

Desencuentro con il cinema: le esperienze cinematografiche di Luis Sepúlveda

Rinaldo VIGNATI
Università di Bologna

Riassunto

Come molti altri scrittori latinoamericani, il cinema ha avuto un'importanza notevole nella formazione culturale di Luis Sepúlveda. Le sue esperienze come cineasta si limitano però a tre titoli: la sceneggiatura di *Tierra del fuego* di Miguel Littin, la regia di *Nowhere* e del documentario *Corazón verde*. Altri progetti furono annunciati ma non completati. L'articolo intende esaminare il ruolo che il cinema ha nell'opera di questo scrittore e analizzare i tre film citati, studiando le loro relazioni intertestuali con i testi letterari dello scrittore cileno. Nel paragrafo conclusivo, l'articolo si interroga sulle ragioni per le quali, malgrado l'interesse per il cinema e il desiderio di impegnarsi attivamente in questo campo, l'esperienza cinematografica di Sepúlveda si sia limitata a pochi titoli di limitato successo.

Parole chiave: Luis Sepúlveda, cinema, intertestualità, intermedialità, Francisco Coloane.

Abstract

As with many other Latin American writers, cinema had considerable importance in Luis Sepúlveda's cultural formation. However, his experiences as a filmmaker are limited to three films only: the screenplay of *Tierra del fuego* by Miguel Littín, the direction of *Nowhere* and the documentary *Corazón verde*. Other projects have been announced but never completed. This article aims to examine the role that cinema plays in the work of this writer and to analyze his three films, investigating their intertextual relationships with the Chilean writer's literary production. In the last section, the article questions the reasons why, despite his interest in cinema and the desire to actively engage in this field, Sepúlveda's cinematographic experience has been limited to a handful of scarcely successful titles.

Keywords: Luis Sepúlveda, Cinema, Intertextuality, Intermediality, Francisco Coloane.

INTRODUZIONE

All'indomani della morte di Luis Sepúlveda, suscitò un certo scalpore il titolo di un importante sito italiano di informazione che, comunicando la notizia, identificava lo scrittore come "l'autore di *Cent'anni di solitudine*"¹. Nella stessa occasione, vari altri siti commisero un errore non meno grossolano che però passò inosservato: nel ripercorrere

¹ Il sito in questione era quello di TgCom24.

l'opera dello scrittore cileno, al momento di ricordare i suoi lavori per il cinema, gli attribuivano anche dei titoli che in realtà non gli competevano. L'errore, in questo caso, era probabilmente dovuto al fatto che l'International movie database (Imdb.com), diffusissimo strumento di consultazione, nella sua scheda collassava le informazioni di ben tre diversi Sepúlveda. Il notissimo scrittore cileno e due cineasti molto meno conosciuti: l'omonimo Luis Sepúlveda, argentino, direttore dell'Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda, e il documentarista cileno José Luis Sepúlveda. I necrologi apparsi in diversi siti internet, traendo probabilmente le informazioni da questa fonte, attribuivano allo scrittore stroncato dal Covid anche la regia di *Vivir a los 17* (1986), diretto in realtà dall'omonimo argentino, e di *Mano armada* (2002) e *Corazón bajo* (2004), firmati dal documentarista cileno².

Per Luis Sepúlveda, come vedremo, il cinema ha avuto grande importanza. Le sue esperienze autoriali in questo campo si limitano tuttavia a soli tre titoli. La sceneggiatura di *Tierra del fuego* (2000) di Miguel Littín, le regie di *Nowhere* (2002) e (con Diego Meza) del documentario *Corazón verde* (2002). Oltre a questi, ha partecipato come interprete (*Bibo per sempre*, 2000, di Enrico Coletti) o doppiatore (*La gabbianella e il gatto*, 1998, di Enzo d'Alò) a qualche altro film. Dalle sue opere letterarie sono stati tratti due lungometraggi (il citato *La gabbianella e il gatto* e *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, *The old man who read love stories*, 2001, di Rolf de Heer) e qualche cortometraggio (*Mon cher*, 2002, di Michele Carrillo; *O teleftaios fakiris*, 2005, di Babis Makridis)³.

Questo articolo si propone di esaminare le esperienze cinematografiche dello scrittore, fissandone i confini⁴ e studiandone le relazioni con i lavori letterari. Dopo questa introduzione, che sommariamente traccia un profilo dell'opera di Sepúlveda, l'articolo comprende quattro altri paragrafi e una conclusione. Nel prossimo paragrafo, ricordando alcune vicende biografiche dello scrittore, verrà messa in luce l'importanza che il cinema, per sua stessa ammissione, ha avuto nella sua formazione culturale. I successivi tre paragrafi saranno poi dedicati ai tre film a cui ha partecipato come sceneggiatore o regista, individuandone i temi principali e i legami con i testi letterari. Nelle conclusioni verranno infine avanzate due ipotesi per spiegare le ragioni per le

² Non contenta di questi errori, la stessa scheda sbagliava ad attribuire la co-regia di *Corazón verde* (2002), un documentario diretto da Diego Meza e Luis Sepúlveda (lo scrittore cileno): l'Imdb attribuiva la regia a Meza e a tal *Rodrigo* Sepúlveda (citando Luis solo come autore della sceneggiatura). L'edizione inglese di Wikipedia cade solo nell'equivoco relativo a *Vivir a los 17*.

³ Sulla stampa sono stati più volte citati progetti di trasposizione cinematografica di opere di Sepúlveda: in occasione della sua partecipazione come giurato al Festival del cinema Latinoamericano di Trieste nel 1998 lo scrittore annunciò che Alfonso Cuarón stava lavorando alla trasposizione di *Nombre de torero*, mentre Luc Besson avrebbe filmato *Diario de un killer sentimental* e Carlos Saura stava valutando la possibilità di trasformare in film *Patagonia express* (si veda S.A., 1998). Era stata annunciata anche una trasposizione de *Il mondo alla fine del mondo* in un film tv diretto dall'italiano Maurizio Zaccaro (si veda Grassi, 1997).

⁴ Per svolgere questa finalità documentaria è stato indispensabile un ampio spoglio della stampa quotidiana, condotto attraverso le raccolte digitali di singole testate e archivi pubblici (come la Biblioteca Nacional Digital de Chile). Per questo motivo una parte consistente della bibliografia si riferisce ad articoli tratti da quotidiani. Nel corso della ricerca ho ricevuto utili informazioni anche da Loredana Macchietti e da Raul Manrupe, che qui ringrazio.

quali, nonostante la disponibilità al confronto intermediale, Sepúlveda non sia riuscito ad affermarsi in campo cinematografico e a dare continuità al suo impegno in questo campo.

Sepúlveda è scrittore che gode di considerazione critica non unanimemente favorevole. Anzi, una parte della critica –di fronte al grande successo (è stato tra gli scrittori latinoamericani più venduti nel mondo)– si è fatta vanto di ignorarlo o persino di trattare con disprezzo i suoi testi⁵, considerandolo troppo commerciale o reputando che l'attività politica o le esperienze di viaggiatore e 'avventuriero' lo rendessero un letterato non sufficientemente 'puro'. Per un autore apertamente schierato dal punto di vista politico, è spesso il pregiudizio ideologico (in senso sia positivo sia negativo) a guidare la valutazione dei critici e dei lettori, determinando a priori simpatie e antipatie. Lo scrittore meriterebbe una valutazione più equilibrata che, se da un lato, ne rilevi i limiti e le astuzie, sappia riconoscerne, al medesimo tempo, le qualità. Gli si può rimproverare una certa ripetitività e un'indubbia tendenza al manicheismo: il suo impegno, espresso tanto nei romanzi quanto negli articoli più direttamente militanti, cede spesso a toni retorici imperniati intorno a parole d'ordine identitarie che definiscono una netta divisione tra 'noi' e 'loro' e sollecitano il lettore a una gratificante identificazione con la parte 'giusta' dei conflitti politici e sociali. D'altra parte, gli va riconosciuta la capacità di muoversi tra letteratura di genere e testimonianza storica e autobiografica⁶, creando nei libri più riusciti (come *La sombra de lo que fuimos* o *Nombre de torero*) un originale impasto capace di avvincere il lettore: Sepúlveda è soprattutto un narratore di storie coinvolgenti, fedele a un'idea della letteratura che lui stesso ha più volte espresso con semplicità e schiettezza:

⁵ Nella voce sulla *Patagonia*, uno dei curatori di un'ampia opera di consultazione sulla letteratura e la cultura latinoamericane definisce i libri di Sepúlveda (in particolare *Mundo del fin del mundo*) "trashy" ed aggiunge che "hanno tratto vantaggio dall'interesse turistico per la regione" (Balderston, 2000: 1117). Alla voce dedicata agli anni '90, i tre curatori della stessa opera considerano Sepúlveda tra i peggiori esempi di scrittori "pop" (Balderston; Gonzalez; López, 2000: 25-29). Non è necessario essere degli ammiratori incondizionati dello scrittore cileno (l'autore di questo articolo, per esempio, non lo è, e su parte della sua produzione mantiene delle riserve) per capire che questi giudizi così *tranchants* sono inappropriati, anche perché espressi con un linguaggio derisorio –"Luis Sepúlveda, who actually has the nerve in one of his novels to explain that in the southern hemisphere the seasons of the year are the reverse of those in the north, an explanation that suggests that he is uncertain where his reading public is (or perhaps certain that it is not in Chile)"– che sembra rivelare di più su chi li esprime, e su certi vezzi e malcostumi accademici, che non su quello che dovrebbe essere l'oggetto dell'analisi. Tra l'altro, non si può fare a meno di notare che la voce dedicata dalla stessa *Encyclopedia* a Sepúlveda (Neves, 2000: 1369) dà prova di una imbarazzante sciattezza, dato che in poche righe non solo sbaglia (e non di poco...) a citare il titolo di un suo romanzo (*Historia de un killer profesional* invece di *Diario de un killer sentimental*) ma arriva persino ad attribuirgli (con tanto di titolo tradotto!) un libro che era stato annunciato ma mai pubblicato (*La última película de El gordo y El flaco, Laurel and Hardy's Last Film*, 1999)– di questo romanzo annunciato avremo modo di parlare più avanti.

