

Attraverso la letteratura Gadda tenta di conoscere il mondo nella sua intricata complessità. Un mondo che si può esplorare euristicamente: ovvero procedendo attraverso l'incontro di verità provvisorie, mai stabili, mai definitive, intuibili e non dimostrabili. Di qui la caduta della certezza, di cui primo a farne le spese è proprio quell'*io* così smitizzato nel Novecento da Pirandello a Freud. E proprio qui si apre il confronto: se Pirandello ha sdoppiato, demolito, deriso il concetto di *io* attraverso un cosciente utilizzo del mezzo teatrale, del suo codice multisegnico, Gadda completa tale atto con il messaggio letterario, amplificato poi da Ronconi attraverso la transcodificazione teatrale che, quando trasforma e non "riduce", può chiarire ed ammettere una conoscenza, anzi una deformazione, maggiore e più profonda dell'architetto letterario.

NOTE

¹ R. SCRIVANO, *Letteratura e teatro*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 70.

² Ronconi, è noto, sovente si cimenta con testi non drammaturgici come, per citarne alcuni, il memorabile *Orlando furioso* e *Gli ultimi giorni dell'umanità*.

³ L'affermazione di Ronconi come le successive del regista sono tratte dall'intervista realizzata da Giovanni La Fontana pubblicata sul *quaderno di sala* curato da Claudio Longhi per il teatro di Roma.

⁴ Cfr., a tale proposito, le tesi espresse da BARBERI SGUAROTTI ne *Il romanzo contro la storia* a proposito dell'inversione di ruolo operata da Manzoni nei *Pro-messi Sposi* dove gli umili assurgono a ruolo tragico e al contrario i nobili sono ridotti a macchietta. Ma la questione è più vasta.

⁵ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, p. 118.

⁶ *Id.*, p. 3.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Id.*, p. 118.

⁹ J. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 46.

¹⁰ Cfr. G. BETTETINI-M. DE MARINIS, *Teatro e Comunicazione*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977, pp. 27-30.

¹¹ Cfr. K. ELAM, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 54.

¹² L'affermazione di Ronconi è contenuta in G. BETTETINI-M. DE MARINIS, *Op. cit.*, pp. 27-30.

¹³ Riportato in K. ELAM, *Op. cit.*, pp. 147-148.

¹⁴ C. E. GADDA, *Op. cit.*, p. 3.

Florinda Nardi

LE AMICHE DI JANE VANNO A HOLLYWOOD

1. Introduzione

Il cinema è immagine, la letteratura è parola. Come l'immagine possa rappresentare e interpretare la parola letteraria è la chiave che introduce alla comprensione dei meccanismi della transcodificazione di un'opera letteraria in opera cinematografica.

Le analogie tra la costruzione narrativa di un romanzo e quella di un film, come le analogie tra i loro rispettivi linguaggi, sono da lungo tempo oggetto di numerosi studi che hanno contribuito a dare alla produzione cinematografica la meritata valenza artistica e a sviluppare, di conseguenza, la ricca riflessione teorica. Non ci si stupisce, allora, di sentir parlare di elementi grammaticali e sintattici di un'opera cinematografica, facendo con essi riferimento da una parte alla morfologia del film, le cui componenti base sono le inquadrature, e dall'altra alla sua sintassi, ovvero al montaggio in quanto composizione di tali inquadrature.¹

Del resto, quanto le teorie cinematografiche siano state influenzate dalle teorie letterarie lo dimostra il semplice fatto che negli studi teorici sul cinema (narrativo s'intende) i nomi più ricorrenti siano quelli di linguisti, semiologi, studiosi di narratologia o filosofi del linguaggio: sono Barthes, Genette, Deleuze, Benjamin, Chatman, Propp, Pasolini, Metz, Todorov, gli stessi autori di riferimento per il teorico della letteratura.

Il rapporto di eguaglianza tra parola e immagine e tra con-

testo e montaggio all'interno di una struttura narrativa appare dunque piuttosto evidente a livello generale di teoria del cinema; se poi il film in fase di costruzione vuole essere la trascodificazione di un'opera letteraria, tale rapporto si stringe al punto da coinvolgere altro tipo di equazioni: la sceneggiatura come il racconto (sarebbe meglio dire il trattamento come la *fabula* e la sceneggiatura come l'intreccio); il regista come l'autore; le sequenze come le descrizioni e via dicendo. Tutti i passaggi dell'elaborazione di un soggetto non originale saranno, quindi, sottoposti all'influenza della costruzione dell'opera letteraria a cui si riferiscono.

La produzione di un film tratto da un "classico" è però molto diversa da quella di un film originale già nella prima fase della sua realizzazione:

Un soggetto originale dovrà essere articolato e ampliato, mentre il soggetto letterario, salvo il caso di opere particolarmente brevi, sarà sottoposto a un lavoro di contenimento, a una serie di tagli, a un processo di selezione, nonché a un insieme di variazioni che daranno vita a una rilettura personale dell'opera di partenza. In sostanza un soggetto originale si allunga, un soggetto letterario si abbrevia. In entrambi i casi, tuttavia, il soggetto diverrà qualcosa d'altro.²

Cosa altro diventi il soggetto dipende dal lavoro di due autori: lo sceneggiatore, che si ritrova a scrivere un adattamento, e quindi ad interpretare le parole (descrizioni, dialoghi interiori, contesti scenici) per trasformarle in immagini (panoramiche, gestualità, scenografie); e il regista, che deve decidere se vuole calarsi nei panni dell'autore ed esserregli il più aderente possibile in sensibilità e mentalità, se prendere il libro in qualità di soggetto o se riscrivere un'opera che trae da quel libro solo l'ispirazione. In ogni caso (e spesso si tratta della convergenza di molteplici sfumature di cui le tre sopra indicate non sono che i gradini principali di una complessa scala) il regista sarà il primo lettore e interprete dell'opera letteraria e lo sarà ancora di più se in lui coinciderà anche il ruolo di sceneggiatore.

L'analisi dei diversi metodi di trascodificazione dell'opera letteraria, e quindi l'analisi dei film che nascono da essi, viene facilitata se l'autore dell'opera o opere in questione è lo stesso. Jane Austen è l'autrice che qui si prende in considerazione poiché si presta molto bene a questo esperimento di comparazione, sia perché costruisce i suoi romanzi con una dovizia di strategie narrative tipiche di un regista, sia perché, a detta dell'«Entertainment Weekly», è oggi «fra le donne più potenti di Hollywood».³

I suoi sei romanzi sono stati tutti adattati, almeno una volta, per il grande schermo. La prima versione di *Pride and Prejudice* è del 1940, l'ultima, nonché la sesta, è del 1995. Naturalmente *Pride and Prejudice* è il romanzo più famoso della Austen e quindi quello maggiormente sottoposto al processo di trascodificazione, ma anche *Emma* ha visto ben cinque adattamenti tra lungometraggi e *serial* della BBC, mentre *Sense and Sensibility* quattro. Sei romanzi, dunque, per più di venti versioni che sembrano quasi voler scandire i decenni (soprattutto a partire dagli anni Settanta) con una regolarità che ha reso Jane Austen e i suoi personaggi femminili protagoniste in celluloido.⁴

Tra i tanti parallelismi che l'interazione cinema-letteratura permette, qui si vuole indagare quello tra le metodologie impiegate per la costruzione del personaggio protagonista. Le tecniche descrittive, ben inserite nella struttura narrativa dei romanzi, che Jane Austen utilizza per caratterizzare i profili psicologici delle sue eroine, trovano spesso una precisa corrispondenza nella regia di un *filmmaker* che con quelle opere letterarie vuole provarsi.

