

Analisi intersemiotica del romanzo e dei film “Gli indifferenti”

Franjčec, Sara

Master's thesis / Diplomski rad

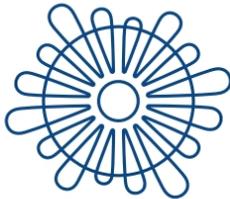
2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:094347>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-29**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za talijanistiku

Sveučilišni diplomski studij

Talijanski jezik i književnost; smjer: prevoditeljski



Sara Franjčec

Analisi intersemiotica del romanzo e dei film “Gli indifferenti”

Diplomski rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru
Odjel za talijanistiku
Sveučilišni diplomski studij
Talijanski jezik i književnost; smjer: prevoditeljski

Analisi intersemiotica del romanzo e dei film „Gli indifferenti“

Diplomski rad

Student/ica:

Sara Franjčec

Mentor/ica:

Prof. dr. sc. Iva Grgić Maroević

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Sara Franjčec**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Analisi intersemiotica del romanzo e dei film „Gli indifferenti“** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 30. rujna 2024.

Sommario

1. INTRODUZIONE	5
2. FONDAZIONE TEORETICA	7
2.1 ROMAN JAKOBSON.....	7
2.2 UMBERTO ECO.....	7
2.2.1 <i>IN ABSENTIA E IN PRAESENTIA</i>	8
2.2.2 <i>COMPRESIONE TRAMITE MANIPOLAZIONE</i>	8
2.2.3 <i>MOSTRARE LE COSE NON DETTE</i>	9
2.2.4 <i>ISOLAMENTO DI UN LIVELLO DEL TESTO</i>	9
2.2.5 <i>ADATTAMENTO COME NUOVA OPERA</i>	9
2.3 PIANI DI ESPRESSIONE.....	10
2.4 STUDI DI ADATTAMENTO	10
2.4.1 <i>IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO</i>	11
2.4.2 <i>IL PROCESSO DI ADATTAMENTO</i>	12
3. ANALISI DI <i>GLI INDIFFERENTI</i> DI ALBERTO MORAVIA.....	15
3.1 <i>GLI INDIFFERENTI</i> (1964) DI FRANCESCO MASELLI	16
3.1.1 <i>L'AMBIENTAZIONE</i>	16
3.1.2 <i>I PERSONAGGI</i>	18
3.1.3 <i>CAMBIAMENTI TRADUTTIVI</i>	18
3.1.4 <i>FEDELTA'</i>	20
3.2 <i>GLI INDIFFERENTI</i> (2020) DI LEONARDO GUERRA SERÀGNOLI	20
3.2.1 <i>L'AMBIENTAZIONE</i>	20
3.2.2 <i>I PERSONAGGI</i>	23
3.2.3 <i>CAMBIAMENTI TRADUTTIVI E LA FEDELTA'</i>	24
4. CONCLUSIONE.....	26
5. BIBLIOGRAFIA.....	27
6. RIASSUNTO	28
7. SAŽETAK.....	29
8. SUMMARY.....	30

1. INTRODUZIONE

Il mondo contemporaneo è inondato da avanzamenti tecnologici che con l'aiuto di una globalizzazione rapida causano i nostri modi di comunicazione e condivisione di informazioni di cambiare sul quotidiano. Con i diversi tipi di media in esistenza nel giorno d'oggi è imperativo di poter riconoscere i diversi tipi di media e i modi in cui funzionano e comunicano con noi, così come i modi in cui comunicano tra di loro. La traduzione intersemiotica si preoccupa di questa esatta problematica, cioè il modo in cui un tipo di sistema semiotico può essere adattato in un altro. Lo studio della traduzione intersemiotica è aumentato a seguito della diffusione dei media digitali, dell'emergere dei siti di social network e della crescente importanza della cultura visiva nella nostra vita quotidiana. Questa tesi si concentra sull'analisi della traduzione intersemiotica tramite l'esempio degli adattamenti in film del romanzo d'esordio del famoso scrittore italiano Alberto Moravia, *Gli indifferenti*.

La traduzione intersemiotica fu nominata per la prima volta da Roman Jakobson nel suo lavoro rivoluzionario sugli studi sulla traduzione dove ha proposto tre categorie traduttive: la traduzione endolinguistica, la traduzione interlinguistica e la traduzione intersemiotica. Dopo di lui, altri studiosi mostrarono interesse per la traduzione intersemiotica, uno di cui fu Umberto Eco. Eco la chiamò traduzione intrasistemica e introduce allo studio della traduzione intersemiotica il concetto di adattamento o trasmutazione e la analizzò più profondamente creando nuove categorizzazioni che ci aiutano a meglio capire il processo della traduzione intersemiotica o intrasistemica.

In un'epoca sopraffatta da media che combattono per la nostra attenzione, il ruolo della traduzione intersemiotica diventa sempre più fondamentale. L'importanza della traduzione intersemiotica risiede nella sua capacità di colmare diverse modalità di espressione, creando così una comprensione più inclusiva e completa del significato. Questa tesi mira a esplorare la fondazione teoretica, le applicazioni pratiche e le implicazioni della traduzione intersemiotica nel contesto degli adattamenti dell'opera di Moravia.

Questa tesi comincerà con un sommario della letteratura sugli studi della traduzione intersemiotica concentrandosi sul concetto di adattamento da opere letterarie a film e proverà di esemplificare la teoria introdotta, ed illustrare i processi e le sfide coinvolte nella traduzione intersemiotica tramite l'analisi del romanzo *Gli indifferenti* e i suoi due adattamenti cinematografici. Attraverso questi casi di studio,

la tesi analizzerà come il significato viene preservato, trasformato o addirittura perso nella trasmutazione da un sistema semiotico a un altro.

2. FONDAZIONE TEORETICA

La comunicazione tra esseri umani si svolge tramite un complesso di sistemi semiotici la cui funzione è di trasferire idee e concetti senza alcune incomprensioni. I sistemi usati nella comunicazione non includono solo linguaggi orali e scritti, ma anche quelli visuali come il linguaggio del corpo. Di solito, quando si parla di traduzione viene considerato solo l'aspetto linguistico, cioè la traduzione di una lingua a un'altra, e altri sistemi di comunicazione non c'entrano. La traduzione intersemiotica, però, riguarda proprio questi aspetti di comunicazione e come, ad esempio, una frase può essere tradotta in un gesto e viceversa.

2.1 ROMAN JAKOBSON

Discutendo le relazioni intersemiotiche, in particolare tra testi scritti e audiovisivi, occorre tenere presente una prima obiezione: sebbene il problema in questione sia la traducibilità, le opere sono comunque autonome e hanno una loro coerenza e coesione interna e non sono intercambiabili. Perciò, l'obiettivo di una traduzione intersemiotica non è di rendere il testo di partenza più comprensibile, bensì di usare un sistema semiotico diverso per creare un prodotto della stessa natura o che svolge la stessa funzione che l'originale (Bettetini: 10).

Quando si tratta, ad esempio, di traduzione tra testi letterari e testi visivi e audiovisivi, i sistemi semiotici sono quasi totalmente separati sul piano espressivo ed è solo il contenuto che può essere tradotto. Jakobson nella sua proposta di divisione in tre parti delle forme di traduzione ha definito la traduzione intersemiotica come "interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici" e aggiunge il sinonimo "trasmutazione" come terminologia alternativa (261). Tranne la traduzione intersemiotica Jakobson ha definito due altri tipi di traduzione: "1) la traduzione endolinguistica o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua" (Jakobson: 261).

