

ROMANZO, ADATTAMENTO FILMICO, REMAKE: IL CASO DI *PRIDE AND PREJUDICE*

di *Maddalena Pennacchia*

Romanzo e adattamento filmico

La comparazione tra romanzo e film è uno dei capitoli più ampi del settore di ricerca dedicato alla relazione fra letteratura e cinema, una relazione che è stata oggetto di studio fin da quando la più giovane di queste due arti è nata, poco più di un secolo fa. L'elemento che accomuna romanzo e film è infatti la capacità di raccontare, ciascuno nel proprio linguaggio, delle storie. Queste due specifiche forme narrative hanno, inoltre, condiviso il destino di una grande popolarità unita ad un persistente sospetto da parte della cultura alta, che a lungo le ha considerate marginali e finanche perniciose.

Se, dunque, il riconoscimento di una comune vocazione al racconto è ciò che legittima la comparazione fra narrativa scritta e filmica, la riflessione critica diventa ancor più serrata laddove ci si trovi in presenza di un film che narri una storia già raccontata in precedenza in un romanzo, ovvero quando ci si trovi di fronte ad un "adattamento filmico".

La trasformazione di precise forme letterarie – i romanzi – in precise forme filmiche, distinguendo almeno quelle per il grande schermo e quelle per il piccolo, ha costituito e costituisce una pratica centrale nell'industria cinematografica. Bisogna infatti tener conto che «una percentuale altissima dei film destinati alle sale cinematografiche o allo schermo televisivo sono adattamenti di opere letterarie, anche quando ciò non è evidente o apertamente dichiarato nei luoghi testuali più significativi del prodotto filmico» (Pennacchia, Trecca, 2007, p. 335).

La riflessione dei *film studies* sull'adattamento si è concentrata a lungo sulla questione della "fedeltà" all'originale, individuando percorsi spesso analoghi a quelli dei *translation studies* dove l'adattamento viene chiamato "traduzione intersemiotica", termine introdotto per la prima volta da Roman Jakobson in un saggio del 1959, *Aspetti linguistici della traduzione*, come ci ricorda Armando Fumagalli (2004). In effetti, entrambi i campi di ricerca si occupano della trasformazione di un "testo originale" (*source text*), nato in una determinata lingua/sistema semiotico, in "testo d'arrivo" (*target text*) che approda in un'altra lingua/sistema semiotico, con tutti i conseguenti problemi collegati alla produzione e alla valutazione dell'equivalenza.

Diversi sono i critici che hanno cercato di elaborare una classifica degli adattamenti in base al livello di fedeltà del testo filmico rispetto a quello letterario.

Geoffrey Wagner (1975), per esempio, individua tre principali modalità di adattamento: la *transposition*, che traduce il romanzo sullo schermo in modo apparentemente pedissequo; il *commentary*, quando l'originale subisce una leggera alterazione attraverso l'enfatizzazione di un particolare o l'adozione di una nuova struttura; e infine l'*analogy* in cui v'è una considerevole deviazione dall'originale, usato come mero punto di partenza allo scopo di creare una nuova opera (ivi, pp. 222-31). Analogamente Dudley Andrew nel 1984 ha utilizzato una struttura similmente tripartita coniando però i termini *transforming*, *intersecting*, *borrowing* (Andrew, 1984, pp. 98-104).

Di fronte al moltiplicarsi di tassonomie fondate sul grado di approssimazione all'originale insorgono a mio parere almeno due necessità:

1. L'adozione di un metodo che eviti, per quanto possibile, giudizi impressionistici sul "tasso di fedeltà", valorizzando soprattutto gli scarti dall'originale.
2. L'opportuna valutazione degli aspetti culturali, ovvero contestuali, dell'adattamento per far emergere le "politiche" di questa pratica.

Per quanto riguarda il primo punto, se si accetta di includere nell'analisi dell'adattamento una riflessione sull'equivalenza, ciò va fatto adottando un metodo che sia, nei limiti del possibile, riproducibile. In questo senso, l'approccio di Brian McFarlane credo costituisca, fra i molti, un valido punto di partenza. In *Novel to Film*, McFarlane (1996) illustra il suo tentativo di applicare al testo filmico gli strumenti analitici della narratologia. In particolare egli riprende un famoso saggio di Roland Barthes sulla struttura del racconto, in cui il critico francese proponeva di distinguere le funzioni distribuzionali – che riguardano le azioni vere e proprie, insieme ai personaggi in quanto "attanti" – dalle funzioni integrative o indizi che nel suggerire aspetti legati all'"essere" dei personaggi e delle atmosfere servono ad arricchire di senso il racconto e non a farlo progredire. Questa distinzione consente di isolare, per quanto è possibile, quei cardini strutturali che costituiscono la "storia" nella sua nudità.