Il 1995-96⁵ è stato un anno che ha visto Jane Austen irrompere sul grande schermo con *Sense and Sensibility* di Ang Lee (sceneggiatura di Emma Thompson per la quale ha vinto l'*Academy Award*); *Persuasion* di Roger Mitchell e *Emma* di Douglas McGrath. Saranno questi i film su cui si focalizzerà l'attenzione di questo studio perché, oltre a rivelare come l'arrogato e raffinato spirito della Austen faccia ancora presa sulle

nuove generazioni, mostrano approcci diversi al confronto con la letteratura e presentano risultati peculiari a quei differenti atteggiamenti di transcodifica di cui si parlava sopra.

Prima le scelte di contenimento operate a livello di elaborazione della sceneggiatura, poi le scelte tecniche (inquadrature, montaggio, recitazione, scenografie, costume, ecc.) tese a sostituire la presenza del narratore onnisciente saranno a questo proposito le coordinate necessarie per condurre l'analisi alla scoperta dei diversi metodi di transcodificazione.

Una nota importante, infine, la merita il doppiaggio, perché solleva un preciso problema teorico: se si considera la lingua come un codice, anche la traduzione diviene una sorta di transcodificazione. La visione di un film in versione non originale è quindi in qualche modo falsata (e ciò non significa in senso negativo), perché ha subito un secondo livello di transcodificazione, quello del doppiaggio appunto, che, passando per la traduzione, l'adattamento dei dialoghi alla cultura ricevente, la creatività del direttore del doppiaggio e l'interpretazione degli attori sotto la sua guida, può aver contribuito, se non a una vera e propria transcodifica, a una forte stratificazione di significato.

2. *Le ragioni di Elinor*

L'autore ha diverse possibilità di porsi nei confronti dei suoi protagonisti e di narrare le loro storie: può sapere più di quanto a loro è dato di conoscere e farà pertanto uso del narratore onnisciente che offrirà informazioni al lettore secondo un disegno preciso di aspettative, rivelazioni e sorprese; può identificarsi con il protagonista, quindi mantenere una prospettiva limitata alle conoscenze che questo ha e adotterà per questo il suo punto di vista, offrendo al lettore le stesse informazioni che quel personaggio acquisisce; può, infine, tenersi all'oscuro delle informazioni che non siano offerte dai personaggi stessi e li descriverà allora attraverso la costruzione di dialoghi esplicativi.

Il regista non ha lo stesso tipo di libertà descrittiva, deve sostituire la parola con l'immagine. Sarà sua premura, però, evitare di fare un cattivo uso della voce fuori campo (il corrispettivo del narratore onnisciente); non eccedere con inquadrature soggettive (il corrispettivo del punto di vista dei protagonisti); non affidarsi completamente a lunghi dialoghi facendo, così, più uso della parola che dell'immagine. È forse l'ostacolo più difficile da sormontare, ma il regista deve operare la trasformazione del linguaggio letterario in linguaggio cinematografico.

Nel fare ciò può avvalersi, per la descrizione fisica, delle caratteristiche fisiche dell'attore e contribuire con la scelta dei costumi e la direzione dell'interpretazione mimica a fargli calzare il meglio possibile i panni del personaggio. Per la descrizione psicologica, invece, può sfruttare al meglio la combinazione dei dialoghi con le inquadrature oggettive e soggettive oppure l'uso della musica extradiegetica o della simbolicità dei colori sottolineando con essi stati d'animo o pensieri non altrimenti espressi.

Jane Austen fa largo uso del narratore onnisciente, ha il gusto della descrizione psicologica, è indagatrice dei costumi del suo tempo, si diletta a creare un passato ai suoi personaggi. Tutto questo pretende un lavoro di adattamento molto difficile perché, allo scopo di rendere le complesse strutture narrative della Austen da cui dipendono la creazione di un intero mondo morale e il suo preciso messaggio, è necessario dare allo spettatore quelle stesse informazioni che riceve il lettore, ma farlo con gli strumenti del regista che sono molto diversi da quelli a disposizione della scrittrice. È soprattutto per queste scelte, e la loro realizzazione, che il film ottiene il taglio personale dell'autore e la transcodificazione dell'opera letteraria rientra in un punto preciso di quella scala che va dalla completa adesione all'originale alla tentazione di cambiarne il messaggio.

È curioso notare come l'intero mondo femminile costruito dalla Austen sia stato, per tutti e tre i film presi in esame, por-

tato sul grande schermo da una regia maschile. Ancora più curioso è parso come

un regista di Taiwan e americano di adozione, si sia dedicato a un film in costume sulla vecchia Inghilterra, facendo i conti con una cultura, e anche con un modo di fare cinema, che non gli appartengono.⁶

Una questione che sembra aver fatto presa sui critici cinematografici più del dovuto, ma che è inevitabilmente alla base di qualunque analisi sulla realizzazione di un film di sensibilità tutta femminile, inglese e sette-ottocentesca. Morando Morandini è uno dei pochi critici che salva il regista:

Ragione e sentimento è un film ideato da donne, ma diretto da un uomo, il cinese di Taiwan Ang Lee (Li Ang). La scelta è meno bizzarra di quel che è parsa a molti. Non c'è forse qualcosa di cinese nel microcosmo familiare e sociale della Austen: i riti fortemente codificati, il rispetto delle forme, la difficoltà nella comunicazione emotiva, l'assillo dell'armonia, la ricerca di un equilibrio tra gli opposti?⁷

L'altra delle donne a cui Lee si affida, dopo la Austen, è la sceneggiatrice: Emma Thompson. Sono soprattutto le sue scelte, infatti, a ricreare quel mondo femminile e, al tempo stesso, a dare un'impronta moderna che a volte molto si discosta da quella austeniana. Non è un caso che lo stesso regista si tenga lontano da una evidente interpretazione, nascondendosi spesso dietro la macchina da presa e prendendo per mezzo di essa le distanze dal mondo delle sorelle Dashwood. La vecchia Inghilterra che riprende è quella che rivive dalle panoramiche sulle residenze inglesi, dai campi lunghissimi della brughiera piovosa, dalle realistiche e rumorose scene dei balli londinesi. Dalle convenzioni del ristretto ambiente familiare si tiene fuori con l'ausilio di inquadrature oggettive, con la prevalenza di piani medi e figure intere, con angolazioni dall'alto, vale a dire con quegli elementi

compositivi che rendono un punto di vista esterno e distaccato. Non si preoccupa così di lasciare le maggiori scelte interpretative alla Thompson, che agisce a livello di sceneggiatura, e interviene insieme all'attrice sulla costruzione dei personaggi, in primo luogo Elinor di cui la Thompson stessa è l'interprete.

