

La Sardegna in pellicola tra isola e continente.

Trasposizione cinematografica e percorsi narrativi ne *L'edera* di Grazia Deledda

Sardinia to the movies between the island and the mainland

*Film adaptation and narrative elements in *L'edera* of the writer Grazia Deledda*

Lorenzo Carlo Tore

University of Bologna

RESOCONTO

L'autrice Grazia Deledda, firma tra le più autorevoli del panorama letterario sardo, ha da sempre ispirato l'ambiente audiovisivo, cinematografico e televisivo, con alcune delle sue opere più famose. *L'edera* (1908) è l'esempio perfetto per descrivere in che maniera gli autori continentali si siano immersi nelle sue pagine, scoprendo in che maniera abbiano riadattato, anche se sarebbe più giusto scrivere re-inventato, la scena isolana e le sue tradizioni che da sempre li avevano affascinati.

Augusto Genina e Giuseppe Fina, autori rispettivamente di due elaborati trasmessi al pubblico nel 1950 e nel 1974, hanno svolto un lavoro che va ben al di là della semplice rilettura del testo scritto, attuando un processo che per molti versi si può definire pedagogico nei confronti di un pubblico che negli Sessanta e Settanta stava iniziando a scoprire la Sardegna non più solamente come meta turistica.

PAROLE CHIAVE

Grazia Deledda, Augusto Genina, Giuseppe Fina, *L'edera*, Trasposizione, Intermedialità, Cinema, Televisione.

ABSTRACTS

The sardinian author Grazia Deledda, one of the most important italian writer of the century, inspired the world of cinema and television many times during her career. One of her most celebrated work, *L'edera* (1908) was adapted by two italian directors, Augusto Genina and Giuseppe Fina, who acted the novel almost fifty years on. Theese directors have done a lot more than just a simple adaptation because in their works you can read the story of a lost island, its tradictions especially in a time when audience was changing his mentality and way to comment a movie.

KEY WORDS

Grazia Deledda, Augusto Genina, Giuseppe Fina, *L'edera*, Adaptation, Media Studies, Cinema, Television.

1. Introduzione

A partire dal secondo Dopoguerra, la produzione cinematografica italiana degli anni Quaranta e Cinquanta venne animata da numerose discussioni che coinvolsero la figura artistica della scrittrice Grazia Deledda e che riguardarono la veridicità figurativa dei suoi romanzi in vista di una possibile trasposizione cinematografica. Il *deleddismo cinematografico* ebbe in quegli anni un ampio riscontro e una trasversalità non più limitata ai soli confini letterari, e ben presto, lungo tutto l'arco degli anni Cinquanta, sarebbe diventato il marchio di identificazione della Sardegna.

La Deledda, nata a Nuoro, in Sardegna, nel 1871 e trasferitasi a Roma nei primi anni del Novecento, è l'unica scrittrice italiana ad essersi aggiudicata il massimo riconoscimento nel ramo delle arti scritte, il Premio Nobel, e le sue opere sono state tradotte in più lingue con tanto di elogi da parte della critica sia di derivazione Verista che di impronta Romantica. Nonostante sia considerata la firma più autorevole del panorama letterario sardo degli ultimi due secoli, l'autrice, considerata sempre in modo alterno dall'ambiente accademico, è stata nell'ultimo periodo un po' dimenticata.¹

Per una giovane donna di famiglia medio borghese, è stato molto difficile aver a che fare con il mondo editoriale italiano della fine del 1800, non abituato a scrittrici di così giovane età; nonostante questa difficile situazione. Grazia praticò e limò la sua passione attraverso l'esercizio, lo stile e lo studio, ed ebbe anche la chiarezza d'intenti di confrontarsi, per la scelta dell'italiano come lingua di narrazione, con la realtà popolare della sua isola natia, che in quel tempo, a poco più di vent'anni dall'Unificazione del Paese, identificava tale lingua con l'oppressione di uno Stato che, fino a quel momento, non aveva mai svolto efficienti politiche d'unità e salvaguardia antropologica nei confronti della cultura e della letteratura isolane.

Nel frattempo, le condizioni economiche della famiglia di Grazia ebbero un peggioramento, favorendo il ripiegamento interiore della ragazza e il ripiegamento, durante la sua adolescenza, in un mondo sognante e ricco di oniriche fantasie. Proprio in questo periodo emersero i primi segni di una vocazione, con le prime pubblicazioni sui giornali locali e le prime novelle, nutrite di sogni giovanili, romanticismo letterario e immagini fogazzariane e dannunziane². Questi elementi stilistici sarebbero stati rielaborati dai registi cinematografici del secondo dopoguerra per riproporre le tematiche tipiche del filone meridionalista, che in Sardegna, così come in tutta l'Italia meridionale, si vedevano inserite in un contesto che sembrava essere rimasto invariato da quello disastroso in cui

¹Momigliano, A. (1936). *Grazia Deledda* in Storia della Letteratura Italiana, Milano – Messina, Principato Editore.

²Baldi G – Giusso S. – Razetti M. – Zaccaria G. (2000). *Dal testo alla storia dalla storia al testo, Volume F, Il Decadentismo*, Torino, Paravia Editori.

versava l'Isola, ed il sud-Italia, ad inizio secolo.