⁶ "La biografía de Sepúlveda se refleja no solo en la biografía de Juan Belmonte, sino en las de muchos personajes de sus novelas" (D'Angelo, 2020).

Detesto la letteratura che non racconti ad ogni pagina, ad ogni riga, che non sia una voragine del racconto, quella in cui ci sono pagine e pagine dove non succede nulla. (Sepúlveda; Arpaia, 2002: 44)

Devo dire che io non mi sono mai interessato teoricamente al problema dello stile. [...] Ho avuto sempre presente l'idea che fu di Hemingway, di Cortázar e di Soriano: quali che siano la tua cultura, la tua erudizione, la tua abilità tecnica, devono essere usate solo come una serie di elementi funzionali alla storia da raccontare. (47)

Il suo avvicinamento al cinema può essere considerato un capitolo significativo dei rapporti tra cinema e letteratura tra gli scrittori latinoamericani. Il cinema ha esercitato una costante attrazione su molti dei più importanti scrittori latinoamericani⁷, che si sono nutriti delle sue suggestioni e spesso hanno voluto mettersi alla prova come sceneggiatori e come registi. Vi è chi, come Gabriel García Márquez o Antonio Skármeta, lo ha praticato con intensità in particolare nelle fasi iniziali della propria carriera, per poi lasciarlo in secondo piano rispetto alla scrittura letteraria, abbandonandolo o praticandolo solo saltuariamente. Vi è chi vi si è accostato solo dopo essersi affermato come scrittore. È il caso di Mario Vargas Llosa, che fece un tentativo (fallimentare) da regista, dirigendo la trasposizione del suo romanzo *Pantaleón y las visitadoras* (1976). Sepúlveda appartiene a questa seconda categoria, avendo svolto – a parte qualche marginale esperienza cine-televisiva precedente⁸ – le sue attività cinematografiche nei primi anni 2000, quando era già uno scrittore tradotto, conosciuto e premiato in tutto il mondo.

L'IMPORTANZA DEL CINEMA

Si potrebbe pensare che approdare al cinema nel momento in cui già si gode di un'affermazione internazionale costituisca un vantaggio per lo scrittore, il quale, grazie a questo prestigio, avrebbe maggior potere di scelta e di controllo sul film. In realtà non è necessariamente così, poiché tale prestigio proietta lo scrittore direttamente in un contesto produttivo che può rivelarsi più condizionante, in quanto caratterizzato da budget più elevati, troupe più ampie e attori di maggior fama rispetto a quelli a cui ha normalmente accesso un esordiente senza nome e senza esperienza specifica. L'esito di questo impegno può quindi essere un'opera meno personale e ispirata di quel che sarebbe stato un film realizzato da uno scrittore esordiente, con budget minori e minori condizionamenti. Se queste considerazioni possono servire ad inquadrare i risultati dei due film di finzione a cui Sepúlveda ha lavorato come sceneggiatore/regista, la filmografia dello scrittore cileno è completata da un documentario che è invece frutto di un'idea di cinema diversa, espressione più diretta della sua vena militante.

Molte volte, in dichiarazioni e scritti, Sepúlveda ha avuto modo di affermare l'importanza del cinema nella sua formazione, indicandolo come una fonte

⁷ Sul rapporto tra scrittori latinoamericani e cinema si vedano, tra gli altri: Paz Gago (2000), Segade e Zangrandi (2018), Zangrandi (2018).

⁸ Fugaci cenni a queste esperienze si trovano in Berger (1993); Desormeaux (1999); Sepúlveda (1995: 80; 2000: 29; 2004: 78; 2006: 55-59; 2010: 82-83, 135-139).

fondamentale della propria ispirazione. “Me crié mamando cine. Crecí en un barrio proletario de Santiago, lleno de esos cines que daban tres películas por día. ¡Y las veía todas!” ha dichiarato lo scrittore cileno alla vigilia del suo esordio come regista (Efe, 1999). In *Contestador automático*, uno dei racconti inclusi nella raccolta *Desencuentros*, il cinema è definito “la fonte primigenia della nostra cultura” (Sepúlveda, 2012b: 182)⁹. Nel romanzo *La sombra de lo que fuimos* uno dei personaggi vive completamente immerso nei film, attribuendo ad essi la massima importanza (“Nessuno resta impassibile guardando *L'uomo che uccise Liberty Valance?*”, Sepúlveda, 2009: 26) e affrontando la realtà attraverso la memoria e l’immaginazione cinematografica. Quando, ad esempio, si trova a dover pensare a un alibi da presentare alla polizia in relazione a un incidente provocato da lui e dalla compagna, quel che riesce a immaginare sono solo strampalati racconti di matrice cinematografica. Coco Aravena si grattò la testa, maledisse la sua fantasia da perfetto sceneggiatore”, Sepúlveda, 2009: 74): “No, Coco questa sì che non se la bevono. Dimentica *Casablanca...*” (Sepúlveda, 2009: 72).

In varie occasioni (come in un incontro col connazionale Antonio Skármeta e con l’uruguayano Mario Delgado Aparain durante la manifestazione Grinzane Cinema Costantino, 2004) ha ricordato l’impatto dei film hollywoodiani: in Cile, come nel resto del continente latinoamericano, il cinema made in Usa l’ha sempre fatta da padrone, lasciando alle altre cinematografie, comprese quelle nazionali, solo briciole. È, a questo proposito, significativo che un altro leitmotiv presente in molte storie di Sepúlveda, ossia la cucina, è sempre declinato in chiave di identità nazionale mentre i riferimenti al cinema provengono sempre da un immaginario straniero, quello americano. È soprattutto in *La sombra de lo que fuimos* che questo contrasto emerge¹⁰. Da un lato, numerose digressioni si soffermano sulle peculiarità della cultura cilena in fatto di cibo (“era impossibile convincere i cileni che le aringhe non sono cibo per gatti o che il pesce non si mangia solo crudo”, Sepúlveda, 2009: 21; “Non si beve caffè, non abbiamo mai avuto una cultura del caffè, e già negli anni Sessanta questa lacuna è diventata un dramma, un trauma nazionale”, ecc., Sepúlveda, 2009: 130). Le azioni e i pensieri dei personaggi sono fortemente influenzati da queste peculiarità¹¹. Dall’altro lato, i numerosi riferimenti cinematografici sono invece tutti di provenienza hollywoodiana (*Le iene*, *Reservoir dogs* di Quentin Tarantino, ecc.). A conferma del peso avuto dal cinema americano nella formazione di Sepúlveda si può osservare che nel libro scritto assieme

⁹ Si veda anche Sepúlveda; Arpaia (2002: 66-67). La traduttrice di tutti i brani di Sepúlveda citati in italiano è Ilide Carmignani.

¹⁰ “È curioso –disse–. *El Mercurio* è un giornale cileno, eppure nei cruciverba non mettono mai: parola di dieci lettere, focaccina frita di farina di frumento e polpa di zucca, *sopaipilla*, oppure: due parole che stanno per focaccine di farina di frumento e polpa di zucca bollita, fritte e imbevute di uno sciroppo di canna da zucchero più noto come *chancaca*, ergo: *sopaipillas pasadas*” (Sepúlveda, 2009: 29). La passione per la cucina espressa nei suoi romanzi, oltre che dal gusto della convivialità proprio del suo carattere, può aver tratto anche ispirazione dal legame personale con Pablo De Rokha, autore di *Epopoeya de las comidas y las bebidas de Chile* (1999).