L'impronta della Thompson è talvolta persino eccessiva: come sceneggiatrice ha apportato modifiche al testo austeniano tanto estreme da oltrepassare il limite dell'interpretazione e fare di alcune scene del film una "riscrittura"; come attrice la sua personalità è tanto forte da schiacciare quella di Elinor (ancor di più se si tiene conto che a 37 anni ha dovuto interpretare una diciannovenne: gli atteggiamenti assennati e riflessivi che in una giovane donna dovevano, per la Austen, stonare, si confanno troppo bene alla Thompson, quale il pubblico la conosce, da togliere alla sua Elinor quell'amara originalità attribuitale nel romanzo).

Il taglio interpretativo più sostanziale che la Thompson ha fatto è stato probabilmente dettato dalla diversa sensibilità di una donna del ventesimo secolo. Lo 'strappo' di un intero capitolo verso la fine del romanzo è, infatti, teso a ribaltare un nodo critico del rapporto psicologico tra i personaggi: non concedere il perdono a Willoughby, l'innamorato di Marianne, la sorella poco più giovane di Elinor, che da lui viene sedotta e poi abbandonata.

Nella notte in cui Marianne è sul punto di morire ed Elinor è in trepidante attesa della madre, che il colonnello è andato a prendere, all'udire gli zoccoli dei cavalli sul fango, al precipitarsi per le scale, al palpante spalancarsi della porta; alla costruzione, cioè, di un paio di lunghi paragrafi tesi a creare nel lettore l'aspettativa della madre, il capitolo si conclude:

The bustle in the vestibule, as she passed along an inner lobby, assured her that they were already in the house. She rushed forwards towards the drawing-room - she entered it, - and saw only Willoughby.*

«and saw only Willoughby», una grande sorpresa per il lettore che viene in questo modo preparato a un intero capitolo di spiegazioni e scuse dell'innamorato, colpevole di vigliaccheria, colpevole di aver barattato il vero amore per Marianne con una ricca dote.

Altrettanto grande è la sorpresa dello spettatore che, letto il romanzo, si prepara ad essere stupito. E lo è, il suo "orizzonte d'attesa" viene infranto come da manuale, ma per un motivo diverso, perché, al tramestio nel vestibolo, seguono abbracci e saluti di Elinor con la madre e il colonnello Brandon. L'imbarazzante apparizione di un Willoughby ubriaco, desideroso di confessare il suo pentimento, la sua vigliaccheria, nonché il suo sincero amore per Marianne, tutto, persino il suo desiderio di farsi odiare un po' di meno senza pretendere il perdono delle due sorelle, proprio tutto con un solo taglio, viene cancellato nel silenzio.

Probabilmente Emma Thompson non solo non ha voluto concedergli le attenuanti per il perdono, ma nemmeno ha voluto permettere allo spettatore di avere compassione di un uomo che rinuncia all'amore per paura della povertà. La chiusura del film sull'immagine di Willoughby a cavallo che guarda sconcolato la sua Marianne, ormai felicemente sposata al colonnello Brandon, è la conferma di questa intenzionale punizione interpretativa della sceneggiatrice, che si è concessa di guardare ad una tipologia di uomo, allora piuttosto diffusa, con un'intransigenza da donna del duemila che la Austen non poteva avere.

Se l'intervento sul romanzo è con un taglio simile tanto palese, altri interventi, questa volta della coppia Lee-Thompson, lo sono meno, ma comunque altrettanto efficaci nell'economia interpretativa del film.

Sono proprio le figure femminili ad essere plasmate a quattro mani dal regista e dalla sceneggiatrice. In primo luogo Elinor, e non poteva essere altrimenti. Del resto è vero, come si è detto, che «se il romanzo in fondo è Elinor, è giusto che il film sia Emma Thompson». È, infatti nella recitazione dell'attrice

che la protagonista assume caratteristiche psicologiche che nel romanzo sono solo accennate. La Elinor della Thompson rivela nella sua assennata logicità una passione, forte di una buona dose di irrazionalità, che la Elinor della Austen vuole nascondere anche a se stessa. Esempi che sottolineano bene la differenza sono due scene che esprimono questa emotività. La prima è la confessione che Elinor fa a Marianne del suo dolore di innamorata: la sorella maggiore sapeva che il suo Edward era già promesso a un'altra; la seconda la rivelazione dell'equivo-co sul matrimonio dello stesso Edward nonché risoluzione di tutto il romanzo.

Quando Elinor-Austen confessa alla sorella la tragicità e la violenza del suo dolore, lo fa con parole tanto razionali da farsi accusare da Marianne di non essere mai stata veramente innamorata e riesce a dimostrarle il contrario usando altrettante parole, questa volta dal tono più provato, che sono solo un razionale specchio di un animo passionale. La Elinor-Thompson, invece, non resiste alla tentazione di uno sfogo non controllato che, anche se per un solo momento, la fa esplodere nell'emotività di una frase ribelle come «ma che cosa ne sai tu del mio dolore».

Allo stesso modo, nel finale, il pianto convulso scoppiato all'udire le parole di Edward che le dichiara il suo amore, questa volta libero da vincoli segreti, rende la Elinor della Thompson capace di esprimere le sue emozioni e aprirsi con il suo innamorato senza nascondergli i propri sentimenti. La compagna cartacea, al contrario, coerente con l'atteggiamento avuto fino ad all'ora, non riesce a liberarsi dalle costrizioni della forma e scappa in un'altra stanza a sfogare in lacrime non viste la sua gioia.

Tutta la scena finale della rivelazione e della richiesta di matrimonio è orchestrata allo scopo di far fare a Elinor questa metamorfosi (un cambiamento, bisogna dire, che forse più di un lettore si era auspicato avvenisse anche nel romanzo). La patina di ridicolo che il pianto di Elinor assume e il contesto comico della madre e le due sorelle che a questo sfogo lascia-

no il campo libero ai due innamorati è un chiaro segno della consapevolezza del cambiamento interpretativo. Tutto l'insieme della scena strappa un sorriso divertito allo spettatore che inevitabilmente si unisce all'opinione del regista il quale, insieme alla Thompson, vuole condannare quel mondo di rigide formalità, di illogiche costrizioni, che portano una ragazza diciannovenne a non vivere pienamente e serenamente il suo innamoramento.