Marcello Fois parla di *arretratezza positiva* a proposito della:

Barbagia alla fine dell'Ottocento (che) rappresenta per la Sardegna il fulcro di una contraddizione che, sul piano intellettuale, innesca un involontario circolo virtuoso. Quello che è stato definito un provincialismo illuminato, frutto di radicamento e, contemporaneamente, disposizione verso l'esterno. [...] La Deledda in questa rappresentazione fa la parte di colei che inghiotte e metabolizza la letteratura senza il filtro della cosiddetta civiltà delle lettere. (Marcello Fois, 2008: 81)

2. Metodo d'analisi utilizzato

Per la stesura del lavoro ho seguito un metodo di ricerca e di analisi del materiale proposto, strettamente legata al testo, al metodo narrativo e alle differenze espositive esposte dagli autori.

Trattandosi, come enuncerò lungo i paragrafi seguenti, di un testo di partenza scritto all'inizio del secolo passato, e trasposto da autori a distanza di più di mezzo secolo; non solo la differenza di supporti, ha imposto uno stravolgimento narrativo, ma essendo cambiato anche l'approccio dei lettori / spettatori / critici al testo di partenza, si assiste a una lettura dei personaggi e degli ambienti, che è direttamente riconducibile al panorama storico e politico di riferimento.

È stato rilevante, inoltre, anche se non ho avuto modo di occuparmene in questa sede, confrontare il differente punto di vista tra il mondo agro – pastorale in cui è nata e cresciuta la scrittrice, con la visione idealizzata dei registi del Dopoguerra. Senza concentrarsi chiaramente sul discorso di genere che non avrei comunque avuto modo di approfondire.

Dopo una breve introduzione storica sulla scrittrice nuorese Grazia Deledda, mi sono ricollegato al testo de *L'edera* attraverso le parole di uno degli scrittori contemporanei più autorevoli dello scenario isolano: Marcello Fois.

Grazie ai concetti di *arretratezza positiva* e di *radice*, che più di tanti altri permettono di inserirsi nell'ambiente, da cornice meridionalista, della Sardegna, ho potuto introdurre le due opere adattate dal romanzo della scrittrice isolana:

- *L'edera* (Augusto Genina, 1950)
- *L'edera*, Sceneggiato Televisivo (Giuseppe Fina, 1974)

A distanza di quasi una generazione tra i due lavori audiovisivi, è stato costruttivo ed interessante mettere a confronto i passaggi più importanti dei tre medium (considerando il romanzo come testo di partenza), e come erano stati sviluppati i protagonisti ed i rapporti fra quest'ultimi:

- la figura della protagonista Annesa
- l'amore tra Annesa e Paulu
- il passaggio dell'uccisione di Ziu Zua
- il finale dell'opera e la partenza di Annesa

Per fare questo ho dovuto visionare dei materiali più letterari ed antropologici che cinematografici, potendo contare sul valido appoggio dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico della città di Nuoro (ISRE), e sulla prontezza della Cineteca Sarda.

Ho potuto recuperarlo solamente attraverso questi enti ho potuto recuperare molto di quel materiale che sennò non avrei potuto visionare, tra cui:

- Alba serena in un tramonto di sangue (Mario Celada; 1920),
- Marcella (Carminio Gallone; 1920),
- Il trionfo della vita (Antonio Gravina; 1921),
- Cainà (Gennaro Righelli; 1922),
- In terra sarda (Romano Luigi Borgnetto; 1922),
- Il richiamo della terra (Giovannino Bissi; 1928),

tutti lavori o ambientati in Sardegna, o che si ripromisero di raccontare le avventure di un paese esotico e dimenticato.³

È da ormai un anno che studio la storia e la trasposizione cinematografica nel lavoro letterario di Grazia Deledda, e trovo incredibile come le sue parole e le sue immagini permettano d'inoltrarsi ancora oggi, a distanza di oltre un secolo dalla stesura, nel contesto storico e tradizionale di provenienza, e in un mondo che si rinnova grazie agli strumenti di produzione audiovisiva.

3. Dall'opera della Deledda alla regia di autori del Dopoguerra

Un filo rosso è presente nelle opere cinematografiche tratte dagli scritti dell'autrice: da *Cenere* (Febo Mari, 1916) a *Le vie del peccato* (Giorgio Pàstina, 1946), da *L'edera* (Augusto Genina, 1950) a *Amore Rosso – Marianna Sirca* (Aldo Vergano, 1952). In questa sede mi concentrerò su una delle opere più emblematiche della scrittrice: *L'edera*.

³Olla, G. (2008). *Dai Luminerea Sonetàula*, Cagliari, CUEC Editore.

A tal proposito, Marcello Fois afferma:

[...] *L'edera* comincia con una sparizione. Anzi con due: la prima è la scomparsa del figlio adolescente di Santus, pastore, “se n'è andato in giro per il mondo”, tanto per chiarire che fuori dalle storie c'è il mondo; la seconda è la scomparsa della gloria dei Decherchi come *conditio sine qua non*: Senza questa contingenza, infatti, non ci sarebbe motivo di raccontare la storia. Se per caso ci venisse la tentazione di definire queste condizioni di base ovvietà, si tratta di ovvietà apparenti perché sono le basi su cui si sviluppa non solo *L'edera*, ma l'intero sistema deleddiano. (Marcello Fois, 2008: 88)

L'argomentazione del mondo letterario della Deledda fu oggettivamente un modo per divulgare un'idea di Sardegna non più frammentaria ma uniforme e coerente, in grado di essere accettata anche in un terreno culturale dominato da una dirompente modernità. Proprio l'uniformità di questa moltitudine di aspetti trasferiti sullo schermo, diventò occasione per rivendicare un *mancato riconoscimento* che corre lungo tutta la storia del cinema regionale, come le dispute che segnarono i rapporti tra i film deleddiani e i critici isolani che, puntualmente, stroncarono le opere con la motivazione che avrebbero *offeso i sardi dando un'immagine falsa dell'isola*.⁴

Queste dispute non coinvolsero mai, fortunatamente, la scrittrice sarda in prima persona.