2.2 UMBERTO ECO

Tuttavia, la classifica di Jakobson non fu accettata da tutti e alcuni linguisti propossero altre classifiche. Uno di cui fu Umberto Eco. Secondo Eco la traduzione è prima di tutto un'interpretazione e sosteneva che è possibile distinguere in modo più preciso un campo di interpretazione intrasistemica. Il campo di traduzione

intrasistemica di Eco comprende due gruppi. Nel primo è possibile trovare interpretazioni in cui vi sono importanti variazioni nella sostanza dell'espressione, come nella traduzione interlinguistica (o traduzione propriamente detta); nella riscrittura, o in altri sistemi semiotici, come nel caso delle riproduzioni a stampa di un dipinto (Eco 2001: 237-239). Nel secondo gruppo c'è un deciso passaggio dal significato al significato dell'espressione, "come accade quando si interpreti (illustrandola) una poesia attraverso un disegno a carboncino, o si adatti un romanzo a fumetti." (Eco 2001: 316). Inoltre, Eco introduce il concetto di adattamento o trasmutazione dove la trasposizione implica una relazione tra sistemi semiotici con un diverso significato e sostanza di espressione. Eco sostiene che la traduzione intersemiotica non può essere altro che adattamento, perché trasforma, spesso radicalmente, il testo di partenza, accennando inevitabilmente il non detto, mostrando qualcosa sotto forma di immagine e stabilendo quindi un punto di vista proprio laddove il romanzo mantiene un grado maggiore di indecifrabilità (2001: 23).

Analizzando la traduzione intersemiotica più profondamente Eco categorizza il concetto di adattamento in cinque modi: in absentia e in praesentia, comprensione tramite manipolazione, mostrare le cose non dette, isolamento di un livello del testo e adattamento come nuova opera.

2.2.1 IN ABSENTIA E IN PRAESENTIA

Come suggerisce il nome, le traduzioni in absentia e in praesentia sono traduzioni in cui il testo di partenza è assente o presente. La traduzione letteraria è di solito in absentia, senza la presenza del testo originale, mentre le traduzioni in praesentia sono accompagnate dal testo di partenza e si trovano spesso in traduzioni di libri classici o libri per l'apprendimento di lingue e non hanno effetto sulla traduzione. Comunque, quando si parla di adattamenti entrambi l'originale e l'adattamento (cioè, il testo di partenza e il testo d'arrivo) sono dipendenti l'uno all'altro e lavorano in simbiosi per realizzare la visione del traduttore (Eco 2000: 119). Eco usa l'esempio dell'adattamento di un brano musicale in un balletto dove la musica funziona come testo di partenza e la coreografia come testo d'arrivo ed entrambi sono necessari per l'effettuazione del risultato finale (2000: 120). La musica senza la coreografia non sarebbe una traduzione e il ballo senza la musica non sarebbe un adattamento.

2.2.2 COMPrensione TRAMITE MANIPOLAZIONE

La comprensione tramite manipolazione comprende l'intenzionale misinterpretazione del testo originale dalla parte del traduttore (Eco 2000: 120). L'esempio usato da Eco è l'adattamento della *Pastorale* di Beethoven a *Fantasia* (1940). Disney ha usato il titolo dell'opera come ispirazione ed ha interpretato la musica con immagini di natura anche se la musica stessa non porta necessariamente simili connotazioni.

2.2.3 MOSTRARE LE COSE NON DETTE

Nonostante le opere letterarie siano interamente fornite da parole scritte, non tutti gli aspetti di ogni scena vengono scritti ed è l'onere del traduttore di colmare i vuoti in un modo che complementa il testo di partenza. L'esempio usato da Eco è una frase dal romanzo *I promessi sposi* (1827) di Alessandro Manzoni dove, dopo la corruzione della Monaca di Monza viene scoperta, l'autore usa la frase "La sventurata rispose" e con l'uso di questa unica parola prevede la deteriorazione del suo carattere (2000: 121-122). Siccome il film è un medio audiovisivo senza narrazione questa stessa deteriorazione deve essere dimostrata tramite un gesto, un'espressione, un segno visuale che il testo di partenza abbia trascurato di menzionare (Eco 2000: 122).

2.2.4 ISOLAMENTO DI UN LIVELLO DEL TESTO

Nel caso di adattamenti, molti di loro sono traduzioni nel senso che prendono solo un aspetto del testo di partenza che poi viene adattato in un altro formato. L'esempio più comune sono gli adattamenti da libro a film dove, di solito, è la sequenza narrativa che viene scelta per adattare e le parti del libro che sono più introspettive, le critiche, la stilistica vengono trascurate (Eco 2000: 125). Questo aspetto della traduzione intersemiotica può essere considerato anche come un tipo di riscrittura siccome l'isolazione di una parte del testo, ed in turno l'omissione di altre parti, sono decisioni coscienti che il traduttore fa per creare una nuova interpretazione dell'opera (Eco 2000: 125). A differenza della traduzione propriamente detta dove l'opinione e intenzione del traduttore raramente comparisce, nell'adattamento "diventa preponderante e costituisce l'essenza stessa del processo di trasmutazione" (Eco 2000: 126).

2.2.5 ADATTAMENTO COME NUOVA OPERA

È difficile differenziare tra un adattamento di un'opera esistente e l'uso di un'opera già esistente nella creazione di una nuova opera originale. La linea è sottile,

ma esiste. L'esempio usato da Eco per illustrare questo concetto è il film *The Orchestra* (1990) di Zbig Rybczynski dove *Marche Funèbre* di Chopin viene usato e allo stesso tempo delle figure grottesche appaiono sullo schermo. Qui invece di essere un'interpretazione l'opera di Chopin è usata nella creazione di un nuovo senso e anche se un'altra opera strumentale fosse usata l'aspetto visuale non cambierebbe che suggerisce che questa scena non funziona come un adattamento di *Marche Funèbre* (Eco 2000: 126-127).

2.3 PIANI DI ESPRESSIONE

La teoria degli "strati" di Hjelmslev propone l'esistenza di cosiddetti "strati" che servono a formare dei piani di espressione e contenuto di una lingua dove l'attività linguistica, lingue naturali e atti linguistici convergono (165). In questo contesto, si può dire che la traduzione intersemiotica accade "quando si ha una ripresentazione, in uno o più sistemi semiotici con diverso significato e sostanze di espressione, di una forma del contenuto riconosciuta come collegata, a uno o più livelli di pertinenza, alla forma del contenuto di un testo di partenza" (Dusi: 184). Tuttavia, occorre chiarire che la traduzione intersemiotica implica più che trasposizione o ripresentazione del contenuto e delle forme espressive del testo originale nel nuovo testo e per interpretare le traduzioni in modo dinamico, bisogna considerare come selezionare e riattivare il sistema di relazioni tra i due piani nel testo di partenza, e poi tradurre queste relazioni in modo appropriato nel testo di arrivo (Dusi: 185).

A differenza di un testo letterario, il film viene considerato come opera sincretica, cioè, un'opera dove vari piani si uniscono nella creazione di una nuova opera. Perciò, il film non può essere analizzato su un solo piano, il piano di espressione ed il piano di contenuto sono entrambi necessari per la comprensione dell'opera. Come dice Fabbri: "ogni forma espressiva può diventare la forma di contenuto di una nuova espressione, e ogni forma di contenuto può diventare la forma espressiva di un nuovo contenuto" (212–213). Di conseguenza, anche le analisi degli adattamenti devono tenere a mente le differenze di forma e modi di espressione e la natura dinamica della cultura e lingua in cui contesto essi vengono riprodotti.

2.4 STUDI DI ADATTAMENTO

Sebbene gli studi traduttivi comprendano diversi tipi di traduzione, la traduzione intersemiotica viene spesso omessa perché molti studiosi non concordano sul fatto che sia in realtà traduzione. In tale caso, invece di studi traduttivi possiamo

parlare di studi di adattamento come un campo di studio a sé stante. A differenza degli studi traduttivi che hanno origine ai tempi di Cicerone e San Girolamo, gli studi di adattamento sono più recenti e l'interesse in essi coincide con l'ascesa della tecnologia. Anche se sembra che gli adattamenti intermediali (da un tipo di media a un altro) fossero una pratica moderna siccome di solito vengono associate all'arte cinematografica, la storia di adattamento è molto lunga con l'esempio più antico essendo la traduzione teatrale. Questo è in parte colpa anche degli stessi studi di adattamento i cui si concentrano principalmente sugli adattamenti dalla letteratura al cinema e teatro trascurando altre forme di media (Giannakopoulou: 199).

