arresto (ma non, come si vedrà, il suo punto finale); l'incidente viene dunque riproposto nella stessa sequenza con cui viene presentato all'inizio, ma poi riappare ancora altre due volte. Nella prima di queste ripetizioni, però, viene visto dalla prospettiva di Valeria, mentre nella seconda da quella del Chivo (nelle due precedenti invece il punto di vista è di Octavio). Lo slittamento delle prospettive mette in luce il fatto che la temporalità di ciascuna storia si muove su binari differenti, non paralleli. L'incidente arriva verso la fine della parabola di Octavio e Susana, pressoché all'inizio di quella di Valeria e a metà della storia del Chivo. Questo evento tragico proietta oltre sé frammenti diversi, disomogenei, come corrispondenti esistenziali dei pezzi delle auto e dei corpi che vengono coinvolti.

Le tre linee tuttavia non hanno l'incidente come unico punto di intersezione. Ad esempio, nella parte dedicata a Octavio, vediamo il Biondo (il boss del *barrio*) mentre cerca di aizzare il suo cane contro gli animali del Chivo, che li difende con un machete; poco prima dell'ultimo combattimento di Cofi, Octavio guarda in tv il servizio di un rotocalco in cui compare Valeria. Nella parte dedicata al Chivo, vediamo invece l'uomo incrociare Ramiro e Susana: Ramiro ha l'occhio tumefatto, e questo sottolinea che è già avvenuto il pestaggio commissionato da Octavio; verso il finale, prima di raggiungere la casa di Maru per consegnarle i soldi, il Chivo nota degli operai che rimuovono il cartello pubblicitario di Valeria.

Questi incroci non sono l'unico modo in cui le linee si intersecano. Dal momento che sono disposte asimmetricamente rispetto all'evento che le raggruppa (l'incidente), hanno bisogno di essere lanciate e portate avanti anche nei "capitoli" in cui non costituiscono il filone principale. Ciò è evidente soprattutto nella prima sezione – quella di Octavio e Susana – che è la più inframezzata da *beat* narrativi che permettono di avviare gli eventi delle altre due. La seconda sezione è invece quella più chiusa in sé stessa: vi sono comprese solo due brevi scene relative alla linea del Chivo. La terza invece, dedicata a quest'ultimo, comprende anche la chiusura della linea di Octavio:

Ramiro tenta una rapina in banca e viene ucciso da un poliziotto; alla sua veglia funebre, un Octavio ferito e claudicante per lo scontro in macchina perdona Susana e le ripropone di fuggire con lui; ma lei non si presenterà alla partenza del bus per Ciudad Juárez.

Osservando questi dettagli strutturali con in mente la dichiarazione di Arriaga sull'influenza di Faulkner, e in particolare di *The Sound and the Fury*, si può cercare di mettere in luce quali sono gli elementi che vengono mutuati dal romanzo. Arriaga è troppo accorto per farne un calco (che peraltro sarebbe impossibile), o per costruire dei parallelismi a tavolino, ma di sicuro alcune procedure sono penetrate a fondo, più o meno consciamente, nella scrittura del film. E si tratta appunto di una gestione disinvolta della temporalità e dell'organizzazione del racconto a partire da più punti di vista. In *The Sound and the Fury*, come si è già accennato, ogni sezione è il racconto della prospettiva di un protagonista, pur essendo allo stesso tempo il racconto della famiglia Compson (e di Caddy in particolare). I punti di vista si incrociano su alcuni eventi chiave, come per esempio la storia di Caddy con Dalton Ames, evocata sia da Benjy che da Quentin; oppure, altri eventi chiave si ripercuotono su sezioni diverse (la truffa di Jason per sottrarre alla figlia di Caddy i soldi che sua madre le manda, tematizzata nella terza sezione, sarà poi scoperta e disinnescata nella quarta). Il romanzo di Faulkner ha anche un andamento temporale del tutto particolare: la prima sezione è datata "7 aprile 1928", poi la seconda retrocede al giugno 1910, quindi la terza salta in avanti al 6 aprile del '28 e la quarta è incentrata su accadimenti dell'8 aprile 1928. Similmente, in *Amore perros*, dall'incidente si torna indietro nel tempo, ci si approssima alla ripetizione dell'evento cruciale, e poi le altre due sezioni procedono oltre il punto in cui tutto era cominciato. Al di là di questo andamento generale, nel film la temporalità interna di ciascuna linea non viene scardinata: a parte l'anticipazione iniziale, gli eventi si muovono in maniera consequenziale in ciascuna delle tre linee. Nella narrazione faulkneriana invece – almeno nelle prime due sezioni del libro, che hanno la forma dello *stream of consciousness* – gli eventi del presente e del passato si

associano liberamente nel flusso dei pensieri dei protagonisti, prescindendo dall'ordine in cui si sono svolti¹⁶⁰.

Arriaga tenterà di tradurre cinematograficamente questa caratteristica nel secondo film della trilogia realizzata con Iñárritu. Si potrebbe dire che l'obiettivo principale della costruzione di *Amores perros* sia mostrare, attraverso effetti di simultaneità, l'interconnessione delle storie (e delle vite), mentre in *21 grams* il tema è il modo in cui fatti, ricordi e motivazioni si confondono nella coscienza, scombinando il principio della consequenzialità temporale¹⁶¹. Tuttavia, mi sembra una classificazione non esaustiva, che riproporrei invece in senso incrementale: *Amores perros* racconta l'interconnessione su un piano eminentemente spaziale, mentre *21 grams* la presenta sia dal punto di vista dello spazio sia di quello del tempo. Il motivo dell'incidente e il tema di come le vite di persone che si ignorano finiscono per intrecciarsi in modo fatale rimane, ma qui Arriaga sembra passare da una dimensione sociale a una più schiettamente psicologica, suggerendo che l'impatto tra le esistenze ha come risultato, nell'interiorità dei soggetti coinvolti, lo sconvolgimento dell'ordine del tempo.

Questa, in sintesi, la storia narrata nel film. Cristina è una donna uscita da un periodo di abuso di droghe e alcol grazie al matrimonio con l'architetto Michael e alla nascita delle loro due bambine. Una sera, dopo un frustrante licenziamento, il cristiano rinato Jack (ex galeotto di buon cuore, padre di famiglia) travolge Michael e le figlie a un incrocio stradale e fugge per la vergogna di ciò che ha fatto. Le due bambine muoiono, Michael è in coma irreversibile: Cristina concede l'autorizzazione affinché gli organi del marito vengano trapiantati. Il cuore di Michael lo riceve Paul, un professore di matematica gravemente malato, la cui moglie sta avviando l'iter per l'inseminazione artificiale, nell'eventualità che lui non sopravviva. Il trapianto va a buon fine, Paul rinasce, ma il suo matrimonio crolla. Il matematico inizia a essere ossessionato dall'idea di scoprire chi sia il donatore e, quando viene a sapere della storia di Michael e delle bambine, cerca di mettersi in contatto con Cristina. Paul la incontra e se ne innamora, ma quando lei – dopo aver resistito – si apre alla possibilità di una nuova

¹⁶⁰ Ciò sembra giustificato dal fatto che Benjy e Quentin, i protagonisti di queste sezioni, sono in uno stato "alterato" – il primo per il ritardo mentale da cui è afflitto, e il secondo perché prossimo al suicidio.

¹⁶¹ Deleyto - del Mar Azcona 2010, p. 23.

relazione, lui le rivela chi è davvero. Cristina, in una voragine di depressione e di nuovo vittima delle dipendenze, dapprincipio è furiosa per la violazione del suo dolore. Poi accetta di legarsi a Paul, ma lo coinvolge nel piano di uccidere Jack – che nel frattempo ha scontato un'altra condanna, ha tentato di suicidarsi e ha abbandonato la famiglia e la fede per volontà di autopunizione. Cristina e Paul raggiungono il luogo desolato dove Jack si è impiegato come operaio in un pozzo petrolifero, si stabiliscono nello stesso motel dove lui vive, e una mattina Paul – che sta di nuovo male a causa del rigetto del trapianto – lo sequestra, lo fa camminare nel deserto e gli ordina di inginocchiarsi. Poi spara – ma nel vuoto, e intima a Jack di allontanarsi per sempre. Di ritorno al motel, sempre più debole, Paul finge con Cristina di aver ucciso Jack; che però torna indietro e viene aggredito dalla donna, con una furia tale da arrivare sul punto di ucciderlo. Per fermarla, Paul si spara un colpo al petto, e Cristina e Jack lo portano all'ospedale. Lì, dopo aver donato il sangue per salvare Paul, Cristina scopre di essere incinta. Paul non sopravvivrà, ma Cristina e Jack troveranno il coraggio di superare i lutti e la colpa e di ricominciare a vivere.

Questi gli eventi nel loro ordine di cause e conseguenze, ma – come già per il caso di *Amores perros* – non è così che vengono presentati nel film. La narrazione fluttua tra il passato e il presente quasi seguendo il flusso della memoria dei protagonisti, a imitazione della scrittura faulkneriana. Se Faulkner è un riferimento esplicito, c'è però un'influenza implicita che pare altrettanto determinante, ed è proprio quella di Sergej M. Ejzenštejn. Il criterio attraverso cui gli eventi della trama sono esposti si avvicina al concetto dei «nodi di montaggio» enunciato nelle sue *Lezioni di regia* (1932-33)¹⁶². Quei nuclei, che rappresentano le unità compositive del testo filmico, vengono combinati secondo rapporti interni di tipo metaforico o oppositivo, con l'idea di creare – attraverso la congiunzione – un incremento di senso complessivo rispetto alle unità considerate in modo separato. Il contesto concettuale di riferimento, come già evidenziato nel capitolo precedente, è la dialettica hegel-marxista. Anche se non indica direttamente Ejzenštejn come fonte di ispirazione, Arriaga ammette di appartenere al quel tipo di orizzonte culturale: «I grew up in a Marxist tradition, and the Marxist tradition came from the dialectic kind of thinking [...]. I always like characters to

¹⁶² Ejzenštejn 1964, p. 382.

go into a scene with a dramatic objective, and the other character has a completely different dramatic objective. And they clash and that brings something else»¹⁶³. Qui Arriaga sta descrivendo il metodo di composizione di una scena, ma questo processo rappresenta in scala ridotta il meccanismo che governa l'intera narrazione – e comprende di nuovo, in maniera determinante, l'idea di scontro combinata alla possibilità creatrice che tale conflitto comporta.

Tornando al modo in cui i «nodi di montaggio» sono congiunti, è opportuno fare qualche esempio. Nella prima parte, abbiamo una triade di «nodi» relativi al personaggio di Paul che sono abbinati per contrasto allo scopo di incrementare nello spettatore gli interrogativi drammatici: 1) vediamo una scena casalinga in cui Paul, malato e coi tubicini della bombola di ossigeno nel naso, si nasconde in bagno per fumare, venendo sorpreso dalla moglie che gli intima di smettere se non vuole uscire dalla lista d'attesa per i trapianti; 2) segue una scena concitata, simile a quella che apre *Amores perros* (Octavio e l'amico Jorge in fuga con il corpo insanguinato di Cofi sul sedile posteriore dell'auto), in cui Jack guida una macchina a velocità folle mentre Cristina gli grida di fare più in fretta, e tiene tra le braccia Paul coperto di sangue; 3) nella terza, brevissima, Paul – ben vestito e dall'aspetto sano – suona il campanello di una bella casa monofamiliare, senza ricevere risposta. Questa triade è presentata prima che l'incidente colleghi le vite dei tre protagonisti, eppure la scena 2 già suggerisce che convergeranno. Inoltre, ognuna di esse è prelevata da momenti diversi dell'ordine complessivo degli eventi: la (1) precede l'incidente, la (2) ha luogo poco prima della fine degli eventi del film, dopo che Paul si è sparato per evitare che Cristina uccida Jack, la (3) invece riguarda la convalescenza di Paul, quando lui si mette sulle tracce di Cristina e bussa alla sua porta. Un altro esempio: 1) un medico mostra a Paul, appena operato, il suo vecchio cuore, che ha conservato in un vaso di vetro; 2) Paul e Cristina osservano di nascosto Jack alla miniera, e Cristina dice di volerlo uccidere; 3) in casa con i figli, Jack impone alla bambina di ricevere un colpo dal fratellino, in modo che capisca letteralmente il principio evangelico “porgi l'altra guancia”. Qui le linee di continuità sembrano essere due: il cuore (il «responsabile di tutto» nelle parole di Paul al medico) è in senso metaforico il contenitore dei misteri che vengono esposti, in

¹⁶³ Arriaga 2011, p. 7.

opposizione, nelle due scene successive: il desiderio di uccidere e l'ingiunzione a perdonare¹⁶⁴. Da ultimo, un esempio più lampante di associazione metaforica che però non dimentica l'obiettivo di incrementare la tensione drammaturgica: poco dopo aver travolto Michael e le bambine, Jack torna a casa, dove si sta svolgendo la festa per il suo compleanno; non ha il coraggio di scendere e rimane sul furgone dove lo trova la moglie Marianne, a cui confessa quanto accaduto; lei è incredula, ma tocca il paraurti e solleva le mani sporche di sangue. Qui la scena stacca di nuovo sulla disperata corsa in macchina di Jack con Cristina e Paul insanguinato sul sedile posteriore. I due momenti sono lontani nell'ordine degli eventi, ma li collega proprio il motivo del sangue: quello delle bambine e di Michael sul paraurti e sulle dita di Marianne, che è diventato lo stesso di sangue di Paul.

Questo metodo di montaggio delle linee che abolisce la scansione temporale ordinaria sembra, peraltro, coerente con la visione deleuziana del trauma proposta nel capitolo precedente. Più ancora di *Amores perros*, *21 grams* mette in evidenza la capacità generativa del trauma, che pur risucchiando come un buco nero le esistenze che ha attirato a sé, le risputa poi fuori rinnovate. E allo stesso modo di un buco nero, la sua forza attrattiva piega la percezione del tempo in una di simultaneità in cui gli eventi si combinano per affinità o per contrasto, invece che sulla base di una semplice scansione. È evidente, attraverso questo tipo di racconto, che i personaggi, più che essere colpiti dal trauma dall'esterno, diventano «figli dei propri eventi», come scrive Deleuze in *Logique du sens*: l'orizzonte di speranza suggerito alla fine del film (la vita di Paul che continua nel grembo di Cristina, la riconciliazione di Jack con la famiglia, che è anche riconciliazione con sé stesso) evidenzia ancora di più un senso generale di *amor fati* che questo tipo di strategia narrativa comporta e supporta. Una sensazione offerta peraltro anche da strategie che Arriaga mutua dalla sceneggiatura di *Amores perros*: un ricorso alla circolarità che non si risolve in linee perfettamente chiuse su sé stesse, ma in una riproposizione di immagini che rafforza il senso ciclico. L'immagine

¹⁶⁴ Nel sufismo, il cuore (*qalb*) è la sede dell'energia spirituale (cfr. Corbin 2005, pp. 193-4), che, intesa come "anima", è oggetto della narrazione in prima persona di Paul in due momenti del film, all'inizio e alla fine. Paul si trova nel letto dell'ospedale di frontiera, dopo che si è sparato: è nei momenti che precedono la morte, guarda gli altri pazienti della terapia intensiva e si chiede chi sarà il primo a esalare l'ultimo espiro. Dice che ogni corpo, da morto, pesa 21 grammi meno di quando era vivo: il peso dell'anima.

d'apertura, per esempio – Paul che guarda Cristina a letto, nuda e addormentata – ritorna ad annunciare l'ultimo atto del film (l'accelerazione degli eventi verso l'omicidio mancato di Jack), e la scena di Paul nel reparto di terapia intensiva dell'ospedale di frontiera – posta per la prima volta nei minuti iniziali – viene ripresa e ampliata nel *montage* finale, con la voce *off* di Paul che suggella il tema della storia evocando la leggenda sul peso dell'anima.

Tre anni dopo *21 grams*, *Babel* prosegue sulla falsariga della narrazione multilinare, ma compie un passo all'indietro tornando a una struttura più semplice – e più vicina ad *Amores perros* – soprattutto per quanto riguarda il trattamento della temporalità. In questo film, il tema dell'impatto di ciascuna vita su quelle degli altri si espande a livello globale. Un uomo d'affari giapponese – padre di Chieko, un'adolescente sordomuta traumatizzata dal suicidio della madre e in cerca di affetto e riconoscimento – regala a una guida marocchina un fucile di precisione durante una battuta di caccia; nelle mani dei figli del pastore a cui la guida l'ha venduta, l'arma sparerà contro l'americana Susan, che sta passando con il marito Richard una vacanza in Marocco nel tentativo di mettere insieme i cocci del loro matrimonio. A San Diego, i figli della coppia sono affidati alla governante messicana Amelia, che li porta con sé oltre il confine al matrimonio del figlio; sulla via del ritorno, provocato da una guardia di frontiera, il nipote di Amelia – che sta riportando la donna e i bambini negli Usa – salta il posto di blocco e lascia i tre passeggeri nel bel mezzo di una zona desertica. I tre, provati dagli stenti e dalla paura, saranno portati in salvo dalle guardie il giorno successivo, ma la donna dovrà subire l'espulsione immediata dal Paese. Dall'altra parte del mondo, dopo aver accettato che sua moglie venga curata in un villaggio sperduto del Marocco, Richard riesce a ottenere l'invio di un elicottero per portare Susan all'ambasciata; la polizia marocchina invece uccide uno dei bambini che aveva maneggiato il fucile del padre. In Giappone, dopo aver vissuto una serie di delusioni sentimentali, la figlia dell'uomo d'affari si riconcilia con il padre.

Anche qui, l'esposizione lineare della trama non riproduce l'effettiva presentazione degli eventi. Il primo segmento del film è occupato dalla vicenda dei figli del pastore, che mentre sono sulle montagne con il gregge sparano al bus dei turisti; da lì si passa a una telefonata di Richard a Amelia: sappiamo che c'è stato un problema nella loro vacanza, che non possono tornare a casa in tempo, ma ancora ignoriamo che è

Susan la vittima del colpo di fucile. Quando la narrazione passa al punto di vista della coppia, retrocede nel tempo e mostra i due americani litigare, manifestare interesse (Richard) o insofferenza (Susan) per il viaggio, dibattere sulle mancanze dell'uomo, che ha qualcosa da farsi perdonare; poi prendere il bus, riconciliarsi in silenzio, e infine essere travolti dall'angoscia per il colpo che ferisce Susan. Da qui il racconto non sembra compiere significativi scarti e le tre linee separate geograficamente procedono in parallelo (la disavventura di Amelia e dei bambini tra il Messico e la frontiera / l'educazione sentimental-sessuale mancata di Chieko / il salvataggio di Susan). Quando però la coppia americana è ormai in salvo all'ambasciata e Susan sta andando sotto i ferri all'ospedale, assistiamo alla telefonata di Richard ad Amelia *dal punto di vista di Richard*: capiamo dunque che la disavventura messicana è successiva al salvataggio di Susan, così come lo sono anche i vagabondaggi di Chieko (all'interno di quella linea viene annunciata, in un notiziario, la cattura dei presunti "attentatori" dei turisti americani).

Ancora una volta, nella sua sceneggiatura Arriaga sfrutta la circolarità e il sistema di analessi e prolessi già presenti negli altri *scripts*, ma qui pare che gli interessi meno giocare con le dislocazioni temporali – o almeno gli effetti di scardinamento dell'ordine degli eventi hanno un valore più chiaramente concettuale, anzi: politico. Dei tre film, *Babel* è senz'altro il meno compatto dal punto di vista delle relazioni tra le parti, ma forse il più ejzenštejniano negli intenti: opere del regista come *Sciopero* (1925) o *Ottobre* (1928) avevano il compito di generare, attraverso il montaggio delle loro inquadrature, (a) degli *choc emotivi* volti a mobilitare il pubblico, e (b) dei *concetti figurati*, ovvero delle idee che l'avrebbero convinto della validità delle dottrine socialiste. Nel saggio *Dickens, Griffith e noi* (1944), in cui sono investigate le sorgenti letterarie del montaggio cinematografico, Ejzenštejn scriveva che il linguaggio del cinema, a partire dalla sua nascita, era passato attraverso le fasi che caratterizzano ogni tipo di linguaggio: quella metaforica e quella emotiva, e ora approdava a quella del linguaggio interiore – il *concetto*¹⁶⁵. Questo dovrebbe essere l'obiettivo finale della lingua del montaggio (che, dialetticamente, non abolisce i due momenti precedenti, ma li accoglie e li supera nel terzo stadio). Si rapportino dunque le riflessioni

¹⁶⁵ Cfr. Ejzenštejn 1986b, pp. 260-2.

metodologiche di Ejzenštejn con il film scritto da Arriaga. La tesi di *Babel* è che le vite umane non hanno lo stesso valore a ogni latitudine. Questo si deduce chiaramente dal modo in cui, nel finale, le diverse linee sono montate: in parallelo anche se, come abbiamo visto, non sono simultanee nel tempo. Per i personaggi del “primo mondo” (gli americani e i giapponesi) c’è la possibilità di salvarsi dai pericoli o, almeno, la speranza di rappacificarsi e di ricominciare da capo; a quelli dei paesi più poveri (Messico e Marocco) tocca invece la sopraffazione della legge e della polizia.

Della Trilogia della Morte, *Babel* è l’unico film a presentare nei titoli di coda un credito condiviso dal regista e dallo sceneggiatore (indica che il soggetto è un’idea di entrambi). Più che un segno di maggiore armonia, è il sintomo di un’inquietudine: infatti, dopo questa pellicola, il sodalizio si interromperà. Forse il più inquieto tra due, a questo punto della collaborazione, era proprio Arriaga, che sentiva di aver ideato sulla pagina un dispositivo di racconto diventato per Iñárritu una sorta di firma. Il regista era ormai una star internazionale, mentre il suo sceneggiatore, pur avendo ricevuto premi e apprezzamenti, veniva lasciato nell’ombra. Non che Arriaga fosse stato una star della letteratura prima di collaborare con Iñárritu, ma i rapporti di forza tra i due adesso si erano decisamente invertiti rispetto a poco più di sette anni prima.

Ennio Flaiano, sceneggiatore di molti capolavori di Federico Fellini, disse che quest’ultimo gli aveva sottratto tutto, persino l’infanzia, inserendo nell’autofinzionale *Otto e mezzo* episodi che il regista non aveva vissuto in prima persona, ma che appartenevano invece alla vita del suo sceneggiatore. Flaiano approfittò di un’ineleganza della produzione del film – un biglietto in terza classe invece che in prima, come Fellini, sull’aereo che li portava alla cerimonia degli Oscar 1964 – per rompere con il suo partner, e tentò di passare dietro la macchina da presa con un film che avrebbe dovuto avere lo stesso soggetto del romanzo breve *Melampus* (incluso, nel 1971, ne *Il gioco e il massacro* e poi apparso in volume autonomo)¹⁶⁶. Era allo stesso tempo una

¹⁶⁶ Flaiano 2014, pp. 97-266. Sulla «scontrosa amicizia» tra Flaiano e Fellini si vedano i recenti Piccolo 2023, pp. 216-29 e Minore - Pansa 2022, pp. 137-48 e 209, in cui si racconta anche dell’indifferenza di Fellini verso la figlia malata di Flaiano, atteggiamento che faceva soffrire molto lo scrittore. Nel libro di Minore e Pansa, il sesto capitolo (pp. 149-70) è dedicato ai tentativi di Flaiano di dirigere il film tratto da *Melampus*. Il progetto non andò in porto, ma nel 1972 Marco Ferreri realizzò basandosi sulla stessa novella il film *La cagna*, che tuttavia Flaiano disconobbe.

scommessa sul proprio universo creativo e una sua rivendicazione, che però rimase frustrata. Quella mossa, qualche decennio dopo, ad Arriaga sarebbe riuscita. Mentre dopo la battuta d'arresto di *Biutiful* (2010)¹⁶⁷ Iñárritu avrebbe preso con successo strade diverse – quella della commedia intellettuale, *Birdman* (2014), e del western, *The Revenant* (2015), vincitori nel complesso di sette Oscar – Arriaga fece il salto alla regia mettendo in scena un proprio *script* che riproponeva il meccanismo multilineare e l'abbinamento dialettico dei «nodi di montaggio». La firma su quei dispositivi che avevano reso famosa la Trilogia – sembrava affermare lo sceneggiatore, adesso anche regista – era sua, non di Iñárritu.

Tuttavia, in *The Burning Plain* (2008), Arriaga non si sarebbe accontento di riprodurre l'ingranaggio. Gli va riconosciuto il coraggio di aver provato a rinnovarlo in una direzione, forse l'unica, in cui non si era ancora mosso¹⁶⁸. La multilinearità e il montaggio degli eventi fuori dall'asse temporale qui sono messi all'opera, per così dire, in verticale, nella storia di una singola coppia di protagonisti. La moltiplicazione delle linee, cioè, è illusoria, perché i momenti diversi del tempo – come si scoprirà a un certo punto – sono in realtà epoche diverse nella vita delle stesse due persone. Due ragazzi, Santiago e Mariana – uno di origine messicana e l'altra un'americana *redneck* – si innamorano mentre indagano sulla relazione adulterina che legava il padre di lui alla madre di lei, morti nell'incendio della roulotte dove si incontravano di nascosto (un incidente provocato in realtà dalla ragazza). I due giovani si amano contro il volere delle rispettive famiglie, lei rimane incinta ma il senso di colpa per l'atto compiuto la spinge ad abbandonare il compagno e la bimba neonata. Anni dopo, negli Usa, dove si è rifatta una vita come manager di un ristorante, Mariana verrà raggiunta dalla figlia e da un amico dell'ex compagno per annunciarle che quest'ultimo sta tra la vita e la morte a causa di un incidente aereo.

¹⁶⁷ Secondo Box Office Mojo, ha incassato poco più di 25 milioni di dollari in tutto il mondo, a fronte di un budget stimato attorno ai 35. Si tratta della peggior performance al botteghino nella carriera di Iñárritu, a eccezione di *Bardo* (2022), che però ha avuto un rilascio limitato nei cinema prima di essere trasmesso in streaming su Netflix.

¹⁶⁸ Sul film del 2005 di Tommy Lee Jones *The Three Burials of Melquiades Estrada*, scritto da Arriaga – e per larga parte eccentrico rispetto al filone costituito dalla Trilogia e da *The Burning Plain* – mi soffermerò in 2.3.

Per ottenere l'effetto sorpresa – la *reductio ad unum* delle linee – Arriaga deve giocare un po' sporco, ad esempio postulando che la protagonista da adulta si sia data un nuovo nome per fuggire al passato (e così evitando un troppo facile riconoscimento). Espedienti come questo rendono più artificiale il meccanismo, che nei film della Trilogia era sempre risultato sommamente naturale e coerente, e ne mostrano anche un po' il deterioramento¹⁶⁹. L'insuccesso di *The Burning Plain* ha fatto sì che Arriaga non avesse una seconda chance in ambito cinematografico per dimostrare la propria capacità di rivitalizzarlo o di distanziarsene. Otto anni dopo l'uscita del film, salvo sporadiche collaborazioni con altri registi e partecipazioni a film antologici¹⁷⁰, Arriaga sarebbe tornato alla narrativa con *El Salvaje*. Stava ricucendo con il proprio passato di romanziere una storia spezzata, o c'era in gioco dell'altro – qualcosa che comprendeva anche l'avventura inebriante con il cinema?

Le cicatrici di Dioniso (e di Chelo)

«Yo me veo como un narrador puro»: una affermazione di Arriaga estrapolata dal dialogo con Álvaro Enrigue che ho già riportato, ma che conviene ripetere. Perché ricorda il suo modo di sentirsi autore: senza steccati, gravido della stessa idea di mondo e di un'identica cura formale sia che si trovi davanti uno *script* sia che si cimenti con un romanzo o una novella. Già da questo è lecito immaginare come l'insieme di riflessioni, soluzioni ed esperimenti maturati nel periodo della scrittura cinematografica non possano esservi rimaste confinate, come in un compartimento stagno. Quando poi si legge *El Salvaje*, l'ipotesi viene confermata. Dunque: la pratica della sceneggiatura e la narrativa non sono per Arriaga attività separate, che seguono logiche indipendenti, ma si pongono in stretto contatto e si condizionano reciprocamente; non solo dal punto di vista delle influenze e dei temi, ma anche (e soprattutto) sul piano formale. Anzi, l'immersione nell'esperienza cinematografica provoca in Arriaga un profondo

¹⁶⁹ Come evidenziato appunto da Roger Ebert nella sua recensione (2009).

¹⁷⁰ A *Rio*, *I Love You* e *Words with Gods* (entrambi del 2014), Arriaga partecipa nella doppia veste di regista e sceneggiatore di due episodi, mentre con il regista Lorenzo Vigas collabora come sceneggiatore di *Desde allá* (2015), vincitore del Leone d'Oro al Festival di Venezia nello stesso anno.

ripensamento delle strutture del racconto che si ripercuote nella scrittura letteraria, quando torna a cimentarsi con il romanzo.

Il protagonista di *El Salvaje* è Juan Guillermo, un giovane che nel quartiere Unidad Modelo degli anni Sessanta (il nome, oltre che il quartiere e la cornice temporale in cui vive, lo rendono un immediato alter ego dell'autore) deve diventare adulto superando una serie di eventi tragici. Innanzitutto la morte di Carlos, il fratello maggiore che ammira, anche se ha preso una strada diversa – lo spacciatore – da quella che la famiglia avrebbe desiderato. I genitori di Juan Guillermo e Carlos sono dei piccoloborghesi, lavoratori onesti e instancabili, che hanno spremuto le loro non abbondanti risorse per garantire ai figli un'eccellente istruzione, iscrivendoli a istituti internazionali che richiedono tasse salate. I figli, però, hanno sabotato il loro progetto, il primo facendosi espellere da scuola per essere stato colto in un precoce rapporto sessuale con una ragazzina di famiglia altolocata, e il secondo mettendosi a trafficare Lsd insieme a un reduce del Vietnam e diventando una sorta di star del quartiere. Carlos è bello, desiderato, ricco e – nonostante l'occupazione illegale – di buon cuore, anche se un po' sbruffone: queste caratteristiche gli attirano l'odio di un poliziotto corrotto e di una gang di invasati religiosi, che tuttavia suo fratello Juan Guillermo ha preso a frequentare, in una sorta di auto-espiazione. Involontariamente, Juan Guillermo rivela ai membri della gang dei segreti su Carlos che permettono al gruppo di invasati di ucciderlo, con la complicità della polizia. Il più giovane dei due fratelli rimane schiacciato dal senso di colpa, che si aggrava quando anche i genitori perdono la vita, in un incidente d'auto. Juan Guillermo dovrà risollevarsi e diventare uomo attraverso quei lutti, oltre che vendicarsi degli assassini del fratello. Gli sarà al fianco Chelo, ex fiamma di Carlos, una studentessa di medicina che nel quartiere è vista di cattivo occhio a causa della sua sessualità libera. Nel mezzo di questo percorso, Juan Guillermo si fa affidare da una famiglia di vicini di casa il temibile cane lupo Colmillo («cruza de una perra alaskan malamute con un lobo canadiense»¹⁷¹), che sta per essere abbattuto perché troppo aggressivo. Tra l'animale e il ragazzo inizia una lotta senza esclusione di colpi, in cui l'istinto selvaggio del cane lupo non si rassegna a sottomettersi alla volontà di Juan Guillermo: una battaglia che è il correlativo oggettivo dello sforzo del ragazzo di

¹⁷¹ Arriaga 2016, p. 21.

acquietare un dolore troppo grande. Nel finale, compiuti i piani di vendetta e domato Colmillo, Juan Guillermo e Chelo compiono un viaggio verso l'Alaska, dove restituiscono l'animale alla natura, dopo aver scoperto che non è un cane lupo, ma un vero e proprio lupo.

La struttura del racconto, come nel caso dei film della Trilogia, è assai differente dalla sua presentazione lineare. Arriaga infatti riutilizza in campo narrativo diverse tecniche di montaggio che ha sperimentato nella scrittura cinematografica. Innanzitutto, il meccanismo dell'anticipazione: nel primo capitolo sono immediatamente evocate (dalla voce narrante di Juan Guillermo) le morti di Carlos e dei suoi genitori, ma con un ulteriore effetto di *cross-cutting*¹⁷² che rende ancora più complessa la percezione della temporalità. Ai brevi paragrafi che espongono gli eventi legati ai lutti, si alterna il racconto di una perdita primigenia: la morte, nel ventre della madre, del gemello di Juan Guillermo, Juan José. È il segno di un vuoto originario, con cui Juan Guillermo dovrà fare per sempre i conti, e che lancia il motivo pervasivo del *sangue*: il gemello sopravvissuto si è salvato attraverso una serie di trasfusioni, e anni dopo dovrà riceverne ancora a causa di un incidente di cui è vittima nel quartiere, mentre gioca a pallone con altri ragazzi. Il medico che lo cura gli dice che si è procurato una «herida de torero»¹⁷³, anticipando il tema della lotta iniziatica con l'animale (e con l'altro da sé). Infine, in chiusura del capitolo, il pensiero di Juan Guillermo va alla donna che lo ha portato in salvo dopo l'incidente, evitando che si dissanguasse: allora il ragazzo non poteva sapere che il figlio di lei, anni dopo, sarebbe stato alla guida della gang responsabile della morte di Carlos. Analessi/prolessi, montaggio interno di episodi del passato e del presente, accorpamento dei «nodi» attraverso il filo conduttore di temi o di metafore: questi i procedimenti compositivi che ricorrono in tutto il libro. Il secondo capitolo ha un andamento più lineare, anche se presenta sullo sfondo degli eventi principali (le amicizie e le rivalità tra i ragazzi del quartiere) due figure che saranno fondamentali nel prosieguo del romanzo, Chelo e il cane/lupo Colmillo. Legate insieme, peraltro, in un episodio in cui sembrano già affratellate dal destino. Le numerose cicatrici che coprono il ventre e le cosce di Chelo sono dovute a una caduta

¹⁷² Termine con cui si intende il montaggio parallelo di linee diverse che convergono verso uno stesso evento.

¹⁷³ Arriaga 2016, p. 12.

dal tetto di una casa del quartiere, dove si era nascosta a fare l'amore con il ragazzo di allora, tra i panni stesi; muovendosi al buio tra i tetti, Chelo però era caduta nel cortile della famiglia Prieto, i padroni di Colmillo, e si era salvata dalla furia del cane lupo precipitando sul cofano di un'auto. Procedendo oltre, il quarto capitolo sfrutta ancora il gioco del *flashforward*, anticipando il fatto che sarà proprio Chelo a prendersi cura di Juan Guillermo dopo i lutti famigliari, anche se scaverà in lui un'altra voragine, quella della gelosia.

Già in questa prima parte del libro si può notare un ulteriore esperimento di montaggio che Arriaga mette in atto: si tratta dell'inserimento, tra alcuni capitoli, di brani estranei alla narrazione, in cui l'autore fa appello ad aneddoti, nozioni, leggende pescate dagli ambiti più disparati – filosofia, storia della medicina, mitologia, antropologia ecc. Il primo di questi brani, posizionato subito dopo il capitolo iniziale, riporta una leggenda africana sulle due anime che abitano l'uomo («una leggera e una pesante»), congiungendosi al tema della duplicità evocato dalla storia della morte del gemello, e anticipando il viaggio di formazione del protagonista – poiché la leggenda narra dei vagabondaggi che l'anima leggera deve compiere nel mondo prima di tornare a raccontare ciò che ha visto all'anima pesante, e a propiziare così una morte serena. Il secondo è ancora una leggenda, questa volta prelevata dal folklore nordico, e riguarda il tema della verginità delle donne (connesso con la sessualità libertina di Chelo). Poi, procedendo ancora, il terzo brano “eccentrico” è un racconto dell'ossessione del chirurgo e anatomista settecentesco John Hunter per i resti umani – e si connette con il furto di un embrione sotto formaldeide che il piccolo Juan Guillermo compie nel laboratorio della scuola. Più avanti, oltre la metà del libro, Arriaga abbinerà l'episodio della morte di Carlos a un brano sulla condanna di Socrate, o punterà l'idea di sfida al destino e alla natura di Juan Guillermo con un racconto dello smembramento di Atteone da parte dei cani della dea Diana (quasi rinnovando il mito ejzenštejniano dello *sparagmòs*).

Questo procedimento, che evidenzia ancora di più la discontinuità nella tessitura del montaggio narrativo, può ancora una volta essere ricondotto al paesaggio concettuale disegnato dal regista russo, e precisamente alla nozione – già evocata nell'introduzione – di *montaggio delle attrazioni*. Una nozione nata in ambito teatrale, che indica una serie di azioni eterogenee in uno spettacolo (mimi, numeri circensi, canzoni

ecc.) orientate a frantumare la struttura dell'opera, a rivelarne la natura traumatica piuttosto che la continuità: «L'attrazione (dal punto di vista del teatro) è qualsiasi momento aggressivo del teatro, cioè qualsiasi suo elemento che eserciti sullo spettatore un effetto sensoriale e psicologico [...] tale da produrre determinate scosse emotive le quali, tutte insieme, determinano in chi percepisce la condizione per recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo»¹⁷⁴. Questa idea, per Ejzenštejn, si applicherà ancora meglio al cinema che al teatro e diventa così – in una fase del suo pensiero – il principio base del montaggio, il quale deve funzionare «combinando e accumulando nella psiche dello spettatore le associazioni necessarie al fine [ideologico] perseguito, facendole nascere dai singoli elementi di un fatto scomposto»¹⁷⁵. Il tipo di narrativa che Arriaga insegue con *El Salvaje* è altamente cinematografico, eppure l'effetto è ottenuto tramite il montaggio nel tessuto del racconto di unità che in sé stesse sono poco “visive”, poiché hanno perlopiù uno stile saggistico, di breve apologo, di estratto di una cronaca, di favola o a volte addirittura si limitano alla semplice citazione diretta di un aforisma o di una poesia. Come è possibile? A mio avviso, bisogna sgombrare il campo dall'equivoco per cui una scrittura letteraria che guardi al cinema deve basarsi per forza – per richiamare il celebre precetto di scrittura creativa *show, don't tell* – sullo *show* anziché sul *tell*. L'eterogeneità dei tipi di racconto utilizzati da Arriaga nel suo romanzo mostra che non si tratta di una questione di postura della narrazione: l'effetto può essere cinematografico, ma in senso ejzenštejniano, perché il risultato delle «attrazioni» combinate è uno scontro che genera significati, che potenzia i temi della storia. *Show, don't tell* in questo senso è un motto valido se con il “mostrare” s'intende l'esibizione dei raccordi, delle transizioni e dei punti di frattura, anziché il loro mascheramento mosso dal principio mimetico per cui *natura non facit saltus*. L'esito dello *sparagmòs* è dunque un corpo nuovo in cui le cicatrici non oscurano la bellezza ma concorrono a esaltarla – sulla pelle del dio come su quella di Chelo, la compagna di Juan Guillermo, la Iside che propizia la sua ricomposizione come uomo dopo la morte dell'adolescente.

¹⁷⁴ Ejzenštejn 1986a, p. 220. Sul montaggio come «grande attrazione» si veda anche Grasso 1981, pp. 64-9.

¹⁷⁵ Ejzenštejn 1986b, p. 227.

Se si guarda alla produzione cinematografica 2000-2008, si può poi notare un altro stratagemma che Arriaga importa nel suo romanzo, e che ha a che fare con la multilinearità. Dalla sintetica presentazione delle vicende del libro che ho riportato sopra, si potrebbe ricavare che a differenza dei film della Trilogia *El Salvaje* si basa su una linea narrativa singola, dominante, anche se poi la sua esposizione può essere frammentata o esposta a manipolazioni dell'ordine degli eventi. In parte è così, *El Salvaje* è il romanzo di un solo protagonista, Juan Guillermo (mentre *21 grams*, per esempio, è il film di Paul, Cristina e Jack in modo paritario), eppure dopo un centinaio di pagine la narrazione si allontana bruscamente da Città del Messico e porta il lettore nello Yukon, dove un inuit mezzosangue, Amaruq, sta dando la caccia a uno splendido esemplare di lupo che ha battezzato con il nome di Nujuaqtutuq (il Selvaggio). Anche questa, come l'incontro/scontro di Juan Guillermo e Colmillo, è una storia di lotta e corteggiamento, che vede Amaruq riuscire nell'impresa di catturare Nujuaqtutuq, ma poi avere la peggio rimanendo ferito in modo fatale dopo la caduta in un crepaccio. Il suo testimone viene raccolto da Robert McKenzie, il soccorritore di Amaruq che ha nelle vene un po' del suo stesso sangue, il quale proverà a riportare il lupo catturato dall'inuit nel suo ambiente naturale, ma poi deciderà di tenerlo con sé. Questa storia si interviene con sempre maggiore frequenza alla vicenda di Juan Guillermo, e se un certo legame tematico può saltare agli occhi, per gran parte del libro pare del tutto eccentrica. Si è visto che una delle principali ispirazioni di Arriaga (come di molti altri scrittori ispano-americani) è il romanzo *The Wild Palms* di Faulkner, con le sue due storie eterogenee intrecciate a capitoli alternati. Sembra dunque che Arriaga stia riproducendo quel tipo di struttura: il libro di Faulkner, peraltro, è citato in modo esplicito tra le letture che Juan Guillermo compie per tentare di fuggire dal dolore dei lutti e tra i libri che un amico-mentore di Carlos gli presta¹⁷⁶. Tuttavia, nel prosieguo del libro le due linee si incontreranno con la scoperta che il lupo Nujuaqtutuq è il progenitore di Colmillo (il quale, come già detto, verrà restituito da Juan Guillermo e da Chelo all'habitat

¹⁷⁶ Cfr. Arriaga 2016 p. 160 e p. 502. La prima volta in cui il romanzo è citato viene tuttavia omissa il titolo e Juan Guillermo descrive brevemente, delle due linee del libro, solo quella che culmina con l'aborto della protagonista. Si salda così l'influenza del romanzo di Faulkner al motivo sotterraneo di *El Salvaje* che ha a che fare con gli aborti (spontanei o procurati): la morte di Juan José nel ventre della madre, l'interruzione della gravidanza di Chelo, che era rimasta incinta di Carlos.

naturale della sua stirpe). Torniamo così a un *topos* della Trilogia cinematografica, quello della *convergence of the twain* – per ricorrere al titolo della famosa poesia di Thomas Hardy – che nei film diretti Iñárritu è evidenziato dal simbolo dell'incidente automobilistico (in *Babel*, nella variante del colpo arbitrario di fucile).

Per concludere: apparso a distanza di anni dall'interruzione dell'esperienza cinematografica, e molto tempo dopo l'ultima prova narrativa, *El Salvaje* porta avanti per via letteraria le sperimentazioni inaugurate da Arriaga confrontandosi con il linguaggio della sceneggiatura; anzi, se possibile le conduce ancora oltre, applicando – in un contesto di frammentazione delle linee, di fluidità dei punti di vista e di gioco con i piani temporali – il principio ejzenštejniano del montaggio delle attrazioni, ovvero inserendo stralci eterogenei al racconto che hanno la funzione di farne risaltare i temi, i conflitti e le domande drammaturgiche.

El Salvaje è l'opera di Arriaga che deve più al cinema tra quelle della sua nuova stagione letteraria: le innovazioni nel linguaggio narrativo che il romanzo ha incorporato si manterranno in misura inferiore in quello successivo (*Salvar el fuego*, 2020) e sfumeranno ulteriormente in quello apparso dopo ancora (*Extrañas*, 2023). Nel primo – storia dell'amore clandestino tra una coreografa sposata e madre di tre figli, appartenente alla buona società di Città del Messico, e il detenuto parricida José Cuauhtemóc – l'utilizzo di analessi e prolessi è circoscritto (salvo il *flashforward* iniziale, un espediente però tra i più classici e abusati anche dalla narrazioni *mainstream*¹⁷⁷) e la vicenda è presentata perlopiù nel suo ordine naturale, anche se attraverso prospettive diverse: una narrazione alla terza persona, incentrata su José Cuauhtemóc, una in prima persona (dalla voce della coreografa Marina) e una che scava nel passato familiare di José dal punto di vista del fratello del detenuto. Rimane anche un certo uso del montaggio delle attrazioni, anche se meno orientato alla creazione di fratture significative: qui i testi eterogenei sono perlopiù dei piccoli monologhi dei compagni di galera di José che raccontano i crimini per cui sono finiti dietro le sbarre.