Il caso de *L'edera* è uno dei pochi esempi che può essere preso come punto di riferimento per lo studio sulla trasposizione ed adattamento audiovisivo, trattandosi di un lavoro che, pubblicato in cartaceo nel 1908 e proposto al palinsesto televisivo nella metà degli anni Settanta, non si allontanò mai dall'obiettivo pedagogico che aveva caratterizzato l'opera alla sua uscita, incuriosendo sia i lettori, assetati di storie d'ambientazione meridionalista, sia gli spettatori che, richiedevano specifiche condizioni narrative d'accordo con i tempi cinematografici ed i ritmi televisivi moderni.

L'edera dunque descrive il sentimento d'amore di una donna verso un membro della propria famiglia, il desiderio soffocante di elevarsi al di sopra delle difficoltà, la dichiarazione d'intenti di una giovane donna impotente, davanti alla quotidianità che, invece, scorre inesorabile lungo tutto il racconto.

La Deledda parla della *Famiglia Decherchi*, il nucleo più antico e nobile del paese, attorno alla quale si intessono i destini di una moltitudine di personaggi, le cui gesta si annoverano in un racconto fuori dal tempo e dallo spazio, tra difficoltà economiche, il timore di Dio e l'angoscia per gli scandali, i vacui tentativi d'evasione che sfociano nella storia d'amore tra i due protagonisti:

⁴Floris, A. (2013). *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa Editore.

Paulu e Annesa.

Oltre ai due protagonisti troviamo *Donna Rachele* e *Don Priamu*, la piccola *Rosa*, il vecchio *Ziu Zua*, li vediamo camminare per le strade diroccate e dimesse del paese o danzare alle feste patronali, e ancora, sentiamo i rumori sordi del trotto del cavallo sul ciottolato della piazza principale, il suono liturgico e aggregativo delle campane domenicali e quello sperduto e dimenticato dei campanacci del gregge, quasi come a suonarli fosse, a detta della scrittrice, la stessa *Divina Provvidenza*.

Ma siamo sicuri si possa parlare di Divina Provvidenza? Perché non di Destino?⁵

O d'inadempienza dell'essere umano? Il disegno divino o l'inaffidabilità dell'uomo timorato?

La modernità che giunge inesorabile o l'inquietudine dell'individuo storicamente legato alle proprie radici?

Ma partiamo dall'idea alla *radice* dell'opera, imprescindibile per una duplice valenza: sia in senso letterale di rimando allo stesso titolo della novella che per un filo conduttore, un sotto testo, che lega le differenti trasposizioni audiovisive.

Augusto Genina (L'edera, 1950) prima, e *Giuseppe Fina* (L'edera – Sceneggiato RAI, 1975) poi, ne hanno certamente tenuto conto avendo realizzato due prodotti audiovisivi di differente portata, oltre che di supporto, anche per datazione, durata e pubblico, trattandosi nel primo caso di un pubblico cinematografico, mentre nel secondo di quello televisivo. Ma procediamo con ordine: la scrittrice stessa ha spesso teso a rimarcare i caratteri principali delle proprie radici storiche e linguistiche, specialmente a partire dal Novecento in seguito al trasloco nella Capitale.

L'edera, in particolare, è ricco di allegorie, idiotismi e metonimie, esclamazioni e detti d'amore, poesie e filastrocche in lingua sarda che, specialmente nella prima parte del romanzo, sembrano voler dettare le regole dello spazio e del tempo d'azione oltre che la lingua d'adozione dei protagonisti, differente da quella usata per la narrazione. Questa scelta stilistica provoca nei lettori/spettatori terzi del romanzo, una sensazione di straniamento che aumenta costantemente, perché la stessa scrittrice non si preoccupa alle volte di tradurre a piè di pagina i detti *in limba*, lasciando al lettore la libertà d'interpretare quanto scritto; come nel caso di quanto detto da *Gantine*, fratello acquisito di Paulu e promesso sposo di Annesa:

E una voce lontana, giovanile e sonora ma alquanto avvinazzata, forse la voce di Gantine, cantava una

⁵Lampo, G. (2002). *Grazia Deledda verista?*, Cagliari, Arte Duchamp.

battorina (quartina) amorosa: *Buona notte, donosa / Comente ti la passas, riccu mare?* [...] (Grazia Deledda, 1971: 46)

E ancora:

Finalmente entrambi si calmarono e si assopirono. Una voce dolce e sonora cantò in lontananza una soave *battorina* d'amore, poi s'avvicinò, risonò nel silenzio della straducola, accompagnata da un coro melanconico di voci giovanili. ...*Sos ojos, sa cara bella / Su pilu brundu dechidu! / Pro me non bi torrat mai / Cuddu reposu perdidu* [...] (Grazia Deledda, 1971: 63)

Una condizione, quella linguistica, che ci permette di entrare in confidenza con i personaggi del romanzo nelle loro situazioni più intime. Personaggi che, come ho detto precedentemente, si muovono all'interno di uno spazio – tempo ben definito ed introdotto dalla scrittrice in *medias res*: luogo dell'azione è Barunei, cittadina dal nome fittizio, e siamo alla vigilia della festa patronale di San Basilio.⁶

E' sabato sera ed il paese è stracolmo di bancarelle, torrone e prodotti tipici.