Simili e nuove sfumature assumono le altre figure femminili. Lasciando da parte Marianne che sembra il personaggio della Austen materializzati in Kate Winslet, alla cui interpretazione nulla si può eccepire, un'attenzione particolare deve essere rivolta alla più giovane delle sorelle Dashwood.

Quella stessa donna, che non è stata in grado di tacere la passione di Elinor, non ha potuto lasciare relegata nell'angolino cartaceo che la Austen le aveva dedicato, una bambina, il cui nome nel romanzo appare rare volte e la cui consistenza come personaggio è più vicina a un'ombra, a una presenza, che a una persona. Emma Thompson ha fatto dunque di Margaret quella sbarazzina, brillante, allegra creatura che allietta i prati verdi con i suoi giochi, che rumoreggia nelle grandi stanze con i suoi capricci, che mette in imbarazzo le sorelle con la sua maliziosa spontaneità. È nelle mani della sceneggiatrice uno strumento diversivo e divertente che ravviva un'atmosfera di formalità e restrizioni; uno strumento adatto a rivelare le personalità dei personaggi che con lei si confrontano; capace di dire, quindi, dei loro caratteri più di quanto un qualsiasi altro tipo di descrizione avrebbe potuto (si pensi alla scena dell'atlante o ai giochi con Edward costruiti tanto per inserire energia e brio a scene discorsive, quanto per evidenziare il carattere generoso e dolce, seppure impacciato, di Edward Ferrars).

Il personaggio della piccola Margaret però può anche essere visto come l'ennesima rivalse dell'emancipazione sulle consuetudini del primo Ottocento. Lo spazio che la Austen ha concesso alla minore delle Dashwood voleva essere molto

probabilmente in sintonia con l'importanza che questa doveva avere nella società del tempo a causa della sua età e, non in secondo luogo, del suo sesso.

Una nota di colore è aggiunta anche dalla signora Jennings, un capolavoro di macchietta della Austen superato, nel genere, solo dalla signorina Bates in *Emma*. Ciò che nel romanzo era tutto basato sull'uso del linguaggio, sulla inutilità dei contenuti espressi nei dialoghi, nell'esuberanza di una prosa più ridondante che ricca, non poteva che tradursi nell'immaginario prosperosa, goffa, invadente e compagna di Elizabeth Spriggs che occupa la scena con il suo vivace andirivieni e le sue fragorose risate.

Se quindi la coppia Lee-Thompson si prende la libertà di cambiare alcuni aspetti dell'articolato quadro della Austen, fino anche a cambiarne parte del messaggio, è fin dall'inizio consapevole che la chiave del successo della narratrice si trova nella raffinata ironia, nell'umorismo tutto inglese. Adattare quell'umorismo al pubblico del nostro secolo senza la presunzione di volerlo modernizzare è stata una sfida che hanno brillantemente vinto, e che ha portato il film di Ang Lee ad avere un grande successo di pubblico in tutto il mondo extrainglese. Del resto a questo si puntava già dall'inizio con la scelta di un cast d'eccezione che vedeva come protagonisti maschili, accanto a Emma Thompson, l'impacciato Hugh Grant, e accanto a Kate Winslet, un insuperabile Alan Rickman.

3. *Anne si persuade*

In una direzione completamente opposta porta la scelta di Roger Michell di un cast di attori esperti ma completamente sconosciuti al grande pubblico. Per la sua rappresentazione di *Persuasion*, il regista (che è insieme lo sceneggiatore) ha scelto Amanda Root per la parte di Anne. Definita «The most promising actress to emerge from England since Emma Thompson», Amanda Root è stata membro attivo della «Royal

Shakespeare Company” per più di cinque anni. Anni durante i quali ha interpretato numerosi ruoli importanti (Juliet in *Romeo and Juliet* che la vedeva protagonista insieme a Daniel Day Lewis; Cressida con Ralph Fiennes in *Troilus and Cressida* e Neorza in *Tell Me Honestly*, un breve sketch scritto e diretto da Kenneth Branagh per il Royal Shakespeare Festival) e che l’hanno preparata all’interpretazione e al confronto con ruoli tratti da personaggi della letteratura inglese.¹⁰

Lo stesso si può dire del protagonista maschile Ciaran Hinds. Anche per lui la carriera teatrale è stata formativa. Per molti anni nella “Glasgow Citizens Company”, ha poi incontrato la sua futura Anne nella “Royal Shakespeare Company”, ma a differenza di Amanda Root, Hinds vanta anche una carriera cinematografica in produzioni di successo (si pensi a *The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover* di Peter Greenaway, o a *Mary Reilly* di Stephen Frears accanto a Julia Roberts, John Malkovich and Glenn Close).

Se, poi, il regista di *Sense and Sensibility* ha puntato per un’interpretazione sulla sceneggiatura della Thompson, Mitchell si è affidato completamente alla Austen cercando di lasciare il meno possibile la sua impronta sul percorso di rilettura. Il suo occhio si vede, però, tanto dietro la macchina da presa (fa un uso strabiliante dell’inquadratura per indagare gli animi dei protagonisti attraverso i loro sguardi), quanto, anzi soprattutto, nel montaggio che assume un ruolo simbolico oltre che narrativo.

Che la sua mano si faccia sentire nel montaggio lo dichiara la sequenza d’apertura del film. Una ripresa sottomarina buca le onde per andare a inquadrare il viaggio di una scialuppa con a bordo l’Ammiraglio Croft; una carrozza in corsa raggiunge Kellynch Hall, la villa degli Elliot; agli interni ricchi e opprimenti delle grandi sale della proprietà segue la semplice e gradevole chiacchierata degli ufficiali nella nave; di nuovo la casa aristocratica dove avviene un discorso altezzoso di Sir Walter Elliot costretto ad affittare la sua tenuta a un “marinato”.

Lo spettatore grazie all’introduzione di questo montaggio

alternato e connotativo, viene posto da subito di fronte alla contrapposizione dominante di tutto il film (concorde con l’intenzione della Austen), quella che vede schierato da una parte il mondo dell’aristocrazia, vuoto, costruito sui titoli ereditari, le formalità e chiuso nelle sue rigide convenzioni; dall’altra il mondo della “Marina”, libero, costruito sul valore individuale, la “Nobiltà” e aperto alle sociali interazioni.