Extrañas, a ora l'ultima prova letteraria di Arriaga, ritorna infine al genere del romanzo storico con cui lo scrittore aveva inaugurato la propria carriera (con

¹⁷⁷ Cfr. Arriaga 2020, pp. 13-4.

Escuadrón Guillotina) e mostra con gli altri libri più connessioni tematiche (l'opposizione ferinità/civiltà, il contrasto tra gli strati sociali, la lotta contro i pregiudizi) che affinità formali. La ricerca stilistica qui si concentra su un tipo di narrazione continua, una sorta di flusso di coscienza ininterrotto che sembra più imparentato con precedenti interni al mondo ispano-americano, come *El otoño del patriarca* (1975) di Gabriel García Márquez, che con i modelli faulkneriani.

Excursus italiano I.

«UN LIBRO PERSONALE CHE HA FATTO UN GIRO PIÙ LUNGO»

- Antonio Tabucchi (*Piazza d'Italia*) e Francesco Piccolo (*La bella confusione*) -

Nel panorama della letteratura italiana contemporanea, il romanzo che deve di più alla tecnica del montaggio cinematografico è senza dubbio *Piazza d'Italia*, esordio di Antonio Tabucchi apparso per Bompiani nel 1975. Il sottotitolo del libro («Favola popolare in *tre tempi*, un epilogo e un'appendice», il corsivo è mio) tradisce da subito, se non in modo chiaro la derivazione filmica, perlomeno «un patto di lettura all'insegna dell'ibridazione (e contaminazione) di linguaggi differenti»¹⁷⁸. Tuttavia sarebbe stato lo stesso Tabucchi, vent'anni dopo l'uscita di *Piazza d'Italia*, a chiarire in una intervista a Antoine de Baecque dei «Cahiers du Cinéma» l'influenza decisiva del montaggio, e soprattutto delle teorie di Ejzenštejn, nella composizione del libro. Nell'intervista, Tabucchi afferma che il romanzo l'aveva scritto, in prima stesura, in modo piuttosto tradizionale; ma poi l'impressione profonda che aveva suscitato in lui un libro di Ejzenštejn uscito non molti anni prima per Einaudi – le *Lezioni di regia* (1964), il cui titolo Tabucchi distorce in maniera significativa, ricordandolo come *Lezioni di montaggio* – l'aveva spinto a ristrutturare la storia secondo i principi ejzenštejniani. Un processo, questo, che Tabucchi descrive come «très expérimental et très pragmatique», in quanto era consistito, letteralmente, nella riduzione del testo in frammenti che valevano come sequenze filmiche, e che poi lo scrittore aveva riassemblato con forbici e nastro adesivo come se fossero strisce di pellicola. L'operazione, per Tabucchi, era risultata tanto divertente quanto impegnativa, e, come avviene per il montaggio di un film vero e proprio, aveva occupato un tempo importante: tutta l'estate del 1975¹⁷⁹. In questo senso, gli aveva permesso di verificare di persona, per via letteraria, il detto

¹⁷⁸ Rimini 2007, p. 321.

¹⁷⁹ Cfr. de Baecque 1995, pp. 17-8.

condiviso nell'ambiente cinematografico per cui il montaggio è, a tutti gli effetti, una seconda scrittura (dopo quella «su pagina» della sceneggiatura).

D'altronde, la storia di *Piazza d'Italia* si prestava a una connessione con Ejzenštejn già da un punto di vista ideologico-politico: il romanzo racconta infatti la saga, articolata su tre generazioni, di una famiglia toscana di estrazione popolare e di tendenza anarchica; una vicenda che si intreccia e che confligge con gli eventi decisivi della Storia italiana, dall'impresa dei Mille fino al secondo Dopoguerra, e che mostra l'impossibilità di costruire l'uguaglianza di fronte agli abusi di un potere dal volto sempre diverso, ma sempre pronto a ostacolare il progresso sociale. Plinio, il capostipite che ha partecipato alla breccia di Porta Pia, viene colpito a morte da un guardia-caccia e lascia al mondo un figlio, Garibaldo, a cui tramanda il compito di lottare per le ragioni dei più svantaggiati. Costui ripercorre le orme del padre, vivendo ai margini della legge e scontrandosi con i rappresentanti dell'ordine, e perciò è costretto a emigrare, ma poi finisce ucciso, al suo ritorno, da una guardia regia; il figlio, di nome Garibaldo come lui, vive le due guerre mondiali, combatte il nazifascismo e diventa comunista: viene ucciso dalla polizia mentre protesta per le repressioni dei moti di piazza, e mentre muore grida «Abbasso il re!» siglando, con quell'urlo di protesta fuori dal tempo, le lotte di tutte le generazioni che lo hanno preceduto. La scena della morte del secondo Garibaldo, pur essendo l'esito della saga, è posta in testa al romanzo in una sezione che Tabucchi intitola «Epilogo»: una sezione che si conclude con la frase «nella famiglia di Garibaldo il tempo era sempre corso su fili speciali»¹⁸⁰. Il titolo e la frase conclusiva della sezione mettono in evidenza un principio di composizione del libro, che è appunto quello della sovversione dell'ordine naturale degli eventi. Tale sovversione, però, conserva una logica poiché rispetta criteri che Tabucchi riconduce alle lezioni di Ejzenštejn: «j'ai disposé tout cela [i frammenti del manoscritto, le sequenze] sur le sol carrelé, en le montant par 'dislocation temporelle', 'succesion visuelle', 'rime analogique', 'appel métaphorique', 'correspondence sensorielle'»¹⁸¹. A dispetto della descrizione a posteriori della ristrutturazione del romanzo, va osservato che il sovvertimento temporale secondo i principi ejzenšteiniani è sistematico soltanto

¹⁸⁰ Tabucchi 1993, p. 12.

¹⁸¹ Tabucchi cit. in de Baecque 1995, p. 18.

nel primo e nel terzo tempo (i meno corposi), mentre il secondo e centrale, pur frammentato come gli altri in brevi “sequenze”, procede in maniera lineare. Come motore e come compimento della storia, i due pannelli «lateral» rappresentano un’acme narrativo, e, come sottolinea Thea Rimini, «più ci avviciniamo all’acme della storia più il lavoro sui tempi narrativi si fa intenso»¹⁸². Questo lavoro consiste soprattutto nelle modalità attraverso cui le sequenze vengono collegate; di base, tutte le diverse procedure che Tabucchi elenca sono accomunate dall’idea, già ampiamente evocata nei capitoli precedenti, per cui il valore del *collage* sta nel *surplus* di significato generato dalla combinazione dei materiali: «la giustapposizione di due inquadrature distinte rappresenta non una semplice somma d’inquadrature ma una nuova *creazione*»¹⁸³.

Oltre alle modalità di collegamento delle sequenze, che Tabucchi ha tenuto a etichettare con una certa precisione nell’intervista a de Becque, vi sono nel romanzo altri elementi di ascendenza cinematografica: l’uso ritmico di motivi ricorrenti e di *refrains*, sulla cui importanza si era soffermato lo stesso Ejzenštejn¹⁸⁴, e un tentativo di riproduzione per via letteraria del montaggio alternato, che si trova nell’ultimo capitolo, in cui Tabucchi, anche distinguendo i racconti in modo grafico (corsivo/tondo), si adopera per restituire la simultaneità di due eventi (come indica d’altronde l’annotazione tra parentesi sotto il titolo del capitoletto: «due quadri dati in uno, in ragione dell’essere contemporanei»)¹⁸⁵.

A un livello più superficiale, si possono notare a partire da questi cenni delle affinità tra il processo compositivo di Tabucchi e quello di Arriaga, esplorato nell’ultimo capitolo. Il ricorso ai principi di Ejzenštejn è altrettanto pervasivo nello scrittore messicano, e si muove sui binari delle stesse modalità elencate da Tabucchi. C’è però un aspetto più sotterraneo da mettere in rilievo: se Tabucchi «ruba» la tecnica del montaggio ejzenštejniano al cinema e la trasferisce nella letteratura, Arriaga la mantiene in circolo tra le due forme di scrittura che pratica (sceneggiatura e romanzo) portandola alle estreme conseguenze più negli *script* che nella narrativa. Si potrebbe pensare, dunque, che egli abbia un’idea più conservativa degli steccati tra le forme espressive. Se

¹⁸² Rimini 2007, p. 327.

¹⁸³ Ejzenštejn 1964, pp. 228.

¹⁸⁴ Cfr. Ejzenštejn 1964, p. 510, e Rimini 2007, p. 333.

¹⁸⁵ Tabucchi 1993, p. 143.

si osserva con maggiore attenzione, però, emerge un elemento fondamentale che impone di leggere il processo in direzione contraria: le tecniche del montaggio, in Arriaga, apparentemente legate, perlopiù, all'ambito naturale di competenza (il film), in realtà si muovono *dalla scrittura verso il cinema*. L'uso di queste tecniche da parte di Arriaga, negli *scripts*, è un modo per reclamarne l'appartenenza, in primo luogo, alla scrittura: Arriaga si intesta questa mossa ricordando con decisione che la struttura dei film della Trilogia della Morte è opera *della scrittura*, e non del lavoro dei tecnici (regista, montatore) nella *editing room* (cfr. qui p. 108 e nota 101). Non c'è una storia lineare, che poi viene frammentata e riassemblata secondo dei principi compositivi: il film nasce, sulla carta, già «montato». Il montaggio, quindi, è *scritto*. In questo senso, il metodo di Arriaga è opposto a quello di Tabucchi: la storia del film si fa attraverso i tagli, procede per salti e collegamenti già in atto nel momento stesso della sua composizione; le modalità di collegamento delle sequenze non vengono applicate in un secondo tempo – «a freddo», astrattamente – ai frammenti della storia. Sulla base di questo metodo, Arriaga sembra dunque sposare l'idea, anche questa ejzenšteiniana, di una precedenza del principio del montaggio alla realizzazione storica della forma artistica (il cinema) che l'avrebbe messo più di tutte in luce. Una precedenza che affonda proprio nella dimensione orale del racconto, già da sempre affetto da quel «mal del tempo» che affligge la famiglia di *Piazza d'Italia* (e in particolare il personaggio di Volturro, fratello malinconico e introverso del secondo Garibaldo). Da prospettive diverse, il lavoro di Tabucchi e di Arriaga converge verso la prospettiva (l'utopia?) di una narrazione popolare, autentica: quel genere della «favola» verso cui Tabucchi vuole riportare il suo romanzo sin dal sottotitolo; e a cui, più in sordina, si richiama anche Arriaga, attraverso le numerose favole e miti che costituiscono il controcanto, come si è visto, alle linee narrative principali di *El Salvaje*.

Al di là – o al di sopra – di questo impulso che conduce alla ripresa di una forma di narrazione originaria, traspare, in entrambi gli scrittori, «una concezione del cinema come “totalità” interartistica, non come arte confinata alla sola immagine»¹⁸⁶. C'è spazio in questo contesto per un'apertura all'autobiografia, che abbiamo visto affacciarsi, nella sezione precedente, in molti luoghi dove si sperimentano per via

¹⁸⁶ Rimini 2007, p. 334.

letteraria le tecniche del montaggio? Da un lato, si potrebbe rispondere affermativamente seguendo la lettura di Flavia Brizio-Skov, per cui *Piazza d'Italia* è il tentativo di produrre la «memoria collettiva» di un luogo – il paese di Borgo – e di una classe sociale – gli «ultimi». Un modo per avvicinare la letteratura alla microstoria, quel particolare tipo di storiografia (riconducibile, tra gli altri, ai lavori di Carlo Ginzburg) che fa emergere vicende sommerse nei testi ufficiali, soprattutto perché soffocate dai poteri dominanti¹⁸⁷. Dall'altro lato, però, vorrei insistere sull'idea di cinema come «totalità interartistica». In questo senso, esso può rappresentare la molla che dà l'avvio, nella carriera di uno scrittore, a un mutamento di paradigma letterario: un'epifania, il segno che propizia una «conversione». Il cinema, per lo scrittore del Novecento, è spesso lo *specchio* su cui si riflette l'autobiografia letteraria. Tabucchi ha dedicato a *La dolce vita* di Fellini un saggio intitolato *Il film della mia vita* (basato su un'intervista concessa a Ranieri Polese nel 1994, per il «Corriere della Sera»). In quel testo, racconta di aver visto il film appena dopo l'uscita (tormentata dall'intervento della censura), in un cinema di Firenze; dipinge il sé stesso di allora come uno studente «molto moralista», «fermo a Verga e ai *Malavoglia*» e convinto «che la cattiva vita derivasse soltanto da un'ingiustizia sociale nei confronti dei derelitti». Il film di Fellini era stato scioccante perché gli aveva messo davanti agli occhi il verme che divorava dall'interno un'epoca ammantata, agli occhi del giovane scrittore come di molti altri (intellettuali e no), di un'aura da nuovo risorgimento nazionale. Ma più ancora, nell'efficacia formale della sua condanna all'«Italia orrenda degli inizi degli anni Sessanta», *La dolce vita* gli aveva mostrato «il grande errore della nostra intelligenza di sinistra che voleva la presa diretta con la realtà, che in nome del realismo voleva abolire simboli e metafore»¹⁸⁸. Non a caso dunque, quando avrebbe esordito nel romanzo – quindici anni dopo – Tabucchi si sarebbe ricordato della lezione de *La dolce vita* e avrebbe apparecchiato un racconto ricco di simboli e metafore, pervaso di un «realismo magico» che deve tanto (se non di più) a Fellini quanto a Márquez. Una «favola» in cui la potenza dei simboli e delle metafore era riguadagnata, in aggiunta, per via

¹⁸⁷ Cfr. Brizio-Skov 2022, p. 50.

¹⁸⁸ Tabucchi 2013, pp. 186-9.

cinematografica (tramite Ejzenštejn, che costituiva peraltro un riferimento rassicurante dal punto di vista ideologico).

Similmente, nel suo libro del 2023 *La bella confusione*, Francesco Piccolo attribuisce a Fellini il merito di aver dato una svolta alla sua carriera. Di ventuno anni più giovane di Tabucchi, Piccolo è uno scrittore che si muove con disinvoltura tra letteratura e cinema: ha vinto il Premio Strega nel 2014 con *Il desiderio di essere come tutti* ed è autore o co-autore dei copioni di molti film italiani (come collaboratore assiduo di Moretti, Bellocchio, Virzì, Archibugi ecc.) e di serie televisive (*L'amica geniale*, *La Storia*). Fellini, e in particolare il suo *Otto e mezzo*, hanno rappresentato per lui una rivelazione non per il lavoro di sceneggiatore, ma per quello di scrittore: «Tutti i libri che ho scritto hanno a che fare con l'autobiografia, o l'autofiction, o insomma questo modo di raccontare. Ho molti punti di riferimento letterari, ma se devo dire cosa mi ha condizionato di più nella mia idea di letteratura, posso dire con certezza che è *Otto e mezzo*. [...] Da *Otto e mezzo* [...] è scaturita un'idea o un desiderio di esprimermi»¹⁸⁹. Per Piccolo, il film di Fellini è una «rivoluzione copernicana» poiché ha infranto il tabù che sembrava inaggirabile, portando sullo schermo «la vita interiore», «il racconto autobiografico»: «Fellini aveva introdotto nel cinema la prima persona singolare, sé stesso [...]. Quando mi capita di fare una lezione di sceneggiatura, dico che bisogna raccontare attraverso i fatti, i movimenti e le parole, perché nel cinema la vita interiore non c'è. Dico che il cinema corrisponde a quello che vedi degli altri nella realtà. Ma poi so che in *Otto e mezzo* la vita interiore c'è, ed è raccontata»¹⁹⁰. Il film di Fellini, incentrato su un alter ego del regista (Guido Anselmi, interpretato da Marcello Mastroianni), è un'opera che mette in scena il suo farsi, e di conseguenza porta davanti alla cinepresa, separata soltanto dal velo della pseudonimia, la vita stessa dell'autore – la sua mente, il suo corpo. Un racconto in equilibrio sul filo sottile e pericoloso che collega la sincerità alla menzogna (il «terreno di perdita dei confini, di sovrapposizione tra finzione e realtà»¹⁹¹), come la corda sospeso sul baratro su cui l'artista-funambolo deve camminare, un passo dopo l'altro. Questa è la via che Piccolo ha scelto per sé come scrittore: «mettersi in gioco direttamente», «entrare nei libri in

¹⁸⁹ Piccolo 2023, p. 203.

¹⁹⁰ Ibi, p. 103.

¹⁹¹ Ibi, p. 179.

quanto personaggio», costruire dei racconti che «inglobasse[ro] anche [...] il making of»¹⁹².

Otto e mezzo, però, non è l'unico canale attraverso cui l'autobiografismo rientra all'interno della sua pratica di scrittura. Ce n'è un altro, ed è rappresentato da una diversa «epifania» cinematografica: *Il Gattopardo* di Visconti. Se il film di Fellini mostra a Piccolo come accogliere l'autobiografia nella letteratura, il secondo gli insegna il modo per sfruttarla come risorsa nella scrittura cinematografica, nella sceneggiatura. Per Piccolo, la mossa decisiva che ha consentito a Visconti di fare dell'adattamento del romanzo di Tomasi di Lampedusa (piuttosto distante dal contesto ideologico del regista) un capolavoro è stata riversare sé stesso, le proprie memorie e inquietudini, nel personaggio di Don Fabrizio, o meglio – riconoscersi come *son semblable, son frère*: «sente scivolare via il compito politico e sente avvolgersi attorno il sapore proustiano del mondo dove ha vissuto»¹⁹³, quell'aristocrazia decadente che è tanto sua quanto del nobile siciliano. Dunque, l'esempio del *Gattopardo* fa capire allo «scrittore di cinema» Piccolo che la chiave per approcciarsi a una storia destinata allo schermo è cercare a fondo ciò che, di quella storia che può essere pure distante, gli appartiene e farlo venire alla luce: in sostanza, scrivere una storia intima che però ha compiuto un percorso più ampio. Così come *La bella confusione* – il libro in cui Piccolo racconta, uno a fianco all'altro i *making of* dei due film, *Otto e mezzo* e *Il Gattopardo* – è solo «un altro libro personale, che però ha fatto un giro più lungo»: un'autobiografia letteraria, o una dichiarazione di poetica, condotta nella forma del «documentario narrativo». E tale forma non può che essere quella di un «montaggio» di scene eterogenee (dai due set, dalla storia del cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta, o dai ricordi dell'autore) e di pagine di riflessione quasi saggistica¹⁹⁴. Un senso di continuità

¹⁹² Ibi, p. 114.

¹⁹³ Ibi, p. 189.

¹⁹⁴ Piccolo richiama indirettamente Carrère come modello della sua scrittura, stabilendo un curioso paragone tra *Yoga* e *Otto e mezzo*: «Ho cominciato a leggere *Yoga*, e [...] piano piano nella mia testa si è formata l'idea che aveva a che fare direttamente con *Otto e mezzo*, e soprattutto che stava riuscendo a spiegarmi qual è la caratteristica più potente di *Otto e mezzo*: la vitalità. [...] In fondo, mentre lo leggevo, ho pensato che *Yoga* non fosse un libro sullo stare male, ma sulla volontà strenua di stare bene. L'estrema vitalità è il segreto altrettanto incomprensibile di *Otto e mezzo*. [...] Il tema del film è la confusione, lo smarrimento, l'incapacità. Eppure ne viene fuori un film vitalissimo e che ti lascia addosso l'euforia del vivere» (Ibi, pp. 200-201).

è dato dalla figura di Claudia Cardinale, che cambia pettinatura per passare da un set all'altro, quasi come Piccolo cambierà attitudine spostandosi dalla scrivania solitaria dello scrittore alla stanza brulicante degli sceneggiatori. Ma quello che conta è il valore della giustapposizione, che – vale ripeterlo ancora una volta – non è una semplice somma di elementi ma una nuova (esaltante) creazione: «Mettendo insieme i due film, confrontandoli, marcando le tante differenze e qualche somiglianza, si ha il bianco e il nero e il colore, la sceneggiatura originale e non originale, il finto e il vero, il chiasso e il silenzio, l'improvvisazione e la precisione; si tengono insieme il riccio e la volpe, e quindi si copre l'intero scibile creativo e intellettuale. E si mettono insieme l'accettazione della vita e l'accettazione della morte. Così *Otto e mezzo* e *Il Gattopardo*, insieme, restituiscono la completezza del mondo»¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Ibi, p. 270.

Parte seconda

INFLUENZE, ADATTAMENTI, RISCRIITTURE

Un musicista intento a suonare *Zangetsu* (Luna del mattino) replica *Zangetsu* finché ne ha voglia. Forse impiegherà tutta la vita a cercare di comprendere l'essenza profonda di quel brano. Se ci si stanca già la prima o la seconda volta, non si proverà alcuna emozione né si migliorerà la propria tecnica.

JUN'ICHIRO TANIZAKI, *Sulla maestria*

Ne *La otra muerte*, racconto di Jorge Luis Borges compreso nella raccolta *El Aleph* (1949), il narratore deve fare i conti con l'immagine contrapposta di uno stesso soldato, Pedro Damián, nei ricordi degli ufficiali sotto cui questi aveva servito: per il colonnello Tabares un codardo, per il comandante Amaro qualcuno che in guerra «murió como querría morir cualquier hombre»¹. Qual è la ragione di questa contraddizione? Forse il fatto che ci siano due distinti Pedro Damián? O la confusione nei ricordi dei due ufficiali ormai avanti con gli anni e lontani dai fatti? Il narratore formula una terza spiegazione, di tipo soprannaturale: Pedro Damián si comportò da codardo nella battaglia di Entre Rios nel 1946, e pentito del proprio agire, chiese a Dio la possibilità di rimediare; così, nell'agonia, gli fu consentito di rivivere la battaglia di Masoller del 1904, dove morì da eroe. Ma quella morte, che da immaginata si era trasformata in reale per l'intervento di Dio, avrebbe causato una serie di conseguenze paradossali. Invece che una confusione nei ricordi di chi gli aveva combattuto accanto, l'esistenza di Damián aveva finito per assumere una vaghezza ontologica: egli era, allo stesso tempo, esistente e non esistente, come codardo e come eroe.

Il racconto di Borges, che Emmanuel Carrère – nel suo saggio *Le Détroit de Behring* – avrebbe rubricato tra gli esempi più brillanti di esplorazione dei paradossi dell'ucronia, serve qui da guida al tema di questa sezione: la maggior parte dei «commerci» con il cinema degli scrittori, e in particolare dei tre al centro del mio lavoro, consistono in attività di riscrittura. Quale modello più radicale di riscrittura si può scegliere di Pedro Damián, che, ben più di quanto possa fare uno sceneggiatore rancoroso verso il romanzo che gli tocca adattare, riesce addirittura a ri-adattare il proprio passato

¹ Borges 1996, p. 77.

(e con esso la Storia)? Forse solo il Pierre Menard di *Ficciones*, alter ego di Damián all'estremo opposto dello spettro, che riscrive il *Don Quixote* usando le stesse identiche parole di Cervantes... Divagazioni borgesiane a parte, la constatazione per cui il lavoro dello scrittore prestato al cinema è soprattutto quello di *ri-scrittore* è piuttosto ovvia; anzi, già compresa nella stessa osservazione di Eugenio Montale per cui il «secondo mestiere» del poeta o del romanziere consiste principalmente in «riduzioni di romanzi altrui a commedie o a pellicole». Quest'affermazione, però – come ricordato nell'introduzione – risale al 1959, e ciò che è meno scontato è il significato che tale attività è venuta ad assumere nel percorso individuale di un autore. Anzi, si potrebbe dire – per allargare il campo – è decisamente meno ovvia, e sprezzante, la sua considerazione nel contesto generale della pratica letteraria.

Quello che Montale chiama «riduzione», esprimendo un giudizio di valore già nella scelta stessa del termine, è ciò che con più magnanimità si definisce «adattamento». Come ha scritto Giacomo Manzoli, nel contesto dei rapporti tra cinema e letteratura si tratta di uno dei «momenti chiave», se non del più importante². In generale, esso esemplifica tutti i processi di traduzione intersemiotica, che, come ha affermato Umberto Eco, sono per forza di cose degli adattamenti³. In questo «momento» si concentrano infatti tutte le questioni spinose che investono la traduzione tra due linguaggi imparentati da poco altro al di là della comune dimensione narrativa. Aspetto che, di conseguenza, si offre come il più disponibile alla traducibilità. Tuttavia, da quando si pratica l'adattamento e si ragiona su di esso, è risultato evidente che non solo il nucleo narrativo di un'opera letteraria (la trama) può essere traslato da un linguaggio all'altro. Esistono linee di coerenza testuali, chiamate dai semiologi *isotopie*, che permettono di stabilire dei canali di comunicazione e di continuità tra libri e film. Secondo Algirdas-Julien Greimas si possono dare isotopie *tematiche*, *figurative* o *patemiche*: le prime insistono sull'argomento dei due «testi»; le seconde sui dati che riguardano i personaggi, le loro azioni, il tempo e le circostanze della storia; le terze sulla parabola di trasformazione che i personaggi seguono nel corso del racconto. Ma vi sono isotopie che indicano continuità non solo tra i contenuti, ma anche tra le forme

² Manzoli 2003, p. 70.

³ Cfr. Eco 2000, pp. 78-98.

dell'enunciazione⁴. Allo stesso modo, è possibile mappare le strategie di variazione inscrivendole in due macro-categorie: quelle che hanno a che fare con la *sottrazione* di materiali dall'insieme (e quindi con una compressione) e altre che comportano una o più *aggiunte* (dunque, una dilatazione)⁵.

Queste analisi germinano, come si è detto, soprattutto dal terreno delle relazioni tra cinema e letteratura. Nel 2006, la studiosa canadese Linda Hutcheon, con il suo *A Theory of Adaptation*, ha esplorato questa nozione legata perlopiù ai *film studies* mostrandone la ricchezza anche al di là di tale ambito. La proposta di Hutcheon muoveva contro il pregiudizio logocentrico per cui la parola è sempre da preferire all'immagine e all'assunzione implicita per cui la preoccupazione dell'adattatore è semplicemente quella di riprodurre il testo che intende (o che gli viene chiesto di) adattare. Al di là della perlustrazione archeologica di questi pregiudizi, che Hutcheon vede derivare dal mito romantico dell'originalità, è importante trattenere della sua prospettiva l'idea per cui l'adattamento è quella sorta di «territorio franco», o zona confinaria, in cui si incontrano le possibilità di media differenti di affrontare elementi come: punti di vista; interiorità/esteriorità; tempo; ironia; ambiguità; metafore e simboli; silenzi e assenze. L'adattamento, in questa nuova accezione, non è però da intendersi solo come passaggio tra i media, ma anche come pratica che coinvolge la rielaborazione di fatti pubblici (della storia o della cronaca) o privati (ricordi o esperienze), anche a rischio di finire per tendere troppo le maglie del concetto di partenza. Come ogni paradigma teorico destinato a imporsi, la riflessione di Hutcheon si mostra particolarmente in sintonia con il suo tempo, se non addirittura in anticipo con le svolte che avrebbero mutato in maniera radicale il paesaggio mediatico: pochi anni dopo l'uscita del suo libro, l'apparizione di nuovi media (o il rinnovamento di vecchi formati, come il *serial* televisivo) e di nuovi canali di distribuzione (le piattaforme *streaming*) sarebbe stata un propellente per la pratica di adattamento. Queste svolte le avrebbero dato ragione anche per quanto riguardava proprio l'aspetto più problematico, perché in apparenza troppo estensivo, della sua idea di adattamento: lo dimostra il fiorire, sotto gli occhi di tutti, di docuserie, podcast e *instant books* ecc. basati sulla cronaca (spesso nera) e

⁴ Cfr. Dusi 2003, pp. 101-5.

⁵ Cfr. Greimas 1985 e 1995 e Manzoli 2003, pp. 77-84.

sull'attualità, così come l'incessante ricorso, sovente abbinato a questo primo filone, ai materiali autobiografici di chi produce tali oggetti culturali. Insomma, la lettura del libro di Hutcheon, unita alla visione di questo panorama, spinge a sottoscrivere quanto affermato da Massimo Fusillo: «dopo l'*homo narrator* suggerito da Stephen Jay Gould, si potrebbe coniare l'etichetta di *homo adaptans* per designare la condizione umana»⁶. Addirittura, la contemporaneità ci mostra che siamo, vent'anni dopo le analisi di Hutcheon, forse già oltre il concetto di adattamento, proprio perché quella diffusione e germinazione di storie è ormai impossibile da ricondurre a un paradigma che si fonda sulle idee di originale e derivato. Nelle prospettive della comparatistica più attuale, si preferisce dunque parlare di *diffrazione* (seguendo Donna Haraway) o mutuare concetti della botanica, come quello di *radicante* (seguendo Nicholas Bourriaud), per indicare qualcosa che, come certe piante, emette radici dal fusto per fissarsi in un terreno⁷. Senza voler seguire i rivoli della concettualizzazione contemporanea, per convincersi dell'idea che l'adattamento è ben altro che la «riduzione» di cui scriveva Montale, basterebbe comunque tornare indietro a Charles Sanders Peirce, e alla sua osservazione per cui ogni traduzione (categoria di cui l'adattamento fa parte) non è un semplice rinvio, ma un continuo accrescimento di senso⁸: quindi, almeno per un certo aspetto, un processo creativo.

Questa semplice constatazione, unita alle riflessioni di Linda Hutcheon, si rivela particolarmente utile per affrontare le avventure che Larry McMurtry, Emmanuel Carrère e Guillermo Arriaga hanno intrapreso nel campo dell'adattamento. Innanzitutto perché, seguendo Hutcheon, ci mostrano una circolazione di temi, motivi e personaggi che si rincorrono e si rispecchiano in diversi luoghi della loro produzione in prosa (romanzesca o saggistica) e della scrittura per lo schermo (soggetti, trattamenti o sceneggiature) in un tracciato in cui è difficile distinguere un nucleo «originale» e le sue emanazioni. Ciò in virtù di un altro aspetto degno di nota che il concetto espanso di adattamento ha il pregio di mettere in luce: il fatto che le riscritture, quando sono efficaci, hanno un importante effetto retroattivo. Sempre con le parole di Fusillo: esse

⁶ Fusillo 2020, p. 28.

⁷ Vedi Haraway 1997 e Bourriaud 2009. Cfr. anche Fusillo - Lino - Faienza - Marchese 2020, pp. 10-11.

⁸ Cfr. Peirce 1980, pp. 107.

«ci fanno leggere o rileggere le opere in una luce diversa [e] capire che i confronti vanno fatti in tutte le direzioni, non solo quella classica e storicistica dell'influsso di un modello sulle sue riscritture, ma anche quella in senso contrario, vale a dire come le riscritture successive diventino parte non secondaria della vita di un testo»⁹. Nei capitoli che seguiranno si vedrà come, per McMurtry, la riscrittura del copione per un western (mai realizzato) di Peter Bogdanovich punti verso il futuro, ossia verso il successo romanzesco di *Lonesome Dove*, ma allo stesso tempo riconnettendo quest'ultimo con il passato, ovvero con la riflessione sul mito «country & western» che era già stato messo in discussione dalla Thalia Trilogy e dai saggi di *In a Narrow Grave*. Per Carrère, si noterà come la presenza di linee di continuità tematica tra i *récits* che lo hanno reso celebre (*L'Adversaire*, *Limonov* ecc.) e la prima produzione di *fiction* permetta di leggere in un quadro coerente anche gli articoli e i saggi giovanili sul genere fantastico e sul cinema di Herzog; inoltre, l'attività parallela di sceneggiatore e regista mostra la circolazione di quegli interessi con radici profonde anche fuori dal campo della scrittura. Per Arriaga infine, a fronte di una sbandierata avversione alla pratica «professionale» di adattamento, l'impiego di temi, tipologie di personaggi e stratagemmi narrativi ricorrenti aiuta a mettere in chiaro qual è la sua linea genealogica di autore, oltre che a riconoscere nelle sue opere un sotterraneo lavoro di amore/odio verso le influenze. Insomma, se si volesse trovare un'immagine delle tre carriere, si potrebbe affermare che la forma generale non è quella (spaziale) di una sorgente con diramazioni, ma quella (temporale) di un tema con variazioni.

A ciò, vanno agganciate due considerazioni congiunte. I tre scrittori/sceneggiatori al centro del mio lavoro sono nati alla fine degli anni Trenta (McMurtry) e Cinquanta (Carrère e Arriaga); per quanto la loro attività si estenda fino al passato recente – nel caso di McMurtry, morto nel 2021 – o prosegua ancora oggi – per quanto riguarda gli altri due – va detto che essi sono radicati in una mentalità novecentesca, per cui tutti e tre tendono a dividere la loro attività in compartimenti, o a sminuire – come si è detto per Arriaga – l'attività di adattamento. A conti fatti però, se si penetra più a fondo nei loro lavori, si può mettere in luce il fatto che essi anticipano o si muovono in armonia con il profilo «transmediale» dell'autore contemporaneo. Un profilo delineato

⁹ Fusillo 2020, p. 28.

da tre tratti essenziali: il porsi come autori di mondi narrativi più che di opere; la sovraesposizione dello scrittore *in persona* sia sulla pagina che sulla scena extra-letteraria; la consapevolezza che la letteratura non è più centrale nel sistema dei media, ma in una posizione di parità con gli altri mezzi di espressione (può anche non trattarsi di una convinzione esibita, ma di un agire coerente con questa idea)¹⁰. Queste caratteristiche possono essere ritrovate nel modo di lavorare dei tre autori qui presi in esame: McMurtry scrive romanzi che vanno a comporre cicli ampi e articolati (la Thalia Trilogy, la City Saga ambientata a Houston, i quattro libri legati al mondo di *Lonesome Dove*, i cinque dedicati al personaggio di Duane Moore ecc.), con personaggi che si ripresentano di libro in libro e con corrispondenti versioni cinematografiche o televisive, spesso sceneggiate da lui stesso; Carrère incarna l'esempio forse universalmente più noto dell'autore che entra come personaggio nelle sue stesse narrazioni, facendo diventare il proprio nome quasi la metonimia per la categoria dell'*autofiction*; Arriaga, pensandosi come un «narratore puro», si smarca dal dibattito su gerarchie o differenze qualitative tra le storie che si scrivono per il cinema e quelle destinate ad assumere la forma di un romanzo. Ho collegato qui ciascuno dei tre a un tratto in particolare, ma tutti quanti, magari non allo stesso modo e nella stessa misura, condividono qualcosa di ognuna di queste caratteristiche¹¹.

Un'altra idea a cui ricorrerò nelle pagine successive è quella di *rewriting* per come è stata sviluppata dal linguista André Lefevere. Un'idea non esattamente traducibile con l'italiano «riscrittura», ma che va a intercettare alcuni aspetti della nozione di adattamento di Linda Hutcheon. Soprattutto in quanto indica, come si vedrà più nel dettaglio in 2.1, un'area liminare di pratiche intertestuali (tra cui l'*editing*, l'antologizzazione, il montaggio di citazioni) a cui le scritture per il cinema (soggetti, trattamenti, copioni ecc.) possono venire avvicinate. E *rewriting* è, in fin dei conti, il «cappello»

¹⁰ Cfr. Benvenuti 2023, pp. 50-9.

¹¹ Il caso di McMurtry mostra un'espansione del mondo narrativo che va oltre la pagina per sbordare sulla realtà stessa trasformandosi in una «eccedenza transmediale»: come il Museo dell'innocenza raccontato da Orhan Pamuk nel romanzo omonimo è diventato reale e visitabile nel quartiere di Beyoğlu a Istanbul (cfr. Rizzarelli 2023), così Archer City ha finito per avvicinarsi al corrispettivo fittizio (Thalia) mutuando nomi di luoghi dai romanzi della trilogia o da altre opere di McMurtry. Anche la stessa idea di trasformare la cittadina in «capitale del libro» è in qualche modo il prodotto, se non di un mondo narrativo, di una visione d'autore.

sotto cui possono essere comodamente raccolte le «attività» di cui tratterò nei capitoli di questa sezione: McMurtry riscrive attraverso *Lonesome Dove* la sua sceneggiatura *The Streets of Laredo*, ma allo stesso tempo si confronta con le proprie riflessioni sagistiche sul mito «western», oltre che con i ricordi familiari; Carrère rivisita le sue esperienze precedenti da regista e le influenze herzogiane in *Ouistreham*, e ripropone il fascino giovanile per il fantastico e l'ucronia in alcuni soggetti per film; Arriaga rielabora, nei film e nei libri, ciò che più lo ha influenzato dei suoi «maestri» (Faulkner, Steinbeck, McCarthy) e riscrive sé stesso adattando il proprio romanzo *El búfalo de la noche*. Da ultimo, alla fine della sezione – come già nella prima – aprirò una finestra sulla letteratura italiana esaminando il caso di Giuseppe Berto e della sua riscrittura di *Anonimo veneziano* da sceneggiatura cinematografica a drammaturgia e romanzo.

1.
«FOR I'M A YOUNG COWBOY, AND I KNOW
I'VE DONE WRONG»

- Larry McMurtry -

Country & Western

Nel 2010 John Spong, un redattore di lungo corso del «Texas Monthly», fu incaricato di preparare per la rivista un saggio in onore dei venticinque anni di *Lonesome Dove*, il romanzo con cui Larry McMurtry si era aggiudicato il Premio Pulitzer. Il lungo articolo, che Spong concepì come una storia orale composta da estratti di interviste e testimonianze, sarebbe stato un'occasione per ricordare anche la miniserie in sei puntate del 1989, che aveva contribuito in maniera decisiva a mantenere vivo negli anni il successo del romanzo di McMurtry. Il testo di Spong fu poi pubblicato in volume due anni dopo dalla University Press of Texas (Austin), corredato dalle splendide fotografie di scena di Bill Wittliff, che della miniserie era stato produttore e sceneggiatore. Per l'occasione, Spong preparò *ex novo* un'introduzione in cui definiva *Lonesome Dove* «the great hero myth of Texas, the state's favorite depiction of itself and the world's favorite depiction of Texas». Per misurarne l'impatto sul pubblico, in particolare quello del Lone Star State, Spong invitava a fare un esperimento: «If you know a Texan named Gus under the age of twenty, odds are he was named after McCrae [uno dei protagonisti di *Lonesome Dove*]. I know two such kids—and one is a girl»¹².

Dalle parole di Spong, e dall'intento celebrativo che animava il suo articolo, sarebbe difficile immaginare che McMurtry, il cantore del «great hero myth of Texas», fosse colui che quasi trent'anni prima aveva scritto: «the country—or Western, or cowboy—myth [...] was an inhibiting, rather than a creative, factor in our literary life»¹³. La frase incriminata proveniva da un saggio apparso il 23 ottobre 1981 sul «Texas Observer», con il titolo *Ever a Bridegroom*, il cui senso generale era reso esplicito dal

¹² Spong - Wilson - Wittliff 2012, p. 19.

¹³ McMurtry 1981, p. 9.

sottotitolo: *Reflections on the Failure of Texas Literature*¹⁴. Alla base del saggio c'era la convinzione di McMurtry per cui «Texas has produced no major writers or major books». Le ragioni della povertà letteraria di uno Stato pur assai importante nella vita politica e nell'immaginario del Paese – meno di vent'anni prima aveva espresso un presidente come Lyndon B. Johnson che aveva guidato alcuni snodi cruciali della recente storia sociale – erano da ricercare, per McMurtry, in due ordini di cause. La prima era la resistenza degli scrittori ad accorgersi che il paesaggio dello Stato era sostanzialmente mutato, trasformandosi da rurale a urbanizzato, con città come Houston, Austin, Dallas o San Antonio che ormai non avevano nulla da invidiare ad altri centri del Paese in quanto ricettacoli di storie, personaggi e motivi. «Texas writers have paid too much attention to nature, not enough to human nature» scriveva McMurtry, e proprio a questa tendenza bucolico/nostalgica legava la persistenza del mito del cowboy e della vita rurale nella maggior parte dei romanzi texani che ancora apparivano sugli scaffali delle librerie: «Why are there still cows to be milked and chickens to be fed in every other Texas book that comes along?». A completare il quadro disperante, si aggiungeva per McMurtry la predilezione dei lettori texani – in realtà, l'epifenomeno di una propensione generale del mercato librario – per la ripetizione piuttosto che per la novità, e ciò finiva per causare «an endless stream of what might be called Country-and-Western literature»: gradevole per il pubblico, sufficientemente di successo da permettere di pagare le bollette a chi la produceva, ma incapace di far compiere un salto in avanti nella comprensione della vita contemporanea («a limited, shallow, self-repetitious literature which has so far failed completely to do justice to the complexities of life in the state»)¹⁵.

Il saggio per il «Texas Observer» non era la prima occasione in cui McMurtry tentava una ricognizione dell'ambiente letterario che lo circondava e in cui si era formato. Nella raccolta *In a Narrow Grave*, il *pendant* saggistico della Thalia Trilogy di cui abbiamo già parlato in 1.1, aveva incluso il testo dal titolo *Southwestern Literature?*, il cui punto interrogativo finale già doveva far intuire l'intento di problematizzare quell'etichetta. E il dubbio non risiedeva tanto nella definizione di certi limiti

¹⁴ Una prima versione del saggio era stata elaborata come testo di un discorso che McMurtry doveva tenere al Forth Worth Art Museum nello stesso anno (v. Frye 2017, p. 90).

¹⁵ McMurtry 1981, pp. 8-11.

geografici o culturali, quanto nella possibilità che ciò che veniva prodotto al loro interno potesse aspirare a considerarsi vera letteratura. Nelle riflessioni del 1981, McMurtry sarebbe ritornato a quel saggio di quattordici anni prima ammettendo che l'auspicio che vi era contenuto – una maturazione delle lettere texane e un mutamento dei loro orizzonti verso gli scenari cittadini moderni – era stato decisamente ottimistico. L'equivoco era dovuto al fatto che egli aveva proiettato un processo interiore e personale all'esterno, generalizzandolo. Con *In a Narrow Grave*, infatti, lo scrittore chiudeva la propria fase di elaborazione della vita familiare e giovanile nel contesto rurale, e si rivolgeva verso l'età adulta e la città (Houston), dove la seconda trilogia sarebbe stata ambientata (v. nota 25 in 1.1)¹⁶. Era pertanto particolarmente seccante, dal suo punto di vista, vedersi ricacciato d'abitudine verso quella prima produzione da cui si sentiva ormai lontano. McMurtry lamentava il fatto che un critico pur attento e concorde con le sue idee come A.C. Greene (1923-2002) avesse finito per includere in una lista dei suoi cinquanta libri texani preferiti, apparsa sul «Texas Monthly», solo i primi due romanzi della Thalia Trilogy: *Horseman*, *Pass By* e *Leaving Cheyenne*. Ciò, secondo McMurtry, si doveva solo alla possibilità che Greene non avesse letto la trilogia houstoniana – e in particolare il suo fiore all'occhiello, *Terms of Endearment* – oppure, peggio ancora, al fatto che anche in lui agiva nel fondo il pregiudizio verso le opere che deviavano dal modello «country-and-western». Dunque, in Texas non erano immaturi solo gli scrittori ma anche i critici, che finivano per comportarsi non diversamente da quei lettori che gli chiedevano continue ripetizioni del loro libro favorito, *Leaving Cheyenne*¹⁷.

Se si considerano queste premesse, risulta sorprendente l'apparizione, appena quattro anni dopo il saggio per il «Texas Observer», di *Lonesome Dove*, un romanzo di quasi mille pagine ambientato all'epoca delle grandi transumanze di bestiame, che si annunciava come l'epica definitiva del Sud-Ovest e che come tale si sarebbe affermato. Ma se è vero che le opere capitali affascinano in quanto appaiono come

¹⁶ «I generalized too casually from a personal position. *In A Narrow Grave* was my formal farewell to writing about the country. It had dominated four books, which seemed enough, and I began rather consciously to drain it from my work» (McMurtry 1981, p. 10).