È solo dal diciannovesimo secolo, quando la radio e il cinema appaiono sulla scena, che analisi del processo di adattamento cominciano a insinuarsi in circoli accademici. L'introduzione di nuovi tipi di media e la loro integrazione nella vita quotidiana ha creato nuovi campi non solo commerciali, ma anche di studi con vari focus. La traduzione intersemiotica ha la sfortuna di trovarsi proprio al punto di incontro tra studi cinematici e studi di traduzione che risulta in un campo di studio trascurato da molti studiosi su entrambi i lati. Con lo sviluppo della tecnologia ogni anno nuovi tipi di media, piattaforme e pratiche appaiono sulla scena e avviano discussioni sulla traiettoria degli studi di adattamento (e anche gli studi di traduzione in misura minore). Specialmente all'interno degli studi di adattamento c'è una spinta ad espandere il campo verso analisi intermediali di altri tipi di media, ad esempio audio drammi, videogiochi, fumetti ecc. (Giannakopoulou: 199). La traduzione audiovisiva è un campo della traduzione particolarmente fiorente (che coincide con la traduzione intersemiotica) la cui comprende il doppiaggio e la sottotitolazione così come forme di accessibilità come la sottotitolazione per i sordi e gli ipovedenti e l'audiodescrizione per i ciechi e gli ipovedenti (Giannakopoulou: 199). Infatti, è Linda Hutcheon che offre una definizione più precisa dell'adattamento, descrivendolo come "abbastanza ampio da consentirgli di trattare non solo film e produzioni teatrali, ma anche arrangiamenti musicali e cover di canzoni, rivisitazioni visive di opere precedenti e versioni a fumetti della storia, poesie musicate e rifacimenti di film, videogiochi e arte interattiva" (9).

2.4.1 IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

Come precedentemente affermato, il film ha un suo sistema di linguaggio unico che viene usato in tandem con altri sistemi semiotici per creare un nuovo tipo di espressione. Però questo linguaggio sopracitato di cosa consiste? L'uso intenzionale del suono e del silenzio? L'angolazione della telecamera e la cinematografia? Il

dialogo? O sono forse tutti questi elementi che insieme lo creano? La risposta non è netta e sebbene gli studiosi concordino che il film costituisca un linguaggio, un cosiddetto “esperanto visivo” (Braudy, Cohen: 1), le teorie sono varie. Vachel Lindsay vede il film come un linguaggio pittorica simile ai geroglifici egizi, i formalisti russi lo paragonano ai segni semantici, altri lo considerano un nuovo linguaggio formale ed è solo con l’ascesa dello strutturalismo e della semiotica che studiosi come Metz ed Eco propongono argomenti più precisi (Braudy, Cohen: 1-3).

La prima domanda a cui si deve dare risposta quando si parla del film come linguaggio è come definire il modo di creazione di significato nel film. L’analogia spesso usata nella spiegazione di questo è quella tra la parola e l'inquadratura, cioè, il fatto che nella linguistica una serie di parole non costituisce una frase, similmente nel cinema una serie di immagini non è abbastanza per creare opere d’arte intelligibili (Braudy, Cohen: 1). Quindi, per la creazione dell'arte cinematografica è necessario più che l'abilità di scattare immagini della realtà, invece l'abilità di usare le nuove risorse tecniche nella sua creazione è essenziale. È Metz in particolare che tenta di implementare la teoria linguistica nel campo di analisi cinematografica riferendosi al linguaggio del film come “grammatica cinematografica”. Secondo lui, il film non è un linguaggio nel senso che costituisce un sistema linguistico, ma invece è la sua abilità di creare significato tramite “procedure di ordinamento riconoscibili” (Braudy, Cohen: 3). In altre parole, non è il fatto che il film può rappresentare la realtà che crea il significato, è solo quando queste immagini vengono organizzate in una struttura riconoscibile che diventano discorso e sono in grado di raccontare una storia. Perciò, è importante per gli studiosi del linguaggio del cinema a badare ai processi e meccanismi che rendono la comprensione del film possibile.

2.4.2 IL PROCESSO DI ADATTAMENTO

Gli adattamenti non devono necessariamente essere “fedeli” all'originale, non solo perché la fedeltà completa è praticamente impossibile come nella traduzione da lingua a lingua, ma a seconda del livello di concordanza, l’adattamento può o riferirsi all’originale come significato o essere in una relazione di riferimento all'originale (Andrew: 372). In altre parole, nel processo di creazione di un film i registi non rispondono immediatamente alla realtà stessa, o alla propria visione. Il film, come tutte le altre creazioni artistiche, non esiste nel vuoto. La creazione artistica è sempre influenzata dalle interazioni del creatore con altri tipi di media. Questo vale di più in casi di adattamento siccome ogni film rappresentativo adatta una concezione

precedente, un modello già esistente (Andrew: 373). Durante l'adattamento l'accento è posto sullo status culturale del modello, sulla sua esistenza nella modalità del testo o nella rappresentazione già testualizzata e nei testi esplicitamente definiti come "adattamenti", il modello culturale che il cinema incarna è già conservato come rappresentazione in un altro sistema di segni (Andrew: 373). Concentrandosi sui casi in cui il processo di adattamento è in primo piano troviamo che ci sono diverse modalità di relazione tra il film e il testo che possono essere ridotte a prestito, intersezione e fedeltà della trasformazione (Andrew: 374).

La presa in prestito è la modalità di adattamento più frequente. In questo caso, il traduttore impiega il materiale, l'idea o la forma di un testo precedente creandoci un prodotto corrispondente tramite un altro complesso di segni semiotici. Il prestito è più probabile quando l'originale ha già una certa quantità di prestigio e rispettabilità che poi il traduttore tratta di conquistare con l'adattamento (Andrew: 374). Esempi sarebbero adattamenti di libri classici conosciuti da tutti. Nelle analisi di questo tipo di adattamento è necessario di avere una buona comprensione dell'originale per poter compararlo con l'adattamento. La preoccupazione principale non è il prodotto finale, ma invece la generalità dell'originale e "la sua esistenza come forma o archetipo continuativo nella cultura" (Andrew: 374). Ciò è particolarmente vero nelle adattazioni di storie che hanno una produzione di adattamenti virile (e.g. il Sogno di una notte d'estate di Shakespeare o il mito di Tristano e Isotta) dove il successo di un adattamento non dipende dalla sua fedeltà, ma dalla sua cosiddetta "fertilità" ovvero la sua capacità di svolgere un ruolo nell'impresa culturale il cui valore è al di fuori del film e dei testi del tutto (Andrew: 374).

Al prestito si oppone la modalità della intersezione dove il testo originale viene preservato a tal punto che viene intenzionalmente lasciato non assimilato nell'adattamento (Andrew: 375). Un esempio sarebbe. *Il diario di un curato di campagna* (1951) di Robert Bresson, tratto dall'omonimo romanzo di Georges Bernanos, dove il regista elegge di trasporre parti intere del libro creando una rifrazione dell'originale più che un adattamento. Nelle parole di Bresson, queste è un romanzo visto al cinema (Andrew: 375). Strategie come essa provocano "interazioni dialettiche di un periodo e le forme cinematografiche del nostro periodo" (Andrew: 375). A differenza del prestito, dove l'enfasi è sull'originale, l'intersezione si concentra della specificità dell'originale che si trova dentro la specificità del film (Andrew: 375).