¹¹ I piatti tipici del Cile e i modi di intendere la tavola della sua gente sono centrali anche in altri lavori di Sepúlveda. Si veda per esempio il racconto *Acerca de algo que perdí en un tren*, incluso nella raccolta *Desencuentros* (1997).

a Mario Delgado Aparain (Sepúlveda; Delgado Aparain, 2005) diversi personaggi hanno nomi ispirati a divi hollywoodiani (don Juan de Dios Wayne, don Genaro Kelly, ecc.). Queste citazioni rendono evidente quanto il cinema americano abbia condizionato l'immaginazione dello scrittore, ma allo stesso tempo in esse è possibile cogliere anche un accento parodistico, e velatamente critico, nei confronti di questo condizionamento.

Come Wim Wenders, Sepúlveda potrebbe forse dire che “l'America ci ha colonizzato l'inconscio”, anche se, nel suo percorso di militante, di uomo impegnato politicamente, i film e i personaggi di Hollywood potevano essere piegati a letture idiosincratiche e a inaspettati mutamenti di senso che aggiungevano significati politici che non appartenevano alle intenzioni dei loro autori. Sepúlveda attribuisce ad esempio alla visione di *Big business* (*Affari in grande*, 1929, di James W. Horne) con Laurel & Hardy un cambiamento decisivo della sua vita: quel breve film, che mostrava come un'inezia potesse produrre un'inarrestabile catena di distruzioni, gli era parso come una metafora dell'intima fragilità del sistema (Costantino, 2004: 77-78). Anche in uno dei pezzi di *Ultime notizie dal Sud*, Sepúlveda accenna ai mutamenti di significato che i film americani potevano subire quando venivano proiettati ad altre latitudini: parlando di *La battaglia di Alamo*, dice infatti che “noi cileni, stipati nel vecchio cinema Capitol, gridavamo: ‘Viva il Messico!’ inneggiando alla vittoria del generale Santa Anna. Accidenti, a volte le sceneggiature vengono fraintese dal pubblico” (Sepúlveda, 2011: 58).

Laurel e Hardy –già trasformati in personaggi romanzeschi da Osvaldo Soriano, scrittore molto amato da Sepúlveda, in *Triste, solitario y final*– avrebbero dovuto essere al centro di un romanzo annunciato, nel quale i due grandi comici uscivano dallo schermo come accadeva al protagonista di *La rosa purpurea del Cairo* (*The purple rose of Cairo*) di Woody Allen. La vicenda avrebbe dovuto svolgersi nel 1970, quando dei militanti di sinistra irrompono in un cinema nel quale si sta proiettando un film della coppia per leggere un proclama politico. Le parole dei militanti convincono Stanlio e Ollio a scendere dallo schermo e a unirsi alla coalizione di Allende, per seguirne, a modo loro, le vicende sino al golpe e oltre. Sepúlveda vede i due comici come “due grandi provocatori, due campioni dell'utopia. Questo mondo com'è fatto non gli piaceva, e loro, nel cinema, lo smontavano”¹². Sul Gordo e il Flaco (i nomi con cui in America latina sono noti Laurel & Hardy) lo scrittore cileno aveva scritto anche un testo teatrale, che è stato trasmesso in radio e poi pubblicato in CD (Sepúlveda, 2008), nel quale i due personaggi erano inseriti in un contesto fortemente drammatico: la pièce si svolge infatti in un luogo di detenzione dove i due personaggi discutono dopo essere stati sottoposti a violente torture. Il timore di impazzire, la fuga in una realtà mentale, il disperato ricorso all'umorismo sono i motivi che si intrecciano in questo dialogo in cui lo scrittore cileno ha messo la sua passione per i due personaggi cinematografici ed elementi della propria esperienza di vittima della repressione successiva al golpe di Pinochet.

In gioventù, Sepúlveda aveva condotto un programma radiofonico (*Cine en su hogar*) nel quale raccontava i film in programmazione nelle prime visioni di Santiago, e

¹² La dichiarazione dello scrittore è in Polese (1997). Lo stesso Polese è tornato a occuparsi di questo romanzo annunciato in un successivo articolo (s.d.).

per sua stessa ammissione, “spesso modificavamo le storie, cambiavamo i finali e ne facevamo di tutti i colori” (Sepúlveda; Arpaia, 2002: 25)¹³.

Se il cinema americano ha avuto un ruolo centrale nella sua formazione, lo scrittore –come altri autori latinoamericani¹⁴– ha però riconosciuto anche il proprio debito verso il neorealismo italiano, da cui deriva “la scoperta della magia e della poesia delle piccole cose della vita, la verità del quotidiano, la forza delle facce qualunque”: “sono sicuro”, ha dichiarato, “che io e molti altri della mia generazione in America Latina senza il neorealismo non saremmo diventati scrittori”¹⁵.

Negli anni della maturità, Sepúlveda si è allontanato dal cinema di Hollywood, manifestando a più riprese critiche nei suoi confronti, in quanto strumento dell’egemonia della cultura americana e del dominio dei suoi valori sul mondo. È, ad esempio, sintomatico il giudizio che diede alla stampa di *Salvate il soldato Ryan* quando il film di Spielberg fu proiettato fuori concorso alla Mostra di Venezia del 1998, anno in cui Sepúlveda era al Lido come membro della giuria: “la consacrazione dell’americanismo più oltranzista, un modo di riscrivere la storia fortemente parziale” e un racconto “troppo facile, prevedibile”, fatto di “clichés”¹⁶.

Ma che si tratti dei grandi spettacoli di Hollywood o degli sguardi sul quotidiano del neorealismo, il cinema gioca un ruolo decisivo, per sua stessa ammissione, nell’ispirazione di Sepúlveda: “l’immaginario di chi è nato a partire dal XX secolo è irrimediabilmente segnato dal cinema. [...] Anche quando scrivo, non riesco a farlo se prima non ‘vedo’ distintamente le cose, i personaggi e lo sfondo che devo descrivere” (Sepúlveda; Arpaia, 2002: 67). Queste citazioni sembrerebbero dunque indicare una forte predisposizione dello scrittore nei confronti del cinema. Alla prova dei fatti, però, questa attrazione si è tradotta in un numero molto limitato di progetti realizzati, i quali, tra l’altro, hanno ottenuto un successo di pubblico e una considerazione critica molto inferiori alle opere letterarie.

TIERRA DEL FUEGO

L’esordio cinematografico di Sepúlveda avviene con la partecipazione alla scrittura di *Tierra del fuego*, film di largo respiro presentato al Festival di Cannes (nella sezione “Un certain regard”) e diretto da uno dei maggiori autori del cinema cileno, Miguel Littín: lo scrittore ha firmato la sceneggiatura assieme al regista e con la collaborazione dell’italiano Tonino Guerra¹⁷. Ad ispirarlo, è il racconto omonimo di

¹³ Si veda anche Fusco (1999).

¹⁴ Il neorealismo è stato una tappa fondamentale nella formazione di molti scrittori latinoamericani, si pensi a Gabriel García Márquez (in Restrepo Sánchez, 2019).

¹⁵ La dichiarazione è in Fusco (1999). Sul punto si veda anche D’Agostini (2000).

¹⁶ Il giudizio è riferito da Polese (1998).

¹⁷ Sepúlveda e Guerra si conobbero nel 1995 e diventarono amici. Si vedano, a questo proposito, due testi: l’affettuoso omaggio in forma di mini-sceneggiatura che Sepúlveda ha scritto per il poeta in AA.VV. (2005), poi riproposto anche in Guerra (2010: 366-367), e il ricordo scritto dopo la sua morte (Sepúlveda, 2013: 37-41). Lo scrittore cileno, che ha partecipato a un film scritto da Guerra (*Bibo per sempre*), nel quale recitava il ruolo di un barbone, divenne poi anche presidente onorario della Associazione Tonino Guerra.

Francisco Coloane, uno scrittore che Sepúlveda ha sempre detto di amare. In *Patagonia express*, ad esempio, ha raccontato il suo primo incontro con lui, affermando un debito di riconoscenza nei suoi confronti:

lessi i suoi formidabili libri di racconti e i suoi romanzi quando ero bambino, e dalla loro lettura nacque il desiderio di viaggiare, di essere una specie di nomade, il prurito alla pianta dei piedi che mi spinge a vedere che diavolo si nasconde dietro l'orizzonte. [...] Lo lessi quando ero bambino, e quando ero ragazzo, e anche quando entrai, o fui introdotto, nel club degli adulti. E dopo ogni lettura, fu sempre più grande la certezza di avere un debito enorme nei confronti di Francisco Coloane, e il bisogno di dirgli quando lo apprezzavo e lo ammiravo. (Sepúlveda 1995: 101)¹⁸

Il racconto *Tierra del fuego* (contenuto nella raccolta dallo stesso titolo, 1956) è in realtà utilizzato come spunto, ma il film sposta il baricentro narrativo intorno alla figura di Julius Popper, che nel racconto era invece in secondo piano (poiché in quel caso la storia aveva per protagonisti Schaeffer e Novak, due membri della specie di esercito messo in piedi da Popper).

