

Masolino D'Amico (a cura di), *Oltre la pagina. Il testo letterario e le sue metamorfosi nell'era dell'immagine*, Biblioteca di studi inglesi, 11, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013, 281 pp.

Diversi, rilevanti motivi inducono a segnalare in questa sede il lavoro collettaneo curato da D'Amico, le cui asciutte note introduttive fanno trapelare l'occasione generativa – un convegno tenutosi a Roma Tre nel 2011 –, sottacendo la gratitudine e l'emozione per un'opera *in votis* rivolta a salutare felicemente la conclusione della sua carriera di docente, e pertanto intimamente legata ai suoi temi d'elezione: l'immaginario cinematografico, la seduzione delle scene, la scrittura da un lato e dall'altro dell'Atlantico, il calcolo dei rischi e le motivazioni soggiacenti all'impresa di tradurre, trasporre, adattare.

Diversi aspetti qualificanti, dicevo, diversi nuclei attrattivi, reperibili nella diversità, come è legittimo aspettarsi, degli episodi che i singoli interventi hanno inteso illustrare: in prima istanza, l'opportunità di fare il punto sulla sistemazione critica della sconfinata materia transmediale nei diversi ambiti che vi afferiscono e la disegnano. Lo fanno, in modo più puntuale e diretto, alcuni saggi del libro, procedendo da quello – al solito, impeccabile – di Ian Christie, *La pagina sullo schermo: la sfida del graphic novel al paradigma di Gutenberg*. Il filmologo inglese opera una rincorsa attraverso le sorti di un progressivo distanziamento tra romanzo e illustrazione, a partire da James, per giungere alla detonazione del linguaggio del fumetto, dapprima visto nel mutuo, perdurante rapporto tensivo di scambi con il cinema, e successivamente inquadrato nelle esemplificazioni compiute del *graphic novel* nell'ultimo cinquantennio, fra punti saldi e recenti scoperte. Parimenti bilanciato fra un iniziale excursus tematico e lo sviluppo di un più marcato spazio di analisi testuale – al cui centro si situano l'Angela Carter di *The Merchant of Shadows*, l'Auster di *The Book of Illusions* e il DeLillo di *Point Omega* – è *La morte del cinema e il romanzo contemporaneo* di Laura Marcus: la proliferazione anche recentissima, con opere come *The Artist* o *Hugo Cabret*, di temi connessi a storia, materiali, evoluzione, metamorfosi e declino del cinema

consente lo sviluppo di un discorso fra teoria, storia del medium e influssi nell'immaginazione contemporanea particolarmente complementare, e consonante, rispetto al risalto di tali studi sul genettiano "effetto rebound" nel nostro paese (si pensi alle monografie, edite negli ultimi anni, di Vincenzo Maggitti e Federica Ivaldi, o alla recente antologia, del 2014, curata per Einaudi da Emiliano Morreale e Mariapaola Pierini, *Racconti di cinema*).

Ancora ascrivibile a questa linea più propriamente teorico-metodologica (ancorché meno perspicuo e calibrato; ma va detto che la traduzione non è sempre rispettosa della lingua d'arrivo) è il contributo di María Teresa García-Abad García, intitolato *Il volto delle cose o l'ironia estetica come strategia dell'avanguardia nella letteratura e nel cinema*, nel quale l'evidenziazione della centralità storica dell'ironia come risorsa fra Romantici e modernismo riverbera in forma applicativa in una messa in luce della produttività degli effetti ironico-distorsivi, tra *script* e messinscena, in pellicole spagnole quali *Manicomio* (1952) di Fernando Fernán-Gómez e Luís Delgado e la coeva *Él* di Buñuel.

Un secondo filone, un ulteriore nucleo significativo nell'elaborazione del volume cui occorre rifarsi, è rappresentato da riflessioni che investigano la sussistenza attuale, o viceversa la messa in discussione o finanche l'eclisse dei confini intermediali, e ciò mediante la proposta di tradizioni o *case studies* emblematici. L'approdo di *La narrativa portoghese contemporanea nel segno della settima arte*, di Sérgio Guimarães de Sousa, virtuosa e utile esemplificazione di un repertorio di tecniche e stilemi cinematografici assorbiti dal testo letterario, anticipando in certa misura gli sviluppi dell'approfondito, e agguerrito quanto a riferimenti teorici, saggio successivo, *Scritture espanse. Letteratura e cinema in Jérôme Game* di Luigi Magno, tematizza senza indugi una questione essenziale: «fino a che punto è lecito chiedersi, è ancora possibile parlare di letteratura o di cinema? Non saremo, in fin dei conti, già al cospetto di qualcos'altro?» (p. 151).

