

IL TEMPO NEL CINEMA E NELLA LETTERATURA:
IVAN DI V. BOGOMOLOV E *L'INFANZIA DI IVAN* DI A. TARKOVSKIJ

Sara Passarella

Un'innata vocazione a narrare accomuna cinema e letteratura. La presenza di un complesso universo diegetico, fatto di ambienti, personaggi, azioni, sentimenti e di una certa organizzazione strutturale, costituisce la caratteristica comune all'opera letteraria e all'opera filmica. Il racconto nel cinema è reso possibile attraverso il montaggio che si configura come uno dei principali procedimenti narrativi del linguaggio filmico e che, collegando insieme le singole inquadrature (immagini), è assimilabile all'unione di elementi discreti (le parole) nell'arte verbale con il medesimo procedimento compositivo di disposizione degli elementi della fabula in intreccio. Testo letterario e testo cinematografico si presentano così, da questo punto di vista, come due particolari forme narrative, ciascuna caratterizzata da strategie e tecniche diegetiche specifiche e da materiali d'espressione diversi ed autonomi: principalmente (ma non solo) la parola, segno verbale, e l'immagine, segno iconico, visivo.¹

Per cogliere alcuni meccanismi dell'adattamento e trasposizione di un testo letterario (il racconto *Ivan* di V. Bogomolov) in testo filmico (*L'infanzia di Ivan* di A. Tarkovskij) e per individuare le differenze fra i due codici, di tutte le categorie della diegesi (spazio, tempo, per-

¹ Sul rapporto cinema-letteratura cf. G. Brunetta, *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976; S. Cortellazzo e D. Tomasi, *Letteratura e cinema*, Bari, Laterza, 1988; A. Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, Utet, 1993; A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000; G. Krajski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti 1987; Ju. M. Lotman, *Semiotica del cinema*, Catania, Prisma, 1979; Tz. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 1969.

sonaggio, punto di vista, ecc.) considereremo soprattutto la categoria grammaticale del tempo, ritenendola indispensabile per il linguaggio cinematografico. Il problema del tempo nel cinema è non solo fondamentale, ma fondante:

Il tempo è materia dell'espressione cinematografica, perché il discorso del film si organizza in una successione le cui caratteristiche cronologiche non sono indifferenti alla definizione dei suoi contenuti, del piano dei suoi significati.²

La categoria di tempo è inoltre assolutamente imprescindibile nella concezione artistica del regista A. Tarkovskij, secondo il quale la forza del cinema sta nella sua capacità di mostrare la realtà che si svolge nel tempo, laddove invece la letteratura si deve limitare a descrivere. Il testo letterario è la trascrizione di un'immagine del mondo reale che l'autore si è dapprima rappresentato mentalmente e in seguito ha espresso verbalmente, mentre il film opera direttamente con la realtà, è una sua registrazione meccanica rielaborata artisticamente. Il cinema è immagine immediata del reale, immagine in cui il tempo viene colto nella sua manifestazione concreta. Il lavoro dell'autore nel cinema è, secondo Tarkovskij, una "scultura nel tempo":

Analogamente a come lo scultore prende un blocco di marmo e, guidato dalla visione interiore della sua futura opera, toglie tutto ciò che è superfluo, così il cineasta dal "blocco del tempo", che abbraccia l'enorme e inarticolata somma dei fatti della vita, taglia fuori e getta via tutto ciò che non serve, lasciando solo ciò che deve divenire un elemento del futuro film [...]. In questo atto si realizza la scelta artistica che caratterizza ogni genere di arte.³

Linearità e simultaneità

Come rilevano Lotman e Civ'jan,⁴ poiché il nostro modo di pensare è prevalentemente verbale, tendiamo a rappresentarci la realtà in termini di racconto, come una sequenza più o meno lineare di eventi legati da un rapporto causale, e non come essa veramente è, un intricato com-

² G. Bettetini, *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Milano, Bompiani 1979; p. 21.

³ A. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 60.