La "storia" così intesa è, secondo McFarlane, l'unico elemento narrativo "trasferibile" da un medium all'altro e quello sul quale si può eventualmente valutare l'equivalenza: «The first level of "fidelity" in relation to the film version of a novel could be determined by the extent to which the film-maker has chosen to transfer the cardinal functions of the precursor narrative» (ivi, p. 24). Tutti gli altri elementi narrativi del romanzo, come la voce, il punto di vista ecc., che McFarlane raccoglie sotto il termine di *enunciazione*, mutuato dalla linguistica e di preferenza usato oggi nei *film studies* (Casetti, 1986), non possono essere trasferiti ma dovranno adattarsi al nuovo medium, passando da un sistema *concettuale*, quello verbale-letterario del romanzo, ad un sistema *percettivo*, quello filmico, che mette in campo simultaneamente segni visivi, uditivi e verbali.

Per quanto assiomatico possa sembrare questo procedimento, esso costituisce comunque un punto di partenza per evidenziare le strategie con cui il film si troverà a dover gestire la "storia", la materia grezza del racconto, arrangiandola in una "trama" *necessariamente diversa* da quella del romanzo non foss'altro a causa della differente temporalità che regola la fruizione dei due mezzi. Saranno proprio gli scarti, a mio avviso, a costituire la base della successiva fase di riflessione.

Ciò detto, bisogna anche ribadire con forza che l'adattamento filmico è un prodotto culturalmente complesso al quale il critico deve porre domande che vanno oltre il confronto formale con il testo letterario di riferimento (Hutcheon, 2006). Nell'analizzare questo tipo di prodotto culturale bisognerebbe sempre chiedersi, come accennato nel secondo punto, chi sono coloro che hanno operato l'adattamento filmico; in quale momento storico; in quale area geografica; qual è la sede della casa di produzione, quale il suo raggio di distribuzione, quale la sua politica.

Le ipotesi suscitate dalle domande "intorno" all'adattamento dovrebbero favorire e integrare la riflessione sulla forma che quell'adattamento ha assunto a partire dal testo originale. In altre parole si dovrebbe sempre integrare una *close reading/viewing* comparativo dell'adattamento con una sua contestualizzazione in senso culturalista.

Adattamento filmico e remake

Cosa accade quando un romanzo viene adattato ripetutamente per lo schermo? O, in altre parole, come si concilia la nozione di adattamento filmico con la categoria del remake?

Con il termine "remake" ci si riferisce nei *film studies* alla pratica diffusissima secondo cui un film di successo viene "rifatto", ovvero riproposto al pubblico in una nuova formulazione. Il fenomeno si può ricondurre alla più ampia questione della "citazione cinematografica" di cui Giovanni Guagnellini e Valentina Re discutono diffusamente a partire da uno studio di Antoine Compagnon del 1979 dove si distingue fra *enunciato ripetuto* ed *enunciazione ripetente* (Guagnellini, Re, 2007, pp. 16-7):

la citazione non può prescindere dal gesto di un'enunciazione ripetente che, ricontestualizzando l'enunciato ripetuto, apporta un arricchimento non solo del testo di arrivo, che accoglie la citazione, ma anche del testo di partenza, da cui la citazione è tratta. Il concetto di *enunciazione ripetente* è cruciale in quanto il senso di una citazione sta proprio per Compagnon nei suoi *valori di ripetizione*, vale a dire nelle corrispondenze che la citazione instaura tra il testo d'origine e quello d'arrivo, in quei valori dialogici che acquisisce proprio attraverso il processo di ripetizione.

Si potrebbe pertanto considerare il remake come una forma di enunciazione ripetente, sebbene quando si esamina il remake di un adattamento, le cose si facciano inevitabilmente più complesse:

il rapporto film-matrice/film-remake è complicato dalla presenza di un ulteriore testo fonte che sta alla base del film-matrice; spesso, in una situazione di questo tipo, quello che si ipotizzava essere un remake si rivela all'analisi un nuovo adattamento del testo fonte originario che tuttavia raramente sfugge al confronto intertestuale con l'adattamento cinematografico che l'ha preceduto (ivi, p. 23).

Gli adattamenti filmici di *Pride and Prejudice* di Jane Austen pongono questo tipo di problematiche.