¹⁷ «*Leaving Cheyenne* forever is what my readers seem to want. [...] The reader's attitude, reduced to basics, is that the writer who doesn't want to keep rewriting the book that pleased them most is merely being selfish» (ibid.).

esplosioni di energie inattese, irriducibili al contesto, è necessario che all'incantamento si affianchi la comprensione del lavoro carsico che le ha spinte a erompere in superficie. *Lonesome Dove* non nasce, per così dire, in un terreno ostile e riconnettendosi debolmente con le opere di McMurtry degli anni Sessanta, che peraltro erano state da lui quasi sconosciute. La storia del suo concepimento ha radici profonde, che attraversano il periodo della City Saga e – dettaglio particolarmente interessante ai nostri fini – si allacciano in modo stretto alla rete di rapporti di McMurtry con Hollywood, iniziata con *Hud*, come si è visto, e rinsaldatasi con il grande successo dell'adattamento di *The Last Picture Show*.

Rintracciarne i filamenti più profondi ci porta dal Texas in Svizzera, a Vevey: è il 1973. In una istantanea di quel momento, McMurtry non sarebbe il protagonista al centro dell'inquadratura, ma una figura quasi sullo sfondo. Il centro della scena spetta a suo figlio James, allora di dieci anni, in secondo luogo a Cybill Shepherd, l'attrice emergente che aveva interpretato Jacy Farrow in *The Last Picture Show*, poi procedendo verso i margini apparirebbero il regista di quel film, Peter Bogdanovich, e solo da ultimo Larry. Il lago di Ginevra era lo scenario in cui si ambientava *Daisy Miller*, tratto dalla novella di Henry James, il terzo film di Bogdanovich dopo l'adattamento del romanzo di McMurtry. James McMurtry era stato scritturato dal regista per la parte del fratello minore della protagonista, Randolph, e il padre lo seguiva sul set che si era spostato da Roma al cantone di Vaud.

La pellicola di Bogdanovich nasceva in un momento delicato per il regista sia dal punto di vista personale che professionale. La sua fascinazione per Shepherd, che *The Last Picture Show* aveva lanciato come *star* emergente, era diventata una infatuazione che aveva portato Bogdanovich a lasciare la moglie e partner creativa Polly Platt e a legarsi alla giovane attrice. Il successo eccezionale del film tratto dal romanzo di McMurtry lo aveva inoltre proiettato nell'empireo dei nuovi cineasti che avrebbero cambiato le sorti di Hollywood con la loro ricetta composta da *auterism* di matrice europea e da una serie di temi sintonizzati alla sensibilità della generazione nata nel Dopoguerra. Quella notorietà e credito inaspettati gli avevano aperto prospettive inedite come la partecipazione, in quanto socio paritario, alla nuova società di produzione che doveva tenere insieme i tre registi più in voga del momento: Francis F. Coppola, reduce dal successo di *The Godfather*, William Friedkin, fresco delle fortune di *The*

Exorcist, e lo stesso Bogdanovich. Un incubatore creativo, supportato dalla Paramount di Charles Bludhorn, che avrebbe dovuto generare una serie di successi. Ma che finì per partorirne uno solo, *Paper Moon* di Bogdanovich (1973), insieme a un film difficile ma geniale come *The Conversation* (1974) di Coppola e un insuccesso di pubblico e critica quale si sarebbe rivelato proprio *Daisy Miller*. Tra i motivi del fallimento del film, molte voci avevano segnalato il fatto che la scelta di Shepherd nelle parti della protagonista fosse sbagliata e che derivasse soltanto dal desiderio di Bogdanovich di mostrare che la sua infatuazione si fondava (anche) su motivi artistici e non solo sullo straordinario fascino della nuova compagna. All'epoca delle riprese, si agitava attorno alla coppia un clima in larga parte ostile, forse dovuto all'invidia per una relazione che sembrava baciata dal successo, dalla bellezza, da un'intesa erotica che i due non facevano nulla per nascondere. Un clima che sembravano essersi attirati anche in Svizzera, e da cui Bogdanovich si sottraeva discutendo con McMurtry il progetto di un film western.

Quell'idea non era nata tuttavia sul set di *Daisy Miller*, ma già durante le prime fasi della relazione del regista con Shepherd, l'anno prima. Bogdanovich, che allora aveva appena lasciato Platt, non aveva voluto stare lontano dalla nuova fiamma e aveva deciso di accompagnarla durante le riprese di *The Heartbreak Kid*, film diretto da Elaine May, che si sarebbero tenute a Miami. Da ex critico, Bogdanovich era profondamente radicato nella storia di Hollywood e nel sistema dei suoi generi, e quando era passato dall'altra parte della barricata, diventando egli stesso un cineasta, aveva da subito desiderato girare un western. L'incontro con McMurtry avvenuto durante la lavorazione di *The Last Picture Show* lo aveva convinto di aver trovato il partner adatto per concretizzare quel sogno: era consapevole infatti che, da perfetto newyorchese con ascendenze ebraiche, poi trapiantato a Hollywood, non aveva chance di creare un film credibile senza una spalla che conoscesse alla perfezione i luoghi, gli stili di vita e le tradizioni del mondo che intendeva rappresentare. Così, aveva invitato lo scrittore a raggiungerlo a Miami per lavorare al soggetto del film mentre Shepherd era impegnata nelle riprese o mentre si rilassava nuotando nella piscina dell'hotel dove erano alloggiati: «I will never forget the incongruity of Larry and me sitting on a balcony at the Fontainebleau, overlooking the Olympic-size swimming pool were Cybill is doing

laps, and Larry saying to me, “So what kind of western do you want to make?”¹⁸. Lo spunto del film che i due avrebbero continuato a discutere l’anno successivo in Svizzera non nasceva da un vero e proprio nucleo narrativo, ma dall’idea di Bogdanovich, piuttosto ambiziosa, di riunire in una stessa pellicola i tre interpreti più iconici del genere western: John Wayne, James Stewart e Henry Fonda. A essi si aggiungevano altri attori, tra cui la stessa Shepherd, che Bogdanovich pensava di coinvolgere nel progetto. I personaggi che prendevano vita dalle discussioni a bordo vasca tra il regista e lo scrittore si basavano pertanto sui tipi che i diversi membri dell’ipotetico cast erano soliti interpretare, oppure su caratteristiche reali dei singoli attori, a cui si andavano ad aggiungere particolari che McMurtry ricavava dai propri ricordi o dalla storia della sua famiglia¹⁹. Un altro elemento a cui Bogdanovich teneva, e che era inevitabile data l’età ormai avanzata dei tre possibili protagonisti, consisteva nel tono crepuscolare che avrebbe dovuto avere la storia: «It was definitely about the end of that [cowboy] era»²⁰. Preoccupato più del suo cast da sogno e della volontà di offrire con il proprio film il palcoscenico su cui Wayne, Stewart e Fonda avrebbero potuto vivere la loro ultima grandiosa avventura, strappando l’applauso a scena aperta del pubblico, Bogdanovich era consapevole che la storia dovesse essere piuttosto semplice: un viaggio, dal Rio Grande verso Nord. A partire da quelle idee e dalle conversazioni di Miami, dopo il soggiorno in Florida McMurtry si era messo al lavoro su una prima stesura dello *script*.

Merita soffermarsi per un istante sul metodo di lavoro che lui e Bogdanovich avevano messo a punto già dai tempi di *The Last Picture Show*. Presso le Wittliff Collections sono presenti i materiali che John Spong ha raccolto durante la preparazione del suo articolo celebrativo di *Lonesome Dove* per il «Texas Monthly»: tra di essi, le trascrizioni complete delle conversazioni da cui Spong avrebbe tratto i frammenti della storia orale del romanzo e della miniserie. In un passaggio dell’intervista a Bogdanovich che non sarebbe stato riportato nel testo pubblicato sulla rivista e in volume, il regista dice che già a partire da *The Last Picture Show* lui e McMurtry procedevano lavorando su una scaletta di *bullet points* della trama, che poi McMurtry espandeva in

¹⁸ Bogdanovich, cit. in Spong - Wilson - Wittliff 2012, p. 35.

¹⁹ «The characters that emerged were a combination of people that Larry knew about from his childhood, combined very strongly with the personas of the actors we were going to use» (ibid.).

²⁰ Ibi, p. 36.

un testo ibrido tra la drammaturgia e il romanzo, su cui successivamente Bogdanovich metteva le mani dandogli la forma corretta di una sceneggiatura, oltre che riscrivendo passaggi e operando tagli. La «generosità» di McMurtry, ovvero la sua tendenza a scrivere molto, era qualcosa che aveva contraddistinto fin da subito i suoi rapporti con Hollywood. Era dovuta, certo, alla facilità prodigiosa con cui McMurtry produceva pagine, in una sorta di trance, ma anche alla sua ignoranza di allora su quale fosse la forma esatta di una sceneggiatura professionale. Nel *memoir* dedicato al lavoro cinematografico, McMurtry scrive che, nonostante avesse avuto a che fare con Hollywood abbastanza presto, quando *Horseman* era stato opzionato e messo in produzione, non gli era stato permesso di vedere la sceneggiatura scritta dai coniugi Harriet Frank e Irving Ravetch, che forse avevano mal interpretato la sua curiosità: piuttosto che intenzionato a mettere il naso nel loro adattamento, come tipico di molti autori di romanzi gelosi dei propri personaggi e delle proprie storie, McMurtry desiderava semplicemente vedere da vicino come fosse fatto uno *script*. Il risultato era stato che quando il regista Alan J. Pakula l'aveva ingaggiato per produrre un trattamento a partire dal romanzo *Inside Daisy Clover* di Gavin Lambert, McMurtry gli aveva inviato un plico di quattrocento pagine dattiloscritte, praticamente un romanzo²¹. Il trattamento (*treatment*), in gergo cinematografico, è un testo di servizio di circa venti pagine, a volte anche qualche decina di più, che racconta in maniera narrativa *ciò che si vedrà* sullo schermo. Il lavoro di McMurtry era dunque decisamente esorbitante, non solo per l'equivoco su cosa dovesse produrre, se un trattamento o una sceneggiatura (i cui standard, d'altronde, ignorava): la generosità sarebbe rimasta anche dopo l'incontro con Bogdanovich, da cui tuttavia avrebbe tratto qualche informazione tecnica in più. Nella conversazione con Spong, Bogdanovich ricorda che dopo gli incontri di Miami McMurtry aveva cominciato a mandargli molte pagine, e l'ex moglie, con cui il regista aveva continuato a collaborare dopo la rottura e che lo affiancava come produttrice, si era quasi preoccupata per quella sovrabbondanza. Ma il materiale, a detta di Bogdanovich, era così buono che si era sentito di tranquillizzarla: era lui stesso, anzi, che l'aveva invitato a non seguire il formato standard, ma a scrivere la storia in modo libero come se si trattasse di un romanzo, tanto poi lui ci avrebbe messo le mani

²¹ Cfr. McMurtry 2011a, pp. 8-13.

tagliando e limando. Allo stesso modo, cioè, di come avevano lavorato per *The Last Picture Show*.

Ciò che Bogdanovich apprezzava di più nel lavoro di McMurtry era la qualità dei suoi dialoghi: per il regista, «he writes the best regional dialogue any one has written since Mark Twain». Era proprio quell'abilità, e non la creazione dei personaggi, che secondo lui lo rendeva appetibile agli occhi di Hollywood. Con Spong, Bogdanovich si dice convinto che McMurtry non avesse un gran gusto in materia di film, che in fin dei conti non amasse davvero il cinema come *medium*, ma che l'orecchio eccezionale per i dialoghi gli avesse garantito a lungo un lavoro in quell'industria. Anche se più snello del trattamento per Pakula, lo *script* di McMurtry per il western di Bogdanovich si era comunque attestato sulle trecento pagine, decisamente troppe se si considera che il copione di un film sulle due ore di durata è di circa cento-centoventi pagine²². Tuttavia, Bogdanovich era soddisfatto e la sceneggiatura aveva cominciato a circolare sulle scrivanie di attori e dirigenti degli *studios*, e già stava cercando la sua strada verso la *green light*, quando Bogdanovich e McMurtry si erano ritrovati fianco a fianco in Svizzera. Il film intanto aveva cambiato titolo, da *West of the Brazos* a *Palo Duro*, per poi fermarsi assestarsi su *The Streets of Laredo*²³. La Warner aveva espresso

²² Una copia dello *script* di McMurtry è collocata presso le Wittliff Collections (Acc. 2003-042A). A confermare la natura ibrida del testo, che non era esattamente una sceneggiatura, c'è la definizione apposta sotto il titolo: *a scenario*. Questo termine, che si può pensare come un equivalente del francese *scénario* (sceneggiatura), indica in maniera più vaga una descrizione scritta del film, non per forza con la struttura drammaturgica e il *layout* tipico dei copioni. Si tratta di una parola oggi desueta nel gergo cinematografico, dove è stata sostituita da *treatment*, quando si intende un tipo di soggetto scritto in maniera narrativa, o da *outline*, quando lo stile è più sintetico e schematico. Anche il rapporto tra le pagine totali dello *scenario* (286) e le sue scene numerate (99), indica che queste sono più da intendersi come delle unità narrative, dei capitoli, dal momento che in una sceneggiatura «professionale» il numero delle scene sopravanza in genere quello delle pagine.

²³ Titolo che riprende quello di una famosa ballata tradizionale nota anche come *The Dying Cowboy*. Il testo della canzone, infatti, racconta la confessione in punto di morte di un cowboy a un compare: «Come sit down beside me and hear my sad story / For I'm shot in the chest, and today I must die». Il cowboy moribondo chiede che siano suonati per lui i tamburi e i pifferi della marcia funebre, nonostante il suo comportamento in vita non sia stato irreprensibile: «Oh, beat the drum slowly and play the fife lowly, / And play the death march as you carry me along; / Take me to the green valley, and lay the sod o'er me, / For I'm a young cowboy and I know I've done wrong». Dopo che il cowboy ha esalato l'ultimo respiro, il suo interlocutore ne rispetterà le volontà perché «we all loved our comrade, although he'd done wrong». Il tono malinconico della canzone e il contrasto di sentimenti che esprime rispecchiano dunque a perfezione le intenzioni del progetto di Bogdanovich e McMurtry. (Una delle

un serio interessamento, e due dei tre attori protagonisti immaginati da Bogdanovich, Stewart e Fonda, si erano resi disponibili per il progetto. A bloccarlo, e in fin dei conti ad affossarlo, era arrivato il rifiuto della terza e forse più importante *star* che avrebbe dovuto far parte del cast: John Wayne. L'attore, all'epoca sessantaseienne, non aveva apprezzato l'elemento chiave del film, il suo tono da «fine di un'epoca». Rimandando la sceneggiatura al mittente, si era detto non ancora pronto ad appendere gli speroni al chiodo.

In seguito, Bogdanovich avanzò il sospetto che il rifiuto di Wayne fosse stato pilotato da John Ford. I due si conoscevano dal 1963, quando il regista – allora solo un giovane critico riverente di «Esquire» – aveva visitato il set di *Cheyenne Autumn* per intervistare il maestro. Ford era per Bogdanovich una stella polare del suo firmamento cinematografico, e negli anni gli aveva dedicato una monografia (1967) e un documentario (1971). Ford l'aveva inoltre aiutato a ingaggiare, per la parte di Sam the Lion di *The Last Picture Show*, il veterano Ben Johnson, un ex stunt man che proprio Ford aveva lanciato nella carriera attoriale. A proposito del sabotaggio del suo mentore, Bogdanovich affermò che probabilmente era stato motivato da una gelosia, questa sì, senile e crepuscolare (Ford sarebbe morto proprio nel 1973). Wayne, Stewart e Fonda erano i «suoi» attori e, appropriandosene per quel tipo di progetto, Bogdanovich si sostituiva a lui e sanciva in modo implicito la fine del suo tempo: «It was one thing for me to write a book about him, make a film about him, another thing for me to take three of his stars and make a really great Western [...]. It was too much»²⁴.

versioni più toccanti della ballata si trova nell'ultimo album pubblicato in vita da Johnny Cash, *American IV: The Man Comes Around*, apparso nel 2002.)

²⁴ Biskind 1998, p. 210. Oltre che dall'articolo e dal volume di John Spong, ricavo le informazioni sulla genesi di *The Streets of Laredo* e le circostanze biografiche dei suoi autori dal volume di Biskind (cap. 4, pp. 110-40, e cap. 7, pp. 197-224) e dalla biografia di McMurtry di Tracy Daugherty (cap. 17, pp. 289-99). Nel capitolo 23 di *Literary Life* McMurtry fornisce la propria versione di come nacque e finì per arenarsi il progetto del western condiviso con Bogdanovich. Essa coincide con quella del regista, salvo che nell'interpretazione del motivo per cui John Wayne avrebbe rifiutato di recitare nel film. Per Wayne era stato pensato il ruolo del capitano John McCray (diventato poi nel romanzo Woodrow F. Call), il duro, pragmatico e misogino membro del sodalizio a due con Augustus Evans (poi Augustus McCrae), ex ranger ciarliero e dall'animo sognatore. McMurtry sostiene che probabilmente Wayne non aveva gradito che toccasse a James Stewart il ruolo decisamente più poetico di Augustus: «He was tired of playing the competent grump yet one more time» (McMurtry 2009, p. 94).

Ho riportato questo aneddoto non solo e non tanto per gusto del *gossip*, ma perché contiene un aspetto che mi sembra opportuno trattenere analizzando come *Lonesome Dove* sia sorto dalle ceneri di *The Streets of Laredo*. Se il romanzo è diventato quel «great hero myth of Texas» di cui parla Spong (e tralasciamo per ora la questione se si tratti davvero di un'epica), lo si deve anche al fatto che McMurtry, più o meno consciamente, si è dovuto confrontare con la ragione del rifiuto di Wayne e del «sabotaggio» di Ford, ovvero il suo tono crepuscolare. Nella conversazione con Spong, per evidenziare quel tono, Bogdanovich cita una scena dello *script*: i tre protagonisti, ex Texas Ranger, arrivano in un saloon famoso per esporre fotografie dei cowboy più celebri; cercano le loro immagini e non le trovano nella stanza principale, ma in una specie di rimessa buia sul retro. Le foto sono sbiadite, e alla luce di un fiammifero i loro volti segnati dagli anni si specchiano nelle sembianze che avevano da giovani. La scena si sarebbe dovuta concludere con un *close-up* della camera sulla foto, a sottolineare il crudele passare del tempo. Questa scena, che sarà presente anche in *Lonesome Dove*, può essere scelta come cartina di tornasole del processo intrapreso da McMurtry nel traghettare la storia dalla sceneggiatura al romanzo: ne indica a mio avviso in maniera chiara la direzione, poiché, pur essendo presenti quasi gli stessi elementi della scena, le aggiunte ne mutano nel profondo il senso. Anticipando le conclusioni: se la scena del copione fosse stata scritta come nel romanzo, forse John Wayne avrebbe accettato la parte.

Tornando a Vevey, e al set di *Daisy Miller*, va detto che quello sarebbe stato l'ultimo periodo in cui Bogdanovich e McMurtry si trovarono fianco a fianco. Per il regista sarebbe iniziato un periodo turbolento, con il naufragio del film – bersagliato dai critici e snobbato dal pubblico –, della Directors Company e della relazione con Cybill Shepherd. McMurtry, dal canto suo, avrebbe sentito l'esigenza di allontanarsi quanto prima dall'Europa, perché lì – come avrebbe successivamente raccontato suo

figlio James – non riusciva a sentire le voci dei suoi personaggi²⁵. All'epoca stava già lavorando a *Terms of Endearment*, il libro di cui sarebbe andato a lungo più fiero²⁶.

The Streets of Laredo era entrato in quello che in gergo hollywoodiano si chiama *development hell*, più correttamente il limbo in cui i progetti e i copioni rimangono intrappolati senza trovare l'impulso di un dirigente o di una *star* che permettano di farli andare in produzione. Quando, molti anni dopo l'uscita di *Lonesome Dove*, McMurtry fu interrogato sulla nascita del romanzo, e quando ne trattò nelle sue memorie, disse che il libro aveva poco o nulla a che fare con la sceneggiatura concepita insieme a Bogdanovich e scritta per lui. Come in molti altri casi, la sua versione non è affidabile, e a farne dubitare basterebbe il fatto che, all'incirca nello stesso periodo in cui preparava il saggio polemico per il «Texas Observer», McMurtry riscattava la sceneggiatura dalla Warner Bros. pagandola trentacinquemila dollari. Secondo quanto da lui riportato nel memoir *Literary Life*, aveva già steso una versione di *Lonesome Dove* prima di scrivere *Cadillac Jack*, e una seconda prima di *Desert Rose*. Evidentemente, vedeva la fine del lungo processo e intendeva mettersi al sicuro diventando proprietario esclusivo dei diritti dello *script*. Ma perché farlo, se il romanzo era così diverso?

La «bugia» di McMurtry comunque ha le gambe corte, perché se ci si reca alle Wittliff Collections di San Marcos (Texas) e si chiede di vedere la copia della sceneggiatura di cui l'archivio è in possesso, ci si accorge che sul frontespizio vi è un'annotazione scritta di proprio pugno e firmata dall'autore, che recita così: «This is a first draft, done with Peter Bogdanovich, for John Wayne, James Stewart + Henry Fonda, in 1972 – It became the novel *Lonesome Dove*». (Per chi non volesse andare a San

²⁵ «Jamie recalled, “[One day] my dad said, ‘I’ve got to get back to the States. My characters won’t talk to me here’.”» (Daugherty 2023, p. 293). Il biografo di McMurtry indica anche, nelle stesse pagine, che l'amicizia sbocciata in Svizzera tra lo scrittore e l'attrice protagonista del film di Bogdanovich si sarebbe trasformata più avanti, per breve tempo, in una relazione sentimentale (come rivelato peraltro dalla stessa Shepherd nella sua autobiografia del 2000, scritta con Aimee Lee Ball, dal titolo *Cybill Disobedience*).

²⁶ «I think the last sixty pages of *Terms of Endearment* are among the very best pages I have written» (McMurtry 2009, p. 84). Nello stesso periodo in cui terminava il suo romanzo più amato, McMurtry cominciò tuttavia a diffidare della qualità della propria scrittura: «Fortunately I had the bookshop to absorb my energies. I never, even during the worst of times, exactly had writer’s block—I still wrote my five pages every day. It was just that I no longer liked the five pages» (ibid.). Nell'intervallo di anni che separano l'uscita di *Terms of Endearment* (1975) da quella di *The Desert Rose* (1983) McMurtry afferma di aver prodotto i suoi romanzi più deboli (*Somebody’s Darling*, 1978, e *Cadillac Jack*, 1982).

Marcos, basta aprire il volume di John Spong, Jeff Wilson e Bill Wittliff, dove lo stesso frontespizio è riprodotto a pagina 34 in una bella fotografia a dimensione quasi reale.) Ma anche immaginando che questi due indizi piuttosto lampanti non esistessero, sarebbe sufficiente addentrarsi appena un poco nello *script* per accorgersi di quanti siano i punti di contatto tra esso e il romanzo apparso tredici anni dopo.

Quando in ambito cinematografico si parla di adattamento, si intende di solito la trasformazione di un romanzo, di una *pièce*, di un fumetto, di un videogioco ecc. in un film; quando da una pellicola o da una serie televisiva si trae un testo narrativo, si parla invece di *novelization*. Ciò che McMurtry ha fatto del suo *scenario*, trasformandolo in *Lonesome Dove*, è qualcosa che sembra stare tra l'adattamento *à rebours* e la novellizzazione. Eppure, questi due termini e le pratiche che indicano si applicano solo in maniera parziale e imprecisa al lavoro di McMurtry, soprattutto per un aspetto: entrambi si riferiscono a processi intersemiotici, che però qui non sono attivi, dal momento che il punto di partenza e quello di arrivo sono testi letterari, seppure dotati di natura e scopo diversi. Si potrebbe obiettare che, se è vera l'ipotesi di Pier Paolo Pasolini secondo cui il segno della sceneggiatura rimanda immediatamente al linguaggio filmico (anche qualora non esista un film *in atto*)²⁷, il lavoro di McMurtry conserva comunque qualcosa della traduzione intersemiotica. Tuttavia, se si considera quella specificità del suo *script* che abbiamo segnalato – il fatto che non sia steso come una sceneggiatura standard, ma come un romanzo in forma drammaturgica – è più corretto pensare alla creazione di *Lonesome Dove* come una *riscrittura* di *The Streets of Laredo*. In questo senso, è senz'altro interessante esaminare quali siano gli elementi condivisi dai due testi, ma forse ancora di più – come già accennato sopra, a proposito della scena ambientata nel saloon citata da Bogdanovich – dove McMurtry abbia operato i cambiamenti principali. L'editor di Simon & Schuster Michael Korda ha riferito a Spong che McMurtry, di cui si era occupato professionalmente per buona parte della sua carriera, non era affatto incline ad assecondare gli interventi editoriali e i tagli che gli venivano proposti: nella migliore delle ipotesi, ammetteva che il suggerimento ricevuto era buono, ma che comunque non lo avrebbe seguito. Anche se questo era il suo atteggiamento rispetto alle osservazioni, credo che l'*impasse* in cui era finito il

²⁷ Cfr. Pasolini 1972, pp. 1491-9.

progetto filmico di *The Streets of Laredo* abbia agito in McMurtry come l'indice della necessità di un ripensamento, di una riformulazione di quella storia che pure era grava di aspetti promettenti. Probabilmente, in un momento di minore irritazione per la sua stessa vena creativa, avrebbe proseguito con la solita produzione di cinque pagine mattutine su cui interveniva poco o nulla; ma, data l'aridità del periodo che aveva seguito l'uscita di *Terms of Endearment*, doveva essergli sembrata una buona idea tornare su qualcosa che era già quasi pronto. Soprattutto se quel qualcosa, al di là dell'abbrivio iniziale dato da Bogdanovich, riguardava direttamente le sue memorie familiari di discendente di mandriani.

Un segnale di ciò si può rintracciare nella conversazione dello stesso McMurtry con Spong. Lì, lo scrittore torna a giocare un po' a nascondino, o forse l'età avanzata e gli acciacchi avevano reso davvero confusi i suoi ricordi: ancora una volta, dice che la storia di *Lonesome Dove* non c'entra nulla con lo *script*, con cui condivide solo i nomi dei personaggi (cosa vera solo in minima parte); ma – questo è interessante – indica che il desiderio di tornare a parlare di cowboy e di vita rurale dopo tanti anni gli era derivato dalla sensazione di aver esaurito gli «ambienti» in cui poteva mettere in scena una storia: quindi, non gli restava che tornare alle origini²⁸.

C'era dunque contraddizione tra quanto McMurtry faceva «riadattando» la sua vecchia sceneggiatura e quanto scriveva, in parallelo, nel saggio per il «Texas Observer»? Per lui il problema non si pone nemmeno, perché ciò che si scrive in modo argomentativo e quanto invece si produce per un romanzo procede su binari diversi; il primo è un ambito governato dalla mente (come la «dramatic notation» su cui si basa l'arte della sceneggiatura), il secondo si presenta all'autore in una specie di *trance*, a volte malgrado le sue stesse convinzioni razionali. Ma al pari del Kurtz di *Heart of Darkness*, le cui invettive razziste comparivano, per un'esplosione incontrollata, nei margini delle sue pagine animate di compunto spirito civilizzatore, il McMurtry saggista lasciava affacciarsi nel tessuto di *Ever a Bridegroom* ciò che gli dettava il suo inconscio di romanziere. Nella parte conclusiva dell'articolo, dopo aver compiuto una carrellata pungente dei personaggi che a suo avviso non avevano saputo elevare il

²⁸ I contenuti delle conversazioni di Spong con Korda e McMurtry qui riportati non sono stati inseriti nell'articolo del «Texas Monthly», ma si trovano nelle trascrizioni complete archiviate presso le Wittliff Collections.

rango della letteratura texana, McMurtry si sofferma su un'occasione mancata degna di nota, «the flubbed Texas book that bothers me the most»: si tratta di *North to Yesterday* di Robert Flynn, un romanzo che possiede «the right material, at the wrong time», poiché il suo autore, secondo McMurtry, era troppo inesperto per restituire la «visionary tragi-comedy» della materia. Ma che cos'era questo «right material»? Una «wordclass idea»: «a *Don Quixote* of the trail drives»²⁹. Nient'altro, insomma, che l'idea su cui si dannava da quando aveva rimesso mano a *The Streets of Laredo* per trasformarlo in un romanzo.

Di nuovo, fa capolino lo spettro della contraddizione tra quanto condannava il polemista/saggista e quanto perseguiva il romanziere: eppure, se lo si guarda da vicino, *Lonesome Dove* non è altro che un tentativo di conciliare la mente lucida del primo con la *trance* del secondo. Un tentativo, per esprimersi nei termini del suo saggio, di parlare di «nature» senza trascurare la «human nature». Questo sarebbe servito a scardinare il mito «country-and-western» di cui McMurtry lamentava la pervasività? Tutt'altro. Anzi, come si è visto dalle parole introduttive di Spong al suo volume celebrativo, *Lonesome Dove* avrebbe contribuito a rilanciarlo, e al massimo grado, garantendone la perpetuazione e la sopravvivenza. Questa eterogenesi dei fini, che sopravanza le intenzioni dell'autore, mi sembra tuttavia strettamente connessa con il processo di riadattamento dello *script* originale. Pertanto, è arrivato il momento di esaminarlo più da vicino.

Da The Streets of Laredo a Lonesome Dove: un caso di rewriting

A livello macroscopico, ciò che si nota mettendo a confronto lo *scenario* *The Streets of Laredo* con *Lonesome Dove* è la differente ossatura dei *plot*. Al centro c'è sempre un viaggio che i protagonisti devono compiere, ma con mete e obiettivi diversi. La situazione di partenza è simile: è la fine dell'Ottocento, e due ex Texas Ranger, finita

²⁹ McMurtry 1981, p. 17. I *trail drives* erano i percorsi compiuti dalle mandrie nell'epoca dei grandi spostamenti di bestiame verso Ovest tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo Novecento. Una pratica possibile fino a quando gli appezzamenti non vennero cintati dal filo elettrico.

la stagione eroica (o infame) delle battaglie con i nativi, hanno appeso il distintivo al chiodo, si sono stabiliti sul Rio Grande e si sono dedicati all'allevamento di bestiame. Nella sceneggiatura, come si è già detto, si chiamano John McCray e Augustus «Gus» Evans (nel romanzo, Woodrow F. Call e Augustus McCrae). Il primo è un uomo duro, stacanovista, di pochissime parole e senza nessuna simpatia per il genere femminile; il secondo pigro, chiacchierone, sognatore e filosofo da strapazzo, fintamente colto, amante delle donne. (Nello *script*, da subito li affianca un terzo «socio», James Lee Driskill, simpatica canaglia che con Gus condivide l'allergia al lavoro e la predilezione, ricambiata, per il gentil sesso, ma non l'indole visionaria.) Li circonda una corte di aiutanti e una prostituta di buon cuore, Evangeline Brown, desiderosa di vedere il mondo al di là del Sud del Texas da cui non si è mai allontanata. All'allevamento degli ex ranger si presenta un caposquadra di nome Wilberforce (scena 7, p. 22), che vorrebbe acquistare una mandria di cavalli: sarebbe un buon affare, ma di cavalli McCray e Evans ne possiedono pochi. I due prendono tempo e McCray elabora un piano: un'incursione oltre la frontiera col Messico per rubare gli animali in una *hacienda*. L'impresa, che viene compiuta nottetempo, non ha l'esito sperato, e la squadra organizzata per il blitz se ne torna a casa a mani vuote. Non resta che temporeggiare ancora e studiare un altro piano: la nuova idea prende forma su suggerimento di Hoot Crane, un giovane cowboy arrivato da poco all'allevamento in cerca di lavoro. Hoot sostiene di conoscere un luogo, nei territori ancora controllati dai nativi, in cui in uno dei suoi recenti vagabondaggi ha visto pascolare più di settecento cavalli selvaggi. Dopo un dibattito sui pro e i contro dell'impresa – in cui emerge che in una fattoria di quelle zone lontane vive Kate, vecchia fiamma di Augustus e di Driskill, che aveva rifiutato di sposare entrambi – la carovana dell'allevamento si decide a partire (scena 29, p. 110). Mentre McCray rimane focalizzato sull'obiettivo e Driskill tradisce la promessa fatta a Evangeline di allungare il tragitto e di portarla a Denver, la città che occupa le sue fantasie, Augustus si abbandona al sentimento nostalgico verso i tempi in cui quella regione era selvaggia e non domata. Si sente parte di un'epoca e di una categoria umana che ha mosso violenza al territorio e ai suoi legittimi abitanti, con l'obiettivo di renderlo disponibile ai *settlers*, ma in realtà facendolo diventare peggiore. Giunta sull'orlo di un canyon, la spedizione avvista la mandria di cavalli, ma non può precipitarsi ad appropriarsene perché rischia di esporsi agli sguardi delle sentinelle indiane:

si ripara così in un forte in rovina dove trova nascosta proprio Kate insieme alla figliuola Cecilia e a un gruppo di cacciatori di bisonti, che si erano rifugiati lì per sfuggire agli attacchi dei nativi (scena 43, p. 155). Insieme a loro c'è anche il marito di Kate, incosciente dopo aver ricevuto un calcio da un cavallo. Dopo che McCray ha elaborato un piano per tornare indietro coi cavalli senza attraversare i territori dei pericolosi Comanche, il gruppo riesce a catturare la mandria e ad allontanarsi dalla pianura. Una notte, però, sentendosi sempre più responsabile della rovina della regione, Augustus sabotava la propria stessa impresa e lascia andare liberi i cavalli (scena 64, p. 203). Segue un furioso litigio con McCray: il primo, e più inevitabile, degli eventi che minano la compattezza della spedizione. Hoot gioca a fare il seduttore sia con Evangeline che con Kate, e per sbaglio uccide la guida del gruppo, Christian Pete; Speedy, il giovanissimo mandriano che in realtà è il figlio non riconosciuto di McCray, si getta all'inseguimento di un lupo e cade in un crepaccio, infortunandosi in modo grave³⁰. Non resta che affrettare il passo, preparare una lettiga e cercare di raggiungere l'allevamento di Laredo sperando di salvarlo. E lì riescono a tornare, affaticati e acciaccati (scena 83, p. 237): ma Speedy non sopravvivrà a lungo e McCray, incapace di esprimere il proprio dolore in altro modo, si getta a testa bassa nell'impresa di domare uno stallone che ha

³⁰ Questa scena richiama da vicino un episodio del capitolo 5 della prima parte di *Leaving Cheyenne*, in cui Gid e Johnny si lanciano in una caccia al lazo a un coyote, sconfiggendo sui terreni del padre di Molly e suscitando le sue ire (v. p. 39-41). Al di là di questa somiglianza puntuale, sono diverse le similitudini tra questo libro e *The Streets of Laredo/Lonesome Dove* da un punto di vista macrostrutturale. È evidente in primo luogo la riproposizione della coppia di protagonisti composta da un *competent grump* (per usare le parole di McMurtry) e da un *anomic type*. Una coppia che però rappresenta i due estremi della base di un triangolo che, nel romanzo del 1985, ha vertici variabili: uno è senz'altro Kate (l'amore perduto e ritrovato di Augustus), l'altro è Jack Spoon, che incarna un'esasperazione degli impulsi anarchici e sensuali di Gus. In questo senso, così come Mark Busby aveva suggerito la metafora della tripartizione freudiana tra Es-Io-Super-Io per il terzetto composto da Johnny, Molly e Gid (vedi 1.1), suggerendo che nessuno di loro sia di per sé un individuo completo, così Ernestine Sewell ha riproposto lo stesso schema interpretativo per i tre ex ranger: «In *Lonesome Dove* the Cowboy-God is a freudian composite of the three old Rangers: Call is Super-ego; Gus, Ego; Jake, Id. Taken as one, the three embody the idea of Cowboy, the man on horseback, full of the joy of life, accepting the tragedy of life, brave, daring, hardworking, loyal, reliable, proud, stoic, often ascetic, straightforward, restless, independent, and not without a sense of humour» (Sewell 1989, p. 323; cfr. anche Busby 1995, p. 190). Interessante notare come l'interpretazione di Sewell insista sul fatto che i tre personaggi convergono nel disegno di un ideal-tipo del cowboy, che dunque per essere rappresentato nella sua complessità – sembra suggerire McMurtry – ha bisogno di più sfaccettature di quelle che di solito gli sono state riservate dagli esponenti della *southwestern literature*.

catturato lungo il percorso. Addirittura rischia di avere la peggio, e nel tentativo di sottrarlo al pericolo Augustus viene colpito fatalmente dal cavallo. Durante l'agonia di Gus, due *marshals* arrivano all'allevamento per arrestare Driskill, che in passato aveva ucciso un dentista ed era sfuggito alla legge. In breve tempo, McCray si trova da solo e con il proprio mondo sconvolto: privato dei migliori amici (uno morto per causa sua, l'altro imprigionato e condannato all'impiccagione), senza più il figlio che non aveva avuto il coraggio di riconoscere. L'ultima scena (99, p. 285) lo vede accanto a Cecilia, la figlia di Kate, che, nonostante lui non faccia nulla per esserle simpatico, l'ha eletto a padre/nonno putativo: guardano allontanarsi il treno che porta Driskill verso il patibolo, la bambina gli stringe la mano, e forse per lui si annuncia la possibilità di espiare la propria durezza.

Lonesome Dove, che è un romanzo di un migliaio di pagine caratterizzato da una narrazione più episodica, date le possibilità offerte dal mezzo, è sorretto allo stesso modo dal racconto di un viaggio. L'*inciting incident* che mette in moto la storia, per esprimersi in termini cinematografici, è sempre l'arrivo all'allevamento dei due ranger (qui, lo ribadiamo, chiamati Gus McCrae e Woodrow Call) di un mandriano in cerca di cavalli, Wilbarger. La richiesta, però, insiste sull'inquietudine di fondo di Call, annoiato dalla vita stanziale. Il suo progetto è andare nel vicino stato messicano di Coahuila, rubare dei cavalli, venderne un po' a Wilbarger e tenersene l'altra parte, e poi trasferire tutti gli animali nel Montana: la terra promessa dei mandriani, una distesa di pascoli ancora vergini a disposizione dei più coraggiosi che vi giungeranno e vi planteranno tende e recinzioni. Come si può comprendere già da questi cenni, si tratta di un'impresa dall'arco ben più ampio e denso di significato di quella di *Streets of Laredo*, che rilancia i tratti migliori, o deteriori, della mitologia americana, come rappresentati dal celebre dipinto del Campidoglio *Westward the Course of Empire Takes its Way* di Emanuel Leutze (1862). Lungo questa parabola si innestano nuclei narrativi secondari già abbozzati nello *script* – come, ad esempio, l'incontro con Clara (la Kate di *Streets of Laredo*), i turbamenti di Call nei confronti delle donne e la difficoltà di aprirsi con il figlio mai riconosciuto, la morte del ragazzo, la morte dello stesso Gus – e se ne aggiungono altri creati *ex novo*, tra cui il più importante è la linea che riguarda le avventure di July Johnson, riluttante vice-sceriffo bistrattato dalla moglie che deve mettersi in viaggio per catturare Jack Spoon (il Driskill di *Streets of Laredo*), reo di

aver ucciso il dentista del suo villaggio. Da questa linea se ne origina una seconda, che ha per protagonista la moglie stessa di July, Elmira, la quale approfitta dell'assenza del marito per scappare di casa, finendo però per vivere una serie di disavventure tra cui un incontro con dei cacciatori di bisonti che riecheggia particolari dell'episodio abbozzato alla già citata scena 43 dello *script*.

Sulla base di queste osservazioni, si deve dunque concludere che *Lonesome Dove* non è altro che un'espansione del materiale di *Streets of Laredo*, un'operazione puramente «quantitativa» portata avanti da uno scrittore che non aveva certo problemi a produrre pagine? Qualcosa che per giunta era favorito dal passaggio da una forma per forza di cose contratta, come una sceneggiatura, per quanto anomala, a un'altra che poteva ampliarsi a piacimento come un romanzo? Credo di no, e mi sembra che la scrittura del romanzo sia, come già accennato prima, una ri-scrittura nel senso più profondo del termine, che va ben al di là del semplice trasferimento di contenuti da una tipologia testuale a un'altra.

Alcuni concetti possono venire in soccorso con l'obiettivo di rendere più ricco il significato del termine riscrittura, e mostrarne l'aderenza al lavoro di McMurtry. Va anche sottolineato come questo termine abbia assunto via via maggiore importanza nella critica letteraria contemporanea, sempre più propensa a mettere in discussione la contrapposizione e gerarchia classica tra «originale» e «derivato». Se pure McMurtry era poco incline alla teoria, come abbiamo già indicato in 1.1, la sua pratica letteraria multifocale indica in maniera evidente la propensione a una circolazione orizzontale di temi ed episodi attraverso forme diverse (critica, *fiction*, saggistica, sceneggiatura, e anche politica culturale in quanto libraio, collezionista, presidente del PEN Club). Egli dunque è stato ri-scrittore *in quanto* scrittore e, soprattutto, in quanto lettore, poiché «la ricezione di un testo, di un modello, di un contenuto, è il presupposto ineliminabile della riscrittura», e anche perché i suoi scritti invitavano a inseguire una mappa articolata di influenze e di debiti/avversioni («leggere una riscrittura non significa solo leggere un testo ma anche rileggerne un altro o degli altri, quello/i riscritto/i»³¹).

Per tornare a *The Streets of Laredo* e *Lonesome Dove*, è opportuno chiedersi in quale cornice concettuale può essere collocato il loro rapporto e a quale idea di

³¹ Fantappiè 2020, p. 143.

riscrittura sia assimilabile il processo che ha portato dal primo al secondo. Per rispondere alla prima questione, mi sembra si possa ricorrere alla nozione di *ipertestualità* proposta da Gérard Genette, ossia «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in un modo che non è quello del commento». Seguendo questa traccia, *Lo-nesome Dove* (B) è l'*ipertesto* di *The Streets of Laredo* (ipotesto, A) in quella forma di derivazione «per cui B non parla affatto di A ma non potrebbe esistere così com'è senza A, dal quale risulta al termine di un'operazione che chiamerò [...] di *trasformazione*, e che di conseguenza esso evoca più o meno manifestamente, senza necessariamente parlarne e citarlo»³². La descrizione di questo particolare tipo di rapporto transtestuale può essere arricchita dalla nozione di *rewriting* elaborata da André Lefevere in *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992). Di tale nozione, sono tre gli aspetti che mi appaiono particolarmente rilevanti e utili all'analisi che sto svolgendo. Innanzitutto, l'idea per cui il processo di *rewriting* comporta sempre l'obiettivo di traghettare un'opera verso un pubblico diverso da quello di partenza e/o di agire sulle modalità in cui il pubblico riceve quella stessa opera. In secondo luogo, il fatto che questa nozione sia capace di afferrare in uno stesso sguardo pratiche letterarie diverse (traduzione, critica, antologizzazione, *editing* ecc.)³³. In terzo luogo – e diretta conseguenza dell'aspetto appena evidenziato – il riconoscimento del carattere liminare del *rewriting*, inteso come spazio in cui si incontrano (e spesso di confondono) generi, forme e media differenti³⁴. Nella riscrittura di McMurtry ha importanza sia la volontà di trasferire il nucleo di *Streets of Laredo* verso un altro pubblico (da quello del cinema a quello della letteratura) e di cambiare la percezione di quel materiale, sia il fatto che essa sia in qualche modo la *summa* di una serie di attività che si svolgevano in parallelo sulla «scrivania» dello scrittore: la critica, la riflessione autobiografica, l'*editing* del materiale precedente, la traduzione tra forme diverse.

³² Genette 1982, p. 8.

³³ Cfr. Lefevere 1992, p. 13.

³⁴ «Possiamo dunque provare a pensare alla riscrittura come *limes*: come confine abitato di altri processi, generi, forme, modi letterari. [...] Sottolineare il carattere ibrido di generi, forme, media è infatti una delle caratteristiche principali della critica letteraria di oggi, che intende superare l'idea binaria e statica di letteratura e di cultura in favore di un dinamismo aperto, di relazioni aperte contrassegnate da continuo e mutuo scambio» (Fantappiè 2020, p. 155).