Il parroco, con premura, racconta i passi del vangelo ai giovani prossimi alla Prima Comunione; donne e uomini in costume tipico e presi per mano, danzano sulle gravità vocali dei *tenores* ripetendo come un mantra i passi de *su ballu tundu*.

Tra questi, anche i componenti della famiglia Decherchi che, dopo aver saziato i loro ospiti come da tradizione, cercano, anche se solo per una sera di dimenticare le difficoltà economiche causate, in gran parte, dalla condotta beata e oziosa assunta in gioventù dal figlio maggiore Paulu.

In questa cornice di apparente giubilo paesano, i protagonisti vengono introdotti con maestria dalla Deledda verso il loro destino. E a tal proposito, non si può omettere la figura della protagonista del romanzo, colei che, nonostante non sia imparentata con la Famiglia Decherchi, è la personificazione stessa della famiglia. Lei è la *radice* che sta alla base della casata e la foglia che si staccherà dall'arbusto per allontanarsi dal nucleo: Annesa.

E Annesa è l'edera: una serva dai capelli chiari, donna affascinante e silenziosa, promessa sposa del servo e fratellastro di Paulu, Gantine.

⁶La scrittrice ha dato in questo caso libero sfogo alla fantasia dal momento che nulla, oltre alla similarità del nome del paese, rimanda al contesto baunese. Tant'è vero che il Santo Patrono locale è San Nicola di Bari (6 dicembre), mentre San Basilio di festeggia il 2 gennaio.

Figura controversa che, da una parte, spinta da nobili sentimenti d'amore, si inerpicava in una relazione segreta con Paulu, unico erede dei Decherchi; ma d'altra parte, spaventata e vendicativa si permette di tramare un modo per salvare la famiglia dal collasso economico non escludendo, addirittura, la possibilità di uccidere l'anziano Zua Decherchi, in possesso di un'ingente somma di denaro ma riluttante all'idea di dividerlo con i familiari, sia per taccagneria, sia per fargli pagare gli errori di gioventù.

Una serva quindi che non limitandosi ad obbedire agli ordini matronali punta ad elevarsi a benefattrice della comunità agendo di sua spontanea volontà. Annesa risulta, inoltre, essere uno dei personaggi più sconcertanti e drammatici creati dalla scrittrice dal momento che oltre ad agire indipendentemente, lo fa anche senza confrontarsi con la morale cristiana che invece è sempre risultata essere l'altro ago della bilancia di queste comunità.

In quel tempo Annesa cominciò a non creder più in Dio perché la famiglia dei suoi benefattori cadeva sempre più in rovina. Era mai possibile l'esistenza di un Dio così cattivo? I Decherchi non avevano fatto altro in vita loro che temerlo, adorarlo e seguirne i precetti, ed Egli li ricompensava mandando loro ogni peggiore sventura.

Ma d'un tratto il signore parve muoversi a pietà della famiglia così a lungo e duramente provata [...].
(Grazia Deledda, 1971: 67)

Nel momento in cui l'occhio esperto di uno spettatore televisivo e cinematografico, viene chiamato a dover confrontare i differenti modelli descrittivi adottati dai due registi, risulta immediatamente quali siano state le modalità scelte per tratteggiare lo stato d'animo della protagonista.

Mentre nel romanzo di Grazia Deledda, Annesa agisce spesso mossa da un sentimento d'amore o in preda a febbricitante stato fisico, nello sceneggiato televisivo, la serva, che si aggira per gli ambienti domestici e di paese come un'ombra dal passo grave e tenebroso, agisce sempre con consapevolezza e spavalderia: un esempio evidente è l'azione che porta alla morte di *Zua Decherchi*.

Scena in cui la pioggia del temporale scandisce i ritmi dell'azione rendendo sempre più evidente la crescente paura di Annesa per le sorti della famiglia. Nessuna febbre, nessun romanticismo, nessun ripensamento o timore delle proprie azioni, solamente un incubo rivelatore di Zua Decherchi che l'afferra alla gola e che la convince a compiere l'omicidio quasi in difesa della casata e del suo amato Paulu, che appena prima di partire per cercar fortuna, le aveva dichiarato che, nel caso non fosse riuscito a ricavare la somma necessaria, avrebbe preferito morire.

Nicoletta Rizzi, interprete di Annesa nel lavoro di Fina, non è l'unica a recitare con tono funereo lungo i tre episodi che compongono lo sceneggiato. Tutti i personaggi agiscono come se avessero ormai perso il senso di vivere, con rinuncia ed abbandono, attuando movimenti interminabili in un tempo estremamente dilatato ed inseriti in una cornice d'altrettanta sincerità *verista*.

