

Il tessitore di fiabe: Garrone e *Il racconto dei racconti* (dalla sceneggiatura al film)¹

Thea Rimini

Poetiche speculari

L'incursione nel fiabesco di Matteo Garrone con *Il racconto dei racconti*² (2015) ha suscitato grande stupore in molti estimatori del regista di *Gomorra* (2008). In realtà, sin dagli esordi, sin da *Estate romana* (2000), con quel mappamondo che attraversa una Roma estiva e surreale, Garrone si è rivelato un visionario tessitore di storie. E persino *Gomorra*, nelle sue stesse parole, può essere considerato una "favola nera":

L'imbalsamatore, *Reality* o lo stesso *Gomorra* sono anche loro in fondo delle "fiabe nere", ma mentre lì partivo dall'osservazione della realtà per trasfigurarla, poi, in una dimensione fantastica, ne *Il racconto dei racconti* faccio esattamente il percorso inverso. Per la

¹ Ringrazio vivamente Matteo Garrone e la Produzione ArchimedeFilm per avermi autorizzato con immediata e grande disponibilità a consultare la sceneggiatura inedita de *Il racconto del racconto* nella versione italiana (Albinati *et al.* 2013a) e inglese (Albinati *et al.* 2013b). La sceneggiatura è adesso disponibile per la consultazione presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma ma non è stata ancora oggetto di uno studio specifico.

² Il titolo originale del film è *Tale of Tales*, ma nel saggio utilizzeremo il titolo italiano, *Il racconto dei racconti*, abbreviato in *Il racconto*.

prima volta muovo da alcuni racconti magici, fantastici, e cerco di portarli in una dimensione di realtà. (Garrone 2016: 19)

Il caustico realismo di tanti film di Garrone è sempre increspato da tonalità visionarie e fantastiche che gli sono valse nel 2016 il premio Truffaut per il «geniale realismo fiabesco» (Ugolini 2016). Non è un caso allora che il precedente *Reality* (2012) cominci con una carrozza che richiama quella di Cenerentola (ne *Il racconto* sarà la volta di un carro di circensi). Attraverso le fiabe Garrone sembra costruire un codice conoscitivo della realtà. E con *Il racconto* la grammatica fiabesca s'intreccia a un realismo psicologico capace di penetrare i meandri della psiche e dell'inconscio.

Oltre quindi a essere in piena sintonia con il suo discorso poetico, la scelta di trarre un film dalla raccolta seicentesca di favole *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille* di Giambattista Basile è dettata dall'attualità dell'«impasto basiliano», che nelle parole di Fulco, annovera tra i temi «lo spazio dell'eros [...], l'allarmata coscienza del tempo, il *desengaño* per un mondo che è apparenza e falsità» (Fulco 1997: 858). Sulla vicinanza tra il Seicento di Basile e il secolo di Garrone si sofferma Fofi recensendo il film:

Il seicento è un secolo che somiglia molto al nostro, viene dopo una grande mutazione, il cambiamento dell'immagine del mondo e della storia del pianeta con la scoperta dell'America e la conquista; il barocco ci appartiene forse oggi come non mai: barocco è il mondo, ammoniva già Gadda, altro che neorealista!; dal barocco si scivola presto nel gotico e nell'horror (e penso alle scene di peste scolpite in cera da Gaetano Zumbo, di straordinaria attualità e di cui nessuno sembra ricordarsi); mutano, con la mutazione, anche i sogni, l'immaginario, e i deliri del seicento sono affini ai nostri. (Fofi 2015)

E sull'attualità di Basile insiste lo stesso Garrone a proposito di una delle favole raccontate nel film:

Pensiamo ad esempio al racconto delle due vecchine. Tratta un tema di una modernità straordinaria: la ricerca della bellezza, della giovinezza, a tutti i costi. In pieno Seicento Basile parla di *lifting*, di una donna che cerca di stirarsi la pelle per tornare a essere giovane. (Garrone 2016: 28)

Le parole di Garrone sembrano allora proprio alludere al processo della traduzione transmediale così come viene elaborata da Eco, che si svolge tra due poli: la cultura di partenza (*source culture*), quella di Basile, e la cultura di arrivo (*target culture*), quella contemporanea, con i suoi modelli e il suo immaginario sociale³.

I racconti che hanno ispirato Garrone si trovano tutti e tre nella «Giornata prima»: *La pulce*, *La cerva fatata*, *La vecchia scorticata*⁴. Anche se con un ordine diverso. Il film si apre con *La cerva fatata*, la storia della regina di Lungapergola che, ossessionata dal desiderio di maternità, accetta che il marito rischi la vita (e la perda) per trarre il cuore da un drago marino. Secondo il misterioso negromante giunto di notte al castello, infatti, il cuore del drago, mangiato dalla regina, la renderà subito pregna. Ma l'incantesimo ha un effetto collaterale: rimane incinta anche la serva che lo cucina. Nascono due gemelli, Elias e Jonah, identici e albini, ma di diverso lignaggio. Nella seconda storia, invece, il re di Altomonte si affeziona talmente a una pulce da nutrirla e farla diventare gigantesca. Alla sua morte, espone la pelle in una sala del suo palazzo: chi ne indovinerà l'origine avrà in sposa la figlia Viola. È un orco a vincere la sfida e Viola sarà costretta a seguirlo, anche se poi cercherà di fuggire. L'ultima storia ha come protagoniste due sorelle vecchie e povere, Imma e Dora. Della voce di una di loro s'invaghisce il re del villaggio che, senza averla mai vista, vuole assolutamente incontrarla. Grazie a un incantesimo, una delle due

³ Cfr. Eco 2003.

⁴ In occasione dell'uscita del film, la casa editrice Donzelli ha raccolto e pubblicato solo questi racconti con una bandella che recita: «A queste fiabe si è liberamente ispirato Matteo Garrone per il film *Il racconto dei racconti*» (cfr. Basile 2015).

sorelle diventa giovane e bella e sposa il re di Roccaforte. L'altra, credendo alle parole della sorella ringiovanita che le dice di essersi fatta scorticare, si fa scuoiare pensando di aver trovato il modo per recuperare gli anni perduti.

Benché Garrone, come vedremo, consideri ed esplori tutte le pieghe della raccolta di Basile, di quei racconti che si offrono come *exempla* ma veicolano una morale perversa, opera tuttavia un taglio verticale sull'insieme delle fiabe. Sceglie quelle che hanno come protagonisti re e regine (anche se vi compaiono personaggi popolari). E vira la luce meridiana di Basile verso colori più cupi, nordici, alla Grimm (i quali, com'è noto, sono stati grandi estimatori di Basile e hanno ripreso molte favole dello scrittore napoletano). Se i *cunti* di Basile vantano spesso un lieto fine (un'eccezione è rappresentata da *Il viso*)⁵, quelli di Garrone sono più disperati: il gemello salva il fratellastro sacrificando la vita della regina madre; Viola uccide l'orco ma la famiglia di giocolieri che aveva tentato di aiutarla viene sterminata (in Basile invece i figli della vecchia che avevano soccorso Viola si salvano tutti); gli effetti dell'incantesimo sulla vecchia ringiovanita hanno breve durata e la donna deve abbandonare il suo nuovo e facoltoso marito.

La mescolanza di lirico e grottesco sottolineata da Guarini nell'opera di Basile è il primo tratto che l'accomuna a *Il racconto* di Garrone: «[*Lo cunto de li cunti* è] un libro in cui c'è tutto: l'ordinario e lo straordinario, il realistico e il fantastico, il magico e il quotidiano, il regale e lo scurrile, il semplice e l'artefatto, il sublime e il sozzo, il terribile e il soave [...]» (Basile 2015: 602). La descrizione delle vecchie

⁵ Solo apparente è invece il lieto fine della raccolta, come puntualmente osserva Alfano: «Evitando che la *scarrecata* di pancia sia prematura, le dieci narratrici-mammane si fanno responsabili di una sconciatura di parto: la donna sarà messa crudelmente a morte, e il bambino che porta in grembo morirà insieme a lei. L'opera si conclude così con il ripristino dell'ordine e con l'infanticidio, con una fertilità mancata che assume quasi l'aspetto dell'emblema per un testo che, in fondo, si consegna a noi segnato da una paternità dissimulata e postuma» (cfr. Alfano 2006: 221).

sorelle offerta da Basile, per esempio, è predisposta in una climax grottesca: «due vecchiarelle che erano il riassunto delle disgrazie, il protocollo degli sconci, il libro mastro della bruttezza» (Basile 2015: 127). Ma non mancano squarci lirici, specialmente nella descrizione dell'avvicinarsi del sole e delle tenebre, come nel seguente passo tratto da *La cerva fatata*: «E arrivato in un bosco [Canneloro], dove sotto la pennata delle fronde si congregavano le ombre a far comunella e a congiurare contro il Sole» (*ibid.*: 122). Simile il timbro dell'intera filmografia di Garrone che, come afferma Menarini, interroga «la tradizione del “deforme” e della maschera nel cinema italiano» (Menarini 2009: 46). Sin dai tempi de *L'imbalsamatore* (2002), storia noir del rapporto morboso e ambiguo tra un imbalsamatore nano e un giovane dall'altezza inusuale, nei film di Garrone convivono l'attraente e il respingente. Riconosce il regista: «Anche *L'imbalsamatore* è un film che potrebbe essere il racconto di un Basile moderno. Quando lo girai non lo avevo ancora letto, ma sicuramente c'è un legame che ho compreso dopo» (Garrone 2016: 25).