⁴ Ju. Lotman - Ju. Civ'jan, *Dialògo con lo schermo*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2001, pp. 177, 194 e seg.

plesso di fatti che si sovrappongono: la realtà somiglia ad un tessuto in cui più fili si incontrano e si intrecciano continuamente. Il testo letterario, a causa della propria irrevocabile linearità temporale, difficilmente riesce a rendere simultaneamente tale complesso groviglio di azioni, episodi, percezioni e stati d'animo; mentre il cinema possiede altri mezzi espressivi, altre risorse narrative, determinate da un diverso trattamento del tempo, grazie a cui esso è virtualmente in grado di inglobare qualsiasi fatto, a condizione che questo esista nel tempo, è in grado di fissare il movimento della realtà nella sua irripetibile concretezza:

Il cinema è in grado di operare con qualunque fatto esteso nel tempo e di scegliere dalla vita qualunque cosa. Ciò che nella letteratura sono possibilità eccezionali, [...] per il cinema sono una manifestazione delle sue leggi artistiche fondamentali. Qualsiasi cosa! Questo "qualsiasi cosa" non sarebbe organico nel tessuto di un romanzo o di un'opera teatrale, mentre per un film esso risulta quanto di più organico si possa immaginare.⁵

Tuttavia, va notato, da una parte, che non deve essere negata una certa linearità anche al testo cinematografico, che è pur sempre un'arte per sua intima natura sequenziale: se il tempo della storia (adottiamo qui la terminologia proposta da Chatman,⁶ secondo cui la storia è identificabile con la narrazione, e il discorso con la rappresentazione, che trasforma la storia in intreccio) è pluridimensionale, quello del discorso è lineare, per questo nella storia più avvenimenti possono svolgersi contemporaneamente, ma a livello di discorso adotteranno obbligatoriamente un ordine successivo. Da questo punto di vista, cinema e letteratura sono in egual misura arti sequenziali. Dall'altra parte, la specificità del codice letterario non va ridotta alla sola linearità, poiché anch'esso è capace di sospensioni temporali, di fenomeni anacronici come analessi, prolessi, ellissi. Tuttavia in questo campo il cinema mostra una maggiore libertà di trasgressione della linearità temporale, e questo in virtù della sua stessa natura. Ecco cosa nota R. Barthes a proposito della simultaneità nel cinema:⁷

Certe convenzioni della rappresentazione obbligano a ricevere tutto: di un uomo che cammina nella neve, ancora prima che significhi, mi è detto

⁵ A. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 62

⁶ S. Chatman, *La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, pp. 15 e seg.

⁷ R. Barthes, *Sul cinema*, Genova, Il Melangolo, 1994, p. 152.

tutto; nella scrittura, al contrario, non sono obbligato a vedere come sono fatte le unghie dell'eroe – ma se gli viene voglia, il Testo mi dice, e con forza, le unghie troppo lunghe di Hölderlin.

Se il racconto letterario volesse riprodurre la simultaneità del reale, ad ogni frase dovrebbe saltare da un ambiente all'altro, da una situazione all'altra, e dovrebbe informare continuamente il proprio lettore su ciò che accade al secondo personaggio durante le azioni compiute dal primo, e così via. Il codice cinematografico invece è in grado di esprimere simultaneamente un certo numero di informazioni, consentendo così nella diegesi 'salti' spaziali e temporali maggiori che in letteratura. Se in un racconto filmico da un'inquadratura all'altra possono cambiare con un solo stacco ambienti, azioni, personaggi e persino punto di vista, la letteratura ha necessità di spiegare ed esplicitare questi passaggi, avvertendo il lettore anche solo con l'aggiunta di pochi elementi come avverbi o congiunzioni (mentre, intanto, nel frattempo, ecc.). Il cinema ha maggiori possibilità di usare estensivamente i procedimenti anacronici, e di inserire nella propria linearità fenomeni di distassia, di sovvertimento dell'ordine temporale, tanto che può fare uso di analessi e prolessi anche contemporaneamente, ad esempio fermando l'immagine al presente e collocando il sonoro al passato o al futuro.

La tentazione narrativa e il tempo

Malgrado questa grande libertà, l'universo temporale nel cinema è piuttosto ristretto. L'unico tempo naturale possibile nel cinema (e in ogni arte visiva) è il tempo presente, il tempo dell'immagine che scorre sullo schermo. La povertà temporale del linguaggio cinematografico rispetto a quello letterario si riscontra anche nei modi, poiché esclude quelli ipotetici o dell'irrealtà.