La scelta di Fina di far iniziare lo sceneggiato con un fatto che chiamava in causa tutto il paese non è casuale, anzi, era indotta sicuramente dalla linea ideologica ed espressiva del palinsesto RAI (Radio Televisione Italiana) i cui prodotti dovevano presentare obbligatoriamente dei caratteri riconducibili alla Paleotelevisione del Dopoguerra e che avrebbe visto il tramonto nella metà degli anni '70, negli stessi anni, guarda caso, della prima proiezione televisiva de *L'edera*.

IV. Dall'esterno all'interno delle mura domestiche. Dal paese al nucleo familiare

L'attinenza al romanzo del lavoro di Fina è a dir poco stupefacente.

Il regista riporta di continuo intere frasi estratte dal libro dimostrando così di aver colto il tono grave e melodrammatico ricercato dalla scrittrice per la narrazione dei fatti riportati. Fina è puntiglioso e decide di introdurre la storia partendo da una vicenda parallela che nel romanzo deleddiano appare solamente di profilo: la scomparsa del figlio del pastore, *Santus*, e la conseguente denuncia alla caserma dei carabinieri. La vicenda secondaria percorre l'intero sceneggiato presentandosi in ognuno dei tre episodi: dalla denuncia alla partenza del padre, dalla sicurezza che sia partito per cercar fortuna all'estero fino alle maldicenze in paese, convinti che sia stato lo stesso *Santus* ad uccidere il bambino o a venderlo come servo di qualche famiglia per trarne guadagno.

Era comune in questi casi e per sceneggiati di questa caratura, che la troupe, numerosa e munita di pesanti attrezzature, girasse i lavori d'interni con realistiche ricostruzioni in studio mentre per quelle d'esterni si andasse in loco in numero ridotto per registrare immagini e rumori d'ambiente. Per questo motivo le scene d'esterni di vita cittadina e bucolica furono girate in gran parte nel centro barbaricino d'Orgosolo, simbolo da sempre di quella parte della Sardegna che meglio è riuscita a mantenere intatta buona parte della sua tradizione.⁷

La casa Decherchi, che nel romanzo viene descritta come antica e forse medievale, lacerata e malata, si presenta nello sceneggiato con pareti macchiate dalla muffa e porte di un legno marcio oltreché

⁷Maurizi, S. (2009). *I FILM DEL CUORE, Registi e scrittori sardi al cinema*, Cagliari, CUEC Editore.

tarlato. Come se non bastasse, la scelta estetica del b/n, valorizza ulteriormente il senso di disagio e abbandono, assieme alle scelte registiche che risaltano ulteriormente la drammaticità per fini d'intrattenimento televisivo. Sono numerosi i *primi* e *primissimi piani*: facce sconcertate per l'inadempienza di certi atteggiamenti, interminabili sguardi verso il basso per l'imbarazzo, tante riprese in *figura intera* di donne che vanno alla fonte a prender l'acqua e di uomini che passeggiano per il paese in festa, e riprese di Annesa mentre sale le scale di casa e di Paulu che si toglie gli scarponi dopo una giornata di lavoro, oppure di Rosa che seduta nel cortile ormai in rovina, gioca con dei ramoscelli; uomini e donne, anziani e bambini, ospiti e protagonisti interagiscono con anonimia e disinteresse.

Al contrario, il lungometraggio di Augusto Genina ci immerge immediatamente nella realtà di paese. Dopo alcune panoramiche per riprendere l'ambiente che rimandano immediatamente all'angusto mondo meridionale: valli brulle e semi desertiche perfettamente in linea con il sentimento e il senso comune che si aveva di queste zone al momento d'uscita del film; lente carrellate dall'alto verso il basso sui tetti del paese che seguono l'andare funereo di un carro con a bordo due forestieri che solamente in seguito scopriremo essere *i notai* diretti a casa Decherchi per il conteggio dei beni all'alba della confisca.

Lo stesso carro viene momentaneamente intercettato da un veloce cavaliere, che, con un secondo cavallo alla mano si dirige nella piazza principale del paese, dove il giorno seguente si sarebbe svolta la Festa di San Basilio (non si fa alcun chiaro riferimento alla festa patronale, sta al pubblico intuire che si tratti di quest'ultima).

Due scenari distinti dunque: il carro che ci introduce ai problemi economici della famiglia e il giovane Gantine a cavallo che, da un lato ci riporta alle dinamiche di una piazza in fervente agitazione per i preparativi, e dall'altra alla conoscenza del primo dei pochi protagonisti del racconto, Paulu (*Roldano Lupi*), che con cappello nero, baffo ed ineguagliabile sharme presenta, fin dalle vesti indossate, la figura di colui che ha dedicato l'intera vita al piacere. Paulu prova il percorso a cavallo in vista della festa e al suo arrivo in chiesa il pubblico entra in contatto con il secondo dei protagonisti: la figura del Prete Viridis (*Juan De Landa*).

I due si scambiano poche battute prima che il giovane ed attraente Decherchi ci dia conferma di quanto sospettato in precedenza, invitando il resto del gruppo a bere. Ci dà conferma, inoltre, di una seconda quanto fondamentale caratteristica del personaggio ovvero la sua poca fede in Dio in un

periodo che, invece, contava nel totale dei cittadini italiani, una percentuale pari al 90% di appartenenti alla fede cattolica.

In una disputa nelle prime battute iniziali tra Don Paulu e Prete Virdis, quest'ultimo si esprime così:

Prete Virdis: Don Paulu, ma che fate? Per l'amor del cielo, rispettate almeno la Casa del Signore...