Come ha dichiarato lo stesso Sepúlveda, a proposito dell'origine del film

la historia sigue una línea propia y da una interpretación diferente a los personajes. Lo que hicimos fue tomar el relato original como punto de partida, recogiendo elementos de otras historias de Coloane y agregando un poco de nuestra cosecha para desarrollar la historia. Siempre con mucho respeto hacia su obra. (in S.A., 1999b)

Nello svolgimento del film si intrecciano tre temi congeniali a Sepúlveda, e presenti anche nella sua opera letteraria. Vi è, in primo luogo, la critica al “cosiddetto” progresso, alla “cosiddetta” civiltà. Si tratta di una convinzione che lo scrittore ha più volte affermato nelle sue opere, sia nei testi narrativi¹⁹ sia negli interventi politici. Julius Popper, il cercatore d'oro che, nella Patagonia di fine Ottocento, comanda il massacro della popolazione Ona, e che più volte proclama di essere il portatore di una “crociata per la civilizzazione”, è l'emblema di questa idea distruttiva di progresso.

In secondo luogo, alla base del film vi è la volontà di mettere al centro della storia chi è stato dimenticato dalla storia ufficiale (il film racconta lo sterminio della popolazione Ona): la stessa volontà che Sepúlveda ha più volte affermato nei suoi libri. In particolare, l'introduzione alla raccolta di brevi testi intitolata *Historias marginales (Le rose di Atacama)* ha indicato come la ragione principale della sua scrittura sia da identificare nel proposito, poi ribadito più volte nelle pagine successive, di dar voce di chi non ha voce:

“Io sono stato qui e nessuno racconterà la mia storia” aveva scritto [su una pietra a Bergen Belsen] una donna, forse, o un uomo. E quando? Pensava alla sua saga personale, unica e irripetibile, o l'aveva fatto in nome di tutti coloro che non vengono mai citati nei notiziari, che non hanno biografie, ma solo un labile passaggio per le strade della vita? Non so quanto tempo rimasi davanti

¹⁸ Si vedano anche Sepúlveda (in Coloane, 1996: 5-9; 2004: 45-47).

¹⁹ Si pensi, ad esempio, a *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, con la sua denuncia del saccheggio indiscriminato delle risorse della selva amazzonica, oppure *Il mondo alla fine del mondo*, dove è ancor più evidente la denuncia di una “una visión irracional de la ciencia y [d]el progreso” (Sepúlveda, 1994: 78).

a quella pietra, ma man mano che scendeva la sera vidi che altre mani passavano sull'iscrizione per impedire che fosse ricoperta dalla polvere dell'oblio. [...] Tutti loro, e molti altri, erano lì a togliere la polvere dalle parole incise nella pietra e io capii che dovevo raccontare le loro storie. (Sepúlveda, 2000b: 8-9)

In terzo luogo, la sottolineatura che i personaggi sono dei senza patria provenienti da ogni angolo del mondo si riallaccia alle esperienze personali di Sepúlveda come esule in diversi paesi. Da sempre allergico alla nozione di patria, il “Cileno errante” (così lo ha chiamato Cacucci, 1996: 25-34) trova affinità e simpatia per la condizione di questi “emigrati”.

Cinematograficamente, Popper è definito in modo da richiamare figure come Fitzcarraldo, un personaggio che Sepúlveda ha descritto in uno dei brevi pezzi della raccolta *Historias marginales* (*Le rose di Atacama*, 2000a): nel racconto di Sepúlveda, Fitzcarraldo è immerso nella straordinaria bellezza della selva amazzonica ma, divorato dalla propria avidità –“un ago di ghiaccio nelle pupille” (Sepúlveda, 2000b: 38)–, non può vedere nulla di quello che gli sta intorno. L'ambizione smodata di Popper, il suo desiderio di sfidare gli uomini e la natura per imporre una propria folle idee richiamano evidentemente personaggi herzogiani come Fitzcarraldo o Aguirre, ma per dar loro reale consistenza ci sarebbe voluta la visionarietà del regista tedesco e invece il film trova un Miguel Littín in una delle sue prove meno convincenti, irretito nei vincoli di una coproduzione internazionale. È probabilmente a tali vincoli che si deve, per esempio, la parentesi galiziana (un lungo flashback nella vita di uno dei personaggi) che risulta essere una deviazione che fa perdere tensione alla storia.

Il problema è che il film non riesce a restituire sullo schermo la grandiosità di temi e scenari che Coloane era riuscito a dipingere con poche pennellate in un breve racconto che probabilmente avrebbe richiesto la laconicità, la secchezza di un grande regista di western per trovare la sua ideale trasposizione cinematografica. La volontà di allargare lo sguardo, di prendere il breve racconto per farne un grande affresco storico nel quale confluiscono sentimenti, avventura e qualche tocco onirico finisce per trasformarlo in una specie di *feuilleton*.

Restano peraltro evidenti le intenzioni oneste alla base del film ed è innegabile, come si diceva, il merito di essere stato il primo film che ha portato alla luce il genocidio degli Ona (Namuncura, 2000). La realizzazione cinematografica è però risultata poco convincente. Le reazioni della critica sono infatti state perlopiù tiepide. “Variety” lo definisce un “intreccio avventuroso vecchia maniera, fotografato in maniera spettacolare, ma che, nonostante gli elevati valori produttivi, solo raramente riesce a prender fuoco” (Young, 2000). Più drastico Enrico Magrelli (2000: 16), secondo cui il film è “un'epopea che vorrebbe coniugare atmosfere del West (anche il West barbaro del brasiliano *Antonio das Mortes* di Glauber Rocha [...]) con suggestioni metaforiche d'autore. Ma sguardo e ritmo non sono né onirici né avventurosi, ma quelli un po' spenti di una saga televisiva”. Più benevolo è il critico di *El País* (Torreiro, 2000) che riconosce alcuni limiti (“a veces los ingredientes de tal mezcla se combinan con dificultad y la ausencia de un punto de vista único y fuerte hace que la narración parezca algo errática”) però conclude con un giudizio sostanzialmente positivo (“su lectura histórica es tan

correcta como irónicamente ejemplar, su mirada captura brillantes paisajes de esa tierra del fin del mundo, su aliento épico sigue funcionando como siempre”).

Assieme a Miguel Littín, Sepúlveda aveva inizialmente progettato un diverso film: *La canción del río* (Sepúlveda; Littín, 1998). Anche questo progetto, che avrebbe dovuto essere coprodotto da India, Brasile e Spagna (S.A., 1997), era ambientato in Patagonia (oltre che in India). La storia è quella di uno scrittore dei giorni nostri, il quale, seguendo le tracce di Rabindrahnat Tagore, indaga intorno all'ipotesi che il poeta indiano possa aver soggiornato nelle terre, care a Sepúlveda, della Fine del mondo. Di certo, negli altri '30, Tagore fu in Argentina con Victoria Ocampo. Lo scrittore, che vive un periodo di crisi di ispirazione ed è incapace di trovare le parole giuste per il suo libro, fa visita a una vecchia²⁰, la quale sembra dargli una prima conferma del passaggio di Tagore in quelle terre.

Successivamente, in India conosce una bellissima ragazza con la quale intraprende un viaggio che lo avvicina a Tagore poiché con lei rivive la stessa storia che unì il poeta indiano e Victoria Ocampo. I diversi piani temporali si intrecciano. Non solo, infatti, alle vicende di Alejandro, lo scrittore contemporaneo, si alternano scene risalenti agli anni '30 (Victoria Ocampo riceve una lettera di Tagore e poi vende dei gioielli per finanziare il viaggio del poeta) ma il poeta indiano compare –senza essere visto dagli altri personaggi– anche nelle scene del giorno d'oggi, nelle quali, portando con sé una clessidra, riflette sul tempo.

L'intreccio di diversi piani temporali (e geografici) è frequente anche nei romanzi di Sepúlveda (*La sombra de lo que fuimos*, *Nombre de torero*, ecc.), ma mentre in questi il baricentro della narrazione è nel presente e gli altri piani, a poco a poco, come tessere di un puzzle, vanno a formare un quadro coerente che rivela e spiega quel che il protagonista vive nel presente, nel soggetto di questo film l'intersezione dei diversi piani lascia nella vicenda qualcosa che non giunge a una chiarificazione, ma rimane non spiegato.

Al centro del soggetto stanno il mistero e il fascino della Patagonia e delle sue genti e i temi del tempo e della memoria (a un certo punto Alejandro inizia ad avvertire i primi segni del morbo di Alzheimer). Le identità degli individui, il presente e il passato si confondono tra di loro. È in particolare questo trattamento del tempo, con una costruzione narrativa che appare spesso elusiva e sfuggente, che fa pensare che ne *La canción del río* si possano individuare reminiscenze dello stile narrativo di Tonino Guerra, riconosciuto da Sepúlveda come maestro e modello della sua scrittura cinematografica²¹.

NOWHERE

²⁰ Che ricorda la vecchia descritta in un capitolo di *Ultime notizie dal Sud* (Sepúlveda, 2011: 67-74): anche lei possiede la capacità di far crescere i fiori e di dare la vita a ciò che ne appare privo.