Ma procediamo ora verso il cuore di tale *rewriting*. Al netto di una caratterizzazione molto simile (quasi identica) dei personaggi e dei conflitti più importanti, dell'insistenza di gran parte degli episodi, salta all'occhio una differenza profonda che rivela un mutamento di senso. In *Lonesome Dove* tutte le «missioni» che i personaggi principali si pongono come obiettivo, o che vengono loro assegnate, hanno un compimento, un esito «positivo»: non nel senso che procedono verso un lieto fine – anzi, spesso comportano crisi, abbandoni, lutti – ma che si muovono secondo un principio di resistenza *nonostante* gli assalti della natura ostile, degli affronti del tempo, delle contraddizioni della storia. Una resistenza, però, che non lascia immutati i personaggi, ma li cambia, ne amplia la visione, ne arricchisce l'esperienza. In *Streets of Laredo*, l'impresa dei due ex ranger falliva due volte (prima nell'incursione oltre frontiera, poi nel tentativo di recuperare la mandria di cavalli) e il loro viaggio si richiudeva su sé stesso, tornando al punto di partenza e portando in dote solo altre ferite, separazione, morte. Bogdanovich voleva raccontare «the end of an era», e lo *script* prendeva forse troppo alla lettera quell'idea, perché restituiva alla fine del racconto solo un panorama di macerie in cui rimaneva in piedi, troppo esile, il profilo di McCray/Call per mano alla bambina, con la promessa di un'espiazione tutta da compiersi. L'impresa di *Lonesome Dove*, per quanto dolorosa, si realizza invece due volte, la prima *in quarto* nell'avventura messicana, e poi in grande nell'attraversamento del cuore d'America dal Sud del Texas fino al Montana: e nonostante anche qui Call perda ciò che più gli è caro, e che tuttavia non è stato capace di amare – il figlio e il compagno di una vita Gus – la sua espiazione è concreta e struggente quando accetta stoicamente, una volta giunto nel Montana, di rifare tutta la strada in senso inverso per riportare in Texas la salma di Gus. Anche qui il viaggio si richiude sul punto di partenza, ma il percorso a ritroso è già la stessa espiazione, una fedeltà all'amicizia che fa apparire eroico lo sforzo di Call, e che mette in secondo piano la desolazione del vecchio allevamento, su cui, ugualmente allo *script*, si chiude il libro. Allo stesso modo, in parallelo, July Johnson perde con la ricerca di Jack Spoon la famiglia e le certezze, ma acquista, al costo di molti traumi, quel coraggio e quell'indipendenza che non aveva mai posseduto prima d'allora.

Riprendo qui un passaggio di *Film Flam* che ho già riportato in 1.1, ma che in questo contesto assume, se possibile, una coloritura ancora più vivace. Il passaggio è

tratto dal saggio *The Last Picture Show: A Last Word* in cui McMurtry tornava a riflettere sulle differenze tra il suo romanzo giovanile e la versione cinematografica che ne aveva fornito Bogdanovich. Aspetti che lo inducevano a esprimere un giudizio più positivo sulla pellicola che sulla sua stessa opera. Ciò che Bogdanovich era riuscito a fare, in sostanza, era trasformare un romanzo acre e risentito su un contesto umano marginale in un film «about living-in-spite-of-or-in-the-teeth-of-defeat»: il personaggio di Ruth Popper, nel finale del film, era l'esempio di come si possa essere coraggiosi nel contesto di una vita perlopiù disperante («she is brave in relation to her life»). È, questa, un'esperienza universale, capace di creare una connessione con il pubblico: «for courage, humor, even gaiety in the face of bleakness and nothingness are not just engaging, are compelling»³⁵.

Qual è, alla luce di questo passaggio, il senso più profondo della riscrittura di *Streets of Laredo* in *Lonesome Dove*? A mio avviso, esattamente quanto indicato nel brano riportato qui sopra: trasformare una storia disperante, sulla fine di un'epoca, in un racconto su come si possa vivere con coraggio e dignità, volendo anche con un certo eroismo, sull'onda di quella fine, o malgrado essa. Un racconto sulla volontà degli individui di non rassegnarsi a diventare storia. Se è vero quanto raccontato da Bogdanovich, che John Wayne aveva rifiutato di prendere parte al progetto (pilotato o meno da John Ford) dicendo che non aveva intenzione di appendere gli speroni al chiodo come il suo personaggio, bisogna riconoscere all'attore un guizzo di sensibilità estetica a cui lo stesso McMurtry sarebbe giunto solo col tempo e per giunta obliquamente. Forse, quello che mancava a *The Streets of Laredo* e che gli ha impedito di uscire dalle pastoie del *development hell* era proprio quell'elemento «compelling» che il libro avrebbe avuto, e in abbondanza. Persino al di là delle intenzioni di partenza del suo stesso autore, che invece di un libro revisionista se ne era trovato nelle mani uno che garantiva salute e prosperità a un genere che McMurtry si augurava di vedere, se non affossato, alquanto indebolito. Una salute di cui egli avrebbe beneficiato in prima persona, dal momento che *Lonesome Dove* sarebbe diventato la prima installazione di un ciclo comprendente altri tre romanzi (*The Streets of Laredo*, 1993³⁶; *Dead Man's*

³⁵ McMurtry 1987, p. 177.

³⁶ Il seguito di *Lonesome Dove*, che ha preso il titolo del vecchio *script*, è caratterizzato da un omogeneo «dark and grim tone» (Busby 1995, p. 270) che forse è attinto dalla

Walk, 1995; *Comanche Moon*, 1997: tutti trasformati in miniserie sceneggiate dallo stesso McMurtry e dalla sua partner di scrittura Diana Ossana).

Tornando a confrontare lo *script* con il romanzo, c'è una scena che può essere scelta come più chiaro indicatore del cambiamento di prospettiva tra i due testi. Come ho già accennato sopra, si tratta di quella in cui gli ex ranger, poco dopo aver iniziato il viaggio, fanno sosta in un saloon di San Antonio. Il locale è il Buckhorn, noto ancora oggi per esporre alle pareti una sorprendente quantità di corna di animali uccisi in battute di caccia e per celebrare la storia e le gesta dei Texas Ranger. Nello *script* (siamo alle scene 33-35, da p. 129 a 136), McCray, Evans e Driskill entrano nel saloon, si aspettano di trovare le fotografie dei loro anni gloriosi, ma non le avvistano. Chiedono informazioni al barista, il quale, dopo averli avvertiti che la proprietà del locale è cambiata negli anni, dice loro che le foto sono state spostate nel retro, nel deposito delle selle. I tre raggiungono quella stanza oscura, accendono un fiammifero e trovano le foto: il debole alone di luce abbraccia i loro volti di un tempo e di adesso, ma invece che riavvicinarli, sembra renderli ancora più distanti³⁷. Staccano le foto dal muro, e

depressione a cui McMurtry andò incontro dopo un'operazione cardiocirurgica (l'innesto di un *bypass* quadruplo) a cui si sottopose nel 1991. Cinque anni dopo l'operazione, McMurtry scrisse una lettera al giornalista Gary Cartwright che aveva subito un intervento simile e che stava scrivendo un libro sulla sua esperienza. La lettera aveva in allegato un saggio di 9 pagine intitolato *By Pass Surgery: A Patient's View* in cui McMurtry descriveva la gravità della sua depressione, pensato originariamente nel picco del disturbo per essere inviato agli amici come tentativo di spiegare a cosa stava andando incontro. Il testo non sarebbe apparso in altra forma anche perché, come scrive McMurtry, «my cardiologist said it would scare many people too badly» (lettera a Cartwright, 27 dicembre 1996). Nel saggio, merita di essere sottolineato il passaggio in cui McMurtry spiega come – mentre qualsiasi attività gli diventava impossibile, e mentre addirittura non riusciva a badare a sé stesso in prima persona, dovendo ricorrere all'aiuto di Diana Ossana, presso cui si era stabilito – fosse comunque in grado di scrivere a ritmi sostenuti: «the book I wrote [*The Streets of Laredo*] arrived as if by fax from my former self, ten pages a day, typed about as fast as a fax machine can deliver» (p. 2). La lettera a Cartwright e il saggio sono custoditi presso le Wittliff Collections (SWWC N. 001, Box 9, Folder 13).

³⁷ Questa scena ha delle assonanze con una pagina di *Vertigini* (*Schwindel. Gefühle*, 1995) di W.G. Sebald. Nell'ultima sezione del libro, intitolata *Il ritorno in patria*, il narratore sale nella soffitta di un amico e vi trova un manichino su cui è posata un'uniforme grigio-azzurra appartenuta a uno dei cacciatori tirolesi che nel 1800 combatterono contro le truppe napoleoniche. «Quando, non fidandomi solo degli occhi – scrive Sebald – mi avvicinai per sfiorare una delle maniche dell'uniforme che pendevano vuote, quella – con mio sgomento – si polverizzò» (Sebald 2003, p. 200). Ciò che è sconvolgente agli occhi del narratore è il sentimento ricevuto da quella distruzione istantanea che si sovrappone a un potente ricordo infantile: la fantasia che nella soffitta dell'amico visse, sopravvissuto ai secoli, un ufficiale dell'epoca napoleonica in carne e ossa. Lo scontro tra la fantasia e la disintegrazione delle

Driskill e Gus dibattono se sia meglio lasciarle lì o portarle con sé: il più lucido dei due è Gus, il quale realizza che nessuno rimpiangerà il fatto che vengano rubate, anzi forse nessuno se ne accorgerà. Allontanatisi dal locale, i tre ex ranger passano di fianco alle rovine di Fort Alamo, simbolo dell'indipendenza texana dal Messico, ma il loro sguardo non mostra nessun accenno di riverenza verso quel luogo «sacro».

Nel romanzo (capitolo 42), Gus e Call entrano in un Buckhorn semi-deserto sperando di essere accolti a braccia aperte dal proprietario Willie, ma invece incontrano solo un giovane e scorbutico barista. Dopo una battuta scortese del ragazzo («You dern cowboys ought to broom yourselves off before you walk in here [...]. We can get all the sand we need without the customers bringing it to us»)³⁸, il solitamente pacifico Gus reagisce malmenandolo e strappando la propria fotografia, che ha riconosciuto tra le altre, da dietro al bancone. La foto, che lo ritrae insieme a Spoon e a Call, risale ai tempi ritenuti gloriosi delle lotte con i Comanche, anche se Call «had known hit was hollow praise»³⁹. Poco dopo la schermaglia con il barista, fa il suo ingresso nel saloon Tobe Walker, attualmente sceriffo ma un tempo compagno di Gus e Call nei ranger: invece che punire Gus, si unisce ai vecchi amici, tra l'irritazione del barista e del nuovo proprietario del Buckhorn. Quando viene a sapere del progetto di Gus e Call di raggiungere il Montana, Tobe diventa malinconico e ammette che se non avesse una famiglia si unirebbe a loro, perché è seccato di passare il resto dei suoi giorni in città, ad arrestare ubriaconi. Dopo quell'incontro, Gus e Call escono dal locale per tornare alla carovana accampata fuori da San Antonio, e anche in questo caso passano accanto alle rovine dell'Alamo, circondato da un paio di capre randagie che brucano l'erba tra le

ultime vestigia dell'ufficiale crea un effetto paragonabile al confronto dei volti invecchiati e poco gloriosi degli ex ranger con le loro fotografie celebrative di un tempo.

Un'altra assonanza tra *The Streets of Laredo/Lonesome Dove* e *Vertigini* è un sotterraneo elemento donchisciottesco che attraversa tutte e tre le opere: Tim Parks sottolinea che, come il *Quixote*, il libro di Sebald «racconta le storie di coloro che raggiungono la completa disillusione ben prima che la carne sia pronta a soccombere» (Parks 2019, p. 4). (In *Vertigini* è presente peraltro una reincarnazione infera della coppia Chisciotte/Sancho rappresentata dalla coppia di assassini seriali della Banda Ludwig.) Al di là della riconosciuta ispirazione di *Lonesome Dove* dal capolavoro di Cervantes – uno dei libri che aveva colpito maggiormente l'attenzione del giovane McMurtry (cfr. McMurtry 1999, pp. 99-100) – il tema evidenziato da Parks è decisivo nella parabola di John McCray/Woodrow Call, sia nello *script* che nel romanzo.

³⁸ McMurtry 2011b, p. 363.

³⁹ McMurtry 2011b, p. 365.

pietre. Per Gus, la condanna che quelli come lui e Call si portano sulle spalle è di non essere morti, come gli eroi dell'Alamo – quindi di essere diventati per converso dei morti viventi, come quei reduci tra gli indiani che avevano combattuto. È un'ammissione di debolezza, dei conti che non tornano con la storia che hanno contribuito a costruire. Eppure, il capitolo si chiude con la rievocazione dello sguardo di Tobe, che «nearly cried when we left, he wanted to come so bad»⁴⁰. È proprio l'evocazione di quello sguardo a imporre una torsione all'episodio, perché suggerisce che quel non essere morti, per Gus e Call, non è *ancora* una condanna, ma la possibilità di essere un'altra volta sulla strada, se non a riaffermare la propria leggenda, a crearne un'altra, forse migliore, o forse no. A differenza che nello *script*, la «bleakness» del presente non ha l'ultima parola, per quei sopravvissuti di un'altra epoca, ma c'è ancora spazio per «courage, humor, even gaiety». Sia chiaro: nella visione di McMurtry non si trovano assoluzioni per le violenze della Frontiera, ma non c'è neanche moralismo di prammatica – il riscatto di Gus e Call, in ogni caso, non è il riscatto del progetto colonialista americano, ma il tentativo di riscossa dell'uomo sul tempo che lo vuole inghiottire (e che, alla fine, lo inghiottirà).

Insomma: *The Streets of Laredo*, nonostante sia ricco di quella brillantezza twainiana che Bogdanovich amava nella scrittura di McMurtry, è una musica orchestrata perlopiù in tonalità minore, mentre *Lonesome Dove* è attraversato da una vena di sentimento *uplifting* che anche quando rimane sotterranea (perché vi sono, e per giunta molti, movimenti drammatici, a volte tragici) continua comunque a pulsare. Bogdanovich era stato abile a far affiorare quella vena, se non a crearla, in *The Last Picture Show*, mentre nel suo western – forse per via della «vicinanza» al materiale narrativo, che sorgeva da un suo impulso – non aveva saputo suscitargliela guidando la scrittura di McMurtry. E questo, a posteriori, era andato a esclusivo vantaggio dello scrittore, che svolgendo dentro di sé quel processo si era ritrovato in mano il romanzo che gli aveva fatto vincere il Pulitzer e che più di ogni altro, malgrado ciò che poteva sperare, gli avrebbe garantito un posto di riguardo nella letteratura americana. Ben oltre, dunque, quella stessa «southwestern literature» che egli dubitava potesse

⁴⁰ McMurtry 2011b, p. 369.

sussistere come categoria autonoma – e non per mancanza di esemplari, ma per assenza di capolavori.

Dopo l'uscita e il successo del libro (che vendette trecentomila copie solo nella versione *hardcover*), McMurtry era tornato a esprimersi sulla questione se il romanzo fosse o meno un rilancio dell'epica rurale da parte di qualcuno che l'aveva sempre criticata. Per lui, se c'era chi aveva inteso il libro come una ricostruzione del mito, costui si sbagliava di grosso. L'intento di *Lonesome Dove* era di sfatarlo, e l'equivoco era imputabile alla forza del mito originario, che accecava ancora lo sguardo di fronte a qualsiasi rappresentazione distante dalla replica: «sometimes the resistance is total [...] thinking otherwise threatens them, threatens the little comfort they had» dichiarava in una intervista al «New York Times» del 1988⁴¹. In effetti, McMurtry aveva lasciato poco di intentato allo scopo di demistificare la vita dei cowboy: violenza, anaffettività, misoginia, aggressioni alla natura e *da parte* della natura sono costanti di tutta la sua narrazione. Eppure, *Lonesome Dove* non è il coevo *Blood Meridian* di Cormac McCarthy. Non è un saggio sulla distruttività umana, bensì un'opera contraddittoria sulla resistenza umana: o meglio, sulla resistenza dell'umano al netto degli errori, delle colpe, delle illusioni infrante, degli assalti del tempo e della storia. Se McMurtry ha ragione a criticare chi legge la sua opera come una rivincita del mito, allo stesso tempo non si può negare che restituendo complessità umana a delle figure mitiche, ha finito per renderle più vicine ai lettori, e quindi per offrire una profondità inedita al mito stesso.

Che cosa può aver spinto McMurtry a raggiungere nel suo romanzo un equilibrio ben più articolato di quello su cui si reggeva *The Streets of Laredo*? Senz'altro una distanza maggiore dai tempi aspri della Thalia Trilogy e di *In a Narrow Grave*, apparso solo quattro anni prima di quando era stata scritta la sceneggiatura, mentre l'ultimo romanzo della trilogia era uscito da sei. McMurtry non era più un giovane intellettuale desideroso di sciogliere i lacci che ancora lo tenevano avvinto al suo ambiente familiare, ma anzi cominciava a considerare che quel mondo altro verso dove si era diretto non era così appagante come lo aveva immaginato, o forse solo che ne era già annoiato. In più, c'era il fatto che mai come in quel romanzo andava a fondo

⁴¹ Rothstein 1988, p. 17.

della sua esperienza personale di figlio e nipote di mandriani, e di mandriano mancato lui stesso, insieme a una riserva di aneddoti raccolti in prima persona e ricordi indiretti che aspettavano il momento giusto per erompere sulla pagina. Ma ciò che era decisivo, come ha osservato Tracy Daugherty, era l'atteggiamento di fondo verso quel deposito di materiale narrativo: «McMurtry could not shake the tone of respect he heard in his uncles' voices when they told him stories of the old cowboys»⁴². A questa persistenza di sentimenti elegiaci si aggiungeva la convinzione, espressa d'altronde già nello stesso *In a Narrow Grave*, che la vita interiore dei texani di campagna non fosse mai stata presa davvero sul serio: «our emotional experience remains largely unexplored, and therein lie the dramas, poems, and novels»⁴³.

Ma forse, con questa ipotesi, sto solo condannando McMurtry a quella che Cesare Cavalleri ha definito come «la sorte più sgradevole che può colpire un autore», ovvero che ci si appoggi alla sua biografia per cercare di capirne l'opera. Bisognerebbe invece fare l'esatto contrario: «è nell'opera che, per quel che possono interessare, vanno ricercate le ragioni della biografia di uno scrittore»⁴⁴. E la bontà di questa affermazione è confermata in questo caso dal fatto che, seguendola, si finisce per riconnettersi con l'episodio con cui avevo aperto il capitolo 1.1: il *cattle drive* di Gus McCrae e Woodrow Call in *Lonesome Dove* non è altro che il «prologo in cielo» della grande transumanza di libri da cui, negli anni Novanta, il «figliol prodigo» McMurtry avrebbe fatto precedere il suo ritorno ad Archer City.

⁴² Daugherty 2023, p. 329. In *Literary Life*, McMurtry scrive: «My father and his brothers, all cattlemen, served that myth all their lives, and I, as a descendant of cattlemen, was always aware of it but long ago fled from it» (McMurtry 2009, p. 150).

⁴³ McMurtry 2018d, p. 54.

⁴⁴ Cavalleri 2023, p. 912.

2.

LA DOPPIA SCRITTURA

- Emmanuel Carrère -

I film di Carrère (regista): una triade dialettica

La vittoria della decima edizione del Premio Strega Europeo con *VI3*, reportage sul processo agli imputati degli attentati terroristici di Parigi del 13 novembre 2015, ha confermato la posizione di assoluto rilievo di Emmanuel Carrère nel panorama letterario contemporaneo. Un premio, lo Strega Europeo, che per lo scrittore francese è l'ultimo di una lunga serie comprendente, tra le tappe più importanti, il Princesa de Asturias del 2021. Nella dichiarazione che motivava l'assegnazione del riconoscimento spagnolo, la giuria sottolineava come Carrère «ha costruito una obra personalísima que borra las fronteras entre la realidad e la ficción»⁴⁵. Gettando un'occhiata alla produzione dello scrittore francese, nel capitolo 1.2 abbiamo messo in evidenza la divisione tra una serie di opere classificabili con l'etichetta della fiction, e che corrispondono alla prima parte della carriera dell'autore, e una seconda serie riconducibile all'ambito della non fiction, a partire da *L'Adversaire*, apparso nel 2000⁴⁶. Carrère, oltre a essere un uomo di lettere, è però anche un uomo di cinema. Non solo perché ha esordito sulla rivista «Positif» come critico (attività che l'ha impegnato a lungo), o perché ha all'attivo una lunga carriera di sceneggiatore⁴⁷, ma in quanto autore in prima

⁴⁵ AA.VV. 2021.

⁴⁶ Le opere di fiction comprendono: *L'Amie du jaguar* (Flammarion 1983), *Bravoure* (1984), *La Moustache* (1986), *Hors d'atteinte?* (1988), *La Classe de neige* (1995). Tra quelle di non fiction, oltre ai già citati *L'Adversaire* e *VI3* (2022), vi sono: *Un roman russe* (2007), *D'autres vies que la mienne* (2009), *Limonov* (2011), *Le Royaume* (2014), *Yoga* (2020). Nella produzione di Carrère figurano anche libri più classicamente saggistici, giornalistici o biografici come: *Werner Herzog* (Edilig 1982), monografia sul cineasta tedesco, *Le Détroit de Behring* (1986), sul genere dell'ucronia, *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993), biografia di Philip K. Dick, e *Il est avantageux d'avoir où aller* (2016), raccolta di articoli, prefazioni e memorie. (Dove non indicato diversamente, i testi citati sono pubblicati da P.O.L.). Sullo statuto della non fiction, genere a cui Carrère è abitualmente e principalmente associato, si rimanda a Palumbo Mosca 2023, rielaborazione e ampliamento del saggio dello stesso autore contenuto in Castellana 2021, pp. 135-56.

⁴⁷ Occuperebbe troppo spazio produrre qui un elenco completo dei film o degli episodi di serie scritti (da solo o insieme ad altri autori) da Emmanuel Carrère. Mi limito a menzionare

persona, come regista, di tre opere cinematografiche: *Retour à Kotelnic* (2003), *La Moustache* (2005) e *Ouistreham* (2021). La prima parte di questo capitolo si concentra sull'ultimo dei tre film, ma per analizzarlo è importante comprendere quali siano i rapporti tra questa e le altre due pellicole. Come si vedrà, anche sul versante cinematografico la questione del confine tra realtà e finzione è al centro della produzione carrèriana. Se non è possibile parlare di una vera e propria trilogia, il numero tre invita tuttavia a intravedere una relazione dialettica tra queste opere. Una relazione che non pare ingiustificata se la si considera alla luce di uno strumento utile a illuminare dall'interno il processo di gestazione di *Ouistreham* e a chiarire il rapporto con i due film precedenti. Questo strumento è la *Note d'intention* scritta da Carrère stesso, nel settembre 2018, e inviata al team produttivo del film: una sorta di stato dell'arte della lavorazione in corso, in vista dell'inizio delle riprese⁴⁸.

All'inizio della *Note*, Carrère ricapitola le circostanze e le strategie attraverso cui sono venuti alla luce i suoi due film precedenti. Il primo, *Rétour à Kotelnic*, che ho esaminato nel capitolo 1.2, era un documentario concepito in seguito a un reportage giornalistico che lo scrittore francese aveva realizzato in Russia all'inizio degli anni 2000. Ecco come Carrère descrive il suo lavoro nella *Note*: «Le documentaire s'est fait à tâtons, sous la pression toujours imprévisible de la réalité. [...] Une chronique de la vie quotidienne dans une petite ville russe s'est transformée en tragédie familiale»⁴⁹. Il risultato, dunque, era stato un film la cui scrittura era coincisa del tutto con il montaggio, dal momento che la morte di Ania aveva orientato retrospettivamente la narrazione.

i due adattamenti da Georges Simenon, *Le Blanc à lunettes* (1995) e *Les Clients d'Avrenos* (1996), per la regia, rispettivamente, di Édouard Niémans e Philippe Venault; il ciclo di *tv movies* tratto dai romanzi di Fred Vargas (*Sous les vents de Neptune*, 2008; *L'Homme aux cercles bleus*, 2009; *L'Homme à l'envers*, 2009; *Un lieu incertain*, 2010) diretto da Josée Dayan; e la collaborazione alla serie televisiva *Les Revenants* creata da Fabrice Gobert di cui Carrère ha co-scritto i primi cinque episodi (un breve resoconto di questa esperienza si può trovare nel prologo di *Le Royaume*). Per un elenco dettagliato delle collaborazioni cinematografiche e televisive di Carrère, rimando a Chatrian - Persico 2015, pp. 139-45; il volume, realizzato nel contesto di un tributo all'autore durante il Festival di Locarno del 2015, raccoglie anche una selezione di recensioni e saggi cinematografici tradotti in italiano e un elenco completo degli articoli scritti per «Positif».

⁴⁸ La *Note d'intention* è stata pubblicata, per concessione dell'autore e prima del completamento del film, in Nacache - Salado 2019, pp. 225-9.

⁴⁹ Carrère 2018, p. 225

La seconda opera cinematografica di Carrère, *La Moustache*, realizzata a soli due anni di distanza dal debutto, si muoveva su un territorio del tutto differente. Il film, infatti, è un adattamento del romanzo del 1986 scritto dallo stesso Carrère: un'opera di pura fiction, che trae la sua ispirazione dal fascino dell'autore per l'universo del fantastico e dalle situazioni di angoscia metafisica presenti nei romanzi di uno dei suoi autori più amati, Philip K. Dick⁵⁰. Il plot porta alle estreme conseguenze una semplice premessa: un uomo si taglia i baffi e la sua percezione della realtà circostante si incrina a poco a poco dopo che la moglie e le persone vicino a lui dicono di non averglieli mai visti. Al netto dei discostamenti dal testo letterario, il film è una classica trasposizione che ha concesso nella sua realizzazione poco (o nulla) all'influenza dell'imprevisto e del reale e, come dice Carrère nella *Note*, «suivait scrupuleusement son scénario»⁵¹. *Retour à Kotelnitch* e *La Moustache* si collocano dunque agli estremi di uno spettro di possibili strategie narrative, o, per ritornare all'analogia con la triade dialettica, come tesi e antitesi di un processo: il primo rappresenta un massimo di aleatorietà e apertura all'imprevisto, e allo stesso tempo una massima vicinanza al reale, mentre il secondo una perfetta adesione a un piano predeterminato, a cui si accompagna la totale libertà inventiva del racconto. Il movimento dialettico però necessita di un terzo momento, quello della sintesi, e *Ouistreham*, l'ultima pellicola realizzata da Carrère, risponde perfettamente a questa esigenza. L'autore ne è consapevole, e il suo intento è chiaro già nei propositi espressi nella *Note*: «J'aimerais tirer le meilleur de ces deux expériences [la realizzazione di *Retour à Kotelnitch* e *La Moustache*] et mettre en place un dispositif leur permettant de se nourrir mutuellement»⁵².

⁵⁰ Per un confronto di Carrère con la figura di Philip Dick si veda, oltre alla già citata biografia *Je suis vivant et vous êtes morts*, anche il ritratto *Philip K. Dick* contenuto in Carrère 2016, pp. 133-43. Dick, tuttavia, non è l'unico riferimento dell'autore francese nell'ambito del fantastico: lo è anche, alla pari, H.P. Lovecraft (cfr. Demanze - Rabaté 2018, p. 19) e, in generale, come si può notare scorrendo la lista di contributi per «Positif», è evidente un legame appassionato con il cinema di genere (Argento, Bava, Fisher ecc.).

⁵¹ Ibid. La sceneggiatura di *La Moustache* è stata scritta dallo stesso Carrère insieme a Jérôme Beaujour.

⁵² Ibid.

Prima di procedere ad analizzare come questo dispositivo venga costruito, è però necessario comprendere che tipo di progetto sia *Ouistreham*. In primo luogo, si tratta dell'adattamento di un libro-inchiesta della giornalista Florence Aubenas, pubblicato nel 2010 dalle Éditions de l'Olivier con il titolo *Le Quai de Ouistreham*. In seconda battuta, è utile sottolineare come l'iniziativa di realizzare un film a partire da questo libro non parta da Carrère stesso, ma dall'attrice Juliette Binoche (che avrebbe poi interpretato la protagonista della pellicola). Tuttavia, in una carriera che si è sempre nutrita delle possibilità offerte dagli incontri e della fuoriuscita da sé stesso come strategia d'ispirazione⁵³, Carrère deve aver trovato una singolare risonanza tra il libro di Aubenas e la sua stessa traiettoria di narratore. La giornalista aveva scritto il suo testo al termine di un'immersione nel mondo del lavoro interinale, compiuta al culmine della crisi economica che aveva investito l'Europa alla fine del primo decennio degli anni Duemila. Un'immersione in incognito in cui l'autrice, traferitasi da Parigi alla Normandia, si era finta una disoccupata in cerca di impiego: obiettivo dell'inchiesta era documentare la ricerca di un contratto a tempo indeterminato. Aubenas avrebbe rivelato la sua vera identità solo una volta raggiunto lo scopo, rinunciando al contratto per non privare un vero disoccupato di una possibilità di lavoro. Quello che senz'altro deve aver affascinato Carrère nell'impresa di Aubenas è qualcosa che la giornalista esprime nell'*Avant-propos* del libro, parlando del suo stato d'animo di fronte alla crisi economica e all'inchiesta che stava per realizzare: «J'ai eu l'impression de me retrouver face à une réalité dont je ne pouvais pas rendre compte parce que je n'arrivais plus à la saisir. Les mots mêmes m'échappaient. [...] *J'ai décidé de me laisser porter par la situation. Je ne savais pas ce que je deviendrais et c'est ce qui m'intéressait*»⁵⁴. L'idea di abbandonarsi alla situazione, all'imprevisto, è qualcosa che risuona fortemente con l'atteggiamento che Carrère aveva fatto proprio al tempo delle riprese di *Retour à Kotelnitch*. Per lo scrittore, questo è lo spirito autentico di ogni documentario

⁵³ Su questo aspetto, si veda l'intervista all'autore dal titolo *Le rôle du témoin* contenuta in Demanze - Rabaté 2018, in particolare a p. 22.

⁵⁴ Aubenas 2010, pp. 9-10 (corsivo mio).

che si rispetti, ed è una dimensione che Carrère non vuole di certo perdere nel suo adattamento.

Mentre il libro di Aubenas, in quanto reportage, è esclusivamente un «documentario narrativo», nell'ottica di integrare le prospettive dei suoi precedenti lavori Carrère vuole però che il suo film sia anche ciò che il libro non è: una finzione⁵⁵. E questo obiettivo lo ottiene guardando al materiale di Aubenas da un altro punto di osservazione; o forse, per essere più precisi, portando a maturazione un aspetto che nel libro della giornalista è presente solo *in nuce*: «Dans le livre, Florence [Aubenas] regarde ses camarades: elle ne se regarde pas les regarder [...]. Mais nous, dans le film, nous allons la regarder. Observer l'observatrice. Faire du témoin un personnage. Nous demander ce que ça implique, de mentir aux gens qu'on décrit»⁵⁶. La giornalista, dunque, si limita a raccontare i suoi compagni di viaggio nella ricerca del contratto di lavoro, ma non si interroga sulla propria posizione nei loro confronti, e soprattutto sulle menzogne che è costretta a pronunciare per realizzare il reportage. La trama del film, invece, consisterà proprio in questo, allontanandosi dunque dalla «missione» della ricerca del contratto per diventare la narrazione della scrittura di un libro.

La mossa di includere la figura del testimone all'interno della narrazione, problematizzandola, è la caratteristica che forse più di ogni altra segna l'opera di Carrère a partire da *L'Adversaire*. In questo senso, dunque, l'elemento di finzione inserito in *Ouistreham* è lo specchio di un processo che lo stesso Carrère ha dovuto affrontare scrivendo i suoi libri di non fiction e che, in generale, coinvolge chiunque pratichi questo tipo di letteratura. I dilemmi etici sulla propria posizione di osservatore e testimone della realtà si sostanziano soprattutto nel rapporto con un personaggio che emerge tra i «compagni di viaggio» dell'alter ego di Florence Aubenas, la scrittrice Marianne Winckler interpretata da Juliette Binoche. Questo personaggio, assente nel libro di Aubenas, è Chrystèle: una giovane lavoratrice interinale, madre di due bambini, con cui Marianne allaccia un rapporto di amicizia sul quale però pesa l'ombra della menzogna⁵⁷ (dal momento che Marianne non può rivelare la sua vera identità,

⁵⁵ «Mais le film sera aussi ce que n'est pas le livre: une fiction» (Carrère 2018, p. 226).

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Il tema della menzogna, peraltro, è centrale ne *L'Adversaire*, dal momento che il protagonista del libro, Romand, aveva costruito la sua vita attorno a una serie di articolate

pena il fallimento della sua impresa). Il tema della menzogna si fa ancora più scottante dal momento che la conoscenza con Chrystèle costituisce proprio il punto di svolta, per Marianne, nella lavorazione del libro: è quando ne comprende il potenziale di «personaggio», che Marianne riesce a imprimere un'accelerazione al suo lavoro, come se tutto assumesse finalmente un senso. Chrystèle diventa così quella figura che il giornalista Premio Pulitzer Lawrence Wright chiama *donkey*, in senso tutt'altro che dispregiativo: il personaggio che in una storia giornalistica, grazie alla sua capacità di attirare empatia, porta sulle sue spalle il carico di informazioni in grado di far entrare il lettore (e prima il narratore) in un mondo sconosciuto⁵⁸. È interessante notare come la sceneggiatura del film⁵⁹ riproponga in un gioco di specchi, anche in questo contesto, il tema dell'importanza della casualità nella costruzione di una storia e dei suoi personaggi. In una scena di meta-scrittura, il personaggio di Marianne commenta così, in *voice over*, l'approfondirsi dell'amicizia con Chrystèle, una sorta di innamoramento letterario: «Ça y est, je le tiens. Je le tiens, le livre. C'est comme ça, que ça ce passe. On tâtonne, on patauge, on recoud des trous, en tous les sens, et ça ne sert à rien. On croit qu'on ne se sortira jamais. Et puis, à un moment, quelque chose arrive. Quelque chose, ou au mieux quelqu'un. [...] Tout à coup, quelqu'un se détache du group. Et on comprends que le livre sera son portrait»⁶⁰.

Se dunque la colonna portante del racconto filmico (lo sforzo di elaborazione del libro/reportage, l'incontro con Chrystèle e l'amicizia segnata dalla menzogna) è qualcosa di nuovo, estraneo al testo di Aubenas, c'è tuttavia molto nel lavoro della giornalista che Carrère intende mantenere se non, addirittura, espandere. Ciò a cui egli non intende rinunciare è l'aderenza al reale, lo spirito documentaristico. Ma come

bugie che avevano coinvolto tutta la sua famiglia. Sul tema della menzogna ne *L'Adversaire* si veda Tinelli 2022, pp. 115-9.

⁵⁸ Cfr. McGrath 2013.

⁵⁹ Scritta da Carrère insieme a Hélène Devynck, all'epoca sua moglie.

⁶⁰ Importante osservare come – quasi a voler rimarcare la lunga incubazione che la scrittura di un reportage (o la realizzazione di un documentario) necessita – la piena comprensione del potenziale di personaggio chiave di Chrystèle arrivi a metà del film (a circa 52 minuti, su 106 totali), nonostante il loro incontro avvenga già nella prima scena. Alla fine del primo quarto del film, attorno al ventisettesimo minuto, si trova un'altra scena degna di nota, in cui l'impiegata del centro di collocamento che smaschera la scrittrice dà voce ai roveli della sua coscienza: «Je n'arrive pas a savoir si c'est mal ou c'est bien ce que vous faites. N'avez aucun doute, vous? Jamais?» chiede la donna. Marianne, in imbarazzo, risponde che tuttavia «cela que je vais raconter est plus fort des mes doutes».

riproporlo all'interno di una pellicola di finzione? Qui le strategie di Carrère sono molteplici e attingono, in qualche modo, all'esperienza già maturata in *Retour à Kotelnitich*. L'autore decide di affidarsi, per i ruoli dei personaggi che accompagnano Marianne negli ingaggi di lavori provvisori e, in generale, nella ricerca del contratto, ad attori non professionisti. Nello specifico, però, non opera un casting a sceneggiatura chiusa, come accade normalmente nell'industria cinematografica. Al contrario, decide di replicare l'esperienza di Aubenas: si stabilisce in Normandia insieme a una piccola troupe e alla direttrice del casting, Elsa Pharaon, e realizza un mini-reportage che comprende riprese di scenari reali e, soprattutto, ritratti/interviste: durante questo processo incontra una serie di lavoratrici, soprattutto addette alle pulizie, che non solo interpreteranno il ruolo delle compagne di viaggio di Marianne/Juliette Binoche, ma che forniranno la base per la creazione dei personaggi della sceneggiatura (che a quel punto del processo è ancora da scrivere): «L'idée n'était pas seulement de découvrir les futurs comédiens, mais les personnages qu'ils vont jouer, qui ont inspiré le scénario»⁶¹.

Nell'ottica dei propositi espressi nel primo paragrafo della *Note*, ossia nel tentativo di far dialogare l'approccio documentaristico *a posteriori* di *Retour à Kotelnitich* e la costruzione narrativa *a priori* di *La Moustache*, *Ouistreham* si delinea sempre di più come la tappa in grado di sintetizzare dialetticamente i due momenti precedenti. Il film si anima di una doppia natura, o, per meglio dire, si organizza secondo una doppia scrittura cinematografica.

Di questa duplicità Carrère è perfettamente consapevole, e anzi il suo proposito è di farla riecheggiare il più possibile, anche negli aspetti tecnici della realizzazione del film. Ai produttori suggerisce l'idea inusuale di utilizzare durante le riprese due direttori della fotografia, che cureranno l'immagine di due diverse macchine con compiti e finalità narrative differenti. E qui, ancora una volta, si ripropone il debito (e l'integrazione-superamento) dei due film precedenti: i direttori della fotografia saranno infatti Philippe Lagnier, che ha curato le immagini di *Retour à Kotelnitich*⁶², e Patrick Blossier, che ha lavorato con Carrère a *La Moustache*⁶³. Ecco come lo scrittore esprime

⁶¹ Carrère 2018, p. 227.

⁶² Lagnier ha fatto parte anche della troupe che ha realizzato il mini-reportage di preparazione del film.

⁶³ Le strade di Blossier e Carrère si sono incrociate anche nella serie *Les Revenants*, di cui il primo è stato direttore della fotografia (si veda in proposito il prologo di *Le Royaume*).

la sua idea: «J'aimerais tourner le film avec eux deux, donc deux caméras: l'une plutôt du côté de la fiction, l'autre du côté du documentaire, l'une plus posée, l'autre plus électron libre, les pari étant de les marier sans qu'on voie de suture à l'arrivée»⁶⁴. In un'intervista concessa all'AFC, l'associazione di categoria dei direttori della fotografia francesi, Blossier ha confessato che l'idea di Carrère l'aveva in prima battuta reso perplesso. Era per lui una novità assoluta dover condividere il proprio lavoro su un set con un altro professionista, una novità che implicava anche una serie di problematiche di natura pratica. Lagnier, inoltre, aveva l'autorizzazione a girare anche scene prese dalla realtà, fuori dal set. Ma in fin dei conti, in fase di montaggio, la magia auspicata da Carrère si era verificata, ad esempio quando era stata inserita nella pellicola una ripresa catturata da Lagnier in cui era filmato un gruppo di migranti che tenta di introdursi in un camion in attesa di essere imbarcato su un traghetto per l'Inghilterra⁶⁵. Il lavoro *électron libre* di Lagnier aveva dunque permesso di introdurre, nella tessitura delle immagini di finzione, un tema concreto ma assente nel libro come quello dell'immigrazione, attuando così l'auspicio di Carrère per le riprese e il principio guida del suo metodo: «J'attends de l'inattendu, j'espère l'inesperée»⁶⁶.

Alle origini: Herzog e la performance

Finzione/documentario, schema/caso, distacco/coinvolgimento: queste opposizioni concettuali, che risuonano sia nelle strategie con cui è stato realizzato *Ouistreham* sia nello stesso racconto del film, non sono d'altronde una novità e attraversano l'opera letteraria di Carrère fin dalla «svolta» de *L'Adversaire*. Tuttavia, bisogna domandarsi: si è trattato poi di una vera svolta? Sono sufficienti le dichiarazioni dello scrittore a proposito dei travagli nella lavorazione della storia di Romand, della decisione di

⁶⁴ Carrère 2018, p. 229.

⁶⁵ Cfr. Reumont 2021.

⁶⁶ Carrère 2018, p. 229. Nei titoli di coda del film, il ruolo di direttore della fotografia è attribuito al solo Blossier, mentre a Lagnier viene accreditata la cura delle *mystery scenes*, ossia quelle scene che era libero di girare a suo piacimento e che l'équipe avrebbe visto solo al momento del montaggio.

abbandonare la narrazione oggettiva per una che incorporasse il punto di vista del narratore, per giustificare la piega che ha preso la sua produzione a partire da quel testo?

A mio avviso, non è così: quella svolta, anche se brusca e non più invertita di senso, viene da molto lontano e ha come «brodo di coltura» proprio il cinema. Se si torna indietro al primo libro pubblicato da Carrère, la monografia su Werner Herzog del 1982, si può notare come molti dei temi qui sopra evocati siano già chiaramente delineati. Guardando a quel testo dalla prospettiva di oggi, è impossibile non pensare che la figura di Herzog funzioni come una sorta di schermo su cui l'autore proietta ciò che poi avrebbe realizzato in prima persona in ambito letterario.

Si prenda in modo particolare il primo capitolo della sezione *Commentaire* intitolata *Performance*. Per sviluppare la propria interpretazione del cinema di Herzog, Carrère si rivolge a un libro del regista, il diario di viaggio *Vom Gehen im Eis* (1978). Questo testo è composto da una serie di riflessioni raccolte durante un cammino a piedi che Herzog ha compiuto tra il novembre e il dicembre 1974, da Monaco di Baviera a Parigi. L'impresa era una sorta di pellegrinaggio intrapreso con il convincimento di riuscire a propiziare la guarigione da una grave malattia di Lotte H. Eisner, storica del cinema e amica del regista. In questo *exploit*, il giovane Carrère vede rivelarsi l'essenza dell'arte herzogiana: «L'identification de la quête poétique à la performance physique et, découlant de celle-ci, sa conception de la mise en scène proche du documentaire»⁶⁷. Già da questa considerazione iniziale, si può notare come emerga un legame tra i concetti di *performance* e *documentario*⁶⁸. E questo rapporto non può che richiamare subito alla mente l'impresa di Florence Aubenas, che nelle sue

⁶⁷ Carrère 1982, p. 68.