Grotteschi, dunque, ripugnanti, perversi sono i personaggi de *Il racconto*. Non viene risparmiato nessun componente della famiglia: genitori, figli, sorelle, sono tutti terribili. La regina, pur di soddisfare il suo desiderio ossessivo di maternità, non degna nemmeno di uno sguardo il marito morente; il re acconsente di dare la figlia in sposa a un orco pur di non contraddire le parole del suo proclama; la donna ringiovanita per un incantesimo, e diventata così la sposa del re, caccia dal palazzo la sorella anziana e, ingannandola sul processo da seguire per compiere la metamorfosi, la condanna a morte (la sorella si farà togliere la pelle da un cuoiaio). Tuttavia, nel film, lampi di umanità scalfiscono la cruda corazza di questi personaggi: il legame tra i fratellastri albinati è autentico; Imma, quando arrivano le guardie del re per portarla via dalla camera matrimoniale dove si era nascosta, «guarda la sorella con una tenerezza straziata» (Albinati *et al.* 2013a: 82); l'orco, sentendo che Viola, dopo il fallimento della fuga, dice di volergli stare vicina, è preda di una «strana, bestiale commozione»

(*ibid.*: 95)⁶. Sono figure accomunate da una dolorosa solitudine che è amplificata dai castelli-prigione in cui abitano. Viola ed Elias, ad esempio, si sentono soffocare tra quelle mura e aspirano all'esterno, all'ignoto. Re, regine o popolane, sono tutti degli emarginati.

Laidi eppure umani, i personaggi de *Il racconto* tanto letterario quanto cinematografico sono spesso deformati. Il corpo ripugnante si delinea come un'impronta tematica della raccolta di Basile sin dalla scelta delle dieci novellatrici che per cinque giornate dovranno intrattenere la schiava divenuta regina: «Zeza sciancata, Cecca storta, Meneca gozzuta, Tolla nasuta, Popa gobba, Antonella bavosa, Ciulla musuta, Paola sgargiata, Ciommetella tignosa e Iacova squacquareata» (Basile 2015: 25). A tal proposito, è emblematico anche il ritratto della vecchia nel *cunto* *La palomba*: «Dentro quel bosco c'era una casupola mezzo dirupata dove abitava una vecchia che era tanto priva di denti quanto carica di anni, così alta di gobba come bassa di fortuna: aveva cento crespe sulla faccia [...]» (*ibid.*: 234).

I corpi deformati popolano altresì la filmografia di Garrone: dal nano e il gigante de *L'imbalsamatore* al nudo scheletrico di *Primo amore* ai popolani obesi di *Reality*. Ne *Il racconto*, il tema del corpo trova nuove declinazioni: il sovrano nanetto invaghitosi di una pulce; l'insetto divenuto gigantesco; la sorella che cambia "pelle"; i corpi sfatti che hanno partecipato all'orgia del re; i corpi "doppi" dei gemelli albini e delle vecchie sorelle che «si somigliano moltissimo» (Albinati *et al.* 2013a: 15). Corpi, quelli di Basile e di Garrone, ai quali spesso è inflitta la violenza: la vecchia si fa scorticare e la pulce viene scuoiata.

Persino la componente ironica individuata da Croce nel saggio che accompagnava la sua traduzione del *Cunto de li cunti* del '25 (Croce 1925: 3-21) viene ricreata da Garrone. In modo obliquo ed efficace. Attraverso l'esibizione della natura fittizia degli effetti speciali. Se Croce dice che Basile «riesce [...], inconsapevolmente e artisticamente, a un ironizzamento del barocco» (*ibid.*: 13), Garrone nel suo *Cunto*

⁶ Viola, invece, ricambia lo sguardo incredulo dell'orco da lei accoltellato con uno «sguardo gelido» (Albinati *et al.* 2013a: 95). Anche Viola sa essere terribile.

ironizza sul cinema degli effetti speciali “invisibili” tutti realizzati in digitale. Volutamente il drago marino si mostra allo spettatore come qualcosa di “finto” e il combattimento tra il mostro e il re mantiene un aspetto artigianale: «La pulce stava sul set, esisteva, così anche il cuore [del drago marino]: abbiamo cercato di fare dal vivo la maggior parte degli effetti», ricorda Garrone (2016: 30). E la scelta vale anche come dichiarazione di poetica. Racconta Garrone: «[...] effetti che volutamente ho reso più artigianali possibile nel richiamo alla tradizione del cinema. La scena sott’acqua del drago marino volevo ricordasse i film muti di Georges Méliès» (Ugolini 2016). Non solo. Le sequenze sottomarine ritornano nel film con una chiara valenza simbolica: rivelano la natura di palombaro di Garrone, che cala in profondità nei meandri della natura umana.

Del barocco Garrone recupera alcune immagini cardine talvolta persino distaccandosi dal testo fonte. Così la sequenza girata nel labirinto del castello di Donnafugata, in Sicilia, in cui la regina madre rincorre il figlio Elias, assente in Basile, rimanda suggestivamente all’idea barocca della confusione labirintica del mondo, e della sua vanità (si pensi al *Labirinto del mondo e paradiso dell’anima* del pedagogista Comenio)⁷.

Ciò che sembra interessare Garrone è il *côté* funereo del barocco, il senso di decomposizione che serpeggia in vari testi seicenteschi, come rivela la scena dell’orgia «stanca e sfarzosa» ormai conclusa (Albinati *et al.* 2013a: 13). Tra resti di cibo e corpi femminili nudi, scomposti e assopiti si aggira il re vizioso mai sazio di sesso. Non c’è traccia della gioia vitalistica dell’eros.

L’accostamento di Garrone a Basile non è diretto, ma, per stessa ammissione del regista, filtrato dalla mediazione di Calvino⁸: «Calvino,

⁷ Di labirinto si parla esplicitamente nel racconto *Nennillo e Nennella* quando il padre rassicura i figli: «Nennilli miei, [...], guardate ‘sta striscia di cenere che vado seminando: sarà questa il filo che, cacciandovi fuori dal labirinto, vi porterà passo passo a casa vostra» (Basile 2015: 577).

⁸ La ristampa del *Pentamerone* crociano (1974), presenta la prefazione di Calvino poi rifiuta nell’*Introduzione alle Fiabe italiane* (1993: 5-53). Ecco il passo

ricorda Garrone, diceva che l'opera di Basile era "come il sogno deforme di uno Shakespeare partenopeo"» (Caprara 2015)⁹.

Se la mediazione di Calvino è dichiarata, anche il saggio di Imbriani, primo riscopritore di Basile, sembra aver lavorato nell'accostamento di Garrone a Basile, suggerendogli, per così dire, un modo originale per appropriarsi della raccolta di favole. Nel saggio sul *Pentamerone*, Imbriani a proposito del racconto *La pulce* osserva:

[Basile] non poteva neppure prendere sul serio le fiabe che esponeva, ed analizzare psicologicamente que' sentimenti impossibili, puta: i sensi di un padre che vuol obbligar la figliuola a sposar l'orco, il quale ha indovinato la pelle mostratagli esser dell'arcifanfano delle pulci, e la disperazione della figliuola costretta a tali nozze. [...] Riman quindi solo a narrare, beffandosi di ciò che si narra, il che è appunto l'*umore*; a narrare, trattando arbitrariamente la fiaba per satireggiare in essa il mondo contemporaneo [...]. (Imbriani 1875)¹⁰

Ebbene, Garrone «prende sul serio» le fiabe rendendole più cupe e, come vedremo analizzando le strategie dell'adattamento, affina l'analisi psicologica di «que' sentimenti impossibili».