La modalità finale è la fedeltà della trasformazione, ed è la modalità di cui si parla di più entro gli studi di adattamento. Secondo essa, il compito dell'adattamento è di riprodurre con il film uno degli aspetti essenziali del testo originale. A differenza del prestito, la fedeltà riguarda casi dove i film, invece di badare al significato dell'originale, tendono ad ascendere all'altezza di un'opera letteraria o delle aspettative del pubblico (Andrew: 375). La fedeltà dell'adattamento comprende due aspetti del testo di partenza che sono la "lettera" e lo "spirito" entrambi i cui vengono interpretati nel processo di adattamento (Andrew: 375). Il cinema e la letteratura sono arti categoricamente opposte. Il cinema è una forma d'arte la cui percezione estetica è sempre alla fronte e la comprensione di un film comincia con gli elementi audiovisivi che, una volta uniti, permettono al pubblico di esplorare significati più interiori. La letteratura funziona in modo opposte. Si comincia con le cose piccole, i segni ovvero lettere e parole, che si sviluppano in significati più espansibili. Comincia con le motivazioni e i valori umani e gli elementi esteriori vengono dopo (Andrew: 376). Se presumiamo che il significato (spirito) è separabile dal testo (lettera) dobbiamo presumere anche che il significato poi può essere approssimato da altri gruppi di segni e in questo caso possiamo dire che, sebbene il cinema e la letteratura abbiano sistemi semiotici differenti, sono entrambi capaci di creare prodotti che sono effettivamente commensurabili (Andrew: 376).

Seguendo questa linea di pensiero, si può dire che è precisamente la narrativa che serve come il legame più solido tra il romanzo e il cinema. In entrambi i media i loro segni (sia letterari che visivi) sono in grado di creare "un"insieme diegetico che non è mai completamente presente in nessun gruppo, ma sempre implicito in ciascuno di tali gruppi" (Andrew: 377). Quindi, sia un romanzo che un film possono essere paragonati se le componenti narrative (e.g. personaggi, eventi, motivazioni, effetti, contesto, punto di vista, immagini ecc.) sono distribuite ugualmente in due opere, la storia può essere considerata identica. È, perciò, l'obiettivo dell'analisi dell'adattamento trovare unità narrative equivalenti in sistemi semiotici completamente diversi dal film e dal linguaggio. La narrazione stessa è un sistema semiotico che entrambi possono utilizzare e derivare e se la storia di un libro può essere paragonata al suo adattamento cinematografico, i processi di implicazione che hanno creato le parti narrative di una storia attraverso le parole e i segni audiovisivi vengono studiati (Andrew: 378).

3. ANALISI DI *GLI INDIFFERENTI* DI ALBERTO MORAVIA

Alberto Moravia (nato Alberto Pincherle) fu uno scrittore, giornalista, drammaturgo, poeta, critico cinematografico e politico italiano. Nacque il 28 novembre 1907 e morì il 26 settembre 1990 a Roma. Moravia viene considerato uno degli scrittori e giornalisti più importanti del ventesimo secolo. È noto per l'esplorazione di vari temi nelle sue opere come l'alienazione, l'ipocrisia sociale, l'aridità morale e la complessità delle relazioni umane spesso accompagnata dalla critica della società borghese italiana. Esordì sulla scena letteraria italiana nel 1929 con il romanzo *Gli indifferenti*, pubblicato presso la casa editrice milanese Alpes che appena uscito ricevette buoni consensi critici e gli procurò un posto nel canone letterario italiano. *Gli indifferenti* ancora oggi viene considerato uno dei capolavori della letteratura italiana e viene considerato uno dei primi romanzi esistenzialisti italiani. Tranne che il suo romanzo d'esordio, Moravia scrisse moltissime opere parecchie di cui fossero adattate al cinema, più notevolmente *La ciociara* (1957) nel 1960 diretto da Vittorio De Sica e *Gli indifferenti* che fu adattato al cinema ben due volte, la prima nel 1964 da Francesco Maselli e la seconda nel 2020 da Leonardo Guerra Seràgnoli.

Nel romanzo *Gli indifferenti* Moravia racconta la storia della famiglia Ardengo composta dalla madre vedova Mariagrazia, il figlio Michele e la figlia Carla. Il libro non ha una trama complessa e si preoccupa di più della vita interiore dei personaggi, specialmente della disillusione e inabilità dei personaggi di accettare il loro fallimento economico e morale. All'inizio del romanzo la famiglia Ardengo si trova in condizioni finanziarie precarie che serve come catalisi per lo svolgimento della trama. Due altri personaggi di nota sono l'amante della madre, Leo Merumeci, il quale è il titolare del mutuo della loro casa e Lisa, amica di Mariagrazia ed ex amante di Leo. Pur essendo l'amante di Mariagrazia, Leo è stufo di lei e invece tratta di conquistare la figlia, Carla. Carla a sua volta considera la sua proposta, non per amore, ma perché la attrae la promessa di una vita ricca e borghese a fianco di Leo. D'altra parte, Michele s'intreccia con Lisa, la quale è appassionata di lui mentre lui, come Carla, sembra incapace di alcune emozioni appassionate e si lascia coinvolgere mantenendo l'aria di indifferenza alla sua situazione e al suo futuro. Lisa rivela a Michele la relazione tra Carla e il Merumeci che, dopo un iniziale apatia, riesce a provocare un'emozione nel ragazzo che poi si dirige da Leo con un fucile. La passione non dura a lungo, però, quando il fucile malfunziona e Michele, dopo aver parlato con Carla, ritorna al suo solito stato di indifferenza. Alla fine dell'opera Carla accetta la proposta di matrimonio di Leo e

il libro finisce con Carla che cerca di trovare un modo di condividere la notizia alla madre mentre si sta recando a un ballo in maschera con Lisa e Mariagrazia.

3.1 *GLI INDIFFERENTI* (1964) DI FRANCESCO MASELLI

Gli indifferenti non è il primo adattamento cinematografico di un'opera di Moravia, ma è il primo film basato sul suo libro d'esordio. Diretto da Francesco Maselli nel 1964 con Tomas Milian come Michele, Claudia Cardinale come Carla, Shelly Winters come Lisa, Rod Steiger come Leo e Paulette Goddard come Mariagrazia. L'analisi della traduzione intersemiotica si baserà su quattro categorie: l'ambientazione, i personaggi, i cambiamenti traduttivi e la fedeltà.

3.1.1 L'AMBIENTAZIONE

Il romanzo originale si svolge negli anni 20 del XX secolo, e il regista ha deciso di ambientare il film nello stesso periodo. Questo lo vediamo dall'inizio del film attraverso la sceneggiatura e i costumi degli attori. Il film comincia con l'immagine di un giardino appreso da una finestra, la telecamera si poi gira a mostrare l'interno della stanza dove si trovano abiti, trucco, mobili e altri oggetti del periodo. Ogni oggetto presente nella scena serve a impostare la scena, che sarebbe una casa borghese italiana dall'inizio del ventesimo secolo. In questo modo il film riesce fin dall'inizio a dare al pubblico abbastanza contesto per supporre il periodo in cui il film sia ambientato e quando gli attori si presentano sulla scena questa supposizione viene riaffermata tramite il loro aspetto fisico che include i costumi e l'abbigliamento.

Il problema della sceneggiatura è uno unico al film. Nel libro non è necessario nominare ogni oggetto presente in una stanza né è necessario descrivere in gran dettaglio i vestiti e l'apparenza fisica dei personaggi. L'aspetto visuale nella letteratura viene usato con parsimonia, si usa per dare al lettore abbastanza informazioni per poter visualizzare la storia o per creare un tipo di atmosfera, ma non è un aspetto essenziale della letteratura. Nel film, quello visuale è uno degli aspetti più importanti ed è, infatti, il primo segno che gli spettatori usano per comprendere la storia. Più che importante, la sceneggiatura è essenziale in un tipo di media visuale come il film. L'ambientamento storico di *Gli indifferenti* non sarebbe possibile senza tutti i dettagli presenti nel set cinematografico e i costumi e l'assenza di questi elementi cambierebbe completamente il contesto della storia siccome il periodo storico in cui è situata è essenziale per la comprensione dei temi.