⁶⁸ A margine, va osservato che il concetto di *performance* si collega anche a quello di *trasformazione*, di notevole importanza nell'opera di Carrère. È senz'altro uno dei poli che devono aver attratto lo scrittore verso il lavoro di Florence Aubenas. L'inchiesta sotto copertura di Aubenas è l'*exploit*, allo stesso tempo fisico e letterario, che le permette di attraversare la frontiera tra il mondo borghese, sostanzialmente riparato dalla crisi economica, e quello proletario e provinciale che ne paga le conseguenze. Ecco, dunque, che la *performance* (come quella di Aubenas, o come in Herzog) ha il potere di operare un *déplacement* che altrimenti, per l'uomo occidentale contemporaneo – come evidenzierò nelle ultime pagine di questo capitolo anche attraverso l'analisi di un passaggio di *Limonov* – è sempre più inattuabile. E che tuttavia, quando accenna a realizzarsi, è destinato a fallire, come mostra il finale di *Ouistreham*. Il libro di Marianne è concluso, Chrystèle non ha nulla da rimproverare al lavoro letterario dell'ex amica, ma all'invito di fare insieme un ultimo turno di pulizie sul traghetto, la scrittrice rifiuta: ognuna è tornata al suo universo di appartenenza.

caratteristiche di immersione e restituzione (ma anche nella sua struttura di azione orientata a un risultato) li ripropone entrambi⁶⁹. Questa connessione, Carrère la sviluppa e approfondisce per tutto il capitolo. Esistono nella storia del cinema, scrive, sostanzialmente due categorie di cineasti: la prima fa capo ad artisti come Hitchcock, per i quali, una volta licenziata l'ultima stesura della sceneggiatura, le riprese sono semplicemente il delicato processo di portare sulla pellicola ciò che è indicato nella pagina, e vanno salvaguardate da ogni imprevisto; la seconda, invece, è riconducibile a registi come Welles, convinti che la vera «scrittura» del film avvenga solo in sala di montaggio. Herzog, dal canto suo, non fa parte né della prima né della seconda categoria, ma è un «homme du tournage», che si accontenta di sceneggiature scritte in fretta e in modo approssimativo, che pratica un montaggio assai semplice, ma che riversa tutta la creatività nella fase delle riprese: «il laisse des prodiges fortuits guider son inspiration»⁷⁰. In questa ricerca rabadomantica dell'imprevisto, Carrère legge una critica al principio stesso della messa in scena: «Au cinéma-composition, aux émotions recrées de toutes pièces, il [Herzog] oppose un cinéma-temoignage», e questo lo rende innanzitutto e perlopiù un documentarista. Tuttavia, per propiziare l'imprevisto, per catturarlo nella sua autenticità, occorre provocarlo, e lo strumento di questa evocazione è proprio la performance. Si mostra così la connessione decisiva tra performance e documentario: «Le souci de la performance débouche donc, chez Herzog, sur l'exigence documentaire». Eppure, oltre il trasporto dell'ammirazione giovanile

⁶⁹ Per quanto concerne l'aspetto visivo, non è difficile tracciare una linea che connette i taccuini su cui Herzog ha riportato nel viaggio a piedi i pensieri poi confluiti nel suo libro, con i quaderni a cui Marianne/Aubenas/Binoche affida le proprie riflessioni durante l'impresa in incognito, passando per quelli che Carrère utilizza nelle fasi preparatorie dei suoi libri (e che si possono vedere nelle riproduzioni fotografiche pubblicate in Demanze - Rabaté 2018, pp. 447-50).

⁷⁰ Carrère 1982, p. 70. Nel *Post-scriptum* dedicato a *Fitzcarraldo*, uscito a ridosso della pubblicazione del libro di Carrère, l'autore torna sul tema di Herzog come «homme du tournage». A suo parere, l'ultimo film del cineasta tedesco rappresenta in qualche modo un fallimento, perché il suo risultato di opera d'arte è comunque inferiore alla grandezza del processo che ha portato alla realizzazione: «Ce qui compte, c'est l'aventure du tournage». Per questo motivo, Carrère riconosce che nel film la parte migliore è la lunga sezione che rappresenta il trasporto della nave sulla montagna, in cui ciò che si vede sulla pellicola coincide con ciò che è stato compiuto nella realtà da Herzog e dalla troupe, sostanzialmente un documentario: «Pendant environ une demi-heure, nous voyons un documentaire sur le thème: comment, avec un centaines d'hommes, des cordes et des poulies, faire passer un énorme navire sur la terre ferme, le traîner plusieurs kilomètres?» (Carrère 1982, pp. 122-3).

(riconsiderato poi in modo ironico in *Limonov*)⁷¹, Carrère riesce a vedere la posta in gioco di questo tipo di approccio da un punto di vista etico: «Herzog fait bon marché des vertus cathartiques de la fiction et risque, en mettant les choses au pire, de provoquer la souffrance. Car le problème de l'authenticité au cinéma débouche sur celui de la représentation de la souffrance et de la mort. Jusqu'où le voyeurisme de l'artiste, son refus de l'artifice, sont-ils tolérables?»⁷². Questa domanda, quarant'anni dopo, è la stessa al cuore della trama finzionale di *Ouistreham*, e rappresenta quel «contre-champ» all'impresa giornalistico-letteraria di Aubenas, assente nel libro, che Carrère vuole introdurre con il suo adattamento filmico⁷³. Un aspetto che è anche, di certo, una riflessione su sé stesso e sul proprio lavoro di scrittore di non fiction.

Questo excursus alle origini della carriera di Carrère ha permesso di ricondurre *Ouistreham*, in modo ancora più chiaro, all'interno di un tracciato che lega suggestioni e pratiche cinematografiche ad attività letterarie, in un insieme coerente. Un tracciato che si organizza attorno alla rielaborazione dei concetti di performance, documentario e di incidenza dell'osservatore sulla realtà presa in esame. Riconoscere questa coerenza, però, sembra possibile solo a patto di saltare con un balzo il periodo della fiction pura, dei romanzi compresi tra *L'Amie du jaguar* (1983) e *La Classe de neige* (1995). Eppure, se di solito ci si sofferma sulla discontinuità tra le due fasi della produzione di

⁷¹ Cfr. Carrère 2011, pp. 221-5.

⁷² Carrère 1982, pp. 78-81.

⁷³ Cfr. Carrère 2018, p. 226. Le implicazioni etiche nella scrittura di non fiction sono evocate da Carrère anche in rapporto alla lavorazione de *L'Adversaire* e in un confronto con *In Cold Blood* di Truman Capote. Nel saggio *Capote, Romand et moi* (contenuto in Carrère 2016, pp. 255-62) e in un'intervista con Nelly Kapriélian, Carrère osserva come l'impersonalità inseguita dallo scrittore americano nel suo libro nasconda un rimosso di non poco conto: il rapporto di amicizia tra Capote e i due assassini della famiglia Clutter, Dick Hickock e Perry Smith. Dichiarò Carrère alla giornalista: «[Capote] savait parfaitement que la bonne fin pour son livre, dont il devinait que ce serait un chef-d'oeuvre de la littérature du XX^e siècle, était le pendaison des deux types. Il leur promettait un meilleur avocat pour le recours en grâce, pour le sursis, les appels... Et en même temps, il mettait des cierges à l'église pour qu'on le pende! Je pense que peu de livres ont été écrits dans un inconfort moral aussi absolu» (Kapriélian 2010, p. 5). Nella stessa intervista, Carrère dice di essersi sentito finalmente «à la bonne place» quando, abortito lo sforzo di seguire l'esempio dell'impersonalità capotiana, si era deciso a includere sé stesso nel racconto del caso Romand. Dato il rapporto di conoscenza (anche se non di amicizia) che Carrère aveva allacciato con l'assassino, e data soprattutto l'ammissione di riconoscere qualcosa di sé stesso in lui, l'espressione è da intendere a mio avviso, più che da un punto di vista estetico, in senso morale. Sulla questione della posizione del narratore in Capote e Carrère, si veda anche Tinelli 2022, p. 124-32.

Carrère, c'è forse una traccia che può mostrare un'ipotesi di continuità a un livello più alto. Questa traccia la si trova nell'intervista contenuta nel volume-omaggio all'autore realizzato da P.O.L, storico editore di Carrère, nel 2018. Qui, in una intervista coi curatori, l'autore ammette che la sua fascinazione giovanile per il fantastico e l'orrorifico trovava una ragion d'essere non tanto nelle qualità catartiche di questi generi, quanto nella loro virtù performativa. Una performatività intensa nel senso degli *speech acts* di John L. Austin, ossia come capacità di «fare cose con le parole», e che coincide con la capacità di suscitare paura. L'evocazione di quel sentimento è così una forma della ricerca del reale, praticata coi libri di finzione prima e proseguita con altri mezzi nella seconda fase della carriera, con i libri di non fiction (non a caso il punto di congiunzione è la coppia speculare *La Classe de neige/L'Adversaire*, una novella e un libro di non fiction originati dallo stesso soggetto)⁷⁴. L'idea di performance, dunque, appare come la chiave che permette di aprire più porte nel labirinto letterario/cinematografico di Carrère.

Ritratto dell'artista da giovane (critico)

Il riferimento a Herzog e all'idea di performance, che ho riconosciuto come decisivi nell'adattamento cinematografico di *Ouistreham* e nella svolta verso la non fiction, non sono tuttavia gli unici filoni di interesse precoce che Carrère ri-scrive costantemente nel corso della sua carriera. Vi è un altro ambito che, in essa, sconfinava costantemente tra la pratica letteraria e quella cinematografica, e che merita di essere evidenziato. Si tratta appunto dell'ambito del fantastico, di cui Carrère si occupa come critico cinematografico e nella tesi di laurea poi rielaborata nel saggio *Le Détroit de Behring. Introduction a l'uchronie* (1986). Questo filone trova il suo sbocco nel romanzo *La Moustache*, la cui data di apparizione coincide con quella del saggio appena nominato, a evidenziare una prima incarnazione del dittico di finzione/non fiction che si

⁷⁴ «Le performatif, c'est dire des choses comme "je declare la guerre" et de ce fait la guerre est déclarée. Je pense que, dans ces espèces d'irruption ou d'intrusion du reel dans ce qui resterait un peut mort dans cela, il ya quelque chose de cet ordre-là» (Demanze - Rabaté 2018, p. 25).

riproponrà con *La Classe de neige/L'Adversaire*. Un ulteriore sviluppo di tale vena si troverà nei due racconti *Transfert* e *Langue étrangère*, completati poco dopo l'uscita del romanzo e concepiti come soggetti per film in seguito alla «commessa» di un produttore inglese. Questi racconti meritano una particolare attenzione, se non altro perché rappresentano i primi passi di Carrère nella professione di «scrittore per il cinema». Conviene però procedere per ordine, e iniziare da una ricognizione dell'attività critica, mettendo in evidenza le linee tematiche costanti che già la percorrono e che diventeranno via via più importanti nel prosieguo della carriera dell'autore.

«On se sent davantage protégé en écrivant sur quelque chose que quelqu'un d'autre a fait qu'en écrivant directement de la fiction»⁷⁵: interrogato a proposito del rapporto tra critica cinematografica e romanzo nel periodo iniziale della sua carriera, Emmanuel Carrère ha formulato così uno dei principi che hanno guidato la sua intera produzione di scrittore. Le origini di un'attitudine verso la scrittura, di uno spettro di temi e di una serie di strategie narrative, oltre che della persistente presenza del cinema come universo di riferimento anche all'interno dell'attività letteraria, possono dunque essere inseguite nell'occupazione che ha caratterizzato gli anni giovanili di Carrère, quella di critico cinematografico.

Un riferimento a quel periodo, inscritto all'interno del resoconto di una più ampia educazione sentimentale, si trova all'inizio della quarta parte di *Limonov*, in cui lo scrittore si dipinge come un post-adolescente caratterizzato da un certo snobismo e anticonformismo e da un atteggiamento da dandy – maschere di una paura strisciante per la vita che gli si apre davanti: «Il me semble que j'étais terrorisé: par la vie, par les autres, par moi-même, et que la seule façon d'empêcher que la terreur me paralyse tout à fait, c'était d'adopter cette position de repli ironique et blasé, de considérer toute espèce d'enthousiasme ou d'engagement avec le ricanement du type pas dupe, revenu de tout sans être jamais allé nulle part». Nel contesto di questa tonalità emotiva, un'ancora di salvezza, un posto sicuro da cui guardare al mondo nell'attesa che si avveri il sogno di diventare un grande scrittore, è rappresentata appunto dalla collaborazione alla rivista di cinema «Positif» inaugurata nel 1977, quando Carrère ha appena diciannove anni ed è uno studente della facoltà di Scienze politiche. L'esordio nella scrittura,

⁷⁵ Cerisuelo - Fautrier 2005.

dunque, appare da subito segnato dalla tensione tra protezione ed esposizione di sé che caratterizzerà l'intera sua opera letteraria. Ed è proprio misurandosi con il territorio «estraneo» del cinema che Carrère ha occasione di mettersi in luce, rivelandosi presto come «une sorte de *Wunderkind* de la critique de cinéma»⁷⁶.

Vale la pena ricostruire come prende le mosse la collaborazione con «Positif», che sarà destinata a durare fino all'inizio degli anni Novanta con assiduità variabile. Carrère incontra la rivista sui banchi della scuola superiore, il liceo Janson-de-Sailly, dove il suo gusto già eclettico di spettatore cinematografico viene ulteriormente stimolato dalla conoscenza con Alain Masson, giovane professore di latino che lo invita a incursioni in generi da lui inizialmente poco frequentati, come il western o la commedia musicale⁷⁷. La predilezione per «Positif» appare una scelta naturale per uno spettatore che, come Carrère, si interessava a un largo spettro di pellicole e non disdegnava affatto il cinema di genere: il campo della critica cinematografica in Francia era allora occupato, oltre che da «Positif», dai «Cahiers du cinéma», la rivista che era stata la culla della Nouvelle Vague e la palestra di cineasti come François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer e Jacques Rivette, il cui approccio però, soprattutto negli anni successivi al 1968, era stato caratterizzato dall'influenza di prospettive ideologiche e politiche (in particolare dal maoismo), e che comunque rigettava la produzione commerciale in ossequio a un'idea di cinema più esclusiva e severa. La linea editoriale di «Positif», al contrario, rispecchiava l'atteggiamento aperto ed enciclopedico del direttore Michel Ciment, a cui Carrère invia il primo testo di prova, un articolo su *Family Plot* di Alfred Hitchcock. Ciment rimane colpito dalla qualità della scrittura e dalla giovane età dell'aspirante collaboratore, e i due si incontrano nell'autunno del 1976 in un caffè del Trocadéro; il direttore di «Positif» propone a Carrère, nella prospettiva di pubblicare un suo testo, di provare a cimentarsi con un tema maggiormente slegato dall'attualità delle uscite in sala. Il giovane scrittore accoglie in parte l'invito di Ciment e, pur ispirandosi al film *The Duellists* di Ridley Scott, apparso in quel periodo, costruisce un saggio più ampio sui duelli nella storia del cinema. «Quando ricevetti l'articolo rimasi sorpreso: raramente nella mia vita ho incontrato qualcuno così dotato»

⁷⁶ Carrère 2011, p. 212.

⁷⁷ Cfr. Carrère 2002, p. 140.

commenterà Ciment⁷⁸; il testo di Carrère viene pubblicato nel gennaio del 1977 in un numero speciale della rivista dedicato a cinema e storia con il titolo (occhieggiante a un racconto di Kafka) *Description des combats*. Sarà il primo di una serie di circa centocinquanta contributi, dai cui titoli, scorrendoli con un colpo d'occhio, si può facilmente ricavare una visione d'insieme delle predilezioni e delle idiosincrasie del giovane critico.

Il quinto e il sesto dei testi pubblicati – *Le somnambule et le magnétiseur* e *Prométhée délivré*, datati maggio e luglio 1977 (Carrère scrive con una cadenza di circa un articolo al mese) – non solo esibiscono l'interesse per il fantastico, ma già cercano di circoscriverlo e definirlo.

Il secondo di questi due articoli analizza il ciclo di pellicole dedicate alla figura di Frankenstein dal regista britannico Terence Fisher, e offre alcuni spunti che meritano di essere evidenziati nella prospettiva di una formazione dell'idea di fantastico che Carrère andrà via via costruendo. Nei paragrafi introduttivi, il giovane critico osserva che le pellicole di Fisher sono improntate a una concezione dell'horror meno debitrice della tradizionale messa in scena eccessiva e spettacolare, ma più astratta e attenta alle implicazioni metafisiche: «A la fin des années 50 – scrive – les tenants orthodoxes de l'horreur cinématographique traditionnelle avaient le plus grand mépris pour les travaux du réalisateur anglais. Rien n'est plus logique, et l'on peut même s'étonner de voir les partisans d'une inconditionnelle "politique des horreurs" où seuls la démesure, l'irrationnel, la folie auraient droit de cité, se passionner aussi pour des films aussi dénués de toutes ces séductions [...]. Les films de Fisher sont en effet très éloignés du fantastique, et celui-ci ne constitue qu'un élément de départ, l'argument d'une réflexion allégorique qui, en dernière instance, en légitime l'usage». La posta in gioco del ciclo di Fisher non è dunque «le sentiment d'une puissance sacrée investissant un être ou un objet profanes, cette vision d'un monde "habité" qui, de Murnau à Bava, alimente tout le cinéma vraiment fantastique»⁷⁹, ma il dramma gnostico dello spirito intrappolato nella materia dal demiurgo, e, più in definitiva, il dolore di essere al mondo. Nella visione del regista inglese, secondo Carrère, ciò che conta è rileggere il mito del

⁷⁸ Cit. in Chatrian - Persico 2021, p. 125.

⁷⁹ Carrère 1977, p. 239.

Prometeo moderno creato da Mary Shelley mettendo in luce le sue caratteristiche di demiurgo perverso o maldestro che avvince le anime alla materia e al travaglio dell'esistenza.

Tale aspetto risulta particolarmente evidente nel film *The Revenge of Frankenstein* (1958), che Carrère analizza nell'ultima parte del suo saggio. In questa pellicola, il servitore del Barone Frankenstein, il deforme Karl, si presta a diventare cavia di un esperimento del padrone: il suo cervello viene trapiantato in un nuovo corpo, vigoroso e privo di malformazioni. Ma l'impresa, che inizialmente sembra avere successo, rivela presto degli esiti agghiaccianti: non solo Karl prova inquietudine per l'artificialità delle sue nuove sembianze, ma queste mostrano segni di un rapido decadimento, destinato a risprofondarlo nella condizione iniziale, e se ne sente sopraffatto. Gli organi di una scimmia, che gli sono stati impiantati nell'esperimento, sembrano inoltre prendere il sopravvento sull'insieme della sua persona, spingendolo a commettere crimini e mostruosità e offuscandone la coscienza ancora umana. È nel ritratto di questa angoscia originata dal sentimento di sentirsi prigioniero del corpo, di una realtà allo stesso tempo propria ed estranea, che emerge potentemente la suggestione metafisica impressa da Fisher nella storia. Va notato che qui, come paradigma della tensione gnostica tra senso di imprigionamento e desiderio di liberazione, Carrère prende a esempio la vicenda di Kaspar Hauser – il giovane tedesco del primo Ottocento cresciuto in isolamento in una cella e ignaro del mondo esterno fino a quando fu liberato dal misterioso individuo che lo teneva segregato – per come è stata raccontata filmicamente da Werner Herzog in *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974), titolo dalle evidenti connotazioni gnostiche: «l'image qu'il [Fisher] donne de l'anormalité essentielle, de ce sentiment si éminemment gnostique d'être *au* monde, mais de n'être pas *du* monde, cette image est effrayante, s'interdit toute lumière, toute échappatoire humaine ou mystique, toutes ces trouées extatiques par où Kaspar entrevoyait le monde réconcilié». Si tratta di un primo riferimento all'opera di Herzog, cineasta che, come abbiamo visto, rappresenterà un modello e un costante polo di attrazione e ispirazione per Carrère. Ciò che però qui conta di più evidenziare è la sua fascinazione per la piega pessimistica e tragica che Fisher riesce a trasmettere ai sottotesti metafisici presenti nel suo film: «On nous avait déjà dit – et nous tremblions – que nous étions des morts en permission. L'étrange métempsycose qu'ordonne le baron Frankenstein fait de nous quelque chose

d'autrement plus terrible, des vivants au permissions parcimonieuses, rejetés sur terre après chaque évasion, condamnés à ne connaître jamais cette paix dont nous faisons parfois le rêve»⁸⁰. Il testo critico del 1977, dunque, mostra il sorgere di due tematiche che si riveleranno assai rilevanti quando Carrère si cimenterà con il fantastico nei panni di scrittore di *fiction* e di soggetti cinematografici. La prima è l'idea gnostica dell'esistenza di due livelli di realtà, una apparente e una nascosta ma più *vera*, verso cui il soggetto è spinto a muoversi in cerca di una liberazione o redenzione. Si tratta di un'idea che permetterà a Carrère di avvertire una forte connessione con Philip K. Dick, scrittore di *science fiction* che ha costruito buona parte della sua narrativa sulla rielaborazione del paradigma gnostico, e di cui Carrère stesso scriverà nel 1993 la biografia dal titolo *Je suis vivant et vous êtes morts*. La seconda tematica, direttamente connessa con la prima, consiste nella visione della fuga dalla realtà apparente come un'impresa tragica, che termina irrimediabilmente nello scacco del soggetto, incapace di vedere della realtà *vera* più di quanto si intuisce nelle crepe del mondo, e soprattutto incerto fino all'ultimo se quei barlumi siano i segni di un mondo *altro* oppure i sogni (o meglio, gli incubi) di una mente allucinata.

Dopo il testo dedicato al ciclo di Frankenstein di Terence Fisher, Carrère compie ancora con una certa frequenza incursioni nel cinema horror e fantastico: sempre nel 1977, scrive recensioni di *Profondo rosso* di Dario Argento e di *La casa dell'esorcismo* di Mario Bava (a novembre); nel 1978, a maggio, realizza con Alain Garsault un reportage dalla settima edizione del Festival internazionale del cinema fantastico e di fantascienza di Parigi concentrandosi sulla sezione retrospettiva dedicata proprio a Terence Fisher e a Mario Bava, e nello stesso numero recensisce il film *Jack the Ripper* di Jésus Franco, mentre a ottobre scrive a proposito di *La montagna del dio cannibale* di Sergio Martino.

Nel gennaio del 1979 compare un saggio dedicato a un'opera che, nell'occasione della stesura di un paio di liste di film preferiti, nel trentennale di «Positif» nel 1982 e poi per i quarant'anni della rivista nel 1992, Carrère indicherà stabilmente come uno dei suoi preferiti: *The Shout* (1978) di Jerzy Skolimowski. La pellicola del regista polacco è basata sul racconto omonimo di Robert Graves (1929), in cui è rivisitato il

⁸⁰ Carrère 1977, p. 243.

motivo – classico nel contesto dell’Impero coloniale britannico – di una stregoneria di origine esotica che manifesta i suoi effetti al di fuori dall’ambiente in cui ha origine. Protagonisti del racconto sono il musicista Richard (Anthony nel film) e la moglie Rachel, che, dopo una serie di sogni premonitori dal contenuto simile, assistono all’intrusione nel loro ménage di coppia di Charles, un oscuro personaggio proveniente dall’Australia. Costui sostiene di aver appreso dagli aborigeni un grido capace di uccidere e, dopo aver attirato la curiosità di Richard, che si offre di ospitarlo in casa, con l’ausilio delle proprie arti stregonesche ne seduce la moglie. Ma quando questa addirittura minaccerà di cacciare il marito da casa, Richard riuscirà con un contro-incantesimo a neutralizzare l’influenza di Charles, propiziando la sua cattura da parte delle autorità per un triplice delitto commesso nel passato. La vicenda è racchiusa tra un prologo e un epilogo che fungono da cornice e che si svolgono durante una partita di cricket in un ospedale psichiatrico, in cui è lo stesso Charles – ora rinchiuso nell’istituto – a raccontare la storia al narratore, impegnato insieme a lui a segnare i punti della gara. Per Carrère, questa cornice ha la funzione di comunicare un effetto di sospensione, lasciando scegliere al lettore se i fatti raccontati da Charles siano reali oppure se si tratti di un parto della sua mente. Nel racconto di Graves, scrive Carrère, «fin dall’inizio sono indicate due direzioni, due livelli nella concezione del fantastico. O i mostri, le stregonerie esistono realmente, oppure non sono che fantasmi nati dalle perturbazioni della mente umana». È all’interno di questa alternativa che, secondo lo scrittore francese, si apre una possibilità narrativa differente, «lo spazio naturale di un fantastico “moderno”», ed è quello che il cineasta polacco esplora con il suo film. In un certo senso, nel rimettere in scena la storia di Graves, Skolimowski aggira l’alternativa tra i due livelli proposti nel racconto: «Il dato fantastico è utilizzato in quanto tale, senza che il regista si dia la pena di fornire un supporto o delle giustificazioni»⁸¹. E d’altra parte, nemmeno gli interessa scandagliare il tema dell’indecidibilità della versione fornita da Charles al narratore nel manicomio (la cornice è presente anche nel film), che potrebbe sembrare il vero obiettivo per una rielaborazione contemporanea del fantastico: «Sarebbe legittimo attendersi che il regista concentri tutti i suoi sforzi sugli elementi di ambiguità, sul tema della follia, del dubbio e dell’esitazione che,

⁸¹ Carrère 1979, p. 83.

secondo i migliori commentatori, contraddistinguono il fantastico più sottile; e immaginare che il tema del film, conseguentemente, sarà la cornice in cui Graves iscrive la sua storia, l'andirivieni costante fra il resoconto sospetto di [Charles] Crossley e le circostanze in cui questi lo racconta a Graves»⁸². Carrère, nel saggio, va contro la stessa auto-interpretazione del film fornita da Skolimowski, il quale aveva ammesso invece di essersi fatto guidare dai concetti di assurdo e di ambiguità. Per il giovane critico, questi due concetti non possono andare appaiati perché sono, tra loro, contraddittori: il primo implica un relativismo estremo, la messa in discussione di ogni valore e punto fermo; il secondo invece non contesta l'esistenza di principi saldi, ma certifica la difficoltà di scegliere a quale di essi aggrapparsi. Per di più, l'effetto di ambiguità, se efficace nel racconto di Graves, evapora con la resa filmica. Anche se fin dall'inizio, dal prologo della cornice, lo spettatore sa che Charles è un pazzo rinchiuso in un manicomio, nel momento in cui è oggettivato dalla macchina da presa il suo racconto assurge al livello della realtà: non c'è pertanto più divaricazione tra il Charles folle del prologo e il Charles incantatore della parte centrale della storia, la loro presenza sullo schermo li fa percepire entrambi come «veri» allo spettatore.

Qual è, allora, per Carrère la caratteristica che fa risaltare il film di Skolimowski come un esempio mirabile di fantastico moderno? La risposta è: «la gratuità, il rifiuto del simbolismo e della generalizzazione» degli elementi del racconto; il fatto che le situazioni proposte dal racconto di Graves non vengano approfondite o inserite in un contesto che ne orienta la lettura, ma che la loro organizzazione e i loro dettagli vengano sottoposti «a un gioco di corrispondenze poetiche, di accostamenti incongrui o aggressivi, che non si collocano in nessuna struttura simbolica e si sottraggono a qualsiasi significato, fosse pure deviato»⁸³. L'equilibrio del film sta nel sottoporre la materia narrativa a un costante, progressivo svuotamento di significato che però non la trasforma in racconto dell'assurdo, che, come suo contraltare negativo, manterrebbe pur sempre «un carattere dimostrativo». Per Carrère, il film di Skolimowski ha una coerenza interna che tuttavia non implica il rimando a un significato definito: «L'universo in cui si svolge è una neutralità infestata, dai contorni pullulanti, di un contenuto

⁸² Carrère 1979, p. 84.

⁸³ Carrère 1979, p. 85.

poetico le cui componenti si contraddicono, si annullano»⁸⁴. Se è rappresentazione di qualcosa, *The Shout* lo è del caos metaforizzato dalla partita di cricket tra i folli del manicomio in cui è rinchiuso Charles, nel finale del film. La scena presenta il contrasto tra «la realtà pignola delle regole stravaganti del gioco» e la pazzia dei suoi partecipanti, e il temporale che irrompe all'improvviso a disperdere i giocatori precipita il fragile equilibrio verso quello stesso baratro di non-senso che è sotteso all'intreccio del film. Nella conclusione del saggio, Carrère riconosce che aggirando la dicotomia di concezioni del fantastico implicite nel racconto di Graves – l'interpretazione letteralista (in cui il soprannaturale è preso per vero) e quella razionalista (il soprannaturale è prodotto dalla mente alterata) – così come l'effetto di vaghezza artistica che indugia sull'oscillazione tra le due interpretazioni, Skolimowski è riuscito a produrre un'opera astratta e stilizzata, che aggiorna, mantenendone tuttavia gli elementi essenziali, un *topos* datato e lo iscrive nella perlustrazione moderna del genere già percorsa da autori come Nabokov e Cortázar o, nel cinema, da Antonioni con *Blow-Up*.

Vanno isolati e trattenuti, in questa analisi dei film di Fisher e Skolimowski, gli elementi che si ripresenteranno come caratteristiche determinanti nella rielaborazione del fantastico di Carrère, ovvero, come già indicato, nel romanzo *La Moustache* e nei racconti/soggetti *Langue étrangère* e *Transfert* (ma in parte anche nell'elaborazione dello spunto narrativo al centro della serie televisiva *Les Revenants*). Questi elementi sono da individuare, da un lato, nella suggestione metafisica di stampo gnostico-dickiano (il richiamo a una realtà oltre la realtà), dall'altro nell'aspirazione a produrre una narrazione fantastica che si mantenga lontana tanto dai simbolismi quanto dallo stilema dell'ambiguità, ma che allo stesso tempo non si trasformi in racconto dell'assurdo. Carrère inseguirà il modello di un universo narrativo capace di articolarsi con una stringente logica interna (quasi che questa fosse espressione delle strutture del mondo opaco, oltre il quale si intuisce la realtà *vera* e terrificante), ma che non si apre mai definitivamente allo svelamento del livello superiore di realtà, così come non precipita nella disintegrazione di quella logica in un esito assurdo.

⁸⁴ Carrère 1979, pp. 87-88.

Nello stesso periodo in cui collaborava con «Positif», Carrère approcciava l'argomento del fantastico anche in una modalità più teorica, nella dissertazione sull'ucronia che elaborava sotto la guida di Raoul Girardet (1917-2013), storico ed esperto di questioni militari. Quel lavoro universitario sarebbe diventato la base del saggio *Le Détroit de Behring*, in cui gli elementi indicati sopra sono ripresi da un'altra prospettiva. Al di là del fatto che la propensione ucronica è diffusa in ogni uomo, poiché tutti sono abituati a immaginare come sarebbe andate le cose «se» un evento fosse accaduto in modo diverso, ciò che è proprio di questo atteggiamento è la rivolta contro la realtà «così com'è». L'ucronista in prima battuta si ribella contro la concatenazione storica che ha portato al presente, alterando un anello della catena; di conseguenza, e quasi necessariamente, quando ha modificato la tessitura del tempo inizia a essere tormentato da un dubbio: «Qu'est-ce qui nous assure que l'histoire universelle, des hommes des cavernes à la dernière élection cantonale, n'est pas un gigantesque trompe-l'oeuil [...] ? Que toute l'histoire n'est pas secrète, entièrement différente, et non dans l'interprétation, ce qu'on peut soutenir sans scandale, mais dans les faits?»⁸⁵. Un dubbio neanche troppo folle, se si pensa che l'emendazione della storia (e di conseguenza la sostituzione della realtà) è stata praticata diffusamente dai regimi totalitari: lo «stretto di Behring» del titolo del saggio è dovuto proprio alla voce con cui i lettori della *Grande encyclopédie soviétique* erano stati invitati a sostituire quella su Lavrentij Berija, dopo la *damnatio memoriae* dell'ex capo della polizia segreta. L'ucronia dunque si presenta come un'altra forma della tentazione gnostica messa in rilievo nel filone di film recensiti per «Positif». Come la conoscenza iniziatica è alimentata dalla sofferenza dell'anima intrappolata nella materia, «l'uchronie, jeu de société plaisant, ne saurait exister sans une douleur profonde»⁸⁶. Un altro aspetto tipicamente gnostico dell'ucronia è quello di insistere, nella maniera più rigorosa possibile, sull'idea di necessità e di predeterminazione: l'ucronista da un lato crede al massimo grado nella causalità perfetta, sentendosene prigioniero, dall'altro cerca la propria liberazione sabotandola.

⁸⁵ Carrère 1986, p. 30.

⁸⁶ Ibi, p. 61.

Solo pochi tra gli scrittori che si dedicano a questa forma di invenzione letteraria, segnala Carrère, hanno però il coraggio di praticare la liberazione radicale dal modello meccanicistico, ossia mostrando come l'alterazione di un solo ingranaggio della catena di eventi possa portare alla dispersione totale degli effetti, così che non verrebbe a esistere una storia parallela intelligibile, ma «une histoire minée, entièrement chamboulée, où rien n'a plus de raison d'être comme avant»⁸⁷, neanche le convenzioni del linguaggio. Esiste poi un'altra variazione sul tema della causalità, per cui un certo evento, invece che dare vita a una sola conseguenza, ne genera molteplici, anche contraddittorie, che a loro volta germinano in universi paralleli e (quasi) non-comunicanti («l'uchronie n'est qu'un [monde] possible parmi d'autres, une trajectoire unique, rêvée par un individu à partir de choix arbitraires. Et l'univers où nous vivons ne vaut pas davantage»⁸⁸).

La componente gnostica, sia nella sua tonalità dolorosa che nell'esplorazione dei paradossi logici della necessità, è ben in evidenza nell'incursione diretta di Carrère nel territorio del fantastico: sia la versione romanzesca sia i suoi corrispettivi cinematografici coprono l'intero spettro delle caratteristiche messe in risalto nelle pagine critiche e nel saggio sull'ucronia, come emerge dai rapidi cenni alle trame delle opere, che riporto qui di seguito.

Ne *La Moustache* il protagonista, un architetto della buona società parigina, decide di tagliarsi i baffi, e questa semplice decisione innesta una vertigine di conseguenze dovute al fatto che nessuna delle persone che fanno parte della sua vita, a cominciare dalla moglie Agnès, ammettono che lui avesse *mai* avuto i baffi. Tale evento, una pietra lanciata in uno stagno d'acqua placida, crea onde concentriche di mutamenti nell'esistenza dell'uomo: dal sospetto che la moglie sia pazza, al dubbio sulla propria salute mentale, fino all'idea paranoica di un complotto ordito ai suoi danni da Agnès e da un collega, sicuramente amanti. A partire dall'episodio dei baffi, a poco a poco ma con costanza, altri frammenti nella vita del protagonista si modificano, si eclissano, svaniscono dall'orizzonte della presenza o dai ricordi. Nella mente del giovane architetto la cospirazione, da circoscritta alla sfera degli affetti e delle amicizie, si fa

⁸⁷ Ibi, p. 92.

⁸⁸ Ibi, p. 101.

metafisica: un cambiamento nell'ordine del mondo di cui lui solo sembra essersi accorto e di cui insegue, senza riuscire ad afferrarlo, il senso. Con questo spostamento del senso si sgretola tutto ciò che puntella l'identità – la memoria e l'aspettativa verso il futuro – e al protagonista non resta che fuggire da casa, dal suo Paese, dall'Europa, verso una Hong Kong quasi fuori dal tempo e dalla geografia, dove la sua esistenza vagabonda si esaurisce in microazioni che apparentemente, come feticci, lo salvano dalla follia, o che sono invece già il primo passo nell'incubo. E la conclusione del romanzo, in una stanza d'albergo a Macao, è una scena di rasatura in un certo senso speculare a quella che apre il libro, a suggerire una circolarità spaventosa proprio perché non chiusa, non risolta⁸⁹.

Similmente, in *Langue étrangère*, uno sceneggiatore si risveglia in un mondo in cui tutti si esprimono in un linguaggio a lui sconosciuto (ma rimane l'involucro di uno zucchero a testimoniare che un'altra lingua è esistita); in *Transfert*, uno psicoanalista si trova proiettato passo a passo, sull'onda di una serie di piccoli mutamenti che sconvolgono la sua vita regolata *more geometrico*, nella squallida esistenza del più detestato dei suoi pazienti.

Convivono, in questi testi, tanto le ferite del reale (apparente) e della risalita verso l'altra realtà possibile, quanto il sospetto sull'esistenza di universi paralleli e la *reductio ad absurdum* del linguaggio e della struttura del mondo, in conseguenza di un piccolo mutamento nell'ordine delle cose. Tutti elementi che, pur mettendo in evidenza il debito verso Philip K. Dick, già omaggiato nella rassegna di autori ucronisti di *Le Détroit de Behring*, segnano allo stesso tempo la distanza dallo scrittore americano. La via di Carrère al fantastico suggerisce che il suo maestro stia ancora, per certi aspetti, all'interno di una «concezione pre-moderna» del genere, per tornare alle osservazioni compiute nel 1979 rispetto al film di Skolimowski. *The Shout* brillava perché la sua narrazione non rimandava a una risposta ultima, a un significato possibile dell'eccezionale, mentre le storie di Dick sembrano ancora avvertirne l'esigenza. Se, nella sua riscrittura del fantastico di Dick, Carrère ne eredita il metodo di messa in discussione

⁸⁹ Lo scenario orientale della parte finale di *La Moustache* ricalca quello di *Vers le détroit de Behring*, romanzo del 1978 del poeta belga Marcel Noumeraere e seconda fonte, dopo l'enciclopedia sovietica, per il titolo del saggio sull'ucronia (cfr. Carrère 1986, pp. 119-22).

del reale – quasi un’eco del dubbio cartesiano: come posso essere sicuro che il mio corpo e le cose del mondo non siano il prodotto di un genio maligno che mi inganna?⁹⁰ –, se ne distacca nella risposta che dà a questo domandare ossessivo. O meglio, non tanto nella risposta, quanto nella *mancata* risposta, nell’impossibilità di rispondere. Nelle storie di Dick, le indagini metafisiche sulla realtà nascono da un dettaglio banale capace di rivelare che «*quelque chose ne va pas*»⁹¹, e possono sfociare in uno sbalorditivo *reframing* dell’apparenza – come accade ad esempio in *Time Out of Joint*, citato dallo stesso Carrère, in cui il protagonista Ragle Gumm, a prima vista uno sfaccendato che passa il tempo a risolvere il gioco a premi di un quotidiano nell’America degli anni Cinquanta, si rivela invece un analista del 1997 inserito dal governo in una vita illusoria, affinché possa continuare a svolgere il proprio compito di intercettatore di attacchi alieni senza avvertire l’onere di quel compito. O come credeva negli ultimi anni di vita lo stesso Dick, sicuro che la realtà del presente fosse l’ologramma di una *vera* realtà in cui l’Impero romano non era mai tramontato e lui stesso era il capo di una setta di cristiani in clandestinità. Nessun *reframing*, invece, nelle storie di Carrère: qualcosa non funziona, ma non c’è un codice in cui re-inscrivere quell’evento. Al contrario, l’evento riluce come qualcosa di assoluto, gratuito e senza perché (come la rosa di Silesio), che ha il potere di plasmare l’identità, invece che di rapportarsi a essa dall’esterno. Non è qualcosa che *il soggetto fa*, ma qualcosa che *fa il soggetto*. Non siamo noi a portare i baffi, a parlare una lingua, ad avere un ruolo sociale e professionale, ma sono *tutte quelle cose* – o il loro contrario – a individuarci.

Questo percorso attraverso la riscrittura del fantastico ha finito dunque per ricondurre, per altri sentieri, dalle parti del concetto di evento di ascendenza deleuziana già proposto nel capitolo 1.2: un concetto che ribalta la logica dell’identità, per cui c’è *prima* un soggetto e *poi* i suoi predicati, in un’altra per cui – come ha scritto Rocco Ronchi – «la variazione [...] ha prodotto il tema che ora è supposto, in modo abusivo, essere il soggetto della variazione»⁹². I dettagli banali del fantastico carrèriano, quelli che «non funzionano» agli occhi dei suoi protagonisti, generano una catena di cause e

⁹⁰ Carrère 1986, p. 49.

⁹¹ Carrère 2016, p. 137.

⁹² Ronchi 2015, p. 72.

conseguenze alternative che finisce per modificare la loro stessa identità, mostrando che essa è solo una delle molte possibili: nessuna più vera dell'altra.

Queste considerazioni, se possiedono qualche valore, ce l'hanno non come gioco ermeneutico, ma poiché suggeriscono un risvolto, per così dire, politico della scrittura di Carrère: perché l'ucronia, come egli ha affermato, è a tutti gli effetti «un mode de discours politique»⁹³, ed è in ultima analisi il «motore segreto» di buona parte della sua produzione, dalle prove romanzesche fino almeno a *L'Adversaire* e *Limonov*⁹⁴.

La battaglia che l'ucronia sembra combattere è contro il tempo presente, in cui è impossibile scardinarsi dal proprio contesto e vivere vite parallele, come ancora l'Ishmael di *Moby-Dick* poteva fare andando per mare «whenever it is a damp, drizzly November in my soul»⁹⁵.

Si pensi ai protagonisti delle storie fantastiche di Carrère: maschi alto-borghesi, appartenenti all'élite sociale e culturale (un architetto, uno sceneggiatore, uno psicoanalista), insomma, in qualche modo degli alter ego dell'autore. Questo fa ripensare a una famosa pagina di *Limonov* in cui Carrère commentava il fatto che lo scrittore protagonista del suo *récit* avesse colto una somiglianza di design tra i lavabi della prigione di Saratov, in Russia, e quelli progettati da Philippe Starck di un grande albergo di New York. Limonov era così forse l'unico uomo, a cavallo tra quei due mondi, in grado di afferrare tale somiglianza, e ciò rivelava come la sua esperienza comprendesse «univers aussi variés». Mentre, continuava Carrère esaminando la propria appartenenza a un ambiente borghese, elegante e sostanzialmente radical-chic, «on ne peut pas dire que la vie m'a entraîné très loin de mes bases, et ce constat vaut pour la plupart de mes amis»⁹⁶. Al contrario, i protagonisti di *La Moustache*, di *Langue étrangère* e di

⁹³ Carrère 1986, p. 44.

⁹⁴ «Non è forse un ucronista anche Jean-Claude Romand, il personaggio reale che ha ispirato *L'avversario*? Per diciassette anni racconta a moglie, figli, parenti e amici la sua storia di medico di successo, nonché ricercatore dell'Oms, ma la realtà è che aveva abbandonato gli studi già alla fine del secondo anno di università [...]. In effetti, non è azzardato leggere come alimentata dal motore segreto dell'ucronia buona parte della narrativa di Carrère, almeno fino a *Limonov*, ritratto di un personaggio la cui vita è stata segnata dal crollo dell'Unione sovietica, e che sembra da quel momento essersi sforzato di far tornare indietro la storia, cancellandone il corso reale per sostituirlo con uno alternativo» (Rossi 2024).

⁹⁵ Melville 2002, p. 19.

⁹⁶ Carrère 2011, p. 34.

Transfert finiscono lontani dal loro punto di partenza; si trovano, anche se loro malgrado, ad attraversare universi differenti. Ma questi «ultimi uomini» che vivono «in un paese tranquillo, in fase di declino, dalla mobilità sociale ridotta» non hanno in sé stessi le risorse per farlo: hanno bisogno che a cambiarli intervenga un evento assoluto – tragico o miracoloso che lo si voglia considerare. Come la protagonista di *Ouistreham*, e come lo stesso Carrère quando penetra dentro «vite che non sono la sua», vivono il rischio della trasformazione, senza però, a frenare il volo, la rete della scrittura – che può essere una tana, ma anche una gabbia.

3.

LE PREDE DELLO SCRITTORE

- Guillermo Arriaga -

Riti di morte e rinascita

«Un cazador que escribe»: nel capitolo 1.3 ho riportato questa formula con cui Guillermo Arriaga ama definirsi. Per lui, ritenersi un cacciatore non è solo la rivendicazione di una pratica controversa, in un'epoca di diffusa sensibilizzazione ai diritti degli animali. La figura del cacciatore vale più come simbolo di ciò che incarna e per cosa rappresenta: la continuazione di un rito antico, come si è detto, ma non solo; non si tratta perlopiù di una forma di memoria o di vuota conservazione di abitudini, ma di qualcosa di estremamente connesso al presente. «La cacería es [...] una forma que permite romper en contra de la alienación» afferma Arriaga: l'uomo contemporaneo ha perso di vista l'origine delle cose che popolano la sua vita quotidiana, da dove viene la carne che mangia, come vengono fatti i vestiti che indossa e con quali materiali, in che terra sono coltivati gli ortaggi; fino al funzionamento dei cellulari o degli aeroplani, alla cui affidabilità si consegna come a una fede. Per Arriaga, il cacciatore è colui che va contro questa beata ignoranza, che può prendere in mano il filo della storia delle cose e ricondurlo alle origini: «El cazador entiende cuál es la presa, dónde duerme, cómo son sus huellas, cuando se reproduce, cuando la puede cazar y cuando no. Poco a poco, empieza a sentir que pertenece a la presa, esa es la importancia de la cacería que hace que pertenezcas a este mundo». Per il solo fatto di dare la morte a ciò che porta sulla propria tavola, il cacciatore è capace di restituire una forma coerente al mondo. Per questo, più che per l'aspetto sportivo della pratica, Arriaga pretende di essere un cacciatore *in quanto* artista: «Yo pienso como cazador, escribo como cazador, dirijo como cazador»⁹⁷.