²¹ Secondo quanto dichiarato da Sepúlveda (2012a), Guerra è intervenuto con numerosi suggerimenti anche nella scrittura di *Nowhere*.

L'esordio registico di Sepúlveda trae ispirazione dal suo racconto "Actas de Tola" (incluso nella raccolta *Desencuentros*)²²: in realtà, come in *Tierra del fuego*, il racconto è utilizzato solo come uno spunto. Numerosi sono infatti i cambiamenti e le aggiunte.

Tanto il racconto quanto il film sono incentrati su un gruppo di prigionieri (cinque nel film, dodici nel racconto, nel quale però solo alcuni acquisiscono una fisionomia distinta) che vengono portati in un luogo sconosciuto e isolato da un regime dittatoriale sudamericano non meglio precisato. Nel film ci viene mostrato l'arresto di questi uomini e, mentre questi sono tenuti prigionieri, vediamo alcuni dei loro cari che si danno da fare, attivandosi presso il tribunale o incontrando sacerdoti, per sapere dove si trovano e cosa ne sarà di loro. Nel film vi è dunque una maggiore contestualizzazione degli eventi narrati.

Nel racconto i prigionieri sono lasciati soli nel deserto, creando una situazione paradossale nella quale non vi è nessuno che li sorvegli, poiché l'ostilità estrema dell'ambiente dovrebbe, di per sé, essere sufficiente a impedirne la fuga: nel film questo carattere dell'ambiente è, almeno in parte, mitigato. Nel film ci sono dunque anche dei soldati incaricati di fare la guardia ai prigionieri: un plotone scalcagnato di militari demotivati, con cui i prigionieri finiranno in qualche modo per fraternizzare.

Un'altra aggiunta del film è quella di un gruppo di oppositori del regime che preparano la fuga dei prigionieri. Tra di loro c'è anche il Gringo, un americano (lo interpreta Harvey Keitel), che è il personaggio nel quale Sepúlveda ha messo più di sé. Le sue frasi sentenziose riflettono le opinioni dello scrittore sulla lotta politica e sulla vita.

Anzitutto, perché, come molti personaggi dei suoi romanzi, il Gringo, nelle parole di un suo compagno di lotta, "è uno che ha perduto nella vita, e io mi fido solo di quelli che sanno cosa significa perdere". Gli eroi di Sepúlveda sono degli sconfitti: degli sconfitti che però non perdono mai la speranza e che fanno ogni volta rialzarsi. Nei ritratti di persone reali che compongono la raccolta *Historias marginales* si ritrova delineata con chiarezza questa concezione della vita e della lotta, a cui si conforma anche il personaggio cinematografico del Gringo. Alcune delle frasi pronunciate da questo personaggio ("lotta per non dimenticare che sono e resto un uomo libero") ricalcano parole che più volte Sepúlveda ha messo nei suoi libri. Anche la frase di Van Gogh al fratello Theo che il Gringo ripete più volte – "i mulini non ci sono più ma soffia sempre lo stesso vento" – è stata fatta propria da Sepúlveda che l'ha utilizzata in conclusione di una sua poesia (Sepúlveda, 2003: 132-133) e in altre occasioni (Sepúlveda, 2004: 5). I dialoghi in cui il personaggio esprime il suo punto di vista sul senso della militanza, e afferma la ricerca della "felicità" come motore dell'impegno politico, riecheggiano le riflessioni che Sepúlveda ha messo sia nelle sue opere narrative (come *L'avventurosa storia dell'uzbeko muto*, Sepúlveda, 2015: 55) sia in quelle saggistiche.

Ha un particolare valore il dialogo in cui questo personaggio prende le distanze dal modo di intendere la lotta della donna che, assieme a lui, combatte il regime:

²² Per la traduzione italiana si veda Sepúlveda (2012b: 95-107).

- E tu perché ti sei lasciata coinvolgere in questo inferno?
- Ho sempre fatto quello che mi sembra giusto...
- Sì, sì... Non aggiungere altro. Quando arriverà il momento storico, quando ci saranno le condizioni oggettive... Quando prenderete il potere? Sai, mi ricordi una persona e, in fondo, mi fai pena. Immagino che pensi anche di cambiare il mondo, senza pensare un solo momento alla tua felicità... Mi dispiace ma non voglio vivere in un mondo di persone tristi, che amano la loro tristezza²³.

È uno scambio di battute che esprime la lontananza ideale delle sue motivazioni rispetto a quelle dei suoi compagni di lotta, coi quali peraltro riconosce di essere dalla stessa parte e di condividere l'opposizione agli stessi nemici. Il dialogo ricalca uno scambio di battute tra Régis Debray e Salvador Allende che Sepúlveda ha riferito come emblematico. Alle critiche dogmatiche di sinistra rivoltegli da Debray durante il colloquio, Allende rispose così: "Noi stiamo facendo questa rivoluzione per poter [...] vivere in una condizione che è lo stato naturale dell'uomo, e che si chiama felicità" (Mujica; Petrini; Sepúlveda, 2017: 34-37)²⁴. Non aver adeguatamente posto in rilievo l'importanza della "felicità" è una delle critiche che Sepúlveda ha fatto alla sua parte politica, ossia alla sinistra²⁵.

Il film accentua l'impasto tra dramma e umorismo, caricando la definizione caricaturale dei soldati. Già il racconto, però, andava in questa direzione, per esempio nei battibecchi iniziali tra il generale e il capitano: i bisticci tra sergente e caporale che si vedono nel film sono fatti della stessa pasta.

Nel racconto c'è una vecchia locomotiva in disuso che, riparata dai prigionieri, viene usata per scappare (o, almeno, per sognare di scappare). Anche nel film vi è una locomotiva che però rimane ferma al suo posto. È evidente la fascinazione di Sepúlveda per i treni, come traspare in diverse pagine di *Ultime notizie dal Sud* (2011).

Il limite del film forse si può cogliere mettendo in luce che il racconto, nella sua brevità, può permettersi un certo grado di elusività, che rende più evocativa la materia trattata. Il film, per forza di cose, deve essere più descrittivo. E in tal modo finisce per banalizzare i personaggi: mentre spiega appiattisce il racconto portandolo, alternativamente, nella direzione di un dramma convenzionale (i cari dei prigionieri che soffrono per la mancanza di notizie) o di una comicità grossolana (l'ingenuità dei soldati).

Guardando il film si direbbe che sia nato da due diversi progetti di film, che non riescono ad amalgamarsi bene. Uno sceglie volutamente il registro comico-caricaturale. Un registro che potrebbe apparire inaspettato, e magari incongruo, se si considera la drammaticità di un tema (gli arresti durante le dittature latinoamericane) che toccava da vicino il suo autore (arrestato e sottoposto a torture dopo il golpe). In realtà, lo scrittore ha più volte parlato dell'umorismo come strumento di resistenza, a cui, proprio nei

²³ Trascrizione dai dialoghi della versione italiana di *Nowhere* (scheda filmografica in appendice).

²⁴ Sull'argomento si veda anche: Sepúlveda; Petrini (2014).

²⁵ Rispetto al suo passato politico, Sepúlveda si è dichiarato "estremamente critico –in modo costruttivo" (Biagi, 2000: 119). Per esempio, ha progressivamente messo in discussione l'acritica accettazione, da parte della sinistra, dei concetti di "progresso" e di "sviluppo" (Sepúlveda; Arpaia, 2002: 89).

momenti di maggiore sofferenza durante la detenzione, i prigionieri si aggrappavano per tenersi in vita²⁶. Non saprei dire se Sepúlveda abbia mai visto il telefilm comico americano *Gli eroi di Hogan* (*Hogan's heroes*)²⁷, ma si direbbe che il suo film tragga qualche spunto da questa serie in cui dei soldati americani, internati in un campo di prigionia tedesca durante la Seconda guerra mondiale, riescono a farsi ripetutamente beffe delle guardie, ritratte in modi caricaturali come persone poco perspicaci. Come in quel telefilm, i prigionieri di *Nowhere* solleticano l'orgoglio e la vanità dei militari per renderli più malleabili e prendersi gioco di loro. Punta in particolare sul registro caricaturale il personaggio del soldato che svolge le mansioni di cuoco²⁸ e che, essendo costretto a cucinare sempre e solo patate, prova un senso di inferiorità rispetto alle raffinate conoscenze culinarie di uno dei prigionieri che aveva lavorato nei migliori ristoranti e che avrebbe molte cose da insegnargli.

In altri momenti –quando i militari, abbandonati i tratti ridicoli, agiscono come veri soldati di un regime autoritario, ossia con disumana durezza, oppure, in diverso modo, quando i cari dei prigionieri soffrono per la loro assenza– la sceneggiatura sceglie di portare la storia su un registro più drammatico e intenso e di dare ai personaggi una maggiore consistenza realistica. Questi due contrastanti progetti convivono con una certa difficoltà nel film, ostacolandosi reciprocamente e dando vita a un insieme disomogeneo.