L'importanza del fattore visuale nel cinema non deve essere sottovalutata. Tranne di denotare il periodo in cui il film è ambientato, viene usato in vari modi per ritrarre le parti più implicite delle opere scritte. Il libro di Moravia ha un'atmosfera molto triste e desolata che è fatto apposta per rispecchiare la vita interna dei personaggi. Il film, purché non possa illustrare esso tramite la lirica, usa la sua cinematografia per crearne un'esperienza simile. È perciò che il film ha pochissima illuminazione, che a punti è in pericolo di essere sottoesposto. Questo modo d'illuminazione crea moltissime ombre che sottolineano l'atmosfera grave, desolata e quasi tragica dell'opera ed è già dalla prima pagina che descrizioni di questo tipo apparivano: "una sola lampada era accesa e illuminava le ginocchia di Leo seduto sul divano; un'oscurità grigia avvolgeva il resto del salotto" (Moravia: 7). Un esempio perfetto sarebbe la scena in cui, dopo esser tornati a casa dal ballo, Leo insegue Carla attraverso la stanza entrando e uscendo dalle tenebre con ogni passo affinché non si fermino di fronte alla finestra la cui luce cancella le loro caratteristiche, trasformandoli in sagome. In questo caso, la cinematografia viene usata per rappresentare visivamente l'aggressivo e inevitabile corteggiamento di Leo e l'evitamento e la sconfitta finale di Carla rendendo questa scena, che nel libro è significativamente più statica, in un atto dinamico.

Anche la scelta di girare il film in bianco e nero aggiunge molto all'atmosfera di desolazione presente nel testo. Storie di questo tipo, depressiva e senza speranza, di solito hanno la colorazione scura che è più adatta alla ritrazione di elementi pessimistici. L'oscurità, l'abbondanza delle ombre, il contrasto elevato, le immagini monocromatiche e i visi pallidi degli attori sono tutti elementi che vengono insieme a creare un'atmosfera unica che non sarebbe così efficace se fosse ripiena di colori. Se la decisione di girare il film in bianco e nero era intenzionale o no non importa perché il prodotto finale è significativamente meglio proprio così com'è. Ed a tutto questo si deve aggiungere anche l'impatto della colonna sonora che aumenta tutte le sensazioni di ansia e desolazione del film.

Nella ricreazione dell'atmosfera del libro, il film prese anche vari simboli noti del libro e li cosparge a vari punti del film. Un aspetto usato da Moravia per accennare l'isolamento e la solitudine dei personaggi è attraverso la raffigurazione del loro ambiente. Il libro si svolge quasi interamente in case e stanze soffocanti, e gli unici spazi esterni sono caratterizzati dalla pioggia e dall'oscurità che esasperano le sensazioni di claustrofobia e ansia che scorrono per tutto il libro. Un altro simbolo notevole nel libro è quello dello specchio che appare molte volte in scene di

esplorazione interna dei personaggi, specialmente con Carla. La scena più notevole appare all'inizio del libro, dopo la sua prima interazione con Leo, quando la ragazza sta nella sua camera e si spoglia nuda di fronte allo specchio che viene rifatta nel film piuttosto fedelmente.

3.1.2 I PERSONAGGI

La storia si svolge intorno a cinque personaggi, i tre membri della famiglia Ardengo e i loro due amanti. La madre, Mariagrazia, è vedova ed è una persona che tiene tanto alle apparenze e al suo stratto sociale. È disperata a mantenere lo stile di vita a cui è abituata e vive in un mondo di delusioni rifiutando di vedere e accettare la realtà. Il figlio, Michele, è un personaggio inetto, senza alcune preoccupazioni. È completamente indifferente alla situazione della sua famiglia. La figlia, Carla, è una giovane che trova la sua vita noiosa ma non è pronta a rinunciare ai benefici della sua posizione sociale che la costringe a prendere una decisione difficile. Leo Merumeci, l'amante di Mariagrazia, è una persona arrogante, opportunista e senza scrupoli. Per ottenere ciò che vuole è pronto a fare tutto e a usare tutte le persone che lo circondano. Poi alla fine c'è Lisa, amica di Mariagrazia e amante di Michele, che condivide tratti con tutti gli altri protagonisti nel senso che anche lei è egoista e indifferente e anche se tratta di apparire come una persona empatica, tutto lo che fa lo fa per sé stessa.

I personaggi di Moravia sono un gruppo di persone profondamente infelici, prive di ogni felicità e interesse per alcuno tranne che se stessi. Tutte le loro azioni provengono da motivi egoistici e pieni di apatia e non gli importa chi feriranno nel processo. Il film fece un adattamento molto verace di tutti i protagonisti. Non c'è dubbio che è molto difficile trasferire il contenuto di un libro di 300 pagine in un film di 2 ore, ed è ancora più difficile creare caratteri ben sviluppati in una forma così breve. In questo caso, siccome la trama dell'opera stessa si svolge in soli due giorni, la storia non contiene alcun tipo di crescita o progresso dalla parte dei personaggi che ne facilita la rappresentazione siccome i personaggi restano stessi dall'inizio alla fine. Questa versione di *Gli indifferenti* è un adattamento molto fedele in ogni aspetto, inclusa la caratterizzazione dei personaggi.

3.1.3 CAMBIAMENTI TRADUTTIVI

Nel processo di traduzione ci sono sempre alcuni cambiamenti inevitabili, sia nell'ambito della traduzione propriamente detta o nell'ambito della traduzione intersemiotica. Questi cambiamenti riguardano le limitazioni della traduzione da un

sistema semiotico ad un altro, specialmente in casi come esso dove il metatesto (il film) è significativamente più corto del prototesto (il libro). Il primo cambiamento presente in questo caso è lo svolgimento dell'esposizione. Nelle opere letterarie la loro natura le permette di condividere l'esposizione semplicemente scrivendo tutto ciò che l'autore vuole che il lettore sappia ad alcun punto. Sebbene *Gli indifferenti* non abbia il punto di vista in prima persona che riduce l'uso del monologo interno dei personaggi, è ancora in grado di illustrare i loro pensieri nella narrativa. Un esempio di esso apparisce all'inizio del romanzo dove Moravia ci fa sapere la trama principale della storia e le relazioni tra tutti i personaggi. L'autore, dall'inizio dell'opera ci fa sapere che il Morumeci e la madre sono amanti usando proprio la parola amante per riferirsi a Leo: "Quei due, la madre e l'amante, si erano alzati" (Moravia: 15). Nel film non è possibile usare questo metodo ed è, perciò, imperativo trovare un modo più esplicito di spiegare questo fatto allo spettatore. È la prima interazione tra Lisa e Michele che viene usata per questo motivo dove, durante la loro conversazione Lisa svela a Michele la verità del rapporto tra sua madre e Leo e in una delle scene seguenti durante un discorso tra Michele e Clara viene rivelato che lui già lo sapeva. Con queste due scene due fatti sono espressi al pubblico, il primo è che Leo e Mariagrazia sono amanti, e il secondo è che tutti ne siano consapevoli. La diffusione di queste informazioni è essenziale per la comprensione della storia ed è il compito del traduttore di trovare modi in cui condividere queste informazioni usando le limitazioni del cinema.