Il primo adattamento filmico dal romanzo risale al 1940, regia di Robert Z. Leonard, e fu prodotto da una delle più potenti *major* americane della *Golden Age* di Hollywood, la MGM. Reduce dall'enorme successo di *Gone with the Wind* (1939), la produzione impose la scelta di costumi e scenografie d'epoca più tarda rispetto al periodo delle guerre napoleoniche cui appartengono i romanzi di Jane Austen, con il risultato di far danzare, nella scena del ballo sociale, addirittura il valzer.

Un nuovo adattamento del romanzo è stato prodotto solo molto più tardi, sessant'anni dopo, nel 2005, per la regia di Joe Wright, dalla Working Title, società diretta dal 1992 da Eric Fellner e Tim Bevan, due giovani imprenditori di Londra che hanno saputo risollevarne le sorti del cinema britannico con commedie di successo quali *Four Weddings and a Funeral*, *Notting Hill*, *Bridget Jones's Diary*, *About a Boy*, *Love Actually*, *Billy Eliot* ecc. (Higgins, 2005).

Nel lunghissimo intervallo che divide i due adattamenti bisogna poi considerare una serie di rifacimenti per la televisione quasi tutti prodotti dalla BBC, fra i quali quello che ha segnato una svolta epocale è stata la miniserie del 1995, cofinanziata dalla statunitense A&E, divenuta un *cult movie* sia in Gran Bretagna – dove ha ispirato il fenomeno di *Bridget Jones's Diary*, editoriale, romanzo e film (Pennacchia, 2007) – che oltreoceano. Negli Stati Uniti, infatti, questa versione ha influenzato per esempio il remake del classico hollywoodiano *The Shop Around the Corner* di Ernst Lubitsch (1940) divenuto *You've Got Mail* nella ri-scrittura della regista Nora Ephron (1998): il film cita *Pride and Prejudice* proprio in riferimento alla miniserie della BBC del 1995, divenendo così anch'esso una sorta di parodia del romanzo di Jane Austen, dal momento che la storia riguarda un uomo e una donna, Joe Fox e Kathleen Kelly, entrambi orgogliosi e pieni di pregiudizi l'uno nei confronti dell'altra, che si odiano visceralmente ma finiscono per innamorarsi via posta elettronica.

Per *Pride and Prejudice*, dunque, più che ad una successione “lineare” di romanzo/film/remake ci si trova in presenza di una “serie” – ovvero di un numero superiore a due – di adattamenti conclamati e per giunta per mezzi di comunicazione di tipo diverso (cinema, televisione) e da parte di case di produzione di nazionalità differente (USA e GB).

In questa serialità, ogni qual volta si ripeta la storia di Elizabeth e Darcy (enunciato letterario) nel linguaggio dello schermo, grande o piccolo che sia, si torna al romanzo in quanto matrice (enunciazione letteraria), e al contempo si creano interferenze di memoria rispetto agli adattamenti precedenti (enunciazioni ripetenti cinematografiche). Si configura, insomma, non una sequenza “lineare” da un punto di vista mediale (com'è il caso del remake puramente cinematografico), ma un «reticolo intertestuale e intermediale» (Guagnellini, Re, 2007, p. 23).

Quali sono gli effetti di questa situazione? La mia ipotesi è che se nel remake di un film a “soggetto originale”, ovvero ideato e scritto appositamente per il grande schermo, si genera una celebrazione dell'autonomia artistica del cinema rispetto alle altre arti, nei remake dei classici della letteratura ad uscire ravvivato è il prestigio del testo letterario.

L'adattamento di *Pride and Prejudice* della MGM nasce all'interno di una contraddizione tipica di quella casa di produzione, il cui motto era *ars gratia artis*,

quasi un disconoscimento del carattere commerciale su cui si fonda l'industria cinematografica. Bisognerà infatti ricordare che la MGM era andata specializzandosi in adattamenti da opere letterarie secondo un preciso programma di "elevazione" culturale del cinema. Di fatto, però, nella valutazione sull'opportunità di adattare il romanzo di Jane Austen, una parte decisiva fu giocata dal fatto che si trattasse di una storia d'amore collaudata e fuori dai diritti d'autore, quindi particolarmente vantaggiosa proprio da un punto di vista commerciale. Il film, alla fine, declinò il testo letterario secondo un genere hollywoodiano allora molto in voga, la *screwball comedy*, caratterizzata da coppie di innamorati in conflitto, "spalle" comiche, dialoghi frizzanti, differenze di classe e costumi elaborati, finendo per proporre e imporre ad un'intera generazione un'interpretazione di *Pride and Prejudice* assai lontana dalle atmosfere austeniane (Parrill, 2002, p. 49).