Il presente del cinema è un 'adesso' narrativo, un presente illusorio e fittizio, è il tempo del discorso che riordina gli eventi della storia, la rende presente giocando con il suo tempo che è il passato (il tempo delle azioni impresse sulla pellicola e poi proiettate). A questi due tempi ne va aggiunto un terzo, quello dello spettatore, ben distinto ed autonomo rispetto ai precedenti. Il tempo della fruizione nel cinema è un tempo rigido, imposto allo spettatore, il quale non gode della stessa libertà del fruitore di un testo letterario.

La lettura del testo verbale e, soprattutto, di quello letterario, avviene nel tempo, ma in modo indipendente dai tempi rappresentativi che vi sono in gioco. La lettura del film avviene solo nel-lungo-dentro il tempo che lo instaura e lo ha costruito come oggetto significante dinamicamente espresso.⁸

Se è vero che il tempo della fruizione è indipendente rispetto al tempo della diegesi, poiché lo spettatore segue lo sviluppo diacronico del racconto con un proprio personale tempo, tuttavia questo è subordinato ai tempi della diegesi stessa, poiché la temporalità fruitiva del cinema intrattiene “un rapporto diretto con i tempi della banda significativa”.⁹ Il tempo del fruitore di un testo letterario esiste indipendentemente dal tempo sia della storia sia del discorso, tanto che egli è potenzialmente in grado di interrompere a piacimento la lettura ed uscire dal flusso temporale. Questa distanza fra la naturale flessibilità del tempo letterario e la fisiologica rigidità e compattezza del tempo filmico determina, così come la linearità più o meno trasgredibile, un diverso trattamento del materiale temporale ed anche diverse strategie narrative.

La logica poetica e lo scarto temporale nel cinema di A. Tarkovskij

Il cinema ha sempre cercato, se non dall'inizio della sua esistenza quantomeno dai primi tentativi sperimentali, di uscire dalla gabbia del tempo presente e del modo reale, tentando di trasformare la meccanica registrazione della realtà nel suo divenire temporale in immagine artistica (o modello) della stessa. In questa lotta col materiale, in questo ‘gioco’ col tempo risiede la fonte di energia creativa del cinema.

Tarkovskij utilizza tecniche narrative specifiche, come l'introduzione della dimensione della memoria, del sogno o della preconizzazione del futuro, che da un punto di vista puramente ‘grammaticale’ fungono da commutatori temporali e modali: da una parte il tempo presente e il modo indicativo e dall'altra il tempo passato e futuro e i modi dell'irrealtà. Il sogno, la memoria e l'anticipazione di eventi futuri infrangono la naturale limitatezza temporale del linguaggio cine-

⁸ G. Bettetini, *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, cit., p. 12.

⁹ *Ibidem*, p. 13

matografico, sospendendo il flusso lineare del tempo e dell'azione e lasciando libere di emergere le associazioni più diverse. Dalla violazione della rigidità temporale nasce la poesia del linguaggio cinematografico di Tarkovskij e la sua capacità di rendere la complessa simultaneità del reale nella sua concretezza.

Tale capacità è determinata in primo luogo dal rifiuto della logica narrativa propria della drammaturgia tradizionale che collega le immagini secondo uno sviluppo rettilineo e sequenziale degli eventi. Tarkovskij vede nella logica della poesia, nei collegamenti poetici fra le immagini, un mezzo narrativo non solo più potente, perché in grado di coinvolgere attivamente lo spettatore, ma anche più idoneo alla rappresentazione concreta della realtà.

Ciò che il regista intravede nella prosa asciutta, secca e documentaristica del racconto *Ivan* di V. Bogomolov è la possibilità di invadere lo spazio letterario, introducendo la logica della poesia in un testo originariamente forte della sua concretezza, stravolgendo la rigida cronologia del racconto con l'introduzione di scene simboliche e di momenti di sogno, e superando in questo modo l'incomunicabilità dell'*idea* insita nel testo letterario.