Il mare acquista in questa contrapposizione un preciso significato. È sinonimo di libertà, felicità, semplicità, è per Anne sinonimo di Wentworth e di una scelta d’amore che le è stato imposto di abbandonare. Non è certo casuale infatti che il film si chiuda con lo stesso mare, le cui onde si fanno veicolo di una felicità che sfugge l’ipocrisia del mondo rimasto a terra: Anne salpa con il suo capitano verso una vita migliore. Il messaggio è inequivocabile per lo spettatore che, oltretutto, è stato preparato a questa facile deduzione dal corpo centrale della narrazione, dal mare di Lyme. I giorni più felici per Anne, nonostante la voluta freddezza del suo ex-prezidente Wentworth e l’incidente che ne interromperà il corso, sono indubbiamente quelli trascorsi in sua compagnia, con la piccola comitiva al seguito delle sorelle Musgrove. La luminosità, la solarità di quelle scene marine, libere dagli ambienti angusti di Bath o Kellynch Hall (resi ancora più stantii dalla presenza del padre e della sorella di Anne), sono un chiaro segno che Mitchell vuole indirizzare il “lettore” del film a schierarsi insieme a lui dalla parte del Mare.

Lo stesso uso connotativo del montaggio, e quindi l’intenzionalità di fare di questo l’elemento simbolico, oltre che narrativo, lo si nota nel colloquio di sguardi che avviene tra i personaggi e che ha la funzione di essere l’unico specchio dei loro sentimenti. *Persuasion* è tra i romanzi di Jane Austen forse quello più cerebrale, lento, con i ritmi scanditi da un tempo interiore; pochi sono gli avvenimenti che vi si svolgono e il loro avvicinarsi sembra rallentato dalla riflessione sul rispettivo significato. Virginia Woolf attribuiva questa lentezza a una Austen annoiata:

C'è in *Persuasione* una bellezza tutta sua, e un tedio tutto suo. Il tedio è appunto quello che segna il periodo di transizione fra due stili diversi. La scrittrice si annoia un poco. Il mondo le è diventato troppo familiare; i suoi appunti non sono più freschi come prima. C'è nella sua commedia una acredine dalla quale potrebbe dedursi che l'autrice non trovava più divertente né la vanità di un Sir Walter né lo snobismo di una signorina Elliot.¹¹

Qualunque sia la sua origine, la riflessività di *Persuasione* rende il romanzo forse il più difficile da adattare per il grande schermo. Mitchell nel farlo sfrutta tutte le tecniche messe a sua disposizione dal linguaggio cinematografico per vincere questo tipo di resistenza. Deciso nel non voler ricorrere a elementi narrativi ed esplicitivi quali la voce fuori campo (se si esclude la lettura interiore della lettera di Wentworth) o i dialoghi costruiti per svolgere tale funzione, si attiene al testo quasi con la perizia di un filologo.¹²

Non vuole dire una sola parola per chiarire gli stati d'animo o le emozioni che tornano dal passato e che avvolgono completamente i personaggi. Lo spettatore deve capire il non detto e a questa lettura è facilitato dall'uso del montaggio alternato e di inquadrature sincronizzate ai dialoghi. Alla pronuncia del nome del Capitano Wentworth corrisponde l'immagine del volto ansioso di Anne (la cui ruga espressiva sulla fronte è stata forse anche troppo sfruttata); al discorso di Anne sulla fedeltà affettiva degli uomini corrispondono successive inquadrature di un Wentworth agitato e impacciato. Un meccanismo questo che non lascia adito a dubbi, Mitchell segue una logica ben precisa quella di far esprimere un pensiero, un'immagine, contando sulla deduzione dello spettatore che associa l'inquadratura alla parola. Costruite in questo modo sono tutte le scene delle cene: a casa dei Croft quando la compagnia si intrattiene parlando della carriera fulminante del capitano, come a Lyme quando Anne si appassiona al caso di Benwick sotto la vigile gelosia inespresa di Wentworth.

Una costruzione che purtroppo si dimostra un'arma a dop-

pio taglio. Sono troppe le cose che si lasciano intuire, troppe le finzioni tecniche necessarie non tanto all'interpretazione quanto alla comprensione del racconto. La fiducia che Mitchell ripone nello spettatore è quella che si può riporre solo in un lettore (anche molto attento) della Austen. Solo questo infatti, che conosce bene i sentimenti dei personaggi, può capire il dolore che traspare da una ruga o la gioia trattenuta in un ghigno. Chi non conosce il romanzo può rimanere dubbioso di fronte al film: può non capire che i ritmi tanto lenti sono frutto di un'esigenza di restituzione o non accettare i silenzi e le pause, perché non riesce ad ascoltare il pensiero inespreso.

La modernità del linguaggio usato nel film è notevole e manifesta non solo attraverso il montaggio o le inquadrature, ma anche in particolari movimenti di macchina. Si pensi alla scena dell'incidente a Lyme: Loisa travolta dal suo stesso entusiasmo si lancia dal pontile convinta di atterrare tra le braccia di Wentworth. Il suo volo ripreso a rallentatore, arricchito da quella particolare angolazione, dalla distribuzione della luce e dai colori estremamente chiari, si è connotato ancora una volta di un valore simbolico: è divenuto il salto verso un decisivo cambiamento. Mutata la personalità di Loisa, mutata la sua storia d'amore con Wentworth, mutata, infine, la parabola narrativa, che ha visto allontanarsi gradualmente i due protagonisti e che da questo incidente entra nella fase discendente fino ad arrivare al loro matrimonio.

Tutto questo è percepibile solo da una visione retrospettiva del film, o una rivisione, perché, sebbene proprio la particolarità della scena indichi allo spettatore quanto l'episodio sia centrale per il film, non è in grado di spiegargli anticipatamente in che modo lo vuole essere (ma forse non era affatto nelle intenzioni del regista farlo). Quando la tecnica linguistica del cinema viene compresa solo da un ristretto pubblico rischia di scadere nei tecnicismi e di far dimenticare al suo autore che se la macchina da presa media tra il regista e i suoi protagonisti, media anche tra questi e gli spettatori, solo che i secondi non

posseggono gli stessi strumenti di lettura. Non ci si stupisce allora, pur non condividendo, quando si legge:

Persuasion è invece un'opera corale, sottile e complessa per l'analisi dei rapporti fra valori personali e valori sociali, in cui la regia armonizza le parti al fine di ottenere una narrazione più fluida. Ed è questo infatti che si ottiene; quasi una letterale e fedele trasposizione cinematografica del romanzo della Austen: la "signorina di Bath" – città in cui visse e la cui ambientazione non manca neanche in questa storia –, probabilmente avrebbe gradito questi modi discreti, così marcatamente inglesi, d'interpretazione del suo romanzo. Un po' meno li gradiamo noi che ci aspettiamo dal cinema sensazioni e scrittura diverse dall'opera letteraria in se stessa e dalla sua possibile sceneggiatura teatrale.¹³

4. *Emma* vittima delle sue frecce

I tagli e i cambiamenti di Ang Lee e di Emma Thompson al romanzo della Austen sono chiaramente tesi ad interpretare il testo (e a restituirlo con un'aggiunta di significato), il valore della storia e dei personaggi nella cultura del nostro secolo. I tagli e i cambiamenti di Roger Mitchell sono minimi e tendono a non aggiungere nulla a ciò che è detto (per il non detto parlano le immagini). I tagli e i cambiamenti di Douglas McGrath sono funzionali, tendono a cambiare i ritmi del romanzo per adattarli al film, ma allo scopo di renderlo in questo modo più fedele all'originale nei temi, nello spirito e nello stile. Cambiare per assomigliare, fingere per apparire naturale: tra le regole principali dell'espressione cinematografica.