Nei rifacimenti televisivi ad opera della BBC si è invece ritornati al romanzo con uno spirito di "devozione" che ha confermato quel giudizio critico autorevole e diffuso secondo cui esso è un pilastro del canone letterario inglese. Già nel 1948, infatti, in *The Great Tradition*, F. R. Leavis, con una frase quasi provocatoria metteva Jane Austen a capo della grande tradizione del romanzo realistico: «The great English novelists are Jane Austen, George Eliot, Henry James and Joseph Conrad» (Leavis, 1948, p. 1). Dopo circa vent'anni, in *The English Novel from Dickens to Lawrence*, anche Raymond Williams (1970), fondatore dei *cultural studies*, confermava Jane Austen in quel ruolo, per la sua capacità di rappresentare nella forma del romanzo «the social history of the landed family» (ivi, p. 18) in un periodo di grande mobilità sociale ed economica, a ridosso di quella rivoluzione industriale che avrebbe radicalmente mutato la "struttura del sentimento" inglese. Persino Harold Bloom (1994), in *The Western Canon*, l'ha inserita nel suo esclusivo canone mondiale, nella sezione dedicata alla *Democratic Age*, in compagnia di autori quali William Wordsworth, Walt Whitman, Emily Dickinson, George Eliot, Charles Dickens, Tolstoj e Ibsen.

L'ininterrotta successione di miniserie di *Pride and Prejudice* prodotti dalla BBC ha confermato e anzi rafforzato la centralità di questo romanzo e della sua autrice nel canone letterario inglese. I remake televisivi, geograficamente localizzati, non solo non hanno opacizzato la letterarietà del testo, ma l'hanno enfatizzata consegnando alla Working Title una tradizione di "fedeltà" audiovisiva ai romanzi di Jane Austen tutta inglese, sulla quale questa casa di produzione ha potuto costruire un nuovo adattamento per il cinema da rilanciare al livello globale, contrastando in modo definitivo la versione americana degli anni Quaranta, divenuta a sua volta un classico cinematografico.

Se il remake è di solito un omaggio ad un grande film, e spesso con risultati discutibili (si pensi solo allo splendido *Der Himmel über Berlin* di Wim Wenders del 1987 malamente rifatto dalla Warner Bros come *City of Angels* nel 1998), il remake di *Pride and Prejudice* della Working Title – sebbene la definizione stessa di remake diventi in casi come questo molto problematica – è, per così dire, restaurativo rispetto al primo adattamento, quello della MGM; in altre parole esso sembra inteso a riportare la "storia originale" nell'ambito della "grande tradizione" narrativa inglese, contrastando l'"americanizzazione" della prima versione per lo schermo.

Questo processo appare più evidente quando si osservi il modo in cui il libro come oggetto di scena – un “indizio” secondo la terminologia di Barthes ripresa da McFarlane – è stato ri-mediato nei diversi adattamenti.

Lettrici

Nel romanzo di Jane Austen, il personaggio di Elizabeth legge volentieri, ma non assegna alla lettura un primato. La protagonista viene presentata nel primo capitolo attraverso una comparazione con le sue sorelle nel corso della discussione fra Mr e Mrs Bennet sull’opportunità di presentare le loro cinque figlie allo scapolo d’oro, Mr Bingley, appena insediatosi nella confinante proprietà di Netherfield. Mr Bennet prende in giro sua moglie che gli ha dichiarato l’intenzione di riuscire a maritare al giovane una delle sue ragazze:

«[...] I will send a few lines by you to assure him of my hearty consent to his marrying whichever he chuses of the girls though I must throw a good word for my little Lizzy.»

«I desire you will do no such thing. Lizzy is not a bit better than the others; and I am sure she is not half as handsome as Jane, nor half as good-humoured as Lydia. But you are always giving *her* the preference.»

«They have none of them much to recommend them,» replied he «they are silly and ignorant, like other girls; but Lizzy has something more of quickness than her sister.» (Austen, 1994, p. 6).