Infine, nel percorso verso Basile, sembra intervenire una mediazione visiva, quel film di Rosi, *C'era una volta* (1967) che Nigro definisce «un'efficace introduzione all'aerea crescita del *Cunto de li cunti*» (Nigro 1993: 891). Liberamente ispirato alle favole di Basile (il

in cui Calvino commenta la raccolta di Basile: «[...] il *Pentamerone* (restituito alle nostre letture dalla versione di Benedetto Croce) che è come il sogno d'un deforme Shakespeare partenopeo, ossessionato da un fascino dell'orrido per cui non ci sono orchi né streghe che bastino, da un gusto dell'immagine lambiccata e grottesca in cui il sublime si mischia col volgare e il sozzo» (ibid.: 6).

⁹ Anche Daniela Brogi (2015), nella sua recensione, insiste sulla mediazione di Calvino per il film di Garrone.

¹⁰ Il saggio di Imbriani è stato ristampato in (Basile 2015: 611-43). Per la citazione cfr. *ibid.*: 638-39.

nome dell'autore seicentesco non compare nemmeno nei titoli di testa o di coda), *C'era una volta* è incentrato sulla storia d'amore contrastata tra la popolana Isabella (Sophia Loren) e il principe (Omar Sharif); e accoglie sequenze di grande visionarietà (si pensi al volo sopra i campi del santo contadino) o personaggi, come le streghe straccione, tratti dalla «“cultura formale” del Napoletano, quella espressasi nella scenografia fastosamente teatrale del presepio» (Bolzoni 1986: 82). Di queste sequenze e di questi personaggi probabilmente Garrone si sarà ricordato nel suo film. Ben diverso è però il tono dell'opera di Garrone rispetto a quella, solare e sanguigna, di Rosi che attinge al genere della commedia con il suo corredo di gag (la botte in cui è imprigionata Isabella rotola per i campi spaventando le pecore) e di equivoci (i battibecchi tra Isabella e il principe).

Il racconto di Garrone segue allora un «doppio binario intertestuale» (Dusi 2006), perché è allo stesso tempo l'adattamento di un testo fonte, Basile, ma anche la rilettura del film che lo ha preceduto e che a quello stesso testo si è ricollegato. Il risultato finale ricrea il libro di Basile. Se la raccolta di *cunti* è falsamente popolare, perché la cultura popolare è trasfigurata in un linguaggio elaborato e tramato di riferimenti intertestuali, *Il racconto*, riconosce Garrone, è «un film più difficile rispetto a come lo immaginavo, più raffinato, alla fine meno popolare» (Fumarola 2015).

Strategie dell'adattamento¹¹

Garrone lavora sulla «costruzione del racconto» (Tinazzi 2014: 45) eliminando la cornice in cui i narratori, in Basile, avviano la vicenda. La storia sembrerebbe raccontarsi da sé. Ma i circensi che compaiono all'inizio del film sono in realtà un rimando alla cornice. Nell'*Introduzione* di Basile si racconta infatti del re di Vallepelosa che per far ridere la figlia Zoza sempre imbronciata ospita a corte prestigiatori, funamboli e giocolieri (Basile 2015: 16), personaggi che

¹¹ Utilizzo la classificazione proposta da Tinazzi 2014.

ritornano, nella cornice, come «buttafuochi» all'inizio della terza giornata, quando vengono invitati per rallegrare il principe e la moglie (*ibid.*: 283). Queste figure, accessorie in Basile, diventano però fondamentali in Garrone perché sono loro a concatenare le tre favole¹².

Alla cornice rimanda anche la storia della regina di Lungapergola che, come Zoza, è una principessa triste che non riesce più a ridere. Per farle tornare il sorriso, il marito, come nel libro di Basile fa il padre di Zoza, invita a corte circensi e buffoni. Tuttavia nel film sia il motivo della tristezza della donna che lo sviluppo narrativo saranno ben diversi: la regina di Garrone è triste perché non riesce ad avere figli e non scoppierà a ridere, come fa Zoza, per il ventre mostrato da una vecchia come insulto rivolto a un fante che l'ha canzonata. Persino il finale del film richiama la cornice. Se la raccolta di Basile finisce con Zoza che prende la legittima corona e sposa il re, nel film è Viola a diventare regina. A ben vedere, poi, la cornice, il *cunto de li cunti* è il film stesso che tiene "in cornice" le tre storie. L'azione di collante che in Basile era esercitata dalla lingua funambolica (Nigro 1993: 874) qui è esercitata dal linguaggio cinematografico.

Il film presenta una stringente unità visiva e tematica. All'inizio e alla fine dell'opera di Garrone ci sono due momenti in cui si ritrovano i personaggi delle diverse storie. Poco dopo l'inizio, durante il funerale del re di Lungapergola morto per assicurare un figlio alla moglie, poi durante l'incoronazione di Viola. Nell'epilogo, momento di autentico splendore visivo, i personaggi si trovano nel castello di Viola che, con le sue geometrie, sembra perdere ogni tratto di realtà e divenire un gioco intellettuale. I personaggi guardano in alto verso la corda tesa tra le torri del castello e percorsa da un acrobata: trionfa la dimensione della verticalità dello spazio che si proietta verso il cielo, verso un mondo nuovo regolato da un nuovo ordine. I giovani hanno preso il potere: la regina Viola, artefice del suo destino, diventa regina; il

¹² La presenza, all'inizio del film, della madre della famiglia dei circensi che trucca il figlio per lo spettacolo da tenere al cospetto dei sovrani ha anche un significato "secondo", una sorta di avvertimento: stiamo per assistere a un trucco, ma a un trucco speciale: la finzione vera dell'arte.

gemello, nuovo re di Lungapergola, partecipa alla cerimonia; e la sorella ringiovanita ritorna a essere vecchia e fugge dal castello. La cosmogonia è ristabilita, l'equilibrio tra terra e cielo è ripristinato. In una forma mitica di corrispondenza fra inizio e fine¹³.

Ma Garrone non è un regista dai finali consolatori. E quel filo teso da un'estremità all'altra delle torri del castello e attraversato da un funambolo sembra ammonire lo spettatore sulla precarietà dell'equilibrio appena raggiunto. Da un momento all'altro i ruoli si potranno invertire, le categorie di bene e male, le barriere e le proporzioni potranno essere nuovamente sovvertite: e il mondo tornare a essere capovolto. Che una sorta di cosmogonia sia sottesa al film è provato anche dall'importanza che vi rivestono i quattro elementi: acqua (la sorgente utilizzata per conoscere la sorte del gemello fuggito dal castello), fuoco (i circensi mangiatori di fuoco), terra (la roccia della grotta dell'Orco), aria (il vento che soffia sulla scena in cui Viola, sul tetto del castello, protesta con il padre per il marito affibbiatole).

Sul testo di Basile, Garrone opera un importante cambio di prospettiva ed elegge un punto di vista femminile all'interno delle favole (anche se in Basile le dieci narratrici sono tutte donne). Sin dall'inizio con la regina di Lungapergola che diventa la protagonista della prima storia. *La cerva fatata* non è più solo la favola esemplare sulla «forza dell'amicizia» (Basile 2015: 116) ma diventa il racconto di un amore morboso di una madre per il figlio; e di un amore disperato di un marito verso la moglie. Contrariamente a quanto avviene in Basile in cui sono dei pescatori a catturare il drago marino per cavargli il cuore, in Garrone è il re stesso a sacrificare la sua vita per vedere soddisfatto il desiderio ossessivo di maternità della moglie (la preoccupazione di garantire un erede al suo regno è modernamente posta da Garrone in secondo piano). Collegando indissolubilmente la morte del re alla nascita dell'erede, Garrone riesce a introdurre un motivo che farà da *fil rouge* di tutto il film: a ogni morte deve corrispondere una nuova vita per assicurare l'armonia del cosmo.

¹³ Per queste osservazioni, in generale, cfr. Kermode 2000.

Si diceva del ruolo assegnato da Garrone alle figure femminili. In accordo con questa scelta di poetica, il regista modifica un importante snodo narrativo del racconto *La pulce*: è Viola, non come si legge in Basile uno dei figli della vecchiarella, a tagliare la testa all'Orco con un coltello. Di più. L'epilogo della favola di Basile prevede che il re padre le trovi un «bel marito» (Basile 2015: 80) mentre nel film Viola è incoronata regina prima di prendere marito.