È anche da segnalare l'incipit (in cui una veggente legge il futuro al Gringo) che sembra un omaggio al gusto figurativo di Alejandro Jodorowsky. In diverso modo, la dimensione onirica ritorna più avanti, nell'inserito sul racconto di Salomon, uno dei prigionieri. Ma non mancano, a rimarcare la voluta eterogeneità dei materiali con cui il film è costruito, anche elementi di tutt'altro tipo –un riferimento, nei dialoghi, a “Santo Steve McQueen” (e quindi a *La grande fuga*, *The Great Escape*), la presenza di soldati che talvolta paiono provenire da un *b-movie* americano– che sembrerebbero indicare la tentazione di inserire qualche momento da film d'azione.

Al di là di questa eterogeneità, al centro del film emerge il tema del tempo, sottolineato fin dal dialogo iniziale in cui la veggente, leggendo il futuro nelle foglie, vede “sempre lo stesso cerchio di paura, non ha inizio né fine” e il Gringo (che, come si diceva, è il personaggio che più direttamente esprime il punto di vista dello scrittore) replica che “non è reale questa eternità: sono le dittature a falsare il senso del tempo per convincerci che sono eterne”²⁹. A partire dal tema del tempo, che nei libri di Sepúlveda è, in diversi modi, ricorrente, viene sviluppata una riflessione intorno alle proprie sconfitte, alla ricerca della felicità e al significato della lotta politica e della libertà.

²⁶ Nel documentario di Arte *Luis Sepúlveda: L'écrivain du bout du monde* (2011) di Sylvie Deleule, rievocando i tristi giorni della detenzione successiva al golpe, Sepúlveda sottolineava l'importanza dell'umorismo per conservare la speranza e riuscire a sopravvivere.

²⁷ Di certo, la serie è stata trasmessa sia in Germania, sia in Francia, sia in Spagna, ossia nei paesi in cui Sepúlveda ha vissuto e quindi non si può escludere che ne abbia visto qualche episodio.

²⁸ Lo interpreta Óscar Castro, amico di Sepúlveda (2006: 65-68).

²⁹ Trascrizione dei dialoghi dell'edizione italiana di *Nowhere* (scheda filmografica in appendice).

CORAZÓN VERDE E I PROGETTI NON REALIZZATI

Diretto da Sepúlveda assieme a Diego Meza (che qualche anno dopo ha diretto un documentario su un poeta a cui Sepúlveda è stato molto vicino, *Pablo de Rokha. El amigo piedra*, 2010), *Corazón verde* è un documentario militante, che nasce, come dice una didascalia iniziale, dall'indignazione per lo sfruttamento e la distruzione, da parte delle grandi multinazionali, dell'ambiente e delle relazioni sociali. A chiarire il proprio approccio militante, la stessa didascalia posta in apertura, dichiara che "la neutralidad no existe".

Il film –presentato in una sezione collaterale della Mostra di Venezia del 2002– nasce insomma da una precisa scelta di campo e dalla volontà di suscitare nello spettatore una reazione e una successiva presa di posizione. La forma è semplice, priva di ricercatezze: la struttura è quella del viaggio e di una serie di incontri. Viene data la parola anche ai soggetti –politici, imprenditori– che intendono costruire in Patagonia un gigantesco impianto (uno dei maggiori del mondo) per la produzione di alluminio, ma nella struttura retorico-argomentativa del documentario a prevalere sono coloro che vi si oppongono: prevalgono perché la loro presenza è quantitativamente più ampia e perché tale presenza è sempre accompagnata da sentimenti di simpatia umana e di condivisione da parte di Sepúlveda, il quale, davanti alla mdp, si offre come testimone e si schiera con una delle parti in lotta.

La tesi politica è chiara, e prevedibile per chi conosca solo un po' gli scritti di Sepúlveda. Analogamente ai tanti articoli per testate come "il manifesto" e *Le Monde Diplomatique*, il documentario intendo contestare l'idea di sviluppo e la "pretesa visione di progresso" sostenuta dalle forze del mercato globalizzato, e accettata da politici privi di coraggio che consentono a grandi multinazionali di appropriarsi delle risorse nazionali e di distruggere l'ambiente e le relazioni sociali³⁰. Nel finale è lo stesso Sepúlveda ad esporre, con didascalica evidenza, questa tesi.

Dietro questa tesi politica, però, ritorna il tema del tempo e della memoria. Il finale ci porta alla "cueva de las manos", testimonianza dei primi abitanti della Patagonia, destinata a durare nel tempo più di quanto possano farlo certi megaimpianti produttivi figli, nelle parole di Sepúlveda, di una "idea criminale di sviluppo". E così il film, che in

³⁰ Gli articoli 'militanti' di Sepúlveda sono stati raccolti in diverse antologie. Tra queste si veda, per esempio, *Ingredienti per una vita di formidabili passioni* (2013) dove lo scrittore cileno esprime la sua radicale opposizione al neoliberismo e denuncia lo strapotere del mercato e l'acuirsi delle disegualianze sociali. Particolarmente significativo per contestualizzare le tesi di *Corazón verde* è il pezzo intitolato *Il Cile, paese della mia memoria* dove dice di sentirsi per molti versi lontanissimo dal Cile contemporaneo. "Vedendo l'insistenza con cui le multinazionali vogliono costruire dighe, usurpando la sacra terra dei mapuche con la piena complicità dei governi cileni, mi sento sempre più lontano da un Cile pretenzioso e prepotente di cui non voglio far parte" (Sepúlveda, 2013: 180), ma conclude affermando di sentirsi, malgrado tutto, ancora profondamente legato a questo paese: "credo di essere assolutamente cileno in mezzo ai miei, in mezzo alla mia gente, in mezzo ai trentatré minatori del deserto di Atacama che non hanno perso il senso dell'umorismo nemmeno quando sono rimasti sepolti, per settanta giorni, sotto tonnellate di roccia a più di settecento metri di profondità. Sono cileno la sera a Isla Negra davanti alla casa di Neruda. Sono cileno mentre navigo nei canali australi e i pescatori mi invitano a bere il loro vino robusto" (Sepúlveda, 2013: 182).

precedenza era stato punteggiato dalle inquadrature frontali di vari abitanti del luogo, testimonianza della loro presenza ed esistenza, nel finale ci mostra una sequenza di inquadrature delle loro mani, così da istituire un legame diretto tra la funzione attribuita al cinema documentario e le pitture rupestri della *cueva*. Il film nasce dunque per affermare l'esistenza di queste persone che il progetto di megaimpianto sembra voler negare, e per dare voce a chi ne è privo.

Verrebbe da dire che il film, nella sua semplicità, è una sorta di ritorno al cinema dei Lumière, nel quale però il semplice apparire davanti alla macchina da presa significa affermare la propria esistenza politica nel momento in cui decisioni che incidono sulla propria vita, sulle proprie relazioni, sul proprio futuro vengono assunte senza che questa esistenza sia in alcun modo tenuta in considerazione e abbia la possibilità di farsi sentire.

Oltre ai tre film esaminati nelle pagine precedenti, lo scrittore ha poi annunciato vari progetti che non hanno visto la luce. Nel 1999, per esempio, annuncia di lavorare assieme a Ettore Scola (conosciuto in occasione della partecipazione di entrambi alla giuria della Mostra di Venezia del 1998³¹) e a Gianni Minà a un film sul viaggio in motocicletta che il 'Che' Guevara fece in America prima di diventare leader politico³². Nel 2002, dopo aver esordito con *Nombre*, disse di lavorare alla trasposizione cinematografica del suo racconto "Hot line"³³. L'anno successivo ha poi rivelato di essere impegnato con Walter Salles nella scrittura di "una sceneggiatura basata su una storia scritta da me su un delinquente nordamericano chiamato Martin Sheffields, che si autonominava "Sceriffo" e che, nel 1905, parte alla cattura dei banditi Butch Cassidy e Sundance Kid. I due fuorilegge si erano rifugiati in Patagonia. Sulla leggenda che è nata intorno a questa fuga gireremo un western latinoamericano"³⁴. Più vicino, invece, all'idea di cinema di *Corazón verde* è il progetto annunciato di un documentario sui cavaatori di marmo della cittadina toscana di Pietrasanta (Stefanutto Rosa, 2002), a cui Sepúlveda ha dedicato uno dei pezzi inclusi in *Historias marginales*, in quanto considerati un esempio di quegli eroi anonimi che la storia ufficiale ignora e che la scrittura di Sepúlveda si ripropone di riportare alla luce, dando loro dignità e memoria.

Non sapremmo dire il grado di sviluppo raggiunto da questi progetti (può darsi che alcuni di questi non fossero altro che dei *pour parler*³⁵). Questi annunci dimostrano, in ogni caso, un intenso coinvolgimento col mezzo cinematografico, soprattutto negli anni intorno al 2000 e il desiderio di ripetere le esperienze fatte: "aunque tengo claro

³¹ Scola e Sepúlveda, secondo le dichiarazioni del regista italiano, si trovarono concordi nel sostenere il film *Così ridevano* di Gianni Amelio, che vinse il Leone d'oro (si vedano le cronache veneziane di Grassi, 1998 e di Robiony, 1998).