Da questo scambio di battute apprendiamo che Elizabeth non è bella quanto Jane, né allegra come Lydia, ma che è comunque la preferita di suo padre per la sua «quickness», ovvero per la sua vivace intelligenza, qualità che sembra aver ereditato proprio dal genitore, descritto dalla voce narrante come una «odd mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice» (ivi, p. 7). Del padre, al quale ella tanto somiglia, si dice che «with a book he was regardless of time» (ivi, p. 12) e che la biblioteca è il suo rifugio dalle seccature di una famiglia composta di sole donne. È, invece, un’altra la sorella *bookish*, Mary – nella quale mi sembra sia adombrata, in forma caricaturale, l’autrice stessa – considerata noiosa e saccente da tutti, oggetto dell’ironia e del ludibrio dei suoi familiari, come risulta dal tono con cui le si rivolge per la prima volta il padre, nel secondo capitolo: «What say you Mary? for you are a young lady of deep reflection, I know, and read great books and make extracts» (ivi, p. 9). Durante il soggiorno forzato delle sorelle Bennet a Netherfield, scopriamo, infatti, cosa pensa Elizabeth della lettura, da lei considerata come un piacere della vita, ma di certo non l’unico. Ecco lo scambio di battute fra Elizabeth e Miss Bingley in seguito all’osservazione di Mr Hurst riguardo alla stranezza di preferire un libro al tavolo da gioco:

«Miss Eliza Bennet,» said Miss Bingley, «despises cards. She is a great reader, and has no pleasure in anything else.»

«I deserve neither such praise nor such censure,» cried Elizabeth; «I am *not* a great reader, and I have pleasure in many things.» (ivi, p. 31).

L'assegnazione a Mary piuttosto che ad Elizabeth del ruolo di lettrice accanita viene accolto e anzi enfatizzato nell'adattamento del 1940.

In quel film Elizabeth viene introdotta allo spettatore in un luogo decisamente marcato al femminile, un negozio di stoffe, dove la madre sta scegliendo per lei e per Jane broccati e mussoline adatti al ballo sociale. Le tre donne sono impegnate in discorsi frivoli, quando dalla finestra si vede arrivare una carrozza con due aiutanti giovanotti e una dama. L'informazione, giunta in negozio dopo pochi secondi, che si tratti di ricchi scapoli in procinto di trasferirsi nel vicinato e che la donna insieme a loro sia "solo" la sorella di uno dei due, riempie di felicità Mrs Bennet, che sostiene sia la più bella notizia mai udita dai tempi di Waterloo. La matrona si precipita in strada a radunare le figlie in giro per Meryton, per tornare di corsa a casa a sollecitare il marito affinché porga i suoi omaggi ai nuovi vicini, rendendo così possibile la presentazione delle ragazze. La prima ad essere avvistata dalla madre è Mary che sta entrando – guarda caso – proprio in un negozio di libri. Mrs Bennet la insegue e bussa alla vetrina della libreria per farla uscire, ma lei, che indossa un paio di vistosi occhiali, non "vede" la fretta della madre e le mostra, invece, il libro che sta acquistando; nell'uscire dal negozio, comunica di aver comprato il saggio di Burke sul bello e il sublime. Sua madre, esasperata, le risponde per le rime: «You and your books! No wonder you're compelled to wear disfiguring glasses». Evidentemente in questa versione americana, il libro ha assunto un carattere quasi negativo rispetto all'appetibilità di una fanciulla sul mercato matrimoniale e mai vedremo Elizabeth leggerne uno. Persino nella scena della serata a Netherfield, Miss Bennet si limita a tagliare le pagine del libro che le ha offerto Darcy e a giocherellarci per un po' finendo poi al tavolo delle carte lasciato vuoto da Caroline Bingley, impegnata a ingraziarsi Darcy sostenendo l'importanza della lettura per una *accomplished lady*. Nell'ultima scena del film anche Mary imparerà finalmente a "guardarsi" intorno, mettendo da parte i libri e riuscendo così a trovare un marito.

Ben diverso è il trattamento di Elizabeth e Mary nella versione del 2005.

Il film si apre con un'inquadratura della campagna inglese al sorgere del sole; il sonoro è dato dal cinguettio degli uccelli. Non appena appaiono in sovrainpressione il marchio di produzione e il titolo, le note di un pianoforte si aggiungono, con discrezione, ai suoni della natura. Si tratta di *Dawn* (alba), tema originale composto da Dario Marianelli, con l'intenzione precisa di evocare le atmosfere del primo romanticismo, e interpretato con misura e passione da Jean-Yves Thibaudet. Uno stacco netto segna la nuova inquadratura: Elizabeth, una Keira Knightley dagli abiti minimalisti, sottile e piena di energia, passeggia leggendo nella campagna, immersa in un piacere tutto autonomo; la telecamera sbircia al di sopra della sua spalla e ci fa scoprire che si tratta di un romanzo giunto all'ultima pagina. La ragazza chiude il libro e lo accarezza.