Fedele al suo realismo visionario, Garrone elimina dalle favole molti elementi avvertiti come troppo fiabeschi e inverosimili: dalla storia de *La cerva fatata* sopprime il momento della «figliata dei mobili» – non è solo la cuoca a diventare pregna inalando il fumo del cuore del drago in pentola ma anche i mobili della casa “figliano” (il letto genera un lettuccio, la sedia un seggiolino) – e soprattutto la cerva del titolo. Nella favola di Basile, il gemello povero viene catturato con l'inganno da un Orco che si era trasformato in una cerva; mentre nel film è la regina a trasformarsi in mostro per uccidere Jonah e a essere uccisa dal figlio. O ancora nel finale de *La pulce*, la dimensione magica viene ridimensionata: in Basile i figli della vecchia sono sette giganti e hanno poteri magici («Petrullo, quando getta a terra una stilla d'acqua, fa un fiume terribile; Ascadeo, ogni volta che tira un sasso, fa nascere una torre fortificatissima», Basile 2015: 78); mentre in Garrone sono cinque e hanno abilità – umane – da giocolieri.

Nel passaggio dalla pagina allo schermo la componente “perversa” già presente in Basile (si pensi al re di Altomonte che nutre la pulce con il sangue del proprio braccio) è acuita: da una parte, le relazioni affettive dei gemelli e delle sorelle vengono caricate di morbosa ambiguità, dall'altra la fascinazione del re di Altomonte verso la pulce è notevolmente accentuata rispetto alle poche righe dedicategli da Basile:

Il re di Altomonte, essendo stato una volta mozzicato da una pulce, dopo averla pigliata con bella destrezza, la vide così bella e grassa che non ebbe cuore di giustiziarla sopra il patibolo dell'unghia; perciò, messala dentro una caraffa, prese a nutrirla ogni giorno col sangue del proprio braccio. E quella crebbe così

bene che in capo a sette mesi bisognò cambiarle posto, e infine diventò più grossa di un castrato. Veduto questo, il re la fece scorticare [...]. (Basile 2015: 73)

Anziché scorticarla, il re di Garrone tenta in tutti i modi di salvarla e solo una volta morta la fa scorticare, quasi nutrisse nei confronti dell'insetto un'affezione malata. Esempio di questo sentimento è la seguente scena raccapricciante sottolineata dalla sceneggiatura:

Il re, come un bambino, si rannicchia dietro la poltrona e la pulce lo cerca, attirata dall'odore della carne al sangue... e finalmente lo scopre. Il re la ricompensa offrendole la bistecca sgocciolante e osserva orgoglioso la sua creatura succhiare la carne, fino a dissanguarla (Albinati *et al.* 2013a: 27).

È la pulce, la vera "creatura" del re non la figlia Viola. Nella stessa direzione è da leggere l'aggiunta della scena, assente ne *La vecchia scorticata*, in cui la strega ripugnante allatta al seno la vecchia Dora trasmettendole l'elisir di ringiovanimento.

Oltre a calibrare abilmente la misura degli eventi rispetto al testo fonte, Garrone lavora con il bulino sui personaggi. Al contrario del *Cunto* di Basile in cui i personaggi sono monocordi e versati solo nell'azione, ne *Il racconto* Garrone mette a fuoco le loro psicologie. Il re di Roccaforte, per esempio, diventa un erotomane, un Don Giovanni famelico e funereo. Ma è sicuramente la regina di Lungapergola il personaggio più complesso, più difficile da incasellare: a lei, non a caso, è riservato l'incipit del film. Per un verso, il suo desiderio di essere madre è così violento da sacrificare la vita del marito (al funerale, nota la sceneggiatura, è l'unica «distratta» rispetto alla «commozione generale» perché intenta a giocare con il neonato, *ibid.*: 12); per l'altro, l'amore verso il figlio è bruciante. La regina è, a un tempo, una figura tenera e crudele. Si colloca sulla soglia tra l'umano e il soprannaturale con la metamorfosi in mostro. La sceneggiatura ne offre un ritratto icastico quando rimprovera il figlio per aver trascorso

del tempo con il figlio della serva: «Il suo viso stravolto è il ritratto della più feroce gelosia materna» (*ibid.*: 34). Di più. In una scena presente nella sceneggiatura ma poi eliminata in fase di riprese, madre e figlio avrebbero dovuto ballare in coppia durante un ricevimento a corte e la regina con «lo sguardo di una donna innamorata» avrebbe ringraziato il figlio del suo amore, parole alle quali il figlio avrebbe risposto con un «sorriso quasi imbarazzato» (*ibid.*: 62).

Nel passaggio di staffetta tra Basile e Garrone anche l'individuazione psicologica di Viola si fa più sottile. La giovane sogna un avvenire romantico, come si evince dalla scena in cui chiede alla dama di compagnia di rileggerle il passo, tratto dal poema cavalleresco di Chretien de Troyes, del celebre bacio tra Lancillotto e Ginevra. Tra la Francesca da Rimini del V canto dell'*Inferno* e una Madame Bovary *ante litteram*. Del poema non c'è traccia in Basile. Invece, allo stadio della sceneggiatura, l'episodio occupava ben due scene poi sintetizzate in una sola probabilmente per evitare un tasso troppo elevato di letterarietà. Alla fine della storia, Viola sveste i panni dell'eroina romantica: e si fa Giuditta. È lei a tagliare la testa all'Orco e a portare il macabro trofeo al padre.

Molti personaggi, così come ce li restituisce la sceneggiatura, sono accomunati da un carattere infantile: dalla regina che dopo aver visto la donna circense incinta «piange silenziosamente come farebbe una bambina» (*ibid.*: 2) al re di Altomonte che ha uno «sguardo quasi infantile» (*ibid.*: 11) alla «vocina infantile» di Imma (*ibid.*: 82). Sono i bambini, invece, a dimostrarsi adulti: Viola e Elias che, in modi diversi, si emanciperanno dall'autorità genitoriale.

Come avviene spesso nell'adattamento delle raccolte di novelle (si pensi a Truffaut con *La chambre verte* tratto dai racconti di James), Garrone contamina più favole al di là di quelle esplicitamente utilizzate. A partire dall'onomastica. «Viola», ad esempio, è il nome della protagonista dell'omonima favola della seconda giornata, giovane che un orco pensa di aver generato con un suo peto, mentre ne *La pulce* si chiama Porziella. Si tratta sempre di una ragazza volitiva che, invidiata dalle sorelle, dopo molti dispetti fatti e ricevuti dal principe, finisce per diventargli moglie. Anche la battuta che il re

rivolge a Viola affinché gli descriva il suo marito ideale risillaba le parole del re di Belpoggio alla figlia Cannetella nel *cunto* omonimo:

VIOLA (caparbia): E allora se è così, trovatemi un marito! | RE (divertito): Ah! un marito! Dimmi, e che marito ti piacerebbe allora? | VIOLA (sognante): Un uomo coraggioso... bello... forte... | RE: Eh, prima o poi vedrai che arriverà... per adesso pensa a crescere e obbedisci. (Albinati *et al.* 2013a: 26)

Perciò, volendoti bene come alle mie visciole e desiderando il gusto tuo, vorrei sapere che razza di marito vorresti: che sorta d'uomo ti andrebbe a genio? Lo vuoi letteratuccio o spadaccione? Guaglioncello o attempato? Moretto o bianco e rosso? Spilungone o sterpo da fascina? Stretto di vita o tondo come un bue? Tu scegli e io firmo (Basile 2015: 287).

Ma a Cannetella non va a genio nessun marito e il suo orgoglio la metterà nelle mani di un orco dal quale la salverà un vassallo del padre. Simile a Cannetella, Viola condivide infine la risolutezza di Nella, protagonista di *Verdeprato*, che uccide l'Orco per cavargli il grasso che avrebbe guarito il suo principe ferito: «[...] quando infatti l'Orco, dopo essersi ben ubriacato, si fu messo a dormire, Nella, pigliato un coltello da sopra una credenza, ne fece un macello» (Basile 2015: 194).

Se c'è però un cambiamento radicale operato da Garrone, è quello linguistico¹⁴. Se Pasolini aveva girato un *Decameron* napoletano, Garrone gira un *Cunto* inglese, scegliendo una lingua standard su cui torneremo analizzando la sceneggiatura. Confessa Garrone: «Aver girato *Il racconto dei racconti* in inglese non ha dato quei vantaggi che mi sarei aspettato. Probabilmente, se tornassi indietro, lo farei in italiano» (Ugolini 2016). L'opzione del napoletano, magari un napoletano contemporaneo e non seicentesco, non è stata mai presa in

¹⁴ Nel passaggio dalla pagina allo schermo, vengono eliminate anche le egloghe che chiudono ogni giornata.

considerazione dal regista, nonostante il dialetto di *Gomorra* non abbia inficiato il successo internazionale del film.