Analizzando ulteriormente la prima scena tra Lisa e Michele, e comparandola al libro, possiamo trovare un'altra differenza tra l'originale e il suo adattamento. Il contesto di questa scena nell'opera originale e nel suo adattamento è completamente differente. Nel testo di partenza la relazione tra Lisa e Michele non è ancora stabilita, ed è in questa scena che l'interesse romantico di Lisa verso Michele viene mostrato per la prima volta. Lisa usa la scusa di far incontrare una sua relazione che gli potrebbe essere utile a Michele, però questo risulta ad essere falso ed è solo un complotto da parte di Lisa per sedurre il giovane. Questa parte dell'originale viene completamente omessa nel suo adattamento cinematografico e in questa scena il rapporto romantico tra Lisa e Michele è già stabilito. Si può supporre che questa omissione fu fatta intenzionalmente a causa della durata breve del film in confronto alle dimensioni del libro. Questa non è l'unica scena ad essere omessa, cambiata o combinata con altre scene. Questo è tutto parte del processo di adattamento da un sistema semiotico ad un altro, in questo caso da un libro a un film, e serve a riaffermare la posizione della

traduzione intersemiotica come un processo di aggiunte, omissioni e reinterpretazioni usate nella creazione di una nuova rappresentazione di una storia già esistente.

3.1.4 FEDELITÀ

Gli indifferenti di Francesco Maselli, sebbene fosse creato una trentina di anni dopo la pubblicazione del romanzo, rimane estremamente fedele all'originale. Nell'ambito della trama, l'adattamento segue tutte le battute esattamente come successe nel testo di partenza, a tal punto che la cronologia degli eventi e anche alcuni dialoghi vengono seguiti battuto per battuto. Si potrebbe sostenere che la differenza tra i due decenni in cui le opere siano create risulterebbe, senza dubbio, in diverse interpretazioni di alcuni temi del libro e di un tentativo di attualizzazione e modernizzazione, sebbene inquadrato nel contesto storico dell'opera originale. Infine, l'adattamento di Maselli viene considerato come la realizzazione più fedele tra tutti i film basati sulle opere di Moravia, con cambiamenti minimi e sforzi dalla parte del traduttore di rappresentare un libro di fama come *Gli indifferenti* sullo schermo per la prima volta in un modo fedele alla fonte.

3.2 GLI INDIFFERENTI (2020) DI LEONARDO GUERRA SERÀGNOLI

Il secondo adattamento allo schermo di *Gli indifferenti* di Moravia è l'omonimo film del 2020 diretto da Leonardo Guerra Seràgnoli con Valeria Bruni Tedeschi come Mariagrazia, Edoardo Gobbetti come Leo, Vincenzo Crea come Michele, Beatrice Grannò come Carla e Giovanna Mezzogiorno come Lisa. L'analisi della traduzione intersemiotica di questo film si baserà, come il precedente, sull'ambientazione, i personaggi, i cambiamenti traduttivi e la fedeltà. Il film sarà anche paragonato alla prima rappresentazione cinematografica, la degli anni 60.

3.2.1 L'AMBIENTAZIONE

A differenza dell'adattamento di Maselli, il film di Seràgnoli abbandona il contesto storico e culturale dell'originale, scegliendo invece di dare al film uno sfondo più moderno. Ambientando la storia nell'Italia moderna permette al traduttore di fare un'interpretazione più libera della storia di Moravia e gli dà più spazio di esplorare e modificare i temi originali dell'opera e vedere in che modo essi funzionino nella vita contemporanea. La famiglia Ardengo non fa più parte della borghesia dell'Italia prefascista; invece, adesso sono una famiglia che era benestante fino alla morte del padre e si ritrova, nel presente, in difficoltà economiche. Per illustrare la loro posizione

sociale (sebbene sia precaria), il film aggiunge il personaggio di Marame, la domestica per gli Ardengo la cui esistenza serve a riaffermare che questo era una famiglia ricca, abituata ad una certa qualità della vita non accessibile alle masse, che non è pronta a rinunciare alla comodità del passato ed è per questo che si lasciano a fare usare da Leo.

Il periodo in cui viene ambientata la storia è molto importante per capire il più largo contesto culturale che le si trova intorno e che direttamente influenza i personaggi e le loro azioni. La separazione più rigorosa delle classi, l'insorgenza imminente del fascismo, i ruoli dei generi più rigidi e la mancanza di opportunità sono tutti elementi che influenzano le azioni dei personaggi, ed in turno la risoluzione del conflitto all'interno del libro. Dal lato opposto c'è il film del 2020, creato in un contesto moderno dove la separazione tra classi sociali è più piccola di mai prima, la democrazia è fiorente, i ruoli dei generi sono più flessibili che mai e c'è un'abbondanza di opportunità. Uno penserebbe che non vi si ha bisogno di niente di più, che la delusione non sarebbe possibile, però la realtà non è così bella. Sebbene molti problemi del passato non abbiano un effetto sulla nostra vita moderna, non significa che la vita è senza difficoltà in ogni periodo. In questo caso, il traduttore decise di usare un'opera classica della letteratura italiana che contiene temi ancora oggi attuali in modo di usare aspetti del passato per accennare i problemi ancora esistenti nel presente.

La trasposizione della trama in un contesto più moderno necessita moltissimi cambiamenti in tutti gli ambiti della storia lasciando intatti soltanto la trama e i temi esplorati nel libro. La mossa di cambiare il contesto storico di un libro classico viene usata molto nell'ambito cinematografico e serve, da una parte, a creare nuove interpretazioni di storie già conosciute da tutti avvicinandole di più al pubblico, e dall'altra, ad esplorare temi onnipresenti in nuove prospettive che permettono non solo di ricreare il commentario originale, ma anche di approfondirlo. Nel caso di *Gli indifferenti* i temi dell'indifferenza e indolenza delle classi sociali più alte non sparirono nell'ultimo secolo e sono ancora presenti sebbene in un modo differente. Inoltre, Seràgnoli aggiunse anche una critica del trattamento delle classi sociali più basse usando il carattere di Marame per illustrare il rapporto parassitario dalla parte della borghesia. Esso è particolarmente chiaro nella scena in cui Marame sta parlando con Mariagrazia esigendo il pagamento del salario che non ha ancora ricevuto e Mariagrazia le dice che glielo darà quando avrà dei soldi. Anche quando sono in una situazione finanziaria negativa, questa famiglia non è disposta a rinunciare a dei

conforti a cui sono abituati, come la domestica, a tal punto che alla fine è la loro impiegata che subisce le conseguenze.

Nell'ambito cinematografico, *Gli indifferenti* (2020) si allontana dall'espressione monocromatica del suo predecessore, invece optando di girare il film in colore, come è più comune oggi. L'apparenza degli attori, i loro costumi e tutte le sceneggiature intendono dimostrare una vita contemporanea italiana senza alcun ritorno al periodo originale dell'opera. A differenza del film del 1964, la versione moderna non si sforza troppo di dare al film intero un'atmosfera scura e triste; invece, ci sono parecchie scene piene di colori e luce che si contrastano all'atmosfera della storia. Alcune scene, però, particolarmente scene di conflitto tra i familiari, hanno un'atmosfera più seria, e la sceneggiatura spesso la aumenta. Si possono prendere come esempio la prima cena di famiglia che appare nel film dove Leo e Merumeci litigano, anche come la scena dopo il compleanno di Carla dove tutti i membri della famiglia e Leo si trovano insieme nel soggiorno. Entrambi le scene perdono parti della luminosità del resto del film perché accadono durante la sera che rimuove l'illuminazione naturale del sole, per lo più le luci che sono presenti nelle scene provengono tutte da fonti piccole, dalle lampade posizionate attorno la stanza invece che le grandi luci di soffitto che sarebbero in grado di illuminarli tutti.