La Elizabeth di questa versione è "la lettrice" per antonomasia tanto che il libro finisce per connotare in modo quasi esclusivo la sua superiore intelligenza rispetto agli altri personaggi femminili con uno scarto significativo rispetto al testo originale e alla versione del 1940. Ancor più netto è il cambiamento di Mary che in questo adattamento diventa una fanciulla seria e sensibile, tutta diversa dal topo di biblioteca della MGM o dalla sgradevole saccente descritta da Jane Austen. Le due

sorelle finiscono per assomigliarsi moltissimo nel nuovo adattamento, quasi fosse in potenza la stessa persona – l'autrice – capace di evolversi in due diverse tipologie a seconda dei casi della vita. Si veda, per esempio, la scena in cui Mrs Bennet si reca a Netherfield per verificare lo stato di salute di Jane. Nel romanzo la madre è accompagnata solo da Lydia e Kitty, che ricordano a Mr Bingley di aver promesso di dare un ballo a Netherfield (ivi, p. 37). Nel film, invece, anche Mary è presente e quando Lydia afferma che un ballo è il miglior modo per conoscere nuovi amici, interviene con sobrietà, dicendo: «I think a ball is an irrational way to gain new acquaintance. It would be better if conversation, not dancing, were the order of the day». Di questo intervento Elizabeth è sinceramente grata, perché riequilibra l'imbarazzante eccesso di superficialità e confidenza delle due sorelle minori e della madre.

D'altra parte di Mary si dice, nel romanzo, che non si sposerà e resterà in casa per assistere Mrs Bennet. Un destino molto simile a quello di Jane Austen, che pure tratta questo personaggio, così vicino a lei, con devastante ironia:

Mary was the only daughter who remained at home; and she was necessarily drawn from the pursuit of accomplishments by Mrs Bennet's being quite unable to sit alone. Mary was obliged to mix more with the world, but she could still moralise over morning visits; and as she was no longer mortified by comparisons between her sisters' beauty and her own, it was suspected by her father that she submitted to the change without much reluctance (ivi, p. 297).

La Mary della *Working Title*, invece, è tutt'altro che oggetto di ironia. Spesso colta quasi per sbaglio dalla telecamera mentre è nell'atto di scrivere, ella è sempre circondata da un'aura speciale come si conviene ad una raffigurazione dell'autrice.

Sceneggiature femminili

Mi sono chiesta se il romanzo che Elizabeth ha appena finito di leggere nel rifacimento della *Working Title* non sia in fondo proprio la sua *nuova* storia, dal momento che un adattamento è innanzitutto una lettura che si trasforma in riscrittura: la sceneggiatura.

Importanti sono i nomi di quegli scrittori che hanno sceneggiato le tre versioni fin qui citate: Aldous Huxley (1940), Andrew Davies (1995) e Deborah Moggach (2005). Vorrei, tuttavia, soffermarmi sul lavoro di quest'ultima perché mi sembra tener conto non solo della scrittura di Jane Austen, ma anche di quella delle romanziere dell'Ottocento che da tempo la critica femminista ha riletto con interessanti risultati.

L'attenzione alla tradizione dei *women studies* nella riscrittura cinematografica di Jane Austen si è manifestata in modo evidente a partire dal *Sense and Sensibility* sceneggiato da Emma Thompson nel 1995, per la regia di Ang Lee. La Thompson, vincitrice di un meritato Oscar per quella sceneggiatura, ha privilegiato gli aspetti del romanzo in grado di mostrare non solo la condizione femminile dell'epoca, ma le forme di resistenza messe in atto dalle eroine: in quest'ottica l'attrice/sceneggiatrice ha deciso di sviluppare il personaggio di

Margaret Dashwood, la sorellina minore di Elinor e Marianne, che contesta apertamente i privilegi concessi alla discendenza maschile e proclama a gran voce il suo desiderio di viaggiare e di essere libera dalle costrizioni che l'Inghilterra di quell'epoca impone.