Complice la scelta dell'inglese, Garrone normalizza l'onomastica: accanto alla figlia del re d'Altomonte che da «Porziella» diventa «Viola», la coppia di gemelli, Fonzo e Canneloro, è ribattezzata Elias e Jonah. Questi ultimi sono però nomi dalle chiare ascendenze bibliche: sono entrambi profeti e la loro presenza conferisce un timbro solenne e ineluttabile alla vicenda.

Inquadrature come quadri

Al Moma di New York, in occasione dell'accoglienza de *Il racconto dei racconti* nella biblioteca dei capolavori artistici del museo, Garrone ha spiegato: «Faccio dei quadri in movimento, la mia formazione è pittorica» (Fumarola 2015). Con l'ultimo film esplose la prorompente facoltà visiva di Garrone.

Le inquadrature rivelano una suggestiva impaginazione pittorica con puntuali citazione di quadri (e basterebbe solo questo per marcare la distanza siderale tra il raffinato film di Garrone e lo sciatto *Trono di spade* a cui erroneamente il film è stato avvicinato per una comune ambientazione *fantasy*). Sul grande schermo trionfa l'iconografia barocca: il tentativo della regina di uccidere il gemello del figlio avviene, ad esempio, tra le carni degli animali messe a essiccare e rimanda alle macellerie dei Caracci¹⁵. L'esigenza visiva ha qui la meglio sulla volontà di aderire al testo di Basile in cui la regina cercava invece di uccidere il figlio della serva gettandogli in faccia uno stampo di ferro

¹⁵ Garrone modifica anche alcuni scenari: la regina cerca di uccidere il figlio della serva non più in un'armeria, come avveniva in Basile, ma nelle cantine del castello adibite alla conservazione della carne. Forse, in questa scelta, avrà agito la preoccupazione visiva di Garrone, la sua volontà di costruire una scena alla Carracci. Pur senza voler forzare gli accostamenti tra Rosi e Garrone, si noti *en passant* che, nelle cucine del castello di *C'era una volta*, c'è un macellaio che sta squartando un bue e la macchina da presa si sofferma sul cadavere della bestia.

incandescente. Non solo. La dimensione plastica apre a nuovi significati: la carne macellata si ricollega alle carogne usate dal tassidermista ne *L'imbalsamatore* attivando quella poetica del "corpo violentato" di cui si è già detto. O ancora il mostro nel quale si trasforma la regina «proviene dal campionario di un altro napoletano coevo al Basile, Salvator Rosa» e l'omicidio dell'orco da parte di Viola è un chiaro rimando alla *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio (Garrone 2016: 11). In realtà, tutto il violento luminismo con forti oscillazioni chiaroscurali del film rimanda a Caravaggio. Non si tratta di una smania estetica ma della volontà di mimare per via luministica i contrasti tra bene e male.

Ma Garrone non si limita alla pittura barocca e sposta l'ago della bussola verso altri modelli. La vecchia ringiovanita grazie a un incantesimo che, avvolta in un mantello rosso, si risveglia tra i cespugli ricorda le figure femminili dei quadri dei Preraffaelliti; o la grotta pietrificata dove viene ucciso il drago marino rimanda ai paesaggi "sublimi" di Caspar David Friedrich.

Oltre a risillabare quadri dei maestri della tradizione pittorica, il film mostra un preciso assetto cromatico: il rosso. Proprio per assicurare quest'unità cromatica, Garrone cambia il colore dei capelli della vecchia ringiovanita rispetto a Basile: «i capelli che, in parte sparpagliati sopra le spalle e in parte imbrigliati dentro un laccio d'oro, facevano invidia al Sole» (Basile 2015: 136) qui diventano campiture di colore rosso¹⁶. Il senso connotativo prevale su quello narrativo: il rosso allude al desiderio violento che anima i personaggi seguendo diverse declinazioni (desiderio di maternità, desiderio di avere una creatura da accudire, desiderio di tornare giovane). Spesso poi il rosso è usato in una dissonanza fortissima con il bianco e il nero. Avviene nella sequenza in cui, con un progressivo carrello in avanti, scopriamo la regina vestita di nero che in una stanza dagli arredi bianchissimi mangia avidamente il cuore sanguinante del drago per rimanere incinta. Il contrasto cromatico, per così dire, la regina se lo porta

¹⁶ Ancora, a livello di sceneggiatura, i capelli si mantenevano biondi (Albinati *et al.* 2013a: 52).

addosso quando veste l'abito rosso intarsiato di nero: segno, a un tempo, del recente lutto (la morte del marito), e della passione che la infiamma. In un trionfo delle categorie di eros e thanatos che permeano tutte le storie¹⁷.

Scandito da affondi coloristici, *Il racconto dei racconti* mostra anche la pittura nel suo farsi. Si tratta della scena in cui il pittore sta abbozzando su una tela il ritratto di madre e figlio. La sceneggiatura spiega: «La posa emblematica del ritratto dovrebbe rappresentare un'unione felice, ma contiene un elemento di inquietudine: come se quell'unione fosse provvisoria, artificiale...» (Albinati *et al.* 2013a: 41).

Attraverso marcatori cromatici e luministici si sviluppa il piano figurale, plastico, del film. Avviene quello che Dusi rileva nell'adattamento del *Deserto dei Tartari* di Buzzati realizzato da Zurlini:

Lo schermo non è più portatore di un racconto con personaggi, spazi, temporalità, ma diviene spazio topologico, cornice di luci e ombre, suoni, rumori, forme (contorni) e movimento. In breve, l'immagine audiovisiva torna alla sua dimensione plastica e apre alle sostanze espressive del film, che precedono le forme. (Dusi 2015: 47)

Sui titoli di coda de *Il racconto* scorrono i disegni evocativi di Francesca Di Giamberardino. Su campiture giallastre che richiamano la pergamena, le immagini riassumono i momenti salienti del film (la regina che mangia il cuore del drago, il labirinto, etc.) offrendosi come un'affascinante soglia figurativa che ribadisce il tratto artigianale del film lontano dai moderni effetti speciali. Si tratta di una «rimediazione all'indietro» (Bolter – Grusin 1999: 179) che, ancora una volta, riporta il cinema alla pittura¹⁸.

¹⁷ Da non dimenticare la campitura luttuosa che costituisce la dissolvenza al nero dei «sedici anni dopo».

¹⁸ Estendo qui a Garrone ciò che Dusi dice a proposito dei titoli di coda di *Robin Hood* di Ridley Scott ridipinti da Pierluigi Toccafondo (cfr. Dusi 2015: 17).

Sceneggiature d'autore

«Nei miei film precedenti [...] la sceneggiatura era un punto di partenza importante, un progetto da cui muovere; poi, però, cercavo di trovare il film *facendolo*. In *Il racconto dei racconti* ho faticato di più nel provare a mantenere questa libertà, ma alla fine credo di esserci riuscito» (Garrone 2016: 25-26). Così Garrone. La sceneggiatura, come avviene spesso nella cinematografia italiana è «fortemente dominata [...] dalla figura autoriale» (Basciera 2014: 63), anche se è scritta dal regista insieme a una squadra di collaboratori abituali, Ugo Chiti e Massimo Gaudioso, e per la prima volta vi partecipa anche lo scrittore Edoardo Albinati, vincitore del premio Strega nel 2016.

La sceneggiatura, inedita¹⁹, rivela sin dalla scelta del carattere tipografico – un *ductus* che ripropone quello realizzato con la macchina da scrivere – il desiderio di riproporre altri luoghi, altri tempi: l'universo fiabesco.

Rispetto al film girato, la scrittura audiovisiva sembra più aderente al dettato di Basile menzionando di volta in volta il nome dei regni in cui si svolgono le storie: Lungapergola per *La cerva fatata*, Altomonte per *La pulce* e Roccaforte per *La vecchia scorticata*. Anche se i richiami topografici sono tuttavia sfumati tanto nel libro quanto nel film, delineandosi come luoghi dell'altrove. Per il racconto *La cerva fatata*, viene inoltre mantenuta l'onomastica letteraria: i gemelli nati per incantamento dal cuore del drago si chiamano ancora Fonzo e Canneloro. E non viene modificata l'età della madre della famiglia circense che aiuterà Viola: una donna anziana come la «vecchiarella» di Basile²⁰.