È su questa infinita trasmigrazione delle forme, sugli effetti – e le torsioni – di senso dal testo alla scena e ancora allo schermo e al fumetto che si arrovella un nutrito insieme di interventi. Si può proseguire riferendosi a due saggi limitrofi, entrambi legati al problema del visualizzare il narrativo, *Immaginare Robinson Crusoe. Tullio Pericoli e gli altri*, di Simona Corso, e *Effettive*

illustrazioni. Kafka nella cultura pop e nel graphic novel, di Simone Costagli. Se quest'ultimo pone e articola in maniera efficace la questione di dare forma e seguito a un potenziale visivo fortemente attivo in Kafka (e a fare la parte del leone, nelle traduzioni pop dell'autore, sono, com'è prevedibile, *Metamorfosi* e *Processo*), il contributo di Corso – fra i migliori del volume, a mio parere – annette il cimento recente di Pericoli alle canoniche traduzioni iconografiche di Robinson. Lo fa, tuttavia, per mostrare la sua defilata, episodica se non casuale responsione ai nuclei fondamentali dell'intreccio, ai codici rappresentativi convenzionali, a un illustrare concepito in funzione del mito, infranto, di una specularità traduttiva. Al contrario, la risposta del vignettista è eminentemente "interpretativa", sposta in continuazione centri e periferie del racconto: è così per l'incontro con Venerdì, *topos* degli illustratori del romanzo, reso qui in forma allusiva, a incastro o rebus; per la propensione a un ruolo assoluto, favoloso del paesaggio. Spiega Corso: «si direbbe che la risposta di Pericoli sia che [...] Robinson il senno lo perde. Privato del continuo auto-narrarsi, di quella parola spigliata che ha sempre reso verosimile, agli occhi dei lettori, un'incredibile storia di trentacinque anni di silenzio, il Robinson-pura immagine di Pericoli diviene l'uomo deragliato che la narrazione di Defoe non riesce mai pienamente a ricreare sulla pagina, perché la perdita di senno in cui sprofonderebbe Robinson, e da cui Robinson dichiara di sentirsi costantemente minacciato, è incompatibile col suo continuo lucido raccontarsi» (p. 45).

Sempre costeggiando le zone di massima continuità o frizione tra forma originaria ed esiti traduttivi, si dispiega un pregio indubbio del volume, ovvero la capacità di presentare ricerche *in fieri* o sintesi di più ampi lavori da parte di studiosi e studiosi di ambito ispanistico e lusitanistico – e questo, occorre ribadirlo, in un paese che non sempre riserva a queste espressioni geografiche e culturali un'attenzione comparatistica adeguata. José Antonio Pérez Bowie ci immette proprio nel vivo di un progetto di ricerca da lui diretto sull'adattamento cinematografico nell'epoca della dittatura franchista. Il suo *Come filmare i classici del teatro. Appunti sulla ricezione critica degli adattamenti shakespeariani in Spagna (1960-1970)* disvela gli esiti di un vivace dibattito critico dal quale trapelano le diverse letture politiche, nella pubblicistica dell'epoca, delle pellicole adattate da o ispirate a Shakespeare; un

concetto cardine dell'indagine è quello di "leggibilità", e questo in consonanza con le ricerche di un altro studioso spagnolo, Anxo Abuín González, il cui recente *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial* (Cátedra, Madrid 2012; recensito da chi scrive nell'annata quarta, numero settimo, di "Between", <http://www.between-journal.it>), si sofferma proprio su una questione applicativa in buona parte consimile, nel capitolo "*Don't talk; just do it*": *la palabra frente a la imagen o el monólogo como problema (el caso de las adaptaciones shakespearianas)*, desumendo per sottoporlo a critica, delle metodologie di studio culturale di stampo soprattutto americano, il concetto di "accessibilità", e segnalando i casi limite di «transacciones homogenizadoras del Bardbiz»¹, già preconizzate/individuabili nelle discussioni sugli *Hamlet* di Kozintsev e Zeffirelli, cui dà voce Pérez Bowie.

Se dalle considerazioni presenti si potrà evincere la predilezione di chi recensisce per la teorizzazione delle linee di confine, per l'opportunità di visualizzare la «nitida fecondazione delle possibilità estetico-espressive del discorso letterario» – così Guimarães de Sousa, a proposito della narrativa portoghese "verso" la settima arte, p. 141 – ben esemplificata dal filone consolidato di *Oltre la pagina* fin qui trattato, occorre altresì riferirsi a un ultimo territorio di scritture, legate all'articolazione di confronti ravvicinati con *case studies* monografici, costituiti da una o più opere o dalla poetica di un autore. Qui non si può che solo accennare a episodi di parziale disancoraggio dal tema generale, come la pur utile introduzione al problema del visivo nei testi di Herta Müller tratteggiata da Ute Weidenhiller (*Tra parola e immagine. Aspetti di intermedialità nell'opera di H. M.*), o completamente esulanti dalle questioni al centro della trattazione, come l'analisi a base sociolinguistica di Gianluigi De Rosa, *Favelas e Zona Sul: polarizzazione dicotomica dello spazio discorsivo nella rielaborazione finzionale di Rio de Janeiro*.