Come l'adattamento precedente, anche questo film usa dei simboli presenti nel testo, interpretandoli in un modo adatto alla natura visuale del film, per evocare sensazioni precise dal pubblico e per fare riferimento al testo di fonte. Lo specchio è uno dei simboli usati in entrambi l'originale e il film di Maselli. Qui, più che lo specchio, vengono usate superfici riflettenti allo stesso scopo, come nella prima scena in cui Carla e Leo si incontrano dopo che lui avesse trattato di baciarla durante il suo compleanno. In questa scena vediamo Carla che quando si accorge di Leo si gira a guardare la vista dalla finestra, la finestra in cui pochi secondi dopo appare la riflessione di Leo che sembra essere come un fantasma che non la lascia in pace. Un'altra scena nota nel libro riguardante lo specchio è la scena dove Carla si spoglia nuda davanti allo specchio dopo il suo primo incontro con Leo che era inclusa anche nella versione del 1964. Nella prima versione il film dipinge una scena verace alle azioni che Carla fa nel libro, mentre Seràgnoli decise di accentuare un altro aspetto della scena, il simbolo delle bambole intorno a Carla che restarono nella sua stanza facendola sembrare come se appartenesse ad una bambina e non ad un adulto: "l'arredamento era quello della sua infanzia e la madre a corto di quattrini non aveva potuto sostituirlo con un altro, più addicente alla sua maggiore età; e del resto, le aveva

detto, che bisogno c'era di un nuovo mobilio? ella si sarebbe sposata e avrebbe lasciato la casa” (Moravia: 40-41) Nel adattamento di Seràgnoli Carla apparisce nuda vicino allo specchio, ma non è lei che vi è inquadrata dentro, invece è l'immagine di Mariagrazia che sta giocando con le bambole di Carla e rimpiangendo di aver buttato via le sue.

Un ulteriore simbolo usato nell'opera spesso per creare l'atmosfera triste e desolata è l'immagine dell'ombra. Maselli, a causa della sua cinematografia in bianco e nero, usa le ombre durante il film intero. Siccome la versione nuova era girata in colore, l'immagine delle ombre viene usata intenzionalmente per causare contrasto, come nella scena durante il culmine della storia quando Michele va a sparare a Leo. Dopo aver scoperto la relazione tra Carla e Leo, Michele si reca a prendere un fucile e uccidere Leo. Durante questa scena, mentre si dirige a trovare il fucile, vediamo Michele che sta camminando lungo la strada la cui fu in ombra mentre dietro di lui la città scintilla nel sole. Poi, quando entra nell'edificio dove procura il fucile tra una angolazione della telecamera a volo d'uccello vediamo Michele passare dall'illuminazione in ombra. L'uso della ombra in queste scene ha la funzione differente che nel libro e il film di Maselli, qui invece di essere usata nella creazione dell'atmosfera del film, l'immagine dell'ombra viene usata come una forza corruttrice e l'ingresso di Michele nel suo dominio ha firmato la sua caduta nell'indifferenza. Anche la scena più iconica della prima produzione, cioè la scena dove Leo insegue Clara dalla luce all'ombra, riceve un omaggio nella versione di Seràgnoli, reinterpretando in un modo più moderno dove, invece del contrasto fra scuro e chiaro creato dalle finestre, i personaggi moderni usano i loro cellulari per illuminare il buio per un istante e creare una situazione ambigua.

3.2.2 I PERSONAGGI

Proprio come l'aspetto storico del libro che fu cambiato e adattato in questa versione modernizzata, anche i personaggi hanno ricevuto alcuni cambi, sebbene non grandiosi. È ovvio che il grado di caratterizzazione in una forma corta come il film non è ampio, e i personaggi nell'opera originale hanno un mondo interiore più grande e meglio sviluppato, però l'interpretazione di questi personaggi famosi nel contesto di un libro classico come persone moderne che possono esistere nel mondo reale è abbastanza interessante da discutere. Sollevati dal loro contesto culturale e inseriti a un contesto nuovo e più moderno, certo che ci saranno dei cambi. Non sarebbe possibile conservare gli stessi personaggi, con gli stessi valori e gli stessi

comportamenti se crescessero nei nostri tempi perché il mondo cambiò tantissimo. Sebbene tutti di loro, Mariagrazia, Leo, Lisa e Michele, siano differenti dalle loro controparti Moraviane, è Carla la cui caratterizzazione è la più differente di tutti.

Moravia scrisse Carla come una giovane ragazza, incapace di amare, che desidera ardentemente di cambiare la sua vita. Nel romanzo, Carla si trova a confliggere tra accettare la proposta di Leo e migliorare il suo stile di vita, e di rifiutarlo e andarsene via da tutto e tutti. È qui la differenza principale tra la Carla originale e la Carla moderna, e ciò sono opportunità e opzioni. La Carla degli anni 20 non era capace di vivere una vita comoda senza l'aiuto d'un uomo. Da piccola era suo padre, dopo la sua morte era Leo, e assumeva che un giorno sposata sarà suo marito. In quei tempi essere una donna era difficile, essere una donna autosufficiente era quasi impossibile, specialmente per una ragazza borghese che da piccola fu sempre insegnata che il suo unico futuro era di sposarsi. La Carla moderna, sebbene fu sollevata nella stessa famiglia, aveva cresciuto nel XXI secolo dove le donne hanno più possibilità e la violenza sessuale viene punita. Dall'inizio del film si vede che Carla ha passioni. Quando Mariagrazia le chiede cosa vuole fare nel futuro durante la sua festa di compleanno, lei risponde di voler essere una streamer professionista. È per tutti questi motivi che, quando viene aggredita da Leo, Carla fa una scelta differente dalla Carla originale e decide di denunciarlo.

3.2.3 CAMBIAMENTI TRADUTTIVI E LA FEDELTA'

A differenza dell'adattamento di Maselli, il cui film fu un esempio di fedeltà nella traduzione intersemiotica, l'opera di Seràgnoli crea un'interpretazione più liberale. Il puro fatto che l'adattamento fu ambientato in un contesto storico diverso dall'originale significa che i cambiamenti traduttivi ce ne sono parecchi. Dallo sfondo storico, all'omissione di elementi non necessari, all'aggiunta di scene non presenti nell'originale, all'apparenza dei personaggi non esistenti né nel romanzo originale né nel suo primo adattamento, gli esempi ce ne sono ampi. Ce ne sono così tanti, infatti, che la struttura narrativa, la trama, era l'unico aspetto del libro non cambiato fino alla fine, quando la decisione di Carla si oppose alla fine dell'originale.

Se la trama del libro (escludendo la fine) è l'unico aspetto dell'opera di Moravia rimasta intatta in questo intero adattamento modernizzato, si può dire che l'adattamento non è fedele all'originale? È se questo sia il caso, significa che un adattamento infedele non è un adattamento soddisfacente? La risposta a entrambe le domande è no. La fedeltà di un adattamento non riguarda solo la proiezione fisica

dell'originale, ma ci si tiene in mente anche la trasposizione dei temi al centro dell'opera. *Gli indifferenti* (2020) rinuncia ad una certa quantità di fedeltà dal momento in cui l'ambito dell'opera viene cambiato, però, la denuncia delle classi sociali più alte, l'alienazione e la solitudine e l'incapacità di accettare la propria condizione precaria sono tutti elementi che si trovano anche nell'interno del film. Forse l'attualizzazione di questi temi non fu svolta allo stesso modo che l'autore intendeva, però la loro esistenza offre all'opera un livello di fedeltà di senso, se non di forma. Sebbene il contesto culturale tra queste due opere sia diverso, l'adattamento fornisce una funzione equivalente nel contesto storico e culturale del giorno d'oggi, che l'opera di Moravia fece nel suo contesto storico e culturale.

Riguardando la fine del film, è il cambiamento più grande della storia. L'originale (e il suo primo adattamento) finiscono con Carla accettando la proposta di matrimonio di Leo, tornando a casa e preparandosi a dire la notizia a sua madre. Il romanzo finisce prima che il pubblico possa vedere la reazione della madre e la risoluzione di questo problema. La fine rimane sempre in uno stato di limbo, irrisolta e incompleta, ma allo stesso tempo serve a riaffermare la tragedia della famiglia in cui la figlia sta per commettere lo stesso errore come la madre. Nell'adattamento del 2020, Carla, invece di cedere ai desideri di Leo, decide di rompere il ciclo tossico e di non dare ad un uomo il potere di controllarle la vita, come fece sua madre prima di lei. Nell'ultima scena del film Clara dice a sua madre cos'è che è accaduto con Leo e che l'ha denunciato, però Mariagrazia fa finta di non sentirla e se ne va, lasciando Carla a casa da sola. L'ultima immagine del film è una scena in primo piano di Carla come mangia dopo aver confessato, e alla fine un piccolo sorriso apparisce sulle sue labbra. Il regista sembra di aver voluto offrire una risoluzione all'irrisolto culmine del romanzo che, invece di mostrare un ciclo che sta per ripetersi con una nuova generazione, raffigura il rompimento di esso ciclo dannoso.