³² Secondo quanto riportato in S.A. (1999a) e in Lira (1999), il film avrebbe dovuto essere prodotto da Robert Redford, il quale, su quell'esperienza del Che, produsse poi *I diari della motocicletta* (*The Motorcycle Diaries*, 2004) di Walter Salles.

³³ La notizia è riportata per esempio in Santana (2002).

³⁴ Aquino (2003). Il personaggio di Martin Sheffields è trattato nel capitolo *Lo sceriffo* in Sepúlveda (2011). Qualche riferimento a Butch Cassidy è anche in Sepúlveda (1995).

³⁵ Per quel che riguarda la pellicola sul Che, ad esempio, sembra assodato che l'annuncio alla stampa non si tradusse in una concreta partecipazione di Sepúlveda alla lunga gestazione del progetto, inizialmente elaborato da Scola su impulso di Minà.

que lo mío es escribir, darte el lujo de hacer una película cada tres años no está mal” (in Efe, 2002).

CONCLUSIONI

Per usare una parola che ricorre di frequente negli odierni studi sui mass media, potremmo dire che Luis Sepúlveda è stato uno scrittore dalla forte impronta ‘intermediale’, visto che ha praticato, oltre alla scrittura di romanzi, racconti, poesie, anche il teatro, la radio, il giornalismo, il cinema, non disdegnando nemmeno alcune estemporanee incursioni nella musica pop (*Fuori campo*, 2000, con i Modena City Ramblers e *Una partita persa*, nel CD *Nati in riva al mondo*, 2002, di Mauro di Domenico).

Alla base di tutte queste attività sembra esservi il gusto della sfida, il desiderio di mettersi alla prova, il rifiuto dell’ideale del letterato isolato, preso unicamente dalla scrittura dei suoi libri. Nelle conversazioni con Bruno Arpaia, Sepúlveda rifiuta la sacralizzazione della letteratura:

per me uno scrittore è un uomo o una donna che è a suo agio *dentro* la vita, nelle cose più apparentemente insignificanti, e proprio per questo è scrittore. [...] Contesto l’esistenza di questo limbo dello scrittore o dell’intellettuale che gli permette di essere lontano dagli altri e tuttavia di esprimere opinioni. Anche se mi piace la letteratura, anche se amo moltissimo scrivere, ci sono momenti in cui preferisco passeggiare con i miei figli, fare l’amore, pescare, giocare con il mio cane, cucinare perché vengono amici a cena. Non sacralizzo nulla e men che meno la letteratura, che pure mi riserva momenti felicissimi. (Sepúlveda; Arpaia, 2002: 11-12)

Il rapporto tra Luis Sepúlveda e il cinema sembra però possa essere definito un incontro mancato. Un *desencuentro*, per usare la parola che dà il titolo a una sua raccolta di racconti. Nonostante le premesse (il personale interesse dello scrittore per il mezzo cinematografico e, come si è detto, la sua disponibilità al confronto intermediale) questo rapporto non si è concretizzato in una filmografia ampia (nonostante l’annuncio di vari altri lavori in cantiere) e in risultati di qualità realmente apprezzabile.

Da quel che lascia intendere l’amico scrittore Bruno Arpaia, lo stesso Sepúlveda, malgrado l’iniziale entusiasmo (testimoniato dal fervore negli anni a cavallo del 2000), non ne avrebbe ricavato grandi soddisfazioni e avrebbe lasciato che questo entusiasmo andasse spegnendosi, lasciando il posto probabilmente a un sentimento di amarezza e di delusione:

L’accoglienza che la critica, e soprattutto il pubblico riservarono a *Nowhere* non fu paragonabile a quella concessa ai suoi libri. Non so se Lucho ne fosse deluso, se preferisse non accorgersene o se davvero gli importasse poco. Fatto sta che non ne parlammo mai. Lui non accennò mai all’argomento e io, per discrezione, scelsi di non chiedere. Del resto, di una sua eventuale delusione non parlò neanche con Carmen e forse decise di rinchiudere quell’esperienza nella sua zona d’ombra, a cui quasi nessuno aveva accesso. (Arpaia, 2021: 122)

Il cinema, del resto, per molti scrittori, è stata fonte di speranza e di curiosità ma anche di delusioni e frustrazioni. In ambito latinoamericano, lo stesso García Márquez (1991: 340) confessava che, dopo aver a lungo ritenuto che il cinema potesse essere “la

valvola di sfogo dei [suoi] fantasmi”, l’esperienza della scrittura di vari copioni che non riconosceva nel momento in cui arrivavano sullo schermo lo portò a dover ammettere che i condizionamenti dei produttori e del mercato gli impedivano di esprimersi con la stessa libertà che aveva nel momento in cui si sedeva “a inventare il mondo di fronte a una macchina da scrivere”.

Nel caso specifico di Sepúlveda, l’esito non proprio soddisfacente può avere diverse ragioni che lo spiegano. Può essere dovuto al fatto che –come si è accennato in precedenza– Sepúlveda affronta il cinema quando è già un autore affermato, e direi anche un ‘personaggio’. Anziché dare a uno scrittore maggiore libertà, questa condizione può – controintuitivamente – costituire un limite. Da un lato, infatti, può diventare una fonte di costrizioni, in quanto può creare contesti produttivi più vincolanti (come si è visto rispetto ad alcune scelte di *Tierra del fuego*, probabilmente influenzate dall’esigenza di mediare tra i diversi soggetti di una coproduzione internazionale). Dall’altro, può indurre lo stesso scrittore a cercare scorciatoie per mettere in primo piano la propria visione del mondo e, per l’appunto, far entrare nel film la propria riconoscibilità di ‘personaggio’ (le frasi sentenziose di Harvey Keitel in *Nonhere* sembrano rispondere a questo bisogno).

Inoltre, se in campo letterario Sepúlveda ha saputo usare senza alcun timore, con la massima disinvoltura, le strutture dei generi ‘bassi’ come il *noir*, al cinema non è riuscito a fare altrettanto. Pur avendo riconosciuto come Hollywood (col suo sistema dei generi) abbia formato, negli anni giovanili, la sua fantasia e la sua memoria di spettatore, in seguito ha preso le distanze dal cinema americano (emblematica la citata stroncatura di *Salvate il soldato Ryan*). Si direbbe quindi che il limite dei suoi due film è in questo essere sospesi tra due mondi, tra la prosa del cinema americano e la poesia del cinema europeo (la dicotomia è a dir poco grossolana ma, in questo contesto, può rendere l’idea). Quel che ne risulta è dunque un ibrido in cui la solidità e l’efficacia del racconto finiscono così per essere indebolite da digressioni oniriche, da scarti di toni e da qualche sbavatura retorica.

Verrebbe allora da dire che un ‘piccolo’ film militante come *Corazón verde*, espressione diretta della sua volontà di incidere sul mondo e di intervenire nelle questioni che toccavano la sua coscienza ha rappresentato, nella sua semplicità e immediatezza, un lavoro in fondo più riuscito, più compiuto, che poteva indicare una diversa traiettoria alla sua attività cinematografica, lontana dai divi e dalle produzioni internazionali, più vicina ai tanti individui anonimi che sono il cuore della sua ispirazione.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2005): *85 e più pensieri per Tonino*, Casinina: Edizioni Arti Grafiche della Torre.
- AQUINO, Guilherme (2003): “Walter Salles ‘planeja faroeste latino’”, *BBC.com*, 1 novembre.
- ARPAIA, Bruno (2021): *Luis Sepúlveda. Il ribelle, il sognatore*, Parma: Guanda.
- BALDERSTON, Daniel (2000): “Patagonia”, in AA.VV.: *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, London-New York: Routledge, p. 1117.
- BALDERSTON, Daniel; GONZALEZ, Mike; LÓPEZ, Ana M. (2000): “1990s, the”, in AA.VV.: *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, London/New York: Routledge, pp. 25-29.
- BERGER, Beatriz (1993): “Escribo para darle una alegría a los amigos”, *El Mercurio*, 14 marzo, p. 8.
- BIAGI, Enzo (2000): *Giro del mondo*, Roma/Milano: Rai/Eri/Rizzoli.
- CACUCCI, Pino (1996): *Camminando*, Milano: Feltrinelli.
- COLOANE, Francisco (1996): *Terra del fuoco*, Parma: Guanda.
- COSTANTINO, Jonny (2004): “Stresa: cinema e letteratura”, *Cineforum*, 431, pp. 77-78.
- D’AGOSTINI, Paolo (2000): “Luis Sepúlveda: ‘Ho un debito con il cinema’”, *La Repubblica*, 15 novembre.
- D’ANGELO, Giuseppe (2020): “Luis Sepúlveda, el guerrero y el arco iris: siempre derrotado, nunca vencido”, *Cultura Latinoamericana*, 32.2, pp. 66-104.
- DE ROKHA, Pablo (1999): *Epopea dei cibi e delle bevande del Cile*, Alessandria: Edizioni Dell’Orso.
- DESORMEAUX, Andrea (1999): “Luis Sepúlveda anuncia debut como cineasta”, *El Mercurio*, 20 luglio, p. C10.
- Efe (1999): “Luis Sepúlveda, director de cine”, *El País*, 2 novembre.
- Efe (2002): “Luis Sepúlveda convierte en serie las aventuras del detective mapuche”, 22 aprile.
- FUSCO, Maria Pia (1999): “Cinema, amore mio adesso divento regista”, *La Repubblica*, 6 giugno.
- GARCÍA Márquez, Gabriel (1991): *Notas de prensa*, Madrid: Mondadori.
- GRASSI, Giovanna (1997): “E due romanzi diventano film”, *Corriere della sera*, 21 agosto, p. 27.
- GRASSI, Giovanna (1998): “Il verdetto spacca la giuria”, *Corriere della sera*, 14 settembre, p. 28.
- GUERRA, Tonino (2010): *La valle del Kamasutra*, Milano: Bompiani, 2010.
- LIRA, Sonia (1999): “La decisión de Luis Sepúlveda”, *Qué pasa*, 20 marzo, pp. 80-81.
- MAGRELLI, Enrico (2000): “Terra del fuoco”, *Film Tv*, 23, p. 16.
- MUJICA, José; PETRINI, Carlo; SEPÚLVEDA, Luis (2017): *Vivere per qualcosa*, Parma: Guanda.
- NAMUNCURA, Domingo (2000): “Tierra del fuego”, *El Mostrador*, 19 luglio.
- NEVES, Eugenia (2000): “Sepúlveda, Luis”, in AA.VV.: *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, London/New York: Routledge, p. 1369.