Per il regista di *Emma* non conta tanto il rispetto delle situazioni create dalla Austen, neanche se sono le scene fondamentali del romanzo, quello che conta è il rispetto della logica con la quale sono state costruite, il rispetto della loro funzione all'interno del romanzo: questo è per lui la fedeltà all'originale, è la fedeltà al significato del suo messaggio. Se quindi un

dialogo serve a illustrare un aspetto del carattere di chi ne partecipa, non è importante per McGrath che lo stesso dialogo avvenga nella stessa cornice scenografica o con gli stessi colori, né persino rispettando i tempi; ciò che più interessa all'autore è che lo spettatore possa dedurre da quello stesso dialogo ciò che il lettore della Austen dedurrebbe.

Douglas McGrath è nato al cinema come scrittore, è questa la sua prima opera di regista e pare naturale che abbia saputo sfruttare le sue doti di sceneggiatore (ha collaborato con Woody Allen alla sceneggiatura di *Pallottole su Broadway*). Ricco delle esperienze di scrittore, ha saputo destreggiarsi tra gli spazi e i tempi del romanzo senza essere costretto a ridurli vistosamente; li ha sovrapposti, armonizzati, resi altro dal testo austeniano evitando che il lettore più affezionato ne provasse per questo il minimo disagio e probabilmente il motivo della riuscita di questa scelta è nel fatto che anche l'autrice di *Emma* considerasse la narrazione non fine a sé stessa, alla storia narrata, ma fine alla descrizione dei personaggi, a farli vivere di una vita propria.

In armonia con questa logica, e con la volontà di serrare i tempi per rendere più dinamiche e leggere le sequenze, i dialoghi che nel romanzo sono dilazionati in occasioni diverse, visite, incontri, feste, nel film vengono spesso uniti in una stessa ambientazione cercando solo di rendere la funzione del dialogo e non la sua aderenza. Si pensi a questo proposito alla gita all'aperto sul finire del film: la compagnia è intenta a raccogliere fragole, e questo rimanda alla visita a Donwell Abbey, la proprietà di Knightley, ma subito dopo si vedono tutti intenti a mangiare e giocare sotto grandi tende in un'immensa distesa verde, e questo rimanda a una gita successiva teatro di un importante episodio che, com'è ovvio, in quest'unica scena non manca.

Nella stessa logica si colloca l'uso più libero degli spazi. Far parlare Emma e Harriet di uomini mentre ricamano sotto una tenda nel giardino della tenuta dei Woodhouse; farle passeggiare nei vigneti o dipingere immerse nel verde del boschetto, nul-

la toglie al significato dei loro discorsi e delle loro azioni, ma al contrario aggiunge solarità, allegria alle scene (oltre a permettere una splendida fotografia), che così costruite divengono lo specchio esteriore della personalità di Emma.

È proprio la personalità di Emma a dominare tutto il film (grazie anche all'interpretazione della bellissima Gwyneth Paltrow) e non solo perché, come è giusto, è la protagonista, ma perché McGrath la rende strumento narrativo: in primo luogo è ponendosi in relazione con lei che gli altri personaggi definiscono se stessi; in secondo il regista ne fa la voce del narratore onnisciente. Non ha paura di usare una voce fuori campo, e per questo essere accusato di non saper far parlare le sue immagini; piuttosto cerca di usarla con parsimonia e maestria, affidandola a Emma. Sono infatti i suoi pensieri, le sue pagine di diario, le considerazioni tra sé e sé ad instaurare un contatto con lo spettatore che non solo ha funzione narrativa, ma ha anche il compito di costringere lo stesso a un rapporto diretto con la protagonista, a vivere accanto a lei gli avvenimenti che la coinvolgono. La personalità travolgente, giovane e persino invadente di Emma traspare, così, dalla stessa impostazione di questo ruolo e riesce a raggiungere un tale contatto da far sbiadire quella patina di superbia e snobismo che intaccavano il personaggio della Austen.

McGrath utilizza la protagonista per supplire alla onniscienza della scrittrice, ma ciò non vuole certo dire che non sappia fare un uso altrettanto buono delle inquadrature e del montaggio, tutt'altro. Sebbene non ci siano i movimenti di macchina di *Persuasion*, il regista dimostra di saper far parlare molto bene le immagini, magari facendo un uso più classico del montaggio. Basti un esempio per tutti: l'emozionante scena del ballo in cui Knightley salva Harriet dal ruolo di "tappetiera", con grande gioia e gratitudine di Emma. La parola è ancora una volta nel colloquio di sguardi, nell'alternarsi delle inquadrature, nelle espressioni della protagonista: Emma-Mrs Weston, Emma-Harriet, Emma-Mr Elton, Emma-Harriet, Emma-Harriet e Knightley, un ritmo prima tormentato, poi

incalzante, quindi un'esplosione di gioia; un ritmo guidato da una musica connotativamente più potente di qualsiasi parola, una colonna sonora che ha meritato il premio Oscar.

Distratto dall'interferenza continua tra le scene proposte dal romanzo e quelle realizzate nel film, al lettore possono sfuggire cambiamenti che hanno contribuito a dare (o togliere) alcune sfumature (o spigoli) del carattere di Emma. McGrath, infatti, non sembra voler rinunciare al suo diritto di esprimere se non un giudizio sul personaggio della Austen almeno un'infuenza sull'interpretazione del lettore. Se da una parte, infatti, non le fa pesare gli errori di giudizio e ingenuità, e allora mette in bocca a Frank Churchill la maliziosa supposizione sul donatore del pianoforte di Jane Fairfax (del resto nel romanzo era Emma a dirlo, ma Frank ad indurla a farlo); dall'altra non le perdona gli errori di superbia e pura scortesia, e la sgrida - a differenza di Knightley - con il silenzio. È l'episodio in cui Emma, costretta dai sensi di colpa e dalle dure parole del suo protettore, va a trovare Miss Bates per scusarsi, attraverso quella sottomissione, della mancanza di rispetto che per un attimo le aveva portato.

Nella società della Austen il rispetto delle formalità era più forte di qualunque sentimento e Miss Bates, vista la sua posizione sociale, non avrebbe mai potuto sottrarsi alla visita di un esponente dell'alta borghesia, e infatti il subbuglio che precede l'entrata di Emma è nel romanzo mirato all'uscita dalla stanza della sola Jane; nel film, invece, il montaggio dell'inquadratura della confusione nella stanza con quella dell'uscita di Emma (per nulla risolledata) dalla casa, vuole far passare sotto silenzio, insieme allo scorrere del tempo, quell'incontro che lo spettatore può pensare, così, non essere affatto avvenuto.