¹⁹ La sceneggiatura è costituita da 98 pagine e presenta sul frontespizio l'indicazione «Liberamente tratto da *Lo cunto de li cunti*» e la data «18_10_2013».

²⁰ A livello di sceneggiatura la componente comica risultava più accentuata. Ad esempio, il re d'Altomonte aveva una parrucca che, per catturare la pulce, spostava sul lato, ma poi tornava «a prestare attenzione al concerto, tranquillizzato, anche se la parrucca ora gli pende sulla testa,

Nel passaggio dalla sceneggiatura al film finito è inevitabile che il materiale narrativo si modifichi. Molte scene, come vedremo, sono più cruente e alcuni personaggi più “maligni” (la circense è aggressiva, Viola è scortese con la damigella che le sta leggendo una storia). Ma procediamo con ordine. Lo scarto tra il testo di servizio e il film si registra sin dalla scena iniziale:

Un carro con una famiglia di circensi si unisce a una lunga carovana di gente chiassosa e molto variegata in fila davanti al ponte levatoio che conduce alla fortezza: un unico blocco di ardesia rosa con un torrione centrale arroccato su una scogliera a picco sul mare. [...] Il carro è guidato dal capofamiglia, un uomo molto robusto un po’ avanti con gli anni: al suo fianco il figlio più grande, mentre dietro, insieme alla moglie incinta, altri due figli un po’ più piccoli. (Albinati *et al.* 2013a: 1)

Se la sceneggiatura presenta un gruppo di circensi su un carro, la macchina da presa filma un circense solo e di spalle che si avvicina al castello (a qualche metro di distanza si intravede il carro). Quello scelto da Garrone sul set è un punto di vista obliquo e spiazzante che anticipa una delle caratteristiche comuni a tutti i personaggi: la solitudine. Anche la fisionomia del castello muta nel passaggio dalla pagina allo schermo: non più «un unico blocco di ardesia rosa con un torrione centrale arroccato su una scogliera a picco sul mare» (*ibid.*: 1) ma la facciata del castello di Donnafugata in Sicilia²¹.

La differenza più importante riguarda però l’architettura narrativa. La sceneggiatura prevedeva che il secondo blocco, quello introdotto dalla didascalia «Sedici anni dopo», fosse dedicato prima alla storia del re di Roccaforte e poi, a seguire, alla favola della pulce.

ridicolmente sbilenca» (Albinati *et al.* 2013a: 22).

²¹ Anche la location scelta per l’attraversamento della carrozza che trasporta il re d’Altomonte e introduce la seconda storia è mutata in fase di riprese. Non più «una vasta campagna assolata» (Albinati *et al.* 2013a: 11), ma un ponte del diavolo che nel film dà luogo a una delle inquadrature più suggestive.

Nel film, invece, sono rappresentate lo sviluppo della storia della regina di Lungapergola ed è introdotta la storia del re erotomane. In generale, a livello di sceneggiatura una storia s'intreccia all'altra in modo meno frequente di quanto non avvenga nel film dove invece è adottata in modo sistematico la tecnica dell'*entrelacement*. Anche la soluzione visiva ideata per dare inizio al secondo capitolo (quello introdotto dall'indicazione «sedici anni dopo») è eliminata sul set: non più corpi nudi che vengono visti da un occhio sottomarino e che poi scopriamo immersi in una grande vasca («la mitica fontana che può restituire la giovinezza a chi vi si bagna», Albinati *et al.* 2013a: 13) ma il labirinto di Donnafugata in cui la regina rincorre il figlio Elias. Il cambiamento è giustificato dal fatto che la scena della vasca avrebbe introdotto per immagini il fulcro tematico della nuova storia (il desiderio di tornare giovani delle due sorelle), mentre nel film si continua a raccontare la storia della regina e di suo figlio. Non solo. Il labirinto è, si è già detto, immagine barocca per antonomasia e, nei suoi sentieri intrecciati, rimanda metacinematograficamente all'intreccio narrativo di più racconti all'interno di un unico film.

Sempre sul piano narrativo, i finali delle storie nella sceneggiatura differiscono da quelli del film. La vicenda della regina si concludeva con una duplice metamorfosi: la regina (trasformatasi in un'orsa, e non in un mostro), era uccisa dal figlio. Una volta salvi, i due gemelli erano però al centro di un nuovo incantesimo: Fonzo per magia si fondeva in Canneloro: gli elementi separati ritornavano così all'unità originaria. Il "nuovo" Canneloro tornava dalla moglie e i due si abbandonavano a un lungo abbraccio. Durante le riprese forse questo finale idillico sarà parso troppo rassicurante a Garrone che ha preferito suggellare la storia con l'inquadratura del cadavere della Regina – ancora una volta il "corpo" – che, autentico fulcro dell'intera vicenda, recupera le fattezze umane dopo essersi trasformato in mostro.

Anche le storie de *La vecchia scorticata* e de *La pulce* terminavano in modo diverso rispetto al film finito. Nella prima, la sorella scorticata si presentava all'ingresso del palazzo reale (e non si assisteva alla fine dell'incantesimo per l'altra sorella); nella seconda Viola incontrava la madre della famiglia dei circensi invecchiata dal dolore per aver perso

tutti i figli. I valletti di Viola entravano nel carrozzone dove si trovava la donna per offrirle una ricompensa in denaro, ma questa rifiutava. Allora Viola entrava nella stanza, le sedeva accanto e l'accarezzava:

Dopo un momento di esitazione, che sembra preludere a un rifiuto, la donna solleva lentamente lo sguardo verso Viola: il volto, il lieve sorriso della ragazza è una luce nel buio del suo lutto... (Albinati *et al.* 2013a: 97)

Con quel sorriso la vicenda si sarebbe conclusa con un briciolo di speranza, ma la didascalia successiva, l'ultima, avrebbe congedato lo spettatore con un'immagine di morte in un'afa infernale:

Fuori intanto, nella calura del giorno: il carrozzone sotto il sole, la fila delle cinque croci, la carrozza con i cavalli che fremono in attesa. Su questa immagine il tempo sembra fermarsi mentre iniziano a scorrere i titoli di coda... (*ibid.*: 97)

In una struttura circolare che rimandava al carrozzone visto all'inizio; e in una temporalità congelata²².

Garrone, nel film, deciderà invece di orchestrare una sequenza finale in cui, al tramonto, si ritrovano tutti i personaggi, momento che crea maggiore coesione rispetto a quello previsto dalla sceneggiatura e si carica delle valenze metaforiche sugli equilibri del mondo. Ma soprattutto è uno dei momenti a più alta suggestione visiva: ancora una volta trionfa la preoccupazione "pittorica" di Garrone.

²² Per ottenere una maggiore concentrazione drammatica, vengono eliminate diverse scene, come la 5 in cui la circense incinta protestava davanti al ciambellano perché non le era stata data nessuna ricompensa per lo spettacolo al contrario di quanto era avvenuto con gli altri circensi. Altre scene vengono asciugate: solo un'inquadratura è riservata al parto della sguattera con un sottofondo di pianti che invece nella sceneggiatura prevedeva anche un breve dialogato tra la partoriente e una donna venuta ad aiutarla («Tieni. Pensaci tu adesso... Io devo andare dalla regina!», Albinati *et al.* 2013a: 10).

La storia, a livello di sceneggiatura, era ancora più raccapricciante. Viene eliminata, ad esempio, la scena in cui il cadavere della pulce veniva scuoiato da due uomini alla presenza del re che controllava con grande interesse l'operazione o ancora la scena del lazzaretto in cui si recava Fonzo alla ricerca di Caneloro temendo per la sua sorte. Questa era la descrizione dei malati: «sono tutti esseri stravolti dal male, butterati, coperti di piaghe innominabili, dai moncherini avvolti in garze sudice di sangue e di siero» (Albinati *et al.* 2013a: 64).

Quanto ai personaggi, la sceneggiatura contemplava la madre dell'orco, «una gigantesca figura dalla pelle rugosa come quella di un elefante, il volto mostruoso ricoperto da lunghi capelli bianchi» (*ibid.*: 59) che da un lato incrudeliva la vicenda e dall'altro gettava una luce di umanità sull'orco. Per esigenze di concentrazione drammatica l'orchessa sarà eliminata. Anche la fisionomia di alcuni personaggi muta. Nella madre dei circensi interpretata dalla Rorwacher non c'è traccia dell'aggressività mostrata dalla controparte letteraria, che era invece «sorridente e aggressiva insieme» (*ibid.*: 49).