⁹⁷ Galvis Díaz 2017, pp. 131-2.

Se Arriaga pone l'accento sul significato «sciamanico» dell'attività di caccia, ossia sulla sua capacità di connettere gli esseri nella tessitura del mondo, c'è però in essa anche un più evidente aspetto predatorio, o in senso lato di astrazione di tali esseri da una rete di relazioni, per ricomporli in un'altra. Si può essere artisti *in quanto* cacciatori anche in questa seconda accezione? Per esser più precisi: la domanda verte sulla possibilità di essere originali usando materiali già elaborati da altri, presi a prestito, addirittura rubati o *predati*. Per Arriaga, la risposta dovrebbe essere un rigoroso no: nel dialogo con Álvaro Enrigue, all'affermazione del collega-intervistatore secondo cui «los libros no vienen de la realidad, sino de otros libros», replica esprimendo il proprio dissenso. Ci sono invece due tipi di tradizione letteraria, dice Arriaga, «los libros que vienen de libros y los que vienen de la vida», e le sue opere non appartengono di certo alla prima categoria: «No son historias que vengan de un libro, vienen de mi vida y se quedaron adentro para que las escribiera»⁹⁸. Proprio per essere fedele a questa specie di autarchia creativa, nel dialogo con Enrigue Arriaga rivendica la propria scelta di non prestarsi, in quanto sceneggiatore, agli adattamenti: dice infatti di aver rifiutato a produzioni hollywoodiane allettanti offerte di lavoro su romanzi di autori amati, come Faulkner o McCarthy (cfr. Enrigue 2007, p. 48). Se queste dichiarazioni fossero del tutto vere, sembrerebbe impossibile impostare un discorso sul valore della riscrittura nell'opera di Arriaga. Eppure, come già ho evidenziato rispetto a Larry McMurtry, non sempre ci si può fidare dei pronunciamenti degli scrittori, per cui il processo di auto-creazione è di sicuro più importante di quello di autoanalisi (o degli scrupoli di coerenza). Addentrandosi nella produzione di Arriaga si può notare che di sicuro egli è stato fedele al proposito di non lavorare su adattamenti: o meglio, nella lista della sua filmografia ne compare uno, che però è un auto-adattamento. Si tratta della sceneggiatura di *El búfalo de la noche*, di cui mi occuperò nella seconda parte di questo capitolo. Nessuna traccia invece, come promesso a suo tempo, di trasposizioni da Faulkner, da McCarthy o da altri autori verso cui Arriaga ha espresso in diverse occasioni la propria ammirazione (Hemingway, Pío Baroja, Martín Luis Guzmán, Gabriel García Márquez). Eppure, se è vero che i migliori risultati creativi si ottengono quando si deve aggirare un limite o una censura, Arriaga ha trovato il modo per scansare la proibizione

⁹⁸ Enrigue 2007, p. 50.

che si era imposto. Lo abbiamo già visto, in parte, evidenziando i debiti dei film che compongono la Trilogia della Morte con le strutture narrative di alcuni romanzi di Faulkner, come *The Sound and the Fury* e *The Wild Palms*. Ispirazione che peraltro Arriaga non ha mai nascosto, ma anzi sbandierato, essendo ben più *catchy* di quella da Quentin Tarantino che gli veniva attribuita dalla stampa. Tuttavia, si trattava in quel caso di prestiti e rielaborazioni di aspetti formali, mentre per i personaggi e i contenuti delle storie era orgogliosamente rivendicato il radicamento nell'esperienza personale. Nello stesso periodo in cui portava avanti insieme a Alejandro G. Iñárritu il progetto della Trilogia, Arriaga avrebbe però trovato il modo per realizzare in maniera indiretta il suo più importante tributo alla tradizione letteraria americana: non un adattamento, come si era imposto, ma una «obra de cine» che conservava le intuizioni strutturali di ascendenza faulkneriana già utilizzate in *Amores perros*, *21 grams* e *Babel* e a cui si aggiungevano temi e motivi ben radicati in quel filone che Arriaga definisce come «vitalismo norteamericano» (Enrigue 2007, p. 50). Si tratta dello *script* di *The Three Burials of Melquiades Estrada*, film diretto e interpretato da Tommy Lee Jones, per cui Arriaga si sarebbe aggiudicato il premio alla miglior sceneggiatura del Festival di Cannes 2005.

Uscito nelle sale americane appena sette mesi prima dell'«internazionale» *Babel*, racconto di confini sociali e geografici, *The Three Burials* ritorna agli scenari di frontiera che Arriaga aveva già visitato nel romanzo del 1994 *Un dulce olor a muerte*. Ci si trova però qui, all'inizio della vicenda, dall'altro lato del Rio Bravo, in Texas. Una coppia di cacciatori si imbatte nel cadavere di un messicano che viene riconosciuto come Melquiades Estrada da Pete Perkins, il cowboy con cui lavorava. L'uomo, un clandestino, è stato ucciso da colpi di arma da fuoco, ma lo sceriffo del posto ha poca voglia di indagare. Perkins, che di Melquiades era diventato, più che un amico, una sorta di fratello maggiore, viene a sapere dall'amante – che condivide con lo sceriffo – che Melquiades è stato ucciso per errore dalla guardia di frontiera Mike Norton: una testa calda appena arrivata sul posto da Cincinnati, insieme a una moglie giovane, bella e già annoiata della vita matrimoniale. Disgustato dall'omertà e dal razzismo delle forze dell'ordine, Perkins rapisce Norton, gli fa disseppellire il corpo di Melquiades e lo costringe ad accompagnarlo in un viaggio a cavallo oltre frontiera, verso il luogo in cui il messicano gli aveva fatto promettere di seppellirlo se qualcosa gli fosse

andato storto. Durante il tragitto, Mike tenta di fuggire, temendo che alla fine di quel folle viaggio Perkins lo ucciderà. Ma viene morso da un serpente a sonagli e salvato dagli stessi clandestini che aveva respinto con brutalità nelle prime scene del film. Insieme al suo rapitore, raggiunge il *pueblo* che Melquiades aveva indicato su una mappa, salvo scoprire che il luogo descritto dal messicano non esisteva, se non nella sua fantasia. Perkins decide comunque di aderire al sogno dell'amico fraterno, e insieme a Mike sistema un rudere, prepara un cartello con il nome fittizio del villaggio e dà una sepoltura onorevole a Melquiades. Una volta che Mike ha espresso il suo sincero pentimento per l'omicidio, Perkins gli risparmia la vita e si allontana da solo, a cavallo.

Da questi cenni risulta evidente che il nucleo della trama del film deve molto al romanzo di Faulkner che è una sorta di gemello di *The Sound and the Fury: As I Lay Dying* (1930). Scritto a distanza ravvicinata dal primo, in un *rush* creativo che, a detta di Faulkner, trovava sfogo soprattutto durante le ore del suo lavoro notturno di sorvegliante in una centrale termica, il libro racconta il viaggio di una famiglia della Yoknapatwpha County verso la cittadina di Jefferson (Mississippi) con una salma che lì deve essere seppellita. Addie Bundren, la defunta, aveva fatto promettere al marito di essere tumulata nella propria città d'origine, e così il capofamiglia trascina i figli in un viaggio tragicomico, animato, più che dal desiderio di rispettare il volere della moglie, dalla volontà dell'uomo di trovare presto una nuova compagna e un dentista che gli rimetta a posto la bocca.

Della premessa narrativa di *As I Lay Dying* – il viaggio/processione della salma – a Arriaga interessano soprattutto gli aspetti materiali e rituali. Il corpo morto, la cui prossimità non è trascurabile per via della sua perturbante concretezza, è il vero protagonista del film: «What happens with the rotting flesh that creates such anxiety in us? [...] So this is the film of the corpse being a protagonist»⁹⁹. Le minacce a cui la salma di Melquiades Estrada va incontro sono le stesse a cui è sottoposta quella di Addie Bundren nel romanzo di Faulkner: le insidie del viaggio, dell'attraversamento di un fiume (nel film, il Rio Bravo), gli insetti che la decomposizione inizia a richiamare, il fuoco. Esponendo il corpo morto, nella sua decadenza, ai sensi di Norton, il cowboy

⁹⁹ Arriaga 2011, p. 5.

Perkins intende mettergli di fronte il rimosso del dramma dei migranti che lui stesso contribuisce a silenziare. In questo senso, anche se non riproduce i passaggi narrativi di *As I Lay Dying*, se non è dunque fedele alla lettera del romanzo, lo è allo spirito: come per i figli di Addie Bundren il viaggio con la salma della madre è il confronto con un'assenza mai così *presente*, in tutta la sua materialità, allo stesso modo il trasporto del cadavere di Melquiades è uno stratagemma per trattenerlo nel mondo dei vivi, e per restituirgli quella giustizia che nella sua breve esistenza non aveva mai ricevuto. La morte di Melquiades, per quanto sorprendente nella sua istantanea assurdità, si protrae simbolicamente a lungo, o almeno viene «congelata» da Perkins: allo stesso modo, nel romanzo di Faulkner, «Addie's death is less an event than it is a process, a "phenomenon" the experience of which requires everyone in the family to find some resolution»¹⁰⁰.

Chiaramente, rapendo Norton e costringendolo ad accompagnarlo in Messico, Perkins vuole che la giovane guardia sia immersa nell'esperienza di quel lutto di cui è causa, ma esso finisce per incidere anche su di lui. Nel corso del viaggio, si deve accorgere che per quanto l'impresa di seppellire l'amico nella sua terra d'origine sia un modo per sanare l'ingiustizia di cui egli era stato vittima, quell'atto non potrà mai essere una completa compensazione dello spargimento di sangue. Mentre aspetta la guarigione di Norton nel villaggio messicano dove la guardia viene curata dal morso del serpente a sonagli, Perkins apre la coperta che nasconde il corpo di Melquiades, ed è scioccato da come la decomposizione proceda veloce e inesorabile, quindi prova a ricomporre il viso dell'amico pettinandogli i capelli con una spazzola: ma i capelli si staccano dal cranio rimanendo impigliati nel pettine, e Perkins crolla a terra, istantaneamente conscio dell'ovvia ma terribile verità per cui non c'è «guarigione» dalla morte. E l'impossibilità di ristabilire un equilibrio compromesso dall'omicidio lo spinge anche a mettere in discussione la sua stessa vita: dal villaggio messicano, telefona all'amante e le chiede di raggiungerlo oltre frontiera, per sposarlo e passare il resto dei suoi giorni con lui. Ma lei balbetta e rifiuta, e Perkins deve confrontarsi con il fatto che forse, quando diceva di amare solo lui, quella donna sposata e impegnata in molteplici relazioni extraconiugali stava solo assumendo l'ennesima posa. E ancora,

¹⁰⁰ Porter 2007, p. 66.

quel cowboy dalla schiena dritta deve fare i conti, alla fine del viaggio, con la prova più grande: la menzogna dell'amico. Melquiades aveva raccontato a Perkins della sua famiglia numerosa, della giovane moglie, del villaggio incantato che aveva lasciato per emigrare negli Stati Uniti: ma la foto che aveva esibito era della famiglia di un altro, una Polaroid trovata chissà dove durante il viaggio, e il villaggio un'invenzione. Melquiades forse non era nemmeno Melquiades, chissà come si chiamava e da dove veniva in realtà. Qui però Perkins dimostra di non aver compiuto il viaggio invano, e invece di sentirsi tradito, capisce che l'unica cosa che gli resta è rendere vera quella menzogna: convincersi che quel villaggio di sogno è *proprio* il posto in cui lui e Norton sono arrivati, trasformare una casa in rovina in un riparo decente per il corpo di Melquiades, esporre la foto della sua famiglia fittizia davanti alla casa, infine dargli la definitiva sepoltura, nella realtà quanto nel suo spirito. Anche Norton, che per tutto il viaggio aveva provato a liberarsi dalla follia dell'impresa, dopo le molte vicissitudini passate capisce ciò che Perkins sta facendo e collabora docilmente. Perché Jiménez, il villaggio immaginario che Melquiades aveva descritto a Perkins, e che esisteva solo nella sua fantasia, è in fin dei conti il luogo che sia lui che il cowboy cullano nel fondo dei loro cuori, il paradiso in grado di lenire ogni angoscia. E qui non si può evitare di cogliere il richiamo a un altro classico della letteratura americana del primo Novecento, quell'*Of Mice and Men* di John Steinbeck (1937) in cui il sogno di un Eden riconquistato e liberato dai soprusi del lavoro di braccianti – ma in fondo, dal dolore del vivere – sottende le peregrinazioni dei protagonisti Lennie e George. Per tornare però al film, se l'arco di trasformazione è in maniera più evidente quello di Norton, che acquisisce l'«autorevolezza del dolore»¹⁰¹ rispetto al suo compito di guardia di frontiera, e al suo destino di uomo, in profondità non lo è meno di Perkins, che allontanandosi a cavallo da solo, alla fine del film, lascia intendere un completo sconvolgimento della sua vita (forse non tornerà mai negli Usa, forse si stabilirà in Messico e si costruirà una famiglia, o forse continuerà ad avanzare verso l'orizzonte come quei nativi che, presentando la morte, cavalcavano nelle praterie fino allo sfinimento). Quale che sia l'esito, il suo percorso di personaggio ha compiuto quell'esperienza del lutto

¹⁰¹ Espressione con cui John Le Carré indica il tratto umano di Karla, il funzionario dei servizi segreti sovietico contro cui combatte l'omologo inglese George Smiley nel ciclo di romanzi che lo vede protagonista (cfr. Bertinetti 2024, p. 334).

di cui parla il Dr. Peabody nel romanzo di Faulkner: «When I was young, I believed death to be a phenomenon of the body; now I know it to be merely a function of the mind – and that of the minds of the ones who suffer bereavement»¹⁰².

Da un punto di vista formale, data per scontata l'intraducibilità in linguaggio filmico della struttura di *As I Lay Dying* – organizzata in cinquantanove frammenti di monologo interiore di quindici personaggi –, si possono tuttavia evidenziare, se non delle similitudini, delle affinità tra il libro di Faulkner e lo *script* di Arriaga. Affinità ancora più interessanti perché si innestano su una architettura narrativa molto vicina a quella dei film della Trilogia della Morte, da cui tuttavia in larga parte *The Three Burials* si distacca. Nel capitolo 1.3 ho messo in risalto due caratteristiche essenziali della narrazione di quei film: (1) sono basati su storie multiple che convergono verso un centro drammaturgico (gli incidenti di *Amores perros* e *21 grams*, il colpo di fucile di *Babel*) e (2) questo punto di convergenza è il cuore da cui si dipanano le linee in un ordine che non rispetta la consequenzialità temporale, ma si organizza in nodi di montaggio tematici, metaforici ecc. A un primo esame, *The Three Burials* sembra andare contro questi due principi: la linea del *plot* è singola (con una coppia di protagonisti, Perkins e Norton, che si prendono il centro della scena) e lo svolgersi degli eventi procede, in senso logico e con rispetto del naturale andamento temporale, dal ritrovamento del corpo di Melquiades fino alla sua terza e ultima sepoltura. A livello macroscopico, la consequenzialità temporale e l'unità di azione sono proprie anche di *As I Lay Dying*. Tuttavia, la pluralità dei monologhi che costituiscono i diversi capitoli ha anche l'obiettivo, oltre che di moltiplicare i punti di vista sulla vicenda, di espandere il senso del tempo oltre l'immediatezza dell'azione drammatica (il viaggio della salma), dandogli profondità. Nel romanzo di Faulkner, infatti, i monologhi contengono numerosi flashback sugli eventi che precedono la morte di Addie Bundren (addirittura, alla stessa Addie è data parola). Allo stesso modo, nella prima parte del film, Arriaga incorpora alcune delle tecniche utilizzate nella Trilogia per inserire la vicenda principale in una cornice temporale più ampia e in una prospettiva quasi multilineare. I primi due «atti» dello *script* – delimitati in modo inequivocabile dalle didascalie su schermo nero «Prima sepoltura» e «Seconda sepoltura» – scavano nei fatti che precedono la

¹⁰² Faulkner 1985, p. 43-44.

morte di Melquiades e lo fanno utilizzando i «nodi di montaggio» e la temporalità sconnessa. Le tre scene che seguono il titolo del primo atto sono organizzate in un nodo che va nella direzione di quella *convergence of the twain* già evocata nel capitolo 1.3: la prima mostra Norton e la moglie che cercano casa nel villaggio texano, la seconda Melquiades che arriva a cavallo al ranch di Perkins chiedendo un lavoro, la terza Norton che trascina freneticamente il corpo di Melquiades dopo averlo ucciso. Un'altra linea che non segue la temporalità della *storyline* principale, e che tuttavia rispetta il principio dell'incontro/scontro tra le esistenze diverse, è quella che riguarda la moglie di Norton, Lou Ann: provata dalla solitudine del luogo, inebetita dalla televisione e già trascurata dal marito, che preferisce le riviste porno alla sua evidente bellezza, la giovane diventa amica della moglie del cuoco e proprietario del diner locale. La donna, che si chiama Rachel, cura la sua noia con molteplici scappatelle, e ha tra i suoi amanti lo sceriffo Belmont e Perkins. Quando quest'ultimo vorrà alleviare la solitudine di Melquiades offrendogli un'uscita a quattro con delle ragazze, saranno proprio Rachel e Lou Ann a presentarsi all'appuntamento: e mentre Perkins e Rachel si precipitano subito nella camera di un motel per fare sesso, Lou Ann e Melquiades, nella stanza a fianco, superano la timidezza con una danza tenera e romantica a cui entrambi si abbeverano come a una fonte fresca e pulita, nell'aridità del resto che li circonda.

Lo stesso episodio dell'omicidio di Melquiades è ripreso in tre scene diverse, a cavallo dei primi due atti, ciascuna con una prospettiva diversa: nella prima si vede Norton che, sul punto di masturbarsi in servizio con uno dei giornaletti che porta sempre con sé, viene scosso dal rumore di colpi di arma da fuoco, prende il suo fucile e spara in direzione dei colpi; nella seconda, Mike si avvicina al corpo di Melquiades e capisce di aver fatto un errore. Qui, più che la prospettiva, è interessante il nodo di montaggio che lega la scena a quella precedente, un incontro di Rachel con Lou Ann al diner. Il senso di questa prossimità non è ancora evidente allo spettatore, in questo punto, ma il suo potenziale tragico esploderà nella terza ripresa dell'episodio: lì vediamo Melquiades tornare alla sua modesta abitazione nella campagna, dopo l'appuntamento a quattro con Perkins e le due donne, liberare le capre dal recinto, poi armarsi di un fucile e sparare al coyote che minaccia gli animali; dopo i colpi, viene atterrato dalle fucilate dell'uomo la cui moglie aveva appena stretto al petto in un ballo casto e delicato. I due tragitti – quello della moglie di Norton, più dilatato ma meno

frammentato, e quello della morte di Melquiades, più compresso ma più sfaccettato – procedono tuttavia in un crescendo parallelo che deflagra con grande efficacia alla fine del secondo atto, quando Perkins, incassato il rifiuto dello sceriffo di arrestare Norton, decide di fare giustizia da sé, rapendo la guardia, facendogli disseppellire il corpo di Melquiades e imprigionando Lou Ann perché non corra ad avvertire le autorità.

I primi due atti, dunque, sono tripartiti tra le due linee appena menzionate e quella di Perkins – che indaga sulla morte dell'amico, scopre la responsabilità di Norton, e decide di dare al messicano la sepoltura che aveva richiesto. I tre filoni narrativi, però, pur riproducendo la multilinearità dei film della Trilogia, non sono tra loro in un rapporto di parità. Il timone della storia è affidato alla linea di Perkins, da cui le altre gemmano come ricordi che sopravvivono nella sua mente turbata. Il suo pensiero, per così dire, si spazializza in punti di vista e temporalità diverse, ma la prospettiva principale è pur sempre la sua. Tant'è che dal terzo atto (intitolato *Il viaggio*), ovvero dal momento in cui il cowboy, il suo prigioniero e il corpo di Melquiades iniziano il tragitto verso il Messico, le linee si compattano in una sola, che non ha inversioni temporali o mutamenti del punto di vista: la «soggettiva» è sempre quella di Perkins, e i rarissimi deragliamenti sono suoi ricordi di Melquiades, oppure la rapida chiusura della vicenda di Lou Ann (che, liberata dallo sceriffo, abbandona il Texas salendo su un bus Greyhound).

La strategia della riscrittura di *As I Lay Dying* di Arriaga può dunque essere riassunta in queste linee essenziali: conservare la riflessione sul nodo fisico/rituale del lutto e lavorare su un'unità drammaturgica compatta da movimentare con cambi di prospettive e stratificazioni temporali. Queste, tuttavia, non erano perseguibili mutando il prospettivismo esasperato del romanzo, pertanto Arriaga ha operato sfruttando le stesse strategie, sempre di ispirazione faulkneriana, che aveva già sperimentato con successo nei primi due film della Trilogia (il terzo, come si è detto, sarebbe apparso di lì a poco).

Se il cenno a Steinbeck – consentito dall'immagine del paradiso immaginato da Melquiades e dall'amicizia asimmetrica tra il messicano e Perkins, omaggio a quella tra George e Lennie in *Of Mice and Men* – mi ha spinto ad affermare che *The Three Burials* non è solo un omaggio a Faulkner, ma a un intero filone della letteratura americana, va segnalato che nel film si può individuare una terza linea di tributo. È

una linea che conduce verso Cormac McCarthy, e in particolare verso il romanzo centrale della Border Trilogy, *The Crossing* (1994): una suggestione alimentata non solo dal fatto che, poco dopo aver diretto e interpretato *The Three Burials*, Tommy Lee Jones avrebbe vestito i panni dello sceriffo Ed Tom Bell nell'adattamento di *No Country for Old Men* dei fratelli Coen (2008). È innegabile che molti elementi del film scritto da Arriaga riportano alla mente il romanzo di McCarthy: gli attraversamenti (*crossings*) della frontiera Usa-Messico, l'amicizia e il rapporto tra fratelli (di sangue o d'elezione), il viaggio punteggiato da incontri straordinari (gli eremiti-filosofi in McCarthy, il cieco e i migranti nello *script* di Arriaga) – ma soprattutto il vagabondaggio con una salma a cui deve essere consentita una degna sepoltura. Nel romanzo di McCarthy, sono i resti di Boyd Parham che il fratello maggiore Billy vuole riportare nel luogo in cui i due sono nati e cresciuti, e dove è sepolto il resto della famiglia. Sulla base di quanto abbiamo visto nel capitolo precedente, rispetto a *Lonesome Dove*, non sarebbe impossibile cogliere nell'impresa di Perkins anche un'eco di quella di Woodrow F. Call, che ugualmente, alla fine del romanzo di McMurtry, percorre duemila miglia di strada per mantenere la promessa fatta all'amico Gus di tumularlo nel ranch texano da cui erano partiti per il Montana. Tuttavia, se non ci sono evidenze del fatto che Arriaga conoscesse l'opera di McMurtry, è facile trovare dichiarazioni in cui lo scrittore messicano ha espresso la propria ammirazione per Cormac McCarthy¹⁰³. Pertanto, si può ipotizzare che il debito provenga da quella fonte. A maggior ragione perché Arriaga ha omaggiato McCarthy non solo nella forma blanda rappresentata dai «prestiti» di *The Three Burials*, ma anche rielaborando in *El Salvaje* il nucleo della prima parte di *The Crossing*: la lotta di Billy Parham con la lupa che fa strage del bestiame della sua famiglia, scontro che diventa a poco a poco una sorta di corteggiamento e un legame profondo tra il ragazzo e l'animale. Similmente, nel romanzo di Arriaga, una parte del *coming-of-age* del protagonista Juan Guillermo consiste nell'ammaestramento del (cane) lupo Colmillo. O meglio, si potrebbe dire che la storia di Billy Parham in *The Crossing* viene prelevata e spezzata in due: la parte di caccia e cattura viene affidata al personaggio dell'inuit Amaruq che, nei capitoli di

¹⁰³ Cfr. per esempio, Arriaga 2011, p. 10. L'unico palese punto di contatto tra *Lonesome Dove* e *The Three Burials* è proprio la persona di Tommy Lee Jones, che ha interpretato Woodrow Call nella miniserie tratta dal romanzo di McMurtry.

ambientazione canadese, insegue l'antenato di Colmillo, Nujuaqtutuq, mentre la parte di addomesticamento è riservata a Juan Guillermo. Il capitolo intitolato *Domar* richiama l'episodio in cui Parham, dopo aver seguito i consigli di un esperto cacciatore messicano, riesce a piazzare la tagliola in modo da confondere l'olfatto della lupa; nei capitoli *Lobos* e *Encuentros*, Juan Guillermo convoca in casa un addestratore esperto e mette in pratica la lotta senza esclusione di colpi che questi gli raccomanda per fiaccare la volontà dell'animale. Anche qui, pur non ricalcandolo, l'episodio si rifà alla scena in cui Parham scopre che la lupa si è liberata dalla museruola e lui deve immobilizzarla per preparargliene un'altra: in entrambi i casi, si tratta di uno scontro di astuzia e volontà, che però segna un avvicinamento tra uomo e animale¹⁰⁴.

Al di là della vicinanza degli episodi dei due libri, va evidenziato che McCarthy, come Arriaga, manifesta un profondo interesse per la pratica della caccia e per la sua valenza simbolica. Oltre alla sezione dedicata alla lupa in *The Crossing*, sono molte le sequenze venatorie nei suoi romanzi, basti ricordare per esempio l'ampia scena dedicata alla caccia dei cani selvatici in *Cities of the Plain* (1998). Tuttavia, nonostante una similitudine di superficie, il concetto che McCarthy sembra lasciar trapelare da queste scene è diverso dall'idea di Arriaga che ho esposto all'inizio del capitolo. Per Arriaga cacciare significa riconnettersi con il mondo mettendosi sullo stesso livello degli altri esseri, mentre per McCarthy significa aderire alla sostanza distruttiva che anima tutte le cose, una volontà di potenza di ascendenza nietzscheana. Billy – così dice il profetico cacciatore messicano – riuscirà a catturare la lupa non quando ne avrà afferrato l'essenza¹⁰⁵, ma quando avrà trovato il luogo in cui «acts of God and those of men where of a piece»¹⁰⁶, ossia dove trionfa la guerra perpetua di tutto contro tutto, anche contro la stessa creazione divina¹⁰⁷. Tradotto, in senso eracliteo: nel fuoco. Infatti, Billy riuscirà a confondere la lupa nascondendo la tagliola sotto le ceneri di un fuoco da campo. Per Arriaga, insomma, la caccia finisce per rivestire una sorta di

¹⁰⁴ Gli episodi citati si trovano in McCarthy 1994, pp. 54-9 e pp. 78-84, e Arriaga 2016, pp. 216-20, 259-67 e 282-7.

¹⁰⁵ «El lobo no se puede conocer. [...] The wolf is like a copo de nieve. [...] You catch the snowflake but when you look at your hand you dont have it no more» (McCarthy 1994, p. 47).

¹⁰⁶ McCarthy 1994, p. 48.

¹⁰⁷ «It was at such places that God sits and conspires in the destruction of that which he has been at such pains to create» (McCarthy 1994, p. 49).

significato ecologico/olistico anche nella sua componente violenta (e infatti egli, come cacciatore, dice di rifiutare l'uso delle armi da fuoco e di utilizzare solo l'arco o il coltello, quasi a voler sottolineare la necessità di mettersi in una sorta di condizione di parità con la preda)¹⁰⁸. Per McCarthy, invece, non c'è nessuna riconciliazione possibile tra gli esseri: come Lester Ballard, l'assassino necrofilo protagonista di *Child of God*, «he knew that all things fought»¹⁰⁹. Ciò ha anche una ricaduta sullo stesso tema dell'addomesticamento e del rapporto uomo-animale: nel *Salvaje*, Juan Guillermo, dopo essere «sceso a patti» con Colmillo, deciderà di riportare l'animale nello Yukon per restituirlo al suo *habitat*, e ciò segna in qualche modo la sua guarigione dal dolore della crescita e la comprensione della «ferinità» della vita; in *The Crossing*, quando Billy Parham ammaestra la lupa e tenta di riportarla in Messico, da dove era venuta, finisce per condannarla a morte. Il solo fatto di aver piegato la volontà dell'animale, rendendolo in qualche modo socievole, sconvolge l'ordine conflittuale dell'essere, che si rivolta contro chi ha preteso di cambiarne il sistema di relazioni. Nel romanzo, un segno di quanto questo tipo di atti sia da considerare una «bestemmia» si può trovare in un passaggio in cui McCarthy descrive le peregrinazioni della lupa attraverso il confine in cerca di prede; gli allevatori vittime delle razzie dicono tra loro che i lupi, quando uccidono il bestiame, sembrano mettere in atto una crudeltà particolare che non mostrano quando attaccano la selvaggina: «As if the cows evoked in them some anger. As if they were offended by some violation of an old order»¹¹⁰. Questa rabbia dei lupi, e la conseguente crudeltà, è forse la reazione all'atto umano di separare alcuni animali dal continuum zoologico e di utilizzarli come strumenti e compagni nella vita civilizzata¹¹¹. Quell'atto, però, come mostra la parabola di Billy, è una colpa che una

¹⁰⁸ Cfr. Galvis Díaz 2017, pp. 132.

¹⁰⁹ McCarthy 1973, p. 169.

¹¹⁰ McCarthy 1994, p. 25.

¹¹¹ Per Roberto Calasso, la *separazione* di certe categorie di esseri dal resto del regno animale e il loro uso come mezzi di lavoro è uno dei due «peccati capitali» che hanno permesso all'uomo di insignorirsi sul resto della natura, e che tuttavia nel loro significato di rottura dell'ordine originario si riverberano come colpa nella mitologia e nel pensiero antico. Il secondo peccato è l'*imitazione*, attraverso cui l'uomo ha mutato la propria essenza assumendo il comportamento dei predatori. In questo senso la caccia, diversamente da come la intende Arriaga, non è il modo per rimettersi «alla pari» con il regno animale, ma per perpetuare la memoria del salto di paradigma: «Da allora ogni uccisione fu anche un segnale che ravvivava il ricordo di quel passaggio» (Calasso 2016, p. 119). La caccia dunque non è essa stessa un rito, ma ha bisogno che attorno a sé sorgano dei gesti «ripetuti con regolarità», dei riti appunto,

volta compiuta non può più essere espiata. Infatti, l'avventura del ragazzo con la lupa, nel romanzo di McCarthy, è un passo falso, l'inizio di un difficile *Lehrjahre* che ha per motivo di fondo l'impossibilità della restaurazione di ciò che si è spezzato, come suggerisce la frase con cui si apre la seconda parte del libro: «Doomed enterprises divide lives forever into the then and the now»¹¹², dove l'accento va messo su *forever*. Non solo la lupa gli viene sottratta e usata come attrazione in un combattimento per scommessa con dei cani (dove verrà straziata), mostrandogli così l'esito tragico/farsesco del suo tentativo di addomesticamento; anche il legame con il fratello Boyd si spezzerà, prima per la fuga del ragazzo con una donna, poi a causa della sua morte in una sparatoria, e l'impresa di restituzione della salma di Boyd al suolo che l'ha visto crescere sarà infangato dalla dissacrazione del corpo da parte di un gruppo di vagabondi che Billy incontra nel suo percorso. Nel libro di Arriaga, invece, la riconsegna del lupo al suo ambiente conclude l'apprendistato di Juan Guillermo, segnalando la possibilità di una guarigione delle ferite dell'anima (il fratello ucciso è vendicato, la compagna che l'ha fatto soffrire ora è al suo fianco) e di una tregua nell'«inimicizia» tra l'uomo e l'animale.

Ognuno può giudicare, sulla base della propria sensibilità, quale delle due visioni sia da ritenere più matura; tuttavia va sottolineato, a onore di Arriaga, come egli abbia saputo ripercorrere le orme di McCarthy senza lasciarsi soffocare dall'«angoscia dell'influenza», per esprimersi secondo la celebre formula di Harold Bloom. Arriaga sembra praticare quella che, nella sua tipologia di rapporti revisionistici tra autori, il critico americano definisce come *kenosis*, mutuando il concetto teologico di autoumiliazione del divino nel ridursi alla condizione umana. In questo senso, l'abbassamento della posta in gioco rispetto alle ambizioni del precursore può risultare in prima battuta come un'ammissione di debolezza rispetto a esso, in realtà appare subito dopo come una sua potente messa in discussione, che finisce per insignorire l'«erede» stesso. Per Bloom, questo processo si riassume con una «formula pragmatica»: «Dov'era il

che confondano, attenuandolo, il sostrato offensivo e sovversivo della pratica venatoria rispetto alla totalità dell'essere: «La caccia è lo sfondo del sacrificio. Il sacrificio è una risposta alla caccia: è una colpa che si sovrappone alla colpa della caccia» (Calasso 2010, p. 378). Per un esame complessivo del rapporto caccia-sacrificio nell'Opera di Calasso, si veda Sbroja-vacca 2021, pp. 208-9.

¹¹² McCarthy 1994, p. 132.

precursore, là sarà l'efèbo [il successore], ma attraverso un modo discontinuo di svuotare il precursore della *sua* divinità, anche se in apparenza sta svuotando sé stesso della propria». Il risultato paradossale, e in qualche modo parodico, di tale processo è che «per quanto lamentosa o magari disperata risulti la poesia della *kenosis*, l'efèbo sta attento a cadere dolcemente, mentre il precursore cade con un tonfo»¹¹³. Le narrazioni di Arriaga, sia quelle cinematografiche sia quelle letterarie, appaiono di certo più sentimentali, più sensazionalistiche, più «empatiche» verso il lettore, più costrette nelle convenzioni del racconto *mainstream*, epperò hanno forse il pregio di mostrare come le storie del precursore McCarthy a volte soffrano il peso delle potenti visioni metafisiche del loro autore.

Ci si può chiedere a questo punto se tale strategia della *kenosis* non sia in fondo la stessa praticata da Arriaga rispetto all'influenza di Faulkner, che poteva risultare altrettanto se non più soffocante di quella di McCarthy – anche e soprattutto per la pervasività del modello nel contesto ispano-americano, come ho indicato nel capitolo 1.3. Va detto che il solo fatto di ripercorrere l'opera del predecessore in uno sforzo trasversale a modalità espressive diverse, cioè dalla letteratura verso il cinema, è già un modo per Arriaga di scartare dal confronto diretto e mostrare in modo originale «ciò che è vivo e ciò che è morto» in Faulkner: ovvero, l'efficacia, ancora attualissima, delle sue tecniche narrative. Attraverso di esse, e facendole proprie, Arriaga ha saputo ritagliarsi un posto esclusivo nel panorama della scrittura per il cinema: un risultato senz'altro più notevole di quelli raggiunti da altri autori che hanno cercato di rifarsi a Faulkner in modo più pedissequo. Come ad esempio lo scrittore inglese Graham Swift, che nel suo *Last Orders* (1996) – storia del viaggio di un gruppo di amici londinesi verso Margate, dove devono disperdere le ceneri di un ex compare di bevute – ha replicato da vicino la struttura multifocale di *As I Lay Dying*, riprendendo come è evidente anche la premessa funeraria. Il romanzo di Swift, in questo senso, è più lontano dall'idea di *rewriting* per come l'abbiamo presentata, ed è più vicino a un ricalco: finisce dunque per brillare solo dove innesta nella struttura gli elementi originali del contesto popolare londinese, ma ciò non sembra sufficiente a impedire che venga schiacciato dal modello. Il piacere della lettura rimane legato perlopiù al gioco colto

¹¹³ Bloom 2014, p. 101. Cfr. anche ibi, p. 24-5.

rispetto a quest'ultimo, un piacere attingibile solo da chi riconosce la filiazione¹¹⁴. Non lo stesso si può dire dei «prestiti» di Arriaga, che, traghettandoli in un contesto narrativo diverso, e con una modalità non imitativa, ha mostrato di saper arrivare al senso profondo di quelle innovazioni: che non sono state certo concepite da Faulkner per finire rubricato nelle storie della letteratura, ma sono caratteristiche radicate nella modalità umana di raccontare, persino nella più popolare: «We have to realise – ha affermato Arriaga – that in our real life, in our daily life, we use extremely sophisticated storytelling. We never go linear, we never structure with first act, second act and third act. We always use this back and forth kind of storytelling»¹¹⁵. Qualcosa che appartiene alla memoria e all'oralità, dunque, più che alla volontà di essere «originali». Si potrebbero paragonare queste idee e affermazioni di Arriaga con una dichiarazione di Gabriel García Márquez – un altro grande, se non il principale, discepolo di Faulkner. In una conversazione con Plinio Apuleyo Mendoza, Márquez citava, tra le cause principali della sua decisione di diventare scrittore, due sopra tutte: la sorprendente lettura de *La metamorfosi* di Kafka e le abilità affabulatorie di sua nonna. Alla domanda se fossero state queste ultime, in particolare, a fargli intuire il suo destino di narratore, Márquez rispondeva: «No, fue Kafka que, en alemán, contaba las cosas de la misma manera que mi abuela»¹¹⁶.

¹¹⁴ Un riverbero di *As I Lay Dying* si ritrova anche nell'opera di Cormac McCarthy, e precisamente nella sceneggiatura per il film televisivo *The Gardener's Son* (1977, regia di Richard Pearce). Lì la morte della madre del protagonista, Robert McEvoy, è una delle cause che accendono la sua rivolta contro il proprietario dell'industria tessile per cui lavora tutto il villaggio. Robert vorrebbe che la madre fosse sepolta nella cittadina da cui la famiglia si è trasferita per andare a lavorare allo stabilimento dei Gregg, facendo dunque compiere alla sua famiglia un viaggio simile a quello dei Bundren. Il padre e la sorella, però, si oppongono perché il ritorno al luogo d'origine è solo una fantasia di Robert, che non corrisponde alle volontà della donna e che presuppone un inesistente paradiso da cui la famiglia si era allontanata per giungere nell'inferno del villaggio industriale. Tuttavia, anche quando la furia di Robert si sarà consumata nell'omicidio del discendente dei Gregg, il padre esiterà a dare sepoltura alla moglie. La sua salma rimane nella casa dei McEvoy, destando lo scandalo dei vicini che iniziano a sentire l'olezzo della decomposizione. Una sera, quando ormai è accertata l'impossibilità di salvare il figlio dal patibolo, il padre di Robert tornerà a casa e darà fuoco alla salma della moglie con la fiammella di una lampada a gasolio (cfr. McCarthy 2014, p. 72).

¹¹⁵ Arriaga 2011, p. 2.

¹¹⁶ Márquez 1982, p. 38. Cfr. anche Márquez 2002, pp. 275-6.

Dopo aver ricontestualizzato i debiti faulkneriani di Arriaga nella cornice concettuale dell'«anxiety of influence» di Bloom e del rapporto revisionistico di *kenosis*, conviene visitare ancora un luogo dove questi vengono messi al servizio di una storia. Un luogo particolarmente interessante perché, come ho indicato sopra, si tratta dell'unico lavoro di adattamento «esplicito» di cui Arriaga si è occupato nella carriera: la trasposizione del suo romanzo *El búfalo de la noche*. Il film, diretto dal regista di origine venezuelana Jorge Hernández Aldana, sarebbe apparso nelle sale nel 2007, un anno dopo l'uscita di *Babel*, quindi nella scia del successo della Trilogia della Morte. Se si considera che il 2008 sarebbe stato l'anno di *The Burning Plain*, l'esordio di Arriaga dietro la macchina da presa, si capisce come quello fosse il momento d'oro dello scrittore, in cui c'era fame delle sue storie e del suo stile di racconto. Ciò è utile a inserire in un contesto l'operazione di adattamento del romanzo del 1999: qualcosa a cui forse, in un altro momento, Arriaga non si sarebbe applicato, ma che per via del credito ottenuto grazie alla collaborazione con Iñárritu, e della conseguente possibilità di controllare il processo anche da un punto di vista produttivo e autoriale, si era deciso ad affrontare. C'entrava anche la delusione provata per la trasposizione del suo secondo romanzo, *Un dulce olor a muerte* (1999, regia di Gabriel Retes), con cui non aveva potuto avere niente a che fare, e che proprio per questo, a suo avviso, si era rivelato un fallimento. Nel caso del *Búfalo*, invece, era stato lo stesso Arriaga a scegliere il regista con cui lavorare all'adattamento¹¹⁷. Questo sgombera il campo da possibili equivoci sulla responsabilità degli interventi rispetto al materiale di partenza del romanzo, che, per quanto possano essere condivisi con Aldana, appartengono in pieno alla visione di Arriaga.

Come ho già riportato in 1.3, il libro è incentrato su un triangolo di amore e morte tra giovani studenti universitari della media borghesia di Città del Messico: Manuel, Tania e Gregorio. Il suicidio di quest'ultimo, affetto da schizofrenia, fa esplodere le contraddizioni nel rapporto tra gli altri due, amanti all'insaputa di Gregorio, che con Tania era ufficialmente fidanzato, mentre Manuel era il suo miglior amico. Dopo la

¹¹⁷ Cfr. Enrigue 2007, p. 49.

morte di Gregorio, Tania svanisce nel nulla, provocando il rimuginio ossessivo di Manuel sulla storia del loro rapporto – mentre cerca di mettersi sulle tracce della ragazza di cui è innamorato. La narrazione, che sposa il punto di vista di Manuel anche se è scritta alla terza persona, segue gli sbandamenti della sua mente e procede tra il presente e il passato: tuttavia, la vicenda procede linearmente, e i salti all'indietro nel tempo sono aperture a ricordi o episodi utili per l'avanzamento della storia. Una impostazione, dunque, più tradizionale, che ancora non comprende le sperimentazioni letterario/cinematografiche della Trilogia e di *El Salvaje*. Dal momento, però, che l'adattamento veniva affrontato dopo l'esperienza dei film realizzati con Iñárritu, Arriaga si è posto il problema di come incorporare quello che era diventato il suo stile distintivo alla *storyline* originaria.