Su quell'esempio mi sembra che Deborah Moggach, romanziera e adattatrice di successo, abbia riscritto la storia di Elizabeth Bennet suggerendo al regista, Joe Wright, qualche modalità stilistica di origine letteraria per integrare la scarsità di descrizioni tipica di Jane Austen, la quale come si sa privilegia piuttosto il dialogo. Un tributo a George Eliot e alle sue sofisticate tecniche descrittive sembra, per esempio, una delle scene della sequenza di apertura del film in cui la telecamera segue Elizabeth alla fine della sua passeggiata fino a casa. La ragazza passa accanto alla porta del retro, evitandola, ma l'obiettivo, invece, di continuare a contenere il personaggio al centro dell'inquadratura, si ferma con un movimento quasi brusco – secondo un meccanismo che disturba l'oggettività della finzione – decidendo in modo autonomo di entrare. Lì, in soggettiva, ci mostra un interno illuminato da una luce radente, affollato di oggetti quotidiani; un interno, in altre parole, che ha tutte le caratteristiche di quella “pittura olandese” alla quale George Eliot confessa al lettore di ispirarsi nel famoso capitolo 17 di *Adam Bede*, considerato il manifesto del realismo inglese:

It is for this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings, which lofty-minded people despise. I find a source of delicious sympathy in these faithful pictures of a monotonous homely existence which has been the fate of so many more among my fellow-mortals than a life of pomp or of absolute indigence, of tragic suffering or of world-stirring actions (Eliot, 1985, p. 179).

Proprio questa è la poetica degli interni nel film, che indulge negli effetti “olandesi” attraverso inquadrature di dettaglio; la telecamera di Joe Wright si sofferma spesso su tavole imbandite – dove il pane spezzato produce molto realisticamente le sue briciole – o si attarda nella biblioteca di Mr Bennet ingombra non di soli libri, ma di tutti quei reperti che fanno pensare allo studio di un naturalista, resi più “pittorici” da una sottile patina di polvere che ne attutisce i colori.

Nella sua sceneggiatura Deborah Moggach sembrerebbe anche essersi ispirata alla scrittura delle sorelle Brontë, ricalcando, in particolare, le istanze femministe di Charlotte e la “fallacia patetica” di Emily.

A *Jane Eyre* somiglia la sua Elizabeth: lettrice appassionata, donna forte e ribelle, persino «wild». Quest'ultimo aggettivo, perfetto per la piccola Jane di Charlotte Brontë – e non si dimentichi che è quello il romanzo che si apre su una scena di lettura – viene ripreso con forza nel film, nella sequenza in cui Elizabeth giunge a piedi a Netherfield, mostrandosi ai suoi abitanti non solo con le scarpe e l'orlo dell'abito infangati, ma con i capelli sciolti sulle spalle e non semplicemente «blowsy» (Austen, 1994, p. 30) come li definisce nell'originale Miss Bingley, ovvero trasandati, in riferimento ad una pettinatura che si è scomposta. L'aggettivo «wild» che Mrs Hurst le attribuisce in quel punto del romanzo – «she really looked almost wild» (*ibid.*) – assume pertanto nel film una forza visiva evocata dalla memoria letteraria brontëana.

Da Emily Brontë la sceneggiatrice sembra aver mutuato il modo in cui paesaggio e personaggio finiscono per riflettersi l'uno nell'altro, come in *Wuthering Heights*. Un suggerimento colto con grande sensibilità da Joe Wright. La scena più significativa al riguardo si trova nella sequenza del viaggio nel Derbyshire. Chi ha letto il romanzo sa bene che Elizabeth sta per arrivare a Pemberly, dove comincerà a capire la natura dei propri sentimenti per Darcy, perdendo così quella virginale autonomia che nel film è rappresentata dal suo attaccamento al piacere solitario della lettura. La sceneggiatura inserisce a questo punto una microsequenza onirica: dapprima appare sullo schermo uno strano effetto di luce e buio; con uno stacco ci vengono mostrati in dettaglio gli occhi chiusi di Elizabeth sui quali giocano sole e ombra; un ulteriore stacco e il tema del film, *Dawn*, finora ascoltato per pianoforte solo, cresce in un arrangiamento sinfonico, mentre appare in campo lunghissimo, in un'inquadratura stilisticamente improntata al "sublime", Elizabeth sospesa su uno spuntone di roccia dal quale si può dominare con lo sguardo un paesaggio inglese aspro, più simile alla brughiera che alle dolci distese verdi del Derbyshire.