Cambiamenti sì, dunque, ma funzionali alla costruzione dei personaggi nel massimo rispetto della volontà prima dell'autrice. Un rispetto del testo tutt'altro che filologico, ma forse ben più profondo.

Una nota filologica divertita, invece, l'autore se la concede con una scena tutta particolare: Emma e Knightley che tirano

con l'arco. Anche in questo caso McGrath non ha inventato nulla, ma raccolto un'indizio di Jane Austen. La metafora delle frecce all'arco di Emma è ripetuta nel testo almeno quattro volte, sempre e solo in riferimento a lei e al suo turbino di idee e iniziative che sembra non volersi mai esaurire: le frecce sono, infatti, quelle di Cupido, nei cui panni Emma si vuole calare in continuazione, fermandosi solo quando ne sarà lei stessa vittima. Tutto il gioco è poi orchestrato sull'impronta del duello, linguistico prima, Knightley è il suo schermiatore preferito con il quale le piace misurare la taglieria della sua lingua; e concettuale poi, è uno dei tentativi di Knightley di farle passare il vizio di combinare matrimoni. Che infine preoccupata di questi duelli si distraiga da quello sportivo, perdendolo con imbarazzo, è un altro dei modi di McGrath di parlare con le immagini e anticipare le conclusioni (la ragione come la vittoria sarà di Knightley).

McGrath ha voluto immergersi nel mondo di Jane Austen, lo ha voluto fare per mezzo della signorina Woodhouse, ne ha voluto percepire la sensibilità, le leggi, le debolezze e senza preoccuparsi dell'adesione al testo ne ha ricreato gli elementi principali e li ha fatti vorticosamente girare nelle mani della protagonista al pari del mondo di cartapesta dipinto da Emma per la sua Mrs Weston che apre e chiude il film.

5. *Doppiaggio e interpretazione*

La difficoltà di studiare un'opera letteraria la cui lingua madre non sia quella di appartenenza, in questo caso l'inglese, impone alcune domande sul ruolo svolto dalla traduzione. Se sia la traduzione una vera e propria transcodifica è un dibattito sicuramente aperto; che la traduzione sia in qualche modo una interpretazione è vero almeno quanto è vero che il compito del traduttore è quello di interpretare pur cercando di rimanere fedele al testo il più possibile.

Un film che giunge allo spettatore tradotto, non è mediato

solo dal passaggio linguistico, ma da altro tipo di adattamenti che contribuiscono il più delle volte, volenti o nolenti, ad aggiungere significato (se non a mutarlo) all'opera originale. Dopo la traduzione della sceneggiatura, infatti, seguono le delicate operazioni di adattamento dei dialoghi e di doppiaggio.

Allo scopo di capire in cosa consistano questi lavori e in quale misura influenzino la ricezione del film, si può ascoltare l'opinione di Serena Mete, l'adattrice dei dialoghi di *Emma*¹⁴ e di Cesare Barbetti il direttore del doppiaggio per lo stesso film.¹⁵

Il passaggio dall'opera originale allo schermo, - dice la Mete - all'opera finita italiana, avviene in due fasi per quanto riguarda il linguaggio: il primo è quello di traduzioni che è un lavoro tecnico e riconosciuto come tale; il secondo è un lavoro che viene riconosciuto come attività creativa, viene equiparato a quella che può essere una sceneggiatura in cui l'opera dell'ingegno di chi lavora si basa sulla propria creatività. Io che faccio lavoro di adattamento ho dei traduttori di fiducia da cui ricevo una traduzione, che chiamo neutra, e dalla quale inizio il mio lavoro che naturalmente si differenzia se si tratta di un'opera di Shakespeare o di una puntata di *Beautiful*.

La traduzione è neutra, dunque, o almeno cerca di esserlo, ma il lavoro che segue è un lavoro di adattamento non solo linguistico perché quello «che bisogna fare è trasferire un mondo linguistico, corrispondente a un mondo visivo, in un linguaggio che sia in armonia con un certo tipo di cultura, quella italiana».

Lo studio del linguaggio è a questo scopo inevitabile, non si limita infatti alla lingua da un punto di vista tecnico, ma alla lingua di una determinata epoca, e ancora alla lingua di un preciso ambiente. È proprio quella lingua l'elemento di distinzione tra Emma e Harriet tra Frank Churchill e Robert Martin. La traduzione "neutra", quando l'uso del linguaggio non è solo funzionale ma ancora una volta connotativo, non può più esistere, deve tradurre non la lettera ma il suo significato stilistico:

Emma, più raffinata e acculturata di Harriet dovrà parlare con periodi più complessi e meglio costruiti, con il corretto uso dei congiuntivi, anche quando in inglese magari i periodi sono tutti molto corti e semplici. Lo dovrà fare perché questo è ciò che rispecchia il tipo di differenza stilistica che c'è in inglese, adattandola alla lingua italiana.

Quindi, ancora una volta il rispetto per il testo non coincide con il rispetto per la lettera. Se una traduzione troppo letterale dei dialoghi potrebbe alterare persino la resa che ne voleva dare l'autore (regista ora più che scrittrice) una decontestualizzazione degli stessi sarebbe altrettanto nociva.

Tanto per fare un esempio: nella scena in cui fanno il picnic, una scena dai colori chiari, solari, il linguaggio non può essere basato sui i suoni gutturali o chiusi, niente "r" o "u" insomma. Il pubblico non se ne accorgerà mai, ma ci sarà una corrispondenza tra il colore della scena e il colore del linguaggio.

La parola e l'immagine devono trovare il loro equilibrio e trarne entrambe maggiore carica semantica.

Lo stesso accade per l'ulteriore interpretazione dovuta al doppiaggio e principalmente affidata alla creatività del direttore. «La creatività è principalmente nella distribuzione delle parti - afferma Barbeti - tutto dipende da un buon copione, da bravi attori e dalla scelta giusta dei ruoli». Al direttore del doppiaggio spetta il compito di intuire quale voce sia più adatta alla personalità del personaggio da interpretare, quale attore sia in grado di «interpretare quegli occhi». Solo dopo, infatti, deve essere prestata attenzione alla sincronizzazione delle parole, prima bisogna dare all'immagine una espressione che risponda alle esigenze emotive.

Quando, però, quello che più conta è rispettare, nei limiti delle differenze linguistiche, la fedeltà al testo originale (al punto che le stesse case di produzione controllano il risultato finale prima della distribuzione) risulta più difficile poter par-

lare di transcodificazione o persino di metatranscodificazione, ma di certo non si può negare che le versioni italiane di film stranieri aggiungano un significato ai lavori di qualità (e spesso ne attribuiscono uno a quelli di scarsa qualità).