- PAZ GAGO, José Maria (2000): "Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana", *Anales de literatura hispanoamericana*, 29, pp. 43-74.
- POLESE, Ranieri (1997): "Sepúlveda: 'Stanlio e Ollio che campioni dell'utopia'", *Corriere della sera*, 14 febbraio, p. 31.
- POLESE, Ranieri (1998): "Sepúlveda: è uno spot per l'America", *Corriere della sera*, 5 settembre, p. 35.
- POLESE, Ranieri (s.d.): "Luis Sepúlveda e quel romanzo mai scritto", *Limina*, 22.
- RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo (2019): *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?*, Santa Marta: Universidad del Magdalena, 2019.
- ROBIONY, Simonetta (1998): "Scola: 'Con Amelio? Bigelow e Sepúlveda'", *La Stampa*, 15 settembre, p. 26.
- S.A. (1997): "Littín prepara filme con Sepúlveda", *La Tercera*, 15 marzo, p. 36.
- S.A. (1998): "Luis Sepúlveda anunció que todas sus novelas serán llevadas al cine", *El Mercurio*, 23 ottobre, p. C16.
- S.A. (1999a): "Hará cinta sobre el 'Che'", *Palabra*, 7 gennaio.
- S.A. (1999b): "Engatusado por el cine", *El Mercurio*, 20 novembre, p. C14.
- SANTANA, Maika (2002): "Luis Sepúlveda hará una versión cinematográfica de su novela 'Hot line'", *El País*, 24 aprile.
- SEGADE, Lara; ZANGRANDI, Marcos (2018): "Lazos inestables: cine y literatura en la contemporaneidad latinoamericana", *Cuadernos de literatura*, XXII, 44, pp. 31-35.
- SEPÚLVEDA, Luis (1994): *Mundo del fin del mundo*, Barcelona: Tusquets.
- SEPÚLVEDA, Luis (1995): *Patagonia express*, Milano: Feltrinelli.
- SEPÚLVEDA, Luis (2000): *Le rose di Atacama*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis (2003): "Muros/ Muri", in AA.VV.: *Poesie senza patria*, Parma: Guanda, pp. 132-133.
- SEPÚLVEDA, Luis (2004): *Una sporca storia*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis (2006): *Il potere dei sogni*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis (2008): *Vida y pasión del Gordo y el Flaco, guión radiofónico original de Luis Sepúlveda*, Gijón: Yaganes Producciones.
- SEPÚLVEDA, Luis (2009): *L'ombra di quel che eravamo*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis (2010): *Ritratto di gruppo con assenza*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis (2011): *Ultime notizie dal Sud*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis (2012a): "Intervista a Luis Sepúlveda", *Paragone*, 99-101, pp. 3-30.
- SEPÚLVEDA, Luis (2012b): *Tutti i racconti*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis (2013): *Ingredienti per una vita di formidabili passioni*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis (2015): *L'avventurosa storia dell'uzbeko muto*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis; ARPAIA, Bruno (2002): *Raccontare, resistere*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis; DELGADO APARAÍN, Mario (2005): *I peggiori racconti dei fratelli Grim*, Parma: Guanda.
- SEPÚLVEDA, Luis; LITTÍN, Miguel (1998): "La canción del río en un lugar de la Patagonia hoy / La Chanson du fleuve quelque part en Patagonie aujourd'hui", *Cinemas d'Amérique Latine*, 6, pp. 4-11.
- SEPÚLVEDA, Luis; PETRINI, Carlo (2014): *Un'idea di felicità*, Parma: Guanda.

- STEFANUTTO ROSA, Stefano (2002): “Corazón verde”, *Cinecittà news*, 6 settembre.
- TORREIRO, Casimiro (2000): “La quimera de oro”, *El País*, 26 maggio.
- YOUNG, Deborah (2000): “Tierra del fuego”, *Variety*, 29 maggio.
- ZANGRANDI, Marcos (2018): “Territorios comunes: los lazos intrincados de la literatura y el cine contemporáneo argentino”, *Cuadernos de literatura*, XXII, 44, pp. 140-158.

APPENDICE: FILMOGRAFIA DI LUIS SEPÚLVEDA

- La gabbianella e il gatto* (1998, Italia). Regia: Enzo D'Alò. Sceneggiatura: Enzo D'Alò e Umberto Marino, dal romanzo *Storia della gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, di Luis Sepúlveda. Con le voci di Carlo Verdone, Antonio Albanese, Luis Sepúlveda. Animazione, colori, 75'. Pubblicato in DVD (1999) Cecchi Gori Home video.
- Terra del fuoco (Tierra del fuego)* (2000, Italia, Cile, Spagna). Regia: Miguel Littin. Sceneggiatura: Miguel Littin, Luis Sepúlveda, con la collaborazione di Tonino Guerra, da un racconto di Francisco Coloane. Interpreti principali: Jorge Perugorría, Nelson Villagra, Alvaro Rudolphy. Ornella Muti, Claudio Santamaria. Produzione: Surf Films, Castelao Productions, Buenaventura Films. Colori, 103'. Pubblicato in DVD (2000) Sodegasa.
- Bibo per sempre* (2000, Italia). Regia: Enrico Coletti. Soggetto: Tonino Guerra, Teo Teocoli. Sceneggiatura: Tonino Guerra, Teo Teocoli. Alessandro Pondi, Riccardo Irrera. Interpreti principali: Teo Teocoli, Anna Galiena, Luis Sepúlveda. Produzione: Massimo Viglar, Elena Fachini per Surf Production, T. Time, in collaborazione con Rai Cinema, Tele+. Colori, 95'. Pubblicato in DVD (2003) Eagle Pictures.
- Nowhere* (2002, Italia, Spagna). Regia, soggetto e sceneggiatura: Luis Sepúlveda. Interpreti principali: Harvey Keitel, Jorge Perugorría, Luigi Maria Burruano, Leonardo Sbaraglia, Daniel Fanego, Andrea Prodan, Ángela Molina, Oscar Castro. Produzione: Massimo Viglar, Julio Fernandez per Surf Film e Rai Cinema. Colori, 100'. Pubblicato in DVD (2005) 01 Distribution.
- Corazón verde* (2002, Italia). Regia, soggetto e sceneggiatura: Luis Sepúlveda, Diego Meza. Con: Luis Sepúlveda. Produzione: Duque Film, Yaganes Producciones, Parox c/o Surf Film, Tele+. Colori, 30'.
- Una grande fortuna* (2002, Italia). Regia, soggetto e sceneggiatura: Francesco Cabras, Antonio Molinari. Interpreti principali: Matthew Marston, Valeria Cavalli, Giorgio Conte, Remo Remotti, Luis Sepúlveda. Produzione: Eagle Pictures. Colori, 60'.
- Luis Sepúlveda: lo scrittore del Sud del mondo (Luis Sepúlveda: L'écrivain du bout du monde)* (2011, Francia). Regia: Sylvie Deleule. Con: Luis Sepúlveda. Produzione: Arte France, Drôle de Trame. Colori, 52'.