4. CONCLUSIONE

La traduzione intersemiotica è uno dei campi dentro degli studi di traduzione più interessanti dei tempi recenti. Siccome appare sulla scena accademica piuttosto recentemente, il progresso e il miglioramento del campo è assicurato con più e più studiosi prestandogli attenzione. Questo tipo di traduzione va oltre la semplice trasposizione di parole da una lingua a un'altra, la lingua non c'entra nemmeno. È lo studio di trasposizione e adattamento di opere da un sistema semiotico a un altro, in altre parole, da un media ad un altro.

Questa tesi analizza la traduzione intersemiotica di uno dei più noti capolavori della letteratura italiana, il libro *Gli indifferenti* di Alberto Moravia e dei suoi adattamenti cinematografici, cioè, la trasformazione di un'opera letteraria ad un'opera audiovisiva. L'analisi di due diversi adattamenti dello stesso materiale d'origine mette in luce le diverse interpretazioni possibili dei temi, personaggi e ambientazioni originali, comparando le somiglianze e differenze tra i due adattamenti. Il primo adattamento del 1964, diretto da Francesco Maselli è una rappresentazione piuttosto fedele del testo originale che fedelmente interpreta tutti gli elementi della trama, dei personaggi, dell'ambientazione della storia e dei temi al cuore del romanzo. Il secondo adattamento del 2020 diretto da Leonardo Guerra Seràgnoli elegge di modernizzare il libro, rimuovendo completamente il fondo storico e culturale del libro e traslocando in un ambito contemporaneo. Sebbene questo adattamento sia meno fedele all'originale, riesce a creare una nuova interpretazione di un libro classico che è più comprensibile dalle generazioni di oggi.

In conclusione, l'analisi degli adattamenti cinematografici di *Gli indifferenti* di Moravia fornisce una migliorata comprensione delle modalità di traduzione intersemiotica e illustra la capacità del cinema e la letteratura di lavorare insieme e creare nuove creazioni e interpretazioni. Il potenziale trasformativo delle opere artistiche, così come la loro capacità di offrire ai lettori e agli spettatori prospettive e interpretazioni sempre nuove, viene esemplata tramite quest'analisi.

5. BIBLIOGRAFIA

1. Andrew, Dudley. 1984. "Concepts in Film Theory". *Film theory and Criticism*. New York: Oxford University Press.
2. Bettetini, Gianfranco. 1973. *The Language and Technique of the Film*. Asten: Walter de Gruyter
3. Braudy, Leo e Cohen, Marshal. 2009. *Film Theory and Criticism*. New York. Oxford University Press
4. Dusi, Nicola. 2015, "Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis" *Semiotica*, vol. 2015, no. 206, pg. 181-205.
5. Eco, Umberto. 2000. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press
6. Eco, Umberto. 2001. *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani
7. Fabbri, Paolo. 1998. *L'oscuro principe spinozista: Deleuze, Hjelmslev, Bacon*. Discipline filosofiche 1. 209–220.
8. Giannakopoulou, Vasso. 2019. *Introduction: Intersemiotic Translation as Adaptation*. *Adaptation*, 12(3), 199–205.
9. *Gli indifferenti*. Diretto da Francesco Maselli, Interfilm, 1964
10. *Gli Indifferenti*. Diretto da Leonardo Guerra Seràgnoli, Vision Distribution, 2020
11. Hjelmslev, Louis.1954. *La stratification du langage*. *Word*, 10, (2–3). 163–188.
12. Hutcheon, Linda. 2013. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. London and New York: Routledge
13. Jakobson, Roman. 1959. *On linguistic aspects of translation*. In R.Brower (ed.), *On translation*, 232–239. Cambridge, MA: Harvard University Press.
14. Moravia, Alberto. 1929. *Gli indifferenti*. Milano: Bompiani

6. RIASSUNTO

Il tema di questa tesi è l'analisi intersemiotica del romanzo *Gli indifferenti* di Alberto Moravia e i due adattamenti in film del libro, *Gli indifferenti* (1964) diretto da Francesco Maselli e *Gli indifferenti* (2020) diretto da Leonardo Guerra Seràgnoli. La traduzione intersemiotica è un campo di studio abbastanza nuovo nel contesto degli studi di traduzione siccome è legato alla evoluzione di novi tipi di media. Questa tesi si concentra con la implementazione di varie teorie sulla traduzione intersemiotica, come quelle di Roman Jakobson e Umberto Eco tra altri, tramite l'analisi dei due adattamenti cinematografici. Le due versioni del film di *Gli Indifferenti*, sebbene essendo adattamenti della stessa storia, effettuano cambiamenti traduttologici in modi diversi. Il film di Maselli è la versione più fedele all'opera originale, mentre Seràgnoli situa il film in un contesto più contemporaneo causando un grado più grande di divergenza dall'originale. Attenzione particolare viene posta sulla presentazione dell'ambientazione, i personaggi, i cambiamenti traduttivi e la fedeltà all'opera di Moravia.

Le parole chiavi: traduzione intersemiotica, romanzo, film, Alberto Moravia, *Gli indifferenti*

7. SAŽETAK

Tema ovog diplomskog rada je intersemiotička analiza romana *Ravnodušni ljudi* Alberta Moravie i dviju filmskih adaptacija knjige, *Ravnodušni ljudi* (1964.) redatelja Francesca Masellija i *Ravnodušni ljudi* (2020.) redatelja Leonarda Guerra Seràgnolija. Intersemiotsko prevođenje prilično je novo polje proučavanja u kontekstu studija prevođenja jer je povezano s razvojem novih vrsta medija. Ovaj se diplomski rad usredotočuje na implementaciju različitih teorija o intersemiotskom prevođenju, poput onih Romana Jakobsona i Umberta Eca između ostalih, kroz analizu dviju filmskih adaptacija. Dvije filmske verzije *Ravnodušnih ljudi*, iako adaptacije iste priče, na različite načine utječu na promjene u prijevodu. Masellijev film je vjerniji Moraviinom djelu, dok Seràgnoli smješta film u suvremeniji kontekst koji uzrokuje veći stupanj odstupanja od originala. Posebna je pažnja posvećena prikazu mjesta radnje, likovima, prijevodnim promjenama i vjernosti Moraviinom djelu.

Ključne riječi: intersemiotički prijevod, roman, film, Alberto Moravia, *Ravnodušni ljudi*

8. SUMMARY

The topic of this thesis is the intersemiotic analysis of the novel *The Time of Indifference* by Alberto Moravia and the two film adaptations of the book, *The Time of Indifference* (1964) directed by Francesco Maselli and *The Time of Indifference* (2020) directed by Leonardo Guerra Seràgnoli. Intersemiotic translation is a fairly new field of study within the context of translation studies as it is linked to the evolution of new types of media. This thesis focuses on the implementation of various theories of intersemiotic translation, such as those of Roman Jakobson and Umberto Eco among others, through the analysis of the two film adaptations. The two film versions of *Gli indifferenti*, although being adaptations of the same story, make different types of translational changes. Maselli's film is the version most faithful to the original work, while Seràgnoli places the film in a more contemporary context causing a greater degree of divergence from the original. Particular attention is paid to the presentation of the setting, the characters, the translational changes and the faithfulness to Moravia's work.

Keywords: intersemiotic translation, novel, film, Alberto Moravia, *The Time of Indifference*