Ciò è evidente sin dalle prime scene della pellicola, che ha un *incipit* ben diverso da quello del romanzo: il film si apre con una scena che mostra il ritorno a casa di Gregorio dall'ospedale psichiatrico dove è stato ricoverato per un tentativo di suicidio, poi si passa a un'altra in cui si vedono Manuel e Tania a letto, e quindi a un'altra ancora in cui Manuel, più circospetto e timido, e dai tratti più giovani, osserva in disparte Gregorio e Tania mentre si baciano voluttuosamente all'università. Solo dopo questo terzetto di scene si arriva a un salto in avanti nel tempo, più avanti nell'ordine degli eventi rispetto alla prima scena, ovvero alla notizia di un nuovo tentativo di suicidio di Gregorio, questa volta concretizzatosi. Questa scena, che nel romanzo arriva già alla seconda pagina, è approcciata dunque in ritardo secondo un procedimento che sembra riprodurre molto da vicino l'inizio di *21 grams*: ovvero risalendo dai fatti collaterali al centro traumatico della narrazione. Tuttavia, la mossa iniziale non coincide con l'impostazione successiva del film. Dalla notizia della morte di Gregorio in avanti il punto di vista dominante è, come nel libro, quello (allucinato) di Manuel: la linea che presenta eventi del passato serve più che altro a puntellare le motivazioni del suo comportamento, che risente della domanda ossessiva su chi, tra lui e Gregorio, Tania amasse davvero. La struttura si rivela dunque più simile a quella di *The Three Burials* che di *21 grams*. Questo è logico, poiché le storie del film di Tommy Lee Jones e del *Búfalo* non sono multilineari e perché procedono a «trazione anteriore», anziché «posteriore»: il loro motore non è una causa finale che attrae i destini dei personaggi, ma

una causa efficiente¹¹⁸ o «incidente scatenante» (*inciting incident*), come prescritto dalle più classiche teorie della sceneggiatura¹¹⁹. Riguardo a *The Three Burials* ho osservato che la tecnica narrativa dei «nodi di montaggio» e della temporalità sconnessa è dispiegata nei primi due atti del film, per dare ricchezza ai fatti che precedono l'incidente scatenante (l'uccisione di Melquiades); la storia poi, a partire dal terzo atto, ovvero dall'inizio del viaggio di Perkins e Norton, si compatta e mantiene un andamento più classico, focalizzato sui personaggi principali e sul tempo presente dell'azione. Con il *Búfalo*, Arriaga prova a fare lo stesso, concentrando il grosso degli andirivieni nel passato dei protagonisti nella prima metà del film. La necessità di ancorare la storia a un obiettivo chiaro, rendendola meno dipendente dai vagabondaggi mentali (e reali) di Manuel, l'ha spinto a operare dei drastici cambiamenti nel *plot* del romanzo: svanisce quasi tutta la parte relativa alla sparizione di Tania, che nel libro occupava quasi metà delle pagine, mentre nel film la ragazza ricompare in scena prestissimo, poco dopo la morte di Gregorio. Maggiore importanza assumono le misteriose lettere che Manuel riceve dal «fantasma» dell'amico, in realtà un ex compagno di cure all'ospedale psichiatrico, Jacinto, a cui Gregorio aveva affidato il compito di tormentare Manuel per fargli scontare la colpa del tradimento. Obiettivo di questi tormenti è minare la sicurezza di Manuel di essere il vero trionfatore nella lotta per l'amore di Tania. Il finale della storia è però la parte che subisce il cambiamento più radicale: nel romanzo, un Manuel sempre più infettato dal ricordo di Gregorio uccide un giaguaro dello zoo di Città del Messico, viene arrestato dalla polizia e poi salvato dal carcere grazie all'intercessione di un alto funzionario per cui lavora sua madre;

¹¹⁸ Benché la distinzione dei quattro tipi di causa con il relativo attributo (formale, materiale, efficiente, finale) sia propria della scolastica, già Aristotele nella *Metafisica* differenziava le cause esprimendosi così a proposito delle ultime due: «terza [causa] diciamo ciò da cui è prodotto il movimento e, quarta, la causa opposta a questa, vale a dire ciò in vista di cui si agisce o bene: infatti questo è il fine di ogni generazione e movimento» (*Metaph.* A, 3, 983 a 26-32; cfr. Barone - Guzzo - Parrini 2006, pp. 1752).

¹¹⁹ Per Robert McKee, teorico di riferimento dello *storytelling* cinematografico, l'incidente scatenante è una delle cinque parti irrinunciabili nel disegno di una storia (le altre sono: le complicazioni progressive, la crisi, il climax, la risoluzione). L'incidente scatenante è «la causa primaria di tutto ciò che segue e mette in movimento gli altri quattro elementi», l'evento che «sconvolge radicalmente l'equilibrio delle forze nella vita del protagonista» e a cui egli deve reagire. Tale reazione instilla nel protagonista un desiderio di restaurazione di quell'equilibrio che, concretizzandosi in un oggetto, fornisce l'obiettivo del suo viaggio e, a livello metanarrativo, la «spina dorsale» della storia (Cfr. McKee 2010, pp. 173, e 180-96).

nell'ultimo capitolo, si è trasferito definitivamente dalla casa dei genitori alla stanza del motel dove un tempo consumava l'amore con Tania, che è di nuovo sparita nel nulla, mentre, anche dopo un altro internamento di Jacinto, le misteriose lettere di Gregorio continuano ad arrivargli – come se l'amico avesse sconfitto la morte diventando la stessa allucinazione di cui parlava in continuazione («El búfalo de la noche sueña con nosotros»¹²⁰: Manuel ha perso la sua realtà diventando lui stesso un prodotto della mente di Gregorio). Un finale, insomma, poco cinematografico, a cui Arriaga cerca di dare un movimento da film di genere, insistendo sulle componenti noir più o meno latenti nel resto della storia. Manuel, arrestato dopo l'episodio allo zoo grazie a una soffiata di Tania, viene portato in commissariato davanti allo stesso Jacinto; il complice di Gregorio gli dice che le accuse contro di lui cadranno se, una volta libero, si deciderà a lasciare in pace Tania; Manuel capisce così che Tania è parte del complotto contro di lui, quindi fugge dal commissariato, fa irruzione a casa di Jacinto dove trova Tania. Dopo che lei ha cercato di scappare dalla sua furia, i due vengono accerchiati dai poliziotti giunti in soccorso: poco prima di essere nuovamente arrestato, Manuel chiede per l'ennesima volta alla ragazza se lei lo ami, e Tania risponde di sì in maniera ambigua. Il film si conclude su un primo piano di Manuel, sorridente dopo la risposta – ma il suo è ormai il sorriso di un'anima persa.

I cambiamenti, come si può intuire da questi cenni, riescono a creare sequenze più filmiche, con momenti di azione e di *suspense*, ma confondono alquanto la traiettoria della trama. Al di là delle difficoltà di trasportare una storia quasi esclusivamente «mentale» su pellicola, e al netto di un disegno non completamente riuscito di alcuni personaggi nello *script*, come hanno osservato i critici¹²¹, va sottolineato che ciò che funziona poco è proprio l'uso delle tecniche diventate un marchio di fabbrica nello stile di Arriaga. O meglio, quelle tecniche – i «nodi di montaggio» e la temporalità

¹²⁰ Arriaga 1999, p. 273.

¹²¹ Si veda, in proposito, la recensione su «Letras Libres» di Fernanda Solórzano, che lamenta una scarsa cura riservata ai personaggi femminili: «Las figuras femeninas en la vida de Manuel son – o deberían ser – clave para entender su lado impulsivo y las metáforas sobre animales salvajes que van del título hasta el desenlace, y que el propio Arriaga ha usado para referirse a su vocación. La función simbólica de cada una de ellas – el retozo (Rebeca, una compañera de escuela), la sustitución (Margarita, hermana de Manuel), y la caza de una presa elusiva, que es también predadora (Tania, la novia compartida) – se pierden en el camino de la novela a la adaptación» (Solórzano 2007).

sconnessa – sembrano più annunciate che realmente messe all’opera nel *Búfalo*. Esaminando la Trilogia, ho indicato che la formazione dei «nodi», secondo l’ispirazione ejzenštejniana, avviene stabilendo tra le scene dei rapporti di tipo metaforico o oppositivo, il cui risultato è un incremento di senso (e un potenziamento emotivo). La coerenza di questi rapporti permette ai «nodi» di sopportare la forza centrifuga che esercitano le deviazioni dall’ordine naturale del tempo. Qui però, salvo in rari casi, le linee temporali del passato e del presente (l’azione principale) procedono in parallelo senza essere allacciate da «nodi» sufficientemente stretti: e questo, come è ovvio, rende confusa la prima, privata di un vero obiettivo se non quello di fornire informazioni a supporto della direttrice principale; mentre quest’ultima risente delle interruzioni in cui lo spettatore è sbalzato lontano dall’azione in corso. Gli esempi più riusciti di applicazione della tecnica dei «nodi» si trovano nella prima parte del film: in particolare, nel gruppo di scene in cui si scivola dagli impulsi omicidi di Gregorio verso un passante sconosciuto (passato) all’acquisto di una pistola da parte di Manuel (presente, con la paranoia come *fil rouge* che salda i due tempi e le due azioni); a cui poi segue una scena d’amore tra Manuel e Tania nel motel (presente) che richiama un dialogo tra i due rispetto alla colpa condivisa del tradimento verso Gregorio (passato, e qui il collante tra le scene è una identica domanda di Manuel a Tania: ami più me o Gregorio?). Ancora, attorno alla metà della pellicola, è efficace il «nodo» che lega una sequenza del passato (il tentativo di Gregorio e Tania di fare l’amore, interrotto dalle allucinazioni del ragazzo, che lamenta di sentire degli insetti sottopelle) a una del presente (un risveglio notturno di Manuel, in cui vede gli stessi insetti percorrerli il braccio): qui il ponte tra i due tempi consiste nell’immagine degli insetti, ma l’effetto è reso potente dal fatto che essi sono metafora dell’aggressività di Gregorio, che alla fine della scena con Tania le dice di allontanarsi da lui, perché un giorno potrebbe ucciderla; il passaggio degli insetti *dalla mente* di Gregorio *al corpo* di Manuel segnala che quest’ultimo è ormai contagiato dagli istinti dell’amico, e che un giorno potrebbe essere allo stesso modo una minaccia per Tania (cosa che si dimostrerà vera, perché l’uccisione del giaguaro allo zoo è, in modo abbastanza evidente, una diversione dall’impulso a colpire Tania). Dopo questo esempio, gli sbandamenti nel passato dall’azione presente si fanno più radi e non esibiscono una connessione forte con le scene che precedono/seguono nella linea principale di racconto: ad esempio, una scena di Manuel che si taglia

il braccio provando a cancellarsi il tatuaggio di un bufalo che lui e Gregorio si sono fatti fare è incastonata tra l'incontro di Manuel con una delle sue «amanti», Rebeca, e la telefonata con cui il ragazzo concorda l'appuntamento allo zoo con Jacinto; o ancora, poco dopo, una scena in cui, dopo l'uccisione del giaguaro allo zoo, si vede Gregorio coperto di sangue per aver provato a togliersi gli insetti da sotto la pelle; segue, di nuovo nel presente, una scena in cui Manuel si informa sulle conseguenze della sua esplosione di follia allo zoo. Come si può evincere, questi inserti mostrano solo un collegamento di senso vago con il filone centrale della narrazione, e non portano in dote particolari incrementi emotivi o di significato. Sembrano aggiunti più per aderire a una promessa stilistica e per replicare una «firma», un *brand* autoriale: obiettivi che, come ho detto, sono mantenuti solo in minima parte.

Insomma, la ritrosia che Arriaga ha espresso verso gli adattamenti potrebbe adombrare, dietro la rivendicazione di voler essere prima di tutto un narratore originale, una scarsa propensione o sensibilità per questa pratica. Un pensiero difficile da evitare se si considera il risultato poco soddisfacente del *Búfalo*, che si distingue in senso negativo in una serie di film apparsi nello stesso intervallo di anni e tutti quanti riusciti (alcuni di più, come *Amores perros*, *21 grams* e *The Three Burials*, e altri meno, come *Babel* e *The Burning Plain*). Sarebbe tuttavia curioso vedere Arriaga all'opera con adattamenti dei suoi romanzi successivi alla Trilogia, per scoprire come approccerebbe dei testi letterari che portano già in sé, a differenza del *Búfalo*, le tracce del suo peculiare *storytelling* cinematografico. Al momento, però, non ci sono notizie di progetti che vadano in questo senso. Così come non ci sono segnali di un diverso atteggiamento di Arriaga verso gli adattamenti di romanzi o racconti altrui, pratica che sarebbe comunque interessante vedergli affrontare e che forse darebbe risultati sorprendenti, proprio in quanto, delle fonti originali, egli saprebbe «predare» e portare sul proprio terreno, più che in ciò che sarebbe in grado di rispettare. Si è visto infatti che, dove ha dato il suo meglio, Arriaga ci è riuscito in larga parte riscrivendo temi e motivi lanciati dai suoi maestri, e rubando e riassemblando strumenti narrativi già rodati, tra pagina e schermo.

Nel 1957, nel corso di una visita alla University of Virginia, William Faulkner ricevette una domanda maliziosa da uno studente a proposito delle somiglianze tra *As I Lay Dying* e *The Scarlet Letter* di Nathaniel Hawthorne: la defunta Addie Bundren,

come Hester Prynne, nel libro ha avuto una relazione con un reverendo rimanendone incinta, e a sua figlia ha dato il nome Jewel (Pearl si chiamava la bambina del romanzo di Hawthorne). Faulkner aveva risposto affermando che un autore non è tenuto a essere conscio di ciò di cui si appropria mentre scrive: nel *tour de force* che era stata la composizione del romanzo, aveva preso ciò che gli serviva dove gli serviva, sicuro di non offendere nessuno poiché nessuno scrittore si offende davvero se qualche collega gli prende a prestito «any trick he has learned or any plot he has used»; d'altronde, a sua volta Hawthorne doveva essersi comportato allo stesso modo con qualche predecessore¹²². Come ha evidenziato Carolyn Porter, «a whole theory of literature» è implicata in questa risposta, ma anche una consapevolezza matura degli aspetti «artigianali» del mestiere: qualcosa che Arriaga non ha difficoltà a sfoggiare ed esplorare, e lo si nota dalla generosità dei suoi interventi pubblici, mentre si mostra più restio a cedere sulla propria «originalità» – come quando nega che i suoi siano «libros que vienen de libros» (e con «libro», qui si riferisce, secondo il suo intendimento, anche al «libro cinematografico»: la sceneggiatura¹²³). Da Faulkner, Arriaga ha imparato molto, e forse, a questo punto della carriera, potrebbe anche mutuare la sprezzatura della sua risposta allo studente della Virginia, «in which the artist's originality is ironically affirmed in the very act of bragging that as an artist, he belongs to a company of thieves»¹²⁴.

¹²² Cfr. Faulkner 1978, p. 115.

¹²³ «En los años 40 se le decía libro cinematográfico. La palabra guion es despectiva, porque suena a una guía. Yo me tardo tres años en escribir una obra de cine para que me digan: usted hace guion, hace guías... es una basurita. [...] Yo hago una obra, punto. Y es literatura» (Galvis Díaz 2017, p. 140; da confrontare con le affermazioni contenute in Enrigue 2007, pp. 48 e 50 e riportate qui in 1.3).

¹²⁴ Porter 2007, p. 86.

Excursus italiano II.

«MAI LAVORATO TANTO PER SCRIVERE TANTO POCO»

- Giuseppe Berto e *Anonimo veneziano* -

Nel 1975 Richard Pearce, un regista californiano poco più che trentenne, che fino ad allora si era cimentato solo nel documentario, si stava impegnando per esordire con un lungometraggio di finzione. Per farlo, si era scelto come compagno d'avventura, nelle vesti di sceneggiatore, uno scrittore di nicchia, il cui talento lo aveva impressionato dopo aver letto il suo terzo romanzo: *Child of God*. Quello scrittore era Cormac McCarthy, che nei successivi cinquant'anni si sarebbe affermato come una delle voci imprescindibili dell'America letteraria. Quarant'anni dopo, introducendo l'edizione in volume della sceneggiatura del film realizzato insieme (*The Gardener's Son*, 1977), Pearce avrebbe ricordato, di quell'esperienza di scrittura condivisa, il rumore assordante degli impianti tessili del South Carolina che proveniva da fuori le finestre dell'abitazione di McCarthy, intervallato di tanto in tanto dal suono dei pomodori maturi che cadevano a terra nel giardino dello scrittore, una specie di eremita di campagna¹²⁵.

Circa trent'anni prima, nella pianura veneta, un altro recluso attorniato da pomodori e altre verdure che servivano a far fronte a un portafogli scarsamente rigonfio riceveva la propria chiamata dal mondo del cinema. Quel recluso era Giuseppe Berto, che si era trovato davanti al cancello della casa e dell'orto l'attore e drammaturgo Leopoldo Trieste: entusiasta di un suo racconto pubblicato sul «Maestrale», una rivista romana diretta da Adriano Grande, si era spinto fin lì per chiedergli di persona di collaborare con lui alla scrittura di un film. Berto, incredulo di quella visita e turbato dal fatto di non essersi mai cimentato né nella scrittura cinematografica né in qualsiasi altra forma di scrittura a quattro mani, aveva però accettato; già poche ore dopo essersi

¹²⁵ «The deafening roar of the textile mills of South Carolina, giving way to the tiny plop of a perfectly ripened tomato outside Cormac's living room in Tennessee» (Pearce cit. in McCarthy 2014, p. VIII).

conosciuti, lui e Trieste si sedevano allo stesso tavolo a cui avevano pranzato impostando il lavoro. Iniziava, in quel giorno d'estate del '48, l'avventura di Berto nel mondo del cinema che sarebbe durata fino alla fine della sua vita, anche se con significative interruzioni. Un'avventura intrapresa, com'è ovvio, con l'obiettivo del guadagno, come sostentamento alla scrittura dei romanzi, ma che tuttavia l'aveva portato a sfiorare la *crème* del cinema dell'epoca: a Roma, dove si era stabilito per lavorare più agevolmente alle sceneggiature, Berto era diventato amico di Federico Fellini, e dalle loro conversazioni e gite in auto per la campagna laziale era nato il primo nucleo narrativo di *La strada*¹²⁶. Di quel periodo fervente di progetti, però, era rimasto solo l'adattamento del romanzo d'esordio di Berto, *Il cielo è rosso*, datato 1950; il cui copione Berto non aveva peraltro nemmeno firmato (tra gli sceneggiatori, figuravano lo stesso Leopoldo Trieste e Cesare Zavattini). Il lavoro con il cinema, per lui, si sarebbe fatto più sporadico in corrispondenza del periodo di silenzio dovuto al disagio psichico che avrebbe poi costituito la base d'esperienza del suo romanzo più noto e più riuscito, *Il male oscuro* (1964). E avrebbe trovato poi un apice inatteso nel 1970, grazie al film di Enrico Maria Salerno *Anonimo veneziano*. Un vero «caso» italiano, che portò nelle sale più di otto milioni di spettatori, surclassando per numero di biglietti staccati il fenomeno internazionale *Love Story* (la cui trama, come si vedrà, ha elementi affini). Questo successo avrebbe garantito a Berto, co-autore della sceneggiatura del film col regista Salerno, un rinnovato interesse dei produttori nei confronti del suo lavoro: concretizzatosi poi in due adattamenti (da *La cosa buffa*, 1972, e da *Oh! Serafina*, 1976, e dalla collaborazione al film biografico *Salvo D'Acquisto*, 1974).

La vicenda di *Anonimo veneziano* è interessante in questo contesto perché comprende un percorso di ideazione e di riformulazione, successivo all'uscita nelle sale, che è molto simile a quello di *Streets of Laredo/Lonesome Dove*. Un percorso, si potrebbe dire, uguale e contrario. Confrontarlo all'esempio di McMurtry aiuta a mettere

¹²⁶ Questa ipotesi, così come le informazioni circa il primo incontro tra Berto e Leopoldo Trieste, sono ricavate da Biagi 1999, pp. 60-2 e 104. Dario Biagi sviluppa questa supposizione a partire da due dati: innanzitutto dal fatto che nella casa romana di Berto, a via Tre Madonne, fosse stata avvistata per diverso tempo la copia di una sceneggiatura intitolata, appunto, *La strada*; in secondo luogo da una dichiarazione di Fellini a Giovanni Grazzini per cui l'idea del film gli era venuta in mente proprio durante alcuni vagabondaggi nei dintorni di Roma. A quell'epoca, tra i compagni più assidui di Fellini e di Giulietta Masina durante quei vagabondaggi c'erano proprio Berto e la sua convivente dell'epoca Stella Pines.

in rilievo le molte vie che può prendere una riscrittura iniziata da un progetto cinematografico; ma anche a sottolineare come la rielaborazione finisca spesso per condurre – attraverso «un giro più lungo» – nel cuore dei temi e dei modi più urgenti per l'autore che la porta avanti.

La prima somiglianza tra le due vicende riguarda il germe creativo del film: anche nel caso di *Anonimo veneziano*, l'idea di partenza non viene dallo sceneggiatore, ma dal regista. Che l'aveva offerta a Berto, subito trovatosi in sintonia con quella storia che trattava di Venezia, del senso del male e della mortalità e di un rapporto di coppia burrascoso, come quello che lo stesso scrittore stava vivendo con la moglie all'epoca in cui aveva cominciato a lavorare al film con Salerno (nella villa di Cortina d'Ampezzo di Marta Marzotto, tra la fine del '66 e l'inizio del '67). Il film, inizialmente pensato per essere interpretato dallo stesso Salerno e da Anouk Aimée (o Annie Girardot), era passato sulle scrivanie di diversi produttori, per poi trovare un impulso decisivo nell'interessamento di Marina Cicogna (Euro International Film) e di Turi Vasile. Le preferenze di Salerno sulla protagonista femminile si erano spostate su Florinda Bolkan, forse per impulso di Cicogna, che dell'attrice brasiliana era compagna di vita. La scelta di Bolkan, più giovane delle due attrici francesi inizialmente considerate, aveva spinto Salerno a riservare per sé stesso solo il ruolo di regista: nel film, infatti, avrebbe dovuto interpretare un musicista dal genio incompreso che, conscio del male incurabile che lo ha colpito, convoca a Venezia la moglie da cui è separato, per comunicarle la morte prossima. La differenza di età tra lui e la Bolkan, secondo Salerno, avrebbe abbassato la temperatura emotiva della storia, che anzi si sarebbe giovata di un protagonista maschile precocemente «condannato a morte» dalla malattia. Urgeva dunque scegliere un nuovo attore, ma prima ancora la storia, concepita da Salerno e Berto con personaggi tra i quaranta e i cinquant'anni, doveva virare verso profili di almeno una decina d'anni in meno. Per questo, era necessario che Berto riscrisse il copione: compito che, dapprincipio, gli era risultato niente affatto gradito. Non tanto perché doveva tornare su un lavoro che credeva già chiuso, ma perché sentiva che il ringiovanimento dei protagonisti illanguidiva quella sintonia iniziale con la storia che gli era stata proposta da Salerno. Tuttavia si era adoperato, e aveva rimesso mano alla sceneggiatura. Contrariamente alle aspettative, aveva finito poi per sentirsi più legato alla seconda versione. Tanto che su di essa si era basato, anche per via del successo del

film, per le due riscritture a cui si era dedicato dopo l'uscita nelle sale: un dramma (1971) e un romanzo (1976).

Entrambe le opere sono state pubblicate con una premessa dell'autore che aiuta a comprendere non solo la genesi delle rielaborazioni, ma dello stesso film. Nella premessa al dramma, Berto spiega che dell'idea di Salerno l'aveva colpito il potenziale di resa teatrale, tanto che aveva accettato di collaborare al film riservandosi nello specifico la cura dei dialoghi (o meglio dell'unico, lungo dialogo tra i due personaggi); il suo contratto, inoltre, prevedeva la possibilità di sfruttare quei dialoghi per la riproposizione in forma di dramma, che tuttavia, per accordi con la società di produzione di Vasile, non sarebbe potuto andare in scena prima del 1973. La premessa al dramma ricapitola la vicenda produttiva del film e, soprattutto, del cambio di cast che aveva portato alla revisione dei profili dei personaggi. La modifica più significativa aveva riguardato proprio la protagonista interpretata da Bolkan, Valeria: nel film, dopo la separazione dal marito musicista, ha lasciato Venezia per lavorare prima in un ospedale poi nel campo della distribuzione libraria, finendo quindi per trovare un nuovo compagno, un industriale affidabile ma privo di guizzi. Nella prima formulazione, in cui la protagonista sarebbe dovuta apparire più *agée*, la sua parabola proseguiva dopo la separazione a Bassano del Grappa, dove si sceglieva per compagno «un professore di scuola media, ambizioso di scrivere versi sulla vena di Carducci e D'Annunzio»¹²⁷. Nella riformulazione con in mente Florinda Bolkan, Berto aveva voluto rimarcare l'allontanamento dalla decadente Venezia spostando la sua «seconda vita» nella moderna Milano, ma Salerno aveva preferito mantenere un carattere più provinciale al personaggio: la città scelta come rifugio dal matrimonio naufragato era dunque Ferrara. Nel dramma (e poi nel romanzo), Berto sconfessa questa scelta di Salerno e ritorna sulla propria idea iniziale: Valeria (che qui, significativamente, come il suo contraltare maschile, è solo una Lei senza nome proprio) è finita a Milano; inoltre, è una donna meno moderna ed emancipata di quella che appare nel film: ha lavorato un po', dopo aver lasciato il marito, ma poi ha abbandonato ogni occupazione dopo l'incontro con il facoltoso nuovo compagno. In generale, una vena misogina prende piede nel dramma, perlomeno attraverso il risentimento più aspro del protagonista maschile (Enrico/Lui).

¹²⁷ Berto 1971, p. 6.

È più forte la componente di gelosia erotica, e il comportamento sessuale della donna è mostrato come volubile: a differenza che nel film, Lei ammette di tradire il nuovo compagno con altri uomini.

Di Lui, si sa che frequenta prostitute, ma in questa abitudine è in qualche modo salvo dal gioco perverso dalla seduzione, anzi le prostitute quasi sono riscattate rispetto a Lei perché, quando vedono il suo ritratto nella casa dell'ex marito, gli dicono invariabilmente, in tono materno, che Lei ha «una faccia da puttana» (questo episodio è presente anche nel film). La gelosia erotica, nel dramma come nel romanzo, è esplicitata da un momento che si distanzia profondamente dal film: nell'ultima parte, giunti a casa di Lui, i due sono in procinto di fare l'amore, ma l'uomo non riesce ad avere un'erezione. Si intuisce che questo è forse un problema collegato al tumore, e non solo al turbamento della circostanza: nel film invece, dopo la rivelazione della malattia, i due consumano un rapporto appassionato, che in qualche modo li riconcilia attraverso il sesso, o almeno porta Enrico ad ammettere come nel sesso avesse sempre intuito che tra di loro la più generosa d'animo era Valeria. Questo episodio denota un più generale spostamento di senso tra il film e le sue riscritture: comprensibile, peraltro, se si tiene conto della diversa destinazione delle opere. Il film, pensato per un largo pubblico, insiste sull'esaltazione di un amore che non si è mai del tutto consumato nonostante le turbolenze e gli allontanamenti¹²⁸; il dramma e il romanzo sono invece molto più amari, concentrati sulla tortura mentale che i due protagonisti si riservano (e il principale torturatore è Lui), tanto da indurre il sospetto che l'amore tra i due fosse solo una chimera, una maschera del piacere di farsi del male (la parola «masochismo» è evocata più volte). Il sesso, in questo senso – che è in fondo una danza di sopraffazione animalesca – era meraviglioso solo quando i due protagonisti della lotta erano nel fiore degli anni: ora che uno dei due è un «animale morente», non è nemmeno possibile.

Occorre sottolineare, attraverso questa convergenza tra la versione drammaturgica e quella romanzesca, la loro strettissima parentela. È lo stesso Berto a indicarla, nella prefazione al romanzo: la novellizzazione viene ricondotta dall'autore all'aver avuto tra le mani la versione inglese del dramma; la traduttrice Valerie Southorn,

¹²⁸ Esaltazione sottolineata, tra l'altro, dai flashback che mostrano i due protagonisti giovani, felici, innamorati.

spiega Berto, aveva manipolato le didascalie trasformandole in brani di raccordo, e dando così alla *pièce* la forma di un romanzo. Una riscrittura per mano altrui a cui Berto aveva voluto rispondere con la propria versione, alla quale però affidava un ulteriore compito: quello di far giustizia delle critiche che gli erano piovute addosso dopo la pubblicazione del dramma. Operazione che gli era stata contestata come puramente commerciale, e per giunta era stato avanzato verso di lui e Salerno il sospetto che si fossero un po' troppo ispirati a *Love Story*, in cui ugualmente si parlava di un amore segnato dalla malattia mortale di uno dei due protagonisti. Berto respinge l'accusa, osservando che al film lui e il regista ci lavoravano dal 1967, ignorando del tutto l'omologo hollywoodiano. E il fatto di tornare ancora una volta sulla storia, attraverso il romanzo, voleva essere il segno di come egli cercasse di riportare il più possibile verso di sé, verso il proprio universo poetico, quel lavoro considerato «mercenario». Uno sforzo sottolineato, peraltro, dall'ammissione che quel ritorno sulla storia gli fosse risultato quanto mai gravoso, difficile: «Posso dire che in vita mia non ho mai lavorato tanto per scrivere tanto poco», afferma; e questo *labor limae* è proprio il segno della nobiltà della riscrittura, che non può e non deve intendersi come concessione al mercato dei prodotti culturali: «È un'operazione che, d'abitudine, l'industria culturale non chiede, e forse nemmeno gradisce»¹²⁹.

Il vigore dell'*excusatio* fa sospettare che essa fosse in parte *non petita*, o perlomeno che nelle critiche ci fosse un fondo di verità: era vero che al cinema Berto si fosse rivolto per trovare sostentamento alla propria attività di romanziere, che a esso avesse tentato da subito di votarsi anche nella prospettiva di diventare regista, e che ne fosse stato perlopiù respinto, anche per una sua peculiare estraneità all'ambiente romano. Normale dunque che, quando il successo commerciale lo aveva riportato al centro della scena, ne volesse sfruttare al massimo le possibilità, anche e soprattutto dal punto di vista economico. Tuttavia, se pure le motivazioni di fondo potevano essere materiali, è innegabile la volontà di Berto di trascinare *Anonimo veneziano* sul proprio territorio letterario, allontanandolo da quello del film. E in questo aspetto diventa interessante il confronto con l'esempio di Larry McMurtry.

¹²⁹ Berto 1976, p. 8.

Rispetto al destino dello «scenario» *The Streets of Laredo*, che con gli anni si sarebbe trasformato nel romanzo *Lonesome Dove*, ho evidenziato come la più evidente (e tangibile) caratteristica della rielaborazione sia un’*espansione* del materiale narrativo; l’arco della vicenda rimane similmente teso da un viaggio, al cui interno però vengono moltiplicati e ampliati gli episodi secondari, oltre che innestata una linea del tutto nuova (quella di July Johnson, il «giustiziere» di Jack Spoon). Nelle riscritture di *Anonimo veneziano* si nota invece una *contrazione* del contenuto, quasi come se la vicenda necessitasse – secondo Berto – di diventare più astratta e interiorizzata. È il film, e non le sue rielaborazioni, a cogliere l’occasione per dilatare i momenti collaterali. Si pensi, ad esempio, alla scena nel teatro, in cui Enrico sale sul podio del direttore d’orchestra e finge di dirigere i musicisti nella Quinta sinfonia di Beethoven, canticchiandola a voce: occasione per recriminare su una possibile carriera luminosa buttata alle ortiche, con la dedica ironica e malevola alla compagna che gli aveva permesso tali “successi”. Mentre assiste a quella scena patetica, Valeria si immagina nel palco e sente dentro di sé la musica suonata, effettivamente, da un’orchestra al gran completo, fantasticando su come sarebbe stata la loro vita se per lui le cose fossero andate per il meglio (e forse lasciandosi ferire dall’idea per cui, se non lo avesse lasciato, lui sarebbe diventato davvero un genio riconosciuto dal mondo). O ancora alla scena in cui Enrico porta Valeria in una sartoria per regalarle un abito in broccato: circostanza, questa, che permette a Enrico una tregua dai pensieri foschi, facendogli ammettere che luoghi come quella sartoria gli ricordano che c’è ancora poesia nella città marcia, morente; e che ugualmente rappresenta una parentesi giocosa, quasi spensierata per lei, dopo che si è detta disposta a ucciderlo se lui non trovasse sufficiente coraggio per suicidarsi. Questi due episodi nel dramma e nel romanzo sono evocati solo tramite il dialogo: non sono rappresentati direttamente, in scene dedicate. Nel film, è evidente che si tratti di sequenze visive più che «di parola», quindi, anche sulla base della dichiarazione di Berto per cui il suo contributo al copione riguardava principalmente i dialoghi, c’è da immaginare fossero invenzioni di Salerno che lo scrittore ha deciso di scorciare quando si è trattato di fornire le proprie versioni della storia¹³⁰. Se la trasformazione

¹³⁰ Ugualmente, nel dramma e soprattutto nel romanzo non ci sono flashback diretti sul passato dei personaggi: un cenno al loro primo incontro, anche in questo caso, è evocato attraverso il dialogo ed è diverso da quello presentato dal film. Nella pellicola, infatti, i due si

romanzesca di *The Streets of Laredo*, come ho affermato, è andata paradossalmente in una direzione più «cinematografica» del copione originario, esaltando gli aspetti avventurosi della storia e veicolando caratteristiche eroiche o amabili anche in personaggi controversi, in *Anonimo veneziano* Berto procede in direzione contraria, togliendo alla storia quanto vi era di più consolatorio e «visivo»: i personaggi sono più respingenti, e soprattutto Lui, che nel linguaggio dell'affettività disfunzionale contemporanea verrebbe bollato (anche giustamente) come «narcisista manipolatore», «passivo-aggressivo» e «maschio tossico». È inoltre evidenziata la cupezza della vicenda, con un maggior peso affidato a quel male metafisico che comprende entro sé stesso sia la rovina morale e materiale della città di Venezia sia la malattia inguaribile di Lui. Sia, in ultima analisi, il cattivo amore che i due protagonisti si sono offerti reciprocamente come delle coppe di veleno. Per Alessandro Vettori, il Male è il tema supremo dell'indagine narrativa di Berto: dalla guerra di *Il cielo è rosso* e *Le opere di Dio*, all'ingiustizia sociale de *Il brigante*, all'angoscia nervosa di *Il male oscuro*, alla colpa teologica di *La gloria*¹³¹. Il film parla dell'amore che resiste al male, che sopravvive *nonostante* il male; dramma e romanzo parlano invece di come il male cresca – come un parassita, come un cancro – sull'amore (o di come l'amore riveli nel male il suo vero volto).

Quest'esaltazione dei toni oscuri è senz'altro parte determinante di quel tentativo generale di Berto di riportare la storia di *Anonimo veneziano* all'interno del proprio universo. Tuttavia, come nel caso di *Lonesome Dove* la riscrittura produceva un effetto controfinale, contribuendo a rilanciare il mito «country & western» che per via critica McMurtry proclamava di voler vedere abolito, allo stesso modo si produce in *Anonimo veneziano* una variazione di senso rispetto al problema onnipervasivo del male. Tale variazione va a toccare un'altra delle colonne portanti della narrativa di Berto: il confronto/scontro con l'autorità (il padre, Dio). Vettori mette in risonanza le

vedono per la prima volta quando Valeria sta festeggiando con i suoi compagni di università l'esito positivo di un esame; nel dramma e nel romanzo il lettore viene a sapere che la coppia si è conosciuta durante una protesta politica, con lei che manifestava insieme ai compagni di scuola superiore e lui con i colleghi del conservatorio. Poche ore dopo l'incontro, erano finiti a letto, come a evocare la superiorità del destino individuale sulle preoccupazioni politiche e sociali.

¹³¹ Cfr. Vettori 1999, pp. 123-47.

ultime pagine de *Il male oscuro* con il finale di *Anonimo veneziano*. Nel romanzo del '64 la lotta contro il fantasma paterno si conclude per il narratore con l'abbandono della propria missione di artista, verso un isolamento in Calabria che lo porta «lontano dagli uomini e dal male»¹³². Nel dramma e nella novellizzazione del film di Salerno il protagonista morente trova il suo riscatto di padre manchevole proprio nell'affermazione del proprio compito artistico, registrando il concerto che sarà il lascito a quel figlio con cui, poco prima, si è rifiutato anche solo di parlare al telefono. Non solo per codardia o per senso di colpa, ma per non guastare con parole inadeguate, banali, il dono che gli sta preparando. Lo scrupolo riversato nel realizzare quell'incisione sarà l'unico esempio degno da offrire all'erede. Il suo stesso atteggiamento autorevole e conciliante nei confronti dei giovani musicisti da cui si fa attorniare nella registrazione prefigura la possibilità (che la malattia mortale e il male morale gli impediscono di attuare) di essere un buon padre. Vettori sottolinea che entrambi gli esiti, del romanzo e del film, indicano una dissoluzione totale del soggetto nella morte, ma evita di notare che il finale di *Anonimo veneziano* ribalta il punto d'arrivo de *Il male oscuro*: la responsabilità verso la bellezza, verso l'arte, mette in salvo il difficile canale di trasmissione dell'eredità. Un altro modello paterno, incentrato sul desiderio invece che sulla Legge, è dunque possibile¹³³. «La morte di un uomo» e la «disperata rassegnazione per la morte d'una città e forse di tutto ciò che ha vissuto»¹³⁴ non sono l'ultima parola nella cupezza generale delle riscritture di *Anonimo veneziano*. Così come la distruzione del mondo per come lo conosciamo non è l'ultima parola in *The Road*, il romanzo premio Pulitzer di Cormac McCarthy, figura letteraria con cui ho aperto questo excursus: il gesto di «portare il fuoco», condiviso dal padre e dal figlio senza nome (così come senza nome sono i protagonisti di Berto), è ciò che permette la conservazione di ciò che c'è di più sacro nell'esperienza umana¹³⁵.

Aveva dunque ragione Berto a reclamare uno spazio di autenticità per la sua riscrittura, allontanandola dall'accusa di essere soltanto un'«operazione» come tante altre marchette nell'industria culturale. Gli spettatori e i lettori ben disposti, di fronte

¹³² Berto 2006, p. 409.

¹³³ Su questo tema rimando in modo particolare a Recalcati 2011, pp. 51-86.

¹³⁴ Berto 1976, p. 131.

¹³⁵ Cfr. ancora Recalcati 2011, pp. 155-69.

al dramma e al romanzo, non sarebbero incorsi in quell'equivoco. Tornando a più riprese su *Anonimo veneziano*, egli non solo si era «abbandonato al tormentoso piacere di permettere ai pensieri di cercarsi a lungo le parole più appropriate, e nel cercarsele magari mutano e differentemente si presentano sicché ne vogliono altre»¹³⁶; ma si era anche concesso, attraverso parole nuove, di dare spazio a nuovi pensieri.

¹³⁶ Berto 1976, p. 8.

Conclusione

IL REALISMO POSSIBILE

Nel corso di questa invasione [delle immagini mentali] alcune si impigliano nello schermo – e lì continuano a condurre una doppia vita. Il loro esoterismo, quello che è il fondamento del grande cinema, le vuole tenere in contatto sia con la loro origine mentale sia con il loro estremo sfociare sulle strade.

ROBERTO CALASSO, *Allucinazioni americane*

Nel 2023, con *Caccia allo Strega*, il critico Gianluigi Simonetti ha raccolto il frutto di anni di studi e corrispondenze per il «Sole 24 Ore» sul principale premio letterario italiano, oltre che i «carotaggi» in alcuni dei libri vincitori negli ultimi decenni. Il risultato è un panorama della letteratura italiana recente, che riflette tuttavia tendenze presenti anche fuori dai confini nazionali. Nelle pagine finali, Simonetti prova a tracciare un identikit del «libro da premio», attribuendogli queste caratteristiche: una premessa narrativa di efficace comunicazione paratestuale; una equidistanza dalla trama «neutralizzata» di tipo avanguardistico e da quella «finalizzata» della letteratura di genere (ma con qualche strizzata d'occhio al secondo tipo); un prologo «a effetto»; un tema di fondo attuale o un personaggio-guida emblematico, o, se storico, esemplificativo di un'epoca e dei suoi conflitti; un certo esotismo nell'ambientazione sociale (estremo lusso o estrema povertà); una lingua standard con qualche esplosione (controllata) di sperimentalismo; un conflitto di valori che si risolve per il bene; un'elevata temperatura emozionale¹. Non sono gli stessi ingredienti della stragrande maggioranza di film e serie che affollano le piattaforme *streaming*, principale veicolo attuale di distribuzione dei contenuti audiovisivi? Questi, infatti, sono «racconti veloci, finto-veri, contemporanei anche quando ambientati nel passato, sofisticati e accattivanti ma non difficili, divertenti ma *arty*, impacchettati in modo attraente e politicamente inclusivi». Non si tratta però, come osserva Simonetti, di una convergenza o di un allineamento tra tali prodotti e gli oggetti letterari, ma di un processo circolare, un nodo difficilmente districabile: il panorama del premio italiano per antonomasia mette in risalto il successo di «romanzi altamente traducibili in altri linguaggi artistici, pronti o quasi per adattamenti transmediali, e soprattutto eminentemente filmabili: non è chiaro fino a

¹ Cfr. Simonetti 2023, pp. 179-82.

che punto *influenzati* dalla sintassi, dalla ritmica, dall'emozionalità audiovisiva, e fino a che punto invece *pensati*, e scritti, per diventare un film o una serie»².

Queste osservazioni di Simonetti ci riportano in pieno nella prossimità di uno dei due corni del dilemma pasoliniano presentato nell'introduzione: la letteratura sembra aver assorbito, della sceneggiatura, la postura ruffiana, il suo offrirsi alla compiacenza del lettore/produttore – in fin dei conti ritenendolo «inferiore» proprio in quanto deve essere blandito. Non più, né meno, dell'abbonato delle piattaforme, a cui vanno offerti motivi per rinnovare o moltiplicare le *subscriptions*. Il dilemma del romanzo-sceneggiatura, tuttavia, di corni ne aveva due, e la deriva consumistica rappresentava solo un'opzione possibile: l'altra indicava l'insufficienza dell'opera in sé stessa, e prescriveva all'autore di non ritrarsi dalla sua creazione, come lo scrittore-Dio di Flaubert, ma di integrarla con la propria presenza sulla scena (non solo letteraria, ma soprattutto extra-letteraria). Opzione, anche questa, che ha trovato ampio seguito nella contemporaneità, e che non è sganciata dalla prima: sempre secondo Simonetti, la letteratura «tende sempre più spesso alla performance: rilutta a conservarsi “solo scritta”, oltrepassa i confini del libro [...]; sollecita, per farsi più seducente, interazioni con le immagini e la musica, con interviste, documentari e *making of*, col corpo stesso dell'autore, sempre più invitato a non lasciare sola la sua opera [...]. Lo scrittore è quindi indotto, per acquisire una posizione centrale nel campo letterario, a trasformarsi in performer»³.

Torniamo per un attimo al concetto pasoliniano di sceneggiatura: essa era intesa come struttura di parole che si apre alla realtà, preludio di un racconto condotto tramite la «lingua» della realtà stessa (nel cinema). Che cosa è stato della letteratura che ha accolto dentro di sé (o che si è adeguata a) questa tipologia testuale propria del cinema?

² Simonetti indica dieci autori i cui rispettivi libri, vincitori dello Strega nel nuovo millennio, sono stati tradotti in film (o sono in corso di adattamento): Ernesto Ferrero, *N*; Melania Mazzucco, *Vita*; Paolo Giordano, *La solitudine dei numeri primi*; Sandro Veronesi, *Caos calmo* e *Il colibrì*; Niccolò Ammaniti, *Come Dio comanda*; Nicola Lagioia, *La ferocia*; Paolo Cognetti, *Le otto montagne*; Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*. Un dato tanto più interessante, poiché negli ultimi due decenni del Novecento solo due libri vincitori del premio erano diventati dei film: *Ninfa plebea* di Domenico Rea e *Il nome della rosa* di Umberto Eco (ibi, p. 138-40).

³ Ibi, p. 28.

È diventata solo la ripetizione di schemi preordinati dal mercato? O ha preso la tensione alla realtà solo come trampolino di lancio per il narcisismo autoriale?

Una elegante rappresentazione di questo doppio scacco si può trovare in un libro di Domenico Starnone del 2010, *Fare scene*. Starnone, Premio Strega 2001 con *Via Gemito* – una delle opere esaminate da Simonetti nella sua carrellata di vincitori del secondo millennio – e sceneggiatore per molto cinema e televisione italiani soprattutto tra gli anni Novanta e i Dieci del Duemila, ha composto questo libro come una raccolta di quattro testi che gravitano attorno all'amore per i film e al lavoro nell'industria cinematografica. I due più corposi, intitolati *Primo tempo* e *Secondo tempo*, sembrano inserirsi nella scia delle due domande che ho fatto derivare dall'idea pasoliniana di sceneggiatura.