Alla luce di queste considerazioni, sul rapporto tra cinema e letteratura, si è forse ribaltata quella scala di valori di cui si parlava nell'introduzione: i gradi di fedeltà a un testo letterario hanno limiti molto labili e non sempre il loro rispetto serve allo scopo. I metodi di approccio alla transcodificazione sono altrettanto molteplici e sempre più confusi tra loro. La riuscita di un film che si propone di 'tradire' un classico non va cercata nelle risposdenze testuali, nella comparazione dei linguaggi, ma più probabilmente nell'intensità delle emozioni che riesce a stimolare nello spettatore, sia nel lettore della Austen (in questo caso) sia nel visitatore casuale che in quel mondo tutto femminile si è smarrito per caso e guidato dalle immagini deve ritrovare un percorso tutto letterario.

NOTE

¹ Cfr. R. CAMPAGNARI, *Come si legge un film*, Verona, Mazziana, 1974. A proposito del montaggio: «Il montaggio è l'operazione essenziale per la costruzione di un film. Come ogni parola riceve l'esatto valore semantico, cioè il suo significato, dalla collocazione in un contesto (proposizione, frase ecc.) e, con azione di ritorno, dà al contesto un tono preciso del particolare pensiero o stato d'animo che l'autore intende comunicare, così le inquadrature, le scene, gli episodi ricevono un preciso significato dalla loro collocazione nella successione temporale del film e, con il loro insieme concordano ad esprimere il mondo morale dell'autore», pp. 46-47.

² G. RONDOLINO - D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio racconto analisi*, Torino, UTET, 1995, p. 2.

³ Cfr. *Anche Emma arriva sullo schermo*, in «Ciak», n. 12, n. 10, p. 12.

⁴ Utile per chi volesse approfondire il rapporto del cinema con Jane Austen è una filmografia minima (si tralasciano i serial televisivi). Per *Pride and Prejudice*: 1940 di Robert Z. Leonard con Laurence Olivier e Greer Garson; 1979 di Cyril Coke con Elizabeth Garvie e David Rintoul; 1995 di Simon Langton con Jennifer Ehle e Colin Firth. Per *Sense and Sensibility*: 1985 di Rodney Bennet con Iren Richard e Bosco Hogan; 1995 di Ang Lee con Emma Thompson e Hugh Grant.

Per *Emma*: 1972 di John Glenister con Doran Godwin e John Carson; 1996 di Douglas McGrath con Gwyneth Paltrow e Jeremy Northam. Per *Persuasion*: 1971 di Howard Baker con Ann Firbank e Bryan Marshall; 1995 di Roger Mitchell con Amanda Root e Ciaran Hinds.

⁵L'anno cui si fa riferimento è quello d'uscita della versione originale, in Italia i film sono arrivati con un anno di distanza.

⁶R. DE GIULLI, *Ragione e sentimento*, in «Film», n. 22, luglio-agosto 1996, pp. 12-13.

⁷M. MORANDINI, *Ragione e Sentimento*, in «Rivista del cinematografo», a. 66, n. 4, aprile 1996, p. 38.

⁸J. AUSTEN, *Sense and sensibility*, London, Penguin Books, 1994, p. 309. Per la traduzione italiana cfr. *Id.*, *Ragione e sentimento*, Roma-Napoli, Theoria, 1996, p. 315: «Il tramestio del vestibolo, mentre lei attraversava un corridoio, l'assicurò che erano già in casa. Corse a precipizio verso il salotto entrò, e vide solamente Willoughby».

⁹In «Cineforum», n. 353, aprile 1996, pp. 75-76.

¹⁰Grande quantità di materiale informativo sugli attori dei film si trova in rete. I *janites* (ovvero i *fans* informatizzati della Austen) affollano le pagine di Internet, offrendo a tutti i livelli un fiume di informazioni che riguardano la loro beniamina. Dai romanzi in rete agli studi sulle loro strutture narrative; dal materiale messo a disposizione dall'Università del Maryland a quello dell'*Enciclopedia Britannica*; dal critico letterario allo spettatore accanito dei suoi film: tutto e tutti parlano di Jane Austen su WWW.

¹¹Cfr. M. L. CASTELLANI AGOSTI, *Questo libro*, in J. AUSTEN, *Persuasion*, p. 10.

¹²Si noti che nell'edizione italiana del film, probabilmente per far fede a questa volontà, insieme al titolo, appare addirittura l'edizione del libro a cui si fa riferimento per i dialoghi, Theoria.

¹³A. DE MICHELIS, *Persuasion*, in «Film», n. 23, settembre-ottobre 1996, pp. 21-22.

¹⁴Nei titoli di coda della versione andata nelle sale è stato commesso l'errore di confondere Serena Mete con il fratello Marco Mete questi, infatti, oltre a fare l'adattatore dei dialoghi da lungo tempo si è occupato anche di quelli di *Ragione e sentimento* di Ang Lee.

¹⁵Sia per Serena Mete che per Cesare Barbetti le citazioni sono tratte da colloqui personali avuti con chi scrive rispettivamente il 18 e il 22 settembre 1997, in seguito a un'esigenza pratica di parlare delle difficoltà della traduzione del film vista, al momento, la distribuzione esclusiva in *home video* della versione originale.

Fabrizio Natalini

LA TRANSCODIFICAZIONE ED IL MISTERO DEL CINEMA

«Alles Gescheite ist schon gedacht worden; man muss nur versuchen, es noch einmal zu denken»¹
J.W. Goethe

Per me il cinema è come l'America del settecento che ha detto all'Europa: «Mandami pure i tuoi rifiuti, le tue squaldrine, i tuoi ladri ed i tuoi avventurieri, i tuoi disgraziati e perseguitati e tutti li farò diventare cittadini americani. Così il cinema ha detto alle altre arti: «Datemi tutto quello che voi rifiutate e ne farò qualcosa d'altro» ed ecco allora subito la letteratura, la pittura, la musica si sono affrettate a dare al cinema tutto quello di cui volevano disfarsi.²

Questa frase di Ennio Flaiano, scrittore e sceneggiatore fra i maggiori del cinema italiano degli anni '50 e '60, è "giusta" e "vera". Il pensiero di Flaiano mi torna alla mente in tutte le occasioni - molte - in cui, ritrovandomi a parlare del significato del termine "transcodificazione", qualcuno nomina il cinema.

Infatti, proprio partendo dal senso strettamente letterale delle sue parole, Flaiano ha ragione: è il cinema, per sua natura, l'opera collettiva per antonomasia, la realizzazione più piena del concetto wagneriano dell'opera totale, del *Wort-Ton-Drama*, il luogo, sia fisico che mentale, in cui maggiormente vengono messi in luce la metamorfosi ed il movimento: il