Ivan di Bogomolov è un racconto di guerra, da cui mancano però figure eroiche e scontri militari e da cui emergono la figura del tenente Gal'cev, testimone attento e narratore scrupoloso dei fatti, e di Ivan, un bambino undicenne che dà sfogo al proprio odio e vendica la propria infanzia negata, arruolandosi come esploratore nell'esercito russo. Dal punto di vista del tessuto emozionale, malgrado la drammaticità del personaggio il racconto è assolutamente freddo, quasi protocollare, e la figura di Ivan, che nel film riesce finalmente ad esplodere in tutta la tragicità della sua vicenda, rimane nell'ombra, come fosse un personaggio secondario. Tarkovskij si appropria di questo spazio vuoto della incomunicabilità e, considerando il racconto come semplice fonte di un soggetto, ne reinterpreta l'*idea*, l'essenza, in conformità alla propria visione del mondo. Egli cerca insistentemente di rielaborare il testo di partenza, facendolo passare attraverso il prisma della propria percezione; cerca ricordi e associazioni personali, cerca emozioni estetiche con cui colmare il vuoto emotivo del racconto. A questo scopo egli modifica l'ambientazione, del resto tratteggiata in modo piuttosto frammentario nel testo letterario, sostituisce e aggiunge personaggi e in quattro momenti cruciali introduce collegamenti poetici fra la realtà e il sogno che superano lo sviluppo lineare della fabula che imprigiona l'*idea*.

Operazioni dell'adattamento

Verifichiamo ora concretamente in che modo Tarkovskij opera sul testo letterario, per liberarne l'*idea*. Nella terminologia usata per definire i tipi di intervento registico relativi al passaggio da testo letterario a testo filmico, con S. Volpe¹⁰ individuiamo essenzialmente quattro operazioni: l'amplificazione (aggiunta), la condensazione (soppressione), la sostituzione (soppressione/aggiunta) e lo spostamento (permutazione). Tarkovskij si serve prevalentemente dell'amplificazione sul piano della storia (o piano del contenuto, secondo la terminologia di Volpe) e della sostituzione sul piano del discorso (o dell'espressione).

Nel racconto, ad esempio, il ritratto della disperazione di Ivan è affidato alle parole degli altri personaggi, in particolare a quelle del capitano Cholin e del tenente Gal'cev nel corso di un dialogo che avviene durante un sopralluogo, mentre Ivan rimane solo alla base. Al suo ritorno Gal'cev trova Ivan "rosso in viso, accaldato ed eccitato. In mano aveva il coltello di Kot'ka, sul petto il mio binocolo, il volto da colpevole".¹¹ Non sappiamo che cosa esattamente abbia combinato Ivan, ci sono dei mobili a terra, un tavolino rovesciato e una grande macchia di inchiostro sul pavimento, ma dalla reazione del tenente è chiaro che non si tratta d'altro che di una mascalzonata, di un gioco proibito. Nel film invece a questa scena è assegnato un ruolo fondamentale: Ivan immagina di tendere un agguato ai tedeschi, di scovare gli uccisori della madre e vendicarsi. Grazie anche ad un sapiente uso della luce, Ivan appare stravolto, percepiamo chiaramente la sua personalità distrutta, mentre la brutalità della guerra emerge in tutta la sua potenza.

C'è un altro personaggio che Tarkovskij riesce a rendere in modo molto più convincente ed emotivamente coinvolgente del racconto. Il regista sostituisce al personaggio dell'infermiera di campo Maša, assolutamente secondario nel racconto, un suo 'negativo' che tuttavia possiede un'ingenuità, una vulnerabilità assente nel personaggio di Bogomolov che la trasformano nel simbolo dell'idea stessa del testo, quella della vulnerabilità dell'umanità intera dinnanzi alla guerra. Alla

¹⁰ S. Volpe, *La forma intermedia. Truffaut legge Roché*, Palermo, L'Epos, 1996, pp. 13, 37-55

¹¹ V. Bogomolov, *Ivan*, Moskva, Olma Press, 2004, p. 399.