La messa a fuoco della psicologia dei personaggi è realizzata anche attraverso l'indicazione delle espressioni del volto. Così il re di Lungapergola davanti alla regina in lacrime per lo spettacolo della circense incinta: «Sul volto del re si disegna un'espressione di dolore e impotenza per l'incapacità di placare quel pianto di cui si sente in parte responsabile» (*ibid.*: 2). O ancora la regina, intenzionata a uccidere il figlio della serva, muta espressione: «Ora il suo volto pallido sembra riprendere colore, il colore livido della vendetta» (*ibid.*: 39). Talvolta ci sono immagini che racchiudono in poche parole la psicologia di un personaggio, come quella impiegata per descrivere il re d'Altomonte: «Le guance ormai flosce gli danno un'aria da cagnolone bonario» (*ibid.*: 21). E il cambiamento del personaggio si dà nello sguardo: il viso «spaventato» di Viola nel momento di abbandonare la casa paterna diventa «fiero» quando vi fa ritorno con il macabro trofeo (*ibid.*: 96).

Le didascalie rivelano una grande complicità con l'universo pittorico del film di cui si è detto prima. Caravaggesca è, per così dire, già la sceneggiatura con quelle frequenti notazioni luministiche che rimandano al violento contrasto caravaggesco:

Il sole sta sorgendo... (*ibid.*: 1) [...] Il buio della notte appena rischiarato dalla luce lunare che si riflette sul mare, (*ibid.*: 3) [...] Nella penombra della stanza, di fronte al grande specchio barocco illuminato dalla luce di una candela [...] (*ibid.*: 22) [...] nell'oscurità attraversata dai bagliori delle torce (*ibid.*: 63).

Si registrano poi puntuali notazioni cromatiche: lo scontro tra i marinai e il drago marino nell'atto di cavargli il cuore fa sì che «la grotta e il mare si tingono di rosso» (*ibid.*: 7); Viola, a tavola col padre, taglia la carne e «il piatto si allaga di sangue» (*ibid.*: 26). E il nero è ricorrente per infondere un carattere funereo alla storia: incappucciata per recarsi dal re, Dora è una «figura lugubre e altera nello stesso tempo» (*ibid.*: 47) e la sua casa, senza di lei, ha assunto un aspetto sinistro: «I vestiti appesi ad asciugare ondeggiano lievemente come lugubri ombre» (*ibid.*: 49).

Poche le indicazioni sul sonoro che nel film invece, con le note di Alexandre Desplat, ha un ruolo importante. Fanno eccezione due momenti scanditi dai suoni della natura. Il primo si registra quando l'arrotino sta scuoiando Imma: «Non si sente un lamento ma solo il cinguettio degli uccelli che da' alla scena una calma inquietante» (*ibid.*: 85); il secondo quando Viola, con in mano la testa mozzata dell'orco, è avvolta da «uno sciame di insetti che emettono un brusio crescente, sembra quasi un funereo velo che la segue» (*ibid.*: 95).

Sparute sono anche le notazioni tecniche sui movimenti di macchina a sottolineare come Garrone lavori molto sul set: «Sul primo piano del volto estatico della regina, sentiamo il primo vagito...» (*ibid.*: 11) o «dissolvenza a nero» (*ibid.*: 12) o l'indicazione di montare in modo alternato due scene (*ibid.*: 18) o gli «stacchi» tra le scene.

Nella paratassi predominante, nulla rimane del linguaggio immaginifico di Basile (valga come esempio della sua ricchezza metaforica la reazione di Porziella alla risoluzione del padre di darla in sposa all'orco: «[...] fu lì lì per dare il volo al falcone dell'anima dietro la quaglia del dolore», Basile 2015: 74). Gli sceneggiatori lavorano in levare, soprattutto sulla sintassi e sul lessico, scegliendo di ridurre al

minimo gli aggettivi, i cataloghi e le accumulazioni²³. Nelle didascalie, espressioni ricercate si alternano a espressioni più colloquiali («La corte si diverte un mondo», Albinati *et al.* 2013a: 2), mentre il dialogato è reso in italiano standard. Le battute sono brevi, veloci, come questo scambio tra le sorelle sorprese dal dono della collana fatto loro dal re:

IMMA Non credi che dovremmo restituirla?

DORA A chi? Al re?

Dora scuote la testa.

IMMA Ma a che ci serve?

DORA Ad essere più belle, no?

IMMA Ma intanto chi ci vede? Stiamo sempre chiuse qui dentro...

DORA Io ti vedo, sciocca.

Dai su, dammela.

(Albinati *et al.* 2013a: 16).

Altre volte le battute sono caratterizzate da un'affettuosa intimità, come quella che il re di Lungapergola rivolge alla moglie indispettita dalla presenza a corte di una circense incinta: «Non fare così... mi dispiace... ma chi poteva immaginare che arrivasse una donna in quello stato... era solo per distrarti un po'...» (*ibid.*: 2).

Talvolta il tono si innalza come quando il negromante davanti ai sovrani di Lungapergola impiega un linguaggio solenne, oscuro e profetico: «La nascita è sempre sporcata dalla morte. A sua volta la morte è solo un risvolto della nascita, e nemmeno il più drammatico... [...] Ogni nuova vita si ottiene in cambio di una vita che si perde... Il mondo deve restare in equilibrio. Capite?» (*ibid.*: 5). E vengono perfino utilizzati gli stilemi della retorica amorosa come nel discorso del re (non esente da doppi sensi osceni) accostato dietro la porta delle incredule popolane: «Il mio cuore regale è più traboccante del crogiolo di un orefice... Sai, è da stamane, da quando ti ho sentita cantare, che io

²³ Vengono eliminati anche tutti i proverbi che, nella raccolta di Basile, chiudono le favole.

mi arrovento alla fornace del desiderio di conoscerti. E in quel fuoco è stata forgiata la chiave per aprire il tuo scrigno» (*ibid.*: 18).

Ma l'elemento basso, materiale e "corporeo", quello che Bachtin rintracciava in Rabelais e che trionfa in Basile²⁴, non compare che raramente nella riscrittura cinematografica. È il re erotomane ad utilizzarlo esprimendosi in modo scurrile dopo aver baciato il dito che la fanciulla (in realtà una vecchia) dalla voce ammaliante gli fa vedere attraverso il pertugio della sua stamberga: «Chi è che tiene sequestrato il mio tesoro dentro un cesso?» (*ibid.*: 46).

Quanto alla punteggiatura, il testo privilegia i puntini di sospensione per unire le frasi:

Si tratta del re di Roccaforte in compagnia di due allegre cortigiane... anzi sono tre, perché un'altra sbuca da sotto... Le donne ridono maliziose, mentre il re ne abbranca una e la tira verso di sé... ma proprio in quel momento la carrozza rallenta e lentamente si ferma interrompendo il gioco lascivo... Il re e le cortigiane si guardano interdetti. (*ibid.*: 11)

Frequente la costruzione con il "come se" per suggerire l'impressione da trasmettere allo spettatore. C'è poi una spia linguistica che illumina sulla poetica sottesa alla sceneggiatura e consiste nell'uso insistito di locuzioni come «nello stesso tempo» o «insieme» per qualificare la compresenza di caratteri opposti all'interno dello stesso personaggio. Così la circense è «sorridente e aggressiva insieme» (*ibid.*: 49); Dora è una «figura lugubre e altera nello

²⁴ Valga come esempio di elemento "corporeo" la reazione di Porziella/Viola all'arrivo alla casa dell'Orco: «Consideri mo' chi è cristiano la tremarella, l'orrore, lo stringimento di cuore, la cacarella, lo spavento, la quantità di vermi e la diarrea che ebbe la povera figlia: fa' conto che non le restò sangue in corpo» (Basile 2015: 76). O ancora ne *La vecchia scorticata* a proposito delle due sorelle che, talmente brutte, se ne stanno segregate in una cantina sotto le finestre della casa del re, si legge: «questi [il re] era ridotto al punto di non poter fare un peto senza sbattere col naso in quelle brutte canchere [...]» (*ibid.*: 127).

stesso tempo» (*ibid.*: 47) e Imma, scorticata, è «immagine terribile e insieme pietosa» (*ibid.*: 85). In accordo con la complessità dei personaggi della filmografia di Garrone difficilmente inscrivibili in definitive e rassicuranti categorie.