Qual è il senso di questa scena? Il "salto" che metaforicamente Elizabeth deve fare per lasciarsi alle spalle l'adolescenza ed entrare nella vita adulta? Difficile dirlo. Dopo un altro stacco, la telecamera inquadra la ragazza in primo piano, leggermente dal basso, con lo sfondo di un cielo in cui si rincorrono le nuvole; l'espressione dell'attrice e il movimento della sua testa sembrerebbero manifestare l'indecisione rispetto al salto nel vuoto. Ma al di là dei possibili significati narrativi di questa scena, mi sembra sia innegabile il modo in cui essa diventi il punto di fuga dell'intero adattamento, creando una coinvolgente identificazione visiva fra il corpo di Elizabeth e il paesaggio inglese.

Il valore cruciale di tale scena è confermato anche dal fatto che la ritroviamo in forma quasi identica in un altro film prodotto dalla Working Title appena due anni dopo, *Elizabeth. The Golden Age* (2008). La protagonista è un'altra Elizabeth, la grande regina Tudor Elisabetta I. Accampata – secondo una ricostruzione storica errata ma cinematograficamente indovinata – nei pressi delle bianche scogliere di Dover, la sovrana ha appena ricevuto la notizia che le navi di Filippo II sono in fiamme nella Manica. Il tentativo spagnolo di invasione dell'Inghilterra è miseramente fallito. In una fluttuante camicia da notte bianca, Elisabetta I esce dalla sua tenda e si avvicina al ciglio della scogliera, da dove può dominare il mare in tempesta sotto di lei. Ed ecco la stessa inquadratura sublime, in campo lungo e lunghissimo, di *Pride and Prejudice*: una donna che è anche un paesaggio che è anche una nazione. Nel caso di Elisabetta I la scena dà perfetta forma visiva all'uso strategico che, storicamente, è stato fatto della sua verginità come forma di autonomia grandezza.

La straordinaria somiglianza stilistica delle due scene, la seconda scritta dagli sceneggiatori William Nicholson e Michael Hirst e girata dal regista Shekar Kapur, sembra evidenziare una costante nelle politiche e nelle poetiche della Working Title, vale a dire la celebrazione, in piena epoca di crisi dell'identità inglese, di un rinnovato "mito" della *Englishness*. E, a giudicare dagli incassi, sembra che funzioni.

Bibliografia

- ANDREW J. D. (1984), *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford.
- AUSTEN J. (1994), *Pride and Prejudice*, Penguin, Harmondsworth (1^a ed. 1813).
- BLOOM H. (1994), *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Riverhead Books, New York.
- BRONTË C. (1985), *Jane Eyre*, Penguin, Harmondsworth (1^a ed. 1847).
- BRONTË E. (1995), *Wuthering Heights*, Penguin, Harmondsworth (1^a ed. 1847).
- BROSANAN E. (2006), *From Hampstead to Hollywood, Edel Brosnan Speaks to Deborah Moggach about Adaptations, Arbitration and Austen* (http://www.writersguild.org.uk/public/008_Featurearticl/023_DeborahMoggac.html)
- CASETTI F. (1984), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia.
- ID. (1986), *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano.
- ELIOT G. (1985), *Adam Bede*, Penguin, Harmondsworth (1^a ed. 1859).
- FUMAGALLI A. (2004), *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano.
- GUAGNELINI G., RE V. (2007), *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna.
- HIGGINS C. (2005), *Interview: Eric Fellner and Tim Bevan, co-chairmen Working Title Films*, in "The Guardian", 16 April. (<http://www.guardian.co.uk/film/2005/16/business.hay-filmfestival2005>).
- HUTCHEON L. (2006) *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York.
- LEAVIS F. R. (1948), *The Great Tradition*, Chatto & Windus, London.
- MACDONALD G., MACDONALD A. F. (eds.) (2003), *Jane Austen on Screen*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MCFARLANE B. (1996), *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford.
- PARRILL S. (2002), *Jane Austen on Film and Television*, McFarland & Company, Jefferson-North Carolina-London.
- PENNACCHIA M. (2007), *Shaping G/Local Identities in Intermedial Texts: The Case of Bridget Jones's Diary*, in Ead. (ed.), *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*, Peter Lang, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Oxford-Wien.
- PENNACCHIA M., TRECCA S. (2007), *Qualche riflessione teorica sull'aggiornamento degli strumenti tecnologici del Dipartimento*, in "Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete", 3, pp. 333-5.
- SHOWALTER E. (1977), *A Literature of Their Own*, Princeton University Press, Princeton.
- WAGNER G. (1975), *The Novel and the Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford (NJ).
- WILLIAMS R. (1987), *The English Novel From Dickens to Lawrence*, The Hogarth Press, London (1^a ed. 1970).