Don Paulu: Andate a bere, pago io! Andate vengo subito. Dite la verità prete virdis credevate che volessi entrare in chiesa con tutti i cavalli...

P.V.: Eh, lo so che in chiesa non vi vedremo mai. Né a cavallo, né a piedi

D.P.: Già, non sono un buon cliente per voi, in compenso però c'è la mia famiglia... (*L'edera*, Augusto Genina, 1950)

Don Paulu si convince ad entrare in chiesa solamente dopo l'incontro con Annesa e per parlare con i familiari, per informarli dell'arrivo degli aguzzini della banca.

La reazione della famiglia è esemplare:

“Madre: Paulu, il cappello... siamo in chiesa...

Amica Madre: Tu in chiesa? È bruciata la casa?

Don Paulu: Eh quasi... mamma, la banca si è decisa ad agire.” (*L'edera*, Augusto Genina, 1950)

Genina opera un lavoro di ricostruzione territoriale e culturale su larga scala prendendo le distanze dal testo letterario. Forte, soprattutto, dell'ingente spesa economica effettuata dalla produzione che, trattandosi di un regista affermato e di un lavoro letterario tra i più conosciuti della scrittrice, ha concesso all'autore di avvalersi di un cast che, per quel periodo e per quelle tematiche, era tutt'altro che consueto.

In questo caso più che negli altri, la critica ha dato un contributo fondamentale alla valorizzazione del lavoro per i posteri, il dossier critico e giornalistico è ricchissimo di interventi sia in campo regionale che nazionale e buona parte delle pubblicazioni sono euforiche sia per la decisione di ambientare alcune delle scene nel circondario della città di *Nuoro*, che per la decisione da parte del regista di prendere le distanze dal lavoro della Deledda, mantenendo tuttavia intatti, e veritieri, i comportamenti dei paesani; o comunque, felici che l'autore avesse dato una lettura personale agli

scritti.⁸ “Rendere la Sardegna non vuol dire fotografarne i costume e le feste come è stato fatto finora. Vuol dire far muovere i sardi come realmente si muovono, farli parlare come parlano, vuol dire far vivere le strade dei loro paesini in quella pittoresca caratteristica inconfondibile vita della quale essi vivono.” (F. Pintus, 1950)

E ancora:

[...] uno sforzo non indifferente c'è stato nel cercare di tenersi aderente al racconto originale, sebbene in alcuni punti e specie nella conclusione se ne stacchi. L'inizio del film, dunque, ci dà l'impressione di un'apertura a gran voce. Ma poi rimane là, senza sviluppo, perché con la narrazione non ha a che vedere. [...] Molte sequenze, inoltre, nella prima parte, dimostrano l'evidente ricerca del gusto e del caratteristico. Prese a sé, alcune inquadrature hanno un taglio solenne così da esprimere un senso di poesia primitiva e perciò spontanea. [...] Ma nell'economia dell'insieme sono un di più. Nella prima parte, infatti, Genina troppe cose ha voluto dire. (Maria Ciusa Romagna, 1950)

4. Annesa, fonte di principi diametralmente opposti

Prima di concentrarci sugli aspetti più importanti della vicenda come la morte di Zua Decherchi e il finale della storia, focalizziamoci sul modo in cui è stata rappresentata la protagonista Annesa, interpretata dalla bellissima attrice latino – americana e dai caratteri esotici Dominga Rodríguez, moglie del regista Emilio Fernández.

Annesa compare per la prima volta correndo incontro a Paulu nelle scene iniziali del film, in pieno centro e per comunicargli l'arrivo degli strozzini, gli stessi che si erano visti tra le smosse e cadenti viuzze del paese, alla guida dello sgangherato calesse.

A differenza della protagonista interprete dello sceneggiato televisivo, l'Annesa di Genina è fiera, apparentemente imperturbabile e decisa sulle sue posizioni, qualunque esse siano: decisa ad agire per il bene della famiglia e pronta a sconfiggere qualunque elemento interferisca tra lei e l'amore della sua vita. È lei, quindi, la prima e unica ad incaricarsi delle vicissitudini economiche della famiglia: lei sola, che nonostante non faccia parte della famiglia, almeno a livello consanguineo, accoglie e controlla gli strozzini mentre catalogano i beni più preziosi presenti in casa prima del sequestro della banca.

Ci si fida e ci si affida a pieno titolo alla giovane donna che Genina pone quasi su un piedistallo.

⁸Olla, G (2000). *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa Editore.

Non c'è più traccia della tenebrosa e spaurita figura femminile della Deledda così come non c'è più traccia della malinconica e triste figura dell'Annesa di Fina dal momento che la donna che non sorride mai, non sorride in quanto triste e avvinta dalla vita, ma piuttosto per rabbia e superbia.

Annesa dunque che corre per le strade del paese soleggiato e che spolvera l'argenteria della casa, china sulle sue ginocchia, prima che venga ritirata dagli aguzzini. Una donna che si impone e che si rifiuta di stare al proprio posto (almeno nel principio del suo percorso di personaggio). Una donna che, come nel romanzo, non crede in Dio e non ripone alcuna fiducia nell'autorità. Una donna che accudisce con calma l'anziano Zua Decherchi ma che gli risponde a tono assicurandogli, o meglio mal augurandogli, quasi in previsione futura, che non avrebbe assistito all'eclissi della sua stessa famiglia perché sarebbe stata lei stessa, con le sue mani, a farlo fuori.