Maša del film viene dedicato più tempo, le viene concesso di innamorarsi del capitano Cholin, di camminare con aria sognante in un bosco di betulle e di apparire in tutta la sua verità, non soltanto timida, impacciata e inadeguata al suo ruolo, ma inerme, fragile, come tutti gli uomini colpiti da una tragedia.

Se con gli interventi citati siamo nel campo della sostituzione, per cui Tarkovskij, sul piano del discorso o dell'espressione, modificava, accentuava o indeboliva alcuni tratti dei personaggi, i seguenti esempi rientrano già nell'ambito di interventi registici sul piano della storia o del contenuto, per cui Tarkovskij aggiunge scene e momenti inesistenti nel racconto di Bogomolov.

Nel corso della sua fuga per unirsi ai partigiani ed evitare così di dover entrare all'Accademia militare, Ivan incontra in un villaggio distrutto dalle fiamme un vecchio che, rimasto solo con l'unica compagnia di un gallo, non si decide ad abbandonare la propria casa. Benché lo stesso regista ammetta di non essere pienamente soddisfatto di questa scena, essa comunica un senso di estrema solitudine, di rovina, di abbandono. Il viso rugoso del vecchio, la sua ricerca disperata di un chiodo per appendere un quadro in ciò che rimane della sua isba, e la desolazione di un paesaggio martoriato comunicano un senso profondo di crudeltà della guerra e di fragilità dell'uomo.

Vi sono infine i sogni di Ivan, che da un punto di vista prettamente narratologico, altro non sono che segmenti metadiegetici, con la funzione di introdurre uno scarto temporale, un'anacronia. Non c'è ricorso all'assurdo, al meraviglioso, o alla disparità col reale in questi momenti che anzi possiedono tutta l'evidenza e la concretezza dell'esperienza reale; non si tratta di operazioni dichiarate o esplicitate, ma piuttosto di un gioco sottile sulla linea di confine fra dimensione onirica e mondo reale. Nel bianco abbagliante e latteo del sogno, Ivan rievoca eventi traumatici come l'uccisione della madre o episodi di serena tranquillità infantile. Spesso i momenti onirici sono immediatamente seguiti da scene di guerra, dai toni cupi, tetri, da cui emergono insufficienti stralci di luce a sottolineare ancora una volta il contrasto fra la spensieratezza di un'infanzia negata e l'atrocità della guerra, come accade nel sogno che conclude il film, in cui l'immagine di Ivan sorridente che gioca su una spiaggia sconfinata segue la rivelazione della sua morte cruenta.

Da quanto rilevato sulla natura del testo letterario e del testo cinematografico, considerati nel loro specifico rapporto con il tempo quale categoria narrativa, appare evidente che il procedimento di adat-

tamento o trasposizione non può configurarsi come un semplice passaggio da un universo all'altro. Nell'adattamento troviamo sempre e inevitabilmente qualcosa in più rispetto al testo adattato, questo perché la natura stessa del medium filmico, con la sua innata ed involontaria capacità di rendere la simultaneità del reale, costringe il regista ad aggiungere. Il caso più semplice è quello dell'abbigliamento di un personaggio, che può essere facilmente omesso dal testo letterario, ma richiede uno studio preciso nel film, oppure il caso in cui il film si trova a riempire verbalmente un dialogo solo menzionato, o ancora quando fra un evento e la sua ripresa il film introduce altri eventi, al posto dei commenti o dell'introspezione del testo letterario.

Nel film *L'infanzia di Ivan*, di enorme portata è l'aggiunta di ricordi, sogni e collegamenti poetici. Non si tratta di uno stravolgimento gratuito, indebito e irrispettoso del testo letterario, ma del tentativo di scandagliare con questi mezzi il mondo interiore dei personaggi, colti in tutta la loro realtà, e di riportare alla luce quell'ideale di verità che il racconto nasconde. Il linguaggio poetico del cinema di Tarkovskij conferisce alla vicenda di Ivan il valore di realtà, la informa di concretezza più di quanto lo stile documentaristico e protocollare del racconto abbia potuto fare: "grazie alla traduzione cinematografica il racconto avrebbe potuto acquistare quella concreta intensità estetica che avrebbe trasformato l'idea di esso in verità confermata dalla vita".¹²

¹² A. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 18.