Giova allora mettere in luce i rimanenti, produttivi approcci che convergono in questo filone. Accanto al ridondante e descrittivo, risolto in osservazioni spesso troppo di superficie su ruoli attoriali e interpretazione testuale, lavoro inaugurale di Deborah Cartmell (*Adattamenti sonori: La bisbetica domata di Sam Taylor*), si segnalano due meticolose ricostruzioni del rapporto

¹ Abuín González, *op. cit.*, p. 116.

biografia d'autore-illustrazione cinematografica, nei contributi di Maddalena Pennacchia, *Ritratti intermediali di Jane Austen*, e di John McCourt, *James Joyce e la sfida creativa del cinema delle origini*. Nella contiguità fortuita – il volume segue l'ordine alfabetico degli autori – dei due testi è da scorgere la contiguità *a contrario* del tema sopra individuato: là dove McCourt mette diligentemente in opera uno scavo dei presupposti cinematografici dello *Ulysses* che affonda nell'esperienza di spettatore e nella cogestione – fallimentare – del cinema Volta a Dublino, Pennacchia sviscera le vicende postume, congetturate e condizionate da patenti gap interpretativi, della vita di Austen: da un livello più propriamente descrittivo – di una continuità di interessi per l'autrice, il suo mondo e il paesaggio culturale, nazionale, cui diede vita; dello studiatissimo rapporto fra i romanzi e i loro adattamenti – il saggio consente di compiere il salto a un livello eminentemente valutativo, fondato sulla comparazione tra i *biopics* indagati, *Becoming Jane* di Julian Jarrold (2007) e *Miss Austen Regrets* del 2008, film per la televisione prodotto dalla BBC e diretto da Jeremy Lovering, sottolineando i limiti ideologici, determinati dalle finalità e dal pubblico a cui mirano, delle due ipotesi biografiche.

Della stimolante lettura poetico-transmediale di Magno su Game, a diritto ascrivibile a questa serie più propriamente monografica, si è detto; le parole conclusive possono concedersi ai lavori di Giorgio De Marchis e Simone Trecca, dediti a inseguire la fascinazione persistente, a dispetto della loro sfuggente consistenza materiale, o ardua reperibilità filmica, di figure femminili della modernità iberica. La sostanziale discontinuità, o insuccesso, nella tradizione lusitana della figura di Leonor da Fonseca Pimentel (*Leonor ovvero la rivoluzione al cinema e nel romanzo popolare*) viene attentamente configurata da De Marchis attraverso la ricostruzione di *A portuguesa de Nápoles*, film muto del '31 girato da Henrique Costa; ne viene la constatazione, dai frammenti superstiti visionati, della “stranezza” costitutiva della figurazione di Leonor, «soprattutto una martire repubblicana, non una incorreggibile utopista né, tanto meno, riconducibile all'angusto modello femminile caro al Salazarismo» (p. 97). Ancora nel vivo di un lavoro adattivo conduce il saggio di Trecca, *Strategie di mediazione del testo drammatico: Divinas palabras tra la quarta parete e lo schermo*: il «più riuscito prototipo del *teatro espérpentico*» (p. 239) di Valle-Inclán, allestito per la prima volta nel 1920,

viene letto in tensione strutturale rispetto alle operazioni di sfasamento drammatico ed espansione-intensificazione di alcuni nuclei (la seconda *jornada* della tragicommedia) condotte dalla pellicola del '33, diretta da Cipriano de Rivas Cherif, con Margarita Xirgu protagonista. Trecca smonta abilmente il meccanismo traduttivo, per concludere che si tratta di «libero adattamento [...] non solo nel senso che si è messo in atto un meccanismo di narrativizzazione degli eventi [...] che comporta necessariamente degli interventi sul testo; bensì perché il discorso filmico – e con esso l'orientamento dello spettatore – si è liberamente spostato rispetto a quello teatrale ordito dall'autore galiziano» (p. 253). La Mari-Gaila di Valle-Inclán guadagna così nel film un «protagonismo eccessivo» (*ibid.*) che la assimila o quantomeno la fa tendere verso le eroine lorchiane. Un salto interpretativo, questo, per concludere, di particolare eloquenza, per visualizzare il raggio amplissimo di allontanamenti dalla parola testuale, l'interconnessione di piani complicata e spesso ambivalente che il gesto traduttivo incorpora – la sfida, in altre parole, che *Oltre la pagina*, nei suoi livelli intrecciati e divergenti, ingaggia e prospetta al lettore: comparare adattamenti e sconfinamenti mediali in un mondo delle arti freneticamente segnato dalla libertà con i quali i medesimi si propagano, andando in continuazione a ripopolare, variegandolo, l'immaginario contemporaneo.

Giulio Iacoli
Università di Parma