Arriviamo adesso alle situazioni che più si differenziano e si riadattano nei due lavori audiovisivi:

- La morte di Zua Decherchi, e
- Il finale dell'opera.

Per inscenare la morte dello scontroso Zua Decherchi, i registi non hanno effettuato un completo discostamento dal tessuto narrativo originale, bensì delle scelte estetiche che lo hanno reso unico a modo suo. Lo si deve principalmente al periodo di produzione dell'opera e, come ho detto in precedenza, al messaggio che si aveva intenzione di mandare oltre che al differente ricettore di quest'ultimo.

Il romanzo di Grazia Deledda vide la luce nel 1908, il film di Augusto Genina venne proiettato per la prima volta alla fine del 1950, mentre lo sceneggiato di Giuseppe Fina venne trasmesso in prima serata nazionale il 13 novembre del 1974.

Se si pensa al lasso di tempo che separa l'opera originale dall'ultimo riadattamento, concentrandosi esclusivamente sullo sviluppo del mezzo cinematografico e di intrattenimento televisivo, non basterebbero queste pagine per elencare solamente la bibliografia di studi critici sul tema.⁹

È per questo che i due lavori risultano essere così differenti, sia per attinenza che per scelte estetiche. Della morte di Zua Decherchi nello sceneggiato, ne ho già parlato nelle pagine precedenti: pioggia e

⁹Noto, P. (2011). *Dal bozzetto ai generi, Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Torino, Kaplan Edizioni.

lampi per una rappresentazione similmente orrorifica. Nel lavoro di Genina si ha, al contrario, un climax ascendente scandito dall'aumentare della febbre, in cui l'apice della tensione la si ritrova al minuto 31' coincidente inoltre con gli incubi della giovane donna: Annesa è munita di lampada ad olio mentre si aggira per i corridoi bui della casa, fino ad intravedere la figura di Ziu Zua che, seduto al tavolo e circondato dalla sua fortuna, sogghigna compiaciuto.

Un veloce campo contro campo in figura intera dimostra lo stupore della donna che, al momento di avvicinarsi, rimane delusa per la scomparsa fulminea del vecchio. Quest'ultimo scompare e ricompare più volte, la prima volta alla sua destra, seduto sul pavimento mentre si sventola con una mazzetta di denaro. Annesa prova nuovamente ad agguantarlo fiondandosi su di lui ma senza successo. Ziu Zua ricompare, questa volta seduto sul tavolo; ricompare sdraiato sul divano, ma senza che Annesa possa fare qualcosa, giunge sempre troppo tardi.

La figura di Ziu Zua sembra essere, nient'altro che un'allucinazione amplificata dai fumi della febbre. Quando alla quarta volta, Annesa non riesce ad intercettare il vecchio, anche se solo per qualche istante, compare la figura di Don Paulu che, in piedi, carica una pistola e dopo averla puntata alla testa preme il grilletto.

Il rumore dello sparo coincide con l'urlo della donna che, solo allora capisce essere un sogno, svegliandosi di soprassalto in un bagno di sudore. Annesa è stremata. Ma nonostante ciò si alza, si dirige verso il letto con l'idea di soffocare l'anziano nel sonno, strozzandolo con le sue stesse mani. Avvilta e per la paura che possa essere scoperta si riacomoda in poltrona, cerca di distrarsi tornando nel salone da pranzo e terminando di sparecchiare, cammina frettolosamente dalla cucina al salone, indecisa sul da farsi. Il vecchio si sveglia e mentre gli dà da bere sente il cavallo di Paulu, o almeno quello che lei crede essere di Paulu, proseguire dritto senza fermarsi alla porta. Sono passati solamente cinque minuti dall'inizio della sequenza: sembra essere passata un'eternità.

È in questo momento che, al minuto 37', il vecchio pronuncia le sue ultime parole. Parole che fanno inferocire la giovane donna e che la convincono a rimettersi sui suoi passi commettendo il fatale omicidio.

“Non è lui, è inutile che lo aspetti. Dormi, dormi. Tanto lui non torna, a quest'ora non pensa a te. Non pensa a te. [...] ha altro da fare che pensare a te sta notte.” (Augusto Genina, *L'edera*, 1950).

Queste parole sono le stesse pronunciate sia nel romanzo della Deledda che nello sceneggiato di

Fina. Parole che hanno la stessa valenza di un'incisione lapidaria, quasi fossero un monito da consegnare ai posteri, uscite dalla bocca di un vecchio il cui comportamento era amplificato dalla disperazione, metabolizzata non solo dalla Famiglia Decherchi, ma da una moltitudine di famiglie la cui sopravvivenza era sancita dalla rendita stagionale del prodotto agro – pastorale.

La scena del soffocamento dura solamente qualche secondo, con il crescere della musica cresce anche la velocità del campo contro campo fino al primo piano del profilo destro di lei mentre schiaccia con una coperta la faccia smagrita del malcapitato.

5. Tre finali per la stessa storia

Per quanto riguarda la scena finale dell'opera, ovvero quando, almeno nel romanzo, Annesa decide di partire per non fare più ritorno, salvo poi ripensarci dopo anni ad accudire l'anziano Paulu, ci sono delle precisazioni da fare.