La sceneggiatura, si sa, ha natura di «oggetto dinamico» destinata «com'è non solo allo 'scioglimento' nel film ma ancor prima alla moltiplicazione delle versioni» (Comand 2006: 11). E quella de *Il racconto* non si sottrae alla regola. Esiste infatti una versione tradotta in inglese che si avvicina maggiormente al film girato²⁵. Soprattutto vengono eliminate alcune scene, come quella in cui Fonzo e Caneloro si fondono in un unico ragazzo; e quelle dalla 108 alla 110 in cui si racconta della moglie che attende Caneloro fino all'appassionato abbraccio tra i due. La soppressione di queste ultime si può spiegare con la volontà di eliminare un passaggio troppo idillico e pacificato rispetto all'atmosfera delle altre storie.

Nella versione inglese, quando Viola fa ritorno al castello paterno con il macabro trofeo, vengono inseriti alcuni momenti, quali la richiesta del perdono da parte del padre, la commozione della figlia e il loro rappacificamento:

She caresses his head in a gesture of forgiveness.

The courtiers, servants, and guards who had witnessed this moving scene draw closer now, and form a circle around the old man and his daughter. In the silence, broken only by the king's stifled sobs, a courtier kneels down, then another, and another... The others follow, as if in a spontaneous investiture of their queen. (Albinati *et al.* 2013b: 98)

²⁵ La traduzione è di V. Jewiss e la sceneggiatura è di 98 pagine. Sul frontespizio reca anch'essa, come l'originale, l'indicazione: «Loosely based on *Lo cunto de li cunti* by Giambattista Basile», stavolta però con l'aggiunta del nome dell'autore barocco.

Ma nel film girato Viola, commossa e in lacrime, non rivolge nessun gesto d'affetto al padre. Ancora una volta la possibilità di riconciliazione è esclusa dall'orizzonte di Garrone.

Infine, la scena conclusiva della versione inglese del film si avvicina a quella girata mostrando uno spettacolo di acrobati:

A hush gradually falls over the crowd. Balanced precariously above them, the tightrope walker twirls playfully, as if symbolizing how surprising and unpredictable life is. (*ibid.*)

La presenza degli acrobati è adesso spiegata nei suoi risvolti simbolici, ma non si è ancora affermata l'idea di riunire tutti i personaggi nell'ultima sequenza.

L'analisi testuale della sceneggiatura conferma quello già rilevato a livello di poetica e di strategia dell'adattamento, ovvero la complessità del lavoro compiuto da Garrone, abile nell'aver restituito i diversi strati, i molteplici livelli di senso della raccolta di Basile riplasmandoli secondo la propria e inconfondibile poetica. Da visionario tessitore di storie.

Bibliografia

- Albinati, Edoardo – Chiti, Ugo – Garrone, Matteo – Gaudio, Massimo, *Il racconto dei racconti*, Produzione ArchimedeFilm, 2013.
- Albinati, Edoardo – Chiti, Ugo – Garrone, Matteo – Gaudio, Massimo, *Tale of Tales*, trad. Virginia Jewiss, Archimede Production, 2013.
- Alfano, Giancarlo, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Liguori, Napoli, 2006.
- Baschiera, Stefano, “I registi-sceneggiatori”, *Nero su bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, Ed. Paolo Russo, *Quaderni del CSCI* 10 (2014): 63-67.
- Basile, Giambattista, *Il Pentamerone*, Ed. Benedetto Croce, Laterza, Roma-Bari, 1974, 3 voll.
- Basile, Giambattista, *Il racconto dei racconti ovvero Il trattenimento dei piccoli* (1994), Eds. Alessandra Burani – Ruggero Guarini, trad. di R. G., Milano, Adelphi, 2015.
- Basile, Giambattista, *La pulce, la cerva e la vecchia scorticata*, trad. it. di Bianca Lazzaro, Roma, Donzelli, 2015.
- Bolter, Jay David-Grusin, Richard, *Remediation: understanding new media*, Cambridge (Massachusetts), MIT press, 1999.
- Bolzoni, Francesco, *I film di Francesco Rosi*, Roma, Gremese, 1986.
- Brogi, Daniela, “Festival di Cannes 2015. Il castello delle illusioni incrociate. *Il racconto dei racconti-Tale of Tales*”, <http://www.leparoleelecose.it/?p=18979>
- Calvino, Italo, “Introduzione”, *Fiabe italiane*, pref. di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1993: 5-53.
- Caprara, Fulvia, “Garrone passa l’esame: «È l’erede di Pasolini»”, *La Stampa*, 15.05.2015, <http://www.lastampa.it/2015/05/15/spettacoli/festival-di-cannes/2015/garrone-passa-lesame-lerede-di-pasolini-1rh0T0ZsxKnyBQeRs0rlqK/pagina.html>, online.
- Comand, Mariapia (ed.), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Ed. M. C., Torino, Lindau, 2006.
- Croce, Benedetto, *Giambattista Basile e l’elaborazione artistica delle fiabe popolari*, premessa a Basile, Giambattista, *Cunto de li cunti*, Bari, Laterza, 1925.
- Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione: da un medium all’altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2006.

- Dusi, Nicola, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Fofi, Goffredo, "Barocco è il mondo del *Racconto dei racconti*", *Internazionale*, 13.05.2015, <http://www.internazionale.it/opinione/goffredo-fofi/2015/05/13/garrone-racconto-dei-racconti-recensione>, online.
- Fulco, Giorgio, "La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile. Pompeo Sarnelli", *Storia della letteratura italiana*. V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Ed. Enrico Malato, Roma, Salerno editore, 1997: 813-67.
- Fumarola, Silvia, "Garrone al Moma con il suo *Racconto dei racconti*: «Guardatelo col cuore»", *la Repubblica*, 05. 12. 2015, http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/12/05/news/garrone_al_moma-128853965/, online.
- Garrone, Matteo, *Le fiabe sono vere: conversazione con Italo Moscati*, pref. di Giulio Troli, Roma, Castelvecchi, 2016.
- Imbriani, Vittorio, "Il gran Basile", *Giornale napoletano di filosofia e lettere* (1875): 429-59.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction; with a new Epilogue*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Menarini, Roy, "Generi nascosti ed espliciti nel recente cinema italiano", *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Eds. Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi, Genova, Le Mani, 2009: 42-50.
- Nigro, Salvatore Silvano, "Lo cunto de li cunti di Giovan Battista Basile", *Dal Cinquecento al Settecento*, vol. II, *Letteratura italiana. Le Opere*, Ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993.
- Tinazzi, Giorgio, "Strategie di adattamento: sceneggiare il testo letterario", *Nero su bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, Ed. Paolo Russo, *Quaderni del CSCI* 10 (2014): 45-49.
- Ugolini, Chiara, "Matteo Garrone: «Vedo solo burattini da quando lavoro al mio Pinocchio»", *la Repubblica*, 20.07.2016, http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/07/20/news/matteo_garrone_vedo_solo_burattini_da_quando_lavoro_al_mio_pinocchio_chiara_ugolini-144487757/, online.

Filmografia

- C'era una volta...*, Dir. Francesco Rosi, Italia, 1967.
Il deserto dei Tartari, Dir. Valerio Zurlini, Italia, Francia, 1976.
La chambre verte, Dir. François Truffaut, France, 1978.
Estate romana, Dir. Matteo Garrone, Italia, 2000.
L'imbalsamatore, Dir. Matteo Garrone, Italia, 2002.
Primo amore, Dir. Matteo Garrone, Italia, 2004.
Gomorra, Dir. Matteo Garrone, Italia, 2008.
Reality, Dir. Matteo Garrone, Italia, 2012.
Tale of Tales, Dir. Matteo Garrone, Italia, Francia, UK, 2015.

L'autrice

Thea Rimini

Thea Rimini è assistente di lingua e letteratura italiana all'Université Libre de Bruxelles e all'Università di Mons e collabora con l'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles per la programmazione cinematografica. Ha pubblicato la monografia *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi* (Sellerio, 2011) e ha curato il volume *Tabucchi postumo. Da "Per Isabel" all'archivio Tabucchi della Bibliothèque nationale de France* (P.I.E. Peter Lang, 2017). È autrice di numerosi saggi sul rapporto tra letteratura e cinema in diverse riviste e volumi collettivi.

Email: trimini@ulb.ac.be, thea.rimini@umons.ac.be

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Rimini, Thea, "Il tessitore di fiabe: Garrone e *Il racconto dei racconti* (dalla sceneggiatura al film)", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it>