Primo tempo segue da vicino la strada di *Via Gemito*, attingendo allo stesso ambiente familiare, alla città di Napoli e al tempo della giovinezza su cui si stagliavano le vicende del romanzo del 2001⁴. Qui l'obiettivo si concentra su una educazione sentimentale dell'autore-narratore condotta perlopiù attraverso la frequentazione dei cinema popolari, che diventa veicolo della vocazione letteraria. Il racconto si conclude con l'uscita dal nucleo familiare, passaggio all'età adulta che coincide con l'affitto di una casa indipendente (situata vicino a un vecchio cinema) e con la morte della nonna materna, complice prediletta nelle visioni degli spettacoli pomeridiani. Le ultime righe del racconto si chiudono proprio sull'omaggio alla memoria della nonna davanti al suo cadavere, inizio di una meditazione che conduce al cuore della «chiamata» al lavoro letterario/cinematografico: il narratore ricorda un episodio in cui da bambino, durante una proiezione, aveva scorto la nonna intenta in una chiacchiera civettuola con l'uomo che vendeva le caramelle agli avventori della sala; baciando la fronte fredda della defunta, gli era tornato in mente come la nonna «parlava e una ciocca le scivolava sulla

⁴ Per Simonetti il libro di Starnone merita particolare attenzione perché anticipa una tendenza dominante nella letteratura italiana degli anni a venire: «Starnone mette così in opera [...] una scrittura che comunica al proprio lettore, per così dire “in diretta”, le difficoltà e le scoperte implicate nel tentativo di tenere insieme biografia, autobiografia e invenzione – con in bella evidenza tutti i buchi, le lacune, gli strappi e le cuciture che rimangono nel testo. Così facendo Starnone porta per primo allo Strega, nel 2001, uno schema narrativo che da noi avrà grande fortuna nei vent'anni successivi: l'inchiesta su vicende reali (e spesso familiari) effettuata da un narratore-testimone che è direttamente e fortemente invischiato nella storia raccontata» (p. 61).

fronte, se la metteva a posto con le dita». Il pensiero di quel bacio era diventato lo sprone alla scrittura, intesa da subito come corollario o come preludio del racconto cinematografico: «Si può filmare, mi chiedevo, il gelo della fronte di una persona che ci ha amato, che abbiamo amato, che abbiamo sentito fin dalla nascita calda del calore della vita? Mi rispondeva di sì, e forse sapevo anche come. Ero sicuro di essere nato imparato. Si può filmare tutto, mi dicevo, se la scrittura sa indicare ciò che serve per vedere con occhi buoni. Presto o tardi scriverò»⁵.

Quell'«ero sicuro di essere nato imparato» sembra già scritto all'altezza degli eventi che si dipanano nel *Secondo tempo*. E mostra il verme nascosto nella mela: uno smacco non visto, impossibile da concepire per un giovane uomo ubriaco di futuro. Nella seconda parte, l'autore-narratore è ormai un professionista della scrittura che sguazza con una certa dimestichezza nello stagno delle produzioni cinematografiche e televisive nazionali. Mentre si barcamena tra soggetti per serie su Tommaso Campanella, su John Dowland o su sanguinari camorristi, viene coinvolto in una storia di operai per un regista/attore *engagé* un po' in declino. Quel progetto immaginato come viscerale e profondo, così come traspare dal titolo di lavoro *Fine della coscienza di classe*, finisce per edulcorarsi e illanguidire sotto i colpi delle esigenze incrociate dei vari soggetti che presiedono alla nascita di un film: produttori, funzionari Rai, registi nevrotici, attrici che si sentono dive ecc. Il film prende forma in una sorta di sghembo mix di generi intitolato, a favore di distribuzione, *La vita danza sempre con l'amore*; ma che – alla pari della pellicola del regista cieco in *Hollywood Ending* di Woody Allen – finisce per essere nobilitato da qualche premio nei festival e da recensioni clementi sui quotidiani, mettendo così una pezza anche sulla coscienza artistica del suo sceneggiatore: «Adesso mi sentivo parte di un'impresa che, per ragioni oscure, non sarebbe naufragata nel mare delle tante fatiche sprecate. [...] Il film uscì in settanta copie. *Repubblica* gli assegnò tre asterischi e mezzo su cinque. Il *Corriere* gliene diede tre e lo segnalò entusiasticamente per due settimane. C'era il giallo, c'era il musical, due operai. Andò bene, soprattutto in dvd»⁶. Queste parole di chiusura del *Secondo tempo* si riallacciano con quelle che concludono il *Primo* segnando un esito dolce-amaro:

⁵ Starnone 2010, p. 68.

⁶ Ibi, pp. 158-9.

l'iniziazione è completata dall'accettazione del compromesso, ma in fondo anche dalla consapevolezza che non «si può filmare tutto», e soprattutto che la scrittura è impotente nell'«indicare ciò che serve per vedere con occhi buoni».

Nella struttura di *Fare scene* però, diversamente da un film, il *Secondo tempo* non comprende il finale. C'è un addendum, intitolato appunto *Fine*: che però è quasi un «dopo i titoli di coda», una rapsodia di ricordi del passato e considerazioni sul presente (dopo l'uscita di *La vita danza sempre con l'amore*) che ricombina, rimescolandoli, i due mondi dei racconti precedenti. In questa parte, si affaccia la possibilità che non tutto sia finito con il compromesso del film «traviato»; e soprattutto, la possibilità che la scrittura (cinematografica e no) non sia solo ciò che è rimasto sepolto in quel compromesso o nei ricordi della vocazione giovanile: «Un racconto, mio caro, non finisce. Un racconto si interrompe. Una volta ho trovato mia nipote che cercava di scollare il foglio bianco incollato sulla copertina di *Cenerentola*. Voleva vedere se lì sotto c'era ancora scrittura, per potermi dire: ecco, lo vedi che continua, dai, leggi»⁷. È sulla traccia di queste parole che, forse, si può cercare una risposta alle due domande che ho lasciato in sospeso sopra.

Le analisi di Simonetti che ho riportato lasciano intuire, sul loro sfondo, le considerazioni compiute da Walter Siti – principale studioso di Pasolini in Italia – sulla deriva «etica» di larga parte della letteratura contemporanea, che vuole l'autore impegnato più come attivista che come artista (in *Contro l'impegno*, 2021); a cui avrebbe fatto il paio, due anni dopo, una speculare polemica nei confronti del preteso realismo delle serie televisive (nella *Palinodia* che Siti ha aggiunto in appendice alla riedizione del suo saggio del 2013 *Il realismo è l'impossibile*). Le questioni sono intrecciate: la letteratura impegnata finisce per mostrare la nevrosi che la abita perché «si assiste – scrive Siti – a una *fuga nella letteratura* come in psicoanalisi si dice fuga nella guarigione [...]. Come se si scrivesse per esser chiamati scrittori e non per la passione di esporsi a un trauma. La scrittura *engagée*, così, rischia di diventare una specializzazione merceologica, come il fantasy o il self help; con tanti saluti al tremore che non può non afferrarci quando l'Angelo e il Diavolo si disputano l'animaccia nostra o

⁷ Ibi, p. 173.

l'anima della società»⁸; e le serie televisive, con la loro pretesa di essere il vero «romanzo contemporaneo», ricorrono alla realtà solo come a «un ingrediente utile a migliorare gli effetti, a patto che sia una realtà controllata o indirizzata. In tali condizioni è quasi impossibile distinguere una scheggia imprevista di reale (potenzialmente inquietante e dotata di una carica conoscitiva) da una bizzarra acchiappa-like»⁹.

L'impasse – narcisismo e/o tradimento del reale – è dunque inevitabile? Mi sembra di no, una via di salvezza è concessa. La strategia è tirarsi fuori dal dilemma pasoliniano così come il barone di Münchhausen si salvava dalla palude in cui era impantanato sollevandosi per i capelli. Nell'introduzione, avevo fatto ricorso alle analisi di Antonio Bertini sottolineando, attraverso di esse, come la sceneggiatura nell'ipotesi di Pasolini, con la sua idea di apertura essenziale alla dimensione della realtà, fosse l'immagine di «una struttura culturale che tende a diventare un'altra struttura culturale, da filologico-letteraria a cinematografica». Ora, si tratta di prendere questa tensione per quello che è: un movimento, non un destino. Questa seconda opzione è fortemente condizionata dal fantasma della parabola biografica dello stesso Pasolini, di cui occorre sbarazzarsi. Bisogna invece prendere l'idea originaria – così d'altronde suggerisce lo stesso Bertini – come una forma di «dinamismo immobile»¹⁰: non, dunque, come il terreno scivoloso su cui lo scrittore che guarda con interesse alle potenzialità della scrittura cinematografica, e a tutta la ricchezza dell'esperienza del cinema – un bagaglio ormai inalienabile – deve per forza cadere, verso il pervertimento della propria vocazione.

Mi sembra che i tre autori di cui ho trattato nelle pagine precedenti si siano lasciati attraversare, con un atteggiamento più «laico» e ironico, da questo «dinamismo immobile». C'è chi, come Carrère, si è buttato a capofitto, con tutto sé stesso, nelle proprie pagine e fuori di esse, e ha ipotizzato una via «performativa» della scrittura; chi, come McMurtry, ha cercato – magari non dichiaratamente – altre «sporgenze» autoriali, ricreando l'ambiente d'origine a immagine delle proprie passioni culturali; chi, come Arriaga, ha messo pezzi del proprio vissuto in tutte le narrazioni,

⁸ Siti 2021, p. 261-2.

⁹ Siti 2024, p. 82 (il passaggio commenta, nello specifico, la seconda stagione, di ambientazione italiana, della serie televisiva *White Lotus*, Hbo 2022).

¹⁰ Bertini 1979, p. 83.

cinematografiche e letterarie, uscite dalla sua penna. E tutti e tre non si sono tirati indietro dall'immersione, a volte inebriante altre amareggiante, nell'oceano dei film e delle serie televisive. Eppure, questo movimento non li ha trascinati via con sé come un tornado, ma tutti e tre hanno saputo «riportare le greggi all'ovile» ribadendo a più riprese la loro appartenenza, prima di tutto, al mondo della letteratura: McMurtry con l'ironia che lo contraddistingue, ricordando a più riprese come il cinema (e le serie) fossero un modo per nutrire la bibliofilia vorace e una altrettanto smisurata volontà di continuare a scrivere romanzi, al ritmo di cinque pagine al giorno, indipendentemente dal loro successo¹¹; Carrère insistendo sul fatto di non essere «un grand visuel», ma «plutôt quelqu'un qui fabrique des histoires, qui travaille sur des histoires, que quelqu'un qui fait des tableaux ou qui a un univers visuel très fort»¹²; e Arriaga rivendicando la fatica della scrittura, la necessità di ritornare incessantemente sulla materia scrittura prima di licenziare un romanzo o uno *script*¹³.

Un ritorno al logocentrismo soggiacente all'idea, di derivazione montaliana, della scrittura cinematografica come «secondo mestiere»? Non direi, perché è difficile affrontare un'occupazione vicaria con l'intensità e la serietà con cui, come spero di aver mostrato, i tre autori hanno affrontato il lavoro per il cinema. E non solo lo hanno affrontato, ma gli hanno permesso di permeare i loro stessi sforzi letterari.

E la realtà? È un obiettivo che non merita in fondo di essere messo a fuoco, perché troppo invischiato nel dilemma pasoliniano? Vale dunque la battuta di Vladimir Nabokov secondo cui la letteratura «è nata il giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non c'erano lupi dietro di lui»¹⁴?

¹¹ Cfr. nota 1 al capitolo 1.1.

¹² Demanze - Rabaté, pp. 11-2.

¹³ Cfr. Galvis Díaz 2017, p. 133: «Escribir *El Salvaje* me llevó cinco años y medio y 14 kilos, porque subí 14 kilos, ya que me dediqué a ella de 14 o 16 horas diarias. Dejé de ir al gimnasio y hacer ejercicio. Parecía como si acabara de parir, y al contrario de las mujeres que tienen un hijo, yo no recuperé la forma»; e Rodenas 2020, p. 338: «*Salvar el fuego* la reescribí seis veces (recuerda que tenía 1.440 páginas). Pues desde la primera palabra. Voy transcribiendo y voy quitando. La redacción me llevó dos años, la primera reescritura siete meses, y así. Después la corregí diez veces. ¿Qué significa corregir? La leo completa, no la reescribo; voy tachando y voy corrigiendo». Ma un identico «travaglio» si applica anche alla scrittura per il cinema: «Para mí, escribir un guión es exactamente igual que escribir una novela: me tardo dos o tres años en terminarlo» (Enrigue 2007, p. 49).

¹⁴ Nabokov 1992, p. 35.

Nello stesso saggio del 2013 che ho menzionato prima, scritto a ridosso della vittoria del Premio Strega con un romanzo «politico» e fortemente legato all'attualità (della crisi economica, del *milieu* criminale di Roma) come *Resistere non serve a niente*, Siti si chiedeva a quale accezione di realismo potesse essere ricondotto il proprio lavoro di scrittore. L'opzione in cui finiva per circoscriverlo, con qualche ritrosia («se non temessi di apparire ridicolo»), era quella di un *realismo gnostico*: una categoria che richiama il motto con cui, in una lettera a proposito di *Germinal*, Émile Zola descriveva il proprio approccio alla letteratura: «il salto nelle stelle mediante il trampolino dell'osservazione esatta»¹⁵. Per Siti il realismo, il più rigoroso, non rappresenta il mondo per il puro gusto di riprodurlo ma lo «secolarizza [...] solo per re-incantarlo», «si fa preciso solo per accogliere il Sacro: una realtà frugata per rivelarne la mancanza»¹⁶. È, dunque, una dedizione alla tessitura che tanto vale quanto più lascia trapelare ciò che c'è oltre la trama dell'arazzo: «quello che sta fuori della società e che può essere chiamato il disumano, l'infinito, può essere il nulla». Il realismo, insomma, deve essere «soprattutto spiazzamento e mistero»¹⁷. Per fare questo, occorre passare dagli stereotipi agli archetipi, assorbire i miti dentro la rappresentazione dei «freddi sterrati della realtà», per far fiorire il Reale. E questo compito, a mio avviso, è a maggior ragione possibile se la letteratura si allea con il cinema. Un cinema da intendere, secondo l'idea di Roberto Calasso riportata nell'introduzione, come l'ultimo deposito dei miti dell'Occidente, il rifugio dei suoi dèi.

Uno dei motivi costanti all'interno dell'Opera di Calasso, a partire da *La rovina di Kasch* (1983), è il rapporto tra le due modalità attraverso cui si articola la mente: il digitale e l'analogico. Il primo è il polo della *sostituzione*, governato dal principio per cui una cosa sta al posto di un'altra, «l'atto della codifica»¹⁸: è l'ambito del discreto, della parcellizzazione della realtà, la rete che si getta sul mondo per imbrigliarlo; il secondo è quello della *connessione*, in cui il rimando tra un significato e l'altro non annulla il primo per mezzo del secondo, ma lo mantiene vivo, procedendo in una catena metamorfica di simboli e figure: è l'ambito del continuo, della metafora, delle

¹⁵ Cit. in Siti 2024, p. 43.

¹⁶ Ibi, pp. 48-9.

¹⁷ Mazza Galanti 2019, p. 120-21.

¹⁸ Calasso 2016, p. 130.

corrispondenze (secondo l'idea baudelairiana). Sono modalità compresenti nella mente, ma non rapportabili in modo diretto, e soprattutto una di esse, la digitale, ha preso nella storia dell'uomo (in particolare occidentale) il sopravvento e ha preteso di occupare tutto il campo: il linguaggio, che ne è il principale strumento, non coincide però con la totalità del pensiero: «una parte, una larga parte di ciò che è non deve essere accessibile alla conoscenza»¹⁹; «l'immanifesto è molto più vasto del manifesto. L'invisibile del visibile. Così anche per il linguaggio». La parola, però, ha il potere di evocare, per differenza, il suo Altro: «soltanto perché la lingua proietta un'ombra ben più vasta di sé e inaccessibile, la parola conserva e rinnova un tale incanto»²⁰. Il discreto rimanda al continuo, l'osservazione esatta è il trampolino per le stelle – come diceva lo Zola citato da Siti. E il volto del continuo è forse proprio quello delle immagini che arrivano da un passato lontanissimo e a cui gli schermi (del cinema, dei dispositivi) continuano a dare nuova vita, indipendentemente dai contesti in cui si incarnano; o meglio, forse le immagini del cinema, con la loro profondità immemoriale, aiutano a dare un volto al continuo, alla Realtà – a conservarne il ricordo. Il cinema offre allo spettatore dei feticci che, per Siti come per Calasso (con Freud sullo sfondo), sono «dèi travestiti da oggetti»²¹.

È su questa via che lo «scrivere per immagini» della sceneggiatura può risvegliare, nella letteratura che l'ha scelta come compagna, la nostalgia per tutto quello che c'è al di là di sé stessa.

¹⁹ Calasso 2002, p. 123.

²⁰ Calasso 2010, p. 406.

²¹ Siti 2024, p. 44.

Bibliografia

Fonti primarie

Arriaga, Guillermo (1999), *El búfalo del la noche*, Norma SA Editorial, Ciudad de Mexico.

— (2004) *21 grams*, Faber & Faber, London.

— (2007a), *Retorno 201*, tr. it. di Stefano Tummolini, Fazi Editore, Roma.

— (2007b), *Amores perros*, verticales de bolsillo, Barcellona.

— (2011), *Bafta Guru*, in «The Bafta and Bfi Screenwriters' Lecture Series», 26 settembre, pp. 1-11.

— (2016), *El Salvaje*, Alfaguara, Madrid.

— (2020), *Salvar el fuego*, Alfaguara, Madrid.

Carrère, Emmanuel (1977), *Prométhée délivré. Sur les Frankenstein de Terence Fisher* [«Positif», n° 195-196], in Nacache – Salado 2019, pp. 237-43.

— (1979), *L'urlo, la ricerca del folle. L'australiano di Jerzy Skolimowski*, tr. it. di Francesco Bergamasco, in Chatrian - Persico 2015, pp. 82-9.

— (1981), *Pourquoi j'aime le cinéma*, in Id. 2023, pp. 853-7.

— (1982), *Werner Herzog*, Edilig.

— (1995a), *Langue étrangère*, in Demanze – Rabaté 2018, pp. 127-46.

— (1995b), *Transfert*, in Demanze – Rabaté 2018, pp. 245-61.

— (1986), *Le Détroit de Behring: introduction à l'uchronie*, P.O.L, Paris.

— (2000), *L'Adversaire*, in Id. 2023, pp. 303-425.

— (2002), *1977*, in «Positif», 500, ottobre.

— (2007), *Un roman russe*, in Id. 2023, pp. 427-648.

— (2009), *D'autres vies que la mienne*, in Id. 2023, pp. 649-850.

— (2011), *Limonov*, P.O.L, Paris.

— (2014), *Le Royaume*, P.O.L, Paris.

— (2016), *Il est avantageux d'avoir où aller*, P.O.L, Paris.

- (2018), *Le Quai de Ouistreham. Note d'intention*, in Nacache – Salado 2019, pp. 217-27.
 - (2020), *Yoga*, P.O.L, Paris.
 - (2023), *Vers le reel. Oeuvres choisies*, Gallimard, Paris.
- McMurtry, Larry (1981), *Ever a Bridegroom*, in «The Texas Observer», 23 ottobre, pp. 1 e 8-19.
- (1987), *Film Flam: Essays on Hollywood*, Touchstone/Simon & Schuster, New York.
 - (1996), *Letter to Gary Cartwright*, Collection Gary Cartwright, 27 dicembre, The Wittliff Collections, San Marcos (TX), SWWC N. 001, Box 9, Folder 13.
 - (1999), *Walter Benjamin at the Dairy Queen: Reflections at Sixty and Beyond*, Simon & Schuster, New York.
 - (2006), *Academy Award Acceptance Speech*, in «Academy Award Acceptance Speech Database», 5 marzo, <https://aaspeechesdb.oscars.org/link/078-23/>, 14/11/2024.
 - (2008), *Books: A Memoir*, Simon & Schuster, New York.
 - (2009), *Literary Life: A Second Memoir*, Simon & Schuster, New York.
 - (2011a), *Hollywood: A Third Memoir*, Simon & Schuster, New York.
 - (2011b), *Lonesome Dove*, Pan Books, London.
 - (2018a), *Horseman, Pass By*, Liveright, New York-London.
 - (2018b), *Leaving Cheyenne*, Liveright, New York-London.
 - (2018c), *The Last Picture Show*, Liveright, New York-London.
 - (2018d), *In a Narrow Grave: Essays on Texas*, Liveright, New York-London.
 - (s.d.), *By Pass Surgery: A Patient's View*, Collection Gary Cartwright, 27 dicembre, The Wittliff Collections, San Marcos (TX), SWWC N. 001, Box 9, Folder 13.
- McMurtry, Larry – Bogdanovich, Peter (1972), *The Streets of Laredo: a scenario*, The Wittliff Collections, Acc. 2003-042A.

Filmografia

21 grams, Alejandro González Iñárritu (sceneggiatura di Guillermo Arriaga), Usa, 2003.

Amores perros, Alejandro González Iñárritu (sceneggiatura di Guillermo Arriaga), Messico, 2000.

Babel, Alejandro González Iñárritu (soggetto di Guillermo Arriaga e Alejandro González Iñárritu; sceneggiatura di Guillermo Arriaga), Usa/Messico, 2006.

Brokeback Mountain, Ang Lee (sceneggiatura di Larry McMurtry e Diana Ossana da un racconto di Annie Proulx), Usa, 2005.

El búfalo del la noche, Jorge Hernández Aldana (sceneggiatura di Guillermo Arriaga dal suo romanzo), Messico, 2007.

The Burning Plain, regia e sceneggiatura di Guillermo Arriaga, Usa/Francia/Germania, 2008.

Conversazione tra Emmanuel Carrère e Marco Missiroli, Ciclo PDE Social Club, 24 maggio 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=k9BjbHME6x0>

The Last Picture Show, Peter Bogdanovich (sceneggiatura di Larry McMurtry e Peter Bogdanovich dal romanzo di Larry McMurtry), Usa, 1971.

Ouistreham, Emmanuel Carrère (sceneggiatura di Emmanuel Carrère e Hélène Devynck dal libro-reportage di Florence Aubenas), Francia 2021.

Retour à Kotelnitich, regia e sceneggiatura di Emmanuel Carrère, Francia, 2003.

The Three Burials of Melquiades Estrada, Tommy Lee Jones (sceneggiatura di Guillermo Arriaga), Usa/Francia, 2005.

Fonti secondarie

- AA.VV. (2021), *Acta del jurado del Premio Princesa de Asturias de las Letras 2021*, in «Fundación Princesa de Asturias», 9 giugno, <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2021-emmanuel-carriere.html?texto=acta&especifica=0>, 15/11/2024.
- Abramson, Jill (2019), *Merchants of Truth: The Business of News and the Fight for Facts*, Simon & Schuster, New York.
- Ambrosini, Richard (2019), *Le storie di Conrad. Biografia intellettuale di un romanziere*, Carocci, Roma.
- Aubenas, Florence (2010), *Le quai de Ouistreham*, Éditions de l'Olivier, Paris.
- Arnold, Edwin T. – Luce, Dianne C. (1999) (eds.), *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson (MS).
- Barone, Francesco – Guzzo, Augusto – Parrini, Paolo (2006), *Causa*, in Marassi – Melchiorre (2006), pp. 1750-67.
- Benvenuti, Giuliana (2023) (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Einaudi, Torino.
- (2023), *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, in Id. 2023, pp. 3-71.
- Bertinetti, Paolo (2024), *Agenti segreti. I maestri della spy story inglese*, Sellerio, Palermo.
- Bertini, Antonio (1979), *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni Editore, Roma.
- Berto, Giuseppe (1971), *Anonimo veneziano: testo drammatico in due atti*, Rizzoli, Milano.
- (1976), *Anonimo veneziano*, BUR Rizzoli, Milano.
- (2006), *Il male oscuro*, BUR Rizzoli, Milano.
- Biagi, Dario (1999), *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, Bollati Boringhieri, Torino.

- Biskind, Peter (1998), *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-drugs-and-rock'-n'-roll Generation Saved Hollywood*, Bloomsbury, London.
- Bloom, Harold (2014), *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, tr. it. di Mario Diacono, Abscondita, Milano.
- Bloch, Ernst (2015), *Eredità di questo tempo*, tr. it. e cura di Laura Boella, Mimesis, Milano.
- Boella, Laura (2015), *Introduzione*, in Bloch 2015, pp. 5-40.
- Borges, Jorge Luis (1984), *Tutte le opere. Vol. I*, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, Milano.
- (1996), *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid.
- Bourriaud, Nicholas (2009), *The Radicant*, Lukas & Sternberg, New York.
- Brizio-Skov, Flavia (2002), *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza.
- Busby, Mark (1995), *Larry McMurtry and the West: An Ambivalent Relationship*, University of North Texas Press, Denton (TX).
- Calasso, Roberto (2002), *K.*, Adelphi, Milano.
- (2010), *L'ardore*, Adelphi, Milano.
- (2016), *Il Cacciatore Celeste*, Adelphi, Milano.
- (2021), *Allucinazioni americane*, Adelphi, Milano.
- Camerani, Marco (2008), *Joyce e il cinema delle origini: Circe*, Edizioni Cadmo, Fiesole.
- Castellana, Riccardo (2019), *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma.
- (2021) (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma.
- Cavalleri, Cesare (2023), *Lettere 1967-2022*, Edizioni Ares, Milano.

- Cerisuelo, Marc – Fautrier, Pascale (2005), *Emmanuel Carrère: roman et film*, in «NYU à Paris», 6 novembre, <https://nyufre-search.wordpress.com/2005/11/06/381/>, 6 novembre 2024.
- Chatrian, Carlo - Persico, Daniela (2021) (a cura di), *Emmanuel Carrère. Tra cinema e letteratura*, Bietti, Milano.
- Chávez, Daniel (2016), *Film Adaptation and Transnational Cultures of Production: The Case of Guillermo Arriaga*, in «A Contracorriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America», 13.3, pp. 127-56.
- Cioran, Emil M. (2005), *Fascinazione della cenere*, a cura di Mario Andrea Rigoni, il notes magico, Padova.
- Citati, Pietro (2000), *Il Male assoluto. Nel cuore del romanzo dell'Ottocento*, Mondadori, Milano.
- Cohn, Deborah (1997), “*He Was One of Us*”: *The Reception of William Faulkner and the U.S. South by Latin American Authors*, in «Comparative Literature Studies», 34.2, pp. 149-69.
- Cometa, Michele (2020), *Cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Corbin, Henry (2005), *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, tr. it. di Leonardo Capezzone, Laterza, Roma-Bari.
- Cristin, Renato (2005), *Riflessi. L'influsso di Heidegger sulla filosofia e sulla cultura del Novecento*, in Volpi (2005), pp. 277-312.
- Daniele, Marco (2017), *Le Drame Visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte*, in «Sinestesieonline», 6.21, <https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2018/03/ottobre2017-02.pdf>, 10/11/2024.
- Daugherty, Tracy (2023), *Larry McMurtry: A Life*, St Martin's Publishing Group, New York.
- Day, Douglas (1980), *Borges, Faulkner and The Wild Palms*, in «The Virginia Quarterly Review», 56, pp. 109-118.

- De Baecque, Antoine (1995) (a cura di), *Entretien avec Antonio Tabucchi*, in «Cahiers du cinéma», 494 (*Le cinéma des écrivains*), pp. 17-8.
- De Cristofaro, Francesco (2020) (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma.
- Deleuze, Gilles (1975), *Logica del senso*, tr. it. di Mario de Stefanis, Feltrinelli, Milano.
- Deleyto, Celestino – del Mar Azcona, María (2010), *Alejandro González Iñárritu*, University of Illinois Press, Urbana (IL).
- Demanze, Laurent - Rabaté, Dominique (2018) (sous la direction de), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le reel*, P.O.L, Paris.
- Dowie, William (1998), *James Salter*, Twayne Publishers/Prentice Hall International, New York.
- Dusi, Nicola (2003), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Utet, Torino.
- Ebert, Roger (2001), *Amores Perros*, in «RogerEbert.com», 13 aprile, <https://www.rogerebert.com/reviews/amores-perros-2001>, 13/11/2024.
- (2009), *Two Tragic Timelines, Too Clever by Half*, in «RogerEbert.com», 16 settembre, <https://www.rogerebert.com/reviews/the-burning-plain-2009>, 13/11/2024.
- Eco, Umberto (2000), *Traduzione e interpretazione*, in «Versus», 85-86-87, pp. 55-100.
- Ejzenštejn, Sergej M. (1949), *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. and transl. by Jay Leyda, Harcourt, Brace and Company, New York.
- (1964), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, tr. it. di Luigi Longo, Einaudi, Torino.
- (1985), *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia.
- (1986a), *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia.
- (1986b), *La forma cinematografica*, tr. it. di Paolo Gobetti, Einaudi, Torino.
- Eliot, T.S. (1985), *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, BUR Rizzoli, Milano.

- Enrique, Álvaro (2007), *El nicho de Arriaga*, in «Letras libres», aprile, pp. 48-50.
- Fantappiè, Irene (2020), *Riscritture*, in De Cristofaro 2020, pp. 135-66.
- Faulkner, William (1939), *If I Forget Thee, Jerusalem [The Wild Palms]*, in Id. 1990, pp. 547-827.
- (1978), *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia*, 1957-58, ed. Frederick L. Gwynn and Joseph Blotner, University Press of Virginia, Charlottesville (VA).
- (1985), *As I Lay Dying*, Vintage, New York.
- (1989), *L'urlo e il furore*, tr. it. di Vincenzo Mantovani, Mondadori, Milano.
- (1990), *Novels. 1936-40*, Library of America/Viking Press, New York.
- (2002), *La grande foresta*, a cura di Mario Materassi, tr. it. di Roberto Serrai, Adelphi, Milano.
- Flaiano, Ennio (2014), *Il gioco e il massacro*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano.
- Flaubert, Gustave (1980), *Correspondance II (juillet 1851 – décembre 1858)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, Paris.
- Fritz, Donald E. (1989), *Anatomy and The Last Picture Show: A Matter of Definition*, in Reynolds (1989), pp. 57-77.
- Fritz, Earl E. – Fritz, Ezra E. (2008), *Faulkner, Borges, and the Translation of The Wild Palms: The Evolution of Borges's Theory Concerning the Role of the Reader in the Game of Literature*, in «The Faulkner Journal», 24.1, pp. 29-61.
- Frye, Steven (2017), *Understanding Larry McMurtry*, The University of South Carolina Press, Columbia (SC).
- Fuentes, Carlos (1970), *Casa con dos puertas*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México.
- Fusillo, Massimo, *Introduzione. Passato presente futuro*, in De Cristofaro 2020, pp. 13-31.

- Fusillo, Massimo – Lino, Marko – Faienza, Lucia – Marchese, Lorenzo (2020) (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, il Mulino, Bologna.
- Galvis Díaz, Luis José (2017), *Guillermo Arriaga, el cazador de historias*, in «La tercera orilla», 19, pp. 130-41.
- Gaudreault, André (2004), *Il cinema delle origini, o della cinematografia-attrazione*, tr. it. di Viva Paci, Il Castoro, Milano.
- Genette, Gérard (1982), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. di R. Novità, Einaudi, Torino.
- Gleeson White, Sarah – Dabashi, Pardis (2022) (eds.), *The New William Faulkner Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ginzburg, Carlo (2000), *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano.
- Grasso, Aldo (2007), *Sergej M. Ejzenštejn*, Il Castoro, Milano.
- Greimas, Algirdas-Julien (1985), *Del senso 2. Narratività, modalità, passioni*, Bompiani, Milano.
- (1995), *Maupassant. La semiotica del testo: esercizi pratici*, Centro Scientifico Editore, Torino.
- Grespi, Barbara (2010), *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma.
- Haraway, Donna J. (1997), *Modest_Witness@Second_Millennium. Female-Man©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, Routledge, New York-London.
- Hirschberg, Lynn (2001), *A New Mexican*, in «The New York Times Magazine», 18 marzo.
- von Hofmannsthal, Hugo (1902), *Una lettera (La lettera di Lord Chandos)*, in Hofmannsthal 1991, pp. 135-46.
- von Hofmannsthal, Hugo (1991), *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, tr. it. di Gabriella Bemporad, Leone Traverso e Giorgio Zampa, Adelphi, Milano.

- Horowitz, Mark (1997), *Larry McMurtry's Dream Job*, in «The New York Times», 30 novembre.
- Hugueny-Léger, Élise (2017), *Faire entrer le réel en collision avec le romanesque: l'art du montage dans Retour à Kotelnitch et Un roman russe d'Emmanuel Carrère*, in «Australian Journal of French Studies», 54.2, pp. 146-59.
- Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London.
- Isle, Ray (1999), *Three Days in McMurtryville*, in «Stanford Magazine», novembre/décembre.
- Jameson, Fredric (1989), *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, tr. it. di Stefano Velotti, Milano, Garzanti.
- Kapriélian, Nelly (2010), *Écrire, écrire, pourquoi? Entretien avec Emmanuel Carrère*, Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, Paris.
- Kawin, Bruce (1977), *Faulkner and Film*, Frederick Ungar, New York.
- (1982) (ed.), *Faulkner's MGM Screenplays*, The University of Tennessee Press, Knoxville.
- Laganà, Chiara (2022), *Carrère: «Io tra due passioni, libri e film. E tra Francia e Russia...»*, in «il Quotidiano del Sud», 4 aprile.
- Larkin, Philip (2003), *Collected Poems*, edited with an introduction by Anthony Thwaite, Faber & Faber, London.
- Lefevere, André (1992), *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, Routledge, New York-London.
- Lich, Lera P.T. (1988), *Larry McMurtry's Texas: Evolution of the Myth*, Eakin Press, Austin (TX).
- Luna Pérez, Kevin Andrés (2019), *Desmitificando el «efecto Rashomon» a través de la narrativa latinoamericana de Guillermo Arriaga*, in «ÑAWI. Arte – Diseño – Comunicación», 1.3, pp. 119-122.
- Mamet, David (1987), *Raccontare una storia*, in Id. 2002, pp. 112-7.

- (2002), *I tre usi del coltello. Saggi e lezioni sul cinema*, tr. it. di Flavia Abbinante, Andreina Lombardi Bom e Bruna Tortorella, minimum fax, Roma.
- Magny, Claude-Edmonde (1948), *L'Age du roman américain*, Éditions du Seuil, Paris.
- Manzoli, Giacomo (2003), *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma.
- Marassi, Massimo – Melchiorre, Virgilio (2006) (a cura di), *Enciclopedia filosofica*, vol. II, Bompiani, Milano.
- Márquez, Antonio C. (1995), *Faulkner in Latin America*, in «Faulkner Journal», 11.1-2, pp. 83-100.
- Márquez, Gabriel García (1982), *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Editorial La Oveja Negra, Bogotá.
- (1987), *Opere*, a cura di Rosalba Campra e con introduzione di Cesare Segre, Mondadori, Milano.
- (2002), *Vivere per raccontarla*, tr. it. di Angelo Morino, Mondadori, Milano.
- Materassi, Mario (1968), *I romanzi di Faulkner*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Mazza Galanti, Carlo (2019) (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, minimum fax, Roma.
- McCarthy, Cormac (1973), *Child of God*, Picador, London.
- (1994), *The Crossing*, Picador, London.
- (2014), *The Gardener's Son*, Picador, London.
- McGrath, Charles (2013), *A Careful Writer Stalks the Truth About Scientology*, in «The New York Times», 2 gennaio.
- McKee, Robert (2010), *Story. Contenuti, struttura, stile: principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, tr. it. di Paolo Restuccia, Omero editore, Roma.
- Melville, Herman (2002), *Moby-Dick*, eds. H. Parker - H. Hayford, Norton & Company, New York.

- Meriwether, James B. – Millgate, Michael (1968) (eds.), *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE).
- Merleau-Ponty, Maurice (1989), *L'occhio e lo spirito*, tr. it. di Anna Sordini, SE, Milano.
- Michelone, Guido (1999), *Sergej M. Ejzenštejn, l'uomo dei contrasti. Vita, idee, opere*, Loggia de' Lanzi, Firenze.
- Minà, Gianni (2020), *Storia di un boxeur latino*, minimum fax, Roma.
- Minore, Renato – Pansa, Francesca (2022), *Ennio l'alieno. I giorni di Flaiano*, Mondadori, Milano.
- Mintner, David (1980), *William Faulkner: His Life and Work*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London.
- Mishima, Yukio (2004), *Sole e acciaio*, tr. it. di Lydia Origlia, Guanda, Parma.
- Mitchell, Elvis (2000), *Film Festival Review. From Mexico, Three Stories and an Array of Lives United by a Car Wreck*, in «The New York Times», 5 ottobre.
- Montale, Eugenio (1959), *Il secondo mestiere*, in Id. 1996, pp. 128-32.
- (1996), *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano.
- Nabokov, Vladimir (1992), *Lezioni di letteratura*, tr. it. di Ettore Capriolo, Garzanti, Milano.
- Nacache, Jacqueline - Salado, Régis (2019) (a cura di), *Emmanuel Carrère. Un écrivain au prisme du cinéma*, Hermann, Paris.
- Nietzsche, Friedrich (2001), *Scritti 1865-1869*, a cura di Giuliano Campioni e Mario Carpitella, Adelphi, Milano.
- Palumbo Mosca, Raffaello (2021), *La non fiction*, in Castellana 2021, pp. 135-56.
- (2023), *Che cos'è la non fiction?*, Carocci, Roma.
- Parini, Jay (2004), *One Matchless Time: A Life of William Faulkner*, Harper, New York.

- Parks, Tim (2000), *Il cacciatore*, in Schwartz 2019, pp. 3-18.
- Pasolini, Pier Paolo (1972), *Empirismo eretico*, in Id. 1999, pp. 1241-1640.
- (1979), *Descrizioni di descrizioni*, in Id. 1999, pp. 1685-2224.
- (1999), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, 2 tomi, Mondadori, Milano.
- Peavy, Charles D. (1978), *Larry McMurtry*, Twayne/G.K. Hall, Boston.
- Peirce, Charles Sanders (1980), *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, a cura di Massimo Bonfantini, Letizia Grassi e Roberto Grazia, Einaudi, Torino.
- Piccolo, Francesco (2023), *La bella confusione*, Einaudi, Torino.
- Pivano, Fernanda (1989), *Introduzione*, in Faulkner 1989, pp. V-XII.
- Pilkington, Tom (1989), *McMurtry's Elegant Essays*, in Reynolds (1989), pp. 117-129.
- Plimpton, George (1966), *The Story Behind a Nonfiction Novel*, in «The New York Times», 16 gennaio.
- Porter, Carolyn (2007), *William Faulkner: Lives and Legacies*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Pound, Ezra (1951), *The ABC of Reading*, Faber & Faber, London.
- Rabaté, Dominique (2016), *Est-ce que dire, c'est faire? Écrire pour 'faire effraction dans le réel'*, in Reig – Romestaing – Schaffner 2016, pp. 51-61.
- Ragan, David P. (1999), *Value and Structure in The Orchard Keeper*, in Arnold - Luce (1999), pp. 16-27.
- Recalcati, Massimo (2011), *Che cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Reig, Christophe – Romestaing, Alain – Schaffner, Alain (2016) (éds.), *Emmanuel Carrère, le point de vue de l'adversaire*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris.

- Reilly, John M. (2000), *Larry McMurtry. A Critical Companion*, Greenwood Press, Westport (CT)-London.
- Reumont, François (2021), *Patrick Blossier, AFC, discusses the shooting of Ouistreham by Emmanuel Carrère*, tr. inglese di A. Baron-Raiffe, in «AFC-Cinéma», 13 luglio, <https://www.afcinema.com/Patrick-Blossier-AFC-discusses-the-shooting-of-Ouistreham-by-Emmanuel-Carrere.html?lang=fr>, 14/11/2024.
- Reynolds, Clyde (1989) (ed.), *Taking Stock: A Larry McMurtry Casebook*, Southern Methodist University Press, Dallas (TX).
- Rimini, Thea (2007), *La cine(biblio)teca di Tabucchi: il montaggio di Piazza d'Italia*, in «Italies», numero speciale 2007 (*Echi di Tabucchi / Échos de Tabucchi*), pp. 321-48.
- Rizzarelli, Maria (2023), *Eccedenze transmediali del romanzo: Il Museo dell'innocenza di Orhan Pamuk*, in Benvenuti 2023, pp. 285-307.
- Ronchi, Rocco (2015), *Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Feltrinelli, Milano.
- Rorty, Richard (1989), *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, tr. it. di Giulia Boringhieri, Laterza, Roma-Bari.
- Rossi, Umberto (2024), *Emmanuel Carrère, altre vite dietro l'angolo: un gioco futile e fascinoso*, in «Alias Domenica-il manifesto», 1 settembre.
- Rothstein, Mervyn (1988), *A Texan Who Likes to Deflate the Legends of the Golden West*, in «The New York Times», 1 novembre.
- Salter, James (2007), *Burning the Days*, Picador, London.
- Sartre, Jean-Paul (2010), *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, édition publiée sous la direction de Jean-François Louette, avec la collaboration de Gilles Philippe et de Juliette Simont, Gallimard, Paris.
- Sbrojavacca, Elena (2021), *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Feltrinelli, Milano.

- Schrader, Paul (2018), *Bafta Screenwriters' Lecture*, in «Bafta Screenwriters' Lecture Series», 26 novembre, <https://www.bafta.org/media-centre/press-releases/bafta-screenwriters-lecture-series-paul-schrader>, 07/11/2024.
- Schwartz, Lynne Sharon (2019) (a cura di), *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W.G. Sebald*, tr. it. di Chiara Stangalino, Treccani, Roma.
- Sebald, Winfried G. (2003), *Vertigini*, tr. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano.
- Segre, Cesare (1987), *Introduzione*, in Márquez 1987, pp. XI-XXVII.
- Sewell, Ernestine P. (1989), *McMurtry's Cowboy-God in Lonesome Dove*, in Reynolds 1989, pp. 317-24.
- Simonetti, Gianluigi (2023), *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, notttempo, Milano.
- Siti, Walter (2021), *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano.
- (2022), *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano.
- (2024), *Il realismo è l'impossibile. Con una palinodia 2023*, notttempo, Milano.
- Solomon, Stefan (2017), *William Faulkner in Hollywood. Screenwriting for the Studios*, The University of Georgia Press, Athens (GA).
- (2022), *Faulkner and Screen Culture*, in Gleeson White – Dabashi (2022), pp. 200-15.
- Solórzano, Fernanda (2007), *Al búfalo por los cuernos*, in «Letras libres», 31 agosto.
- Somaini, Antonio (2011), *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino.
- Spong, John – Wilson, Jeff – Wittliff, Bill (2012), *A Book on the Making of Lonesome Dove*, University of Texas Press, Austin (TX).
- Starnone, Domenico (2010), *Fare scene. Una storia di cinema*, minimum fax, Roma.
- Susanetti, Davide (2017), *La via degli dei. Sapienza greca, misteri antichi e percorsi di iniziazione*, Carocci, Roma.
- Tabucchi, Antonio (1993), *Piazza d'Italia*, Feltrinelli, Milano.

- (2013), *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Feltrinelli, Milano.
- Tinelli, Giacomo (2022), *L'io di carta. L'autorappresentazione contemporanea: Walter Siti ed Emmanuel Carrère*, Edizioni del Verri, Milano.
- Tinkle, Lon (1963), *Of Fate and Doom in Ranch Country*, in «The Dallas Morning News», 13 ottobre.
- Trevi, Emanuele (2018), *Sogni e favole*, Ponte alle Grazie, Milano.
- Vanzago, Luca (2012), *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma.
- Vargas Llosa, Mario (2020), *La realidad de un escritor*, Editorial Triacastela, Madrid.
- Vattimo, Gianni (1988), *Le mezze verità*, La Stampa, Torino.
- Vettori, Alessandro (2013), *Giuseppe Berto: la passione della scrittura*, Marsilio, Venezia.
- Volpi, Franco (2005) (a cura di), *Guida a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari.
- Wolfe, Tom – Johnson, Edward W. (1973) (eds.), *The New Journalism*, Picador, London.
- Wolfe, Tom (1973), *The New Journalism*, in Wolfe – Johnson 1973, pp. 15-68.
- Woodworth, Stanley D. (1959), *William Faulkner en France (1931-1952)*, Lettres Modernes, Paris.
- Žižek, Slavoj (2003), *L'isterico sublime. Psicanalisi e filosofia*, a cura di Antonello Sciacchitano, Mimesis, Milano.