Il finale del romanzo nel film di Genina viene stravolto completamente.

Annesa decide di partire per non fare più ritorno e giunge all'alba alla “stazione”, accompagnata da Prete Viridis al quale aveva confessato l'orribile delitto. Imbarcatasi, e dopo aver fatto gli ultimi scongiuri sulla possibilità di rivedere Paulu, che avrebbe cercato di bloccarla a tutti i costi, parte ormai decisa della scelta effettuata. Durante il viaggio, senza saper bene come, Paulu, viene a sapere della partenza riuscendo ad intercettare e far fermare la carrozza.

Costringe Annesa a scendere e dopo essersi abbracciati più volte, si baciano. La carrozza riparte. Solo in questo momento Annesa gli confessa di aver ucciso Zua Decherchi. Paulu dopo un breve momento di sgomento, afferma che lui pure avrebbe fatto lo stesso dal momento che aveva reso le loro vite insopportabili. I due si guardano e si giurano eterno amore, se lui rimane da solo non gli resta che la morte.

In linea con le tematiche di melodramma italiano restano assieme in un lieto fine differente sia dal romanzo che dalla linea scelta da Fina che, a sua volta, apporta delle modifiche al finale originale.

Le battute finali dello sceneggiato di Fina si differenziano ulteriormente dai lavori precedentemente analizzati. Differenti facce e differente drammaticità, differente l'ambientazione ed il ritmo narrativo tant'è vero che lo stesso inseguimento della carrozza che aveva dato epicità e ritmo al finale del lungometraggio di Genina, qua non solo è assente ma sarebbe stato assolutamente inimmaginabile, dal momento che i due innamorati s'incontrano ancor prima che Annesa parta, in piena montagna. La scena è ambientata in una foresta di sugheri, e nel momento in cui i due innamorati si vedono, la

gravità drammatica viene resa soprattutto dagli sguardi dei due attori, Nicoletta Rizzi e Ugo Pagliai, che si limitano a proferire solamente qualche parola; Fina focalizza il suo interesse sul sentimento d'amore ormai scemato, alla luce di quanto successo lungo la storia.

In un mondo in cui la realtà si erge prepotentemente sopra ogni cosa, non resta che adattarsi lasciando ogni inutile speranza. Nonostante Paulu le abbia proposto di partire assieme e compiere il “suo dovere” di sposarla, la donna afferma di non poter più essere Annesa, di essere ormai degli sconosciuti l'uno per l'altra e che quindi non hanno più nessun obbligo o promessa da mantenere.

All'arrivo della carrozza quando non si sa bene ancora quale sentimento avrebbe prevalso, lei chiede con le lacrime agli occhi di stringerle la mano per l'ultima volta, ma ancor prima che lei potesse terminare la richiesta, Paulu la bacia rimanendo abbracciati passione ma prima di scoprire che ormai era tutto inutile. Era ormai troppo tardi per qualsiasi ripensamento. Lei parte per non fare più ritorno al paese.

Il tempo e la violenza li ha cambiati a tal punto che neppure un bacio, seppure alla persona amata, avrebbe cauterizzato la ferita che rimarrà sempre aperta nel cuore dei due amanti, della famiglia e di gran parte della narrativa della stessa scrittrice.

6. Conclusioni

In che maniera si può parlare al giorno d'oggi dei romanzi della scrittrice?

La trasposizione cinematografica è sempre esistita, e non c'è alcun dubbio, esisterà fino a che la richiesta del pubblico non si sarà esaurita. Certo che sarebbe meglio, ci si confrontasse con dei lavori che partendo dal testo, non si limitino alla sola spettacolarizzazione della vicenda rappresentata. Senza alcun bisogno di chiamare in causa i grandi autori dell'arte cinematografica, da Hitchcock a Kubrick, da Visconti John Ford, per non parlare delle tendenze che da quindici anni a questa parte hanno caratterizzato la produzione hollywoodiana come l'adattamento da fumetto o da videogioco; il percorso dell'adattamento nella trasposizione dal romanzo deleddiano, comprende talmente tante variabili, dal contesto culturale e produttivo fino all'accoglienza del pubblico (isolano o continentale), che a quel punto ci dà la possibilità di concentrarci non più solamente sul prodotto ultimo ma tramite *il filo rosso*, rileggere ogni scelta registica come una nuova porta sulla storia e sulla tradizione del contesto analizzato.

7. Bibliografía

Baldi G – Giusso S. – Razetti M. – Zaccaria G. (2000). *Dal testo alla storia dalla storia al testo, Volume F, Il Decadentismo*, Torino, Paravia Editori.

Floris, A. (2013). *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa Editore.

Lampo, G. (2002). *Grazia Deledda verista?*, Cagliari, Arte Duchamp.

Maurizi, S. (2009). *I FILM DEL CUORE, Registi e scrittori sardi al cinema*, Cagliari, CUEC Editore.

Momigliano, A. (1936). *Grazia Deledda* in Storia della Letteratura Italiana, Milano – Messina, Principato Editore.

Noto, P. (2011). *Dal bozzetto ai generi, Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Torino, Kaplan Edizioni.

Olla, G (2000). *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa Editore.

Olla, G. (2008). *Dai Luminerea Sonetàula*, Cagliari, CUEC Editore.



Grupo de Investigación
AdMIRA

Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales